

# It's a man's world.

De representatie van mannelijke vriendschap in de biraciale  
buddy-cop film in de jaren '80.

**Naam:** Frank Wallet

**Studentnummer:** 3496279

**Blok:** 2, 2013-2014

**Datum:** 24-01-2014

**Begeleider:** Dr. J.S. Hurley

**Thema:** Filmgenre

**Annotatiestijl:** Harvard

## Inhoudsopgave.

▪	Introductie.	3
▪	Mannelijke vriendschap.	5
	- <i>Hoe valt mannelijke vriendschap te definiëren?</i>	
▪	Mannelijke representatie in de buddy film.	7
	- <i>Hoe werd mannelijke vriendschap gerepresenteerd in buddy films in en rond de jaren '80?</i>	
▪	De biraciale buddy film.	9
	- <i>Waarom werd de biraciale buddy film zo populair in en rond de jaren '80?</i>	
▪	Case Study: Lethal Weapon (1987)	11
▪	Bibliografie	15
▪	Filmografie	16

## Introductie.

James Parriott's *Heart Condition* (1990) eindigt met een freeze frame van een trouwfoto. Op het eerste gezicht wordt er een traditioneel gelukkig gezin getoond; een stralende bruid, haar jonge zoon, en haar lachende bruidegom Jack Mooney (Bob Hoskins). Wanneer echter het einde van de film wordt ingezet en het beeld langzaam verandert van kleur naar zwart-wit, zien we dat Mooney's lach niet is gericht naar zijn vrouw en kind. Zijn lach is gericht op een lege plek naast hem die langzaam wordt ingevuld door het lichaam van Napoleon Stone (Denzel Washington), Mooney's spookachtige kameraad. Het feit dat Mooney op zijn trouwdag nog nadrukkelijk denkt aan zijn kameraad, en hiervoor zelfs zijn blik afwendt van zijn vrouw en kind, laat zien dat in sommige gevallen de vriendschap tussen twee maten even sterk kan zijn als bij een echtpaar, misschien zelfs sterker. Dit eigenaardige beeld dat op het einde wordt geschetst toont waar de film uiteindelijk over gaat: de opwindende, problematische relatie tussen twee mannelijke maten. Het feit dat de bijzonder racistische agent Mooney bij een transplantatie het hart ontvangt van de zwarte advocaat Stone is niet alleen extreem, het toont ook de ideologische en culturele spanningen die de bepalende narratieve structuur vormen voor de buddy film.

Het eerste gedeelte van dit onderzoek zal bestaan uit een theoretisch kader. Theorieën over mannelijke vriendschap, de representatie hiervan in buddy films, en de biraciale buddy film zullen worden behandeld. Het eerste hoofdstuk zal zich richten op mannelijke vriendschap. Wat in films getoond wordt is slechts een representatie van de werkelijkheid, althans, de werkelijkheid volgens filmmakers. Om de representatie van mannelijke vriendschap te ontdekken en te begrijpen, is een heldere definitie van mannelijke vriendschap in de werkelijkheid van belang. Onderzoeken van Geoffrey Greif en Brant Burleson, professoren in respectievelijk maatschappelijk werk en communicatie, zullen als een leidraad door het eerste hoofdstuk lopen. Deze onderzoeken zullen samen met aanvulling van algemene theorieën over vriendschap de basis vormen. Aan de hand hiervan kunnen er uitspraken worden gedaan over de representatie van mannelijke vriendschap in films. Het eerste hoofdstuk zal dus op psychologische wijze antwoord geven worden op de vraag: "Hoe valt mannelijke vriendschap te definiëren?".

Het tweede hoofdstuk zal gaan over de representatie van mannelijke vriendschap in film en hierbij staat onder andere de homofobische aard van het conservatieve Amerikaanse publiek centraal. Zoals Eve Sedgwick definieert moet de buddy film "al dan

niet omsloten in een paradox, altijd het ‘mannelijk homo-sociaal verlangen’ ontkennen en vervullen; een continuüm van homoseksualiteit tot homofobie en terug” (Sedgwick 1985, 119). In *The Buddy Politic* (1993) meent Cynthia Fuchs dan ook dat “zo’n paradox wordt verhaald in buddy film’s verloop van conflict naar resolutie (tussen de twee mannen of tussen hen en een vijandige bevelsstructuur), een narratief continuüm die initiële verschillen in ras, generatie, politiek, en etniciteit omvat in een collectieve prestatie van buitengewone mannelijkheid” (Fuchs 1993: 195). Hollywood’s dominante cinematografische context omtrent mannelijkheid en de bijbehorende identiteitscrisis is niets nieuws; Na de controversiële Vietnamoorlog worstelde de Amerikaan immers met twijfels omtrent vertrouwen en identiteit. Er werd dan ook veelvuldig teruggегреpen naar conservatieve ideeën over identiteit omtrent geslacht en ras. De representatie van deze, nadrukkelijk aanwezige, geslachtsrollen zullen in het tweede hoofdstuk besproken worden. Zo zal kort het ontstaan van de buddy film en de representatie van vriendschap in mannelijke duo’s in het algemeen worden uiteengezet. Het tweede hoofdstuk geeft dan ook antwoord op de vraag: “Hoe werd mannelijke vriendschap gerepresenteerd in buddy films in en rond de jaren ‘80?”

