



Diskret møde på Rådhuspladsen i København. *Bundfald* (Palle Kjørulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

Det homoseksuelle København

Fra *Bundfald* og *Kispus* til i dag

Af Niels Henrik Hartvigson

Storbyen har haft en altafgørende rolle for etableringen af en moderne homoseksuel kultur. Men i dansk film bliver hverken homoseksualitet eller dens bindinger til byen behandlet åbent før i 1956, hvor der er premiere på hele to film, som tydeligt beskriver homoseksuelle karakterer. Den ene er 'problemfilmen' *Bundfald* (instr. Palle Kjørulff-Schmidt) om trækkerdren-

ge i det københavnske bymiljø, den anden Erik Ballings romantiske komedie *Kispus*, der har en homoseksuel modedesigner i en nøglerolle. I begge film spiller København en central rolle.

I *Når mænd mødes – homoseksualiteten og de homoseksuelle* udpeger sociologen Henning Bech storbyen som den altafgørende faktor for den moderne homosek-

sualitets opståen. Homoseksuel drift har formodentlig altid eksisteret, men storbyens ændrede familienormer og evindelige strøm af fremmede giver optimale muligheder for en både mere målrettet og mere diffus seksuel praksis. Driften udlevs i offentlige parker, på toiletter og banegårde, hvor der kommunikeres ved hjælp af diskrete kodesprog i en kombination af blikke, holdninger og attituder. Bech beskriver, hvordan disse steder og kodesprog gradvist etablerer en diffus socialitet, der til tider udvikler sig til institutionaliserede, klubagtige sammenhænge, hvor de homoseksuelle mere eller mindre åbent kan skabe og bekræfte en fælles subkulturel identitet og sensibilitet. Ifølge Bech er den homoseksuelle erfaring i storbyens offentlige rum specielt knyttet til en mandlig seksualitet, fordi kvinder historisk set ikke har haft samme mulighed for at bruge byen på den beskrevne måde – dels pga. faren for overfald, dels fordi de ville være blevet antaget for prostituerede, hvis de færdedes alene.

Det er da også netop mandlig homoseksualitet, der behandles i både *Bundfald* og *Kispus'* fiktionsuniverser, men problemfilmen og den romantiske komedie fremstiller homoseksualiteten og dens tilknytning til byen på vidt forskellige måder. De to film demonstrerer således eksemplarisk, hvor stor betydning genrer har for, hvordan tematikker og motiver fremstår i filmene.

Artiklen slutter med kort at se på, hvordan storbyen og homoseksualitet interagerer i den moderne romantiske komedie *En kort en lang* (Hella Joof, 2001) og i ungdomsfilmene *Supervoksen* (Christina Rosendahl, 2006) og *Rich Kids* (Rune Bendixen, 2007).

***Bundfalds* København.** Rådhuspladsen sent om aftenen. Neonreklamer og en spi-

seseddel, der proklamerer, at 30.000 lærlinge står uden lærepladser. Sådan åbner *Bundfald* – og den slutter samme sted med en avisforside om en af disse arbejdsløse død og de sørgelige omstændigheder ved den. Storbymotivet og i særdeleshed Rådhuspladsen som symbol på fare og kriminalitet var allerede tidligere etableret på film. Den første film til systematisk at antyde byens bagside er *Alarm!* (Alice O'Fredericks og Lau Lauritzen, Jr., 1939), hvor en celeber kriminalforfatter (Lau Lauritzen, Jr.) vender hjem fra det store udland for at finde inspiration til sine romaner. Filmen begynder som *Bundfald* sent om aftenen på Rådhuspladsen, hvor de subsistensløse holder til, og hvor avisoverskrifter fortæller om sociale problemer. *Bundfald* låner en række af de samme motiver og stilistiske træk, men introducerer tillige homoseksuel subkultur som en integreret del af Rådhuspladsen og den indre by.

Sytten-årige jyske Anton Hansen (Ib Mossin) er taget til hovedstaden for at finde en læreplads, men der er ingen at få. Han falder i kløerne på to kriminelle, Kaj og Egon (Bent Christensen og Preben Kaas), der vil bruge den smukke Anton som lokkedue for homoseksuelle herrer, som de så vil presse penge af. Anton tager først afstand fra deres tilbud, men lader sig overtale ved udsigten til penge og forsikringen om, at kunderne ikke kommer til at røre ham.

Anton fungerer fint som lokkedue, og kunde efter kunde afpresses under omstændigheder, der gradvis bliver mere voldelige. Han indleder et forhold til Kajs søster Rosa (Birgitte Bruun), der prøver at få ham væk fra kriminaliteten, men Kaj sørger for, at Anton fortsætter sin lukrative løbebane som kriminel. Antons sidste pick-up går imidlertid galt, da den automobilhandler (Jørn Jeppesen), der



”Den foragt, man møder ... Folk siger ikke noget, men man kan se det i deres øjne ... Jeg hader ... mig selv.” Poul Müller i *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

har inviteret ham med hjem i sin lejlighed, afslører Anton i at slå låsen fra, så Kaj og Egon kan komme ind. Anton og automobilhandleren kommer op at slås, og Anton kommer til at dræbe ham. Forfærdet over, hvad han har gjort, og hvad han er blevet til, begår han selvmord.

Ensomme ældre homoseksuelle. For første gang i dansk film giver *Bundfald* publikum lejlighed til at møde utvetydigt homoseksuelle karakterer og få et bud på, hvad det at være homoseksuel indebærer af karaktertræk og kontekster. De homoseksuelle mænd, vi møder i filmen, er typisk pæne ældre herrer, der i deres offentlige liv er kontorchefer og direktører, men om natten lever et dobbeltliv på værtshuse, pladser og caféer, hvor de støver trækkerdrengene op. De er venlige og generelt meget tilbageholdende. Kun den berusede automobilhandler er fremstillet som grov og med en aggressiv seksualdrift.

