

Moderna reproduktionstekniker har sedan länge skapat alternativa föreställningar om vad det innebär att vara mänsklig. Inte minst inom populärkulturen utmanas de gränser som omgärdar våra uppfattningar om människan. Judith Halberstam menar i sin analys av två animationsfilmer att det är viktigt att dessa alternativa gestaltningar inte koloniserar av heteronormen.

DOCKSEX OCH PINGVINKÄRLEK

Att göra det icke-mänskliga queer

JUDITH HALBERSTAM

Modern kärlek?

I en bok om alternativa politiska föreställningar undersöker jag de politiska och kritiska möjligheterna till alternativa epistemologier och särskilt de former av kunskapsproduktion som är förenade med queera sätt att vara. På senare år har "alternativet" i akademiska studier framställts som ett utopiskt och potentiellt naivt projekt som bortser från de "verkliga" frågorna om och redskapen för makt. Inom kulturteori har man vanligen försökt hitta alternativen till den härskande ideologin i avantgardeproduktion. Jag hävdar i min bok istället att förment okunniga populära texter, särskilt animerad film som producerats i konventionella sammanhang, faktiskt kan konfrontera tittarna med öppnare spelplatser och tillåta bredare tolkningar.¹ Jag formulerar alltså i denna bok en teori om alternativet som en oppositionell, men inte elitistisk praktik och form av kritik, som ifrågasätter den dominerande maktlogiken i den globala kapitalismens tidsålder. Här, i denna artikel, granskar jag olika idéer om mänsklighet, alteritet, alternativa föreställningsvärldar och animation i relation till två speciella animationsfilmer; den ena presenteras som naturfilm och den andra använder sig av animerade dockor.

Jag kommer att definiera ”animation” i relation till den föreställning om ”transbiologi” som Sarah Franklin har utvecklat med inspiration från Donna Haraway. För Donna Haraway och för Sarah Franklin hänför sig det ”transbiologiska” till de nya kroppsuppfattningar som förekommer inom de nya klonings- och cellregenerationsteknikerna. Franklin bygger på Haraways teoretisering av cyborgen i det ryktbara cyborgmanifestet och återvänder till tidigare verk av Haraway, som handlade om biogenetiska förlängningar av kroppen och erfarenheter av förkroppsligande. Franklin förklarar:

Jag vill påstå att precis som cyborgen gjorde det lättare att se ett förändrat biologiskt, tekniskt och informationsmässigt landskap, kan Haraways ”artande” [*kinding*] transsemiotik hjälpa till att identifiera inslag i den postgenomiska förskjutningen inom biovetenskaper och biomedicin mot odödliggörandets, regenerationens och totipotensens idiom. Men genom att vända upp och ner på Haraways *trans* – det udda eller annorlunda elementet (som i *transuraniska* element) – vill jag demonstrera att *transbiologin* – en biologi som inte bara är född och skapad utan också *skapad och född* – idag faktiskt är mer norm än undantag.²

Man kan mana fram det transbiologiska genom hybrida enheter eller mellan tillstånd som representerar subtila eller till och med stora förändringar i våra föreställningar om kroppen och kroppsliga förvandlingar. Den kvinnliga cyborg, den transgeniska musen, de metoder för provrörsbefruktning som Franklin forskar om, de tamagotchileksaker som Sherrie Turkle har studerat, nya former av animation – alla dessa ifrågasätter och förskjuter platsen, villkoren och innebörden för de artificiella gränserna mellan människor, djur, maskiner, tillstånd som liv och död, animation och reanimation, liv, utveckling, blivande och förvandling. Men det finns former av blivande och varande som utvecklas utanför den reproduktiva dynamiken och logiken: samtidigt som heteroreproduktionens rumsliga och tidsmässiga logiker stillsamt bemäktigar sig intimitetens och släktskapens kroppsliga kretslopp hävdar andra, icke-reproduktiva logiker och praktiker, lika subtilt andra former av vara och vittnar om det ömsesidiga beroendet mellan reproduktiva och icke-reproduktiva gemenskaper.

I denna artikel tänker jag undersöka de narrativa och visuella transbiologiska språng som vi har gjort i vår förståelse av termer som ”heterosexualitet” och ”homosexualitet”, manligt och kvinnligt, individ och samhälle i en tid av konstgjord befruktning, transsexualitet och kloning. Jag kommer också att hävda att man inom populärkulturen redan har föreställt sig en rad olika alternativ till manligt och kvinnligt, maskulint och feminint, familj och individualitet. Den

nutida populärkulturen, särskilt skräckfilm och animation, kan erbjuda ett rikt arkiv för en alternativ förkroppsligande-, reproduktions- och ickereproduktionspolitik. Det är viktigt att tänka sig och erkänna sådana alternativ, om inte annat därför att det som Franklin och Haraway betecknar som det "transbiologiska" alltför ofta försvinner in i nya formuleringar av samma gamla föreställningar om släktskap, relationer och kärlek. Den porösa gränsen mellan det biologiska och det kulturella korsas snabbt utan någon som helst känsla av brytning, och det biologiska, det djuriska och det icke-mänskliga rekryteras utan vidare till den ständigt pågående förstärkningen av det mänskliga, det heteronormativa och det familjära. Det förhåller sig med andra ord visserligen så att reproduktion och släktskapsrelationer blir alltmer uppenbart artificiella, men samtidigt införlivar begreppet "det mänskliga" den kritik som ofrånkomligt följer av det naturliga. Det beror på att vi så kraftfullt och ofta återinvesterar i den stödkonstruktion som bär upp vår hjälplöst flaxande mänsklighet.

