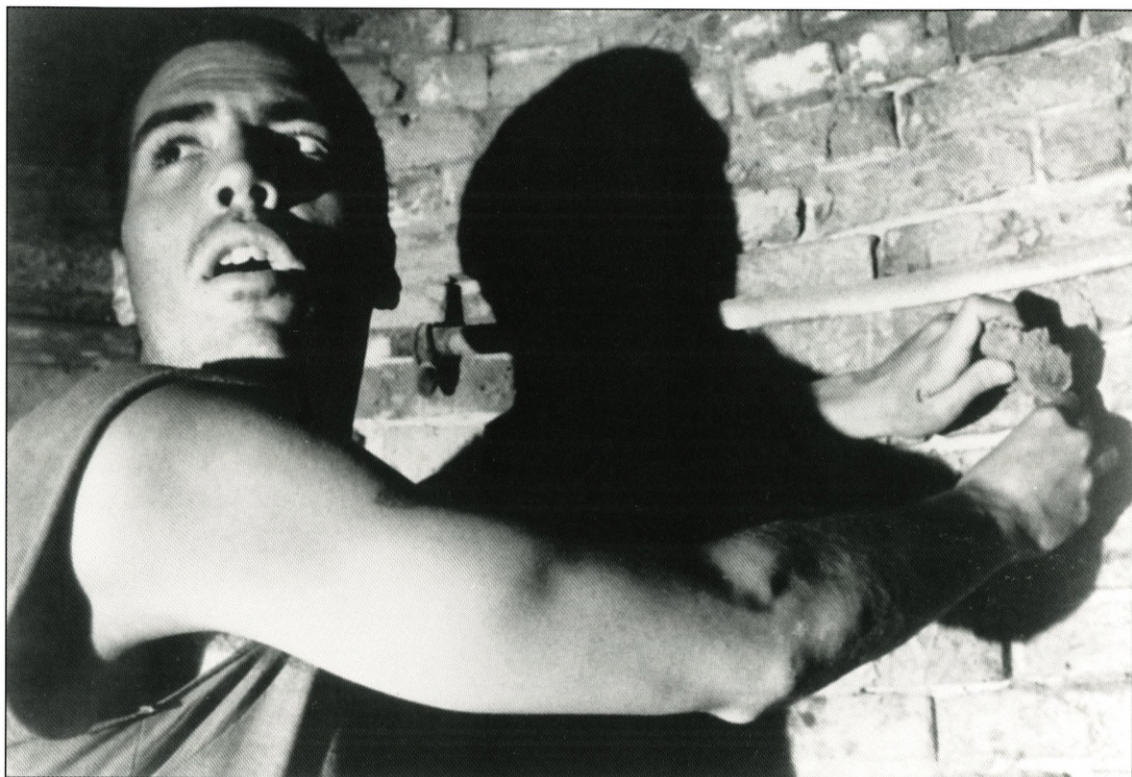




*Poison* (Todd Haynes, 1991)

# Crossing Over

New Queer Cinema, independent film og bekymringen for mainstream

af Trevor G. Elkington

I et interview med *Film Quarterly* i 1993 blev filminstruktøren Todd Haynes bedt om at kommentere den voksende mængde mainstreamfilm, der behandlede aspekter af emnet homoseksualitet. Hans svar var måske forudsigeligt skeptisk: "Jeg mener, at de er straight på grund af strukturen. De fleste film eksperimenterer overhovedet ikke med den narrative form, de indretter sig generelt i en meget konventionel

dreng-møder-pige/dreng-mister-pige-struktur. Hvis man simpelthen udskifter dreng møder pige med dreng møder dreng, gør det faktisk ingen forskel overhovedet. (...) Det udskifter bare indholdet og foregiver, at strukturen er naturlig." (Wyatt 8)

Haynes, som både er en uafhængig og åbenlyst gay filminstruktør, er i en oplagt situation hvor han kan undre sig over gay-

kulturens entré i mainstream-kulturen, og hans modvilje mod at tage mainstream - forstået som Hollywoodfilm - om gay emner til sig, er ikke bare fornuftig, men måske uundgåelig. Og dog sætter Haynes fingeren på det centrale punkt i sagen, når han hævder, at mainstream gay film når alt kommer til alt blot er straight film i bøsse-dragt. Den narrative form, perfektioneret af mainstream studieproduktioner, er tilpasset heteroseksuelle, patriarkalske og fallocentrisk æstetiske og kulturelle normer, sådan som filmkritikere har argumenteret for i årtier. (1)

De mest acceptable måder, hvorpå en uafhængig gay eller lesbisk filminstruktør kan opnå mainstream accept er ved at appellere til traditionelle formelle forventninger. Og dog, ved overhovedet at tænke spørgsmålet i queer og straight termer og ved at antyde, at de to termer på en eller anden måde er adskilte identificerbare fænomener, trækker Haynes på en teoretisk debat, som kræver yderligere overvejelse. Kan gay og lesbisk kulturel identitet konstrueres adskilt fra straight kultur? Hvem afgør en persons, eller en films, seksuelle identitet? Er straight film nødvendigvis uden gay og lesbisk tematik og emne? Alle disse spørgsmål trænger sig på, når man stiller spørgsmålet om hvornår en gay eller lesbisk film holder op med at være queer? Og når man stiller dette spørgsmål, melder der sig et større spørgsmål: hvornår holder en independent film op med at være independent? (2)

Hvad er der sket med den uafhængigt producerede spillefilm med bøsse- og lesbisk tema? I 1992 i en artikel i *Sight and Sound* udpegede filmkritikeren B. Ruby Rich en ny generation af film og filminstruktører som direkte og ærligt behandlede bøsse- og lesbiske emner. Hun kaldte denne generation "New Queer Cinema".

Ny, fordi det drejede sig om unge filminstruktører der lavede deres første strejftog ind i filmproduktion, men også fordi deres film brød med de traditionelle tilgange til at fremstille bøsse- og lesbiske emner, sådan som det var blevet etableret af den foregående håndfuld instruktører op gennem 70'erne og 80'erne. Queer, fordi de i fortsættelse af det politiske projekt, der gik ud på at rette op på fremstillingerne af bøsse- og lesbisk kultur, overtog de termer som mainstreamkulturen brugte om dem. Ved at de selv overtager udtrykket queer bliver ordet et våben mindre i undertrykkelsens arsenal.

