

**Queer teori, queer analysestrategi.**  
**Kjønnsballade i Pernille Fischer Christensens *En Soap***

Hilde Tvedt Nord

# Innhold

takk!	iv
<b>inngang</b>	<b>1</b>
<b>del én – Kjønn og seksualitet i et queerteoretisk perspektiv</b>	<b>12</b>
<b>én   Kjønn og seksualitet som kulturhistoriske produkter. Michel Foucault</b>	<b>13</b>
<b>to   Queer teori. Performativt kjønn, heteronormativitet og subversivitet</b>	<b>19</b>
Heteroseksualitetens status som natur	21
Innenfor kjønn? Utenfor kjønn? Mellomkjønn?	24
Subversive kroppshandlinger i tid og rom	27
Dekonstruksjon av etablert kunnskapsproduksjon	29
<b>tre   En diskusjon knyttet til innvendinger mot queer teori</b>	<b>33</b>
Voluntarisme? Determinisme?	33
Queer normativitet og stivnede begreper?	35
Hva med den materielle kroppen?	40
<b>fire   Queer som analysestrategi</b>	<b>47</b>
Queering screen. Screening queer. Queer screens	51
Filmens tenkemåte	54

<b>del to – Queer sensibilitet og særegen estetikk. <i>En Soap</i></b>	55
<b>fem   Kjønnsballade</b>	56
Estetikk i grenseområdet mellom refleksivitet og illusjonisme	57
Personer, kronotop og handling	61
Charlottes truende falliskhet	69
En homage til <i>Le Petit Soldat</i> . Christensens Veronica. Godards Veronica	71
Filmens sentrale omdreiningspunkt. Møtet mellom hovedpersonene	74
<b>seks   Demonisering av heteronormativiteten. Queer visjon</b>	83
Assosiasjoner til <i>Scener ur ett äktenskap</i> . Mannlig maskulinitet i krise	85
Intimitet i Veronicas leilighet	89
Forsøk på heteroseksuell (gjen)forening. Queer avslutning	91
Interaksjon mellom kritikk og utopi	93
Mikronivå	95
Uutgrunnelige karakterer	97
Queer kronotop	99
Merkverdig kontinuum	102
<b>sju   Christensens øvrige produksjoner</b>	103
Tabubelagt kjærlighet. <i>Dansen</i>	103
Merkverdige universer. Kortfilmene. Novellefilmene	106
<b>åtte   Kjønnsballade og sjangertrøbbel. <i>En Soap</i> og “New Queer Cinema”</b>	109
Likhetstrekk med Almodóvars produksjoner	111
Forføring av “det heteronormative blikket”	114
<b>utgang   Overblikk og perspektiver</b>	116
filmografi / bibliografi / diskografi / andre kilder	121

## **takk!**

En rekke personer har bidratt til å gjøre dette prosjektet mulig. Takk til:

Per Thomas Andersen og Dag Heede for solid veiledning.

Dag Heede for gode råd om hvilke teoretikere jeg skulle starte med å lese, for innspill som har økt min forståelse av queer teori og for dyptgående og kritiske kommentarer.

Per Thomas Andersen for grundig tilbakemelding, for spørsmål som har fått meg til å tenke mer oversiktlig og for utfordrende innspill.

Signe Marie Holt for givende diskusjoner i startfasen av avhandlingen.

Kristin Wabø Ruud for engasjement i problemstillinger, for verdifulle kommentarer underveis og for gjennomlesning av avhandlingen i sin helhet.

Heidi Eng og Åse Røthing for interessante forelesninger på emnet Seksualitetsstudier og kjønn ved Senter for tverrfaglig kjønnsforskning, høsten 2006.

Irene Engelstad for mange tankevekkende forelesninger, og for oppmuntring da jeg fant ut at jeg ville endre prosjekt for masteravhandlingen.

