

Avantgarderegissören Stephen Dwoskin har på senare år fått en renässans. Konstkritikern Paul Clinton undersöker hur äckel, funktionsnedsättning och sexualetik samspelar i filmen *The Sun and the Moon*.

Vedervärdige Dwoskin



VAD SKA VI TA OSS TILL med känslor av sexuellt äckel? Enligt kritikern och litteraturteoretikern Jonathan Dollimore förnekar vi troligen att vi alls känner dem, och skriver om motviljan som »preferens« eller »avsmak«. Om vi ser oss själva som politiskt progressiva kanske vi skenheligt förflyttar äckelkänslorna till den som blir äcklad, som anklagas för att vara ytlig, inskränkt eller grym. Den här synen på sexuell avsmak som en personlig eller moralisk brist utgör också kärnan i de medeltida berättelserna om djuriska fästmän, där den mest kända är Skönheten och odjuret. Genom berättelserna fick unga brudar som uppfattade sina äldre, rika fästmän som monstreuösa lära sig att det berodde på deras egen fåfänga och grymhet. Om de bara kunde vara mer medkännande skulle partners inre skönhet uppenbara sig, och de skulle säkra ett fördelaktigt äktenskap. Att en progressiv vädjan om medkänsla för att överkomma äckel speglar en konservativ maning är bara en av många insikter som rymms i den framlidne regissören Stephen Dwoskins fria tolkning av sagan i filmen *The Sun and the Moon* (2007). Men filmen går mycket längre och antyder att det här budskapet manipulerar såväl skönheten som odjuret. Han visar att det i berättelsen finns en underliggande konflikt mellan kvinnors rättigheter och »den andres« dito, och därtill en moraliserande ideologi där den som är oönskad alltid måste göra bot.

Dwoskin, som dog 2012, är åter på modet. Under det senaste decenniet har visningar skett på Rotterdams internationella filmfestival, Britiska filminstitutet och Lux i London samt på Anthology Film Archives i New York. Den första monografin om hans livsverk publicerades också under förra året: *Dwoskino – The Gaze of Stephen Dwoskin*. Det kommer kanske inte som en överraskning eftersom hans filmer, i synnerhet *The Sun and the Moon*, återljuder i aktuella debatter om samtycke och sexualetik. I *The Right to Sex* (2021) ställer till exempel Amia Srinivasan frågan om vi har en skyldighet att ifrågasätta de fördomar som döljer sig bakom våra sexuella preferenser, eller om detta – likt i fallet med den djuriska fästmannen – kommer leda till att man har sex av medömkan, mot sin vilja.

Under sitt liv var Dwoskin en centralgestalt

inom experimentfilm, i egenskap av filmskapare, genom sitt samarbete med Andy Warhol och Jonas Mekas, och som grundare av filmkooperativen i London och New York. Men hans närmaste förbindelse var vännen och den feministiska filmteoretikern Laura Mulvey, mest känd för den överanvända teorin om »den manliga blicken«. Mulvey menar att filmkonsten livnär den voyeuristiska njutning som män upplever när de ser och kontrollerar kvinnor, vilket i sin tur bekräftar en oidipal logik där män är kraftfulla, virila, och kvinnor kastrerade. Många av Dwoskins tidiga filmer, från det sena 1960-talet, visar kvinnor som uppträder sexuellt framför en osynlig manlig regissör, som kontrollerar vad som sker i scenerna. Men han frångick Mulveys teorier genom att antyda ett mindre ensidigt utbyte av blickar, där kvinnorna stirrar in i kameran och får den manliga regissören och tittaren att känna skam, vilket gör honom medveten om att även han är utsatt för blicken. Från 1970-talets mitt började han i stället göra filmer baserade på erotiska romaner skrivna av surrealisterna Louis Aragon och Georges Bataille, som knappast var kända för sin feminism. Sedan, under sina tre sista decennier i livet, riktade Dwoskin kameran mot mannen, i synnerhet sig själv, sin kropp och funktionsnedsättning – Dwoskin använde kryckor och rullstol till följd av polio i barndomen. Förbindelsen med den utnötta teorin om blicken framstår kanske som föga lovande, men det är sättet på vilket han ställer dess politik mot funktionsnedsättningens dito som gör det möjligt för *The Sun and the Moon* att ställa så lägliga etiska och moraliska frågor.

