



Al Pacino som betjenten Steve Burns under cover i New Yorks homoseksuelle s/m-miljø.

Gensyn med *Cruising*

William Friedkins seriemorderthriller *Cruising* er en af de mest berygtede homofilm i filmhistorien, hadet af homoseksuelle for at være homofjendsk. Men på en afstand af godt tyve år viser sig en ganske anden og noget mere kompleks sandhed

af Niels Bjørn

Det forekommer måske at være en pudsigt idé at bygge en artikel op omkring en film, der trods et vist rygte ikke er meget

set, og heller ikke for alvor er en god film. William Friedkins seriemorderthriller *Cruising* fra 1980 er ikke desto mindre

interessant, og det især fordi den blev udsat for hvad der i dag ligner et justitsmord, på grund af en række historiske og samfundsmæssige sammenfald, og en række tilfældigheder og misforståelser.

Cruising blev et af de første ofre for en slagfærdig politisk korrekthed. På foranledning af homopolitiske bevægelser fældede den amerikanske offentlighed kollektivt en moralsk dom over filmen, som blev afgørende for dens skæbne. Siden har filmen kastet en kulsort skygge, og indtager i homofilmhistorien en plads som kongsskræmmeeksempel på, hvordan underholdningsindustrien skaber og vedligeholder stereotype og negative opfattelser af homoseksuelle.

Når man ser *Cruising* i dag kan det være svært at forstå al balladen. Faktisk virker *Cruising* på mange måder som en progressiv homofilm for sin tid. Det er derfor nok værd at undersøge, hvad der egentlig skete, og se hvad der kommer frem, hvis man kaster et nyt analytisk blik på filmen. Den manøvre indebærer et opgør med de psyko-sociologiske læsninger af *Cruising*, som har domineret holdningerne til filmen gennem tyve år. I stedet vil jeg skitserer, hvordan man kan få et ganske andet, positivt syn på filmens temaer og værdier, og endelig vil jeg afslutningsvist helt befri filmen fra seksualpolitiske diskussioner og i stedet skitsere det oversete potentiale, som ligger i at indplacere filmen i et filmhistorisk perspektiv som genrefilm, udspændt mellem det moderne og det postmoderne. *Cruising* har ikke så lidt til fælles med tidligere, modernistiske eller sjælsøgende thrillere som John Boormans *Point Blank* (1967) og Francis Ford Coppolas *The Conversation* (1974, *Aflytningen*), der var beskæftiget med eksistentielle spørgsmål om identitet og vanvid, men samtidig foregriber *Cruising* også

en senere, postmoderne seriemorderfilm som *Forbrydelsens Element* (1984).

*Cruising*s værdier som genrefilm er aldrig blevet taget op, for dens homoseksuelle tematik og den kontrovers som fulgte, låste fra starten filmen fast i kategorien ”homofilm”, mens dens kvaliteter som detektivfilm og seriemorderfilm er forblevet ubeskrevne.

Projektet her skal derfor være både at undersøge, hvad der dengang skete og hvorfor, for derefter at befri *Cruising* fra sit rygte og genindplacere den filmhistorisk som både homofilm og genrefilm. Det er her - spændt ud mellem modernisme og postmodernisme - at *Cruising* i virkeligheden hører til, som en interessant - omend ikke ubetinget vellykket - film fra en overgangsperiode, som især i USA var præget af national rådvildhed og uskyldstab.

Dømt på forhånd. Der var lagt op til en succes, da holdet bag *Cruising* gik i gang. Instruktøren William Friedkin havde stået bag to af de største succeser i amerikansk film få år forinden, nemlig *Exorcisten* (1973) og *The French Connection* (1971), og Al Pacino var et af tidens varmeste navne, efter hans gennembrud i de to første Godfather-film (1972 og 1974), og han efterfølgende havde slået sit navn fast med *Dog Day Afternoon* (1975). Det skulle dog vise sig, at succesen langt fra var sikker.

Projektet kom i strid modvind allerede under optagelserne, og det hele skyldtes den homoseksuelle klummeskribent på New York-ugeavisen *The Village Voice*, Arthur Bell. Bell havde et horn i siden på Friedkin, som ti år tidligere havde lavet den berygtede homofilm *The Boys in the Band* (1970), der hørte til Bells absolutte hadeobjekter. Bell betragtede Friedkin



The Boys in the Band (William Friedkin, 1970)

som en instruktør, der ondskabsfuldt reproducerede fordomme om homoseksuelle og forstærkede stereotype forestillinger om, at bøsser var feminine mænd med store psykiske og emotionelle problemer og stort selvhad. Da han hørte, at Friedkin skulle i gang med en ny film om homoseksuelle, skrev Bell derfor i sin ugentlige klumme i *The Village Voice* en fortørnet og vred opfordring til alle homoseksuelle om at sabotere projektet. Filmen skulle optages on location i New Yorks Greenwich Village, altså på Bells hjemmebane, og for Bell blev det et spørgsmål om at han derfor havde mulighed for at skabe så mange problemer som muligt for et filmprojekt, han var overbevist om ville gøre skade for homoseksuelle. Bell havde godt nok ikke set hverken manuskript eller besad konkret viden om filmens indhold. Kun en enkelt specifik information om *Cruising* havde Bell at bygge sin vrede på: Han vidste, at filmen delvist byggede på knaldromanen *Cruising* af Gerald Walker,

en bog der blev betragtet som smådionisk og homofobisk. Og på denne baggrund, sammenholdt med hadet til Friedkin på baggrund af *The Boys in the Band* frygtede Bell det værste og følte sig helt tryk ved at skrive i avisen, at Friedkin med *Cruising* ville skabe “det mest undertrykkende, ækle, snævertsynede portræt af homoseksuelle, der nogensinde er set på det store lærred” (1).

Det ironiske ved historien er dog, at en enkelt information, som Arthur Bell aldrig fik, givetvis kunne have ændret hans holdning til *Cruising* og filmens potentielle homofjendske indhold. For sagen var, at Friedkins manuskript kun havde snuppet et enkelt plotelement fra Gerald Walkers roman, nemlig idéen om en seriemorder, som slog homoseksuelle mænd ihjel. Resten af romanen havde Friedkin forkastet, og i stedet byggede han overvejende sit manuskript på en stor artikelserie om kulturen og livsstilen i New Yorks homoseksuelle s/m-miljø, en artikelserie skrevet af... Arthur Bell. Det må siges at være topmålet af ironi, at den film, som Bell håner for at fremstille negative billeder af homoseksuelle, faktisk har hentet det meste af sit stof i Bells egne artikler (2).

To uger efter at Bell har råbt vagt i gevær i *The Village Voice*, er ikke færre end seks homoseksuelle aktivistgrupper i fuld gang med at sabotere optagelserne til *Cruising*, der foregår på og omkring de rigtige homo-s/m klubber. Aktivisterne pifter i fløjter for at spolere lydoptagelser, og de chikanerer de mange læderbøsser, der medvirker som statister i filmen.

Da filmen har premiere den 15. februar 1980 er modstanden vokset til en landsdækkende kampagne. I mange byer demonstrerer homoaktivister foran biografteater, og der uddeles blandt andet flyveblade med teksten: “Homoseksuelle vil dø

på grund af denne film”. Ingen af aktivisterne havde på dette tidspunkt set filmen.