Pernille Fischer Christensen, Nimbus Film, Det Danske Filminstituts Workshop og Den Danske Filmskole for at dere generøst har sendt meg kopier av filmer som ikke er tilgjengelige på dvd.

Nimbus Film for tillatelse til å bruke Lars Wahls fotografi på side 55 som illustrasjon.

Skeive Filmer for at *En Soap* var på programmet under Skeive Dager i 2006.

Institutt for lingvistiske og nordiske studier for at jeg fikk tillatelse til å skrive om en film, selv om jeg befinner meg på et masterprogram for litteratur.

Venner og familie for at dere har lettet trykket på andre områder. Takk for oppmuntring og støtte – og for praktisk hjelp i en hektisk periode.

Oslo

November 2008

## inngang

*Merkelapper er for arkiver, merkelapper er for klær, merkelapper er ikke for mennesker.*  
(Martina Navratilova i Åmås 2000:117)

*We need to know more, it seems, about the social and historic production of sexed feelings, sexed bodies, and sexed clothes.* (Jonathan Ned Katz 1995:16)

Vi “kjønner” farge, vi “kjønner” form, vi “kjønner” lukt. Det produseres deodoranter for “menn” og deodoranter for “kvinner”. Det er vanskelig å si mer enn noen få setninger om en person uten å referere til kjønn. Vi snakker om mennesker gjennom kjønnede pronomener og substantiver. Og når et barn blir født, spør vi med den største selvfølgelighet om det ble jente eller gutt. Seinere spør vi kanskje etter seksuell legning. Men hva er egentlig kjønn og seksualitet? Og hvordan er forholdet mellom disse størrelsene? I hvilken grad er kjønn og seksualitet fastlagte og konstante kvaliteter ved individet? Slike problemstillinger står sentralt i queer teori.<sup>1</sup> Man kan få inntrykk av at en av de viktigste forutsetningene for å være menneske, er å *være* et bestemt kjønn og en bestemt seksualitet. Queer teori stiller seg spørrende til forestillingen om en “naturlig” seksualitet og problematiserer tilsynelatende uproblematisk begreper som “mann” og “kvinne”.

Både i virkelighetens og i fiksjonens verden finnes en rekke personer og situasjoner som utfordrer tradisjonelle og normative forståelser av kjønn og seksualitet. Denne avhandlingens hovedanliggende er å undersøke hvordan kjønn og seksualitet blir *iscenesatt og utprøvd* i den danske regissøren Pernille Fischer Christensens debutspillefilm *En Soap* (2006). Filmen innreflekterer ulike og vesensforskjellige holdninger til temaet. Men på et overordnet nivå mener jeg at det foregår en denaturalisering av essensialistiske anskuelsesmåter. Det er derfor interessant å ha en queerteoretisk forståelsesramme som bakgrunn for studien. Det synes formålstjenlig å starte med en teoretisk del som drøfter hva queer teori og queer analysestrategi dreier seg om. Drøftingen vil også si noe om hvilke forståelsesmåter queer teori tar et oppgjør med. Dermed formuleres et fundament for å innreflektere hvordan filmen

---

<sup>1</sup> Det kan diskuteres hvorvidt termen “queer” fungerer i en norsk språksammenheng. På norsk oversettes ofte “queer” til “skeiv”. Grunnen til at den engelske termen anvendes her, er at “skeiv” ikke har de samme konnotasjonene som “queer”. “Queer” betyr “rar” eller “merkelig” og ble opprinnelig brukt nedsettende om homoseksuelle. Fra 1980-tallet har queeraktivister og queer teori gått inn for å snu den negative betydningen til noe positivt i forbindelse med brudd på normer for kjønn og seksualitet. “Queer” har gjennomgått en bemerkelsesverdig vellykket transformasjon fra å være et diskriminerende begrep til å bli et utgangspunkt for politisk og teoretisk protest mot diskriminering.

setter i spill ulike oppfatninger om kjønn og seksualitet, samtidig som den, på et overordnet nivå, stiller seg kritisk til essensialistiske tenkemåter.

