



My Beautiful Laundrette (Stephen Frears, 1985)

Fra et londonsk vaskeri til alverdens biografer

My Beautiful Laundrette - starten på en ny æra i homofilmens historie

af Lasse Soll Sunde

Da det internationale salg af *My Beautiful Laundrette* (Mit smukke vaskeri) skulle forberedes, var den daværende chef for salgsselskabet The Sales Company, Carole Myers, begejstret for filmen, men instruktøren, Stephen Frears, skulle ikke regne med, at den ville sælge overhovedet. For

homoseksualitet - det solgte bare ikke. Målgruppen ville være for smal, og markedsføringen ville blive for sofistikeret. Uanset filmens øvrige fremragende kvaliteter. En film om en homoseksuel pakistansk vaskeribestyrer og hans hvide pun-kerkæreste på vej op fra bunden af sam-

fundet. Nej. Basta.

Carole Myers måtte dog senere indrømme, at det var et stort fejlskud. For det blev en af karrierens største internationale succeser. Efter premieren på Edinburgh Filmfestival i 1985 fik filmen en fantastisk presse. Den internationale kritikerstand og publikum var rørende enige om, at her var en film med bid, vid, dybde og humor. Den solgte simpelthen sig selv. Overalt i verden. Mange år senere kom der stadig penge ind fra filmen, der havde kostet det dengang nyoprettede Channel Four omkring syv millioner kroner at producere.

Pointen var, at i 1985 havde ingen set en sådan film før. Frears foregreb en international bølge af film, der netop bruger det seksuelle element til at pege på en større, kompleks virkelighed, snarere end at lukke sig om et homoseksuelt mikrounivers, hvor selverkendelse og den første forelskelse er de centrale temaer. Her 15 år efter at *My Beautiful Laundrette* havde dansk premiere, har filmindustrien taget homoseksualitet til sig som aldrig før. Og iklædt temaet et væld af udtryk.

Der har ikke bare været adskillige kloge og sammensatte film, der har sat homoseksuelle karakterer i centrum, men en regulær bølge. Denne artikel ser først på nogle af de film og tendenser, som kendetegnede denne bølge, og går derefter tilbage i filmhistorien, til de homofilm, som gik forud for Stephen Frears' mesterlige film, der var en filmisk revolution i 1985.

Seksualitet og oprør i 1990'ernes homofilm. Denne filmiske revolution har tegnet billeder af samfund over hele verden, hvor homoseksualitet satte gang i turbulens og sammenstød. Filmene gav samtidig lakmusprøver på, hvorvidt samfundene kunne definere dette som positivt. Bølgen omfatter film som f.eks. den cubanske

hverdagskomedie *Fresa y chocolate* (1993, *Jordbær & Chokolade*), hvor bøssen er den dannede fritænker der kan lære den unge heteroseksuelle duksedreng noget om livet. Eller indiske *Fire* (1996), der gennem familiedramaet krydser kvindefrigørelse med lesbisk kærlighed. Australske *Head On* (1998) skildrer en ung græsk-australiers kamp med sit kulturelle, familiære og seksuelle ophav. Ang Lee slog igennem med den taiwanesisk-amerikanske *The Wedding Banquet* (1993), hvor de kinesiske familietraditioner er ved at tage pippet fra et ellers harmonisk bøssepar. Svenske *Fucking Åmål* (1998) var lige dele oprør og uskyldstab i en hverdagsrealistisk indpakning. Den franske roadmovie *Drôle de Félix* (2000) lod en homoseksuel hiv-positiv fransk-araber være sandhedsvidne på en rejse tværs gennem Frankrig. Og *Dakan* (1997) fra Guinea var den første afrikanske film, der skildrede to forelskede mænd, inden klasseforskelle og heksedoktorer prøver at skille dem ad. Listen er meget længere end de just nævnte. Disse film har alle været markante succeser, og er udført med den samme grundidé - at forfølge spændinger mellem race-, køns-, generations- og klasseforskelle i en og samme film. De har dermed lagt sig i kølvandet på *My Beautiful Laundrettes* spændstighed og sans for at koble forskellige tematiske og genre-mæssige strategier med et raffineret twist.

På filmfestivalerne i Sundance, Berlin, Cannes, Toronto og Venedig regnede priserne op gennem 1990'erne ned over film med homoseksuelle temaer. De var simpelthen blandt de bedste film og fortjente al den ros de fik. Kvaliteten hang dog også sammen med kvantiteten. Hvor det op til 1980'erne kun var muligt at se 5-7 spillefilm årligt med et centralt homotema, blev 1990'erne årtiet hvor tallet eksploderede

