



Er Keyser Soze til mænd?

Seksuelle forestillinger i *The Usual Suspects*

af Niels Henrik Hartvigson

Jeg vil demonstrere, at *The Usual Suspects* (Bryan Singer, USA 1995) indeholder en systematisk seksualisering af filmens miljø, karakterer og intrige. På intet tidspunkt er der tale om manifest seksualitet men om, at cues om mandlig homoseksualitet giver krimihistorien en aura af seksualitet. Filmens sofistikerede leg med narration, stil og prototyper gør det til halsløs gerning at udlede noget, der ligner

et entydigt seksualpolitisk facit. Det er for mig at se mere givtigt at se filmen som en bevidst kommentar til kritikens fortolkninger af den klassiske noir, en genre den åbenlyst refererer til. Noir-kritikken har helt tilbage fra Borde og Chaumetons genembrudsafhandling *Panorama du Film Noir Américain* gjort, at seksuelle forestillinger er en dominerende forståelsesfaktor for den tilskuer, der konfronteres med

noir-universet.

Mandlig homoseksualitet i film noir er blandt andet blevet fremhævet i forbindelse med karakterer i *The Maltese Falcon*, *Double Indemnity*, *Laura*, *Christmas Holiday*, *Dead Reckoning*, *Gilda* og *Strangers On a Train*. Homoseksualitet fremstilles aldrig direkte, og stereotypificeringen af figurerne er også tit enten direkte eller indirekte i modstrid med andre sider af deres roller. Der er her tale om implicit homoseksualitet med brug af stereotype hentydninger såsom svag fysik, hysterisk temperament, sentimentalt forhold til andre mænd, interesse for kunst, tøj, musik, parfume, o.l.

Også på et mere generelt plan er mandlig homoseksualitet blevet afdækket som en markant undertekst. Psykoanalysens begreber og forståelsesramme er dominerende i en række indflydelsesrige tekster om noiren, hvilket betyder, at heltens konflikt kommer til at fremstå som en seksualiseret størrelse. Jonathan Buchsbaum fremstiller for eksempel den paranoia, som er at finde overalt i film noir som baseret på en specifik amerikansk angst for passiv mandlig homoseksualitet: "I hjertet af [film noirs] paranoia ligger angst for at miste autonomi, hvilket kan være direkte forbundet med en frygt for passiv homoseksualitet" (Buchsbaum, s. 97, min oversættelse). I sin analyse af *Double Indemnity* ser han kriminalplottet som genereret af Walter Neffs (Fred MacMurray) fortrængte kærlighed til sin chef, Keyes (Edward G. Robinson).

Det er karakteristisk for disse fortolkninger, at personer og handlingselementer uden om den mandlige helt reduceres til projektioner af den ene eller den anden slags. Det betyder, at analysernes mål mere bliver et psykologisk case-study end en afdækning af æstetisk helhed. Wolfenstein

og Leites skriver f.eks. i *Movies, A Psychological Study*: "Heltens kamp er på et overordnet plan determineret af en følgesfantasi i relation til hans mandlige modspiller. Vi gætter på, at denne farlige angriber er elsket i den fantasi, der ligger til grund. Eftersom en sådan følelse er forbudt, er heltens opponent som regel fremstillet udelukkende som en størrelse forbundet med negative følelser. Det at følgesmønsteret udelukkende gælder for mænd (...) illustrerer den velkendte konklusion, at ideer om forfølgelse normalt er forbundet med homoseksuelle ønsker" (Wolfenstein, s. 177, min oversættelse). Her er der ingen erkendelse af, at karaktererne er æstetiske størrelser, snare er der tale om at enkelte elementer i filmene bruges til at underbygge en række arkefortællinger fra den psykoanalytiske diskurs. Kriminalintriger læses således som udklædninger af en række psykoanalytiske konflikter, ofte sat i forbindelse med mandens tab af territorium i efterkrigstiden.

Sådanne fortolkninger har haft vidtrækkende konsekvenser for den populære opfattelse af filmene. For hvad enten der er tale om konkret eller metaforisk seksualisering - når seksuelt determinerede billeder bruges til at beskrive ikke-seksuelle foreteelser - har disse fortolkninger entydiggjort vores forståelse af filmene som primært seksuelle størrelser, hvor heltens aflivning af femme fatale'n bliver en følge af den kastrationsangst, han føler; hans kriminalitet et udtryk for en ødipal konflikt; en gruppe mænds planlægning af et kup udtryk for homoerotiske tendenser, osv.