Het derde hoofdstuk zal de biraciale buddy film bespreken. Als resultaat van Amerika’s veranderende politiek wat betreft ras in de jaren ‘60 en ‘70 speelden Afrikaans-Amerikanen een grotere rol in Hollywood. Het zwarte publiek werd geëxploiteerd en de zwarte mannen kreeg een identiteit op het scherm. Sinds de jaren ‘80 is er weer een verschuiving waar te nemen waar de zwarte buddy steeds meer een centrale rol begint in te nemen in de buddy film. Dit hoofdstuk zal dan ook antwoord geven op de vraag: “Waarom werd de biraciale buddy film zo populair in en rond de jaren ‘80?”.

Het laatste hoofdstuk zal aan de hand van een case study reflecteren op de, in dit onderzoek besproken, theorieën. Richard Donner’s *Lethal Weapon* (1987) zal worden geanalyseerd. De reflectie op deze film, in combinatie met de besproken theorieën, zal antwoord geven op de hoofdvraag: “Hoe is mannelijke vriendschap gerepresenteerd in de biraciale buddy-cop film in de jaren ‘80?”

## **Mannelijke vriendschap.**

Om de representatie van mannelijke vriendschap in film goed te onderzoeken, moet eerst mannelijke vriendschap in het algemeen gedefiniëerd worden. Geoffrey Greif belicht in *The Buddy System: Understanding Male Friendships* (2008) de vriendschap tussen mannen op een psychologische manier. Om mannelijke eigenschappen te definiëren begint Greif met het verschil in vriendschap tussen mannen en vrouwen. Dit doet hij aan de hand van een onderzoek met 162 proefpersonen. Als uitkomst concludeert hij: "Mannelijke vriendschap is per definitie verschillend van die van vrouwen. Bijvoorbeeld, mannen tonen niet zoveel fysieke affectie en zijn minder geneigd complimenten aan elkaar te geven dan vrouwen. Mannen hebben minder behoefte aan intense verbale communicatie met hun mannelijke vrienden. Ze concurreren meer openlijk dan vrouwen, en doen dit volgens voorgeschreven regels in competitie, zoals in sport. [...] Volgens de meeste mannen zijn dit universele en acceptabele vormen van competitie. Het is een vorm van communicatie en ze definiëren de manier hoe mannelijke vriendschappen geconstrueerd zijn" (Greif 2008: 20). Het is echter niet zo dat mannen en vrouwen niet hetzelfde willen – intimiteit, empathie, en vertrouwen in hun naaste relaties - ze hebben alleen een andere manier om het te bereiken. Naar aanleiding van het onderzoek van Brant Burleson (2003), professor in communicatie, voegt Greif toe dat er ook verschillen zijn in de manier van communiceren. Zo leren vrouwen dat praten de manier is waarbij intimiteit is gecreëerd en onderhouden, terwijl mannen hun spreekvermogen gebruiken om dingen voor elkaar te krijgen. Greif spreekt daarom ook van een schouder-aan-schouder of een zij-aan-zij relatie bij mannen, terwijl vrouwen meer een face-to-face relatie onderhouden (Greif 2008, 37). "Voor een man is een vriend iemand waar je op kunt bouwen, wat de omstandigheden ook zijn. Een vriend kun je vertrouwen door dik en dun en neemt je zoals je bent en wat je eigenschappen zijn, niet alleen maar bepaalde aspecten. Een vriend kijkt naar het hele plaatje." (Greif 2008: 165)

Socioloog Robert Lewis vraagt zich af waarom het zo moeilijk is voor mannen om, zelfs met modellen gegeven in films, boeken en televisie, vrienden te maken. Een reden die hij geeft in *Emotional Intimacy among Men* (1978) is het feit dat vriendschap onder mannen wordt onderhouden op een fysieke en emotionele afstand omdat ze bang zijn voor emotionele en fysieke verbondenheid, wat zij linken aan homoseksualiteit. Homoseksualiteit speelt een grote rol in het definiëren van mannelijke vriendschappen. James Neill beaamt dit in *The Origins and Role of Same-sex Relations in Human Societies*