Medan förhållandet mellan sexualitet och reproduktion aldrig har varit mycket mer än en teologisk fantasi kräver nya reproduktionstekniker och nya grunder för icke-reproduktivt beteende nya språk för begär, förkroppsligande och sociala relationer mellan reproduktiva och icke-reproduktiva kroppar. Just när den reproduktiva heterosexualiteten håller på att bli överflödigt försöker några populära djurdokumentärer att ge plats åt den reproduktiva heterosexualiteten. Framför allt försöker de "upptäcka" den i naturen

genom att berätta historier om oerhört kreativa djursamhällen. Men en kraftfullt queer motdiskurs på så olika områden som evolutionsbiologi, avantgardekonst, animerad film och skräckfilm undergräver de motståndskraftiga dragen av heterosexualitet och ger dem en ny roll i en osannolikt men orubbligt queer värld.

Jag ska undersöka begreppet "animation" ungefär som Haraway och Franklin gör med "det transbiologiska". Animation betyder olika saker: datoranimerade seriebilder, buktaleri, dockteater, liv. Men det betyder också politisering (ge politisk innebörd åt annars potentiellt neutrala aktiviteter), dynamik, framställning av allegorier. Mitt syfte är här att animera alternativ varhelst man kan finna dem. De två exempel på animation som jag har valt att studera representerar två mycket olika modeller för det icke-mänskliga och för animerat liv. I det första, *Pingvinresan*, ger

Den porösa gränsen mellan det biologiska och det kulturella korsas snabbt utan någon som helst känsla av brytning.

en skildring av de antarktiska kejsarpingvinernas livscykel tillfälle till en långsökt berättelse om mänsklig kärlek, familj och reproduktion. Denna berättarram animerar faktiskt pingvinernas aktiviteter och tolkar in dem i en redan existerande berättelse om det mänskliga. I det andra exemplet, *Seed of Chucky*, uttömmer berättelsen om det mänskliga snabbt sin

egen narrativa potential, och dockberättelsen blir långt mer övertygande, levande och egensinnig. När vi rör oss från den "naturliga" berättelsen om reproduktion till den högst artificiella berättelsen om dockors sexualitet träder vi också in på det animerades högst queera område.

Pingvinkärlek

Om jag nu går över till min första fallstudie kan vi inledningsvis betrakta reproheterosexualiteten som en förlegad, anakronistisk och desperat, men motsägelsefull ideologi, som i den euroamerikanska kontexten tillsammans med kapitalismen och könsstabiliteten försöker ge stöd åt "riktigheten" hos våra former av samhällsorganisation just när de tycks glida över i andra, ännu svårdefinierbara, varandeformer i världen. Min första fallstudie är "pingvinpornon" från sommaren 2005: *Pingvinresan*. Luc Jacquet återger i sin fångslande dokumentärfilm om kejsarpingvinernas häpnadsväckande livscykel deras långa och mödosamma färd till häckningsplatserna som en berättelse om kärlek, överlevnad, motståndskraft, beslutsamhet och den heteroreproduktiva familjeenheten. Kejsarpingvinerna är, för dem som missade filmen (eller den kristna högerns förvrängda tolkningar av den), de enda återstående invånarna i ett synnerligen bistert antarktiskt landskap som en gång var täckt av grönskande skogar men nu är en dyster och nedisad vildmark. Men på grund av den globala uppvärmningen håller isen på att smälta. Pingvinerna måste för att överleva göra en lång resa en gång om året i mars från havet till en plåtå tio mil inåt land där

isen är tillräckligt tjock och fast för att bilda lämplig häckningsterräng. Färden dit är besvärlig för pingvinerna, som simmar mycket snabbare än vad de vaggar fram på land. Ändå är denna färd bara det första momentet i en påfrestande pendelrörelse, som de kommer att göra under de närmaste månaderna, fram och tillbaka mellan häckningsområdet och det öppna havet där de hämtar näring. Detta låter kanske inte direkt som en fångslande berättelse, men filmen blev en väldig framgång över hela världen.

Filmens framgång beror på flera faktorer. För det första spelar den på en grundläggande mänsklig nyfikenhet på hur och varför pingvinerna genomför ett så krävande kretslopp. För det andra ger den intima bilder av dessa fåglar som nästan framstår som magiska i det oförsonliga landskapet och pornografiska med tanke på det närgångna tillträde till fåglarna som regissören erbjuder oss. För det tredje binder den samman det visuella och det naturliga med en efterhängsen och sentimental berättarröst som talar om kärlekens transcendens och familjens kraft som förutsätts driva pingvinerna till att fortplanta sig under dessa ogästvänliga förhållanden. Trots de häpnadsväckande bilderna, landskapets underbara skönhet och fåglarna själva riktar *Pingvinresan* i sista hand uppmärksamheten mot bara en liten del av berättelsen om pingvinsamhället, eftersom dess blick är så envist fäst vid den trösterika anblicken av "paret", "familjeenheten", "kärlek", "förlust", heterosexuell reproduktion och den emotionella arkitektur som förment svetsar samman alla dessa rörliga delar. Men fo-

kuseringen på heterosexuell reproduktion leder vilse och skymmer en långt mer övertygande berättelse om samarbete, kollektivitet och icke-heterosexuella, icke-reproduktiva beteenden, en berättelse som jag ska återkomma till.

Mångfald istället för heterosexualitet i djurvärlden

Flera skeptiska kritiker konstaterade i sina recensioner att hur häpnadsväckande berättelsen än kunde framstå, så fanns det inga belägg för romantisk kärlek bland pingvinerna. "Kärlek" pekades ut som det mest slående exemplet på filmens irriterande antropomorfism.³ Men den heterosexuella reproduktionen, det mest påfallande strukturelementet i filmen, ifrågasattes aldrig vare sig av filmskaparen eller av kritikerna. Kristna fundamentalister har faktiskt på senare tid hyllat filmen som en rörande text om monogami, offervilja och barnuppfostran. Och detta trots att pingvinerna bara är monogama med sin partner under ett år, och att de överger sina ungar efter några få månader. Medan konventionella djurdokumentärer som *Pingvinresan* envist fortsätter att tala om naturens heterosexualitet menar evolutionsbiologen Joan Roughgarden att vi bör söka efter belägg i naturen för de udda, icke-reproduktiva, icke-heterosexuella och icke-könsstabila fenomen som karakteriserar större delen av djurvärlden. Roughgarden beskriver i sin fantastiska studie av den evolutionära mångfalden hur de flesta biologer iakttar "naturen" genom socionormativitetens trånga och förvrängda lins och därför feltolkar alla möjliga former av biodiversitet.⁴ Även om transsexuella fiskar, hermafroditiska hyenor, icke-monogama fåglar och homosexuella ödlor spelar en roll i respektive arts överlevnad och evolution har således deras funktion i allmänhet blivit missförstådd och fogats in i de rigida och fantasilösa heterofamiljära scheman som bygger på reproduktivt nit och de mest livsdugligas överlevnad. Roughgarden redogör också för hur mänskliga iakttagare felaktigt tolkar in (kapitalistisk) konkurrens i (icke-monetära) kooperativa djursamhällen och djuraktiviteter; de missförstår också relationerna mellan styrka och dominans och överskattar den reproduktiva dynamikens företrädesrätt.

