



Alt om min mor (Pedro Almodóvar, 1999)

It's a queer world

Queerfilm gør op med klassiske homofilm ved at udfordre selve tænkningen om, hvad køn og seksualitet er. Pedro Almodóvars *Alt om min mor* er et mønstereksempel

af Ane Skak og Niels Bjørn

Man skulle måske ikke tro det, men faktisk er langt de fleste homofilm lige så konservative i deres livssyn og begrænsende i deres menneskeopfattelse som de heteroseksuelle Hollywoodfilm, homofilme ofte foregiver at tage afstand fra.

I en typisk homofilm - som de er lavet i dusinvis - springer hovedpersonen på et tidspunkt ud af sit skab. Hun løsriver sig fra løggen om heteroseksualiteten, som hun levede i indtil point of no return, og

kaster sig glad ud i en følelse af frihed. Men i virkeligheden er hun kun gået den *straighte* vej fra et skab til et andet uden så meget som et sekund at stoppe op og undersøge, hvordan det mon var at opholde sig i grænselandet udenfor skabene.

Spring ud-historierne fortæller med andre ord altid den samme opbyggelige historie om endelig at turde leve i overensstemmelse med sin sande natur som homoseksuel, mens der ikke sættes

spørgsmåltegn ved, om en sådan sand natur virkelig findes.

Blandt andet derfor er det på tide at trække en ny skillelinie, ikke mellem homofilm og heterofilm som to forskellige slags film, men mellem de film, som hyl-der bestående normer og bekender sig til myten om køn og seksualitet som uforanderlig kerneidentitet, og de film som arbejder på at ændre samfundet med et visionært syn på identitet, køn og seksualitet.

De sidste kaldes queer-film.

*"Jeg har været lastbilchauffør.
Det var i Paris, før jeg fik lavet mine bryster.
Så blev jeg luder i stedet."*

Sagt af transkønnede La Agrada i Pedro Almodóvars *Alt om min mor*

Homopolitiske strategier. Der findes to overordnede modeller, som langt de fleste homofilmfortællinger skæres efter. Hver model bygger på en strategi, der har rod i homoseksuelles selvforståelse, som den er blevet formidlet i de politiske homobevægelser. Den ene strategi kaldes assimilationsstrategien og er især en strategi, der retter sig mod det heteroseksuelle samfund. Assimilationsstrategien går ud på, at homoseksuelle fortæller både sig selv og omverdenen, at de ikke skiller sig væsentligt ud fra heteroseksuelle. De sørger for at optræde som positive rollemodeller og arbejder hårdt på at afkræfte fordomme om homoseksuelle. Målet er at blive så dygtige til at adaptere heteroseksuel opførsel og udseende, at alle kan se det urimelige i, at homoseksuelle ikke har samme rettigheder som heteroseksuelle. Det er en strategi, som homopolitiske bevægelser over hele verden altid har benyttet i første omgang.

Den anden strategi er særart-strategien,

som både er vokset frem indenfor homobevægelserne, og som udfoldes i en mængde homofilm i disse år. Særartstrategien går ud på, at homoseksuelle finder sammen i klynger af ligesindede og opbygger en intern korpssånd og sig-selv-nok-holdning. I særartstanken ligger, at de homoseksuelle i modsætning til tilhængerne af assimilationstanken oplever sig selv som en særlig art, der er væsensforskellig fra heteroseksuelle. Her dyrkes og opdyrkes det homoseksuelt særegne og en stærk grad af solidaritet overfor andre homoseksuelle. Det er dog en solidaritet, som er på bekostning af andre, i første omgang heteroseksuelle, i anden omgang transseksuelle, transkønnede og transvestitter. Det er nemlig vigtigt for særartstanken, at der kan defineres nye fælles normer indenfor homofællesskabet, og det kan der kun, hvis folk bevarer en fast identitetsstruktur. Det gør de transede netop ikke. De homoseksuelle, som bekender sig til særartstrategien, har derfor nok gjort sig fri af de heteroseksuelle rammer, men der opbygges en række nye, lige så snævre rammer for opførsel. Indenfor miljøet er der hos tilhængere af særartstrategien koder for, hvordan man er en rigtig lesbisk og en rigtig bøsse. Det kan derfor være lige så svært at passe ind i det nye homofællesskab som i det heterofællesskab der tages afstand fra.

De homopolitiske bevægelser har ofte adapteret en holdning, hvor assimilationsstrategien bruges udadtil for eksempel i politisk lobbyarbejde for lige rettigheder og større accept i samfundet, mens særartstrategien dyrkes indadtil i den homoseksuelle subkultur, på klubberne, barerne og caféerne og i venskaber mellem homoseksuelle.

De to strategier kan umiddelbart se ud som hinandens modsætninger, og det er

da også en klassisk diskussion indenfor det homoseksuelle miljø, hvilken strategi der er den rigtige at udøve. Men når det kommer til stykket er de to strategier faktisk forbavsende ens. Begge strategier bygger på en skelnen mellem ”dem” og ”os”, de heteroseksuelle overfor os homoseksuelle, og begge bevarer paradoksalt nok normbærende værdier, enten ved at efterligne dem (assimilationsstrategien) eller ved at isolere sig i et lukket samfund og opfinde nogle nye normer, som alle herefter bør overholde (særartstrategien). Begge strategier bestyrker og bekræfter derfor nogle normbærende værdier, og indenfor begge strategier defineres klare begrænsninger for, hvem fællesskabet omfatter, så uønskede - med den magt kategoriseringen giver - kan holdes ude.

Til grund for denne indstilling ligger en essentialistisk tænkningssmåde. Implicit i både assimilationstænkningen og særartstænkningen ligger en tænkning om, at køn og seksualitet udgør menneskets fastlagte kerneidentitet. Grundlæggende forbliver man det samme menneske fra vugge til grav, lyder logikken. En heteroseksuel udgør med andre ord en fast defineret menneskeart, som kan undersøges, analyseres og defineres. Og det samme gælder den homoseksuelle. Både assimilationsstrategien og særartstrategien foretager denne dem-os opsplnitning, og implicit i opsplnitningen ligger altså opfattelsen af, at menneskets seksualitet og køn er uforanderlige størrelser, at selve menneskets identitet er uforanderlig. Mennesket opfattes som substantiel masse.