en meent dat “onzekere mannen de uiterlijke verschijningen en gedrag van mannen en vrouwen het liefst zien in sterk beperkte traditionele geslachtsrollen”. (2009: 429) Zo willen conservatieve mannen ‘homoseksuelen’ helder definiëren als ‘niet ik’ en voelen ze zich pas op hun gemak wanneer homoseksuelen zich expliciet vrouwelijk gedragen. “Ironisch gezien is het daarom ook niet gek dat een man zich comfortabeler voelt in de aanwezigheid van een beruchte drag queen, dan van een vrouwelijke man. De hetero-homo verdeling speelt een grote rol in de zelfde-geslachts responsiviteit van de homofobische man omdat dit hem in staat stelt om te denken dat hij niet zoals ‘hen’ is.” (2009: 429). Hoewel ze onderhevig zijn aan veranderingen en nuances, zijn conservatieve mannelijke karakteristieken door de jaren heen volgens Neill wél te definiëren. Mannen zijn de broodwinnaars, ruig en hebben de leiding. Vrouwen zijn seks objecten en zijn ondergeschikt. In het volgende hoofdstuk zal dit verder worden uitgelicht.

Raewyn Connell, professor in educatie en expert op het gebied van mannelijkheid, schrijft in *Masculinities* (2005) over het begrijpen van mannelijkheid en de rol van mannen in een context waar vrouwen een rol in spelen. Ze meent dat mannen, bij het maken van keuzes, handelen volgens een cultureel repertoire van mannelijk gedrag. Mannen zijn niet geheel passief in deze vastgestelde reeks aan keuzes maar zijn betrokken bij het maken van deze vastgestelde reeks. Connell definieert mannelijkheid echter als verwant van en ingebed in de cultuur en persoonlijkheid.

Er kan geconcludeerd worden dat mannen niet snel hun gevoelens uiten, verbaal en fysiek. Dit, terwijl zij wel, net als vrouwen, behoefte hebben aan intimiteit, empathie en vertrouwen. Mannelijke vriendschappen zijn, zoals in sport, aan de hand van competitiedrang geconstrueerd. Zo handelen mannen volgens een cultureel repertoire van mannelijk gedrag. Hoewel dit de afgelopen decennia onderhevig is geweest aan veranderingen, blijft homofobie toch een aandachtspunt in het definiëren van mannelijke vriendschap. Mannen voelen zich op hun gemak wanneer andere mannen zijn zoals zij zichzelf zien, óf juist ‘niet zij’ zijn. Alles hiertussen in, wat niet volgens traditionele geslachtsrollen is, kan een man ongemakkelijk maken.

### **Mannelijke representatie in de buddy film.**

In de jaren '60, toen de buddy film zich had ontwikkeld tot een succesvol genre, reageerde de buddy film op de politieke opkomst van geslachtskwesties dankzij feministische partijen en burgerrechtenbewegingen. De mannelijke vriendschap in buddy films herbevestigde de blanke mannelijke zelf-identiteit binnen radicale sociale en politieke veranderingen. Zoals in het vorige hoofdstuk is beschreven, identificeren deze mannen zonder vrouwen zichzelf als oppositie van de ander. Tegelijkertijd verplichtte het ontbreken van vrouwen echter openlijke afkeuring van impliciete of zelfs expliciete homoseksualiteit; in de buddy film moest er worden verzekerd dat zulke beangstigende gevoelens 'onder het oppervlak' blijven.

In *From Buddies to Lovers* (2013) beschrijft Robin Wood de buddy films uit de jaren '70 en zijn gelijktijdige problemen met vrouwenhaat – de films waren vaak vijandige reacties richting het feminisme – en homofobie – de mogelijkheid dat homosociale verbondenheid homoseksualiteit kon bevatten moest rigoureus en hevig worden ontkend. Het centrale probleem is volgens Wood niet de aanwezigheid van mannelijke relaties, maar de afwezigheid van 'thuis'. Met 'thuis' refereert Wood niet alleen naar een fysieke locatie maar naar 'thuis' in de zin van een 'state of mind' en een ideologisch construct, met boven alles de ideologie van veiligheid en zekerheid. 'Thuis' is Amerika, en (de jaren '70 buddy) films zijn een direct product van de crisis in ideologische vertrouwen en zekerheid gegenereerd door de controversiële Vietnamoorlog. De buddy film suggereert, maar erkent dus nooit, de voltrekking van een man-man relatie. Wood ziet buddy films als een soort 'teasers'; constant een homoseksuele relatie suggereren terwijl dit nadrukkelijk wordt verloochend. "De populariteit van de buddy film getuigt dan ook van de gelijktijdige behoefte van het mannelijke heteroseksuele publiek om vrouwen te denigreren en te marginaliseren maar ook, positief gezien, zijn onbewuste maar immens krachtige behoefte om liefde tussen mannen te bevestigen" (Wood 2013: 28).