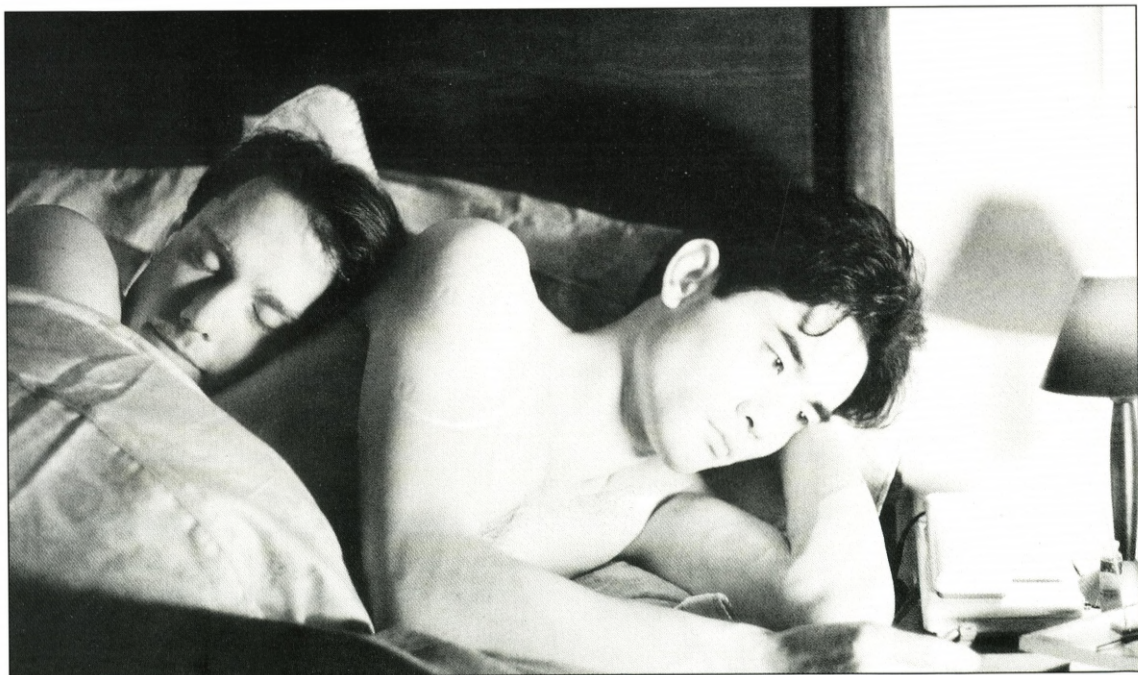
til 30-40-50 film årligt - og i langt flere film var en homoseksuel birolle eller twist et tegn på, at man var med på noderne.

Allerede tidligt i årtiet fik barnet et navn. Den filmiske bevægelse New Queer Cinema blev præsenteret som et af de klare nybrud i 1990'ernes film. Den blev født i independent-filmkredse, men sidst i 1990'erne var mainstreamfilmen godt med. Fænomenet blev lanceret stort af den californiske filmskribent B. Ruby Rich over knap 10 sider i *Sight & Sound* (september 1992) som et primært amerikansk oprørsfænomen. New Queer-filmene satte kraftturbo på homoseksuelle udtryk og søsatte personer med kønspolitiske missioner. F.eks. ved at vende vrangen ud på det militante homoseksuelle miljø - som i Gregg Arakis *Bonnie & Clyde*-pastiche, *The Living End* (1992). Ved at redefinere

den homoseksuelle historie - som i Tom Kalins sort/hvide epos *Swoon* (1992), en genindspilning af Hitchcocks *Rope*. Eller ved at dyrke det trans- og homoseksuelle miljø - som i *Paris Is Burning* (1991), Jenny Livingstons dokumentarfilm om sorte dragqueens i Harlem. Det var film uden genrelighed eller budskaber med klare fællesnævner. Det var fandenivoldsk filmpoesi, hvor talentfulde filmfolk endelig opdagede at de selv kunne lave modstykker til Hollywoods homoseksuelle papfigurer.

Homonormalitet. Mange af de homoseksuelle film, som 1990'erne har været rig på, har cirklet om identitetskriser, udspringshistorier og kærlighedsdramaer. Udgangspunktet har oftest været afsøgning af et privat univers, og en forløsning

The Wedding Banquet (Ang Lee, 1993)



har typisk indfundet sig med accept af det homoseksuelle og udviklingen af en homoseksuel normalitet, der matcher den heteroseksuelle. Det har typisk åbnet for en forståelse af det homoseksuelle, men oftest på dets egne præmisser og i egen ret. En række af de homofilm som har turneret Gay & Lesbian filmfestivalerne i 1990'erne, f.eks. den canadiske *The Hanging Garden* (1997) eller den amerikanske *Better Than Chocolate* (1999), luffer kritik af familienormer og søger at udvide familiens felt til at inkorporere det homoseksuelle. Her er det ligesindede homoseksuelle og udknaldede heteroseksuelle, der er den eneste sikre havn i en skør, skør heteroverden.