Rich pegede på en pludselig opblomstring af film i 1991 og 1992 af filminstruktører som Gus van Sant, Jennie Livingston, Tom Kalin, Gregg Araki, Christopher Munch og Todd Haynes med fælles emne, tilgang og filmisk følsomhed. Tiden var øjensynligt kommet til at begynde det hårde arbejde med at få kontrol over de standarder, som queer-kulturen skulle udtrykkes med. Nødvendigtvis var New Queer Cinema-instruktørerne også independent filmfolk. Ved at udfordre mainstream-smagen blev mainstream produktion og distribution naturligvis fjendtligt stemt over for at påtage sig en økonomisk risiko ved at finansiere disse film. Men som Haynes angiver i citatet fra 1993 var der andre grunde til at arbejde uafhængigt end spørgsmål vedrørende finansiering og accept. Ved at arbejde gennem de traditionelle mainstreamkanaler kan filminstruktører blive tvunget ind i traditionelle, mainstream og derfor hetero-normative former. For New Queer Cinema betød queer også independent. Bekymringen for at glide ind i mainstream er dobbelt motiveret. Man løber risikoen for at sælge ud, at miste troværdighed eller autenticitet som normalt



antages at følge med den uafhængige status. Man løber også risikoen for at forråde, udnytte eller ufrivilligt parodiere netop det emne, som man søger at skildre præcist, nemlig queer-kulturens marginale status. De potentielle fælder og faldgruber er talrige og enorme.

Spørgsmålet bliver da, hvad der er sket med New Queer Cinema? Hvad er der sket med den amerikanske Independent Film? 'Indie film', det store nye håb for amerikansk filmkunst dengang fænomenet fik offentlighedens opmærksomhed i 80'erne, hvor man var parat til at opofre sig for at skabe unikke visioner, betragtes nu normalt som hørende fortiden til. Filmkritikere affærdiger automatisk indie filmen som værende udbændt, idet der henvises til Sundance festivalens kommerzialitet og 'Tarantino-effekten', hvor talentfulde unge filmfolk bruger deres independent status som et middel til at markedsføre sig selv i håb om at få adgang til at lave højere budgetterede studie-produktioner. På samme måde peger kritikere på udvandingen af queer-kulturen gennem tv-serier som *Will and Grace*, hvor hovedpersonen, der er bøsse, spilles af en straight skuespiller, eller film som *To Wong Foo, Thanks for Everything, Julie Newmar* (Beeban Kidron, 1995), produceret af Universal Pictures og Steven Spielbergs Amblin Entertainment, hvor Patrick Swayze, Wesley Snipes og John Leguizamo spiller drag queens, idet de bruger ironien omkring deres offentlige identiteter som straight skuespillere både som et komisk trick og som et skjold for deres personlige seksuelle orientering. Argumentationen er, at det der engang var originalt og uplettet ved disse bevægelser forlængst er blevet opslugt af USAs globale kulturmaskine.

Den moderne amerikanske independent films og New Queer Cinemas histo-

rie er mindre end to årtier lang, og der er allerede mange kritikere der skriver dens nekrolog. Med den voksende globalisering af filmindustrien og den uundgåelige indflydelse fra Hollywoods studiesystem er det i stigende grad fristende at forestille sig 'amerikansk film' som en monumental og alligevel arkaisk term. De store studier, hovedsagelig ejet af globale mega-korporationer, producerede film der var beregnet til at appellere til den laveste fællesnævner hinsides nationale begrænsninger, og man behøver kun at henvise til den globale succes, som *Titanic* (Cameron, 1997) fik, for at indse, at den studie-baserede amerikanske film ikke længere er 'national cinema'.

Ikke desto mindre - eller måske på grund af tilbøjeligheden i studierne til at skabe kulturelt homogeniserede produkter, har man i de to seneste årtier også set en tilsvarende forøgelse af film som appellerer direkte til niche-markeder inden for USA, film som i det store og hele ikke er skabt med et internationalt publikum for øje, i det mindste ikke på overfladen. Både independent-filmene og New Queer Cinema forsøger at nå et publikum, som er uden forbehold for den i stigende grad homogene og konservative produktion i Reagan-periodens Hollywood, og der er en naturlig og betydelig overlapning mellem 'indie filmene' i de sene 80'ere og tidlige 90'ere og de tidligste eksempler på en New Queer filmæstetik.

Men forbindelserne mellem amerikansk independent film og New Queer Cinema er mere end blot materielle og historiske. Kampen for at placere sig uden for mainstream og samtidig tiltrække et publikum medfører et væld af alment pres og bekymringer. Hvornår bliver markedsføring af en unik vision til plat sensationisme? Hvornår bliver henvendelsen til

et niche-publikum til en udnyttelse af det miljø, som har skabt kunstneren? Hvornår bliver det at give stemme til en gruppe, som ellers har været henvist til tavshed af mainstream-kulturen, til en 'identitets-turisme', hvor minoritet og uafhængig status bliver modificeret til at gouteres af et publikum, som må formodes at bestå af ufølsomme sensationshungrende? Og måske vigtigst af alt - hvornår krydser en film, der er placeret i det marginale, over til mainstream?

Hvis en kulturelt marginaliseret film løser opgaven lidt for godt, viser sig at være for populær og tilgængelig, risikerer den at blive netop det, som den har til opgave at modstå, den bliver mainstream. Det er klart, at New Queer filmenes succes i 90'erne spillede en direkte rolle i den voksende accept af bøssekultur i mainstream. De slag, der blev udkæmpet og vundet i underholdningsindustriens udkant op gennem 80'erne og 90'erne, accepteres i dag af industrien som et grundlag, der ikke sættes spørgsmålstegn ved. Man kan muligvis indvende, at trods de bedste hensigter kan det uafhængige New Queer Cinema godt være ansvarlig for deres egen mainstream-gørelse, deres 'straightening' for at parafrasere Haynes. Og dog er dette den snævre sti, som independent og queer filmskabere måtte balancere på, da konflikten blev særlig udtalt i 90'erne. Man må se visse finansielle realiteter i øjnene, og en af dem er den kendsgerning, at hvis en filminstruktør ønsker at fortsætte med at lave film, så må vedkommendes film tiltrække et publikum og i hvert fald sælge billetter nok til at producenterne er villige til at støtte endnu en film. Men dette kommercielle pres medfører komplikationer. Vil filmskaberne blive tvunget til at kommercialisere sin unikke karakter i forsøget på at

sælge billetter? Vil niche-publikummet føle sig udnyttet og miste tilliden til fremstillingen af, hvem de er?

Denne artikel undersøger det pres, som film og filmskabere stod overfor i New Queer Cinemas tidlige år. Først gives der et kort overblik over de historiske, æstetiske, politiske og industri-mæssige forbindelser mellem independent film og Queer film. Artiklen skifter derefter fokus til især to film, Todd Haynes' *Poison* (1991) og Rose Troches *Go Fish* (1994), som viser hvordan mængden af bekymringer, der formidles af disse instruktører, svarer til den generelle bekymring, som Queer Film og independent film står overfor: frygten for at 'krydse over', crossing over. Mens det for independent film drejer sig om frygten for tab af 'autenticitet' eller independent troværdighed, så frygter Queer-filmen at 'blive straight', at miste queerholdningen i den hetero-normative filmpraksis. Det er selvfølgelig en nyttig men også en drastisk forenkling at se gay- og straight-kulturer, niche- og mainstream-kulturer som indbyrdes udelukkende eller klart afgrænsede, og det er nødvendigt at minde sig selv om, at man aldrig fuldstændig er medlem af et af disse imaginære miljøer. Det forudsætter også, at hvis der er en unik queer identitet, så kan den bedst skildres af en independent produktion, og at mainstream film for den sags skyld har været blottet for bøsse- og lesbisk indhold, såvel åbenbart som i form af undertekst.