Det ville være direkte forkert at benægte det seksuelle element i klassisk film noir, men det er en del mere komplekst end man forledes til at tro. Seksualiteten er

som de omtalte "homoseksuelle" karakterer altid tvetydigt præsenteret. Eksempelvis er Walter Neffs bevæggrund for sin forsikringssvindler i *Double Indemnity* rent plotmæssigt styret af et behov for at få fod under eget bord, hvilket står i et problematisk forhold til en fortolkning af hans bevæggrund som uerkendt kærlighed til Keyes. Det betyder ikke nødvendigvis at det seksuelle element ikke er der. Walter Neffs økonomiske og seksuelle bevæggrunde eksisterer på to forskellige analytiske planer, der modsiger hinanden. Det betyder i særdeleshed at det er direkte misvisende at "oversætte" kriminalplotterne til seksuelle plots, da man i sådanne tilfælde må smide en række elementer over bord for at få den seksuelle ligning til at gå op. Noiren dyrker tvetydigheden og tilbyder tilskueren en modsætningsfyldt fascination - en fascination, som alt for mange fortolkninger har haft travlt med at udlægge som en entydig fascination af tabuiseret seksualitet.

Fortolkningerne af de klassiske noirs er fra 60'erne og fremefter, og de dannede basis for den bølge af noir-inspirerede film, der produceredes i senfirserne og halvfemserne - blandt andre *Hot Spot*, *Basic Instinct*, *Body of Evidence*, *Jade*, *Sliver*, *Guilty as Sin*, *Malice* og *Romeo Is Bleeding*. Analytikere har påpeget en større uforudsigelighed med hensyn til filmens udfald samt tilstedeværelse af soft-core porno som markante forskelle fra den klassiske noir, hvilket kan tilskrives at filmproduktion ikke længere er underkastet samme grad af censur. Jeg har tidligere beskrevet, hvordan disse film integrerer kriminalplottet og seksualiteten, så det er umuligt at adskille dem (Hartvigson, 1999). Fetichisme, sadomasochisme, impotens, incest, homoseksualitet er ganske lig plottet når Virginia Madsen og

Madonna dræber deres mænd med excessiv sex i henholdsvis *Hot Spot* og *Body of Evidence*, når Peter Berg i *The Last Seduction* er en sårbar helt fordi han, uden at vide det, giftede sig med en transvestit, eller når Paul Newmans detektivs manglende evne til at opklare forbrydelsen står i direkte forbindelse med at han bliver skudt i skridtet i starten af *Twilight*.

I modsætning til de neo-noirs, som har travlt med at entydiggøre de seksuelle strukturer som kritikken har sat på dagsordenen, fungerer *Usual Suspects'* seksualisering på et implicit niveau, hvilket gør, at den træder tættere på den klassiske noir.

Usual Suspects. Det centrale fokus for filmens kommissær Kujan (Chazz Palminteri) er spørgsmålet om Keyser Sozes identitet. Soze er tilsyneladende bagmand for en række storslåede kup samt bane-mand for så godt som alle filmens personer. Verbal Kint (Kevin Spacey) er en af de få overlevende fra det endelige kup, og via hans vidnesbyrd bliver kommissæren og publikum vidne til en række fantastiske historier i flash-back, der optegner forholdet mellem en gruppe kriminelle og deres bagmænd samt præsenterer os for den quasi-mytologiske Keyser Soze. For hvert flash-back bliver vi præsenteret for nye personer og optrin, som nedbryder vores evne til at finde sammenhæng. Filmens slutning er en regulær dekonstruktion af Verbals historier. Alt hvad kommissæren, hvis indsigtniveau i plottet stemmer overens med publikums, har baseret sine mistanker på, bliver afsløret som opspind. I sidste scene viser Verbal sig at være Soze, hvilket gør, at vores hidtidige svagt underbyggede hypoteser falder helt til jorden. Vi har nok fundet vores helt/skurk, men filmens handling er nu om muligt endnu mere uahåndgribelig, da



Fig. 1

vi ikke har en chance for at vurdere hvad og hvor meget i Verbals flash-backs, der var sandt.