Der har været et underskud af film der hyldede homonormaliteten, og det skulle indhentes. Heteronormaliteten suppleres nu oftere og oftere af en homonormalitet, og de to påvirker så hinanden indbyrdes. Før da var det ofte det homoseksuelle miljø som stod i centrum og var selve slutmålet for hovedpersonernes udvikling. Det har typisk handlet om umulig kærlighed der alligevel blev mulig - som i romancen *Jeffrey* (1994) eller i den eminent jazzede Harvey Fierstein-drag-komedie *Torch Song Trilogy* (1988, *Nattens dronning*, instr. Paul Bogart). Det var nødvendige film, som imidlertid samtidig forstærkede skismaet mellem det heteroseksuelle og det homoseksuelle univers, og *dem versus os* blev dyrket i begge lejre. Det har ikke mindst den, undskyld udtrykket, heteroseksuelle filmhistorie, gjort en dyd ud af. Det ville være ærgerligt, om flodbølgen af film med og om homoseksuelle skulle gøre det samme. Det blev, set over et 10 års perspektiv, heldigvis ikke tilfældet.

Markante udsigelser om de samfund som filmene er foregået i, er dog kun lykkedes delvist. Men en gruppe af filmfolk

har grebet chancen til at male med bred pensel og har engageret andet og andre end netop de homoseksuelle selv. Ikke overraskende er hovedparten af disse film skrevet, instrueret og spillet af heteroseksuelle. Og hvorfor nu det? Væk var skuespilleres og instruktørers angst for at blive kategoriseret som homoseksuel, hvis man havde spillet en homorolle på film eller tv. Det er som om, selv i filmbranchen, at man indtil langt op i 1970'erne stadig troede, at homoseksualitet var noget man blev smittet af! Homoseksuelle udtryk fik i 1990'erne deres egen ret og var udtryk for mere end bare koketteri med en frembrusende livsstil eller pikant inspiration for den heteroseksuelle livsstil. Stjerneeksemplet var, da Tom Hanks vandt en Oscar for bedste hovedrolle i *Philadelphia* (1993), og tårevædet takkede sin gamle dramalærer, en bøsse der i sin tid havde fået ham drejet ind på skuespil. Holdningen blandt skuespillere var, at når selv den pæne all-american Hanks kunne spille døende aids-ramt bøsse, så var der ingen begrænsninger tilbage. Skuespilleren Guy Pearce svarede da også fyndigt på det klassiske spørgsmål om de professionelle forbehold ved at spille den intrigante bøsse Adam/Felicia i *Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* (1994), når han nu var hetero. Svaret var: "Jeg er skuespiller, det er faktisk meningen jeg skal spille roller, som ikke er mig selv".

Film i 1990'erne har med eftertryk arbejdet med en ny politisk korrekthed, hvor tidligere tiders onde homoer er erstattet af fordomsfulde heteroseksuelle der agerer skurke. For der er nok af fordomsfulde forældre eller småborgerlige normer til at hindre protagonisten i at være sig selv, bagstræberiske og tilbage-skuende typer, som ikke vil de homoseksuelle det alt for godt. Som f.eks. den kon-

servative svigerfamilie i Mike Nichols-versionen af *La Cage aux folles*, *The Birdcage* (1996).

I det hele taget har den amerikanske tradition for svingdørskomедier, produceret interessante homokarakterer - som f.eks. den noble og vittige George Downes (Rupert Everett) i *My Best Friend's Wedding* (1997) eller den noget uheldige lærer Howard Brackett (Kevin Kline), der bliver "outet" af sin gamle elev under en Oscar-uddeling i filmen *In & Out* (1997). Eller Philip Seymour Hoffmann som velgørende drag-engel for en gnaven Robert De Niro under genoptræning i den noget mørkere og knap så vellykkede *Flawless* (1999).

Arven fra Europa. Queer-begrebet, som samler alt hvad der er skævt og ikke-heteroseksuelt, mænd som kvinder, samt alle midt imellem kønnene, opstod i universitetskredse i slutningen af 1980'erne. Gregg Araki, hvis personer det ene øjeblik tændte på mænd, det næste på kvinder, var samtidig fuld af politisk manifestation, som også kunne provokere de homoseksuelle. Var det ikke at bombe den nys etablerede, fasttømrede homoidentitet tilbage til den biseksuelle stenalder?

Genremæssigt argumenterede B. Ruby Rich for, at den amerikanske low-budget avantgardefilm var ophavet til denne fete-rede bølge. Da Rich ved 10-års jubilæet for New Queer Cinemas proklamerer opsummerede trenden, holdt skribenten fast i det rent amerikanske perspektiv. Det giver dog kun et delvist billede af fænomenet. Vist er den amerikanske filmindustri og de ditto independent-selskaber (som i 1990'erne alle blev købt af de større filmselskaber) toneangivende, men frem til 1990 har den kristne bornerness, Hays Code-reglerne og kommerciel mar-

kedstænkning blokeret for Hollywoods evne til at tage temaet alvorligt. Det har dybest set forsinket Hollywood i at forholde sig liberalt til seksuelle udtryk. Selv independent-filmen har ikke gjort den store forskel frem til slutningen af 1980'erne. Det var nemlig især påvirkningen fra den engelske filmtradition, som fik sat den amerikanske bølge igang. New Queer Cinema er delvist blevet muliggjort af overrumplende film som Frears' og Kureishis filmtrilogi *My Beautiful Laundrette* (1985), *Sammy & Rosie Get Laid* (1987) og Joe Orton-biografien *Prick Up Your Ears* (1987), der alle satte homo- eller biseksualitet på plakaten som ét af flere markante temaer.