Roughgarden hänvisar till clownfisken som ett exempel på sexuell mångfald bland djur. Clownfiskparet är enligt Roughgarden så monogamt att om honan skulle dö (som hon till exempel gör i den animerade filmen *Hitta Nemo*) byter hanen kön och blir hona. Hon kommer sedan att bilda par med någon ur sin avkomma för att återskapa släktets kretslopp. Roughgarden ser i detta beteende, och alla andra sådana förvandlings- och omkastningsprocesser, inte så mycket

Kristna fundamentalister har faktiskt på senare tid hyllat filmen som en rörande text om monogami, offervilja och barnuppfostran.

belägg för det reproduktiva kretsloppets dominans som en adaptiv affiliativ process som bygger upp sociala strukturer kring ett stabilt samhälle och inte kring reproduktiva familjeband. Roughgarden bryter i sin modell av djursamhället medvetet mot de darwinska tolkningar av djurbeteenden som har kodat in mänskliga värden som konkurrens, behärskning och fysisk överlägsenhet i tolkningar av olika eklektiska djurbeteenden.

Pingvinresans berättarram

Vilket naturligtvis leder oss tillbaka till pingvinerna och deras långa resa in i det snöiga, istäckta och förödande Antarktis. Det är faktiskt lätt, särskilt tack vare berättarrösten, att föreställa sig att pingvinvärlden består av små heroiska familjer som försöker tillfredsställa sitt naturliga och medfödda behov av att fortplanta sig. Berättarrösten ger oss en vacker men orimlig berättelse som förblir avgjort mänsklig och vägrar att se den "pingvinlogik" som strukturerar deras kylslagna strävan. När pingvinerna samlas på isen för att hitta en partner uppmanas vi att se en skolbal med förkastade och försmädda individer i dansgolvet periferi och de verkliga kärleksparen och själsfränderna i centrum. När parningsritualerna inleds får vi höra talas om elegant och balettlänkande dans medan vi ser klumpiga, besvärliga och ovärdiga parningar. När pingvinhonan slutligen producerar det värdefulla ägget och sedan måste föra över det från sina fötter till hanens för att kunna ge sig i väg och söka näring, når berättarrösten en hysterisk höjdpunkt och ser sorg och djup smärta i varje misslyckad överföring. Vi

får aldrig veta hur många pingviner som lyckas överföra ägget, hur många som tvingas avstå från häckning på grund av den stränga vintern, hur mycket av överföringsritualen som kan vara ren tillfällighet och så vidare. På det sättet fortsätter berättelsen att tillskriva de icke-reproduktiva pingvinerna stigma och avund och de reproduktiva offervilja och en protestantisk arbetsetik och att hela tiden se den kapitalistiska heteroreproduktiva familjen snarare än den större gruppen.

Berättarrösten och det kristna tillskrivandet av "intelligent design" måste när allt kommer omkring bortse från en rad obekväma fakta. Pingvinerna är *inte* monogama; de bildar par ett år och går sedan vidare. Individerna i paret hittar inte varandra vid avlösningen i ruvandets genom någon medfödd och mystisk parningsinstinkt utan genom sina läten. Vad som kanske är viktigast, de icke-reproduktiva pingvinerna är inte bara statister i heteroreproduktionens drama, de är helt nödvändiga! De ger värme i den stora klungan, bidrar förmodligen också med extra näring, och de ger sig inte i väg till varmare nejder utan accepterar sin roll i pingvinkollektivet för att skapa förutsättningar för reproduktion och överlevnad. Överlevnad har i denna pingvinvärld faktiskt inte så mycket med duglighet som med kollektiv vilja att göra. När reproduktionscykeln närmar sig sitt slut, vad händer då? Pingvinföräldrarna skyddar sina ungar mot kylan men försöker inte avvärja attackerna från de bevingade predatorerna; där får ungarna klara sig själva. Och när ungarna väl har nått den ålder då de också kan bege sig till havs glider för-

äldrarna tacksamt ner i ett nytt element utan att ens kasta en blick bakåt för att se om nästa generation följer efter. De unga pingvinerna har nu fem år av frihet, fem fantastiska, icke-reproduktiva familjefria år innan även de måste företa sig den långa resan. Den långa pingvinresan är således varken bevis för heterosexualiteten i naturen och det reproduktiva imperativet eller belägg för intelligent design. Den är tvärtom en berättelse om djur, om deras samarbete, tillhörighet och den anakronistiska klyftan mellan homo och hetero. Likgiltigheten i filmen mot alla icke-reproduktiva beteenden skymmer de mer komplexa berättelserna i pingvinernas liv. Vi får under filmens fem första minuter veta att det finns långt fler honor än hanar bland pingvinerna, ett faktum som aldrig utforskas närmare och vi ser med våra egna ögon att bara några få av pingvinerna fortsätter att ruva, men filmen säger inget om de icke-ruvande fåglarna. Man kan föreställa sig att pingvinerna ägnar sig åt alla möjliga adaptiva beteenden för att öka sannolikheten för överlevnad (till exempel adoption av ungar utan föräldrar), men filmen säger inget i den frågan. Den visuella berättelsen avslöjar en våldsam värld av icke-mänsklig släktskap och tillhörighet, men rösten förvisar den till det otänkbaras och onaturligas sfär.