Fuchs beschrijft dat deze homofobie opnieuw gestructureerd werd in de jaren '80, waarbij de buddy film specifiekere, minder oproerige narratieve parameters ontwikkelde. Zo werden de homosociale protagonisten in de buddy-cop films uit die tijd nadrukkelijk geheteroseksualiseerd. Dit werd expliciet gemaakt door bijvoorbeeld off-screen ex-vrouwen of vriendinnen die on-screen sterven (Fuchs 1993). In *Cinema Studies: The Key Concepts* (2000) voegt Susan Hayward toe dat de "vriendschap in buddy films totaal is geheteroseksualiseerd; een verkeerde interpretatie wordt onmogelijk

gemaakt doordat de helden constant verkeren in actie-beladen momenten – ‘boys will be boys’ – en een vrouw zal ‘in de buurt’ zijn om, voor de zekerheid, de heteroseksualiteit van de held te bevestigen” (Hayward 2000: 52). Robert Kolker beschrijft in *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman* (2000) het fenomeen waarbij protagonisten in actiefilms uit de jaren '80 veelal worden bijgestaan door een buddy. Hij meent dan ook dat de buddy een extensie is van het culturele cliché wat betreft mannelijke verbondenheid, een situatie waarbij mannen kunnen fantaseren over de vrijlating van de repressie opgelegd door het gezelschap van vrouwen. De buddy biedt avontuur, grappen, een veilige omgeving, marginalisatie van vrouwen, en een ogenschijnlijke afwezigheid van seksualiteit. Het ‘buddy complex’ ziet seksualiteit als een obstakel voor mannelijke handelingen. De mannen bevinden zich samen in rigoureuze activiteiten; de seksuele spanning tussen hen wordt nooit vermeld. David Greven voegt hier aan toe dat “Om het veilig te spelen heeft een van de buddies een bijbehorende vrouw die grotendeels onzichtbaar is” (Greven 2009: 28).

Na de jaren '80 meent Greven in *Contemporary Hollywood Masculinity and the Double-Protagonist Film* (2009) dat de buddy film verdwijnt en plaats maakt voor zijn opvolger, de dubbel-protagonist film. De twee hoofdpersonages zijn niet per se buddies van elkaar, maar concurreren over narratieve waarde. De simpelste verklaring hiervan is van economische aard – een steeds wanhopiger wordend Hollywood gebruikt twee steracteurs om één film te verkopen. Desondanks is dit niet de enige reden; de psychoseksuele significantie van de dubbel-protagonist film kan niet over het hoofd worden gezien. De mannelijke sterren concurreren in dit dubbelspel om narratieve waarde en sympathie van het publiek. In sommige van deze films worden de protagonisten tegenover elkaar gezet, maar in andere worden de twee centrale mannen samengevoegd in een; de mannen zijn aanvullende helften in een tweestrijd, hetgeen niet twee individuen betreft maar twee strijdende helften van één bewustzijn; een psychisch dubbelspel.

We kunnen dus concluderen dat de buddy film een positie innam in het verschuivende politieke landschap wat betreft geslacht. Sinds de jaren '60 bevestigde de buddy film, ondanks maatschappelijke druk van feministische partijen, de dominante blanke mannelijke tijdsgeest. Vrouwen speelden slechts een minimale rol. Het ontbreken van vrouwen bracht echter wel met zich mee dat homofobische gevoelens werden opgewekt. Er werd hier dan ook hevig op ingespeeld door de filmindustrie; homoseksuele spanning moest ten alle tijden gemedend worden. Deze homofobie kan verklaard worden door de Amerikaanse identiteitscrisis na de Vietnamoorlog. Sinds de



jaren '80 worden mannen in buddy films nog explicieter heteroseksueel gerepresenteerd; er werd duidelijk gemaakt dat de man getrouwd is, of een vriendin heeft die niet meer leeft. Verder bevinden de twee protagonisten zich in een psychisch dubbelspel wat zich uit in de dubbel-protagonist film, waar de buddy film een voorloper van is.

### **De biraciale buddy film.**

In de jaren '70 hadden veel van de belangrijkste film producenten zwarte publicisten en pr-functionarissen in dienst in een poging om het zwarte publiek te kapitaliseren. Het gevolg hiervan was dat zwarte acteurs steeds vaker op het witte doek te zien waren. Een paar studio's promootte zwarte sterren, vaak als een meer militante vorm van zwarte mannelijkheid. Philippa Gates beschrijft in *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film* (2006) dat bijvoorbeeld Sidney Poitier's eerdere rollen als *gentleman* in de jaren '70 veranderde in een halsstarrig en militant persoon die niet alleen vroeg naar zijn burgerrechten maar ze ook eiste, en daarbij het hyperseksueel niet-blank icoon belichaamde. Gates meent dat deze verschuiving van gentleman naar militante en hyperseksuele mannelijkheid de verschuiving in de Afrikaans-Amerikaanse cultuur van integrationistische aard naar een separatistische aard weerspiegelde. Deze manier van 'zwarte exploitatie' in film is dan ook bekritiseerd vanwege het vervangen van het ene zwarte stereotype voor een ander, die van een verleider. De zwarte exploitatie hield zich echter niet bezig met het representeren van een realistisch beeld van zwarte cultuur maar juist met exploiteren van zwarte representatie waarbij een blank en zwart publiek aangetrokken werd.