Som akademisk disiplin er det vanlig å tilbakeføre queer teori til noen konferanser i USA rundt 1989-90, og til Judith Butlers *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity* og Eve Kosofsky Sedgwicks *Epistemology of the Closet*, begge publisert i 1990 (Rosenberg 2002:65).<sup>2</sup> Queer teori henter imidlertid impulser fra tidligere europeiske tenkere, og da særlig fra fransk poststrukturalisme, med idéhistorikeren og filosofen Michel Foucault (1926-1984) som en betydningsfull representant. Det er et avgjørende poeng at queer teori ikke så lett lar seg definere:<sup>3</sup> “Det queeras oppgitt var å bryte opp kategorier, ikke å förvandlas till en” (Rosenberg 2002:11), skriver den svenske teaterkritikeren Tiina Rosenberg i *Queerfeministisk agenda* (2002). Likevel er det mulig å peke på trekk som er felles for ulike queerteoretikere.

Hvor mye plass det teoretiske materialet skal vies i et prosjekt som dette, er en avveiningssak. Fordi queer teori er omdiskutert, velger jeg å starte avhandlingen med en forholdsvis grundig teoridel. Jeg ønsker å presisere *hva* queer teori er, *hvorfor* jeg har valgt denne innfallsvinkelen og *hvordan* jeg forholder meg til queer som analysestrategi. Selv om jeg går relativt grundig inn på teorien, lar det seg, av plasshensyn, likevel ikke gjøre å presentere alle nyansene som finnes innen forskningsfeltet. Presentasjonen vil konsentrere seg om sentrale momenter. Jeg kommer inn på noen uoverensstemmelser innen teoriretningen, men likhetstrekk vil bli vektlagt.

Teoridelen rommer fire kapitler. Først skisseres noen vesenstrekk ved Foucaults analyse av seksualitetens historie. Dette fordi Foucaults subjektforståelse generelt og hans analyser av kjønn og seksualitet spesielt, kan sies å danne et fundament for den queerteoretiske tenkemåten. I kapittel to presenteres sentrale trekk *innenfor* det queerteoretiske feltet. Flere teoretikere blir introdusert, men hovedvekten legges på Judith Butler, fordi hennes tenkning på mange måter er representativ for queer teori,<sup>4</sup> og fordi min

---

<sup>2</sup> Disse årstallene antyder når queer teori tar form som en teoretisk retning. Det er imidlertid ikke mulig å gi en presis tidfesting. Sedgwicks *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*, publisert allerede i 1985, er også et innflytelsesrikt verk innen det queerteoretiske forskningsfeltet. Det må dessuten presiseres at queer teori ikke bare utgjør en motstand mot, men også i vesentlig grad trekker veksler på synsmåter innen tidligere kjønnsforskning.

<sup>3</sup> For å betone retningens fleksibilitet, unngår jeg, i overensstemmelse med de fleste queerteoretikere, å omtale queer teori i bestemt form singularis.

<sup>4</sup> Når jeg hevder at Butlers tenkning på mange måter er representativ for queer teori, er det fordi hun har stor innflytelse innen forskningsfeltet. Dette betyr ikke at Butler kan identifiseres med queer teori, noe hun også selv motsetter seg. I et intervju med Birgitte Huitfeldt Midttun i *Vagant* (nr. 1 / 2007) er Butler opptatt av at hun ikke vil bli låst til én teoretisk kategori, fordi hennes virke og visjon er å forandre, å “stadig stille nye spørsmål ved samfunnet og tilværelsen” (Butler i Midttun 2007:11).

forståelse av teoribevegelsen i stor grad bygger på lesning av hennes tekster. Det er ikke entydig akkurat hvor grensen skal trekkes mellom queer teori og annen poststrukturalistisk forskning på kjønn og seksualitet. Noen steder viser jeg til forskere som ikke uproblematisk lar seg benevne som queerteoretikere, men som jeg mener har en forståelsesmåte som lar seg forene med grunnleggende bestrebelsler i queer teori. Dette gjelder særlig Richard Ekins og Dave King, som jeg henviser til i forbindelse med “transkjønn som fenomen”.