Denne forhistorie skal ikke genfortælles for at skyde de homoseksuelle aktivister i skoene, at de var useriøse. Deres harme var givetvis oprigtigt følt og ment, selv om den byggede på et fejlagtigt grundlag. Men man skal ikke være blind for, at *Cruising* også havde vist sig at være et slagkraftigt våben for aktivisterne i deres homopolitiske kamp. Balladen gav dem opmærksomhed omkring deres budskaber, og flere medier skrev på den baggrund historier om undertrykkelse af homoseksuelle. Aktivisterne var derfor paradoksalt nok ikke interesserede i, at *Cruising* skulle være noget som helst *andet* end en fordomsfuld og hadsk film.

I sin artikel ‘Responsibilities of a Gay Film Critic’ beskriver Robin Wood to forskellige måder, man som homoseksuel bevidst kan bruge sin seksualitet på, når man vurderer æstetiske værker. Den ene, som er relevant her, beskriver han sådan, at man som homoseksuel kritiker ”udelukkende arbejder med værker, som har en *direkte* forbindelse med homoseksualitet, og går til dem fra en politisk-propagandistisk vinkel: Gavner de eller gavner de ikke den homoseksuelle sag?” (3).

Det var præcis sådan et politisk-propagandistisk spil, *Cruising* allerede under optagelserne blev viklet ind i.

Fascineret men bortcensureret. Historien i *Cruising* fortæller om den unge politimand Steve Burns (Al Pacino), der udvælges til jobbet som under cover detektiv i s/m-homomiljøet i New York. I miljøet færdes en seriemorder, og Steve Burns vælges som lokkedue, fordi han besidder en fysisk lighed med morderens ofre. Jobbet for Burns er derfor at leve sig ind i submiljøet og agere lokkedue i håb om, at

seriemorderen bider på. Filmens set-up er derfor ikke tynget af plot men er en simpel historie, der giver masser af rum til miljøskildring.

Undervejs på sin færd bliver Burns fascineret af miljøet. Han begynder at overskride sine egne grænser, og mister gradvist kontrollen med hvad der sker. Han finder endelig seriemorderen, som han en stund leger kispus med og ikke kan modstå at lægge an på, før han afslører sin status som politimand. Alt burde herefter være afklaret, og Burns burde med opklaret og afklaret sag kunne vende tilbage til sit liv med kæresten Karen. Filmens slutning tyder dog på, at det ikke så nemt lader sig gøre. Endnu et mord begås, og spørgsmålet forbliver åbent, om det var den forkerte seriemorder, Burns fangede, om der måske er flere mordere på færde, eller om han eventuelt selv er blevet copycat og er begyndt at dræbe.

Filmen er ikke entydig omkring Burns’ seksuelle udskejelser i homomiljøet, ligesom den ikke er entydig i sin afsløring af krimiplottet. Burns turnerer barerne, sniffer masser af poppers, kaster sig ud i dans og druk og cruiser parkerne. Han flirter og nærmer sig hele tiden andre mænd – det er jo en del af jobbet – men han ses ikke i konkret, seksuel nærkontakt med andre end Karen. Filmen viser Burns’ fascination af faremomentet, som både skyldes, at han er lokkedue for en seriemorder, og at han færdes i et miljø, hvor omdrejningspunkterne er magt og begær.

Det kan sagtens have en afgørende betydning for filmens indhold, som det er nu, at *Cruising* blev klippet om efter censurens ønsker pga. en række eksplicitte, seksuelle scener. William Friedkin har selv med begejstring talt om, hvordan han i researchfasen til filmen færdedes i New Yorks s/m homomiljø og med egne -



Undervejs bliver Burns fascineret af miljøet og mister gradvist kontrollen med hvad der sker.

måbende men fascinerede - øjne så, hvad der foregik. Han har talt om subkulturen ikke med afsky men med fascination, og for eksempel har han med stolthed berettet, hvordan det lykkedes ham at indspille filmen på submiljøets rigtige klubber og barer, og med stampublikummerne som både aktører og statister, der i et vist omfang rent faktisk havde sex under optagelserne. I en enkelt fistfucking-scene var Friedkin særlig begejstret for, hvordan man på filmen kunne se håndens og fingrenes bevægelser gennem maveskindet på manden. Den scene blev dog som mange andre klippet ud før premieren.

pede materiale kan være en del af årsagen til, at filmen endte med at blive så åben og tvetydig i sin struktur. Derfor kan man spekulere over, om anmelderne mon havde været lige så hurtige til at give aktivisterne ret, hvis *Cruising* havde været stram, logisk og entydig. Det er ikke til at vide, men som filmen blev, fandt anmelderne ingen grund til at tøve og reflektere over den dom, som allerede var fældet af aktivisterne.

Et overvældende antal af filmanmelderne så kun det, de efter al balladen forventede at se, nemlig at de homoseksuelle i filmen blev skildret som usympatiske, sexhungrende dyr; og at filmen satte lighedstegn mellem homoseksualitet og vol-

delig, sygelig adfærd.

Vincent Canby i den toneangivende avis *The New York Times* henviser direkte til protesterne i sin anmeldelse og skriver: "De homoseksuelle aktivistgrupper havde ret. *Cruising* er en homoseksuel horrorfilm" (4). Og i de forenede stater berømteste homoseksuelle by skriver Judy Stone i *San Francisco Chronicle*: "S/M barscenerne er ekstremt overdrevne" (5). I filmtidskriftet *Films in Review* lyder dommen: "*Cruising* er vulgær sensationalisme, forklædt som sociologisk bekymring. Selv om der muligvis er en selvdestruktiv psykologi forbundet med homo S/M, er det mildt sagt uansvarligt at hævde, at man risikerer at blive dræbt, hvis man tager på sådan en bar" (6).

I det sidste citat kommer anmelderen for skade at afsløre hullheden i sin politiske korrekthed, idet han åbenbart mener at homoseksuelle sadomasochister er psykologisk selvdestruktive. Han ved altså ikke rigtigt, hvad han forsvarer, og hvad han anklager, og dermed afslører han en mangel på refleksion over filmens tematik og indhold. Han gentager simpelthen, hvad han mener at have hørt aktivisterne sige.

Generelt i anmeldelserne går de samme kritikpunkter igen:

- Homoseksuelle fremstilles i *Cruising* som enten feminine selvhadere eller voldelige skurke. Hvor er de positive billeder af homoseksuelle?

- Plottet i *Cruising* benytter sig af den gamle fordom om, at homoseksualitet smitter: Filmen kan forstås sådan, at politidetektiven Steve Burns bliver homoseksuel (og morder) af at leve og færdes blandt homoseksuelle.

- Det onde i filmen repræsenteres kun af homoseksuelle, eller som Vito Russo formulerer det i bogen *The Celluloid*

Closet: Monstret i Friedkins horrorfilm er homoseksualiteten i sig selv.

Tiden mellem oprud og politisk korrekthed. Kritikerne har med andre ord den anke mod filmen, at homoseksualitet sættes lig vold, perversion og død.