En særlig art? De typiske homofilm falder ofte indenfor en af de to skitserede homopolitiske kategorier. Langt størstedelen af de homofilm, som er produceret op igennem de sidste årtier, er variationer over

spring ud-historien, skåret enten efter assimilationsstrategien eller særartsstrategien. Det er især de nye homofilm, som bekender sig til særartstrategien. De viser hvilket unikt fællesskab, hovedpersonen kan blive en del af ved at springe ud, eller de følger en flok venner, som har lagt spring ud-fasen bag sig og nu lever det glade og selvfølgelige homoliv blandt lige-sindede. Det er film, som udtrykker en stærk solidaritet internt i det homoseksuelle miljø, og som finder stolthed og styrke i at definere sine egne normer og værdier, i et modsætningsforhold til heteroseksuelle. Filmene reproducerer en fornemmelse af fællesskabsånd og solidaritet internt mellem filmenes karakterer, men også med deres homoseksuelle tilskuer. Et fællesskab som de heteroseksuelle absolut ikke har del i. De har ikke adgang til sproget og koderne indenfor homomiljøet, forstår man, hvis de da overhovedet er til stede i særart-filmene eller i biografen, hvad de sjældent er. Typiske film er forrige års bøsse & lesbiske filmfestivals hit, *The Broken Hearts Club* eller *Queer as Folk*, som følger en gruppe unge bøsser som glade og selvfølgelige lever med stort B. Også andre nyere homofilmhits som *Trick*, *Better Than Chocolate* og *Watermelon Woman* er præget af særartstankgangen.

Assimilationsfilmene fortæller typisk en opbyggelig historie om en gift kvinde, der langsomt erkender, at hun er lesbisk, en ung fyr der næsten er som alle de andre blot bøsse, eller den søde veninde, der efter at have gået så grueligt meget igennem må sande at hun blot er til piger. Assimilationsfilmen arbejder på at afkræfte fordomme om homoseksuelle.

En typisk assimilationsfilm er en spring-ud historie, og til den passer den klassiske dramaturgi perfekt. I en spring-

ud historie gennemgår hovedkarakteren en udvikling fra kosmos over kaos til kosmos: I starten af en typisk spring ud-film tilhører hovedpersonen en heteroseksuel verden, hvorfra homoseksualitet betragtes med en række bestemte konnotationer, der har at gøre med udseende, erhverv, opførsel, etc. Homoseksuelle kan i starten af spring ud-filmen kort sagt defineres ud fra deres livsstil, som er kulørt, alternativ og bryder med samfundets heteroseksuelle, vedtagne normer og moralværdier, og alt dette bryder hovedkarakteren sig ikke om. Hun er måske gift og har familie, eller i det mindste en kæreste af modsatte køn, og hun kan lide at leve "det normale liv".

Undervejs i filmen gennemgår hovedpersonen en proces, hvor det går op for hende, at hov, myterne om homoseksuelle passer ikke. For eksempel går det typisk op for hovedpersonen, at man sagtens kan være homoseksuel og alligevel leve i et parforhold, lægge den glamourøse make-up selv om man er lesbisk og være den barske brandmand, selv om man er bøsse. Man kan med andre ord bevare sin status som normbærer. Man behøver ikke være i opposition til samfundet men kan faktisk være med til at fastholde og forstærke allerede vedtagne forestillinger om køn og seksualitet. Det viser sig altså, at hovedpersonens (og tilskuerens?) negative forventning om, at et liv som homoseksuel betyder et liv udenfor samfundsfællesskabet - et liv som afviger - ikke holder stik. Homoseksuelle kan sagtens rummes af heteronormativiteten, hvis blot de opfylder de heteroseksuelle normkoder. Og det gør hovedpersonerne i spring ud-assimilationsfilm, for deres største ønske er at passe ind og blive accepteret.

Dermed er den seksualpædagogiske pointe hjemme for publikum, som ideelt set går ud fra biografen med en oplevelse

af, at homoseksuelle slet ikke er så mærkelige endda. Faktisk er de næsten lige som alle andre, for når det kommer til stykket er vi alle mennesker, som stræber efter tosomhed, tryghed og et par tumlinger (baber eller hunde) på bagsædet.

Klassisk fortalte spring ud-film som *Desert Hearts*, *The Wedding Banquet*, *Get Real*, *High Art*, *Priest*, *In & Out* og den spritnye *Kissing Jessica Stein* tilbyder alle den homoseksuelle en plads *indenfor* heteronormativitetens lune fællesskabsrammer, og på den måde ender filmene paradoksalt nok med at reproducere er forestilling om, at der er rigtige og forkerte måder at leve sit liv på, at leve køn og seksualitet på. Fortællingerne beskriver samfundet som en størrelse, vi alle kan opnå plads i, hvis vi efterlever de vedtagne normer. I spring ud-assimilationsfilm ligger det altså indenfor rækkevidde af den homoseksuelles eget valg at opnå samfundets respekt og accept. I assimilationsfilmene sættes ikke spørgsmålstegn ved de bestående værdinormer. De accepteres fuldt ud.

Trans-revolutioner. Mange homofilm er altså forbavsende *straight* langt ind i knoglerne i deres forsvar for et traditionelt, heteronormativt værdi- og tænkningssystem.

Det er dog ikke alle homofilm, der beskriver heteronormativiteten som en naturlov og den menneskelige seksualitet som uforanderlig grundkerneidentitet. Ligesom der findes mere moderne måder at tænke køn, seksualitet og identitet på, findes der film, som gør det. De kaldes queerfilm.

Queerfilm har som begreb eksisteret i omtrent ti år. Queerfilm kan noget helt andet end den klassiske homofilm og kan faktisk defineres som en modsætning til



Desert Hearts (Donna Deitch, 1985)

den, både form- og indholdsmæssigt. På alle planer, fra karakterbeskrivelse over dramaturgiske linier, og til at nedlægge en optik, hvorigennem mennesket og verden betragtes, arbejder queerfilmen med at nedbryde traditionelle tænkingsmåder, der definerer mennesket i fastlåste kategoriseringer som heteroseksuel og homoseksuel, eller mand og kvinde. I stedet formulerer queerfilmen nye måder at tænke, leve og opleve verden og mennesket på, måder som er plastiske, flydende og i konstant udvikling.

Man kan overordnet sige, at queerfilmene arbejder med en *transtankegang*, altså en tankegang der har det overskridende som bevidst strategi. Deri ligger blandt andet, at menneskets identitet opfattes som proces, ikke som kerne.