Pingvinresan har genererat en helt ny genre av pingvinanimation som började med Warner Brothers *Happy Feet* och fortsatte med *Surf's Up* och Bob Sagets komiska animationsfilm *The Farce of the Penguins* för Thinkfilms. Det som främst lockar hos pingvinerna tycks, åtminstone att döma av framgången för *Happy Feet*,

vara de hjärtslitande berättelser om familjen och dess överlevnad som tittarna projicerar på de stränga bilderna av dessa egendomliga fåglar. Men på grund av berättarrösten kan man säga att redan *Pingvinresan* är animerad. I till exempel de franska och tyska versionerna ersätts den

När pingvinerna samlas på isen för att hitta en partner uppmanas vi att se en skolbal med förkastade och försmådda individer i dansgolvet periferi och de verkliga kärleksparen och själsfränderna i centrum.

berättande ”gudsrosten” av individualiserade stämmor för de enskilda pingvinerna. Här betonas inte skillnaden mellan människor och icke-människor, som i så många Pixarfilmer,⁵ utan pingvinerna förvandlas istället till verkliga dockor för det drama om mänsklig kärlek som filmen så gärna vill berätta om.

Animerade barnfilmer och den queera alliansen

Den populära animerade pingvinfilmen *Happy Feet* tar tyvärr över de mest sentimentala aspekterna från ”dokumentären”, eller åtminstone den berättelse som rösten återger i *Pingvinresan*, och förvandlar det värdiga skådespelet med kejsarpingviner, som tillsammans försöker överleva stränga vintrar och global uppvärmning, till en Broadwaymusikal om en individualistisk pingvin som motsätter sig pingvinsam-

hällets konformitet. Den "rasifierar" också på ett egendomligt sätt genom att låta ett svart idiom präglade uttrycken för frihet (dans och sång till ljudet av svarta artister, lågande predikningar, gospelsånger), men låta vita skådespelare ge röst åt alla huvudpersonerna. I en oavsiktlig form av *minstrel show*⁶ blir de dansande och sjungande pingvinerna lätta att identifiera som "Nicole Kidman", "Hugh Jackman" och "Robin Williams" medan de talar, men låter som Stevie Wonder,

**Men om pingvinerna
verkligen vore "sig själva",
det vill säga pingviner,
skulle de förstås inte sjunga
sånger av *Earth, Wind and
Fire* med svarta röster.**

Prince, Patti LaBelle när de sjunger! *Happy Feet* går faktiskt mot strömmen av nu populära datoranimerade filmer för barn. Många animerade barnfilmer, "Pixarvolt" som jag kallar dem, lägger fokus på vissa teman som aldrig skulle förekomma i vuxenfilm, men som betyder mycket för Pixarberättelsens framgångar och emotionella påverkan. Pixarvoltfilmerna återger ganska konventionella berättelser om individers kamp, men de använder de individuella gestalterna bara som en inkörsport till

komplicerade berättelser om kollektiv handling, antikapitalistisk kritik, grupp-samhörighet och alternativa föreställningar om gemenskap, rum, förkroppsligande och ansvar.

I till exempel den av Dreamworks producerade *På andra sidan häcken* iscensätts en dramatisk konfrontation mellan några skogsvarelser och deras nya mänskliga grannar, som äter skräpmat, förorenar miljön, kör stadsjeep, producerar sopor och slösar med vattnet. När varelserna vaknar ur vinterdvalan upptäcker de att en själlös förortsbebyggelse har tagit ifrån dem skogen, och att människorna har byggt en väldig häck för att stänga dem ute. Varelserna, tvättbjörnar och ekorrar, piggsvin och skunkar, sköldpaddor och björnar, bildar en allians över artgränserna för att krossa kolonisateurerna, riva ner häcken och kasta om bilden av "ohyra" som förortsinvånarna har gett av dem. Vi ser bara människorna genom skogsvarelsernas ögon, och som i så många andra animerade filmer framstår människorna som tomma, livlösa och tröga – ja, oanimerade. *På andra sidan häcken* gör, i likhet med andra filmer i Pixarvoltgenren, animationen i sig till ett inslag i det kinetiska politiska handlandet snarare än till bara en avancerad form av dockteater. Det mänskliga och det icke-mänskliga framställs som animerat och oanimerat snarare än verkligt och konstruerat eller subjekt och objekt. Skaran av varelser i *På andra sidan häcken* bildar en komplex samling icke-människor och rymmer till och med en hegeliansk pungrätta som spelar död när den befinner sig i fara och vist förklarar för sin dotter: "Spelar pungrätta, det är vad vi gör. Vi dör så att vi kan leva." Denna barnfilm erbjuder mer när det gäller en vision av kollektivt handlande än de flesta independent-

filmer och kritiska teorier och pekar till slut ut den queera alliansen, det queera rummet och den queera temporaliteten som svaren på den reproduktiva framtidens och det suburbana familjelivets grymma ofrånkomlighet.

En kort lista över filmer som jag skulle vilja ha med i min Pixarvoltgenre innehåller: *Hitta Nemo*, *Shrek*, *Shrek 2*, *Flykten från hönsgården*, *Babe*, *Wallace & Gromit*, *Svampbob Fyrkant*, *Monsters Inc* och *På andra sidan häcken*. Jag skulle inte ta med *Superhjältarna*, *Toy Story*, *Madagaskar* eller *Lilla kycklingen*. I Pixarvoltfilmerna förskjuter egendomliga animerade människoliknande varelser som Svampbob eller animerade djur som Gromit, som lever med animerade människor som Wallace, våra föreställningar om relationer, moral och social förändring genom att befolka världar där sunda förnuftet inte leder till husägande eller familjevården eller individualistisk strävan. Pixarvoltvärlden består snarare av en egendomligt radikal kombination av socialistiska och anarkistiska föreställningar, blandade med nya tolkningar av "djurvården". Kycklingarna i *Flykten från hönsgården*, en i stort sett matriarkal grupp, inser att de inte bara är arbetskraft på gården utan snart ska bli en produkt; fisken i *Hitta Nemo* förstår att farorna i djupet inte så mycket är hajarna som de fiskande människorna; Svampbob och hans kompis Patrik tar sig an den girige företagaren på havets botten; de monstruösa och patetiska sagogestalterna i *Shrek* bildar ett flyktingläger utanför Shreks träsk och så vidare.