Det er en kritik, som man kun forstår alvoren af, hvis man sætter den i perspektiv af de spændinger og strømme, som prægede det amerikanske samfund på det tidspunkt:

I 1979, da *Cruising* indspilles, har USA netop oplevet sit mest turbulente årti i forrige århundrede: Vietnamkrigen førte til det første egentlige tab af samlet nationalfølelse siden borgerkrigens slutning, ja måske nogensinde. Det var en tid med Watergate og Nixons fald, som førte til en splittelse mellem stat og folk, og mistillid til statsapparatet. Det var en tid med kvindebevægelser, homobevegelser og ungdomsoprør. Det var en tid, hvor sorte amerikanere fik nok og for første gang vandt en stærk stemme i den brede debat. Og det var en tid med opløsning af faste strukturer og værdinormer: Kernefamilien fik hårde slag, mens alle faste mønstre, strukturer og sammenhænge blev analyseret og betvivlet.

På universiteterne analyserede man sig frem til, at den hvide, heteroseksuelle mand var årsag til alle problemerne. Det var ham, som definerede samfundets normer og holdninger, og dermed attituderne til kvinder og til seksuelle og racemæssige mindretal. Han undertrykte disse grupper, og derfor var det ham, som de mange forskellige aktivistbevægelser rettede deres vrede imod.

Her er kun plads til at trække nogle få tråde op af hele det komplekse spind af gnidninger og bevægelser i det amerikanske samfund, men det er nok til at give en



I læder og nitter i parken

forståelse af, hvad det var for en kværn, *Cruising* blev malet i. For når filmen allerede under indspilningerne kunne blive genstand for så meget had, skyldtes det netop, at aktivisterne betragtede filmen som et symbol på de undertrykkende (hvide, mandlige, heteroseksuelle) mekanismer, som også Hollywood fungerede efter, hvilket Vito Russos homofilmhistoriske bog *The Celluloid Closet* fra 1987 er en meget grundig og omstændelig udredning af.

1979-80 var samtidig et transformeringens tidspunkt i USA. Ronald Reagan vandt præsidentvalget efter demokraten Carter, og med Reagan kom andre værdier til. Nu var det familien og moralen, som blev slagordene, og selv om de forskellige borgerrettighedsgrupper fortsatte deres

kampe op gennem 1980'erne, blev de nu stort set ignoreret af offentlige institutioner. Selv i medierne mistede de fuldstændig deres gennemslagskraft.

Balladen om *Cruising* bør ses i dette lys af modsatrettede kræfter - ønsket om opbrud i samfundsstrukturer på den ene side, og behovet for at fastholde gamle værdier og normer på den anden. Her brød det frem, som senere udviklede sig til politisk korrekthed. Man begyndte at tale om at forsvare og beskytte seksuelle og racemæssige mindretal. Men så snart det politiske klima skiftede ved Reagans tiltræden, forsvandt den diskussion fra det offentlige rum og fortsatte kun i de akademiske miljøer.

Undertrykkende eller progressiv? Det er



Udvikler Steve Burns sig fra heteroseksuel detektiv til homoseksuel morder?

med denne politisk-sociologiske virkelighed i baghovedet, man skal forstå reaktionerne fra både anmeldere og homoseksuelle aktivister på *Cruising*. Alene det at filmen foregår i en homoseksuel subkultur gjorde den i tidens klima til en stærkt politisk film. Det benægter William Friedkin stadig at have været bevidst om, ligesom han benægter at have haft et seksualpolitisk motiv med at lave filmen (7). Men ikke desto mindre hænger den seksualpolitiske kontekst ved, som filmen dengang lynhurtigt blev mudret ind i. Og argumentationen er ikke nødvendigvis blevet mere reflekteret med årene, hvilket flere nyere anmeldelser fra internettet viser:

Således skriver Ned Daigle på *Hit-n-run.com*, at: "*Cruising* er alene en øvelse i

modbydelig ækelhed. Hver eneste homoseksuelle mand i filmen portrætteres som perverteret, depraveret, en læder freak, trækkerdreng eller simpelthen bare mærkelig" (8), og James Kendrick konkluderer i sin lange anmeldelse på homo-sitet *www.Q.com*: "...med sin mangel på ordentlig karaktertegnning, på spænding og klarhed og fyldt med ækle, nedværdigende billeder er *Cruising* en dybt forfejlet og smertefuld film at se på, hvis eneste mening ligger i den relative vigtighed af den skandale filmen skabte for tyve år siden" (9).

Den klare afvisning af *Cruising* af seksualpolitiske årsager, som refereret her, har gennem tiden overdøvet alle andre holdninger til filmen, men det betyder ikke, at der ikke findes andre holdninger til den.

Faktisk trykte flere filmtidsskrifter - da filmen endnu var friskbagt - nogle analyser, som læser sig forbi fordømmelsen. Og hvad de finder her er overraskende nok tegn på, at filmen faktisk er ude i samme ærinde som aktivisterne, nemlig at udpege det hvide, heteroseksuelle mandsdominerede samfund som årsag til undertrykkelse, vold og samfundets opløsning.

Især Robin Woods læsning af filmen i artiklen 'The Incoherent Text', samt Nancy Hayles & Kathryn Dohrmann Rindskopfs psykofeministiske læsning i 'The Shadow of Violence' (begge artikler er fra 1980) analyserer sig frem til, at den egentlige morder i filmen faktisk er den intolerante, fordømmende, *heteroseksuelle* far, hvis personlighed seriemorderen overtager, når han myrder sine ofre. Både Wood og Hayles & Rindskopf ser filmen som en fordømmelse af det mandsdominerede, hvide, heteroseksuelle samfund.

Hayles & Rindskopf bruger Jung til deres beskrivelse af filmen som en historie om politimanden Steve Burns og hans skyggeside, repræsenteret af morderen. Ifølge Jung har alle mennesker en skyggeside, et sort alter ego, som man kan vælge enten at forholde sig til eller fortrænge. Hvis man fortrænger den, risikerer man at ende med at begå vold og mord, lyder det jungianske ræsonnement, og fra det metodiske udgangspunkt ender forfatterne med at konkludere, at, "...*Cruising*, forstået korrekt, er ikke anti-homoseksuel.

Tværtimod afslører *Cruising* de frygtelige konsekvenser for både homo- og heteroseksuelle af at undlade at acceptere den menneskelige seksualitets kompleksitet. Hvad *Cruising* insisterer på er, at når vi fornægter den del af os selv, som samfundet vælger ikke at værdsætte – hvad enten det er homoseksuelitet, femininitet eller det ubevidste – dømmes vi til den voksen-

de cyklus af horror, som *Cruising* beskriver så levende" (10).

Forvirring på flere planer. Når den samme film kan opleves og opfattes så diametralt modsat, som tilfældet er med anmelderne og kritikerne, skyldes det ikke kun, at balladen havde formet nogle anmelderes mening på forhånd. Det skyldes også filmens upræcise omgang med væsentlige plotpunkter, som gør, at der ikke findes enkle svar på selv helt konkrete spørgsmål, som:

- De mord, man ser begået, foretages af to forskellige skuespillere, trods en overfladisk lighed. Skuespilleren som spiller morderen i første mordscene, er ikke den samme som anholdes til sidst i filmen. Betyder det, at der er flere mordere?

- Hvem har begået det sidste mord? Er det Steve Burns, er det den myrdedes kæreste? Eller er det en helt tredje?

- Hvis Steve Burns har begået det, hvorfor så?

- Er Steve Burns homoseksuel, eller bliver han det undervejs?

- Påstår filmen, at man risikerer at blive morder, hvis man er homoseksuel og dyrker sadomasochistisk sex?

Det er filmens afvisning af at svare på så centrale spørgsmål, der er årsag til, at den kan udlægges så forskelligt. Så for at blive lidt klogere på, hvad filmen egentlig siger om disse punkter, må vi nærkigge nogle detaljer.