Den franske filosof Paul Virilio har lavet en historisk opdeling af det moderne samfund i tre perioder, som hver er blevet indledt med det, han kalder trans-revolutioner. Den første revolution var transportrevolutionen, udviklingen af tog, fly og biler. Da det blev muligt for mennesket at bevæge sig over store afstande på kort tid, ændrede det både bevægelsesmønstrene, menneskets muligheder og dermed de mønstre, samfundene var struktureret efter, og som følge deraf den måde mennesket opfattede verden og sig selv på. Verden forandredes fundamentalt, for med transportrevolutionen åbnede sig en mængde nye muligheder for menneskelig udfoldelse. Muligheder, som aldrig havde været tænkt før, blev pludselig realiteter.

Den anden revolution var transmissi-

onsrevolutionen, udviklingen af trådløs overføring af information via apparater som telefon, radio, tv og internet. At man gennem bølger i luften kunne transportere information, forandrede igen både samfundenes konkrete strukturer og menneskets syn på sig selv og sin omverden. Pludselig blev mennesket i stand til i en vis forstand at slippe sin geografiske hæftning på verden. Man kunne mene, at det pludselig betød mindre for menneskets muligheder for samvær, kommunikation, arbejde og muligheder for at modtage og distribuere information, hvor man befandt sig, end at man besad de apparater, som muliggjorde kommunikation og informationsoverførsel. Transmissionsrevolutionen er stadig i fuld gang med i interaktion med mennesket at sætte spor i samfundenes indretning og i menneskets bevægelsesmønstre og erkendelsesapparat.

Den tredje trans-revolution er ifølge Virilio tranplantationsrevolutionen, det at kroppen i stigende grad bliver modellerbar for mennesket, især i kraft af kirurgiske muligheder. Transplantationsrevolutionen skubber til menneskets opfattelse af identitet og selv og åbner spørgsmål om, hvorvidt menneskets personlighed og identitet også kan opfattes plastisk, som kroppen.

Alle tre trans-revolutioner har skænket mennesket en større grad af frihed, både frihed fra de sociale systemers traditioner, og fra virkelighedens fysiske begrænsninger. Som sande trans-revolutioner har de for mennesket medført overskridelser af grænser mellem størrelser, som tidligere var adskilt. Transportrevolutionen medførte en geografisk frisætning og muliggjorde eksempelvis fragt af fødevarer, så vi i Danmark i dag kan købe alle verdens frugter og grøntsager, vi måtte ønske, året rundt, og en frisætning af mennesket, så

man for eksempel ikke længere behøvede bo i umiddelbar nærhed af sin arbejdsplads. Transmissionsrevolutionen overskred fysiske grænser som vægge og lofter, da det blev muligt at hente signaler gennem luftbølger og frisatte samtidig information i en sådan grad, at diktatoriske regimer i dag ikke længere helt kan kontrollere befolkningens viden. Og endelig overskred tranplantationsrevolutionen grænsen for den menneskelige krop, for menneskets dødelighed og kønnethed. Når selv den menneskelige krop nu kan forvandles efter lyst og behov, giver det ikke længere mening at fastholde en opfattelse af mennesket som uforanderligt. En hel masse nyt, menneskeligt potentiale er i disse trans-processer kommet til syne, og hver ny revolution har sprængt tilværelsen åben for mennesket.

Faser af queerness. Queerfilmen er gennemsyret af transtænkning, der som vi kan se både udgør en filosofisk grundholdning til mennesket og et politisk standpunkt, som adskiller den radikalt fra den klassiske homofilm.

For at få et større perspektiv på forskellen mellem homofilm og queerfilm kan man drage en parallel mellem den udvikling feminismen har gennemgået, og den udvikling homosagen har gennemgået.

I feminismens første fase kæmpede kvinder for at opnå lige rettigheder, men det foregik på mændenes betingelser. Kvinden var et enhedsobjekt som stod i modsætning til manden. I anden fase begyndte feminisme at handle om at blive ligestillet på sine egne præmisser. Nu blev det vigtigt for nyfeministerne at sige, at de krævede respekt og ligestilling i høje hæle. Den tredje fase er den feminisme, som udøves på humanistiske fakulteter på universiteterne, hvor køn sættes på dagsorde-

nen, og feminisme bliver en værdianalyserende optik, der kan blotlægge mønstre af eksempelvis magt.

På samme måde har de homoseksuelle bevægelser gennemgået tre faser, som dog stadig fungerer side om side med hinanden. Den første og mest fremherskende var assimilationsfasen. Her var strategien at opnå lige rettigheder på det heteroseksuelle samfunds præmisser ved at sige, at homoseksuelle ikke var så meget anderledes end heteroseksuelle. I anden fase opstod bevægelser som Queer Nation, der havde en mere aggressiv strategi og højtlydt sagde, at homoseksuelle var anderledes men alligevel krævede lige rettigheder. I den tredje fase er der i løbet af de seneste ti år på universiteterne udviklet queer studies, som anlægger en ny optik på både seksualiteten og på samfundet. Queerfilmene vil oprør og opgør med traditioner og kollektivt vedtagne normer. Og de byder på en helt ny måde at tænke mennesket og verden på, som ikke nødvendigvis drejer sig om homoseksualitet. Nogle af queerfilmens vigtigste udøvere tæller instruktører som David Cronenberg, François Ozon, Rose Troche, Gregg Araki, Monika Treut, Todd Haynes og ikke mindst Pedro Almodóvar

Alt om min mor. Pedro Almodóvars *Alt om min mor* er så godt som den fuldendte queerfilm, og derfor skal den her tjene som eksempel på, hvad queerfilm kan og gør. *Alt om min mor* er en helhjertet hyldest til menneskelig diversitet, til menneskets udviklingspotentialer og evne til at modellere videre på sig selv, både kropsligt, mentalt og følelsesmæssigt. Den er et fuldgyldigt opgør med en heteronormativ tankegang og et sandt transgressivt værk, som med både fortælling, struktur og personportrætter udgør en queer optik, man

som tilskuer får tilbudt en unik mulighed for at betragte verden gennem.