Frygten for at 'krydse over' rejser nødvendigvis spørgsmålet om hvem, der definerer seksuel identitet: er det op til individet selv eller udstikkes den af det samfund, der omgiver individet? Samfundet kan betegne en person som 'queer' og alligevel kan denne person foretrække sex med det modsatte køn. Ved at diskutere



den uklare og vagt definerede grænse mellem niche-markedsappel og mainstream tilgængelighed, mellem straight og queer, tilbyder *Poison* og *Go Fish* et mikrokosmos af de pres, som begge film-retninger oplevede i 90'erne. Måden hvorpå de to film behandler disse pres foregriber senere udviklinger i queer og independent film og giver en skabelon for at forstå politikken og faldgruberne i at operere uden for den kulturelle mainstream. Mens disse film muligvis kunne mistænkes for at forenkle komplekse emner, giver filmene en nødvendig basis for den følgende debat.

### **Independent film og New Queer Cinema.**

Udtrykket 'independent' film går tilbage til stumfilmens æra, hvor Carl Laemmle skabte Independent Moving Picture Company som modstykke til Thomas Edison og det monopolagtige Motion Picture Patents Company. Ironisk nok blev Laemmles selskab senere til Universal, og mange af de andre uafhængige produktionselskaber som Paramount blev selv en del af Hollywood-monopolet. Ikke desto mindre er den moderne brug af udtrykket 'independent' mere relateret til de tidlige film af John Cassavetes og den generation, som lod sig inspirere af hans produktionsmetode og ofte hans stil: Martin Scorsese, John Sayles, John Waters, David Lynch, Jon Jost, for bare at nævne nogle få. Disse filminstruktører inspirerede så andre filminstruktører, som både etablerede den kommercielle levedygtighed i independent filmkunst og begyndte trenden med at opnå voksende mainstream-accept. Tidlige film af Spike Lee, Steven Soderbergh, Jim Jarmusch, Gus van Sant, Allison Anders og Hal Hartley demonstrerede ikke bare fordelene ved at arbejde uden for studiesystemet, de cementerede også betydningen af Sundance Film

Festival og opfattelsen blandt studieproducere af at det uafhængige marked var et godt sted at skaffe sig nyt, ungt talent.

Independent filmproduktion har længe været den væsentligste mulighed for minoritets-instruktører, kvindelige instruktører og andre instruktører, der normalt formenes adgang til mediet. Bøsse- og lesbiske instruktører var ingen undtagelse. De fleste af Queer-bevægelsens pionerfilm blev produceret som independent film. Filminstruktører, der søger at udtrykke kontroversielle ideer eller udforske marginale emner vil uvægerligt blive tvunget til at finde ikke-traditionelle muligheder.

Men i betragtning af industriens aktuelle tilstand kan det være langt mere vanskeligt at definere 'independent' end det umiddelbart lyder. Roger Ebert definerer det som "en film lavet uden for det traditionelle Hollywood studiesystem, ofte med ukonventionel finansiering, og lavet fordi den udtrykker instruktørens vision snarere end en forestilling om kassesucces" (citeret fra Levy: 3). Men selv om denne definition er nyttig, er den ikke tilstrækkelig præcis. Under denne definition kunne nylige film af George Lucas og sågar Steven Spielberg anses for 'independent'. Desuden er mange independent produktions- og distributionsselskabers 'independent' status højst tvivlsom. F.eks. har Miramax, New Line og October alle sluttet sig sammen med store underholdningskonglomerater, og selv små independent produktionsselskaber har nu klart en større studiedistributør i tankerne, når de vælger projekter. Studiesystemet udøver pres på det uafhængige marked gennem ren og skær uundgåelighed.

På samme måde bliver queer-kulturen i stigende grad accepteret, og mens independent film mere og mere bliver inddraget i studiesystemet, er de oprindelige





*Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985)

motiver til at arbejde uden for mainstream-produktionen ikke længere helt så åbenbare. Frygten i begge traditioner er, at man ved at opnå mainstream accept har slået en handel af med djævelen. Ved at få kulturel værdi og den finansielle og kunstneriske stabilitet, som dette medfører, vil det unikke i hver bevægelse gå tabt. Oven i dette kommer også frygten for, at begge traditioners hårdt tilkæmpede synlighedsgevinster vil blive vendt om med acceptens kvælende dække. At være queer eller være 'indie' vil måske ikke længere være en brugbar identitet, nu hvor det ikke længere indebærer en marginal position. Denne frygt for tabt identitet kan måske skarpest illustreres og fremstilles i forbindelse med New Queer Cinemas tidlige år.

Tidlige bøsse- og lesbisk-orienterede

film fokuserede primært på selv-identifikationens proces, på det at springe ud, både individuelt og kollektivt. Film som *Some of Your Best Friends* (Ken Robinson, 1971), *Word Is Out* (Nancy Adair et al., 1978), *Gay USA* (Arthur Bressan, 1978) og endda senere film som *Desert Hearts* (Donna Deitch, 1985) og *Parting Glances* (Bill Sherwood, 1986) lægger hovedvægten på at identificere en følelse af queer miljø og identitet. Selv om de undertiden er didaktiske, skinhellige eller sentimentale, giver disse film ikke desto mindre positive billeder af bøsse- og lesbisk tilværelse, til glæde for et bøsse- og lesbisk publikum, men skaber også et bolværk mod homofobi eller på anden måde fjendtlige konservative kritikere. Ved at etablere en følelse af identitet og miljø modvirkede



disse film de fjendtlige fremstillinger, der var så almindelige i mainstreamfilm. Som filmkritikeren José Arroyo skriver:

Fremstilling er et nøgleemne i lesbiske og bøsse-studier af film. Logikken bag bøsse-befrielsesbevægelsens understregning af at 'springe ud' var, at det ville gøre det usynlige synligt, og at en sådan synlighed, en alternativ form for græsrøds-kulturel og politisk fremstilling i sig selv, ville hjælpe med til at transformere den måde, bøsser og lesbiske så sig selv, sådan som de blev set og sådan som de blev behandlet. I overensstemmelse med denne logik er det afgørende, hvordan lesbiske og bøsser blev fremstillet på film og andre audio-visuelle medier. (Arroyo: 68).

Fremstillingen - repræsentationen - bliver et skarpt fokuseret politisk spørgsmål, og hver person i de tidlige bøsse- og lesbiske film får lov at bære repræsentationen af et helt miljø på sine skuldre.