For å presisere og utdype enkelte momenter, og for å drøfte noen viktige problemstillinger, diskuterer jeg, i tredje kapittel, noen innvendinger som har kommet fra nordiske forskere som stiller seg kritiske til queer teori. Spørsmålet om hva det innebærer å benytte queer som analysestrategi og hvordan denne avhandlingen forholder seg til en slik framgangsmåte, behandles i fjerde kapittel. Her går jeg inn på queer tilnærming til fiksjonstekster generelt, før jeg ser mer spesielt på queer tilnærming til film. Når jeg sirkler inn min egen metode, trekker jeg også veksler på Daniel Framptons *filmosofi*, som ikke faller inn under queer teori.

Avhandlingens andre del er en studie av *En Soap*. Når jeg velger å konsentrere meg om ett verk, har dette to årsaker. For det første prioriteres en grundig teoridel framfor analyse av flere verk. For det andre ønsker jeg å analysere og drøfte *En Soap* mest mulig inngående. Filmen behandles imidlertid ikke løsrevet fra kontekst. Perspektivet er at en tekst alltid eksisterer i kompleks dialog med andre tekster (i vid forstand) og fenomener. Dette er også én av grunnene til at *En Soap* og queer teori kan settes i sammenheng med hverandre. Queer teori representerer en utfordring av rådende diskurser. Men queer teori inngår også i en egen diskursiv sammenheng, som kan knyttes til tendenser i samtiden. Filmens eksplisitte problematisering av kulturelle mønstre knyttet til kjønn og seksualitet kan, ut fra dette perspektivet, betraktes som et tegn på at en queer sensibilitet har fotfeste i *deler av* vår kultur. At en queer sensibilitet har fotfeste i deler av kulturen, viser seg også ved at queerteoretisk tenkning i økende grad vekker interesse innenfor ulike vitenskapsområder.

Mange samfunnsteoretikere argumenterer for at “1900-talls-myten” om kjærligheten som en livslang og monogam “selvoppofringsaffære” oppløses i *seinmoderniteten*, mens nye forståelsesmåter og nye måter å organisere livet på tar form. I følge den sosiologiske tenkeren Anthony Giddens må særlig seksualitetens kopling til krav om reproduksjon vike for forestillinger om kjærlighet basert på individuell vekst. Giddens skiller på denne bakgrunnen mellom *romantisk* kjærlighet og *konfluerende* kjærlighet, hvor den konfluerende, i motsetning til den romantiske, blant annet gir rom for større handlefrihet, økt likhet mellom kjønnene i den heteroseksuelle alliansen og relasjoner mellom personer av samme kjønn. (Giddens:

*Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age* (1991) / *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies* (1992)) Det er ikke vanskelig å være enig i at normer knyttet til kjærlighet og intimitet er i endring, noe som også gjenspeiles i kulturuttrykk som film, litteratur, medier og vitenskap. Sett fra et slikt ståsted, kan både *En Soap* og queer teori åpenbart settes i sammenheng med endringer i kulturen generelt.

Giddens betrakter den seinmoderne identiteten som et intellektuelt prosjekt. Mennesket er friere, men samtidig mer sårbar. Når rammene er færre, øker også risikoen for å feile. Refleksjonene er interessante, fordi de sier noe om hvordan kulturen er i endring. Etter mitt syn legger Giddens imidlertid for mye vekt på individets vilje og for lite vekt på det sosiales innflytelse. Han legger også for mye vekt på hvordan tradisjonen brytes og for lite vekt på hvordan mer tradisjonelle tenkemåter og normsystemer er komplekst, og paradoksalt, innvevd i nyere ideer og livsorganiseringer. I del én argumenterer jeg, gjennom queer teori, for at vår kultur har sterke normer for kjønn og begjær, og at disse normene er knyttet til den heteroseksuelle mann/kvinne-alliansens status som naturlig og hegemonisk.