I *Alt om min mor* er trans- til stede i mange former, fra transplantation over transseksualitet og transkønnethed. Filmen markerer fra starten sin trans-politik med en prolog, der handler om transplantation: Manuela arbejder i filmens start som skuespiller for transplantationspersonale. Gennem rollespil skal personalet lære at håndtere den vanskelige situation at bede mennesker om lov til at bruge deres hjernedøde slægtningers organer til donation, og det hjælper Manuela dem med at blive bedre til ved at spille pårørende i rollespillene. Manuela bor i Madrid, alene med sin 16-årige søn, Esteban. Mor og søn skildres i filmens start som en velfungerende middelklassefamilie, der har en fortrolig og kærlig relation. Det er en upåfaldende normalitet, man introduceres for i filmens indledning, og man når netop at blive oprigtigt interesseret i, hvordan relationen mon vil udvikle sig mellem mor og søn, da filmen spiller det beskidte kort, at Esteban køres ned.

Pludselig står Manuela med det virkelige valg, om hendes søns organer skal bortdoneres. Hun vælger at sige ja, og i sin desperate sorg over sit tab, sniger hun sig til oplysninger om, hvem der modtager sønnens hjerte og følger det hele vejen til den nye krop. Estebans hjerte er nu placeret i en fremmed mands krop og pumper hans blod rundt. Hjertet forbindes traditionelt med menneskets sjæl og følelser, med selve den menneskelige essens, og man må derfor spørge, om hjertet stadig rummer Esteban efter transplantationen. Det giver selvfølgelig ikke mening at spørge på den måde, og det er præcis det, handlingsforløbet gør klart: Den menneskelige krop er ikke længere en ukrænkelig

enhed, og det er så radikal en tanke, at vi endnu ikke erkendelsesmæssigt har kunnet følge med. For den sørgende Manuela er Esteban tydeligvis stadig i det transplanterede hjerte, og måske finder hun trøst i tanken om, at han delvist lever videre, selv om hun har svært ved at acceptere, at det sker som pumpe for en fremmed mands blod.

Fra start introducerer *Alt om min mor* altså en moderne virkelighed, hvor den menneskelige identitet ikke længere kan klart afgrænses og defineres. Personen Manuela konfronteres med et livsvilkår, som historisk set er nyt, og som hun derfor i en vis forstand er nødt til at opfinde sin egen reaktion på og sin egen måde at leve med. Man kan sige, at transplantationsrevolutionen opløser en måde at tænke og opleve mennesket på, som vi har kendt til i århundreder. Nu slår vores traditionelle, nedarvede tænkingsmåder ikke til mere, og vi er nødt til at opfinde nye. Den pointe gør Almodóvar klar ved at konfrontere Manuela med en moderne problemstilling, som hun godt nok har arbejdet professionelt med i nogen tid, men som hun alligevel står helt uden redskaber til at håndtere, da den rammer hende selv. Herefter er resten af filmen et bud på en queer måde at tænke mennesket og verden på.

Fra normalitet til Barcelona. Manuela tager fra Madrid til Barcelona for at finde Estebans far og fortælle ham, hvad der er sket.

I det første Madrid-afsnit præsenterede filmen Manuela i en kontekst med søn og job, som gjorde hende nem for tilskueren at sympatisere med. Hvis man ikke har fået interesse for hende med det samme, sker det senest, da Esteban bliver kørt over, og Manuela skal tage stilling til, hvad

der skal ske med hans organer. Hvem føler ikke for en moder i den situation? Fra nu af er Manuela placeret helt centralt i tilskuerens bevidsthed, man er på hendes side.

Herefter kommer overraskelserne: Manuela tager til Barcelona, og med et slag befinder vi os i et transseksuelt underverdenskvarter, hvor biler kører rundt på jagt efter prostituerede. Det er allerførste scene i Barcelona, og vi ser Manuela spankulere ind i det heftige kvarter for kort efter at slå en mand ned, som er ved at voldtage en luder. Hun får luderen op at stå, og det viser sig, at de to kender hinanden. Luderen er transseksuelle La Agrada, som Manuela mange år tidligere var nær ven med. Fra en heteronormalitet med alvorlige problemstillinger i Madrid, kastes man hovedkulds ud i et helt andet miljø i Barcelona, men det interessante ved det er, at Manuela færdes lige nemt og selvfølgelig begge steder, og derfor er det nemt for tilskueren med hende at gøre det samme. Hvis man skulle reagere med afstand på La Agrada, var man nødt til også at tage afstand fra Manuela, og det gør sikkert de færreste. Det er altså et godt greb, instruktøren har foretaget ved at lade den supernormale sorgfyldte mor være guide og pejlemærke i fortællingen.

Manuela slår herefter kludene sammen med La Agrada, som også var nær ven af Estebans far. Esteban mødte aldrig sin far, og det plagede ham. Men Estebans far vidste ikke, at han havde en søn. Sønnen var Manuelas hemmelighed, da hun uden et ord forlod sin mand, da hun blev gravid. Nu leder Manuela efter Estebans far for at fortælle ham historien, og snart går det op for tilskueren, at Estebans far var transseksuel luder som La Agrada. Det er derfor, Manuela opsøger luderkvarteret. På et

tidspunkt midt i filmen fortæller Manuela historien om sin mand: Hun blev gift med ham i Argentina, hvor de begge kommer fra. Sammen besluttede parret at åbne en café i Barcelona, og manden, som også hed Esteban, tog først afsted. Da Manuela ankom, havde han fået lavet bryster og var begyndt at kalde sig Lulu. Det tog et øjeblik, men så kunne Manuela godt finde ud af det, for som hun siger er alle kvinder vel en smule lesbiske. Det var på den tid, at hun og Lulu og La Agrada blev et tæt sammenvævet trekløver. Men selv om Manuela levede fint med, at hendes mand var delvist kvinde, kunne hun ikke acceptere, at han blev ved med at nedlægge massevis af andre kvinder, så da Manuela blev gravid, forlod hun Lulu og kiggede sig aldrig tilbage.

I Manuelas historie har vi altså at gøre med et livssyn, der er langt fra en assimi-

lations- eller særartsopfattelse. Hvis man skal definere hende, er hun vel at betragte som en heteroseksuel kvinde, men Manuela har ikke selv noget behov for at definere hverken sig selv eller andre snævert ud fra seksualitetskategorier. Det overraskede hende, at hendes mand fik lavet bryster og begyndte at klæde sig som kvinde, men hun havde ikke noget problem med det. Nåja, så var det sådan, det var. Hun kunne sagtens leve med, at Esteban blev til Lulu og på samme tid var mand og kvinde. Det, som fik hende til at gå til sidst, var hans utroskab, ikke hans transkønnethed.