Stereotyper. Overfor et exceptionelt uklart plot hersker der til gengæld ekstrem klarhed, hvad angår miljøbeskrivelse og figurer. Walter Lippmann beskriver i sin afhandling om vores brug af stereotyper disses funktioner for forståelseskategorier, som genveje til forståelse, som udtryk for virkelighedsreference og som udtryk for holdninger til verden.

Med hensyn til stereotypens funktion som virkelighedsreference kan man i forhold til fiktive tekster sige, at den verden fiktionen optegner bliver mere eller mindre kompleks afhængigt af i hvor høj grad

der bruges stereotypiske fremstillinger af figurer og miljøer frem for komplekse fremstillinger. I denne forbindelse må man sige, at *Usual Suspects* markerer et distanceret forhold til virkeligheden ved næsten udelukkende at benytte sig af stereotype figurer, miljøer og optrin. Sidst angiver brugen af bestemte stereotyper en række holdninger til de portrætterede figurer og deres verden og derved også til disses repræsentanter i den virkelige verden.

Machos og sad young men. Præsentationen af Hockney (Kevin Pollak), McManus (Stephen Baldwin) og Fenster (Benicio del Toro) er baseret på en stereotyp opfattelse af den kriminelle machotype. Deres fysi-



Fig. 2-3

ske evner og deres snedighed er indiskutable, deres egoistiske råhed går til benet, og overfor en inkompetent ordensmagt er de både sejere og mere mandige. Det kommer blandt andet til udtryk i en stærkt seksualiseret jargon, hvilket peger på dem som udannede og aggressive, om end de i deres sproglige fabulering må betragtes som fantasifulde.

Filmens plakat (fig. 1) viser med al ønskelig tydelighed at Hockney, McManus og Fenster via kropsholdning, attitude og påklædning er iscenesat som machoer, hvilket Keaton (Gabriel Byrne) og Verbal ikke lever op til. Keatons påklædning er ikke på samme måde integreret i hans kropslige udtryk. Idet han bruger sine arme til at skærme sig med sin jakke, kan han ikke fremvise en kropslig mandighed, og han kommer til at fremstå som ikke-truende. Det samme gælder for Verbal, der skærmer sin overkrop og en ludende holdning med sine dysfunktionelle arme, der tilsyneladende ikke kan holde sig selv på plads. Verbal er i det hele taget den ekstreme modsætning til machoen. Richard Dyer beskriver i sin artikel om repræsentation af homoseksualitet typen *the sad young man*. Der er tale om en kulturel seksualisering af den ikke maskuline krop, det sørgmodige blik, den usikre holdning, der bruges som genvej til at beskrive bøs-sen: "Den sørgmodige unge mand befin-

der sig hverken androgynt imellem kønnene, ej heller leger han med kønnenes tegn. Hans forhold til maskulinitet er sværere, og derfor sørgmodigt. Han er en ung mand og derfor ikke rigtigt en rigtig mand. Han er blød; han har ikke endnu fået en selvsikker maskulin hårdhed. Han er også svagere end en mand" (Dyer, s. 42, min oversættelse). Denne beskrivelse passer ganske præcist på Verbal, der i sammenhæng med machoerne tydeligvis er feminiseret. Hans plads i den kriminelle sammenhæng er lidt af en gåde, hvilket han selv angiver flere gange. I flere grædescener understreges hans følsomhed, og hans fysiske svaghed giver sig udslag i at han beskyttes og at der tages hensyn til ham. Keaton beskytter ham, kommissæren tager hensyn til ham, da han bryder sammen, McManus skåler patroniserende for ham.