Filmens mest systematiske portræt af en homoseksuel karakter er Poul Müllers

antikvitetshandler, der har samlet Anton op på vej hjem fra en middag. Han fortæller, at han følte sig lidt utilpas, hvorfor han bestemte sig for at gå hjem. Det ligger i luften, at hans utilpashed har at gøre med en seksuel drift, der presser sig på, men turen hjem igennem Københavns gader, der skulle give luft, har også givet mulighed for at samle Anton op.

Antikvitetshandlerens homoseksualitet er et tydeligt problem for ham, og et decideret selvhad kommer op til overfladen, da han fortæller Anton om forholdet til sin mor, der var den eneste, der forstod ham. ”Jeg mistede min mor, da jeg var i din alder. Hun var den eneste, der forstod mig, forstod, hvad det vil sige ... Den foragt, man møder ... Folk siger ikke noget, men man kan se det i deres øjne ... Jeg hader ... mig selv.” Han optræder beskyttende over for den unge Anton, som han giver penge og beder om at forsvinde og komme væk fra dette snavs.

Den omsorgsfulde omgang med trækkerdrengene møder vi også hos en nydelig ældre kontorchef (Povl Wøldike), der spørger Anton, ”Kan du li’ musik? Jeg har en del plader, hvis der er noget du vil høre.” Beskyttertrangen og omsorgsfuldheden over for den unge viser, at forholdet har andre dimensioner end de rent seksuelle. De ældre homoseksuelle klienter er fremstillet som grundlæggende ensomme og uden venner. De benytter sig af byens anonymitet til at etablere seksuel kontakt, men har samtidig behov for en social kontakt, hvilket der dog ikke ses vellykkede eksempler på i filmen. Selv på bøssebarerne, hvor man kunne forvente en form for homosocialitet eller -solidaritet, er det tilsyneladende kun det seksuelle, der er i fokus, idet næsten alle par består af en ung tiltrækkende mand og en ældre herre. På værtshuse og barer er det ofte bartendere

og tjenere, der formidler kontakten mellem trækkerdrengene og deres kunder. Når der er etableret kontakt, ringes der efter en taxi, og så går turen hjem i lejlighedens privathed. Her kan de homoseksuelle låse af og udleve deres seksuelle drift og identitet, men sikkerheden er kun til låns, for vi oplever igen og igen, hvordan ældre homoseksuelle overfaldes i deres hjem af voldelige småkriminelle, hvis trusler og afpresningsforsøg de på grund af deres ulovlige drift mod mindreårige ikke kan stille noget op imod.

Helt frem til 1970'erne er den ældre homoseksuelle langt den hyppigst forekommende homofigur i dansk film. Filmens ældre homoseksuelle er kendetegnet ved en stædig fascination af ungdom, som de prøver at lokke til sig, men de unge frastødes som regel af de ældres tilnærmelser.

Bundfalds ældre herrer trækker tråde tilbage til den ensomme klaverlærer (Henrik Malberg) i *Otte Akkorder* (Johan Jacobsen, 1944), der forgæves venter på sin ungdomsven, mens han rokerer om på lejlighedens møbler, så den fremstår præcis som dengang, de to boede sammen. Og til *Mordets Melodi* (Bodil Ipsen, 1944), hvor den bitre og alkoholiserede påklæderske (Karen Poulsen), der ikke har kunnet holde på sin unge kæreste, fantaserer om både at elske og at myrde hende. Hvor homoseksualiteten hos disse tidlige karakterer er diskret, lægger senere film ingen fingre imellem. I *Gudrun* (Anker Sørensen, 1963) efterstræber Birgitte Federspiels indebrændte Frk. Møller således utvetydigt den unge og sunde Gudrun (Laila Andersson) med te og kager er også den lokkemad, som den ensomme homoseksuelle nabo (Karl Stegger) lægger ud for hovedpersonen (Jesper Christensen) i Henning Carlsens *Hør, var der ikke en som lo?* (1978).

Problemfilmen. *Bundfald* starter og slutter som nævnt med avisoverskrifter, som først fortæller om en gruppe mennesker, der er ofre for social uretfærdighed, og til slut sætter navn på en af disse skæbner. Det er karakteristisk for problemfilmene, at de tager et virkeligt samfundsproblem op, som de søger at påvise vigtige og almengyldige aspekter af. Således fremstilles filmens hovedperson, Anton Hansen, som en typisk repræsentant for den unge provinsbo, der frister en udsat tilværelse i hovedstaden. At han kommer fra Jylland, hvor han har en kæreste, og at han søger en læreplads, er alt, hvad vi i løbet af hele filmen får at vide om hans baggrund.

Problemfilmen påberåber sig en tæt samhørighed med virkelige forhold, og det indebærer, at den lægger vægt på de fiktionsstrategier, der højner realismen, og omvendt undertrykker de greb, der ikke opleves som realistiske. Dette kommer tydeligst til udtryk i Antons selvmord, der står som filmens dystre punktum. Filmen kunne snildt have ladet ham blive reddet i sidste øjeblik af københavnerkæresten Rosa, som han hører kalde på sig, lige før han kaster sig i Sydhavnens plumrede vand. Rosa, der selv har været ude for lidt af hvert, har vist forståelse for hans situation, og en pardannelse mellem hende og Anton ligger lige for, men i forhold til problemfilmen som genre ville dét have været en urealistisk *happy ending*.