Et vigtigt omdrejningspunkt i filmen er hovedpersonen Steve Burns' udvikling, fra i hvert fald tilsyneladende heteroseksuel detektiv, til måske homoseksuel morder.

Richard Combs læser i *Monthly Film Bulletin* karakterens udvikling således: "...Burns gennemgår hvad der må formodes at være en krise i hans seksuelle orientering, selv om det kun identificeres af fil-

men som et følelsesmæssigt problem, der gradvist vokser mellem ham og hans kæreste, i hvis lejlighed han (og vi) ind imellem søger tilflugt for at blive forvisset om hans fortsatte heteroseksuelle observans (disse er også de eneste scener, der viser hjemlig normalitet og ikke-kinky sex)” (11).

Combs kan have en pointe i, at Burns' udvikling kan læses som en følelsesmæssig forvirring i forholdet til kæresten, foranlediget af mødet med læderbarerne, men hans argumentation kan tilbagevises som decideret forkert. Combs har ønsket at se en positiv og ikke-kinky beskrivelse af heteroseksualiteten (forholdet mellem Burns og Karen), men den findes ikke i filmen. Det kan vi se ved at iagttage, hvordan forløbet og udviklingen er i scenerne mellem dem:

Første scene med Steve og Karen ligger de i sengen, post coïtus muligvis. Blid musik spiller, de drikker vin og deler en intim stund, før Burns skal under cover.

Næste gang vi ser de to kærester sammen er efter Steve Burns en rum tid har arbejdet under cover i S/M-homomiljøet. Sekvensen begynder med, at Steve Burns i en indstilling ses gående målbevidst og hastigt mod lejligheden iført sit s/m-lædertøj. Herefter klippes direkte til en indstilling, der viser ham og Karen i seng sammen. Kameraet er placeret over dem i sengen, og billedrammen indfanger noget af Steves ryg, hans baghoved, og under ham: Karens ansigt. Hendes øjne viser, at hun er lidt forvirret over, hvad der sker. Hun er tydeligvis ikke seksuelt opstemt, men Steve bemærker det ikke, eller er ligeglad. Han er voldsom og holder hårdt fast om sengegærdet. Om håndleddene har han brede, nittede læderbånd, og han opfører sig dominerende og voldsomt. De to har ingen følelsesmæssig forbindelse.

Scenen ligner nærmest en voldtægt.

I tredje scene mellem de to er de igen i seng sammen. Der er igen gået en rum tid siden sidste møde. Nu ligger Steve Burns på ryggen, og mens Karens hoved bevæger sig nedover hans bryst og ud af billedrammen, zoomer kameraet ind på Steves ansigt. Han kigger ikke på Karen, som man må formode udfører oralsex, i stedet kigger han opad, eller nærmest udad i uendeligheden. Samtidig med dette zoom indad mod hans ansigt, skifter lydsiden: Den diegetiske musik – den samme musik som blev spillet i deres første scene sammen, et blidt klassisk stykke – fades over af en anden musik, en rå, voldsom rockmusik, som vi genkender fra læderklubberne. Betydningen er altså ikke til at tage fejl af: Steve Burns forsvinder mentalt ind i homo-s/m klubbernes verden, mens han fysisk er sammen med Karen.

I fjerde scene mellem de to har de et opgør. De er blevet fremmede for hinanden og skilles, og de ses ikke igen før i filmens allersidste scene, hvor Steve Burns proklamerer, at han er tilbage for at blive hos hende. I denne sidste scene er han netop ankommet til lejligheden. Han barberer sig på badeværelset, og imens finder Karen hans fetich-s/m-tøj frem - lædertøj, kasket og solbriller - og ifører sig det. I en krydsklippet sekvens zoomer kameraet langsomt ind på dem begge - Karen mens hun ifører sig fetich-tøjet, Steve mens han barberer sig. Da kameraet når helt ind i et nærbillede af Steve, vender han blikket via spejlet direkte ind i kameraet, hvorefter der overblændes til et panoramaskud af Manhattan fra vandsiden, med den slæbebåd i forgrunden, som i filmens første scene indfangede en afskåret arm.

Kort sagt fortæller scenerne mellem Steve og Karen altså ikke som Combs ville det om Steves heteroseksualitet, men sna-

rere om hans homoseksualitet, som alt efter behag er blevet vakt i ham/er blevet ham påduttet af opholdet i homo-læder-verdenen. Han overtager miljøets seksuelle opførsel og koder om dominans og underkastelse, og han fantaserer om mænd, mens han har sex med Karen.

Så langt, så godt, når vi til at kigge nærmere på, om Steve Burns er homoseksuel fra filmens start, eller han bliver det undervejs.

Kritikerne siger, at hans figur personificerer den klassiske besmitningsteori, som har udgjort et stort problem for homoseksuelle op gennem historien. Besmitningsteorien går kort sagt ud på, at man bliver homoseksuel af at omgås homoseksuelle, at man kan forføres til homoseksualitet. Men andre, som Robin Wood og Hayles & Rindskopf ser i stedet, at Steve udlever en homoseksualitet, som lå latent i ham i forvejen.

For at undersøge, hvordan kritikere finder belæg i filmen for de forskellige opfatelser, må vi kigge nærmere på en anden brik, som både kritikere og fortalere har fremhævet - og tolket i forskellige retninger.

Cherchez le père. I filmen forekommer en enkelt sær, drømmeagtig sekvens:

Morderen opbevarer i sin lejlighed en kasse med forseglede, ulæste breve, som han har skrevet til sin afdøde far. Denne døde far møder morderen en dag i parken, og de to har en afslørende samtale. Scenen er filmet overbelyst og har en drømmeagtig kvalitet, og den giver kun mening som en projektion af morderens subjektive verden, da den far han taler med jo er død. I denne korte sekvens befinder vi os altså i en subjektiv virkelighed, nemlig seriemorderens. Og det er af stor betydning for forståelsen af plottet. I

denne scene indklippes pludselig nogle korte flashbacks til de tidligere mord, som er begået, og da vi befinder os i fyrens subjektive virkelighed på dette tidspunkt, fungerer indklippene som bevis for tilskueren om, at denne person rent faktisk er den seriemorder, som Steve Burns jager. Det ville ikke give mening, at filmen her snød med sine informationer. I stedet fungerer scenen som et klassisk suspense-oplæg: Nu ved tilskueren med sikkerhed for første gang, hvem morderen er, mens vores helt og hovedperson stadig ikke ved det.

I løbet af scenen bliver det klart, at det ikke er morderen selv men i stedet hans døde far, som ønsker de homoseksuelle slået ihjel. Faren er dominerende og konstant i sin afvisning af homoseksuelle, og scenen understøtter dermed både Woods og Hayles & Rindskopfs psyko-sociologiske pointer: I deres forståelse er faren repræsentant for den hvide, heteroseksuelle mandsdominerende elite. Det er ham, som er skyld i mordene, for sønnen ender (pga. farens had til homoseksuelle, og dermed had til sin egen søn, som aldrig vil kunne erkende sin homoseksualitet, hvis han vil bevare sin fars kærlighed og respekt) i et psykotisk selvhad, som får ham til at slå ihjel i forsøget på at dræbe sit eget begær.