In *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film* (2009) gaat Brian Locke ook in op de zwarte exploitatie (of zoals hij het noemt: *blaxploitation*) in de jaren '70. Zo, meent hij, dat de slechterik in de blaxploitation buddy film bestaat zodat de held hem kan straffen vanwege zijn racisme. Hij citeert Ed Guerrero wanneer hij zegt dat de standaard blaxploitation film draait om een "slechte nikker, een zwarte held die het onderdrukkende blanke systeem uitdaagt via geweld, en wint. Een zwarte overwinning op blank kwaad." (Guerrero 93: 86). Locke meent dat het groeiende politieke bewustzijn van Afrikaans-Amerikanen tijdens de jaren '60 en '70 een markt voor een nieuw soort zwart mannelijk voorbeeld creëerde, een *black-power* seks icoon.

Nu er een zwart icoon is geconstrueerd, waarom voelde de filmindustrie dan toch de behoefte om een zwarte protagonist met een blanke te paren? Guerrero meent dat er sprake was van een sterke terughoudendheid om een zwarte ster zonder een blanke co-ster te plaatsen. Dit, omdat er een mogelijkheid moet zijn voor de blanke kijker om zich te identificeren (Guerrero 93: 239). Wanneer een zwarte en een blanke ster echter wel samen een paar kunnen vormen, betekent dit grote economische potentie voor de filmindustrie. Een groot deel van de Amerikaanse populatie is niet-blank en een groot aandeel is Afrikaans-Amerikaan. Voor de filmindustrie betekende dit dus dat de biraciale buddy film het grootst mogelijke publiek aan kon trekken, aantrekkelijk voor het blanke en zwarte publiek. In de jaren '80 bewijst de biraciale buddy film dan ook een winnende formule te zijn om het publiek in zijn ideologische behoeften te voorzien en het grootst mogelijk publiek aan te trekken.

Sinds de jaren '80 is er een verschuiving waar te nemen in de biraciale buddy film. Waar de mogelijkheden voor de zwarte *sidekick* om heroïsche daden te verrichten nog vrij klein waren en zijn taak vooral bestond uit het redden van de blanke held, begint de zwarte buddy steeds meer centraal te staan. De blanke buddy wordt de belichaming van spectaculaire actie terwijl de zwarte held zijn hersenen dient te gebruiken (Gates 2006: 207). Dit samentrekken van blanke en zwarte protagonisten in narratieve dominantie werd in het verloop van de jaren '80 steeds vaker gerepresenteerd. In *Film; Black and White Buddies: How Sincere is the Harmony?* (1987) verklaart Michael Ross dat de protagonisten in de biraciale buddy film uit de jaren '80 zich buiten de maatschappij begeven. Het zijn verstotelingen of buitenbeentjes en ageren tegen het systeem, waardoor ze besluiten samen te werken. Ross meent echter wel dat dit alleen in film werkt; echte relaties tussen blanke en zwarte mannen werken vaak niet. Wanneer ze wel werken, moeten ze grote verschillen – misconcepties over elkaars cultuur – overkomen. Om deze reden gaat film op een bijna komische wijze om met de rassenkwestie in Amerika; zodat men niet serieus over de ernst van de situatie hoeft na te denken.

Er valt te concluderen dat buiten vrouwen om, Afrikaans-Amerikanen ook een steeds belangrijkere rol gingen spelen in het Amerikaanse filmlandschap aan het eind van de jaren '60. Deze blaxploitation gaf zwarte mannen een identiteit op het scherm. Waar de zwarte man eerst nog een gentleman was, veranderde dit in de jaren '70 naar een hyperseksueel icoon. De zwarte man begon zich hierdoor steeds meer te separeren en richtte zich tegen het onderdrukkende blanke systeem. De reden voor het toevoegen van een zwarte ster in de buddy film was om het marktaandeel te maximaliseren; er was

nu immers een blank en niet-blank publiek voor de films. Sinds de jaren '80 is er weer een verschuiving waar te nemen. De zwarte buddy begint steeds meer een centrale rol te nemen in de buddy film. Twee buitenbeentjes – de blanke vanwege zijn karakter, de zwarte vanwege zijn huidskleur – worden samengevoegd om zo te ageren tegen de maatschappij.