Det är alltså inte alla animerade filmer som platsar på listan över Pixarvoltfilmer.

En film som *Superhjältarna* bygger upp sin historia kring det heroiska patos som förutsätts präglade mannens fyrtioårskris och satsar på en Ayn Randsk eller scientologisk föreställning om de speciella människor som inte får undertrycka sin olikhet för att passa in i den grå massan. Och *Happy Feet* propagerar på liknande sätt för individualism och heroiserar den dansande pingvin som inte kan passa in i den vämjeliga, sentimentala och hjärteknipande gemenskapen – till att börja med. Så småningom vidgas naturligtvis gemenskapen till att även omfatta honom, men läxan på vägen blir sorgligt nog att varje enskild pingvin i den ganska enhetliga skaran måste lära sig att "vara sig själv". Men om pingvinerna verkligen vore "sig själva", det vill säga pingviner, skulle de förstås inte sjunga sånger av *Earth, Wind and Fire* med svarta röster och leta efter själsfränder utan skulle frambringa egendomliga gälla ljud och bilda par för ett år och sedan gå vidare.

I *På andra sidan häcken* och andra Pixarvoltfilmer är längtan efter olikhet inte förbunden med en nyliberal "var dig själv"-mentalitet eller en speciell individualism för "supermänniskor", utan snarare med själviskhet och ohämmad konsumtion och ställs i kontrast till en kollektiv mentalitet. Två teman kan förvandla en potentiell Pixarvoltfilm till en menlös och konventionell tecknad film: familjen och den romantiska kärleken. Pixarvoltfilmerna tycks, till skillnad från sina icke-revolterande, konventionella animerade motsvarigheter, känna till att deras huvudpublik är barn. De tycks även känna till att barn inte satsar på samma

saker som vuxna gör: barn bildar inte par, de är inte romantiska, de har inte en religiös moral, de är inte rädda för döden, de är kollektiva varelser, de befinner sig i ständigt uppror i förhållande till sina föräldrar och sitter fast i olikhet, de saknar kontroll över sin kropp, har inte ansvar för sitt liv och lever enligt scheman som de inte själva har gjort upp. Pixarvoltfilmerna erbjuder barnet en animerad värld av triumf för de små, en revolution mot faderns affärsvärld och moderns hemmasfär; ofta är faktiskt modern helt enkelt död och fadern försvagad (som i *Robotar*, *Monsters Inc*, *Hitta Nemo* och *På andra sidan häcken*). Könet är i dessa filmer ostadigt och mångtydigt (transsexuella fiskar i *Hitta Nemo*, en gris i *Babe* som hänförs till en annan art). Sexualiteten är amorf och polymorf (homoerotiken i Svampbobs och Patriks relation och i Wallaces och Gromits hemliv), klass framträder tydligt i arbetskraftens och artmångfaldens termer och kroppsförmågan står ofta på spel (Nemos lilla fena, Shreks jätteväxt). Även om några nyare animationsfilmer är alltför konforma (se den ovan nämnda *Happy Feet* men också *Bortspolad*) tycks genren i sig ha bundit sig för det excentriska, det upproriska och det queera. Visserligen dansar pingvinerna i *Happy Feet* cyniskt hem det ekonomiska spelet, men det finns kanske en annan, bistrare och mindre glättig animation i vardande, en animation där de dansande pingvinerna ger vika för de oroande och egensinniga djurberättelser som vi har kommit att älska och förlita oss på.

Men trots den sorgliga förvandlingen av Pixarvoltgenren till en mer do-

mesticerad produkt inger animationen fortfarande hopp om störningar av de glättiga berättelserna om heterosexuell kärlek. Som Sianne Ngai konstaterar i ett utmärkt kapitel om ras och "animatedness" i sin bok *Ugly Feelings* är *animatedness* en ambivalent representationsform, särskilt när det gäller ras, eftersom den både avslöjar "talets" och buktalarkons- tens ideologiska förutsättningar och hotar att etablera groteska stereotyper genom att fastna i karikatyren och överdriften i sitt försök att ge liv åt icke-mänskliga gestalter. Ngai brottas med motsägelserna i den animerade tv-serien *The PJs*, med Eddie Murphy som främsta namn (röst) och med fokus på ett svart icke-medelklassamhälle. Hon visar i sin grundliga analys av seriens ursprung, genealogi och reception hur dockorna framkallade en rad olika reaktioner, många av dem negativa och många upptagna av dockornas fulhet och de raskarikatyren som de menade att serien gav nytt liv åt. Ngais svar på anklagelserna om bildernas fulhet blev att tv-serien faktiskt "introducerade en ny möjlighet till rasrepresentation i tv-mediet, en möjlighet som ambitiöst försökte återvinna det groteska och/eller fula som en överdriftens, råhetens och förvrängningens kraftfulla estetik".⁷ Hon granskade *PJs* bitande samhällskritik och dess intertextuella väv av referenser till svart populärkultur i förhållande till dess teknik, stopmotionanimation, som utnyttjar relationen mellan styvhet och elasticitet både bokstavligt och bildligt: "*PJs* påminner oss om att det kan finnas sätt att iklä sig en social roll som faktiskt förvrider dess gränser och förändrar positionen för

'rollen', så att den inte bara begränsar eller inskränker utan ger människor nya möjligheter att utforska sin handlingskraft".⁸ *Happy Feet* utnyttjar uppenbarligen inte spänningen mellan styvhet och elasticitet på samma sätt som *PJs* gör i Ngais tolkning av serien.