Man kan endda læse filmen sådan, at morderen i mordøjeblikkene *bliver et med sin far*:

I drømmesekvensen afsløres nemlig, at den mørke stemme, som morderen bruger, når han er sammen med sine ofre, ikke er hans egen men farens. Han overtager altså - som en slags omvendt Norman Bates fra *Psycho* - sin fars identitet, når han dræber.

Men scenen med faren er også en nøglescene, fordi den er en vigtig brik i etab-

leringen af det dobbelgänger-motiv mellem detektiv og morder, som Robin Wood læser sig frem til (12). Det er her, sporet bliver lagt til en læsning af Steve Burns' figur som latent homoseksuel (og dermed en forkastning af at filmen benytter sig af besmitningsteorien).

Det kræver en uddybning:

I starten af filmen, i den første scene mellem Steve og Karen, hvor de ligger hyggeligt sammen i sengen og sludrer, nævner Karen på et tidspunkt, at Steves far har ringet tidligere på dagen. Da hun ikke har ansigtet vendt mod Steve, kan hun ikke se hans reaktion, men det kan tilskueren, og det man ser er, at Burns stivner ved oplysningen. I det samme begynder en dyster underlægningsmusik, som fortrænger den diegetiske musik og bryder den blide, intime, hyggelige stemning fra et øjeblik før. Alarmklokkerne kimer, der er for tilskueren ingen tvivl om, at alene tanken om faren vækker noget foruroligende i Steve Burns.

Burns har med andre ord et problematisk forhold til sin far, og det er tydeligvis en vigtig information for filmen at få overbragt tilskueren, siden der bruges så mange kræfter på uhyggeeffekter. Samtidig er det tydeligvis lige så vigtigt at pointere, at Karen, som logisk set burde vide, at Burns ikke har et godt forhold til sin far, fordi hun er kæreste med ham, faktisk *ikke* ved det. Det er altså sandsynligt, at problemet, som får Steve til at stivne, da faren nævnes, aldrig har været ytret mellem de to; at det er et problem som Steve skjuler for Karen. Hans sidste replik til hende i scenen er ydermere med til at forstærke oplevelsen af, at Burns skjuler noget for Karen. Replikken lyder: "Der er meget du ikke ved om mig."

Dette er den eneste gang i hele filmen, at Steves far nævnes; og man kunne spør-

ge sig selv, hvorfor der bliver brugt så mange kræfter på at plante dette spor, hvis ikke det har en betydning.

Og det har det selvfølgelig, hvilket man forstår, når man sammenholder scenen med seriemorderens forhold til sin far, som udgør den eneste anden far i filmen. Konklusionen er oplagt, at Steve Burns i sig rummer den samme konflikt med sin far (og dermed med dét patriarkalske samfund, som faren repræsenterer og personificerer) som seriemorderen. Indenfor filmens egen tematik og logik kan man derfor om Burns vælge at slutte, at den udtalte konflikt med hans far skyldes en uartikuleret homoseksualitet i ham også, præcis som i seriemorderen.

Tolkningens tid og sted. Selv om Robin Wood og Hayles & Rindskopf tydeligvis har fat i filmens lange ende i deres analyser, er der god grund til også at forholde sig kritisk til deres artikler. Det bemærkelsesværdige ved deres metoder er, at de bygger på nøjagtigt de samme psyko-sociologiske teorier, som de forskellige protestbevægelser og emancipationsbevægelser (som kvinde- og homobevægelserne) havde brugt for at nå den forståelse af det amerikanske samfund som mandsdomineret og undertrykkende, som de byggede deres bevægelser på, nemlig teorier som trak på både Freud, Jung og Lacan. Filmanalytikerne bruger altså nøjagtigt den samme ideologiske holdning og det samme tænkningsredskab til at forsvare filmen med, som aktivisterne brugte til at fordømme den med.

Valg af teori og metode er - udover at være tids- og kulturbestemt - også et valg af overbevisning, et valg af livssyn. Det erkendes naturligvis bedst med en vis historisk afstand til tingene, som når vi i dag har forholdsvis nemt ved at se, hvor-

dan analyserne af *Cruising* var præget af den tids psyko sociologiske paradigme, som igen skyldtes den generelle udvikling og spænding i det amerikanske samfund. Det kan være noget sværere at erkende, hvordan ens egne kulturhistoriske omstændigheder nu og her vejer ind på den mening, man oplever og udreder af et værk.

Eksemplet med *Cruising* demonstrerer dog tydeligt, hvor vigtigt det er i det mindste at forsøge at medtænke i analysen, hvordan tid og sted vejer ind på oplevelsen af filmisk mening. For de amerikanske kritikere, der så *Cruising*, da filmen var ny, gav filmen mening i relation til det samfund, de levede i på det tidspunkt, med alt hvad det indebar af post-Watergate-traumer og opbrud i værdier og normer. En historisk behandling af *Cruising*, som vi foretager her, bør derfor altid inkludere en refleksion over historiske og sociologiske omstændigheder. Reaktionen på *Cruising* bør forstås i deres samtids kontekst, og på samme måde er det vigtigt i et bud på en ny tolkning af *Cruising* at inkludere en refleksion over, hvordan det livssyn, som implicit rummes i den meto- diske tilgang man vælger at gå til værket med, samt den historiske afstand til værket, begge spiller ind på analysen.

Oplevelsens fysik. Herefter kan vi foretage et bud på en ny læsning af *Cruising* på baggrund af Steven Shaviros poststrukturalistiske filmteori, alene som et illustrativt eksempel af, hvordan en mere nutidig metodisk tilgang kan skabe et helt andet fortolkningsresultat. Shaviro arbejder med en forståelse af den filmiske oplevelse som tilskuerens kropslige fascination, en kropslig fascination der siden sætter bevidsthedsmæssige spor. Oplevelsen af film er ifølge Shaviro førbevidst, direkte, og der-

med - i modsætning til ovenstående metoder - i sin natur absolut upolitisk.

Shaviro formulerer i bogen *The Cinematic Body* sin teori som et frontalt angreb på og opgør med psykoanalytisk funderet filmteori. Hans holdning er, at psykoanalytisk metode mistænkeliggør den visuelle fascinationskraft og dermed tilskuerens æstetiske lystfølelse, idet fascinationen af film af psykoteoretikerne defineres som den heteroseksuelle, hvide mands undertrykkelse (via et lystfuldt blik) af alle andre i samfundet. Shaviro kalder psykoanalytisk (og semiotisk) filmteori fobisk, idet teoretikerne forsøger at holde billederne på afstand og udøve en kontrolleret, undersøgende analyse af dem, som var de bakterier under en mikrobiologs mikroskop. Han skriver: "Køn og seksualitet kan ikke og bør ikke blive opfattet primært som instrumenter for ideologi, symbolisering og repræsentation, for køn og seksualitet er indlejret i og skabes af en lang række komplekse magtrelationer og effekter, som opererer på mange forskellige leder og kanter gennem samfundet" (13).

Med Shaviros tilgang til filmanalyse kan projektet aldrig blive at tilvejebringe en gemt ideologisk sandhed, som en film måtte indeholde, men at opleve ens egen krops reaktioner, som de sker umiddelbart og førbevidst i mødet med filmen, og derefter bruge disse reaktioner som udgangspunkt for en analyse, der har som mål at formulere, hvordan filmen gav mening, og hvilken mening den gav.