Den homoseksuelles selvmord som narrativt motiv findes allerede i den tyske *Anders als die Anderen* (1919, *Anderledes end de andre*, instr. Richard Oswald). Her er Conrad Veidt-karakterens selvmord den direkte årsag til filmens afsluttende forelæsning, hvor virkelighedens læge og forkæmper for homoseksuelles rettigheder Magnus Hirschfeld optræder som sig selv i et angreb på den tyske lovgivnings paragraf



"Hvor er det en dejlig by!" Ghita Nørby og Ib Mossin på solbeskinnet Rådhusplads. *Bundfald* (Palle Kjærulff-Schmidt, 1956). Framegrab. ASA.

175, der kriminaliserede homoseksualitet. Uafvendelige selvmord, dog uden tilknytning til homoseksualitet, findes desuden i danske 40'ere-dramaer som Ole Palsbos *Tå' hvad du vil ha'* (1947), der således også kan ses som fiktive forløbere for Antons endeligt i *Bundfald*.

Fælles for disse film er, at de dyrker en determinisme i den narrative og karaktermæssige udvikling, og at de udtrykker social indignation med direkte adresse til virkelige forhold.

Hvor er det en dejlig by! Mens Københavns tarvelige og farlige sider dominerer *Bundfald*, oplever vi i en længere sekvens en vision af en helt anden, lysere og festlig by. Antons kæreste Else (Ghita Nørby) fra Jylland er kommet på besøg,

og de to tager på københavnerrundtur. Sekvensen starter ved den Lille Havfrue og fortsætter på en solbeskinnet Rådhusplads, hvor de fodrer duer og bliver fotograferet af en kanonfotograf, så på frokostrestaurant og til sidst på natklub med sydamerikansk orkester. København fremstår i disse scener som en overskuelig og venligtsindet by. Selv på natklubbens fyldte dansegulv, hvor Else og Anton flyver rundt i et virvar af dansende par, er der kun smil, og Else udbryder ganske bjergtaget, "Hvor er det en dejlig by, hvor ser alle mennesker flinke ud!"

Bundfald placerer således sin hovedperson i to meget forskellige byrum. Hvor han og Else her flyder med strømmen i en lys og venlig by, synker han i størstedelen af filmen dybere og dybere ned i det ho-

moseksuelle miljø, der er karakteriseret ved mørke og uigennemskuelighed. Selvmordsscenen i Sydhavnen er indhyllet i en mælkevid tåge, og alle filmens pick-ups og homoseksuelle møder foregår i mørke ved aften- eller natteide.

To mænd og en cigaret. De homoseksuelle møder er fremstillet med ret forskellige stilistiske virkemidler, der giver bybillederne en karakteristisk sammensathed. På den ene side bruges en registrerende stil med totalbilleder og reallyd, der fremstiller byens rum i en nærmest observerende realisme. Som f.eks. fire minutter inde i filmen, hvor trækkerdrengen Krølle samler en kunde op på Rådhuspladsen. På afstand ligner situationen et tilfældigt møde mellem to mennesker omgivet af aften trafik og almindeligt leben. Men ved hjælp af et indklip til Kaj og Egon, der ser på, og Egons kommentar: ”Han er s’gu dygtig” leverer filmen et pædagogisk vink om, hvad der egentlig er på færde. En næsten eksakt kopi af denne scene følger, da Anton bommer en cigaret af en ældre mand. Her ved vi, at Anton skal agere lokkedue, og vi er derfor ikke i tvivl om, hvad to mænd og en pakke cigaretter indebærer. Disse og lignende scener fungerer ud over deres narrative funktion som en afdækning af virkelighedens homoseksuelle *cruising*. Filmen anskueliggør, hvordan homoseksuel kontakt etableres, og træner publikum i at opfatte signalerne.

Senere i filmhistorien kan de rent registrerende scener stå alene, fordi publikum, bl.a. takket være film som *Bundfald*, er blevet oplært i at genkende homoseksuel *cruising*. *Familien Gregersen* (Charlotte Sachs Bostrup, 2004) kan således nøjes med at vise et totalbillede af broen i Ørstedsparken, hvor to mænd diskret forsvinder ind i buskadset. I vore dage er det



Helle Virkner og Angelo Bruun som hhv. sypige og modedesigner i Erik Ballings *Kispus* (1956).
Foto: ubekendt. Nordisk Film.

tilstrækkelig information til, at publikum forstår, at der er dømt anonym parksex.

Som alternativ til den registrerende stil bruger *Bundfald* i en række scener montage, der prioriterer visse elementer, mens andre holdes skjult. Filmens nok kendteste scene, mødet mellem antikvitetshandleren og Anton, er en sådan montage. Scenen starter i et nærbillede af et barskilt, hvorpå der tiltes ned til Antons ansigt, der ligger i mørke. En tændstik stryges, Anton oplyses, og han får ild til sin cigaret, mens han studerer manden med tændstikken, uden at denne vises. Anton nikker, siger noget og begynder at bevæge sig. Der klippes til halvnær af Kaj og Egon, som kigger opmærksomt og begynder at bevæge sig. Herefter følger en krydsklipning mellem to gange to par ben, der går hen over broste-

nene. De eneste reallyde er tændstikken, der bliver strøget, og skosålerne mod fortovet.

Den fragmenterede montageform udtrykker, hvordan Anton er blevet forrået i mødet med København. Ved ikke at benytte etableringsskud og ikke lade publikum se kunden eller høre samtalen mellem ham og Anton leger filmen desuden med tilskuernes forestillinger og etablerer en vis spænding vedrørende følgerne af dette møde. Montagesekvensen er tydeligt inspireret af film noir, hvis kontrastfulde stil og mørke bymotiver oplevedes som udtryk for en psykologisk realisme, og filmskaberne har vurderet, at denne genres stil har kunnet anvendes komplementært til den observerende realisme.