La Agrada. På samme måde som Lulu overskrider figuren La Agrada enhver kategorisering mellem mand og kvinde, homoseksuel og heteroseksuel. De binære oppositionspar som indkapslede modsæt-

La Agrada med lysten plageånd i *Alt om min mor*



ninger kan ikke bestå i *Alt om min mors* univers men flyder sammen til noget unikt, som både udgør La Agradas karakter og filmens transgressive, queerede opfattelse af køn og seksualitet.

I en typisk film ville en figur som La Agrada enten være the funny sidekick eller den søde biperson, man undervejs opnår empati med. Sådan er det ikke i *Alt om min mor*. Her er La Agrada fuldstændig sin egen, kompromisløs og fandenivoldsk, og hun er det som den naturligste ting i verden, hvilket både hun selv og hele spektret af forskellige kvinder i filmens univers tager for givet. Der er ingen niveaudeling mellem den prostituerede transsexuelle La Agrada og de andre kvinder. Ingen italesætter på noget tidspunkt, at La Agrada er ”god nok, selv om...”. Der er ikke noget ”selv om”. La Agrada er sin egen og selvfølgelig som sådan god nok. De andre forventer ikke, at hun skal kompensere for at stå udenfor heteronormativiteten. På den måde lader filmen La Agrada træde i karakter og blomstre på sine helt egne præmisser.

La Agrada får også sin helt egen glansscene, der redegør for både hendes og for så vidt hele filmens holdning til køn og krop. Det er efter La Agrada er begyndt at arbejde som assistent for stjerneskuespilleren Huma på teatret. En dag bliver forestillingen aflyst, og i stedet for at sende publikum hjem, overtager La Agrada teaterscenen og fortæller sin skabelseshistorie:

”Ud over at være venlig, er jeg også meget ægte. Se bare min krop. Alt er lavet efter mål: Skrå øjne, 80.000 pesetas. Næse: 200.000. [Det var penge] lige ud af vinduet, for en gang tæsk efterlod den sådan [skæv]. Det giver karakter, men jeg skulle aldrig have rørt den. Jeg fortsætter.

Bryster, to styk, for jeg er ikke noget mon-

ster. 70.000 hver, men det er tjent ind igen. Silikone i ... læber, pande, kindben, hofter og røv. En liter koster 100.000, regn selv prisen ud. Mindre kæbe, 75.000.

Laserepilering, for kvinden stammer også fra aben, 60.000 pr. gang. Der kræves gerne 2-4 gange, afhængig af hårmængde. (...) Som sagt koster det at være ægte. Og man skal ikke spare, for man er mere ægte, jo mere man ligner det, man gerne vil være.”

La Agrada personificerer med dette selvportræt selve transplantationstankegangen. Det giver ikke mening at betragte La Agrada som hverken mand eller kvinde, som hverken homoseksuel eller heteroseksuel. Hun eksisterer ikke indenfor nogen af de kategorier men i selve transgressionen, som transsexuel og transkønnet, dvs. overskridende grænserne for køn og seksualitet. La Agrada er i den forstand en åben kategori, et menneske af flydende potentiale, som ikke kan forstås ud fra en opfattelse af, at køn og seksualitet tilhører en fast grundkerneidentitet.

La Agrada lever sit potentiale ud. Hun omformer sin krop og sit køn, og som hun selv siger, bliver hun mere ægte af det, fordi hun kommer til at ligne det, hun gerne vil være. Og som hun står der på scenen, udgør hun selve bevisførelsen for sin påstand. La Agrada er ægte i sin krop og identitet lige så vel som den mand, der fik Estebans hjerte transplanteret. Hverken han eller La Agrada er kropsligt, som da de blev født, men de lever begge godt og kreativt videre i nye kropslige former, som er muliggjort af en samfundsmæssig udvikling.

Implicit i queer-tankegangen ligger en opfattelse af, at alle mennesker rummer samme potentiale for at leve åbent og uden kategoriseringer som La Agrada, også selv om man hverken opfatter sig selv

som homoseksuel, biseksuel eller transseksuel. Endda ligger der i queer-tankegangen, at queer for ethvert menneske vil være den rigtige måde at opfatte sig selv på i en verden, der gennemlever transrevolutioner med så stor hastighed og styrke. At opfatte sig som heteroseksuel eller som homoseksuel er i dag en misforståelse, som kommer af, at man endnu ikke har erkendt, hvor voldsomt man forandrer sig i en interaktiv udvekslingsproces med en hurtigt foranderlig og hyperkompleks omverden. Det er en forskydning eller en forskubbelse mellem sådan som vi reelt lever i dag, og sådan som vi tænker os selv, lyder ræsonnementet. Hvad angår arbejdsliv, boformer, familieliv og alle andre aspekter af tilværelsen er vi i fuld gang med at erkende, at livet er en proces, som aldrig når et endemål, men altid kan forhandles. Queer-tanken fører blot denne erfaring ud i sin yderste konsekvens ved at inddrage de sidste barrierer i det, som kan forhandles af det enkelte menneske, nemlig kønnet og seksualiteten. Pointen er, at det moderne livs omstændigheder og vilkår taget i betragtning forekommer det rigtigt at tænke sig selv som queer, dvs. i proces. Der ligger en stor frihed i at tænke sig selv transgressivt i stedet for kategoristisk, processuelt i stedet for substantielt, en frihed som er i overensstemmelse med vilkår og omstændigheder i det moderne liv i dag.

Noget af det absolut vellykkede ved *Alt om min mor* er, at netop de svære erkendelser om menneskets potentiale, frihed og muligheder formidles med en fortælling, der hele tiden doserer gode dele humor, og formidles via et forankret synspunkt hos Manuela, som tilskueren kan hæfte sig på i rejsen gennem denne queer virkelighed, som derfor aldrig bliver noget freakshow.

Solidaritet. Da Manuela ikke finder Esteban/Lulu i Barcelona, beslutter hun sig for at bosætte sig i byen og begynde et nyt liv. Hun får job som assistent for den berømte skuespillerinde Huma, der spiller *Omstigning til Paradis* på teatret sammen med sin kæreste, den noget yngre Nina. Stykket har en særlig betydning for Manuela, for hun og Esteban var inde at se den samme opsætning i Madrid den aften, han døde. Faktisk havde han kort før påkørslen forsøgt at få Humas autograf.