På den måde danner disse tidlige film en basis, som New Queer-filmen kan arbejde videre med - og mod. Da B. Ruby Rich skabte udtrykket New Queer Cinema i 1992, var det en reaktion på, hvad hun så som et brud med traditionel bøsse- og lesbisk filmæstetik, en ny måde at repræsentere bøsse- og lesbisk kultur som man så det i film som *Poison* (Todd Haynes, 1991), *My Own Private Idaho* (Gus van Sant, 1991), *Paris Is Burning* (Jennie Livingston, 1991), *The Hours and Times* (Christopher Munch, 1992), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *The Living End* (Gregg Araki, 1992). New Queer Cinema var karakteristisk ved at være mere direkte og udfordrende politisk; både Haynes og Troche var medlemmer af den radikale queer-retighedsorganisation ACT-UP. Ved at tage det næste logiske skridt fra spørgsmålet om at 'springe ud', begyndte New Queer Cinema at stille det enkle spørgsmål: Hvad nu? Mens bøsse- og lesbisk kultur blev mere nærværende og identificerbar i

film og andre medier, skiftede man hurtigt fra spørgsmålet om at identificere miljø og understøtte identiteten til spørgsmålet om miljø og identitet inden for den bredere heteroseksuelle kultur-sammenhæng. Hvad vil blive queer-kulturens betingelser? Hvordan vil den passe inden for hetero-kulturen? Vil den udskille sig selv, kan den udskille sig selv, og er udskillelsen nyttig eller skadelig?

Eftersom heteronormative værdier langt er de dominerende i den globale kultur, var debatter om hvordan den gryende queer-identitet bedst kunne opretholdes over for en ofte fjendtlig straight kultur nødvendige, hvis ikke uundgåelige. Skulle New Queer Film kun henvende sig til queer-publikummet, eller skulle den forsøge at appellere også til et straight publikum? Hvordan ville Queer film holde balancen mellem at henvende sig til sin egen gruppe og samtidig have forbindelse til mainstreamkulturen? Ville det kræve en vis afhængighed af heteronormativ æstetik - ville det altså for at appellere til mainstream-publikummet være nødvendigt at lave film som appellerede til et straight publikums forventninger om hvordan folk opfører sig eller bør opføre sig? Risikerer filmen at blive alt andet end autentisk, hvis den slår bro over kløften? Bliver queer film som benytter sig af en filmstil, som er skabt af en straight eller i det mindste heteronormaliseret filminstruktør, blot til en straight film i bøsse-forklædning?

Dette er bare nogle af de emner, som New Queer-generationens filminstruktører stod overfor, og deres strategier i forhold til disse spørgsmål er varieret og kompleks. Mens en film som *Desert Hearts* hovedsagelig handler om at identificere sig selv som lesbisk, allerede i 1994, er den lesbiske identitet i *Go Fish* taget for



givet. Personerne er sprunget ud og er stolte af det, de lever simpelthen deres liv; seksuel identitet er et af mange spørgsmål, ikke det eneste.

#### At spille straight: Todd Haynes og genre.

Efter succesen i 1991 med *Poison* var Haynes særlig oplagt til at kommentere queer filmens fremtid i de tidlige 90'ere. I det samme 1993-interview i Film Quarterly bemærker han:

Folk definerer bøssefilm udelukkende ud fra indholdet: hvis der er bøsser i den, er det en bøssefilm. Den passer til bøsse-holdninger, og så er det en bøssefilm. Det er en fuldstændig fejltagelse i forestillingen, for slet ikke at tale om, evnen til at se ud over indholdet (...). Heteroseksualitet er for mig lige så meget en struktur som det er et indhold. Det er en påtvunget struktur, som følges med den patriarkalske, dominerende struktur, der begrænser og udfordrer samfundet. Hvis homoseksualitet er modsætningen eller mod-sexaktiviteten til det, hvilken slags struktur ville det så være? (Wyatt: 8)

Haynes rejser vigtige spørgsmål. Hvis queer-æstetik adskiller sig fra straight æstetik, hvad er så queer-æstetik? Skal en film om bøsse- og lesbisk kærlighed nødvendigvis opføre sig anderledes end en straight kærlighedshistorie? Der er ingen tvivl om, at kærlighedsfilmen er skabt på grundlag af en forestilling om heteroseksuelt begær og heteronormativ stabilitet. En lykkelig slutning, i hvert fald i traditionel film, betyder, at drengen får pigen, det heteroseksuelle par er etableret og grundlagt, og der er igen bragt orden i verden. Er dette naturligt i en queer kærlighedsfilm? Er der en anderledes model som er mere acceptabel for queer-holdningen, både politisk og kunstnerisk? Det er disse og lignende spørgsmål, der udgør det centrale i Haynes' film.

Haynes etablerede sig som en væsentlig

instruktør med to tidlige film. Med begge viste han en uhyggelig evne til at få både kritikernes ros og vække politisk debat. Hans første film, *Superstar: The Karen Carpenter Story* (1987), er en kort pseudo-dokumentarisk film, der skildrer sangeren Karen Carpenters liv ved at bruge Barbie-dukke i stedet for skuespillere, sammenklippet med arkivmateriale om holocaust-grusomheder og dårlige 70'er-film, finge-rede interviews med musikkritikere, videnskabsmænd og menigmand på gaden samt tekst-kommentarer om de psykologiske og sociale baggrunde for anorexia nervosa. Undervejs anklages ikke bare Carpenter-familien, men dynamikken i den amerikanske familie generelt. Ikke overraskende fik filmen problemer med Carpenter-boet, især fordi Haynes ikke havde fået copyright-tilladelse til at benytte Carpenters musik. Filmen fik aldrig kommerciel distribution, trods varm modtagelse hos publikum og kritik.

Haynes' gennembrud kom med hans første spillefilmlange film, *Poison*. Filmen, der i virkeligheden er tre adskilte film, klippet sammen til én, følger tre distinkte fortællinger: "Hero", "Horror" og "Homo". Selv om projektet løseligt er baseret på den grænseoverskridende forfatter Jean Genets værk, har hver del sin egen unikke visuelle stil, sine egne personer og genrebegrænsninger. "Hero" undersøger Richie Beacons forsvinden i video-agtig fup-dokumentarisk stil mest i stil med tonen i *Superstar*; Beacons mor hævder, at drengen fløj til himmels som en engel, flygtede fra en misbrugende far og et kaotisk hjem. Andre hævder, at drengen var den 'rene ondskab', et manipulerende misfoster som gerne ville mishandles af kammeraterne. "Horror" er en sort-hvid parodi på horrorfilm i B-klassen, hvor Dr. Graves udvider og kondenserer den menneskelige sex-



*Poison* (Todd Haynes, 1991)

trang. Graves pådrager sig en smitsom spedalskhedssygdom, da han ved en fejltagelse kommer til at indtage stoffet i distraktion over en attraktiv kollega. Den tredje, "Homo", mest klart inspireret af Genet, følger Broom, en fransk fange, der er betaget af Bolton, en yngre indsat. Historien er fortalt i køligt blåt og sodet sort, sammenklippet med varme, lyriske flashbacks til Brooms år på en ungdomsanstalt. I begyndelsen forekommer krydsklipningen mellem historierne umotiveret, nærmest tilfældig, men efterhånden fremstår filmen som et magtfuldt udsagn om homoseksualitet, aids-krise, marginalisering samt befrielse og ophøjethed gennem den sociale grænseoverskridelse.