New look – Kispus. *Kispus*, den første danske spillefilm i farver, handler om sypigen Eva (Helle Virkner), der efter et forlist forhold beslutter at finde sig en rig mand. Til det formål vil hun købe en designerkjole, men ender med at få den foræret af modedesigneren Hr. Marcel (Angelo Bruun). Iklædt sin kjole støder Eva på den franskstuderende Jacob (Henning Moritzen), der arbejder som chauffør og derfor kører rundt i en fornem bil. De bliver forelsket i hinanden og tror hver især, at den anden er meget rig og fornem. Da skuespillerinden Elisabeth (Nina Pens), som Evas kjole oprindeligt var tiltænkt, finder ud af tingenes rette sammenhæng, spinder hun en intrige, der afslører, at Eva bare er sypige. Marcel gør dog Eva til sin nye yndlingsmodel, fordi hun inkarnerer et nyt naturligt kvindeideal. Det at være smuk og fantastisk er ikke blot en askepotdrøm, der kan tages fra Eva, som gradvis bliver mere og mere sikker på sig selv.

Angelo Bruuns fremstilling af modedesigneren Hr. Marcel som en forfinet

ungkarl med sans for mode og hang til broderi gør ham let at identificere som homoseksuel, selv om betegnelsen aldrig bliver brugt i filmen. Hr. Marcel holder til i en snæver og farveløs gyde ved Gammel Strand, men har sit klientel blandt Strandvejens fine fruer og temperamentsfulde skuespillerinder. Han er tilsyneladende tilfreds i sit elfenbenstårn af mode og kunst, men glemmer sine modellers behov for mad og hvile og ser graviditet hos en smuk kvinde som en kompromittering af skønhed.

I Hr. Marcells udstillingsvindue står en farvekontrolleret drøm af en mørklilla, vinrød og mælkehvid kjole, som arbejderpigen Eva tilfældigt opdager. Kjolens snit, der er tydeligt inspireret af Christian Diors New Look med en overflod af stof og draperinger og den karakteristiske hvepsetalje, der danner kontrast til strutskørtets gavmilde tyl, står i grel modsætning til arbejderpigens lige op og ned-fracke.

Eva, der tidligere på dagen har proklameret, at hun vil have en rig mand, bestemmer sig for, at denne kjole er midlet, og hun lister sig til at prøve den. Hr. Marcel betages af den fattige piges naturlige skønhed og vil have hende til at stå model for sig. Da han beder Eva klæde sig af, er hun først betænkelig, men hun indser hurtigt og smilende, at det på ingen måde er farligt at tage tøjet af endsige blive natten over, når man står model for Hr. Marcel.

Sammen kaster de sig ud i en nat af skitser, og det bliver starten på en gensidig skabende afhængighed mellem kunstneren og hans model. Hr. Marcells kreativitet og vision får Eva til at stråle, og Eva levendegør hans kunst på en helt ny og naturlig måde. Ikke mindst betyder forbindelsen mellem de to, at hverdagens København genskabes i kunst og romantisk kærlighed. Via deres parløb knyttes Hr. Marcel

direkte til filmens romantiske intriger, og det bliver ham, der via sin kunst kommer til at fungere som Kirsten Giftkniv for Eva og studenten Jacob. Ligeledes er det hans kjole, der er ansvarlig for, at Evas bror og svigerinde (Ove Sprogøe og Lis Løwert) genfinder kærligheden.

Selv er Hr. Marcel tilsyneladende afskåret fra romantik og seksualitet, men det afholder ham ikke fra at være nestor i kærlighedsaffærer og andre menneskelige konflikter, som da han betror Jacob: ”Unge ven, en mand må gerne ydmyge sig over for den kvinde, han elsker (...), så vil hun rejse ham op og elske ham endnu højere, men han må aldrig ydmyge sig over for andre, det tilgiver hun ikke”. Kun da Elisabeth kalder ham ”søde Marius”, mister han grebet. At han reagerer så voldsomt på at blive tiltalt ved sit oprindelige navn, der er en slags demaskering af hans identitet som Hr. Marcel, antyder, at hans velfungerende københavnertiliv måske bygger på en ikke helt smertefri forhistorie. Konflikten er dog kun kortvarig, og Hr. Marcel ender også som bisidder ved Elisabeths genforening med Karl (Gunnar Lauring).

Social geografi. Pointen med den romantiske komedie er at vise kærlighedens overmagt over diverse sociale og/eller personlige forskelle, og en endelig pardannelse står som et ufravigeligt endemål for genrens film. *Kispus* bruger systematisk forskellige kvarterer og lokaliteter i København til at etablere sociale barrierer, som til slut nedbrydes. Figurerne er placeret i en identificerbar social geografi – fra det tarvelige baggårds- og fabriksmiljø på Christianshavn, hvor Eva arbejder, og Vesterbro, hvor Jacob bor, over Gammel Stand, hvor Hr. Marcel holder til, til Strandvejens vilakvarterer lige nord for Charlottenlund Fort, hvor Elisabeth og hendes mand bor.

Den romantiske handling i denne københavnertafel sættes i gang ved, at Eva vil op i samfundet og giver sig ud for at bo i Elisabeths strandvejsvilla.