Seed of Chucky – transbiologi och skräckfilmen

Och så måste vi granska de genrer där det otänkbara och det onaturliga bildar själva representationsterrängen för att motverka de dominerande berättelserna om "naturlig" reproduktion. I min nästa fallstudie kommer jag att spåra transbiologin till den animerade skräckfilmen. I en tid då det förs en bred debatt om livets mening i en rad mångtydiga former av förkroppsligande – embryot som varken blivande barn eller enbart protobarn, cyborgen som människa och maskin, den hjärnskadade Terrin Schiavo som "grönsak", familjens husdjur som sällskap och den ofrånkomligt andre, den mänskliga partnern som både familjehusdjur och symbiotiskt densamme – har skräckfilmen blivit och förblir en rik plats för nya tankar om och utveckling av relationerna mellan det mänskliga och de andra, eller mellan det icke-mänskliga och dess "queerande" av förkroppsligandet. Tidigare dramatiserade skräckfilmen den instabila relationen mellan insida och utsida, eller den fann det icke-mänskliga redan vara en väsentlig del av det mänskliga, eller rörde ihop genusrelationerna mellan könade kroppar. Slasherfilmen har faktiskt alltid varit en plats för alternativa konfigurationer av förkroppsligande, tillhörighet, familj, begär och identifikation.

Det som Sarah Franklin betecknar som transbiologins arv och framtid, eller snarare den nutida reorganiseringen av den levande materien, äger inte bara rum i de laboratorier hon studerar, utan även i införlivandet av nya tekniker som konstgjord befruktning, kloning och regeneration i nya berättelser om skräcken i mänskligt förkroppsligande. Medan man genom studier av vetenskapen lär känna våra drömmar om förvandling, kan studier av skräcken få oss att fundera över våra farhågor och betänkligheter inför det mänskliga, det postmänskliga, det omänskliga och medvetet icke-mänskliga. Skräckfilmserien *Den onda dockan*, med den reanimerade dockan Chucky och hans animerade brud Tiffany i huvudrollerna, exemplifierar den nya splatterfilmens kraft, dess förmåga att inte bara undergräva den så kallade verkliga världen eller män och kvinnor och reproheteronormativiteten, utan också att föreställa sig verkliga alternativ i de queera sociala relationer och motpubliker som filmerna väcker till liv.

Jag intresserar mig här för den femte filmen i serien om den onda dockan, *Seed of Chucky*. Trailern för filmen inleds med en bild av ett embryo svävande i livmodern och en röst som säger: "Med varje nytt liv, med varje ny generation, följer förhoppningen att de ska göra världen till en bättre plats ... för att bringa död! Ge oss något av ondo." Precis som om den vore en variation på Lee Edel-

mans frätande polemik mot barnet i *No Future*, där han hävdar att den politiska sfärens heteronormativitet garanteras av bruket av barnet som symbol för hoppet om en bättre morgondag, avfärdar denna trailer våra förväntningar om föräldrars ambitioner. Den humanistiska förhoppning som vill se nuet förlängt in i framtiden och den narcissistiska önskestruktur

I stället för hopp, liv och bejakande erbjuder Edelman negativitetens, omöjlighetens och dödsdriften antisociala teori.

som kräver att barnet upprepar föräldrarnas synder får ett grymt och blodigt slut i *Seed of Chucky*. Chucky, den reanimerade *good guy*-dockan, och hans ohyggliga brud, Tiffany, sluter definitivt sin oheliga allians i den fjärde filmen i serien (*Bride of Chucky*) och gör reproduktion – naturlig, onaturlig och direkt queer – till det centrala dramat. Men Chuckyserien nöjer sig inte med Edelmanns blanka avvisande av barnet som en plats för motstånd utan bygger sina förhoppningar på det barn som föds utan kön och sedan tvetydigt könas.

För Sarah Franklin spelar hoppet en roll i den nya embryologin när ofrukt samma par deponerar sina spermier, ägg och embryon i vetenskapliga laboratorier. När de skänker reproduktivt material till vetenskapen ”förvandlar (transsubstantierar) paret därför sitt embryo från att vara ’deras eget’ till att bli en anonym,

offentligt finansierad medicinvetenskaplig embryonisk cellinje som istället för att vara en specifik enhet blir en del av ett gemensamt, kollektivt engagemang för vetenskapligt framsteg – ett värde som är nästan oupplösligt förbundet med hopp”.⁹ Men hopp om vad? Hopp om en förlängning av livet med ytterligare tio år? Hopp om att förmögna föräldrar med fertilitetsproblem kan reproducera sig själva? Hopp om att häva den branta nedgång i antalet födda barn bland vita familjer i USA, Europa och Australien som gör att den färgade befolkningen stadigt vinner i relativ storlek? Hoppet går, som Edelman påpekar, hand i hand med repronormativitet och kan, ja måste, motverkas genom ”det queeras negativitet”, som gör det möjligt för oss att ”säga nej till hoppet som bejakande, som alltid är bejakandet av en ordning som det anses vara otänkbart, oansvarigt och omänskligt att säga nej till”.¹⁰

I stället för hopp, liv och bejakande erbjuder Edelman negativitetens, omöjlighetens och dödsdriften antisociala teori. Dödsdriften, den kontraintuitiva men påtagliga gränsen för alla föreställningar om en ständigt förlängd kropp och slutpunkten för själva överlevnadsmöjligheten, skriver in sig i de plågsamt hoppfulla vetenskapliga drömmarna om evighet och slutet på sjukdomar, om regeneration. Och dödsdriften är till slut lika viktig för den transbiologiska fantasin som den skenbart altruistiska men i själva verket bara vinstdrivna önskan om förlängt liv.