*Poison* blev vist på Sundance festivalen og blev godt modtaget af kritik og publikum, men det er sandsynligt, at filmen ikke ville være nået ud over niche-orienterede småbiografer og festival-kredse, hvis ikke den havde fået opmærksomhed fra pastor Donald Wildmon og hans American Family Association, der repræsenterede det yderste religiøse højre i Reagan-Bush-perioden. Wildmon og

andre konservative var forargede over den kendsgerning, at amerikanske skattemidler - i dette tilfælde en relativt lille \$25.000 post-produktions-bevilling, som Haynes fik fra National Endowment for the Arts - var blevet brugt til at støtte, hvad de opfattede som bøsse-pornografi, nærmest propaganda. Wildmon og hans ligesindede var især vrede over det uklare billede af en erigeret penis, hvilket altid har været tabu i amerikansk spillefilm, samt over fremstilligen af homoseksuel voldtægt og en langvarig sekvens, hvor en gruppe bøller spytter ind i en svagere drengs åbne mund. Beskrevet i tør prosa virkede disse scener forståeligt forargende på nogle amerikanere. Konservative politikere kobede Haynes sammen med andre kontroversielle kunstnere som Karen Finley og Robert Mapplethorpe for at fremstille NEA som en radikalt-orienteret organisation, der uforsvarligt fulgte en anti-amerikansk dagsorden, i dette tilfælde forstået som anti-hvid, anti-middelklasse, anti-familie og anti-heteroseksuel. Afskedigelser fulgte, og NEAs årlige budget blev reduceret til en skygge af dets tid-



ligere tilstand. Tragedien udviklede sig til en farce, da det viste sig, at hverken Wildmon eller de fleste af hans tilhængere faktisk nogensinde havde set *Poison* og derfor ikke kunne have taget sammenhængens kompleksitet i betragtning i forbindelse med de forargelige sekvenser. Umiddelbart skaffede skandalen omkring Haynes' film offentlig opmærksomhed og gav filminstruktøren lejlighed til at forsvare sit værk og skitsere sine kunstneriske mål med det resultat, at mange flere mennesker så *Poison*, end man ellers kunne have forventet samt at filmen fik status som en milepæl i New Queer Cinema.

Og dog fremsatte Wildmon faktisk én korrekt erklæring: *Poison* har virkelig en queer dagsorden. Haynes er en politisk kunstner, og hans værker har altid vakt ballade, ofte utilsigtet. Desuden udfordrer Haynes' film direkte emner som repræsentation og fortælling, nøglebegreber for filminstruktøren siden hans tidlige studieår som maler og billedkunstner. Om sine tidlige malerier fortæller han:

På en måde ønskede jeg at bruge disse symboler, disse billeder af den verden, som jeg havde fremstillet: billeder af mænd, billeder af kvinder som ser ud på den ene eller den anden måde, man kan skille dem ad for at sætte dem på lærredet og så skille dem ad og diskutere dem. Men jeg hadede dem på en måde, jeg hadede repræsentation, jeg hadede fortælling, og alligevel følte jeg, at jeg skulle tage stilling til det, jeg blev nødt til det. (Wyatt: 4)

*Poison* brænder af denne dybtliggende ambivalens over for fortælling og repræsentation. Filmen nærmer sig grænserne for, hvad publikum vil acceptere, og dette eksperiment spejler sig i filmens generelle stil såvel som i personernes adfærd. De tre historier anspiller hver især på genre-formater: dokumentarfilm, horrorfilm, fængselsfilm. Men hver af dem modsiger allige-

vel genre-forventningerne. Vi finder aldrig rigtigt ud af, hvad der skete med Richie Beacon. Dr. Graves ødelægger sig selv til slut og oplever alligevel en grænseoverskridelse i sine sidste øjeblikke. Broom mister sin elskede, da Bolton bliver dræbt under et flugtforsøg, og selve begrebet ægte kærlighed bag tremmer udfordrer de sædvanlige skildringer af fængsels-homoseksualitet som en form for dyrisk sadisme blandt ellers heteroseksuelle mænd.

Desuden er der gennem hele filmen billeder af overskridelse og ophøjelse. Beacon springer ud fra et vindue og flyver til himmels. Graves springer i døden fra en balkon, blot for i øjeblikkene før sin død at opleve både sand lidelse og sand glæde. Bolton bliver skudt, mens han klatrer på fængselsmuren. Som Haynes bemærker, "drejer det sig i *Poison* om, at alle disse tre genrer eller stilarter har en historie om begrebet overskridelse og behandler den trussel på forskellige måder" (Wyatt: 6). I alle tre historier modstår eller omstyrter outsiderfigurer den accepterede adfærd; det er denne overskridelse, som på en gang gør personerne uacceptable og dog ultimativt smukke.

Filmen er klart skabt til at udfordre heteronormative værdier. Den er et forsøg på at gå ind i queer politik ved at skabe en queer æstetik, der modsiger straight forventning, derfor vægten på overskridelse og oprørske figurer. Det giver derfor mening, at konservative kritikere føler, at denne film har en "queer dagsorden". Det har den. Der, hvor Wildmon og hans meningsfæller tager katastrofalt fejl, er når de ser filmen som en reklame for en bøsse- og lesbisk livsstil på bekostning af straight mennesker eller forestiller sig filmen som en smitte. Den ikke for tyndt tilslørede trussel bag Wildmons initiativ var, at filmen ønskede eller var i stand til



at få straighte mennesker til at blive queer, som en udstilling af den destruktive paranoia, der skildres i det aids-inspirerede segment "Horror".

Faktisk er filmens væsentligste bekymring præcis den modsatte af Wildmons frygt. Den søger en vej for queer film - og dermed bøsser og lesbiske mennesker - for at skaffe et rum inden for den heteronormative kultur uden at blive tvunget til at blive straight. Eftersom Haynes nødvendigvis står som en outsider med sit emne, med sin status som åbenlyst bøsse og politisk aktiv filmskaber og især med alle sine eksperimentale hensigter, giver det god mening, at han arbejder inden for det uafhængige filmsystem; det er en film som modstår mainstreamæstetikken og præsenterer overskridende personer og strukturer, kendetegnet ved independent film. Ligeledes deler filmen den gennemtrængende frygt blandt independent produktioner for at blive opslugt af mainstream-kulturen.