Filmen lämpar sig mycket väl för en Batailleinspirerad läsning av sexuellt äckel som ett spel mellan inre och yttre (Batailles »Madame Edwarda« återfanns bland Dwoskins efterlämnade material). Filmens handling uppehåller sig vid två kvinnor som planlöst vandrar genom en skumt ljussatt interiör. Den mindre, yngre kvinnan som är naken och betraktar sig i spegeln är uppenbarligen skönheten (Helga Wretman). Den andra är en mer diffus, medelålders karaktär som spelas av regissörens musa Beatrice Cordova. De två möts aldrig och genom att sakta ner filmen tycks de vara isolerade i sina



egna drömmier. Stundtals får de syn på det odjur som spelas av den då nästan 70 år gamla regissören, naken, sängbunden och med en respirator – hans hälsa har förvärrats med åren. Han beskriver sådana scener som ett »fasansfullt möte med annanhet«. Detta klaus-trofobiska inomhusdrama avbryts med jämna mellan-rum av utomhusscener med våldsamma naturfenomen: en otyglad storm, häftiga blixtar, en spindel och dess byte eller en cirklande hök.

I *L'Histoire d'Erotisme* (postumt publicerad 1976) hävdar Georges Bataille att »avsky och begär« förenas till följd av människans isolering från naturen. Civilisationen har individuerat människan till medvetande, vilket har skilt oss från den natur där individen är obe-tydlig och som ständigt för-

nyar sig genom förstörelse och förfall: »döden slukar livet med förruttnelsens materia.« Vår högsta önskan är att kunna återvända till detta odifferentierade, ursprungliga tillstånd, men då det hotar vår jagkänsla delas både vi och världen mellan attraktion och avsky, jag och annan. I Batailles ögon ger detta en förklaring på var-för det förbjudna är särskilt lockande – »skulle objektet äckla om där inte fanns något begär-ligt?« – och vår rädsla för det som inte liknar oss. Detta klargör varför kvinnorna ständigt tar sig förbi stängda dörrar och träder över trösk-lar för att få en skymt av odjuret, såväl som deras tvetydiga reaktioner. Deras långsamma skrik skulle lika gärna kunna bero på glädje, skräck eller hänskratt.

Batailles teori om sexuellt äckel skulle kunna ses som ett tillbakavisande av sagans sexism. Snarare än att bero på kvinnlig fåfånga eller moralisk brist skulle äcklet bero på det strukturella faktum som det är att vara män-niska. Men han var ingen feminist. Samtidigt

som han argumenterar för att vi bör övervinna vår sexuella avsmak ansåg han, vilket Susan Suleiman påpekar i *Bataille in the Street* (1994), att det endast var möjligt för det »virila« sub-jekt som frigör sig från »feminin passivitet«.

I motsats till detta insisterar *The Sun and the Moon* i bokstavlig mening på den manliga impotensen, i en utdragen scen där odjuret för-söker, och misslyckas med, att onanera och där-efter griper efter respiratorn. Han filmas ovani-från medan han tar på sig själv, som om han låg på ett operationsbord, vilket understryker hans litenhet och skörhet. Han äger inte blicken, utan fångas av den. Om Mulvey ser blicken som ett uttryck för fallisk makt så verkar Dwoskin ha för avsikt att förminska sig själv. Han liknar voyeuren vid nyckelhålet i Sartres *Varat och intet* (1943), som anser sig ha makt över kvinnan han tittar på tills han hör fotsteg bakom sig och inser att också han riskerar att bli iakttagen. Andra filmsekvenser visar hur kvinnorna lutar sig över Dwoskins kamera, som befinner sig i rullstolshöjd, och skrattar rätt ner i den. Eller också går de bara ur bild. Det här var inte första gången han tog hjälp av sin funktionsnedsätt-ning för att undergräva den egna blickens makt. I den tidigare filmen *Outside In* (1981) framträ-der en naken kvinna, som har ljussatts bakifrån, högst upp i en trappa som han inte kan ta sig upp för. Föremålet för hans begär befinner sig i siktlinjen, men övergår hans förmåga.