### **Case study: Lethal Weapon (1987)**

Richard Donner's *Lethal Weapon* (1987) is de eerste film in de zeer succesvolle vierdelige gelijknamige reeks. Al bij de introductie van de twee buddies Riggs (Mel Gibson) en Murtaugh (Danny Glover) in het begin van de film wordt een eerder besproken kwestie zichtbaar; de ontmanteling van eventuele homoseksuele spanning tussen de buddies. Riggs ontwaakt in zijn trailer, naakt en alleen; terwijl Murtaugh een bad neemt waarbij zijn naakte bovenlichaam zichtbaar is. Voor een conservatief homofobisch publiek zou dit enige tegenstrijdige gedachten op kunnen wekken. Wat Murtaugh betreft worden deze eventuele twijfels direct ontkend wanneer zijn vrouw en kinderen, onder luid gezang, de badkamer in stormen met taart voor zijn vijftigste verjaardag. Wanneer de opvliegende en suicidale Riggs een bierflesje richting zijn tv gooit en per ongeluk een fotolijstje van zijn wijlen vrouw breekt, is ook zijn seksuele voorkeur expliciet vermeld. Binnen de eerste tien minuten van de film zijn beide mannen gerepresenteerd, zoals Sedgwick in de introductie van dit onderzoek beschrijft als de ontkenning en tegelijkertijd de vervulling van mannelijk homo-sociaal verlangen, het continuüm van homoseksualiteit tot homofobie en terug (Sedgwick 1985). Hoewel de (ex-) partners bijna onzichtbaar zijn in de film, worden ze toch getoond zodat een eventuele homoseksuele spanning volledig wordt ontkend.

Wanneer Riggs uit woede met een bierflesje, dat hij direct opende toen hij wakker werd, zijn tv kapot gooit en hierbij via het gebroken fotolijstje de brug wordt gemaakt naar zijn wijlen vrouw, wordt duidelijk dat Riggs geen doorsnee man is. Waar Murtaugh met zijn gelukkige gezin voldoet aan de standaard heteroseksuele norm, is Riggs dit niet; als recent gescheiden man is hij vervreemd van deze norm (Wiegman 1991: 322). Riggs is ondanks zijn blanke huidskleur een verstoteling in de maatschappij. Niet vreemd dus dat hij met een zwarte buddy wordt gepaard om als een duo te ageren tegen de dominante ideologie in de blanke maatschappij. Het is echter opvallend dat in

de gehele film geen enkele huidskleur gerelateerde opmerking wordt gemaakt – het is duidelijk dat ze beiden niet tot de dominante blanke Amerikaanse norm behoren maar in Murtaugh's geval wordt dit niet expliciet verteld.

Het feit dat mannen moeilijk vriendschappen lijken aan te gaan, zoals besproken in het eerste hoofdstuk, wordt duidelijk wanneer ze net te horen gekregen hebben dat ze partners zijn geworden. Voordat ze in de auto stappen om op hun eerste patrouille te gaan zegt Murtaugh: "Guess what, I don't want to work with you, but I got no choice. Looks like we both are fucked". Vanaf dit punt begint Greven's (2009) psychische tweestrijd. In het begin van hun samenwerking staan ze loodrecht tegenover elkaar – Murtaugh is de weldenkende en verantwoordelijke agent die mensen tracht op te pakken, terwijl Riggs zich uit elke (door hemzelf veroorzaakte) situatie schiet en hierbij het grootste gedeelte doodt. Hun hart voor de zaak weerhoudt ze ervan om te stoppen; ze zijn twee strijdende helften van één bewustzijn. Naarmate de film vordert beginnen de buddies steeds meer naar elkaar toe te trekken en tegen het einde van de film hebben ze zoveel invloed op elkaar gehad, dat ze elkaars karakter spiegelen. De eerder zo verstandige Murtaugh wil dat Riggs de slechterik Joshua (Gary Busey) afmaakt wanneer hij heeft verloren in een gevecht met Riggs, maar Riggs heeft geleerd van Murtaugh en laat hem oppakken. Wanneer Joshua zichzelf echter weet los te wurmen van de agenten, een pistool weet te bemachtigen en deze richt op de buddies, is er maar één ding te doen. Omarmd, onder een jas, staan ze naast elkaar en schieten hun magazijn leeg op Joshua. Een slow motion effect benadrukt nog eens de vriendschap en het vertrouwen die is ontstaan onder Murtaugh en Riggs.