Disse tre film samt Neil Jordans *The Crying Game* (1992) fik ikke mindst i USA et markant publikum i tale, der gerne lod sig forarge af disse vilde, europæiske instruktører. Der var også engelske Derek Jarman, som vedholdende vekslede mellem avantgardefilm som *The Angelic Conversation* (1985) og *The Last of England* (1987) på den ene side og historiske spillefilm som *Caravaggio* (1986) og *Edward II* (1992) på den anden, og derigennem afprøvede et bredt felt af homoseksuelle tematikker. De sidstnævnte film gennemført med exceptionel kunstnerisk pondus. Jarman så nøgternt på sammenhængen mellem avantgarde og New Queer Cinema: "Det er på grund af de svære muligheder for finansiering, at jeg laver film indenfor avantgarde-traditionen. Det vilkår er blevet en del af mit udtryk".

Oprøret i New Queer Cinema var en kombination af flere faktorer. Filmbranchen kastede sig over emnet med stærkt fokus på kunstneriske ambitioner, der faktisk skildrede nye typer homoseksuelle, som både fejede de filmiske arketyper bort, men også vendte sig fra en anden

type, nemlig den politisk korrekte, veltilpassede, hvide middelklassebøsse, der fungerede som politisk spydspids, når homoseksuelle skulle gøres samfundsmæssigt præsentable. Man skabte i stedet mere afbalancerede og farverige homoseksuelle karakterer, som samtidig stadig havde en vis kommerciel kraft, da homoseksuelle som målgruppe blev mere og mere veldefinerede. Og fordi alle andre var tunet godt og grundigt ind på homoseksuelle signaler.

Fra en officiel plads i straffeloven frem til 1960'erne og 1970'erne og en mental forvisning til skabet brød homoseksualitet først i 1980'erne for alvor igennem på film. Tidligere tiders seksuelle undertoner blev til overtoner bl.a. med Fassbinders sidste film, Jean Genets homoerotiske *Querelle* (1982). En ung vild Pedro Almodóvar lavede samme år *Laberinto de pasiones* (*Passionens Labyrint*). Ligesom de seksuelt fokuserede instruktører stod også musikere frem og skuespillere sprang ud: i 1980'erne sprang kunstnere, politikere og mediefolk i det hele taget ud i store flokke. En stor del af årsagen var aids og solidariteten med de døde og døende. Historien om 1950'ernes komediedarling Rock Hudson var stjerneeksemplet på krakeleret starpersona. Alt hvad studiet havde investeret i imagepleje i 1950-60'erne fremstod tyve år senere som topmålet af hykleri. Hudson havde bl.a. giftet sig proforma for at tækkes sit macho-image som damernes, og især Doris Days ven. I takt med at virussen krævede sine ofre, stod budskabet skrevet på bannere, t-shirts og stickers: silence = death.

Lidt forhistorie. Filmhistorien havde, uden at overdrive, enten gjort homoseksuelle usynlige eller budt på overvejende selvfor nægtende homoseksuelle karakterer.

Oftest fanget i et tragisk skæbnespil. Karakterer som den suicidal lesbiske skolelærer spillet af Shirley MacLaine i William Wylers *The Children's Hour* (1962), var normen snarere end undtagelsen. Og denne film var endda progressiv, set med datidens øjne. Karakteristisk er, hvordan filmene blev omtalt. William Wyler sagde kategorisk: "It's not about lesbianism, it's about the power of lies to destroy people's lives". Homoseksualitet som isoleret tema var filmtabu. I den mere kuriøse boldgade var det personer som den ikke-eksisterende Sebastian Venables, der kun i off-screen agerede dæmonisk homoseksuel i Tennessee Williams-filmatiseringen *Suddenly Last Summer* (1959): Columbia lod nervøst filmen klippe sønder og sammen.

I komedierne har de homoseksuelle oftest ageret farverige pauseklovne med roterende håndled, eller det homoseksuelle har været brugt til at gøre det heteroseksuelle lidt mere pikant. Som f.eks. i Billy Wilders kønsfrivole komedie *Some Like it Hot* (1959), hvor især den mageløse slutscene varmer godt op til 60'ernes liberale strømme. I øvrigt har filmhistorien dog været rig på onde eller sørgelige transvestitter. Ikke sjældent har homoseksuelle været fremstillet i trekantsdramaer som biseksuelle tabere i et kærlighedsspil, hvor de heteroseksuelle i slutscenen står stærkere end de homoseksuelle. Hvilket forhold Paul Newman egentlig havde til sin ven i *Cat On a Hot Tin Roof* (1958), står aldrig rigtigt klart, men når han nu nægtede at sove med selveste Elizabeth Taylor, anede man hvorfor han var så ulykkelig. Filmhistorien før 1980'erne har ganske simpelt været yderst tyndt besat med lykkelige lesbiske eller trygge bøsser.