Men fastän han tycks avsäga sig sin kontrol-lerande och sadistiska maktposition håller han i andra avseenden fast vid den. Dwoskin utsätter de som ser filmen för den skakande upplevelsen att se honom kämpa, hans impotens och and-nöd. Det är också oklart om huruvida, för att han ska kunna göra sin poäng gällande blicken, det är strikt nödvändigt eller bara njutningslys-tet att framställa Wretman som ett sexobjekt, vars utsatthet betonas genom hennes späda och hårlösa kropp. Han tycks bekräfta Kaja Silver-mans teori, i *Male Subjectivity at the Margins* (1992), om att manlig masochism på film kan undergräva blicken, och Dwoskin verkar också medveten om det sadistiska i sitt eget lidande. De två kvinnorna är fångar i hans hem, kanske till följd av odjurets beroendeställning. I en annan scen i *Outside In* ber regissören en vacker

kvinnna att upprepade gånger slå undan hans kryckor, vilket får honom att falla ovanpå henne med hela sin kroppsvikt. Det är oklart om titta-ren förväntas bli förfärad av Dwoskins grymhet eller känna medlidande för hans hjälplöshet. Här finns en vridning mot ressentiment där den skröplige hämnas på den starka, kanske rentav genom en appell till medkänslan.

The Sun and the Moon ställer på ett liknande sätt tittaren inför ett etiskt och moraliskt dilemma. Fördömer de Dwoskins voyeurism trots att de då riskerar att döma någon, som till följd av sin funktionsnedsättning redan befinner sig i utkanterna av den sexuella ekonomin, till elände? Eller stöttar de detta uttryck för hans sexualitet och tar därigenom den gubbsju-kes parti, en snuskig gam-mal man som utnyttjar en ung kvinna. Och vad innebär detta fördömande av voyeurismen för den medel-ålders kvinnan, Cordova? Med sina rödmålade, blanka läppar och sitt svartfärgade hår är hon en uppenbart sexuell varelse. Hon är emellertid överflödlig i skönheten och odjurets relation, och i likhet med så många äldre kvinnor får hon se på från en åskådarplats. Här hamnar en ung kvinnas rätt till sexuell autonomi i konflikt med den äldre och skröpliga individens frihet. Dessutom snuddar en progressiv feministisk känsla av äckel inför manlig voyeurism på ett obekvämt vis vid den förtryckande synen på en äldre, funktionsnedsatt mans sexualitet som fränstötande.

För Dwoskin var problemställningarna allt annat än teoretiska. I intervjuer menade han att hans voyeurism inte var ett val utan ett resultat av att, efter att ha blivit förbisedd till förmån för älskare med normriktiga krop-par, ha tvingats in i rollen som observatör. Till kritikern Francois Bovier sa han att »blicken ersätter de fysiska begränsningarna«. Att frånta

Deras långsamma skrik skulle lika gärna kunna bero på glädje, skräck eller hänskratt

Monstret måste ha försonande drag

honom blicken var att ställa upp hinder för en man med funktionsnedsättning. Ändå attack-erades han av pornografikritiska feminister som protesterade utanför flera filmvisningar mot

hans sexualiserade blick, som vore den en förlängning av den manliga auktoritet som han i flera avseenden inte kunde göra anspråk på. Det här frikänner inte Dwoskins voyeurism, men komplice-rar den agens som tillskrivs honom och andra i kompro-metterande situationer, som om en viss sorts begär kan

härledas till fria och villiga beslut. I *Crip Theory: Cultural Signs of Queerness and Disability* (2006) skriver Robert McRuer om de sätt på vilka olika former av subversiv queerhet och kritik är fun-kofobt kodade, då man inte inser vilka hinder som funktionsnedsatta personer möter. Kanske ligger lösningen i, som Silverman hävdar, att inte fördöma voyeurismen eftersom »vi alla samtidigt fungerar som subjekt och objekt« för andra, utan att i stället befria den från uteslu-tande manliga anspråk på makt.