Christensens film kjennetegnes av selvrefleksivt arbeid med språket – både filmspråket og språket for kjønn og begjær. Gjennom teknikker som underliggjøring, fremmedgjøring, parodiering, framstilling av paradokser, omvending av sosiale koder for kjønn, kjønnsvariasjoner og problematisering av forholdet mellom “perversitet” og “normalitet”, utforskes *kjønnsperformativitet* og begjær som overskrider entydige definisjoner og binære klassifiseringer. Kjønn og seksualitet tematiseres med utgangspunkt i både “normen” og “normbruddet”. I sentrum for fortellingen står møtet mellom hovedpersonene Charlotte og Veronica. Veronica er en “transkjønnet kvinne” som iscenesettes gjennom koder for klassisk femininitet. Charlotte iscenesettes gjennom et sammensurium av koder for kjønn. Ved å gi henne en “fallisk” opptreden, problematiserer filmen koplingen mann/maskulinitet/aktivitet. Gjennom begge hovedpersonene problematiseres tradisjonell kopling mellom anatomi og kjønnsuttrykk, og dermed synliggjøres dissonansen mellom kropp og iscenesettelse av kjønn. Relasjonen som utvikles mellom Charlotte og Veronica utgjør, i kraft av at den vanskelig lar seg definere på bakgrunn av dikotomien homo/hetero, i tillegg en problematisering av hovedkulturens språkliggjøring av seksualitet.

Som bi-intrige løper avslutningen på forholdet mellom Charlotte og hennes tidligere samboer, Kristian. Måten relasjonen mellom Charlotte og Kristian iscenesettes på, kan betraktes som en undersøkelse av “heteroseksualitet” fra et *konstruktivistisk* perspektiv. Jeg



kommer til å diskutere hvordan filmen frarøver “heteroseksualiteten” dens privilegerte status som normalitet og natur ved å betrakte den som en konstruksjon.

En film forholder seg nødvendigvis til normer for kjønn og seksualitet, enten som opprettholdelse av eller brudd med tradisjonell representasjon av disse størrelsene. *En Soap* skaper alternative iscenesettelser og utfordrer slik dominerende kulturelle forståelser av hvordan forholdet skal være mellom kropp, kjønnsidentitet og seksuell orientering. I *En Soaps* univers framstår kjønn og seksualitet som usikre og bevegelige størrelser. Filmen synes å motsette seg at det skulle finnes noe enveisforhold mellom virkelighet og språk, mellom modell og kopi, mellom natur og bilde. Med utgangspunkt i dette er det min hensikt å studere filmens *subversive potensial*.

Queer teori og queer analysestrategi er kjennetegnet av å plassere seg i en tverrfaglig tradisjon. Ut fra en holdning om at samfunnet og dets produkter påvirker hverandre gjensidig, forsvarer queer teori, i likhet med andre poststrukturalistiske tilnæringsmåter, en interdisiplinær metode. Etter mitt syn er Christensens film, på flere måter, i samklang med queer teoris forholdningssett. Regissøren arbeider gjennom et dialektisk filmspråk, som heller stiller spørsmål enn å fastlåse mening. I tillegg skaper hun en særegen og personlig estetikk, blant annet ved at hun lar seg inspirere både av andre filmer og av kunstneriske uttrykk som fotografi og maleri.