Prototypen på den sociale københavnertafel er *Nyhavn 17* (George Schnéevoigt, 1933), der ligeledes arrangerer sin sociale tematik i forhold til navngivne kvarterer og lokaliteter i København. Den faderløse Primula (Karina Bell) bor i Nyhavn med sin mor (Karen Poulsen), der driver værts- huset Nyhavn 17. Primula er et resultat af en ungdoms-liaison mellem hendes mor og en overklassefyrr (Frederik Jensen), der nu er direktør for et stormagasin og bor med sin familie i Hellerup. Stormagasinet ligger på Rådhuspladsen, og det er her, de to sociale verdener mødes, da Primula i filmens start køres ned af sin halvsøster og dennes kæreste, Rolf (Lili Lani og Sigfred Johansen). Efterfølgende er det i stormagasinet møbelafdeling, hvor Primula er ekspedient, at hun og Rolf forelsker sig. Og ikke mindst er det stormagasinet modeopvisning, der samler hovedstaden. Her er det nok de rige københavnere, der er købere og tilskuere, men det er den simple Primula, der bærer brudekjolen med glans. Og det er netop denne præsentation og dens følger, der får Primula, hendes søster og Rolf, som de begge elsker, til at indse, at lige børn ikke nødvendigvis leger bedst.

Moden og stormagasinet som samlingspunkt for Københavns klasser fungerer i *Nyhavn 17* som en nøgle til nedbrydning af klasseskel. I rollen som stormagasinet kreative draperingsmester og tøjmand ses den vævre Hans W. Petersen i en rolle, der er en forløber for Hr. Marcel. I filmens slutning ses, hvordan de københavnske klasser mødes til Rolf og Primulas forlovelse og festivitas i det tarvelige, muntre og inklusive Nyhavn 17.

Kispus lægger sig med sin brug af navn-

givne københavnske kvarterer og lokaliteter, der markerer forskellige sociale centre og modens demokratiske potentiale, direkte op ad *Nyhavn 17* – med den forskel, at den meget tydeligere placerer entydige homoseksuelle karakteristika og narrativ vægt på designerfiguren. Det er således Hr. Marcells æstetiske sans og genskabelse af den københavnske kvinde, der er filmens store demokratiseringsfaktorer.

Pigen og designeren. I *Filmen og det moderne – Filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972* fremhæver Ib Bondebjerg, hvordan 40'erne og 50'ernes danske komedier var kraftigt inspireret af den amerikanske screwball-tradition, der bygger på temperamentsfulde verbale udladninger mellem to excentrikere af hver sit køn. Også i *Kispus* er der et vist mål af temperament og kamplyst de unge imellem, men filmen trækker tillige på ældre komedietraditioner, hvor det unge pars sammenkomst i langt højere grad er lagt i hænderne på intrigemagere, som handler på deres vegne. Således er det Hr. Marcel, der med sit kendskab til byens regler kan intrigere på de unges vegne og tage bestik af situationen, når der sættes modintriger i gang. I kraft af deres spillestil og gentagne handlinger minder Eva og især Jacob meget om de unge par, der optræder i Johan Ludvig Heibergs vaudeviller, og som Georg Brandes rammende har beskrevet som marionetter: ”Det ser ud som (...) om disse mennesker ikke var frie Væsner, men som var et Uhrværk skjult inden i dem, der tvang dem til bestandig at løbe imod hinanden i en vis Bue” (Brandes 1899: 472). Samme logik gælder i høj grad i Ludvig Holbergs komedier, hvor de unge elskende herskabsfolk ikke har overblik over intrigerne, og det derfor er op til listige Henrik'er og Perriller at sikre deres sammenkomst.

Hr. Marcells manipulation med Eva er dog af en sådan karakter, at hun undervejs i intrigerne erkender, lærer og udvikler sig. Som allerede antydnet sker der en parallel udvikling med Marcel, og filmen er struktureret som et parløb mellem Eva og Marcells oplevelser i nye miljøer. Evas sociale opstigen og livtag med whiskybæltets snobber modsvares således af Marcells milde omkalfatring af det københavnske arbejderhjem. Med yndigt tilbudsstof hjælper han Evas svigerinde med snittet til en kjole, som gør hende til en hjemmets gudinde, der vil kunne domesticere sin dominerende mand.

Hvor filmen nok slutter med en romantisk forening af Eva og Jacob, så er det i høj grad parløbet mellem den unge kvinde og hendes homoseksuelle nestor og deres forskellige indgangsvinkler, der strukturerer filmens sociale dynamik. Set i dette perspektiv er pardannelsen mellem Eva og Jacob et langt mindre integreret narrativt slutpunkt. *Kispus* giver den romantiske komedie et vrid mod et ikke-romantisk parløb mellem pigen og hendes homoseksuelle ven – 43 år før Julia Roberts og Rupert Everett skulle gennemspille et lignende forhold i *My Best Friend's Wedding* (1997, *Min bedste vens bryllup*, instr. P.J. Hogan).

En ny prototype. *Bundfald* og *Kispus*' forskelle kan i høj grad henføres til problemfilmens insisteren på et konfliktfyldt socialt indhold over for den romantiske komedies heling af personlige og sociale forskelle.

Ikke overraskende spiller *Bundfald* i høj grad op til Henning Bechs beskrivelse af det urbane homomiljø, dog med den markante forskel, at de homoseksuelle karakterer er fuldstændig isolerede og derfor ude af stand til at indgå i vellykkede (homo) sociale sammenhænge. I *Kispus*, derimod, er den homoseksuelle karakters sociale

Behersket farvebrug i *Kispus* (Erik Balling, 1956). Foto: ukendt. Nordisk Film.

formåen bemærkelsesværdig. Han er overmåde velintegreret i byens sociale liv og udfolder sig suverænt på tværs af køn og klasser.