Skräckfilmen är hemmet för dödsdriften, och *Seed of Chucky* är transbiologi i vardande. *Bride of Chucky* slutade med

en skrämmande scen av födsel ur döden – Tiffany har slagits i smulor av sin tillgivne man Chucky men föder en barn-docka där hon uppenbarligen ligger på sin dödsbädd. I fortsättningsfilmen handlar det ofrånkomligt om resultatet av denna födelse, om Tiffanys och Chuckys sökande efter människokroppar i vilka de hoppas kunna transsubstantiera sina själar för att en gång för alla lämna sina syntetiska höljen bakom sig.

Filmens transbiologiska moment

Jag vill avsluta min artikel med en tolkning av den reproduktiva och transbiologiska politiken i *Seed of Chucky*, eftersom filmen så envist avvisar den sentimentala eller altruistiska berättelsen om barnuppfostran. Liksom pingvinpornon erbjuder den några fantastiska scener av alternativa och queera former av icke-reproduktion och transbiologi fyllda med kritik av det mänskliga och det normativa könet. Om, som Franklin påstår, transbiologin rymmer sin egen politik och i grunden är sociologisk enligt Haraway, måste vi söka efterverkningarna av denna oförutsägbara, ibland queera och ibland alltför normativa, politik i de historier vi berättar för oss själva, på fullt allvar och med massor av ironi, om "onaturlig" och manipulerad reproduktion. Det utomkroppsliga embryot är, enligt vad Franklin påstår, inte längre ett exceptionellt inslag i de mänskliga släktförhållandena. Det är nu en del av den postmoderna familjen och kastar in sin egen konvulsiva och ödesdigra politik – hoppets och den mänskliga förbättringens politik – i annars så sorgliga och trista berättelser om reproduktivt

misslyckande. Medan föreställningen om ett cyborgembryo i ett annat historiskt ögonblick representerade en förändrad och potentiellt queer vision av mänskligt framsteg, utvidgar således cyborgembryot idag bara familjens "naturlighet" och reproduktionens korrekthet.

Mary Shelley skapade i sin *Frankenstein* en berättelse om vetenskaplig kontroll av reproduktionen och föreställde sig både möjligheten att låta kvinnan bli fri från födandets börda och skräcken att ge det vetenskapliga laboratoriet ansvaret för barnafödseln. Den queera möjligheten av icke-mänsklig reproduktion realiserades i monstret men utplånades i och med att Dr. Frankenstein försökte utplåna sin skapelse. I Chuckyserien tematiseras de queera konsekvenserna av att göra reproduktion och sexualitet till en laboratorieteknik. Shelleys monster överträffar sin skapare, omöjliggör hans chanser till kärlek och heteroreproduktion och skapar av honom och sig själv ett nytt par som övervinner det heterosexuella paret. Människorna blir för dockorna i serien underlägsna livsformer, köttsliga kapslar för lagring av deras egen säd, och heterosexualiteten betraktas som helt urmodig.

Det finns tre scener/symboler för transformativt och queert förkroppsligande i *Seed of Chucky*: 1) Tiffanys och Chuckys barn och dess tvetydiga kön. 2) Animationstekniken och dess samspel med humanismens ideologier. 3) Användningen av en kvinna, Jennifer Tilly, som surrogatmoder för Chucks barn. Alla tre förmedlar en kritik av det mänskliga, klargör relationerna mellan mänskligt och normativt könande och reproduktion och

ger en alternativ formulering av förkroppsligande, begär och identitet. Jag vill till slut ge en kort beskrivning av dessa tre transbiologiska moment i filmen:

Inget kön. Tiffany och Chuck reanimeras i *Seed of Chucky* av sin egen avkomma, som föder sina föräldrar snarare än tvärtom. När han hittar dem i ett rekvisita-förråd med sladdar i ryggen känner det egendomligt melankoliska barnet igen sina föräldrar på den stämpel, ”tillverkad i Japan”, de har på handleden och som är identisk med den som han själv bär. Chucky och Tiffany har hamnat i en film om Chuck och Tiffany, och följaktligen blir denna film i filmen en spegelbild av den spiral av diskursiva sanningar som skapas i transbiologins sfär. Chuck och Tiffany skräms av den egendomliga och fula gestalt som har gett dem nytt liv. Men när han påstår sig vara deras barn skyndar sig båda föräldrarna att

göra anspråk på honom och ge honom ett namn. Här väcks frågan om kön. Tiffany kallar honom för Glenda medan Chucky ger honom namnet Glen (efter Ed Woods dråpliga b-film *Glen or Glenda* från 1953). Glen/da visar sig vara behäftad med anatomiska fel. I en komisk scen om skapandet av kön stirrar de stolta föräldrarna på barnets

Varje docka har två neutrala huvuden och ett skrikande huvud, var och en har flera armar och flera kroppar.

nakna skrev och påstår sig se det könsorgan de vill se. Glens kön avslöjas först i slutet av filmen då han dödar sin far för att rädda sin mor – det är denna sociala och oidipala handling som ger honom ett kön. I denna lysande intersexuella tematik visar sig möjligheten att läsa av könet vara viktig för föräldrarna men inte för barnet. Filmen demonstrerar kraftfullt att en normativ identitet kräver ett stabilt kön. När Chuckys och Tiffanys barn vägrar att vara antingen Glen eller Glenda och insisterar på att vara både och förskjuter han uppmärksamheten från den tvetydigt könade kroppens monstrositet till heteronormativitetens skrämmande effekter.