Christensens debutspillefilm er preget av en utforskning av filmmediets muligheter, og filmen er preget av at regissøren henter impulser fra ulike kunstarter, sjangere og epoker. I et intervju gjort av den danske filminstruktøren og forfatteren Christian Braad Thomsen, som følger med som ekstramateriale til dvd-versjonen av filmen, nevner Christensen at hun blant annet har hentet inspirasjon fra filmer av Ingmar Bergman, John Cassavetes, Ken Loach og Woody Allen. I tillegg påpeker hun at hun, i samarbeid med fotografen Erik Molberg Hansen, har sett på malere og fotografer for å bygge opp en visuell referanseramme. Fotografen Nan Goldin blir trukket fram som inspirasjonskilde både i samtalen med Thomsen og i et intervju i *Politiken*, 26. september 2007. Til *Politiken* forteller Christensen at Goldins fotobok *I'll be Your Mirror* (1996) nærmest fungerer som en bibel for henne (Christensen 2006a/Christensen i Palle 2007).

Inspirasjonen fra Goldin er interessant i forbindelse med denne avhandlingens påstand om at det er relevant å studere *En Soap* gjennom en queer optikk. Goldins fotografier er ofte av mennesker som bryter dominerende normer for kjønn og seksualitet. Mange av hennes bilder er av transkjønnede personer. I Goldins fotografier finnes en intimitet som skaper nærhet og en frigjørende kraft som framhever styrken i “normbruddet”. At Christensen

arbeider med fiksjon, mens Goldin dokumenterer mennesker i sosialt marginaliserte miljøer hun selv befinner seg i, er selvsagt en *vesentlig* differanse. Men det er likevel mulig å se inspirasjonen fra Goldin på mange nivåer i Christensens film – både i kvaliteter som farger, toner, lys og skygge, og i intimiteten som skapes gjennom utstrakt bruk av *ultranære bilder* og *nærbilder* av personene. I likhet med Goldins fotografiske univers, er Christensens filmunivers kjennetegnet av dveling ved personenes skiftende stemninger. Goldins fotografier er kjennetegnet av rå miljøskildringer, i den forstand at hun arbeider gjennom en “snapshotaktig” estetikk. Det er imidlertid tydelig at fotografens oppmerksomhet gjennomgående er rettet mot komposisjon og struktur. En nøye overveid “snapshotestetikk” kjennetegner også Christensens filmspråk. Gjennom bruk av faktorer som eksisterende lys, håndholdt kamera og fokus på personene i private situasjoner, legger Christensen inn effekter som kan gi assosiasjoner til *skittenrealisme*, til hjemmevideo og til dokumentarfilm som setter enkeltindividets sosiale situasjon i sentrum. Disse assosiasjonene forsterkes av at de fiktive personene skildres i sitt private hverdagsmiljø.

Også på lydsiden finnes elementer som underbygger at det er relevant å sette filmen i sammenheng med queer teori. Når *En Soap* går i sort, spilles Antony and the Johnsons sang “Cripple and the Starfish” fra albumet *Antony and the Johnsons* (2000). Antony and the Johnsons er kjent for å skape kjønnsambivalente musikkuniverser, og frontartisten Antony Hegarty er kjent for å utfordre binariteten kvinne/mann ved å spille på et bredt spekter av uttrykk for kjønn. Det kjønnsoverskridende uttrykket formidles både gjennom samspillet mellom stemme, melodi og tekst og gjennom måten Hegarty iscenesetter seg selv på.<sup>5</sup>

I *En Soap* spilles også “You Take My Breath Away” fra den svenske gruppen The Knifes album *Deep Cuts* (2003). Sangen har følgende refreng: “We are the people who’s come here to play / I don’t like it easy / *I don’t like it the straight way* / we’re in the middle of something / we are here to stay / and we raise our heads for the colour red.” (The Knife 2003:spor 8, min kursivering) Denne sangen danser Veronica og Charlotte til i en scene som utgjør et vendepunkt i filmen, fordi hovedpersonene bringes nærmere hverandre (7).<sup>6</sup> Det ligger en form for ironi i bruken av “You Take My Breath Away”; Veronica og Charlotte er to kjærlighetssøkende mennesker i en trang leilighet, mens jeget i sangteksten er del av en stor mengde mennesker foran en scene: “I’m in the first row on your show” (The Knife 2003:spor

---

<sup>5</sup> Jamfør Marianne Natvig: *I am a bird now. Iscenesettelse av androgyne stemmer i popmusikken* (2006) og Erik Steinskog: “Voice of Hope: Queer Pop Subjectivities” (2008).