Efter mange års herredømme over hvordan de homoseksuelle karakterer



Fucking Åmål (Lukas Moodysson, 1998)

skulle agere, var det på tide at koste de udtjente karakterer ud af filmstudierne og ind i historien. Det er en af sandhederne om New Queer Cinema. Frygten var tidligere gængs i et homoforskrækket Hollywood. Årsagen var at studiernes frivillige censurmekanisme, den såkaldte Hays Code, frem til 1961 forbød filmfolkene at skildre homoseksualitet positivt. Det var blandt de sidste selvpålagte tabuer der faldt. Men Hays Code var så indarbejdet, at forandringerne var mange år om at slå igennem.

Det filmiske oprør startede i 1950'erne, hvor pionererne, Kenneth Anger og Jean Genet, på hver sin side af Atlanten, producerede homoerotiske kortfilm. Enten ved, som Anger, at dekonstruere amerikanske ikoner og spille med på en gryende californisk selvbevidsthed, som senere i 1960'erne gav rum for blød kunstporno. Eller som Genet at pumpe liv i en litterær-filosofisk fængselsmetafor i en spinkel

sort/hvid æstetik. Begges film var naturligvis forbudte, men blev fra 1960'erne set af en snæver kreds af avantgarde-filmkendere, og er i dag mest interessante for deres historiske betydning. For det var netop i avantgardefilmen, i litteraturen og på teatret, at homoseksuelle blev skildret mest fordomsfrit. Afsmitningen til mainstream-filmen var sporadisk, og som udgangspunkt blev de film der var, set af et mindre, indviet publikum. Herfra voksede det som ringe i vandet.

Siden slutningen af 1960'erne da familiestrukturen gik i opløsning for alvor, voksede der nye skud frem på den homoseksuelle filmstamme. Man kan anskue det homoseksuelle oprør som del af opgøret mellem kønnene. De maskuline og feminine værdis kappestrid går i selvsving med det homoseksuelle frigørelsesprojekt og forstærkes dermed dobbelt. På den ene side var 1960-70'ernes kvindebevægelse i høj grad drevet frem af lesbiske, men på

den anden side stod kampen jo ikke kun for den lesbiske identitet. Man kan spørge sig, hvilket udtryk den homoseksuelle frigørelsesproces ville have i dag, hvis f.eks. kvinderne ikke havde taget skeen i egen hånd og med p-pillen søgt at vinde kontrollen over egen krop og økonomisk frihed gennem arbejde. Kvindernes projekt illustreres ikke mindst gennem den indiske film *Fire*, om to middelklassekvinder der finder hinanden, mens mændene har travlt med elskerinden eller med religionen. Kvindeoprøret er ved at nå andre dele af verden end den vestlige. Men her er religion og traditioner spundet op på en familiekultur, som er selve kernen i måden at forstå samfundet på. *Fire* blev mødt med aggressive, stenkastende mandlige hinduer, og mindst én biograf blev brændt ned efter filmens indiske premiere. Kort tid efter blev den, paradoksal nok, forbudt af den indiske regering, der ville undgå yderligere oprør. Tankevækkende, da filmens kerne er oprør mod kvindernes position i et mandsdomineret samfund, udtrykt ved at de i stedet for at leve uden kærlighed med deres uinteresserede mænd finder ind til en kærlighed til hinanden. Her bliver det homoseksuelle spundet ind i en større rammefortælling.

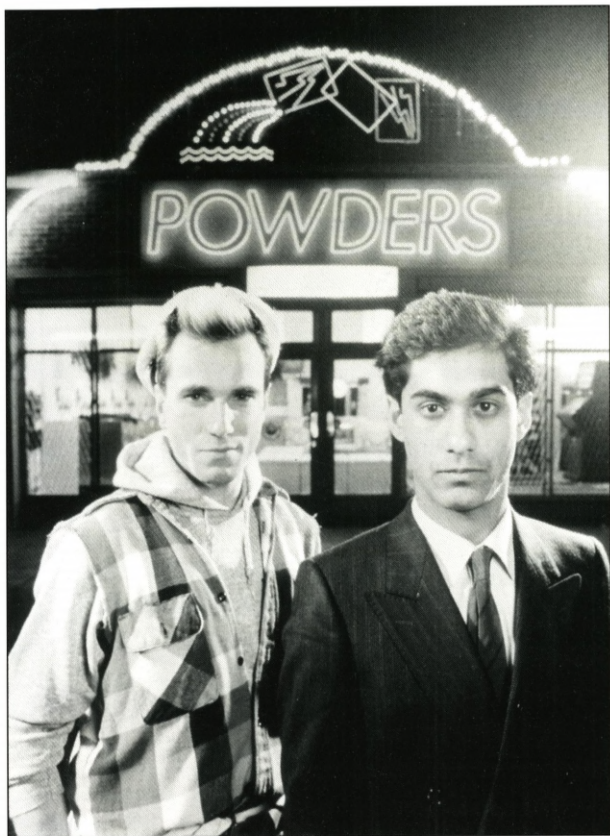
My Beautiful Laundrette. Men da havde film som især *My Beautiful Laundrette* vist vejen for producenter og publikum, længe før man havde sat begreberne på plads. Filmen er en ambitiøs fortælling, hvor kærligheden bygger bro over de modsætninger, som den griber fat i. Da *My Beautiful Laundrette* fik premiere i 1985, blev denne idérige, billige, oprindelig tv-producerede film en stor overraskelse. Blanding af socialrealisme, drama, krimi og komedie, filmet med et lille ukendt hold *on location* i et nedslidt, vin-

tertrist London blev en stor, umiddelbar succes. Filmen kunne smelte en let boblende humor ind i et komplekst univers, hvor grelle modsætninger stod i kø for at ramle sammen.