I filmens nästa sista scen går skönheten in i

odjurets rum och sätter sig på sängkanten där hon sträcker ut sin hand mot hans, som för-siktigt återgäldar beröringen. Det här rörande ögonblicket växlar därefter till en scen där en hök cirklar över himlen. Vem eller vad är denna hökgestalt? Är det Dwoskin, som utnyttjar en ung flicka? Är det de djuriska begären? Eller är det Skönheten som är rovlysten? Vid denna tid-punkt i filmen har odjuret och hans voyeurism visat sig vara harmlösa: han kan inte lämna sin säng, eller ens onanera utan att drabbas av and-nöd. Men villkoret för hennes medkänsla verkar att odjuret är denna tama, kastrerade version av sig själv. Att fördöma rovlystet beteende är en sak, men att undanhålla vård tills någon bättrar sig en helt annan. Men detta är sagans sens-moral: odjuret måste få upprättelse genom att visa sig vara monstuös bara till det yttre, inte i sitt beteende. Faktum är att karaktären måste kompensera för och utplåna sitt oattraktiva yttre med hjälp av ömhet. Det här meddelan-det omformuleras som ett hot i bilden av den gubbsjuke, eller »snuskgubben«: vi förutsätter att alla närmanden från äldre och skröpliga är perversa, att deras uppmärksamhet är ovälkom-men, och just därför måste de bevisa motsatsen. Monstret måste ha försonande drag.

Moraliseringen kring den andres sexliv är djup-gående. Vi kan vänta oss detta från assimile-ringsvurmare som Larry Kramer, som hävdade att lösningen på aids-krisen var att bögar skulle sluta vara promiskuösa, växa upp och gifta sig, som om monogami vore svaret och inte skyddat sex. Här är det inte aids som måste botas utan bögarna, vars syn på sex måste reformeras. Leo Bersani menar i »Is the Rectum a Grave?» (1987) att även personer som befinner sig på andra sidan diskus-sionen, och värnar sexuell frihet, anpassar sig till

den moraliserande åsikten att sexuella minoriteter måste tjäna den dominerande synen på vad som är bäst för samhället. Han kallar detta för ett »pastoralise-ringsprojekt«, och instämmer med queerteoretiker som menar att promiskuöst beteende helt enkelt är ett uttryck för samhäl-lelig mångfald.

Dwoskins gestaltning av den ömma, rovlystna beröringen antyder att den andre måste rättfärdiga sin bön om social rättvisa genom att visa prov på dygdighet. Han vägrar att teckna en stärkande, sexpositiv bild av sin sexualitet, utan visar i stäl-let på vilka sätt den kan vara lika sadistisk eller oroande som hos män med normriktiga krop-par. I och med detta utmanar han tittarna: kan de försvara den funktionsnedsatte mannens rätt till sex utan att ombilda hans begär? Kanske är det därför han utsätter Wretman för en ironisk objektifiering i filmen, samtidigt som han verkar undergräva sin egen blick.

I *Compassion. The Culture and Politics of an Emotion* (2004) beskriver Lauren Berlant i närapå voyeuristiska ordalag hur medlidandets förhärskande vägar fungerar, efter årtal av den amerikanskt republikanska och brittiska konservativa ideologi som kallas »medkännande konservatism«. Känslan utmärks numera av en ojämn samhällelig relation mellan »åskådare och drabbade«. Relationen för inte alls människor närmare varandra utan präglas av främmandegörande, mellan en åskådare som är åtskild från, och i en gynnsam position för att hjälpa, en »drabbad som finns där borta« (hennes kursivering). Genom att appellera till känslor behandlar inte med-känslan bristande social jämlikhet, lidande och utanförskap som strukturella problem, vilka kräver politiska lösningar, utan som ett personligt erkännande mellan en individ eller en gemenskap och något annat. Det blir då en fråga om huruvida ens lidande kan tillerkännas värdighet, och även igenkänning – betar du dig som jag tror att jag skulle bete mig?

En sådan växelverkan mellan främmandegörande och moralisering förefaller vara hur stämningen i filmen arbetar, att det bakom den ömma smekningen döljer sig en klo. I denna process tycks medkänslan bli ett tredje sätt att se på i filmen, som i stället för att bidra med en väg ut ur äckelkänslan möjliggör dess diskriminerande gärning.



PAUL CLINTON är skribent, curator och redaktör bosatt i London. Han skriver bland annat för konsttidskriften Frieze, där han tidigare var redaktör, the London Review of Books, MOUSSE, Art Monthly, Art Review och The White Review. År 2019–2021 var han Royal Academy Fellow in Criticism vid Royal Academy Schools i London.