Både *Bundfald* og *Kispus* lægger vægt på forholdet mellem ældre homoseksuelle mænd og unge naturlige karakterer, der begge har storbyen som territorium. I *Bundfald* umuliggør den seksuelle drift, at sådanne forhold kan blive givende. Driften diskvalificerer de pæne og venlige herrer, reducerer dem til ofre for storbyens kriminalitet og isolerer dem i deres lejligheder. Ved udelukkende at fokusere på sin homoseksuelle karakters sensibilitet og æstetiske kunnen kan *Kispus* derimod fremvise Hr. Marcel som en ypperlig homoseksuel *création*, en ny prototype på et eksotisk og veltidigt bysbarn.

To grå nuancer i nederdelen, gule handsker, très chic! Et farveorgie kunne synes det oplagte valg til denne den første danske spillefilm i farver, men bortset fra i filmens fiktioner, nemlig i Evas drømmesekvens i starten af filmen og i teaterstykket, som hun og Jacob er inde at se, er *Kispus'* farvebrug meget behersket. Det kunne næsten lyde som et misforstået emne for den første danske spillefilm i farver, når Marcel til en kjolefremvisning proklamerer, at to nuancer af gråt med gule accessories er sidste skrig: ”Ja, kære veninder, det er altså noget af det nye: Op i halsen og ned i ryggen, lang talje og to grå nuancer i nederdelen, gule handsker, très chic!”. Men det er netop den ekstremt kontrollerede farvestrategi, Marcel arbejder med.

Entréen ind i Hr. Marcells univers er



Alene i elfenbenstårnet. Angelo Bruun som Hr. Marcel i *Kispus* (Erik Balling, 1956). Foto: ukendt. Nordisk Film.

således både meget kontrolleret og meget markant. Eva træder ind i en diskret farvemættet men douce verden af lyseblå og beige. I de helsilkeruller, som Hr. Marcel kaster om sig med, såvel som i hans modeshow, er det også kvaliteten af farvesammensætningen frem for en farvesprudlende palet, der dominerer.

Og ud over kjoler, modeshow og modeller orkestrerer *Kispus* den danske hovedstad med en farvestrategi, der placerer den i grænselandet mellem virkelighed og filmisk fantasi. Filmen kombinerer farverne, så man ikke kan tro andet end, at Lars von Trier har ladet sig inspirere af *Kispus*, da han udtænkte farvestrategien til *Europa* (1991).

Både *Bundfald* og *Kispus* arbejder med kendte københavnske lokaliteter, som de på hver sin måde poder med en homoseksuel sensibilitet.

Kispus bruger i sine københavnerbilleder diskrete sorte, hvide, grålige og brune nuancer, på baggrund af hvilke en mættet farve danner en effektiv kontrast. Filmens første indstilling viser Christiansborg Slotsplads i afdæmpede brunlige og grålige toner, med Børsens irgrønne tag som eneste markante farve. Børsen får dog skarp konkurrence, da tre postbude cykler ind i billedet og med deres mørkerøde uniformer skaber en flygtig kontrast til den afdæmpede plads.

I samme indstilling introduceres Eva, der løber fra baggrunden af billedet mod forgrunden. I lang tid er det kun den lille

figurs bevægelse, der påkalder sig opmærksomhed. Først da hun er i nærbillede, ses farven på hendes gulgrønne tørklæde, før hun igen forsvinder ud af billedet.

Det er ikke helt ved siden af at kalde Hr. Marcel for filmens muse. I sin stilistiske gestaltning af København tager *Kispus* inspiration fra hans kontrollerede og smagfulde *less is more*-farvesammensætninger. De kendte lokaliteter og kvarterer tilføres en markant drømmeagtig kant, der giver et på én gang realistisk og symbolsk univers.

Tilsvarende i *Bundfald*, hvis musik synes farvet af det homoseksuelle miljø. Sven Gyldmarks kommenterende og illustrerende musik spiller en vigtig rolle for etableringen af filmens stemning, samtidig med at den fungerer som analytisk kommentar til miljø og karakterer. Men undervejs i filmen smelter underlægnings- og realmusik sammen, så også underlægningsmusikken synes at have sit udspring i det homoseksuelle miljø. Således har den musik, som den homoseksuelle kontorchef sætter på, samme tema som underlægningsmusikken, blot i en klassisk instrumentering og rytme.

Ligeledes sent i filmen, hvor Anton kommer ind på homobaren, og filmens hovedtema lyder i en doven, jazzet version. Denne instrumentering har tidligere introduceret os til homobarens miljø og understreget barens luksuøse dekadence. Ved dette besøg knyttes musikken imidlertid entydigt til homobarens anonyme pianist, idet der klippes til et par spillende hænder med prangende pegefingerring og guldarmkæde. Klaverspillerens forfængelige hånd er ligesom scenen med kontorchefen et subtilt udtryk for, at musikken udspringer af det homoseksuelle miljø. At en homoseksuel sensibilitet således via musikken knyttes til selve filmens udsigelsesposition, indebærer, at publikum oplever de lydbøl-

ger, der omgiver dem, som tvetydige og seksualiserede.

Registreret romantik. Også i Hella Joofs *En kort en lang* præger den homoseksuelle kærlighed den filmiske gestaltning af København. Gennem en barok og selvrefererende stil med flyvende referencer til den romantiske komediegenre bringes hovedstaden til at fremstå som et drømmeagtigt univers, hvor tid og rum er suspenderet.

Arkitekten Jacob (Mads Mikkelsen) og gymnasielæreren Jørgen (Troels Lyby) er et velfungerende og forelsket par med planer om at gifte sig, men idyllen trues, da Jacob falder for Caroline (Charlotte Munck), der er gift med Jørgens bror (Jesper Lohmann), og får en affære med hende. De fortryder, men genoptager forholdet og beslutter at gifte sig, da Caroline bliver gravid. Ved alteret indser de dog, at Jacob hører til hos Jørgen, og brylluppet afblæses.