Med tydelige hints til den liberale, småborgerlige Thatcher-bølge skildrede filmen en ny gryende generation, X'erne, der var ved at finde sig selv og et pluralistisk værdisæt, hvor modsætningen mellem bl.a. hetero- og homoseksuelle fandt en ny balance som ligeværdige størrelser i et aids-forskrækket samfund.

Manuskriptet skrev den dengang 29-årige Hanif Kureishi, der med engelsk mor og pakistansk far ville have sine to etniske rødder "til at kysse hinanden".

Handlingen, der er spækket med symboler, drejer sig om Omar, en ung arbejdsløs pakistaner, der passer sin alkoholiske venstreorienterede far, en tidligere journalist, der troede på socialismen. På trods af at faderen ønsker, at sønnen skal få sig en uddannelse, er det hos onkel Nasser, en driftig forretningsmand og livsnyder, at han finder arbejde. Den imperiebyggende Nasser har tre døtre, en jaloux kone og en engelsk elskerinde og ser en kommende svigersøn i Omar. Nasser ligner da også lidt en siciliansk patriark med den gustne lakaj, onkel Salim, ved sin side og en sjælden evne til at tjene sorte penge uden moralske skrupler. Kureishi havde oprindeligt skrevet en moderne *Godfather* i engelsk-pakistansk forklædning, men ingen ville finansiere den. Han endte i stedet op med denne kompakte fortælling, der spejler en række moderne identitets- og samfundsstrategier, og man ser nærmest en godmodig *Godfather* hvor den manglende patos kompenseres af et overskud af humor. Nasser, Salim og Omar er del af goldigger-kulturen i Thatchers liberale 80'er-projekt. England har brug



My Beautiful Laundrette

for selfmade typer som Omar og Nasser, der rammende siger at "penge er farveblinde" og "der er penge i skidtet", da han overlader Omar sit gamle udtjente vaskeri.

Omar genser barndomsvennen, den småfascistiske punker Johnny en sen nat, da Omar bliver stoppet af den gruppe højrenationale lømler, som Johnny er del af. De genoptager deres venskab og bliver enige om at omdanne vaskeriet Churchill til det tjekkede Powders, dristigt opkaldt efter deres finansieringskilde, indsmuglet kokain, som de stjæler fra Salim og sælger dyrt på natklubber. Omar og Johnny indleder deres kærlighedsforhold under åbningen af vaskeriet. Det er en af filmens smukkeste scener: mens Onkel Nasser og

elskerinden Rachel danser nobel vals med næsen i sky, med vaskerikunderne som tilskuere, krydsklippes der til baglokalet, hvor Omar og Johnny omfavner hinanden i et saligt knald. Sådan er hverdagen: der skal vaskes tøj, danses og elskes.

Johnny og Omars forhold er ikke problematiseret i forhold til accept fra omverdenen, men er motiveret af jagten på social opstigning: Johnny er ikke kun Omars elsker, men også beskytter og medarbejder. Omar er chefen og gør hurtigt deres forhold betinget af, at Johnny arbejder meget og længe ligesom Omar selv: "Hvis vi skal tjene penge, så skal vaskeriet være åbent 24 timer". Magtforholdet er skævt, men Omar har hurtigt lært lektien om, at personlige følelser er mindre vigtige end hårdt arbejde. Imens står Johnnys gamle punkervenner tilbage og skumler, for skulle pakierne ikke være under dem i det sociale hierarki? Var det ikke derfor vi hentede dem herop?

Filmens klare styrke ligger i det dobbelttydige, at hovedpersonernes personlighedstræk er sammensatte og modsatrettede. Omar og Johnny er troværdige hverdagshelte, der blandt andre træk er indehavere af en alternativ seksuel præference.

I *My Beautiful Laundrette* står det homoseksuelle ikke frit som et velmenende spring-ud-projekt, der lukker sig om sin egen logik og forudsigelige fremdrift. Omar og Johnny problematiserer ikke deres homoseksualitet. Deres oprør har adresse til deres respektive familiære, etniske, sociale og kulturelle tilhørsforhold. Det homoseksuelle er noget de også er, men det drama udspiller sig gennem de andre positioner.

Den homoseksuelle udviklingshistorie er i *My Beautiful Laundrette* fortalt med andre parametre end gennem udsagnet "jeg er homoseksuel, det må I allesammen

finde jer i". Det var, på det tidspunkt, grundlæggende nyt at præsentere homokarakterer uden at sætte spørgsmålstegn ved den homoseksuelle identitet.