Ikke desto mindre er Haynes' efterfølgende og succesrige karriere (*Safe*, 1995, *Velvet Goldmine*, 1998) på mange måder resultatet af den mainstream-opmærksomhed, som *Poison* fik, ironisk nok takket være kontroverserne med Wildmon. Derfor trænger det essentielle problem for både queer og indie filmskabere sig på igen: Hvordan skal man holde balancen mellem mainstream og niche-appel?

**På fisketur i mainstream: *Go Fish* og det lesbiske niche-marked.** Rose Troche og Guinevere Turners romantiske komedie *Go Fish* havde premiere i 1994, et år efter Haynes' udsagn om genre og queer filmproduktion stod i *Film Quarterly*. Filmen synes skræddersyet til at udfordre Haynes' hypotese vedrørende den romantiske filmgenre. Filmen handler om to personer,

Max og Ely, som tripper rundt om deres gensidige tiltrækning, kommer over de forhindringer som samfundet, vennerne og de selv lægger på deres vej og omsider forelsker sig på baggrund af et hipt, urbant lesbisk miljø. På overfladen ligner det en traditionel romantisk fortælling. De mødes, de skilles og de finder sammen igen. Haynes påstår, at en film der blot erstatter 'dreng møder pige' med 'dreng møder dreng' ikke udfordrer noget og derfor bøjer sig for heteroseksuelle forventninger. *Go Fish* drillede publikum med slaglinjen "Pige møder pige". Er Troches film en straight film i queer forklædning?

Da Troche og Turner skulle til at skrive manuskriptet, undersøgte filmskaberne omhyggeligt hvordan man tidligere havde fremstillet det at være lesbisk. Troche skriver,

Vi tænkte over, hvad vi ønskede at præsentere i en lesbisk film. Miljøets forskellighed. Dengang mente vi, at der virkelig var et lesbisk miljø, og det var det miljø som vi ønskede at give *Go Fish* til. (...) Vi talte om de ting, som vi følte manglede i de lesbiske billeder, vi var stødt på, enten i film, video eller fotografi, og de ting som var til stede som vi gerne ville omformulere. Endelig konkluderede vi, at vi ville skrive et manuskript, som skildrer et lesbisk miljø med kvinder som er i tyverne med begyndende karrierer og veninder, som melder sig syge. Vi ville også gerne have personer som havde sans for humor, der skiftede mellem enten at tage sig selv for alvorligt eller slet ikke. Vi talte længe om de situationer, vi ønskede at fremstille. Kærlighedshistorie, ja. Sex, ja, ja. (Troche: 13-14).

Hensigten med at præsentere personer, der lignede folk, som Troche og Turner kendte, understreges af deres formodning om et identificerbart lesbisk miljø, samlet om en fælles erfaring og alligevel ikke monolitisk, men forskelligartet. At Troche i tilbageblik er skeptisk over for denne formodning, svækker ikke de motiver,





*Go Fish* (Rose Troche, 1994)

som personerne er konstrueret med i filmen. Filmskaberne er klar over, at deres personer bærer en større byrde end personerne i en typisk mainstreamproduktion, ikke kun fordi de bliver undersøgt nøjere af filmens lesbiske publikum, men også fordi filmhistoriens fremstilling af lesbiske personer både er begrænset og tenderer mod det stereotype. Filmen markerer sig som en film om lesbiske for lesbiske, og den anvender repræsentations-politikken som en måde at rette op på de fejl, som skyldes traditionerne i straight film. Ved at skabe dette multi-kulturelle miljø af virkelige personer kan instruktørerne ironisk nok naivt have bøjet sig for, hvad nogle kritikere kalder "den kulturelle forskelligheds liberale utopiske ånd" (Henderson: 54), og det er tænkeligt, at Troche i det senere tilbageblik på filmen markerer denne skepsis.

Forventningen om, at personerne skulle have sans for humor, og at de skulle veksle mellem "at tage sig selv for alvorligt eller slet ikke", røber også den meget vidende måde, hvorpå denne film punkterer ikke

bare sine egen prætentioner, men også den ofte dødsens alvorlige portrættering af det at være lesbisk i film som *Desert Hearts* eller filmens oftest sammenlignede forgænger, Nicole Conns *Claire of the Moon* (1992), en springe-ud-kærligheds-historie, som hyppigt synker ned i dogmatik og pedanteri. På denne måde kan *Go Fish* være en præcis skildring af det lesbiske publikums egen position, en voksende bevidsthed om komplekse forhold, som de forudgående generationer af bøsse- og lesbiske aktivister ikke har behandlet. Lykkeligvis måtte bøsse- og lesbisk kultur anerkendes som langt mere kompleks end de tidligere generationer af filminstruktører, queer eller straight, havde været i stand til at vise.

*Go Fish* er klart bestemt for det lesbiske niche-marked, og alligevel er det indiskutabelt, at filmens historiske betydning skyldes dens appel til et bredere segment af filmpublikummet og især dens evne til at koble sig til det blomstrende independent filmmarked i de tidlige 90'ere. Takket være en kombination af faktorer som

Sundance Film Festivals succes, efterspørgslen efter indhold til det stadigt voksende video- og kabel-tv-marked og fremkomsten af en filmkyndig generation som er træt af studie-ledet middelmådighed brød independent film stort igennem i løbet af 90'erne, og *Go Fish* nød godt af denne popularitet.

Filmen appellerede både til queer publikummet og til et bredere publikum fra kunstneriske biografer, filmfestivaler og særlige videobutikker. Og det vigtigste var måske, at filmen var heldig at blive lanceret på markedet af John Pierson, ofte kaldet 'den uafhængige films guru' (3). Pierson så hurtigt denne films muligheder for at klare sig godt på sit niche-marked såvel som dens evne til at 'krydse over' til et større publikum, og han planlagde sin markedsføringsstrategi, da det var tiden til at forhandle med distributører på Sundance i 1994.

Tricket med *Go Fish* var en advarsel til distributørerne om at se filmen på 1994-festivalens første fredag eller fortryde det. Der var to slags madding på kroen: *Claire of the Moon* og *She's Gotta Have It*. *Claire* repræsenterede den lesbiske 'basis' og Spike [Lees *She's Gotta Have It*] (en åbenbar kunstnerisk inspiration) var udbrudspotentialet. Som direkte forbindelse til Spikes debutfilm var jeg særlig glad for at kunne skrive til distributørerne, at *Go Fish* "godt kan blive for det lesbiske publikum hvad *She's Gotta Have It* var for det sorte publikum." (Pierson: 286)

Strategien for at sælge denne film til distributørerne var koblet til disse to tidlige film af specifikke grunde. *Claire of the Moon* havde været den største finansielle lesbiske filmsucces til dato, havde indspillet \$900.000 trods det dobbelte handicap, der lå i dels at være delvis selv-distribueret, dels ifølge instruktørens egen mening "ikke heller at være så god" (citeret i Pierson: 286). *Claire's* succes var mere

en demonstration af, hvor lidt der var blevet tilbudt på det lesbiske filmmarked, end det var et vidnesbyrd om filmens kvalitet. Den underforståede logik var, at det lesbiske publikum praktisk taget ville garantere et minimum-afkast på investeringen stort set svarende til, hvad *Claire* havde indspillet. Ved at referere til *She's Gotta Have It* succes illustrerede Pierson også 'krydse over'-mulighederne i *Go Fish*. Ikke bare har filmene visse stilistiske ligheder, de udviser også samme evne til at fortælle en historie om traditionelt marginaliserede personer på en måde som appellerer til den dominerende kultur, som fra først af er ansvarlig for at marginalisere dem. Selv om *She's Gotta Have It* var populær hos det sorte publikum, så blev den oprindeligt markedsført i multi-etniske kvarterer i New York City for at undgå at blive rubriceret som en 'sort film'. Da rygten spredtes fra mund til mund blandt det multi-kulturelle segment af filminteresserede, blev filmen spillet over hele landet og indspillede langt mere end man ellers kunne have forventet.