Dat Riggs en Murtaugh uitzonderlijk goeie schutters zijn, werd eerder in de film duidelijk. Wanneer beide mannen op de schietbaan staan schiet Murtaugh met zijn *six-shooter* op het papieren doelwit op de baan. Wanneer hij het doelwit, bedekt met schotgaten, terughaald, is Murtaugh trots op het feit dat hij, op zijn vijftigste, nog steeds bijzonder goed kan richten. Dit laat hij ook overduidelijk merken richting Riggs wanneer hij lachend zegt: "Read 'em and weep!". Ook Riggs laat zijn papieren doelwit zien, vol met gaten nog gericht dan die van Murtaugh. Mannelijke competitiedrang krijgt de overhand wanneer Murtaugh het doelwitvel van Riggs ziet. Hij hang een nieuw doelwitvel op, zegt dat hij slechts aan het opwarmen is en het uitsloven begint opnieuw. Deze competitiedrang is kenmerkend voor mannen. Zoals in het eerste hoofdstuk is besproken, is "competitie, zoals in sport, een vorm van communicatie en ze definiëren de manier hoe mannelijke vriendschappen geconstrueerd zijn (Greif 2008: 20).

Een ander feit over mannelijke vriendschap, is het feit dat ze alleen praten om iets

voor elkaar te krijgen. Bovendien zijn ze minder snel geneigd om complimenten te geven (Greif 2008: 20). Op de avond nadat Murtaugh uitviel op Riggs vanwege zijn lompe schietgedrag, beseft hij dat Riggs wel degelijk goed handelde en zelfs zijn leven heeft gered. Riggs bekijkt net een ijshockeywedstrijd op televisie (wederom is hier de mannelijke competitiedrang terug te zien) wanneer Murtaugh mompelend voor de televisie gaat staan en zegt: "Sorry I said all that shit out there". Hij durft Riggs bijna niet aan te kijken, "You saved my life. Thank you". Na een korte stilte antwoordt Riggs: "Well, I bet that hurt to say", en pakt lachend zijn jas. Riggs en Murtaugh beseffen beiden dat het niet mannelijk is om je te verontschuldigen en benadrukken dit zelf nog eens. Door de dramatische muziek op de achtergrond en de korte pauzes lijkt deze handeling - in contrast met de hypermannelijke acties, beladen met kogels en explosies - zelfs één van de meest moeilijke en meest onnatuurlijke handelingen in de onderlinge relatie tot dusver. De film zelf lijkt echter op een bepaald moment wel te pleiten voor een verandering in de conservatieve ideologie wat betreft mannelijkheid. Eerst probeert de vrouwelijke psychiater van de afdeling van Murtaugh en Riggs, de mannelijke baas over te halen dat Riggs suïcidaal is en een gevaar voor zichzelf en anderen vormt. De (blanke) man ontkent dit en besteedt geen aandacht aan haar kritiek. Wanneer ze doorzeurt loopt de baas de mannen-wc in en gooit de deur, waar heel dubbelzinnig *men* op staat, dicht. Direct hierna klaagt een collega van Murtaugh, die alleen in deze scene voorkomt, dat mannen in de jaren '80 helemaal niet meer ruig zijn. Wanneer hij zegt dat hij de afgelopen nacht heeft gehuild in bed vanwege het feit dat hij alleen was, reageert Murtaugh met: "sounds like an 80s man to me". Waar eerst de blanke mannelijke dominantie wordt erkend en bevestigd, wordt deze in het shot erna direct weerlegd door te zeggen dat mannen uit de jaren '80 niet meer zoals ervoor waren.

In de film wordt er, net als in de introductie van de personages, gespeeld met het homofobische karakter van de gelijktijdige mannelijke ideologie. Wanneer Riggs en Murtaugh namelijk tijdens hun patrouille een huis willen inspecteren, ontploft dit terwijl ze voor de deur staan. Na de explosie ziet Murtaugh dat Riggs' jas in brand staat en probeert het met zijn lichaam te doven. Riggs, die onder Murtaugh ligt, heeft dit niet door en roept dan ook: "What are you, a fag?!". Het feit dat vriendschap onder mannen wordt onderhouden op een fysieke en emotionele afstand, wat Lewis (1978) beschreef in het eerste hoofdstuk, wordt ook in dit geval gelinkt aan homoseksualiteit. De bewuste aanraking van Murtaugh was voor Riggs al een reden om te suggereren dat hij homoseksuele gevoelens had, zelfs wanneer hij weet dat Murtaugh thuis een gezin heeft.