Omar og Johnny er både åbne og diskrete om deres forhold, fordi de, afhængigt af situationen, giver sig til kende som homoseksuelle. Kureishi undgår at gøre dem til kønspolitiske korrekte figurer. Erkendelse af egen seksualitet og kampen for omverdenens accept står i relation til andre livsaspekter snarere end at udelukke dem.

Omar og Johnnys forhold er i sig selv ikke umiddelbart problematisk. Det er fortiden og fremtiden der giver usikkerhed. Omar har svært ved Johnnys fascistfortid, mens Johnny skumler over Omars opstigning i det sociale hierarki, der måske skal krones med et arrangeret ægteskab. Når Johnny har brug for en ventil i forhold til Omar, vender han provokerende tilbage til venneklokken, dog kun for at vende tilbage mere overbevist om deres makkerskab og deres kærlighed. Konflikterne imellem dem peger på de andre konflikter der truer med at skille dem ad, og kærligheden er det der overvinder modsætningsforholdene. Eller redder dem fra deres egne skæbner som hhv. arbejdsløse pakistanter eller utilpasset punker. Outsiderne er to mænd der elsker hinanden og har et vaskeri sammen. Johnny (Daniel Day-Lewis) udvikler sig fra at være fascistoid bølge til en retfærdighedssøgende arbejderknægt der lever sin bøsse-identitet ud. Omar skuffer ganske vist sin fortabte alkoholikerfar, men lander i den øvre middelklasse med sikker materiel tryghed. På trods af en kritik af den thatcheriske tidsånd er budskabet selv på det politiske plan dobbelttydigt. Ingen af personerne er rigtigt skurke og ingen er rigtigt helte. Og med et tykt lag af sprælsk humor flyder

konflikterne sammen omkring en grundlæggende erkendelse af, at dobbelttydigheden snarere er en styrke end en svaghed.

Det tjener filmen til ære, at den end ikke har antydningen af paranoide aids-referencer, hvilket er en bedrift i året 1985, hvor angsten for den dødelige virus var en voldsom mental udfordring. Ikke overraskende protesterede det pakistanske miljø voldsomt mod filmen og betragtede den som et politisk ukorrekt frontalangreb på en befolkningsgruppe, som har kæmpet en hård kamp for social opstigning og anerkendelse. Kureishi blev dog snart 1980-90'ernes litterære stjerne, der lagde navn til andre film og serier der hudflettede unge, rodløse pakistanter med stort humoristisk overskud. Netop Kureishis fingerspidsfornemmelse for seksuel frigjorthed i karambolage med etnisk funderede dilemmaer har gjort ham, sammen med navne som f.eks. Salman Rushdie og Zadie Smith, til en efterspurgt forfatter i en tid, hvor der har været hårdt brug for troværdige beskrivelser af mennesker med flere kulturelle identiteter.

Filmens scoop er at seksualiteten ikke fremstår som det egentlige budskab og omdrejningspunkt, men sættes i spil med andre livsaspekter. Omar og Johnnys kærlighed er den olie på de oprørte vande, der binder det komplekse univers sammen.

Jordbær og chokolade. At Frears' film har dannet skole, kunne bl.a. spores, da Tomas Gutierrez Alea og Juan Carlos Tabio knap ti år efter tog tråden op i den cubanske hverdagskomedie *Jordbær og Chokolade* (1994). Filmen handler om David (Vladimir Cruz), en ung machofyr med en naiv politisk korrekt tilgang til Cubas revolution og verden omkring ham. Han aner ingenting om musik, litteratur og



Fresa y chocolate (Tomas Gutierrez Alea & Juan Carlos Tabio, 1994)

kunst. Det gør til gengæld den flagrende, men charmerende dramaqueen Diego (Jorge Perugorria) der søger et venskab med den noget vrangvillige David. De to bliver venner på trods, og filmen hudfletter det cubanske samfunds rummelighed med historien om den heteroseksuelle partitro studerende, der møder en flagrende fritænker og bøsse. David personificerer old school cubansk revolutionstænkning, som ved indgangen til 1990'erne var blevet passé som fremtidsmodel. Diego kan sin historie, er velbevandret i kunsten og oplever et poetisk smukt, men politisk stupidt Cuba. Han ser ingen fremtid i et land, hvor homoseksuelle i værste fald sendes i lejre eller ud af landet sammen med bl.a. kriminelle, handicappede og andre uønskede - som det skete i 1980, da Castro tømte fængslerne og sendte

100.000 cubanere i mere eller mindre ufri-villigt eksil i USA. Historien er da også sat i året 1979, så den politiske dimension får en ekstra tand.