Med Shaviros metode kan man opleve - og dermed forstå - *Cruising* helt anderledes end de psyko-sociologiske teorier fra 1970'erne gav mulighed for, nemlig som en film om begær, fetichisme, magt og grænseoverskridelse: Scenerne på læderklubberne er filmet med et voyeuristisk



Scene fra et hotelværelse.

kamera, der langsomt undersøger mændene og miljøet og giver tid til at lade indtrykkene af lystfulde dansende og sexudforskende mænd forplante sig til tilskueren. Måske er den kropslige oplevelse ved at se filmen for tilskueren en blanding af fascination og afsky, måske kun en af delene, men reaktionen har absolut et fysisk udtryk, for den filmiske forløsning er lagt suggestivt til rette for tilskueren med blide kamerature ind mellem de dansende kroppe i rummene, der er fyldt med lyst og seksuelle spændinger.

Filmen igennem behandler kameraet mandekroppene som seksuelle objekter. Usædvanligt for en tid, hvor kvinder ifølge herskende opfattelse blev betragtet som

sexobjekter for mandens subjektive blik, har vi her en film, som i den grad er en homoerotisk film, at den objektgør og seksualiserer mandekroppen.

Det sker lige fra starten, hvor den første mordscene begynder som alt andet end en mordscene: Fortællingen følger en fyr, som samler en anden fyr (det viser sig at være morderen) op på en læderbar. Snart efter er de to mænd alene sammen på et hotelværelse, og herefter følger tre lange og langsomme indstillinger, som alle kun har til formål at skabe en oplevelse af særlig intensitet for tilskueren, at viderebringe tilskueren en fysisk oplevelse af det særlige, seksuelle univers, der hersker mellem de to mænd og i miljøet som sådan, i

stedet for at betragte det hele køligt udefra.

Den første indstilling af de tre følger en meget veltrænet og næsten nøgen fyr (det kommende mordoffer), som kommer ud fra badeværelset og bevæger sig hen foran et spejl, hvori man kan se den kommende morder reflekteret. Morderen står lænet op mod døren til værelset, han er iført solbriller og lædertøj, og er tydeligvis på samme tid både fetich-objekt (i kraft af sin uniform), og voyeur. Det kommende offer åbner en kuffert, som man aner indeholder sexlegetøj. Herfra tager han en lille flaske op og snuser til indholdet, før han langsomt bevæger sig over mod morderen, breder sine arme ud og placerer en hånd mod væggen på hver side af ham. Hele denne sekvens er filmet reflekteret via spejlet, og det eneste, man klart kan se i det mørke rum, er offerets muskuløse og svedige ryg, arme og ben. Efter at have stået sådan lidt, bevæger han sig ned på knæ foran morderen og åbner hans lynlås.

Herefter klippes til en usædvanlig indstilling, som kun viser underbenene af de to mænd. Den ene sidder nu på sengekanten, mens den anden står foran ham. På gulvet ligger spredte wrestling-blade. Begge mænd har bare ben og store støvler på, og den siddende fører langsomt sin hånd hen til den andens støvle, mærker på læderet, som knirker, og bevæger langsomt hånden opad på benet. Idet de to lægger sig på sengen, fades til sort.

Den tredje indstilling er en kameratur, som ved opblænding starter på natbordet, hvor et ur viser, at klokken er fem. Det er altså tidlig morgen, og man må gå ud fra, at en god rum tid er gået. Kamera-bevægelsen bekræfter dette, for ganske langsomt undersøger kameraet den ene mand (offeret), som ligger nøgen og sovende i sengen. Kameraet tager sig god

tid og tager turen hele vejen fra mandens fødder og op til hans ansigt. Igen er det hans muskelpumpede overkrop, som udfylder billedet. Det er tydeligt, at mandekroppen stilles til skue for tilskuerens blik. Og for alle tre indstillinger gælder, at der ikke er plotmæssig vigtig information i dem. I stedet arbejder de med tilskuerens fascination, begær og/eller afsky. Det er en langsom og påfaldende usensationalistisk, erotisk tilrettelæggelse af billedforløb om seksuelt sadomasochistisk begær mellem to mænd, som denne scene arbejder med. Hvilket yderligere forstærkes af det omhyggelige lydarbejde, som ligger i scenen:

I hele scenen (indtil mordet sker) er den eneste lyd reallyd. De to mænd udveksler ingen ord med hinanden, og derfor kan man høre enhver lille detalje i lydrummet - mændenes åndedrag, læderet der knirker ved berøring, etc. Den 'nøgne' lyd intensiverer tilskuerens sanselige oplevelse og opbygger det erotiske og intime i scenen på bekostning af scenens potentielt sensationalistiske indhold. Scenen er ikke sovset ind i chokerende effekter eller hidsig klipning. Opmærksomheden er udelukkende på den afprøvende, fysiske kontakt mellem to for hinanden fremmede mænd, som er ophidsede efter hinanden.

For en heteroseksuel mand er scenen muligvis grænseoverskridende at se. Men i en Shaviro'sk forståelse vil selv en tilskuer, som tager moralsk eller fysisk afstand fra det, der foregår i den beskrevne scene, samtidig opleve lyst, fordi alting er tilrettelagt så bevidst erotisk og pirrende for tilskuerens blik. Lystfølelsen er muligvis ubevidst, og måske slet ikke den dominerende følelse i oplevelsen, men i en Shaviro'sk læsning af *Cruising* vil det være denne lyst, som gør filmen til en positiv, homoseksuel film, og ikke en homofjendsk film (14).

Film om begær, magt og identitet. Vi oplever film intenst, fordi vi begærer billederne, siger Shaviro, og i *Cruising* er billederne potente, erotiske og suggestive. Med inspiration fra Gilles Deleuze og Felix Guattari har Shaviro overtaget en plastisk opfattelse af seksualitet, som placerer homoseksualitet i en helt anden kontekst end de politisk-historiske fra 1970'erne. Han skriver: "Homoseksualitet bliver ikke længere "ødipal, eksklusiv og depressiv", forårsaget af, udspecificeret, håndteret, tilbageholdt og stigmatiseret af den dominerende orden; i stedet er den "ikke-ødipal, schizoid, inkluderet og indbefattet," en aktiv, revolutionær mangedobling af kroppens potentialer" (15).

Set i den forståelsesramme vil selv en umiddelbart grænseoverskridende oplevelse for eksempelvis en heteroseksuel mand i mødet med *Cruising*s s/m homorotik være en positiv oplevelse, fordi den forplanter en direkte fysisk oplevelse til tilskueren om seksualitetens plasticitet og kroppens muligheder uden nødvendigvis først at behøve nedbryde eventuelle forsvarsmekanismer.

Analyse af en enkelt, lille scene som denne kan selvfølgelig ikke gøre det ud for en fuldstændig Shaviro'sk tolkning af *Cruising*, men det er heller ikke projektet. Eksemplet er alene tænkt som en illustrativ pointe, der skal perspektivere og problematisere et meget dogmatisk, historisk betinget seksualpolitisk syn på en bestemt film.

Befriet for sit snævert psyko-sociologiske skyldtraume bliver det muligt for *Cruising* at komme til syne som en mere kompleks film om begær, magt og identitet, som herefter kan indplaceres på ny i et homofilmhistorisk perspektiv. Og det giver filmen en helt ny karakter.