Verbals endelige transformation til Soze er plottets mest markante overraskelseseffekt og en negering af alle vores hidtidige hypoteser om hans rolle i plottet. Ikke desto mindre er hans sidste møde med advokaten Kobayashi (Pete Postlethwaite) netop iscenesat med en karakteristisk tve-tydighed. Den transformerede Verbal er en flot fyr, der nærmest står og poserer, mens han tænder en cigaret. Et dinglende guldur og hans nu velsiddende tøj peger på en forfængelig selvscenesættelse over

for den ældre Kobayashi, der kører op på siden af ham (fig. 2). Blikke udveksles efter at han er steget ind og de kører væk i tavshed (fig. 3). Scenen, der på ét plan bare understreger at Verbal/Soze slipper væk, er iscenesat som en ældre mands opsamling af en trækkerdreng. Filmen benytter ikke en oplagt lejlighed til at nægte de seksuelle implikationer, som Verbals karakter havde før transformationen, snarere lægger den en alen til ved at lade figuren bevæge sig fra forestillinger om ufrivillig og underkastet seksualitet til frivillig og styrende. Filmens iscenesættelse af Verbal/Soze figuren er en manipuleret leg med stereotyper, der tilfredsstiller os ved overraskelse og uforudsigelighed, frem for at fremstille en sammensat karakter. Dean Keaton, hovedpersonen i Verbals flash-backs, er derimod mere sammensat.

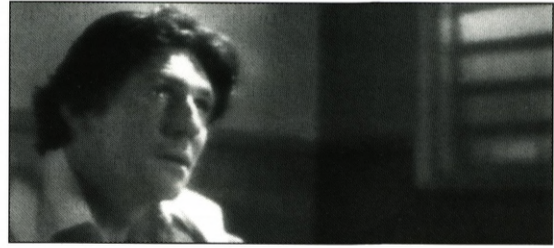


Fig. 4-6

Dean Keaton. Filmen bruger forskellige strategier til at antyde en seksualisering af Keatons konflikt.

Keaton er den frafaldne, som de andre prøver at få til at gå ind i kriminalitet igen. Men han kæmper imod sammen med kæresten Edie (Suzy Amis), der prøver at holde ham væk fra et liv i kriminalitet. Fra starten præsenteres hun som en ansvarsfuld kvinde, der gør meget for at hjælpe sin mand. Hun har gjort ham til forretningspartner, hun sørger for, at han løslades fra fængsel, hun forsikrer ham om, at han og de har en fremtid.

I fængselsscenen provokerer McManus Keaton ved at undre sig højlydt over hans nye legale livsstil. Han kalder Keaton "the lawyer's wife", hvormed han kraftigt antyder at Keaton er feminiseret. Samtalen mellem de to (fig. 4-6) er delvist optaget sådan at Keaton fører samtalen direkte til McManus' skridt, og i kombination med

hans replik: "I want nothing to do with any of you. I beg your pardon, you can all go to hell" leverer filmen en stilistisk antydning af, at Keatons modvilje har en seksuel kant (fig. 6).

Scenen, hvor de fem bliver løsladt, er et slående eksempel på filmens tematiske kobling af homoseksualitet/kriminalitet over for heteroseksualitet/lovlydighed. Som den sidst frigivne træder Keaton med sin Edie ud på trappen foran politistationen (fig. 7), alt imens de andre befinder sig udenfor. Keaton bliver først opmærksom på Verbal på trappen bag Edie (fig. 8-9), der uden at opdage noget forsikrer ham om, at hans nye liv har en chance, hvis de holder sammen. Under den efter-



Fig. 7-9

følgende samtale med Edie skeler Keaton hele tiden bekymret tilbage til mændene i byrummet. Hverken Hockney med hans udfordrende blik, McManus med hans provokerende tandstiks-gumleri, Verbal med hans sørgmodige blik eller den bevægelige Fensters søger at skjule en intens interesse for Keaton. (fig. 10-15). Scenen har en slående lighed med en cruising-scene, hvor byrummet er locus for en seksuel kontakt, som kun de indviede kender til. Det heteroseksuelle par er omgivet af blikke og energier, som kun den mandlige part opfatter. Hvor truslen mod Keaton rent plotmæssigt er at blive presset ind i kriminalitet, giver filmen

med sin iscenesættelse dette valg en seksual dimension således at det samtidig kan opfattes som et valg mellem en heteroseksuel og en homoseksuel livsstil.

Da Verbal opsøger Keaton i dennes lejlighed demonstreres Verbals fysiske magtesløshed. Provokeret af Verbals forsøg på at overtale ham til at være med i et juvelrøveri, tæver Keaton ham. Igen går filmen ind og antyder en seksuel undertekst. Keatons knyttnæveslag mod Verbals mellemgulv er ude af billedrammen og hvad vi ser og hører er anstrengte udtryk og ufrivillige støn. Samtalen op til og den efterfølgende voldshandling er optaget i en enkelt nær indstilling, så vi udelukkende ser de to hoveder i clinch (fig. 16-18). De tos tætte placering i rummet og billedrammens tætte beskæring skaber en intimitet, hvilket giver afklapsningen af Verbal en underfundig karakter.