Ingen människa. Precis som hetero/homo framstår som en efterklang av en äldre diskursiv struktur försvinner det mänskliga i denna film och ger plats för dockan Chucky. Trots att filmerna om Chucky framstår som rena ”barnleken” (som originaltiteln på de tre första filmerna i serien antyder), är de emellertid mästertliga skapelser av cyborgteknik. Varje docka kräver sju eller åtta marionettspelare eller tekniker. Varje docka har två neutrala huvuden och ett skrikande huvud, var och en har flera armar och flera kroppar. Varje dockas viktigaste kroppstyper är *positionerbar*, *formlös* och *stunt*. Dessa tre kroppstyper kan bäst beskriva kroppens öde i transbiologins laboratorier. Genom vetenskapens, naturens och reproduktionens diskurser blir vi *positionerbara* och utför vissa

föreskrivna rörelser och reaktioner. I det *formlösa* moduset skapar och destabiliserar diskursen kroppen i en och samma gest: det som till exempel får oss att föreställa (*perform*) ett kön är förbundet med ett slags formlöshet såtillvida att könet också iscensätter oss. I *stuntformen* gör kroppen något som verkar omöjligt, och när den ändå överlever, föds en ny föreställning om kroppen. Chucky vill lämna sin begränsade dockkropp för gott och få en verklig levande människokropp. Men efter att ha betraktat det mänskliga barnafödandets skådespel, i Jennifer Tillys gestalt, bestämmer Chucky sig för att han faktiskt har det bättre i sin positionerbara/formlösa/"stuntiga" kropp.

Transbiologi. Efter den blodiga födseln av Chucky Jr förklarar Tiffany att hon har fått nog av reproduktion och att Chucky måste donera sperma för att befrukta en människa med deras foster. Därmed kommer Glen/da att få en mänsklig kropp att förvandlas i. Sedan följer två festliga scener. I den ena masturberar Chucky till en skräcktidning för att frambringa säden. I den andra "lesbiska" scenen ser Tiffany till att Jennifer Tilly blir gravid genom konstgjord befruktning, men långt borta från laboratoriet och dess krav på renhet. Sarah Franklin förklarar: "Precis som cyborgerna uppstår också transbiologin genom den komplexa korsningen av rent och orent, där egenskaper hos specifika organismer och biologisk kontroll bokstavligen blandas, så att det skapas nya slags organismer, men denna renhet omgärdas av alla möjliga former av patologi. Och precis som cyborgerna handlar det transbiologiska inte bara om nya blandningar, lekfulla nya kombinationer av delar eller nya sammansättningar: det definieras väsentligen av strävan att differentiera dessa rena härstammingslinjer i en funktionell, säker och kommodifierbar mänsklig biologi."¹¹ Eller ... det transbiologiska framträder i den gotiska fantasivärlden som just den patologiska marginal som Franklin betecknar som "orena släktlinjer" och som förkastas till förmån för en "kommodifierbar mänsklig biologi". Den plastiska och lesbiska scen där Tiffany befruktar Jennifer Tilly med Chuckys sperma är en parodi på hela provrörsbefruktningsprojektet och dess med nöd och näppe dolda rashygieniska inriktning och hopp om förbättring av människosläktet.

Kroppen omgjord

Jag sätter uppenbarligen inte berättelserna om Chucky i samma relation till provrörsbefruktningstekniken som *Frankenstein* intog i förhållande till den i början av 1800-talet grasserande rädslan för befolkningskontroll och för riskerna med att föda barn och förhoppningarna om nya tekniker för barnbegränsning. Fast, varför inte? De animerade dockorna med sin konstruerbarhet, manipulerbarhet, plasticitet och "queergenderisering" är, precis som de icke-reproduktiva pingvinerna i *Pingvinresan*, särskilt väl ägnade åt att förmedla en

annan historia om transbiologi. Det är en historia där begrepp som mänskligt, kön, kropp, reproduktivt, misslyckande, hopp, liv och död har fått en ny betydelse, där konst och biologi förenas. Med andra ord är det en transbiologi som finner kroppen omgjord, inte bara genom genetiska experiment, utan genom nya föreställningar om kroppen, det mänskliga och dess andra inom filmen, i den så kallade naturliga världen och inom bildkonsten. I animationens värld förvrängs, manipuleras och råddbråkas den mänskliga formen så att humanistiska ideal som heterosexuell kärlek och individualism framstår som kusliga och den posthumana stuntsubjektiviteten upphöjs från revolterande animation till animerande revolt.

Översättning från engelska Sven-Erik Torhell. Artikeln baseras på en föreläsning som Halberstam höll vid Malmö högskola den 9/5 2007. Originalets titel: Revolting Animation or Animation Revolt? Transbiology and New Formulation of Sexuality and Gender.

Noter

- 1 Judith Halberstam: "Dude, Where's My Theory? Alternative Political Imaginaries and Contemporary Knowledge Production", under produktion.
- 2 Sarah Franklin: "The Cyborg Embryo: Our Path to Transbiology", *Theory, Culture and Society*, 1, 1 Autumn 2006.
- 3 Se t.ex. Roger Ebert: "March of the Penguins", *Chicago Sun-Times*, 8 juli 2005 och Stephen Holden: "The Lives and Loves (Perhaps) of Emperor Penguins", *New York Times*, 24 juni 2005. Holden skriver: "Även om *Pingvinresan* gud ske lov inte försöker få oss att identifiera oss med de svårigheter som övervinns av en enda pingvinfamilj, förmedlar den en djup känsla av kejsarpingvinens liv. Men kärlek? Jag tycker inte det."
- 4 Joan Roughgarden: *Evolution's Rainbow: Diversity, Gender and Sexuality in Nature and People*, Berkeley och Los Angeles, University of California Press, 2004.
- 5 Ett numera av Disney uppköpt filmbolag med en rad animationssuccéer bakom sig, t.ex. *Toy Story*, *Hitta Nemo* och *Bilar* (ö.a.).
- 6 Där alltså vita artister med färgade ansikten gestaltade svarta (ö. a.).
- 7 Sianne Ngai: *Ugly Feelings*, Boston och Cambridge, Harvard University Press, 2005, s. 105.
- 8 Ngai, 2005, s. 117.
- 9 Franklin 2006.
- 10 Lee Edelman: *No Future: Queer Theory and the Death Drive*, Durham, Duke University Press, 2004, s. 4.
- 11 Franklin 2006.

Judith Halberstam

USC College of letter, arts & science
Taper Hall (THH) 420
University of Southern California
Los Angeles, CA 90089-0354, USA