Omkring 1980 blev der lavet en række

andre homofilm, som ligesom *Cruising* heller ikke opfyldte aktivisternes krav om positive rollemodeller, blot blev de lavet udenfor USA, og de blev ikke mødt med protester fra homomiljøet, men med overvejende positive reaktioner. I europæisk film var der for eksempel langt mere plads til homofilm, som ikke fremstillede pædagogisk opbyggelige portrætter af pæne bøsser og lesbiske. I 1978 blev Edouard Molinaros *La Cage aux Folles* en stor succes, som også mange homoseksuelle holdt af, selv om filmen trak bevidst på enhver stereotyp fordom om bøsser. I Vesttyskland lavede Frank Ripploh den selvbiografiske *Taxi zum Klo*, der med sine mange eksplicite sexscener, herunder urinsex, må siges at være noget mere chokerende end *Cruising*. *Taxi zum Klo* bekræfter enhver tænkelig opfattelse af bøssers udsvævende sexliv og trang til at gå i kjole, men i modsætning til *Cruising* blev *Taxi zum Klo* opfattet som et progressivt indlæg i den seksualpolitiske debat. To år senere lavede Fassbinder *Querelle*, som kæder homoseksualitet sammen med s/m, vold og mord, men igen i modsætning til *Cruising* blev *Querelle* straks en elsket homoklassiker.

Det, som bliver synligt ved at sammenligne *Cruising* med hvad der foregik på samme tid i europæisk film er, at der var to sæt spilleregler: Det ene sæt moralkoder skulle Hollywoodfilm overholde, og for resten af filmbranchen gjaldt andre regler. Forskellen lå altså mindre i filmenes udsigelser end i hvor de blev lavet og af hvem.

I sin artikel 'The Audiences of the Boys in the Band' fra 1995 analyserer Joe Carrithers sig frem til, at Hollywoodfilm laves til et heteroseksuelt publikum, selv når de handler om homoseksualitet. Tilskueren præsenteres derfor for et heteroseksuelt perspektiv på den homo-

seksuelle virkelighed, hvilket film som *Philadelphia* og *In and Out* vidner om. For homoseksuelle er der derfor automatisk noget suspent over homofilm fra Hollywood.

Man kan spekulere over, om *Cruising* havde fået helt så hård en medfart, hvis den var blevet lavet udenfor Hollywood, eller hvis den var lavet af en homoseksuel instruktør. Som vi har set, skyldes filmens påståede homofjendtlige indhold en kontekst, som filmen dengang skrev sig ind i. Aktivisterne så det, de gerne ville se. Og derfor er filmens andre kvaliteter blevet overset.

Cruising i detektivgenren. *Cruising* er altid kun blevet beskrevet og behandlet som homofilm, mens dens kvaliteter som detektivfilm og seriemorderfilm er stort set ubeskrevne. Som et eksempel på, hvordan filmhistorieskrivningen blandt andet bygger på tilfældigheder og vedtagen konsensus, som ingen betvivler, vil jeg kort slutte af med at demonstrere *Cruising*'s tabte potentiale ved at vise, hvordan man kan få interessante filmhistoriske perspektiver frem ved at beskrive filmen som en genrefilm udspændt mellem modernisme og postmodernisme.

Detektivfilm har som genre altid haft en tæt forbundethed med detektivlitteraturen, der går tilbage til Poes første detektivhistorie. Traditionelt handlede detektivhistorien om logik og fornuft, og det klassiske gennembrud for genren kom med Conan Doyles Sherlock Holmes-figur, der er blevet filmatiseret utallige gange. Senere fik genren en ny drejning med den hårdkogte, amerikanske krimilitteratur fra 1940'erne, hvor Raymond Chandler og Dashiell Hammett især stod for fornyelsen. Indtil da var det gode og det onde absolut adskilt, men i den hårdkogte litte-

ratur, og i de film noirs, som litteraturen inspirerede til, blev detektiven fristet af det onde. Det gode og det onde blev selve det tematiske omdrejningspunkt for den hårdkogte krimilitteratur, og ligesådan for film noir-genren. Det onde blev beskrevet som et muligt valg for ethvert menneske, og det var dermed ikke længere noget, som kunne udgrænses og elimineres. Menneskets valg kom i centrum for fortællingen, som dog stadig beskrev det onde og det gode som faste værdier.

Den værdisætning bliver der gjort alvorligt op med i en række modernistiske detektivfilm fra især 1960'erne. Her bliver selve den detektive metode, altså den rationelle tilgang til verden, draget i tvivl. Hitchcocks *Vertigo* (1958), Antonionis *Blow-Up* (1966), John Boormans *Point Blank* (1967) og Coppolas *The Conversation* (1974) er eksempler på radikal nytænkning af genren, som brugte detektivmodellen til at arbejde indad i temaer om identitet og eksistens og gjorde op med den fremherskende, rationelle fremtidsoptimisme.

I *The Conversation* er hovedpersonen en aflytningsekspert, som holder sig strengt til en logisk fremgangsmåde i sit arbejde med komplekse aflytningsopgaver. Gene Hackman spiller hovedrollen som super-rationalisten og videnskabsmanden, der ikke forholder sig til, hvad hans kunder bruger hans resultater til, men alene udfører en detektivisk funktion til perfektion ned i mindste detalje. Først da flere mennesker dør som direkte konsekvens af hans arbejde vokser en identitetskrise frem i ham. Indtil da havde han opfattet logikken og rationaliteten som redskaber, der holdt kaos på sikker afstand, men den tiltro til fornuftens magt afsløres altså som ubegrundet, og da aflytningseksperternes verdenssyn først er undergravet, kan intet

længere afholde ham fra at miste sig selv.

I John Boormans *Point Blank* er hovedpersonen en kriminel, som arbejder logisk med detektiviske metoder for at opspore folk, som har snydt ham for penge. Jo tættere, han tilsyneladende kommer på målet, desto mere kompleks og uigennemtrængelig bliver situationen dog for ham. Han vikles ind i et maskespil, som til sidst gør det umuligt for ham at skelne mellem sandt og falsk, og som hovedpersonerne i *The Conversation*, *Blow-Up* og *Vertigo* ender han i en eksistenskrise.

Cruising rummer oplagte paralleller til alle disse modernistiske detektivfilm. Som de andre sammenkæder *Cruising* et krimiplot med en udvikling i hovedkarakteren, som blotlægger større og større identitetsproblemer. Filmen er, som vi har set, åben for forskellige fortolkninger af, præcist hvad der sker med Steve Burns. Men *noget* sker, og dette noget er centralt for filmens plot og handlingsforløb. Som i de klassiske, modernistiske detektivthrillere konfronteres også Steve Burns med spørgsmålet om, hvorvidt han har forstået sig selv og verden.

I *Cruising* er det ikke så meget en tematisering af positionerne godt og ondt, der foretages, som en opløsning af dem. Alt synes i opløsning i *Cruising*, og snarere end et moderne, må det siges at være et postmoderne træk ved filmen. I *Cruising*'s univers er værdier og mening i skred i en sådan grad, at selv politifolk skildres som korrupte, depraverede mænd, der udøver vold og voldtægt mod uskyldige borgere. I senere postmoderne detektivfilm som *Blade Runner* (1982) og *Forbrydelsens Element* (1984) bliver præcist denne opløsning af værdier og mening et helt centralt anliggende. Begge film arbejder i labyrintiske universer, hvor den logisk tænkende detektiv ender med at gå til



Cruising mellem modernisme og postmodernisme?

grunde. Filmene beskriver en virkelighed uden absolutte værdier og uden absolutte sandheder. Og *Cruising* har det tilfælles med dem, at hovedkarakteren indsamler spor for at nå til kernen i forbrydelserne, blot for at opdage at der ikke er nogen kerne at finde ind til. Der er kun mønstre af betydningskæder uden sammenhængende struktur. I *Forbrydelsens Element* er opløsningen total, da detektiven, som jager en seriemorder, begår et sidste mord for at fuldende seriemorderens mønster. Og måske er det, hvad der sker i *Cruising* også.