Diego og David er diametrale modsætninger: Diego er religiøs, dramatisk, feminin, internationalt orienteret, åben, passioneret, men også selvdestruktiv og forfulgt af sin egen skæbne. David er derimod kontrolleret, politisk, udannet, provinsiel, mistænkelig og pligtopfyldende, men også uprøvet, fuld af muligheder, ydmyg og åben for forandringer. Uden at være papfigurer repræsenterer de to sider af Cuba, som cubanerne var bevidste om, men alligevel var overraskede over, at styret kunne gå med til at portrættere. David vil egentlig gerne være forfatter og indgår i en art dannelsesforløb hos den begejstrede Diego, som, da muligheden af en

affære fortøner sig, begynder at stille krav til den unge David. I Diegos lejlighed kan man læse Time Magazine, drikke Johnny Walker og lytte til amerikansk musik. Endda nabokonen og veninden Nancy (Mirta Ibarra), indgår i dannelsesprojektet med erotisk lærdom, da den unge mand også har det svært med finde erotikkens vise sten. Filmen katapulterede det private, endda uforløste seksuelle lag op mod et langt større lærred. Cuba, som tilsyneladende ikke havde plads til de homoseksuelle, fik sit oprør udtrykt gennem seksualiteten og kunsten der viste en ny vej for et politisk forstokket Cuba.

Filmen blev et kæmpehit i Cuba, vandt adskillige priser på filmfestivalen i Berlin og var nomineret til en Oscar for bedste udenlandske film. Den samme ære opnåede Julian Schnabels prisvinder *Before Night Falls* (2000), om en af Cubas vovede forfattere, den åbne bøsse Reinaldo Arenas, der voksede op i det revolutionære Cuba, men som svingede mellem hedonisme og provokation, hvilket også sendte ham til USA i 1980. Javier Bardem, en af Pedro Almodóvars foretrukne skuespillere, udfylder i denne film den altdominerende hovedrolle med stor autoritet, og også her trækkes modsætningsforholdet mellem politik og seksualitet frem som filmens tematiske hovedlinie. Arenas dør en sørgelig aids-død i New York, og kritikken her er ikke rundet af fingerknipsende humor. Filmen er en kraftfuld og kontrastfuld præstation, der udpensler tragediens mørkere toner i et Latinamerika hvor konservative machoværdier ofte står som et centralt irrationelt omdrejningspunkt, som ikke kun bøsser og udskud kan identificere sig med.

Over the rainbow... De seneste 20 år er mange seksuelle tabuer faldet, og vestens

individuelle frihedsprojekt har spredt sig til det meste af verden. Det moderne identitetsprojekt, der meget kort sagt handler om at individet trodser familiære, religiøse, klasse- og generationsnormer og samtidig udvikler en vis uafhængighed deraf, har vundet frem, også i den såkaldte 2., 3. og 4. verden. Det er især gennem filmen, at vi har kunnet se bøsser og lesbiske optræde synligt vidt og bredt. Seksuelle rettigheder og liberalitet er simpelthen blevet en måde at følge og registrere udviklingstræk på. Lidt firkantet sagt betyder det, at et samfunds rummelighed og dynamik har ikke så lidt at gøre med evnen til at inkorporere det homoseksuelle på en positiv måde.

Det er ikke sket af sig selv. Der har været et markant oprør, og der er opstået en vedvarende modstandskultur som har givet dynamik og som er inkorporeret i filmene. At fravriste den heteroseksuelle familielivsstil dens herredømme som selvskreven normvinder, er nemlig ikke sket uden modstand. Hverken religiøst, politisk, socialt - eller indenfor for film- og tv-industrien.

Op gennem 1990'erne blev flere og flere tabuer lagt ned. I dag indgår de homoseksuelle i talkshows, reality-programmer, tv-serier, reklamer, kortfilm, novellefilm, tv-spil, dokudramas og spillefilm i en grad, som man midt i 1980'erne ikke rigtigt kunne forestille sig. Den homoseksuelle livsstil er blevet kommercialiseret, og film og tv har været en afgørende faktor.

Der er etableret tv-stationer der udelukkende henvender sig til homoseksuelle, og de benytter sig af veldefinerede markedsstrategier. Det homoseksuelle felt er på sin vis åbent som aldrig før, men man er alligevel ved at lukke sig om sig selv. For især de homoseksuelle følger tendensen til kun at dele sociale rum med dem der lig-

ner dem selv. Her kan filmen stadig have en vis rolle. Den kan forstørre verden, vise nye måder at leve og folde drømmenes faner ud på. Måske pege på noget der ligger somewhere over the rainbow.

Litteratur

Copenhagen Gay & Lesbian Filmfestival programaviser 1997, 1998, 1999, 2000.

Jørgensen, Henning, anmeldelse af *My Beautiful Laundrette*, Information, 20. marts 1987.

Kureishi, Hanif (1986), *My Beautiful Laundrette and the Rainbow Sign*, London, Faber and Faber.

Larsen, Jan Kornum, anmeldelse af *My Beautiful Laundrette*, Weekendavisen 20. marts 1987.

Murray, Raymond (1996), *Images in the Dark, An Encyclopedia of Gay and Lesbian Film and Video*, New York, Plume/Penguin.

Russo, Vito (1987), *The Celluloid Closet, Homosexuality in the Movies*, New York, Harper & Row.

Stegelman, Jørgen, anmeldelse af *My Beautiful Laundrette*, Berlingske Tidende, 20. marts 1987.