Het feit dat Murtaugh een gezin heeft en in feite een voorbeeld Amerikaan is, al dan niet blank, is typerend voor de jaren '80. Waar de zwarte man in de jaren 70 nog tot een black power seks icoon werd gerepresenteerd, begint hij steeds meer de heldenrol op zich te nemen. In *Lethal Weapon* is Murtaugh gerepresenteerd als de zwarte gentleman van vóór de jaren '70 en begint hij als Riggs' sidekick. Naarmate de film vordert, begint hij steeds meer verantwoordelijkheid en initiatief te tonen. Wanneer hij samen met Riggs zijn dochter proberen te bevrijden van een bende ex-leden van een speciale eenheid uit Vietnam, gaat Murtaugh voorop in de strijd en wordt hij zelfs beschoten. Riggs dient slechts als lange afstandsschutter, maar toch wordt zijn heroïsche rol benadrukt. Dit is ook te zien in de film's climax wanneer 'The General' (Mitch Ryan) zegt: "There are no more heroes left in the world", waarop direct daarna de deur wordt opengesmeten door Riggs, die gelijk twee bendeleden uitschakelt in één beweging. Hoewel in de afgelopen decennia de zwarte protagonist in de buddy film steeds nadrukkelijker aanwezig is geworden, moest Murtaugh het in *Lethal Weapon* toch doen met een tweederangs rol.

Als conclusie kan gesteld worden dat de vriendschap die de blanke Riggs en zwarte Murtaugh representeren in *Lethal Weapon*, in lijn staat met algemene representatie van biraciale vriendschap in de jaren '80 buddy-cop film. Enige vorm van homoseksualiteit wordt veelvuldig ontkent, iets wat tekenend is voor de buddy film. Door een collectieve prestatie van uitzonderlijke mannelijkheid worden initiële verschillen in ras en ethniciteit naar de achtergrond geschoven en de focus komt op de gezamenlijke vijand te liggen. Ook in *Lethal Weapon* is de psychische tweestrijd zichtbaar die Greven (2008) heeft besproken. In het begin van de film kunnen de buddies niet samen door een deur maar aan het eind zijn ze samen twee helften van een bewustzijn - omdat ze beide buitenbeentjes zijn werken ze samen om te ageren tegen de maatschappij. De biraciale buddy film bleek in de jaren '80 een winnende formule te zijn voor filmproducenten en het is ook dan ook niet gek dat er vier films zijn verschenen in de *Lethal Weapon* reeks. De vraag is nu echter of dit kwam vanwege de kwaliteit van de films, of dat het succes toch grotendeels is te danken aan de grootte van het publiek.

## Bibliografie

Burleson, B. (2003) *Handbook of Communication and Social Interaction Skills*. USA: Routledge.

Connell, R. (2005) *Masculinities*, Cambridge, UK: Polity Press.

Fuchs, C. (1993) 'The Buddy Politic' in Cohan, S. en Hark, I.R. (ed.) *Screening the Male; Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, Londen: Routledge.

Gates, P. (2006) *Detecting Men: Masculinity and the Hollywood Detective Film*, USA: State University of New York Press.

Greif, G. (2008) *Buddy System: Understanding Male Friendships*, USA: Oxford University Press.

Greven, D. (2009) 'Contemporary Hollywood Masculinities and the Double-Protagonist Film' in: *Cinema Journal*, Issue 4, USA: University of Texas Press.

Guerrero, E. (1993) *Framing Blackness: The African American Image in Film*, USA: Temple University Press.

Hayward, S. (2000) *Cinema Studies: The Key Concepts*, USA: Psychology Press.

Kolker, R. (2000) *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman*, New York: University Press.

Lewis, R. (1978) 'Emotional Intimacy among Men' in: *Journal of Social Issues*. Vol. 34, Issue 1, USA: Wiley-Blackwell.

Locke, B. (2009) *Racial Stigma on the Hollywood Screen: The Orientalist Buddy Film*, USA: Palgrave Macmillan.

Neill, J. (2009) *The Origins and Role of Same-sex Relations in Human Societies*, North Carolina: McFarland Press.

Ross, M. (1987) *Film; Black and White Buddies: How Sincere is the Harmony?*, [Online] Available: <http://www.nytimes.com/1987/06/14/movies/film-black-and-white-buddies-how-sincere-is-the-harmony.html?pagewanted=all&src=pm> [10 jan 2014].

Sedgwick, E. (1985) *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*, New York: Columbia University Press.

Wiegman, R. (1991) 'Black Bodies/American Commodities: Gender, Race, and the Bourgeois Ideal in Contemporary Film' in: Friedman, L.D. (ed.) *Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema*, USA: University of Illinois Press.

Wood, R. (2013) 'From Buddies to Lovers' in: Wood, R. (ed.) *Hollywood from Vietnam to Reagan... and Beyond: A Revised and Expanded Edition of the Classic Text*, New York: Columbia University Press.

### **Filmografie.**

Heart Condition, 1990. Film. Geregisseerd door Jamer PARRIOT. USA: New Line Cinema.

Lethal Weapon, 1987. Film. Geregisseerd door Richard DONNER. USA: Warner Bros.