Det viser sig altså, at der fremkommer nogle interessante aspekter af *Cruising* og nogle interessante perspektiver ved at indplacere *Cruising* i et filmhistorisk genreperspektiv i brydningsfladerne mellem modernisme og postmodernisme. Filmen arbejder med hovedkarakterens identitetsproblemer i en eksistentialistisk, modernistisk forstand, men den åbner samtidig med sin værdinivellering op mod den senere filmiske postmodernisme. Man kunne derfor med fordel anskue filmen som et velegnet omdrejningspunkt for en

diskussion af og en afgrænsning af både filmhistoriske perioder og genre-mæssige træk.

For en udogmatisk homo-filmhistorie.

Cruising er et berømt og berygtet eksempel fra den homoseksuelle filmhistorie. Hvis man ledte efter det, kunne man givetvis finde talrige eksempler på film, der på samme måde er blevet ofret i en homopolitisk sags tjeneste. Det er risikoen, når homofilm først og fremmest vurderes af homoseksuelle, som har en snæver politisk og pædagogisk dagsorden med deres virke og et behov for positive rollemodeller. Det gælder for eksempel den indflydelsesrige filmhistoriker Vito Russo, der har skrevet biblen indenfor den homoseksuelle filmhistorie, *The Celluloid Closet*. Bogen er udformet som en lang bevisførelse for, hvordan homoseksuelle hele vejen op gennem filmhistorien (især Hollywoods historie) er blevet beskrevet som perverse, ondskabsfulde, suicidale, løgnagtige og moralsk anstødelige. Der er sikkert mange præcise iagttagelser hos Russo, men samtidig er det dybt problematisk, at hans blik på film er så fundamentalistisk, at han eksempelvis kontant afviser *Cruising*. Russo tilhører en generation, som kun med besvær kan sætte sig ud over egen indignation, og derfor kun formår at betragte film ud fra en bestemt optik, nemlig den undertrykte og forurettede.

Efter en gennemgang af, hvilke potenti-aler en film som *Cruising* rummer, når den befries fra sin samtids psyko-sociologiske forståelsesramme, står det forhåbentlig klart, at man burde overveje om tidspunktet ikke er kommet for at skrive en ny homo-filmhistorie, en filmhistorie, som måske retter et mere queeret blik på film, og som vover sig udover dogmatiske,

vindtørre, politiske holdningstilkendegivelser.

Noter

1. Citeret fra Sight & Sound, nov. 1998.
2. Historien genfortælles i forskellige dele i Mark Kermodes artikel 'Cruise Control' (Sight & Sound, nov. 1998), i Jack Foleys 'Notes on *Cruising*' (Bright Lights, fall 1993) og i Edward Guthmans 'The *Cruising* Controversy' (Cineaste 3, sommer 1980).
3. Robin Wood: 'Responsibilities of a Gay Film Critic', 1978 (i *Movies and Methods*, vol II, red. af Bill Nichols, University of California Press 1985), p. 651.
4. Refereret i Vito Russos bog *The Celluloid Closet*, Harper & Row 1987.
5. Citeret i Jack Foley: 'Notes on *Cruising*' (Bright Lights, fall 1993).
6. Films in Review, april 1980.
7. Interview med William Friedkin i Sight & Sound, nov. 1998.
8. Ned Daigle: 'Bad Movie Night' (Hit-n-run.com).
9. James Kendrick: '*Cruising*' (www.Q.com).
10. Hayles & Rindskopf: 'The Shadow of Violence' (Journal of Popular Film and Television, vol 8/2, 1980, p. 7).
11. Richard Combs: '*Cruising*' (Monthly Film Bulletin, okt. 1980, p. 189).
12. Robin Wood ser doppelgænger-motivet både på individplan mellem Burns og morderen, og på 'institutionsplan' mellem homo-s/miljøet og politiet. Begge miljøer er styret af magtstrukturer mellem mænd, siger Wood, og politiet beskrives i realiteten som mere sygt og voldeligt end lædermændene, for mens politiets vold indbefatter terror (bl.a. i en forhørscene), er læderbøssernes vold et indforstået, lystbetonet rollespil (med den selvfølgelig undtagelse af morderens ofre). Til at underbygge sin argumentation bruger Wood som eksempel, at filmens første voldelige scene er et overgreb, som to sadistiske politifolk begår mod to lædertransvestitter. Som politifolk repræsenterer de det patriarkalske samfund, argumenterer Wood, og det er dette patriarkat, som forbindes med vold og ondskab i filmen - ikke homoseksualiteten. Doppelgænger-motivet finder han gennemsyner filmen i alt fra tema til ikonografi. Det er ikke nogen tilfældighed, at en temafest på en af læderklubberne er en polititemafest. Kun er det ironisk, at den eneste,

- som smides ud fra klubben 'for ikke at være betjent' er den eneste *rigtige* betjent, Steve Burns.
13. Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press 1993, p. 21.
 14. Hvis man skulle fortsætte en Shaviro-sk analyse, ville man her knytte an til figuren Steve Burns' oplevelse af fascination og forvirring ved mødet med den seksuelle subkultur. Via Burns får tilskueren præsenteret en hovedperson med en fra starten tilsyneladende statisk heteroseksualitet, som undervejs opløses til fordel for en organisk, fragmenteret, begærsorienteret seksualitet, som måske hverken kan kaldes heteroseksuel eller homoseksuel.
 15. Shaviro 1993, p. 76.
- Litteratur**
- Joe Carrithers: 'The Audiences of the Boys in the Band', *Journal of Popular Film and Television*, vol. 23/2, sommer 1995.
- Richard Combs: 'Cruising', *Monthly Film Bulletin*, okt. 1980.
- Ned Daigle: 'Cruising: Bad Movie Night', på Hitn-run.com.
- Lloyd Gruver: 'Cruising', i *Films in Review*, april 1980.
- Jack Foley: 'Notes on Cruising', i *Bright Lights*, efterår 1993.
- Edward Guthman: 'The Cruising Controversy', i *Cineaste* 3, sommer 1980.
- Hayles & Rindskopf: 'The Shadow of Violence', i *Journal of Popular Film and Television*, vol 8/2, 1980.
- James Kendrick: 'Cruising', på www.popcornq.com.
- Mark Kermod: 'Cruise Control', i *Sight & Sound*, nov. 1998.
- Vito Russo: *The Celluloid Closet*, Harper & Row 1987.
- Steven Shaviro: *The Cinematic Body*, University of Minnesota Press 1993.
- Simon Watney: 'Hollywood's Homosexual World', i *Screen*, sept.-okt. 1982.
- Robin Wood: 'The Incoherent Text: Narrative in the '70s', i *Movie* 27/28, vinter-forår 1980-81.
- Robin Wood: 'Responsibilities of a Gay Film Critic' (1978) i *Movies and Methods, vol II*, (red. Bill Nichols), University of California Press 1985.