I løbet af filmen er det meget åbent løb med hensyn til, hvem denne Soze er, men hen mod slutningen peger alt på Keaton, blandt andet understøttet af kommissær Kujans monologiske opregning af de utallige menneskeliv, Keaton har på samvittigheden.

Jeg vil i det følgende behandle den måde spørgsmålet om homoseksualitet kan indgå i tilskuerens hypotesedannelse om Keatons rolle i narrativet. Da Kobayashi i bordelagtige omgivelser (fig. 19) presser banden til at betale Soze tilbage ved at udføre det ultimative kup, er pressionen for Keatons vedkommende en døds-trussel mod kæresten Edie. Til sidst i filmen får vi at vide, at hun er fundet dræbt på sit hotelværelse, et tilsyneladende unødvendigt drab eftersom Keaton gik med i kuppet.

En hypotese om at Keaton dræbte hende, gøres tillokkende for dem, der har sat penge på Keaton som Soze. Hele

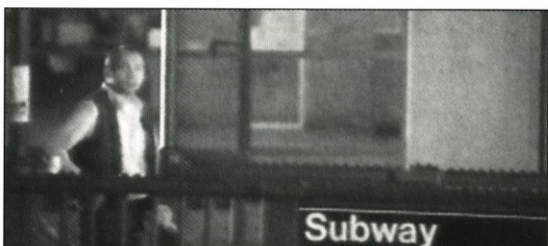


Fig. 10–15, læses fra øverst tv., øverst th., midt tv., osv.

grundlaget for Sozes mytologiske status var netop hans utrolige valg: at dræbe kone og børn for at manifestere sig. Sozes (og Keatons evt. parallelle) handling må siges at repræsentere en rituel udslettelse af familieliv til fordel for et liv i ensom kriminalitet.

Den voldsomme fravælgelse af et heteroseksuelt determineret familieliv antyder, understøttet af filmens generelle seksualiseringsstrategi, et tilvalg af homoseksualitet.

Homoseksuel metaforik. Den seksuelle metaforik blomstrer i *Usual Suspects* som i en række andre film, der foregår i lignende machomiljøer. Hvor metaforen normalt giver mening på et metaplan, bliver

den i *Usual Suspects* sært næværende ved at stilen understreger replikkernes seksuelle metaforik.

Under planlægningen af juvelkuppet markerer Hockney og McManus sig overfor hinanden som to kamphaner, mens de andre ser afventende til. Konflikten udmunder i, at de to står helt tæt, ansigt til ansigt i det mørke rum (fig. 20). Hockney udfordrer McManus til slagsmål med spørgsmålet: "Wanna dance?" og ændrer sin ansigtsposition ved at sætte hovedet på skrå, hvilket betyder at de rent billedmæssigt står i en position, der ligner indledningen til en ordentlig tungselskaber. Mens de står dér, oplyses de i et lysglimt fra byen udenfor, hvilket fryser deres position (fig. 21). I denne scene lægger dels



Fig. 16–18

vinklen, dels lyslægningen, altså det stilistiske system, samt replikkerne an til en erotisering af antagonismen mellem mænd.

Drengestreger. Ovenforstående konfrontation slutter med, at Keaton ryster grinende på hovedet, mens McManus og Hockney slapper helt af og smilende går fra hinan-

Fig. 19



den. Grinet er udover en konfliktløsning samtidig et udtryk for en selvbevidsthed hos de implicerede. En lignende selvbevidsthed kommer til udtryk i filmens klassiske forbryder line-up, hvor de fem på skift skal sige replikken "Hand me the keys you fucking cock-sucker". Scenen udmunder i en latterliggørelse af politiet, da alle fem vælger at forvanske replikkens betydning på forskellige måder. Til slut kan de fem ikke holde grinet tilbage og deres strategi får decideret karakter af drengestreger.