Alt om min mor laver en fortællestruktur, hvor plotfremdriften – projektet med at finde Estebans far – snart fordufter. Det føles ikke væsentligt, hverken for Manuela eller for tilskueren, for det er rigeligt interessant at følge hverdagslivet og se portrætterne af en række forskellige kvinder udfolde sig og kvinderne interagere med hinanden. I stedet for en fortælling med tæt kausallogisk fremdrift bliver *Alt om min mor* til en kollektivfortælling, hvor fokus ligger på det sociale lag, dvs. hvordan det ændrer livet for kvinderne, at de indgår i forskellige relationer til hinanden på kryds og tværs. På skift går de ind og støtter hinanden og overtager hinandens funktioner, men hver gang en position forrykkes, fører det til en ny reaktion og en ny situation.

De centrale kvinder i filmen er tilsyneladende ifølge traditionelle normer hinandens modsætninger. Udover Manuela, den transseksuelle luder La Agrada og den lesbiske stjerneskuespiller Huma, spiller nonnen Rosa en central rolle i filmen. Rosa er godheden selv og drømmer om at arbejde som missionær i Mellemamerika, men den plan forplumres, da hun opdager, at hun er gravid. Og ikke nok med det, hun er hiv-positiv, smittet af faren til hendes barn, ingen ringere end Lulu.

Persongalleriet spænder altså over vidt forskellige kvindetyper, og hver af kvinderne råder over et register, som er langt bredere end sædvanlige filmkarakterers. Der er umiddelbart langt fra en nonne over en luder og til en stjerneskuespiller, men kvinderne har en naturlig tolerance og respekt for hinandens liv og hinandens valg.

For eksempel bliver Rosas godhed som nonne ikke betvivlet, selv om hun bliver gravid. Og La Agrada har ikke en lavere status som kvinde end de andre, selv om hun fysisk ikke helt ligner dem. Ingen af kvinderne repræsenterer en norm, som de andre bryder med. Personerne accepterer hinanden og respekterer hinandens valg og liv. I filmens univers er der derfor ikke nogen forkert og rigtig måde at leve på, eller at være kvinde på. Der er måske dumme og kloge valg, som det er dumt af Rosa at have været i seng med hiv-positive Lulu uden at bruge beskyttelse. Men hun dømmes ikke moralsk af de andre. Ingen siger på noget tidspunkt til hende: ”Men du er jo nonne!” I stedet skælder Manuela hende ud på grund af hendes dumhed: ”Hvordan kunne du bolle med hende og blive gravid?!”

En nøglescene sætter alle kvinderne i spil med hinanden og understreger queer-tematikken i filmen: Gravide Rosa er flyttet ind hos Manuela, som passer hende, fordi det er en besværlig graviditet. La Agrada er på besøg, og pludselig dukker Huma op. I lejligheden sidder så historiens fire centrale kvinder og drikker et glas sammen for første og eneste gang i filmen. Og her bliver det tydeligt, at selv om de fire umiddelbart er så forskellige som kvinder overhovedet kan være, oplever de en stund af dyb solidaritet og samhørighed med hinanden. Deres solidaritet skærer et tværsnit gennem samfundet som

er helt udenfor de traditionelle grupperinger.

Tilsammen sprænger de fire kvinder rammerne for køn og seksualitet. De repræsenterer stort set alle mulige variationer, og fællesskabsfølelsen og åbenheden mellem dem gør, at ingen af dem kan siges at være normbærende. Ingen af dem laver en skelnen mellem dem og os. Hvis man skal hæfte betegnelser på dem, befinder der sig i den scene en heteroseksuel, en homoseksuel, en transseksuel samt en gravid nonne. Den ene af kvinderne er født mand, en anden har levet sammen med en mand, der skiftede køn, og en tredje er gravid med en transseksuel mand. Hvis man skal forsøge at putte nogen af de kvinder ind under heteronormativiteten, vil man få et problem.

Indenfor persongalleriet opstilles altså ikke en skillelinie mellem heteroseksuelle og homoseksuelle, som i både assimilationsfilmene og særart-filmene. I stedet lægges en ny skillelinie mellem de ovenfor beskrevne kvinder, som trods deres forskelligheder finder fællesskab i en fælles åbenhed overfor livets og menneskets plasticitet, og den eneste kvinde i filmen, som repræsenterer den gamle verden, traditionerne, heteronormativiteten og de gamle moralværdier, nemlig Rosas mor. Da Rosas mor første gang møder Manuela, tror hun, at Manuela er prostitueret, og dømmes hende negativt på den formodning. Manuela retter ikke fejltagelsen – i hendes optik er det ikke problemfyldt at blive opfattet som prostitueret. Det interessante er, at Rosas mor, som repræsenterer de gamle samfundsnormer, bliver en slags taber i filmen. Hun mister sin datters tillid, og hun ender i en slags angst for en verden, hun ikke forstår. Hendes pejlepinde er ikke funktionsdygtige mere, så hun kan ikke manøvrere. Samfundet er sim-

Manuela og La Agrada i *Alt om min mor*

pelthen vokset fra hende.

Det bliver ekstra tydeligt af, at hendes mand lider af Alzheimers og ikke kan huske noget mere. Han går den samme tur med hunden hver dag, men kan ikke genkende sin datter. For ham er kun vanerne tilbage, og i den forstand står Rosas forældre som symbol på den gamle verdensorden, der fungerede efter automatiske mønstre og traditioner, og bliver fortabt, hvis ikke verden i dag ser ud som i går. Deres vaner og ritualer har mistet deres betydning og indhold men oprettholdes alligevel som holdepunkter, så de kan bevare illusionen om, at verden ikke er kaotisk og kompleks.