I *En kort en lang* fremstår det homoseksuelle miljø som det, Bech ville kalde klubagtige sammenhænge, hvor homoseksuelle dyrker en selvbekræftende omgang. Filmen åbner med Jørgens fødselsdagsfest, der afholdes i hans og Jacobs lejlighed med deres omgangskreds af bøsser og lesbiske og heteroseksuelle venner og familie. En distinkt ironisk og selvudleverende jargon, der kredser om sex, dominerer selskabet, som når Ellen (Pernille Højmark) fortæller sjofle vittigheder, Anne (Ellen Hillingsøe) flirter med de unge piger, og Frederik (Peter Frödin) selvudleverende og begejstret fortæller om sine og Sørmands erotiske eventyr i 'Bollemosen'.

I filmen spiller det vilde liv med anonym homosex dog klart andenviolin i forhold til monogame og lykkelige parforhold. Jørgen taler åbent og indfølt om sin kærlighed til Jacob og deres planer om at gifte sig. Den skam, smerte og ensomhed, vi oplevede i



Troels Lyby og Mads Mikkelsen som bøsseparret i Hella Joofs *En kort en lang* (2001).
Foto: ubekendt. Angel Films.

Bundfald, er tilsyneladende ikke en del af den moderne homoseksuelles liv. At vise sin kærlighed uden for hjemmets sikre vægge viser sig dog at være en udfordring for Jacob, der trods den accept, han møder på sit arbejde og fra de offentlige cirkler, han bevæger sig i, har svært ved at vise sine følelser for Jørgen uden for omgangskredsens trygge favn.

Til hest igennem København. I *En kort en lang* bruges storbyen hverken som social markør, som vi så det i *Kispus*, eller som afdækning af et subkulturelt miljø, som det sås i *Bundfald*. I løbet af filmen fungerer København udelukkende som baggrund uden særligt udpegede tematiske eller symbolske lag. Når filmen alligevel er interessant i en bysammenhæng, er det på grund af de drømmebilleder af København, som

den gestalter i slutningen af filmen, hvor den homoseksuelle kærlighed projiceres over på byen.

Skiftet sker, efter at Jacob og Caroline har aflæst deres bryllup. Kirkeceremoniens for Gud og mennesker-fejring af mand og kvinde bliver for Jacob til en offentlig erkendelse af, at han i virkeligheden er en kærlighedssøgende bøsse. Og fra dette tidspunkt lader filmen i bedste romantiske komedie-tradition kærligheden infiltrere og dominere byen og dens trafik til lands og i luften. Iklædt det bryllupstøj, der signalerer romantisk tosomhed, begiver det ugifte brudepar sig hver for sig ud i København – Caroline som en filosoferende og blaffende brud i københavnertrafikken, mens brudgommen og forloveren (Nikolaj Steen) kører væk i brudeparrets bil for at forene gommen med hans Jørgen, der er



”Tungekys en pige!” Cathrine Bjørn i Christina Rosendahls *Supervoksen* (2006). Foto: Jens Juncker-Jensen. Nordisk Film.

ved at gå ombord i et fly til Paris. En række forhindringer undervejs tvinger Jacob til i en aggressiv *outing*-proces at forkynde sin kærlighed til Jørgen for en politikvinde, stewardessen ved lufthavns-gaten og kap-tajnen og passagererne i Jørgens fly.

Både som en understregning af og et tillæg til karakterernes romantiske opførsel i byrummet følger derefter et markant stilistisk omslag, der ikke lægger skjul på sin konstruktion. Iført smoking og med brudebuket tilbagelægger Jacob vejen til Københavns Lufthavn til hest. Riddet fremstilles i en montageagtig stil med fremtrædende brug af slow-motion og melodios rock, der ophæver tidsfølelsen til fordel for en poetisk storbyvision, hvor den ridende gom fremstår som et eventyrligt element. Med Jacobs lyriske slowmotion-ridt gennem København og ind på lufthav-

nens parkeringsområde refererer filmen til en række romantiske forestillinger, dels ved sit motivvalg – galoperende hest, brudgom, brudebuket – dels ved sin musikalske slow motion-fremførelse.

Filmens slutning, der også inkluderer en computer-animeret flyvending og romantiske snapshots af Jacob og Jørgen, der rider ind i solnedgangen til tonerne af Lisa Nilssons titelmelodi, etablerer byen som et magisk, romantisk og tidløst sted.

Den iøjnefaldende stilistiske gestaltning af storbyen finder vi også i de moderne problem-/ungdomsfilm, dog uden *En kort en lang*s barokke og selvironiske genreleg.

Rige børn leger bedst. Problemfilmen er ikke en genrebetegnelse, der bruges i særlig høj grad i dag, men mange af dens karakteristika lever videre i en lang række

ungdomsfilm fra 1970'erne og frem – film, der søger at behandle generelle problemstillinger i forhold til det at være ung.

I *Supervoksen* og *Rich Kids* indgår den seksuelle tiltrækning til samme køn således som en af flere problemstillinger. Begge film benytter en flerstrengt narrativ strategi og lader os følge flere hovedpersoner, der med deres individuelle karaktertræk og historier repræsenterer hver sin brik i ungdommens puslespil. I *Supervoksen* og *Rich Kids* er det henholdsvis tre veninder og en gruppe på ni unge.

I *Supervoksen* spiller Cathrine M. Bjørn teenagepigene Sofie, der i forbindelse med en udfordringsleg får til opgave at kysse en pige. Kysscenen udspiller sig i et boldrum ved siden af den isbar, hvor kyssesofferet (Molly Blixt Egelind) er ekspedient. Oplevelsen af det lesbiske kys viser sig at være en åbenbaring for Sofie, og nedsunket i rummets hvide og blå bolde udlever hun en sexet og intim *coming out*. Situationens lyksalighed sættes dog op imod sort/hvide og kornede billeder af de to kyssende piger set fra den overvågningsmonitor, som Sofies veninder sidder ved. Da Sofie kommer i tanke om, at hun bliver overvåget af veninderne, klapper hun gællerne i og flygter ud af legerummet.