Pierson foreslog en lignende distributionsstrategi til de distributører, der var interesseret i at købe *Go Fish* med den ekstra bonus, at denne film kunne forventes at indspille ca. \$1 million bare ved at appellere til det lesbiske marked. Strategien lykkedes. Goldwyn købte filmen for \$450.000, og filmen indspillede over \$2.4 millioner i Nordamerika, ca. \$400.000 i udlandet og vedbliver at give indtægter fra bl.a. video-salg. Selvfølgelig reduceres netto-indtjeningen for alle parter væsentligt, når diverse udgifter trækkes fra. Men tilbage står den kendsgerning, at filmen ikke bare var en yderst succesrig independent film, den var også enormt succesrig som queer film.

Men hvis *Go Fish's* succes delvis skyldes,



at den appellerer til et straight publikum, betyder dette så, at filmen - uanset hvad der har været filmskabernes hensigter - på en eller anden måde er blevet straight? Er *Go Fish* en straight film med lesbiske personer? Fra starten tager filmen selv fat om disse problemer. I åbningssekvensen, mens forteksterne endnu ruller forbi, gennemgår Kia, en afro-amerikansk professor i Queer Studies, med sine studenter en opstilling af bemærkelsesværdige lesbiske personer i historien og populærkulturen. En af studenterne ytrer tvivl om nytten af denne liste, da den hovedsagelig er baseret på spekulationer og rygter. Kia svarer: "Gennem den lesbiske historie har der været en alvorlig mangel på dokumentation, som kan fortælle os, hvad disse kvinders liv i virkeligheden drejede sig om. Jeg mener lesbiske livshistorier og lesbiske forhold - de eksisterer knap nok på papiret, og det er med det i tankerne og forståelse af historiens magt ... (Troche, Turner: 39). Her kommer så producer-credits, næsten som om Kia præsenterede filmen, en film som vil tage netop disse emner op, en film som vil skabe balance i den lesbiske repræsentation. Filmens hensigt er klar fra de første sekvenser, og alligevel - som følge af Troche og Turners krav om at personer skal have humoristisk sans omkring sig selv samtidig med at de tager sig selv alvorligt - fortsætter filmen med ikke blot at modarbejde sine egne prætentioner, men også publikums forventninger. Efter deres første date, hvor de har set en bøssefilm (en film der markeres off screen), tager Max og Ely tilbage til Elys lejlighed for at diskutere det, de har set.

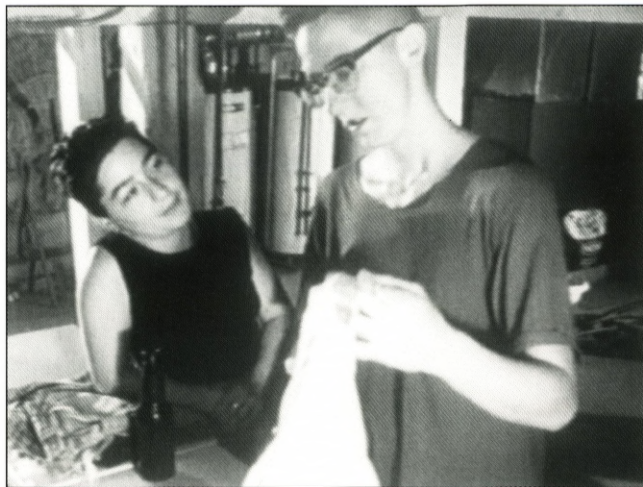
Max: Elendig film. Hvorfor skal queers altid være så ynkelige? Jeg mener, jeg er queer og jeg synes, det er forholdsvis let ikke at hade mig

selv. Jeg mener, manden er bøsse og instruktør. Jeg synes, han har et vist ansvar for at fremstille os på en positiv måde.

Ely: Jeg ved ikke, jeg kunne virkelig godt lide filmen. Der var så meget smukt ved den. Vi forventer, at queer filmskabere skal påtage sig at repræsentere hele miljøet, og det synes jeg er meget at kræve af nogen. (Troche, Turner: 61)

Filmene er klart krydret af bevidstheden om, at det, der let kunne være en indrømmelse til de traditionelle opfattelser af 'lesbisk miljø og identitet', ikke længere er helt så enkelt; miljøet er langt fra homogent. Men mere interessant er måden, hvorpå dette element klart placerer sig i forhold til det brede mainstream eller heteroseksuelle publikum. En queer film-skaber har kun ansvar for at præsentere queer-kulturen i et positivt lys, hvis man forudsætter, at queer identitet er noget som er fuldstændig adskilt fra straight identitet, og at mainstreamkulturen i hvert fald er tvivlsom, hvis ikke direkte fjendtlig. Det uudtalte håb er, at queer film vil præsentere queer kultur i et positivt lys, så ikke bare bøsser og lesbiske kan finde positive rollemodeller, men også så fjendtlige kritikere som Donald Wildmon ikke kan bruge filmen til at bagtale befolkningens bøsser og lesbiske. Det er netop denne slags politisk-motiveret forenkling, som filmen prøver at udforske.

Undersøgelsen af relationer mellem queer og straight kultur både socialt og individuelt bliver vel ikke afsløret mere skarpt end i det, filmkritikeren Lisa Henderson kalder 'Sex Cop'-sekvensen. Daria, en lesbisk sidefigur der udmærker sig ved sin promiskuitet, ses i seng med en mand. På vej hjem fra dette samvær bliver hun kidnappet af en gruppe vrede lesbiske kvinder, der tvinger hende til at forsvare sin seksualitet. Er hun virkelig lesbisk, når hun går i seng med en mand? Er hun for-

*Go Fish* (Rose Troche, 1994)

pligtet til at fortælle sine lesbiske kærester, at hun har været i seng med en mand? Er hun en trussel mod lesbisk identitet, når hun både er så grådigt tiltrukket af kvinder og også åbenbart er villig til at indlade sig på et heteroseksuelt forhold? Daria svarer, at hun har været i seng med flere kvinder end nogen af hendes forfølgere og insisterer på at være 'en lesbisk som har haft sex med en mand' (Troche, Turner: 100). Sekvensen slutter uafgjort med udsagnet om, at sex "bare er sex", og afhøringen viser sig at være en fantasi, der afspejler, hvad der foregår inde i Darias hoved efter hendes kontakt med heteroseksualiteten. Hvornår bliver en lesbisk kvinde som går i seng med mænd simpelthen straight? Spørgsmålet bliver kun vigtigt, hvis man mener, at identitet er en social konstruktion, der afgøres af andre end individet selv. Hvis Daria udadtil opfører sig på en straight måde, betyder det så, at hun *er* straight?