Det er sigende, at den heteronormativitet, eller skal vi bare kalde det normalitet,

som Rosas forældre står for, ikke er stærkt repræsenteret i filmen. Fortællingen er ikke funderet i heteronormativiteten men skildrer den som en udgrænset, illusorisk opposition til det sande, det queerede. De fire centrale kvinder i filmen holder ikke bevidst Rosas mor udenfor deres fællesskab, faktisk møder Manuela hende lige så upåfaldende og tolerant, som hun møder alle andre i filmen. Det er Rosas mor selv, som pga. den heteronormativitet, hun gennemsyres af, ikke kan forbinde sig med de andre. Heteronormativitetens stive grænser gør det umuligt for hende. Og i filmens univers beskrives hun som den, der går glip af noget. For eksempel ser hun Manuela og Lulu på café sammen med Rosas og Lulus baby. Lulu holder

babyen, og det syn får Rosas mor til senere at eksplodere overfor Manuela: Hvordan kunne du lade sådan en holde mit barnebarn?! Manuela fortæller hende, at Lulu er barnets far, og det er Rosas mor tydeligvis ikke i stand til at kapere. Det ender med, at Manuela vælges som mor til babyen efter Rosas død. Det betyder samtidig, at Rosas mor mister sit barnebarn, fordi hun ikke magter at acceptere Rosas valg af Lulu som far til sit barn.

At forstå verden dynamisk. I *Alt om min mor* præsenteres vi for en verden, hvor mennesket er i forvandling. Filmen viser, at intet i det moderne liv står stille, og den naturlige konsekvens er, at statiske klassificeringsmodeller ikke dur mere. Klassificeringsmodeller er udtryk for en måde at tænke verden på, der forstår bestanddele som konstante og uforandrede over tid, det gælder også menneskets personlighed. Og i en tid med trans-revolutioner er det kendetegnende, at alt er i proces hele tiden. Alt er hele tiden i dynamisk, udvekslende interaktion med hinanden. Det gælder også menneskene, som ved at indgå i nye sammenhænge, møde nye mennesker og opleve forfærdelige og gode ting hele tiden udvikler sig.

I *Alt om min mor* beskrives de mange forskellige slags kvinder ikke som statiske størrelser. De udvikler sig og indgår i udveksling med andre på måder, der har konsekvens for deres selvforståelse, og endda for deres køn og seksualitet. Som en mangfoldighed af stærke karakterer repræsenterer de et opgør med opfattelsen af køn og seksualitet som en del af menneskets uforanderlige kerneidentitet.

Det, kvinderne i stedet repræsenterer, er en opfattelse af, at både køn og seksualitet er sociale konstruktioner. Det er plastiske størrelser, som man kan vride og dreje.

For eksempel blev Manuela gift med en mand, der uden hendes vidende fik lavet sig et par bryster, skiftede navn og begyndte at leve som kvinde. Da hun fandt ud af det, accepterede hun det uden store problemer, for som hun kommenterer er alle vel lidt lesbiske. Lulu er det, nogen kalder en lesbisk mand, altså en mand, der i et vist omfang føler sig som kvinde og derfor får lavet bryster, men elsker kvinder. La Agrada er en anden variant af det samme: en mand der i et vist omfang føler sig som kvinde og derfor har fået lavet bryster, men hovedsageligt elsker mænd. Man får ikke noget at vide om La Agradas seksuelle observans, dengang hun var helt mand og lastbilchauffør, men efter hun overtager Manuelas job som Humas assistent, opstår en slags kærlighedsforhold mellem Huma og La Agrada.

Det, som *Alt om min mor* demonstrerer med karakterernes udvikling er, at når personerne indgår i nye sammenhænge og møder nye mennesker, som får en betydningsfuld rolle i deres liv, så ændrer de sig. De er ikke kamæleoner, der blander sig ind og forandrer personlighed. De bevarer deres karaktertræk, men de påvirkes af omgivelser og vilkår og mennesker i en sådan grad, at de hele tiden er i udvikling. Og den udvikling inkluderer endda deres køn og deres seksualitet.

Det er her, *Alt om min mor* flager med sin queerness. Queer er indbegrebet af at opfatte mennesket som proces, som åbent potentiale. Og det er her, det bliver tydeligt, at queer er en helt ny optik på verden, en optik som gør op med gamle statiske tænkingsmodeller og behovet for at kategorisere mennesker efter køn og seksualitet. Den queerede tænkingsmodel er dynamisk og åben, mens de gamle tænkingsmodeller - heteronormativiteten

såvel som assimilations-tankegangen og særart-tankegangen - er fastholdende og lukkede, og dermed begrænsende for mennesket.

Lukket konfliktdramaturgi eller åben bevægelse. Forskellen på queerfilmen og homofilmen ligger også i dramaturgien. I den klassiske homofilm arbejder fortællingen i en struktur med modstand og konflikt. For den gifte mand, som i en springud-film skal gennemgå en erkendelsesproces, bygges karakteren og handlingen op om den modstand mod homoseksualiteten, der både er i ham og i samfundet. Dramaturgisk egner springud-historien sig til at blive fortalt lige så stramt som en thriller. Der er masser af modstand for hovedpersonen, og det er præcis det, der skal til, for at en film fungerer godt efter den klassiske berettermodel. Hovedpersonens udvikling drives af en modstand og en tvingende nødvendighed om at nå målet forude, og ikke af en lyst til selve udviklingen. Selve transformationen, tilstanden af flydende forandring, er ikke et mål i sig selv. Den socialt set heteroseksuelle hovedpersons modstand mod at springe ud bygger på den skarpe grænse han har trukket op mellem sig selv som en del af "det hetero-normale samfund" og "det fremmede".

Problemet med den model er, at den kommer til at forstærke og cementere os-dem-dikotomien. Når en fortælling drives frem af konfliktdramaturgi, opereres der med en klar afgrænsning mellem hovedkarakteren og det omgivende samfund, hvad enten det er Bruce Willis, som ene mand må redde verden, fordi hans chef ikke bakker ham op, eller det er en homoseksuel, som efter stor overvindelse springer ud af skabet.

I en queerfilm som *Alt om min mor* er

der ingen kerne, som skal frisættes, der er ingen konflikt mellem dem og os, og fortællingen drives ikke fremad ved hjælp af modstand, som i den klassiske dramaturgi. I stedet er personerne som bolde, der støder ind i hinanden og sender hinanden afsted i nye retninger. Ved hvert nyt sammenstød udvikler personerne sig, og nogle vilkår ændrer sig, men der er ikke eksempelvis en enkeltstående, stor forhindring, som skal overvindes. Det betyder, at karakterudviklingen ikke er konflikt-drevet. Motoren i fortællingen er ikke modsætninger, konflikter og modstand, i stedet er det simpelthen bevægelser, en undersøgelse af, hvad der sker med personerne og hvad der sker med relationerne, når personerne indgår i forskellige sammenhænge.