Som *En kort en lang* arbejder *Supervoksen* med en overdreven stilistisk-romantisk gestaltning, der er narrativt motiveret af en karakters kærlighedssøgen, men her konfronteres romantikken med den overvågningsstrategi, der er en integreret del af storbyerfaringen.

En knytnæve i ansigtet. Stilen i *Rich Kids* – der udspiller sig i løbet af et døgn, mestendels på en natklub, hvor alle de unge er samlet – synes at udspringe direkte af en storbyerfaring med stoffer og natteliv, hvilket giver filmen en ofte mareridtsagtig men

også sært tiltrækkende karakter.

Fælles for filmens hovedpersoner er, at de kommer fra pengestærke hjem i Københavns nordlige forstæder, og at de lider under forskellige former for omsorgssvigt fra deres forældres side. I vennegruppen er grænseoverskridende handlinger, der inkluderer stoffer, sex og kriminalitet, i centrum.

Stilen i *Rich Kids* er inspireret af moderne musikvideo-æstetik, her pumpende techno. Den ekstreme stil kommenterer dels de unges vilde liv med stoffer, sex og masser af penge udefra, dels deres eget selvbillede, som det f.eks. kommer til udtryk, når de ankommer til diskoteket i smarte biler og efterfølgende poserer for hinanden og kameraet. Desuden bruges stilen til at formidle karakterernes psyke eller deres kropslige reaktioner, når de er påvirket af rusmidler. Og filmens udstrakte brug af fast-motion, der giver et karakteristisk flimrende og hakkende look, samtidig med at det komplicerer informationsstrømmen, synes at afspejle en decideret urban erfaring.

Søren Bregendal spiller Marc, der af sin far, som han har svært ved at leve op til, presses til at gifte sig med en datter af en af faderens rige kolleger. I al hemmelighed har Marc imidlertid et forhold til Franz, der er åben om sin homoseksualitet. På diskotekets toilet lader Marc sin arrogante facade falde, og han kysser Franz – samtidig med at diskotekets techno-rytmer på lydsiden afløses af et klaverakkompagnement. Åbenheden er dog kortvarig. Da en anden kommer ind på toilettet, skubber Marc Franz væk med ordene, ”hvad laver du, din fucking svans?” I samme øjeblik romantikken afbrydes, vender technoen tilbage. Toilettet fungerer som intimrum for homoseksuel kærlighed, men kun i det omfang der ikke er andre til stede end par-

ret selv. Med sine stilistiske skift udtrykker kysscenen det klassiske dobbeltlivs-tema om den homoseksuelle, der ikke er til sinds at give sig hen til en homoseksuel identitet. Byen giver ham mulighed for at leve et parallelt liv under overfladen.

Til sammenligning er scenen, hvor Hanne (Cathrine M. Bjørn) får veninden Liv (Marinela Dekic), der er mesterbokser, til at gennembanke sig, en både overraskende og tvetydig scene, der på en ganske original måde blander homoseksuel adfærd, venskab og vold. Hanne, der er dybt påvirket af sine forældres skilsmisse, er begyndt at skære sig, men ønsker at komme endnu alvorligere til skade. Derfor opsøger hun Liv og spørger, om hun vil hjælpe hende. Da de to piger står i kælderen til diskoteket, ved vi som publikum ikke, hvad projektet er. I første omgang ligner det intim trøst. ”Er du nervøs?” spørger Liv. Hanne nikker sammenbidt, og Liv stryger hende over håret og giver hende et langt kys. ”Er det bedre nu?” Hanne nikker, Sabrina går et skridt tilbage og giver Hanne en knytnæve i ansigtet, så hun falder ind igennem døren bagved. Liv går efter hende og lukker døren bag sig. Bag døren høres slag, og voldsomheden understreges af, at kameraet ryster, når der slås. Døren åbnes, og Liv træder ud med en blodig knytnæve, mens Hanne ligger tilbage som en ødelagt dukke i kælderrummet. Da knytnæveslaget

falder, starter voldsom technomusik, som forsætter scenen ud og på Livs vej tilbage til diskoteket. Scenen viser en barsk, men også sært tiltrækkende ceremoni, der forener vold og intimitet i en rå, smart storbygestaltning.

Moderne ungdomsfilm som *Supervoksen* og *Rich Kids* har klare tematiske fællestræk med den klassiske problemfilm, samtidig med at filmenes markante og prangende stilistik på ingen måde viger tilbage fra at benytte magiske gestaltninger af byen, som vi kender dem fra den romantiske komedie, til at understrege karakterernes drømme og selvopfattelse. I *Supervoksen* er drømmene dog sårbare over for storbyens overvågning, mens *Rich Kids*-karakterernes smarte og stilerede selvbilleder går i symbiose med storbylivets vold, kriminalitet og afstumpede følelsesliv.

Litteratur

- Bech, Henning (1987). *Når mænd mødes – homoseksualiteten og de homoseksuelle*. København, Gyldendal.
- Bondebjerg, Ib (2005). *Filmen og det moderne, filmgenrer og filmkultur i Danmark 1940-1972*. København, Nordisk forlag.
- Brandes, Georg (1899). ”J.L. Heiberg”. In: *Georg Brandes Samlede Skrifter*, Bind I. København, Gyldendalske Boghandels Forlag (F. Hegel & Søn).