Sekvensen er en dækkende metafor for hele filmen hvad angår dens egne temaer så vel som dens placering på filmmarkedet. Flirter den med heteronormative

genre-krav i en grad, så den bliver straight ifølge Haynes' definition? Når den tiltrækker et straight publikum, er den så i virkeligheden bare forklædt som lesbisk film? Er det at 'krydse over' ensbetydende med at blive straight? I sidste instans insisterer filmen på samme identitet, som Daria insisterer på: på trods af hvordan den opfører sig på overfladen, er den inderst inde en lesbisk film. Dens tema er essentielt for det lesbiske miljø, den er fuld af hentydninger og vitser henvendt til et lesbisk publikum, og den afspejler en lesbisk æstetik både med sine personer og i skildringen af miljøet. Trods dens berøring med et heteroseksuelt publikum, er det ikke en straight film. Ikke desto mindre er den åbenbare stress, der kommer af at balancere på den tynde knivsæg, et klart produkt både af queer-kulturens stadig mere komplekse forhold til straight kultur såvel som en parallel forbindelse til independent films genrelle bekymring for at komme til at ligne studiesystemet for meget: bekymringen for at 'krydse over'.

Queer film og indie film er - på godt og ondt - ikke i samme position i dag, som



de var for bare ti år siden. Ganske vist er situationen langt fra perfekt, men fremstillinger af queer kultur og queer personer er blevet acceptable for størstedelen af det amerikanske mainstreampublikum, sådan som man kan se det i en række kulturelle ikoner - fra Ellen Degeneres til *Queer as Folk* [her tænkes på den amerikanske udgave, der er langt mindre radikal og mere familievenlig end den oprindelige, britiske, red.]. Fremstillinger af bøsser og lesbiske er ikke så politisk prægede, i hvert fald på overfladen. På samme måde er independent film blevet tvunget til at acceptere en ubekvem forbindelse til studiestystemet. Sundance og andre lignende festivaler skaber et marked, hvor indie filmskabere kan bejle til mainstream-distribution, og i mange henseender er indie-området blevet et prøvefelt, hvor studieproducere kan lede efter nyt talent. Men med denne kulturelle tilpasning følger en serie nye udfordringer. Hvordan vil queer og indie film fastholde det, som er blevet opnået? Hvordan kan de fastholde dette i stigende grad komplicerede forhold til mainstream accept? Og måske det mest provokerende spørgsmål af dem alle: Er det stadig nyttigt at fastholde outsiderpositionen som kulturelt unik? Er tiden kommet, hvor queer film og indie film simpelthen skal placere sig som blot en anden gren af mainstream? Det er sådanne spørgsmål, den nuværende generation af filmskabere står overfor. Hvordan de vil besvare dem vil vise sig.

Oversat fra engelsk af Peter Schepelern

#### Noter

1. Se f.eks. Laura Mulvey: "Visual Pleasure and Narrative Cinema," Paul Willemen: "Voyeurism, The Look, and Dwoskin" og Kaja Silverman's *The Subject of Semiotics*.

2. Ideer og temaer, der præsenteres i denne artikel, blev udviklet i kurser, som jeg har afholdt på Københavns Universitet og University of Washington. Således skylder jeg tak til mine studenter, især Tara Clark, Beth Eisenhour, Jeff Fisher og Chelsey Walker-Watson for deres indsigtsfulde bidrag. Jeg vil også gerne takke dr. Mark Mussari, Villanova University, for hans værdifulde tanker omkring brugen af begreberne "Queer" and "straight" om specifikke miljøer, identiteter og filmpraktikker.
3. Listen af succesrige independent films knyttet til John Pierson er imponerende. For blot at nævne nogle få: Spike Lee, *She's Gotta Have It* (1986), Lizzie Borden, *Working Girls* (1987), Errol Morris, *The Thin Blue Line* (1988), Michael Moore, *Roger & Me* (1989), Richard Linklater, *Slacker* (1991), Kevin Smith, *Clerks* (1994).

#### Litteratur

- Arroyo, José. 'Film Studies'. *Lesbian and Gay Studies: A Critical Introduction*. Ed. Andy Medhurst and Sally R. Munt. Herndon, VA: Cassell, 1997. 67-83.
- Barda, Justine. 'Knock, Knock - Let Us In: Banging On the Celluloid Closet'. *Seattle Weekly*. June 27, 2002.
- Francke, Lizzie. 'Go Fish: Review'. *Sight and Sound*. 4.7 (1994): 42-43.
- Go Fish*. Dir. Rose Troche. Screenplay by Roche Troche and Guinevere Turner. Goldwyn, 1994.
- Henderson, Lisa. 'Simple Pleasures: Lesbian Community and *Go Fish*'. *Sign*. 25.1 (1999): 37-64.
- Laskawy, Michael. 'Poison: Review'. *Cineaste*. 18.3 (1991): 42-43.
- Levy, Emanuel. *Cinema of Outsiders*. New York: New York University Press, 1999.
- Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'. *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986. 198-209.
- Pierson, John. *Spike, Mike, Slackers & Dykes*. New York: Hyperion, 1995.
- Poison*. Dir. Todd Haynes. Zeitgeist, 1991.
- Pramaggiore, Maria. 'Fishing the Girls: Lesbians in New Queer Cinema'. *College Literature*. 24.1 (1997): 59-75.
- Rich, B. Ruby. 'Goings and Comings'. *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute. 92-96.

- . 'New Queer Cinema'. *Sight and Sound*. 2.5 (1992): 32.
- Romney, Jonathan. 'Poison'. *American Independent Cinema: A Sight and Sound Reader*. London: British Film Institute. 77-78.
- Silverman, Kaja. *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press, 1983.
- Troche, Rose, and Guinevere Turner. *Go Fish: Screenplay*. Introduction by Rose Troche and Guinevere Turner. Woodstock, NY: Overlook Press, 1995.
- Willemsen, Paul. 'Voyeurism, The Look, and Dwoskin'. *Narrative, Apparatus, Ideology*. Ed. Philip Rosen. New York: Columbia University Press, 1986. 210-218.
- Wyatt, Justin. 'Cinematic/Sexual Transgression – An Interview with Todd Haynes'. *Film Quarterly*. 46.3 (1993): 2-8.