Den klassiske dramaturgi konstrueres efter en mekanisk maskintænkning, hvor personerne udfylder bestemte funktioner og hver er repræsentant for en bestemt idé. Selv om en hovedkarakter gennemgår en udviklingsproces, er hun det samme menneske fra start til slut.

Queer-dramaturgien, som den ses i *Alt om min mor*, rummer en langt større grad af åbenhed i den overordnede fortælling og de enkelte karakterers forløb. Fortællingen udfolder sig anderledes, fordi karakterernes udvikling spænder over et nyt spektrum af muligheder drevet af en ny logik, og fordi der ikke er et projekt der tilsidesætter alle andre. Grænsen mellem dem og os bliver hele tiden forskudt ved at karaktererne i *Alt om min mor* solidariserer sig med hinanden på tværs af traditionelle grupperinger og fordi de overtager hinandens roller og funktioner og lader dem med deres egen mening hver gang. Det sikrer en dynamik i fortællingen som gør den alt andet end forudsigelig. Komplexiteten, dynamikken og den kontinu-



Den lesbiske stjerneskuespillerinde Huma i *Alt om min mor*

erlige forhandling mellem karakterer og samfund i *Alt om min mor* er det, som udgør dens queer knogler, og det er heri, filmen kommer til at ligne den moderne virkelighed mere end de fleste straight fortalte film, hvadenten det er homofilm eller heterofilm.

Queer indflydelse. Der er altså grundlæggende forskelle på klassiske homofilm og queerfilm. I september 1992 skrev B. Ruby Rich en artikel i *Sight & Sound*, hvor hun introducerede begrebet New Queer Cinema. Her samlede hun en række nye film som Gus van Sants *My Own Private Idaho*, Tom Kalins *Swoon*, Derek Jarmans *Edward II*, Todd Haynes' *Poison* og Gregg Arakis *The Living End*, der alle handlede om homoseksualitet

men ikke på den sædvanlige, pædagogiske måde. Det var rå, vilde og energiske film, der ikke undskyldte noget, men krævede opmærksomhed på egne vilkår og præmisser. Der var ikke nødvendigvis nogen overfladisk lighed mellem filmene. Det sammenhængende var, at de på en gang sprængte rammerne for den klassiske homofilms trang til et behage og fremstille et ansvarligt og positivt (dvs. heteronormativt) billede af homoseksuelle, og sprængte rammerne for den klassiske måde at fortælle på. Der var implicit i filmene en erkendelse af, at nye idéer ikke kan formidles i gamle former, men kræver deres egne. Især når idéerne er så radikale, at de gør op med hele tænkningssystemer og opfattelsen af menneskets identitet, køn og seksualitet.

Siden er der ikke sket en voldsom udvikling indenfor queerfilmen. Og for nylig gjorde B. Ruby Rich i en ny artikel i Sight & Sound status over tiden siden hendes første artikel og konstaterede, at New Queer Cinema var et bølgeskulp. Siden starten af 1990'erne har homofilmen udviklet sig til især at byde på klassiske fortællinger, der reproducerer traditionelle forestillinger om mennesket, og om køn og seksualitet. Instruktører som Pedro Almodóvar, Gregg Araki og Todd Haynes er undtagelser. Men det betyder langt fra, at queerfilmen har problemer, tværtimod. I stedet er queerede tanker ved at finde ind i alle mulige film. Film, der ikke nødvendigvis placerer sig indenfor en typisk kategori af homofilm rummer queerede idéer og queerede personer. Fra de seneste år gælder det for eksempel Tobey McGuires karakter i *Wonder Boys*, Cameron Diaz' og Catherine Keeners karakterer i *Being John Malkovich*, og Ola Norells karakter Lasse i *Tillsammans*, som i stedet for at udvikle sig fra heteroseksuel til homoseksuel, dvs. fra en fast defineret og begrænsende kategori til en anden lige så fast defineret og begrænsende kategori, går fra heteroseksuel til queer uden erkendelsesproces. De formår at leve i en tilstand af afslappet åbenhed uden behov for at kalde sig noget bestemt, selv om de har sex med personer af deres eget køn.

Derudover er en instruktør som David Cronenbergs værk et langt festskrift for transtanker. Hans film beskriver kroppens plasticitet og menneskets potentiale til forandring. I *Crash* for eksempel lever alle personer i en tilstand af konstant proces og foranderlighed. Her er den åbne krop selve idealet, for hvis kroppen er åben, er en forbindelse med andre mulig, og derigennem forandring. Seksualiteten (og bilsammenstød) er i filmens univers redska-

ber til at åbne kroppen og overskride sig selv, og derfor interagerer personerne i *Crash* seksuelt med hinanden på tværs af kønsgrænser.

Queerfilmen rummer store muligheder for at skildre nogle vilkår ved det moderne liv, som hverken den klassiske homofortælling eller den klassiske dramaturgi kan, fordi de klassiske modeller implicit beretter om begrænsninger. Med queerfilmens mere åbne fortællingsstruktur opstår et potentiale for filmiske fortællinger, som er mere i tråd med livet, som det leves i starten af det nye årtusinde.

Queerfilmen tager fat i roden af vores identitet, køn og seksualitetsforståelse og viser med tydelighed hvad de er for størrelser, nemlig i et vist omfang potentialer, som vi selv har frihed til at leve, twist, bøje og overskride grænserne for.

Litteratur

- Baudrillard, Jean, 'Transpolitik – transseksuel – transæstetik', i *Kunsten og filosofiens værker efter emancipationen*, Det Kgl. Danske Kunstakademi 1988.
- Doty, Alexander: *Making Things Perfectly Queer*, Univ. of Minnesota Press 1993.
- Kakmi, Dmetri: 'Queer Cinema: A Reality Check', i *Senses of Cinema*, nr. 8 2000.
- Lim, Dennis: 'The Reckless Moment', i *The Village Voice*, marts 20.-26. 2002.
- Nordentoft, Rosa Juel: 'Hvad er det egentlig, det der Queer?', i *Zink* nr. 2, 2001.
- Rich, B. Ruby: 'Queer and Present Danger', i *Sight & Sound*, marts 2000.
- Rich, B. Ruby: 'New Queer Cinema', i *Sight & Sound*, September 1992.
- Virilio, Paul: *Cyberworld – det værstes politik*, Introite! Publishers 1996.
- Virilio, Paul: *A Landscape of Events*, MIT Press 2000.