Disse eksempler peger på, at de mistænkte erkender macho-opførslen som en posering, hvilket står i et interessant forhold til deres macho-identitet. Dyer skriver om den homoseksuelle machotypes leg med maskulinitet som udtryk for en alternativ seksuel sensibilitet: "[Bøssens] macho-strategi er en langt mere bevidst brug af maskulinitetens *tegn*" (Dyer, s. 42, forfatterens kursiv, min oversættelse). Han relaterer dette til camp og præciserer: "Camp er et helt grundlæggende udtryk for unaturliggørelse. I modsætning til at udtrykke en fornemmelse af naturlighed henleder camp hele tiden opmærksomheden på de kunstige strategier, der hører til den billedmæssige konstruktion af naturlighed. Camp, drag og macho leger selvbevidst med kønnenes tegn, og *det er i legen og overdrivelsen, at en alternativ seksualitet kommer til udtryk* – det vil sige en seksualitet, der genkender sig selv som havende et problematisk forhold til den konventionelle kobling af seksualitet og køn" (Dyer, s. 42, min kursiv og oversættelse). Karakterernes selvbevidsthed kan således angive, at der eksisterer en alternativ seksuel sensibilitet under deres macho overflade, hvilket gør dem til ambivalente størrelser.



Fig. 20–21

Hierarkisk seksualitet. "They all got it in the ass from the chief on down, it was lovely" er Kints opsummering af en vellykket forbryderaktion tidligere i filmen. At få den i røven bruges her som metafor for at blive snydt, overmandet og ydmyget. De mistænkte sprog er til fulde karakteriseret af trusler om at ydmyge hinanden og politiet seksuelt. Den talte seksualitet impliciterer en magtkamp, hvor det hele tiden gælder om at være den der nedværdiger, og hvor den ultimative nedværdigelse er at blive konfronteret med en anden mands lem – typisk at være modtager af analsex og oralsex. Det sidste kup, der starter filmen og gentages i en variation mod slutningen er det ultimative symbol for denne tendens med kun en overlevende, der viser sin overlegenhed ved at blotte sig og tisse foran de andre.

Hvad enten der er tale om en seksualiseret jargon, den stilistiske antydning af seksualitet eller som her regulær seksuel opførsel, er der tale om en ydmyger og en ymyget.

Seksuelle forestillinger. Det har været mit mål at påpege elementer af seksualitet, der giver tilskueren en fascination på linie med den, man finder i den klassiske noir – modsætningsfyldt, men altid til stede.

Usual Suspects tilbyder par excellence en sådan fascination, idet dens insisterende

seksualisering hele tiden tvetydiggøres af et manifest kriminalplot, der ikke har noget med sex at gøre.

I forlængelse af filmens modsatrettede strategier er det for mig at se umuligt at tage dens kobling af homoseksualitet og kriminalitet til indtægt for en holdning eller værdidom om virkelige forhold. Det samme gælder filmens repræsentation af seksuel omgang mellem mænd som determineret af dominans overfor ufrivillig underkastelse.

Usual Suspects er nærmere en legende og sofistikeret kommentar til genrekritikkens entydige seksuelle forestillinger om den klassiske noir.

Litteratur

- Borde, Raymond og Chaumeton, Étienne: *Panorama du Film Noir Américain*, Editions de Minuit, 1955.
- Buchsbaum, Johnathan: 'Tame Wolves and Phoney Claims, Paranoia in Film Noir' in *The Movie Book of Film Noir* (ed. Ian Cameron), Cameron Books, Studio Vista, London 1994.
- Cameron, Ian (ed.): *The Movie Book of Film Noir*, Cameron Books, Studio Vista, London 1994.
- Dyer, Richard: *The Matter of Images, Essays on Representaton*, Routledge, NY, 1995.
- Haastrup, Helle: 'Fange af fortiden igen, Hyper noir i 90'erne', *Kosmorama* 223, sommer 1999.
- Hartvigson, Niels Henrik: 'Fatale fortolkninger – Seksuelle strukturer i film noir', *Kosmorama* 223, sommer 1999.

Krutnik, Frank: *In a Lonely Street – Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London 1996.

Thomas, Deborah: 'Psychoanalysis and Film Noir' in *The Movie Book of Film Noir* (ed.

Ian Cameron), Cameron Books, Studio Vista, London 1994.

Wolfenstein, Martha og Leites, Nathan: *Movies, A Psychological Study*, Atheneum, New York, 1970.