<sup>6</sup> Jeg henviser gjennomgående til dvd-versjonen av *En Soap* fra 2006. På denne versjonen er filmen formelt inndelt i tolv underkapitler som tilskueren kan klikke seg inn i. Når jeg siterer replikker eller henviser til bestemte situasjoner, setter jeg kapitlet som replikken / situasjonen er hentet fra i parentes. Siden *En Soap* er primærkilden i denne avhandlingen, gir jeg ikke andre opplysninger i parentes.

8). Ironien ligger i differansen mellom sangens kraftfulle og opprørske uttrykk og filmkarakterenes mer hjelpeløse, umodne og nakne forsøk på å bryte eksistensielle stengsler, slik at de kan komme nærmere hverandre.

Gjennom iscenesettelsen av karakterer som bryter seksuelle og kjønne normer, og gjennom selvbevisst bruk av en klassisk melodramatisk sjanger (såpeoperaen), kan *En Soap* umiddelbart gi assosiasjoner til den spanske regissøren Pedro Almodóvars filmuniverser. I likhet med mange av Almodóvars filmer, problematiserer *En Soap* klassisk filmrepresentasjon av kjønn og seksualitet ved å bearbeide en klassisk sjanger. Sammenliknet med Almodóvars produksjoner, oppleves *En Soap* imidlertid som en mer lavmælt og mørk film.

I Almodóvars *Todo sobre mi madre* (1999) (*Alt om min mor*) uttaler “post-opererte” Agrado at “du er mer ekte jo mer du ligner det du har drømt om å være” (Almodóvar 2003:10). Agrado gjør krav på å være autentisk ved å forbinde det autentiske med å følge drømmer og lengsler. Replikken problematiserer dikotomien original/imitasjon, ved at nye betydninger legges til begrepet “ekte”. Transkjønnede fiksjonspersoner og andre “queer” identiteter i Almodóvars filmer gjør gjennomgående krav på sin eksistensberettigelse, ved ikke å la seg begrense av definerte kjønns kategorier. Det *En Soap* har til felles med Almodóvars filmer, er sammensatte personportretter og eksplisitt problematisering av kjønn og seksualitet, koplet til en gjennomgripende postmoderne sensibilitet.

*En Soaps* uttrykk er uensartet og særegent. Filmen har et snev av noe “almodóvarsk”. Filmuniverset er imidlertid også klaustrofobisk og “bergmansk”.<sup>7</sup> Bruken av The Knifes sang er et eksempel på hvordan *En Soap* er preget av både letthet og tyngde. Veronica danser på en feminin måte, mens Charlotte inntar en påfallende maskulin posisjon. Filmen tematiserer kjønn og seksualitet både på et humoristisk nivå og på et alvorlig nivå. På ett nivå framstilles menneskelivet i seg selv som tragikomisk. På et annet nivå behandles de fiktive personenes individuelle situasjon med dypt alvor. Humoren benyttes til å bringe tilskueren nærmere karakterene (ved at de fiktive personene forbindes med en allmennmenneskelig tragikomikk) og til å skape pusterom, ikke til å latterliggjøre eller forflåte de fiktive personene. Mens Antonys følelsesladete stemme understreker filmens melankolske stemning, gir innslag som “You Take My Breath Away” kraft til karakterene, ved at de blir forbundet med frekke undergrunnsinnslag i den skandinaviske kulturen.<sup>8</sup>

---

<sup>7</sup> *En Soap* kan, i visse partier, særlig minne om Bergmans *Scener ur ett äktenskap* (1974), som Christensen selv påpeker at hun har hentet inspirasjon fra (Christensen 2006a).

<sup>8</sup> *The Knife* er kjent for å stå i uttalt opposisjon til den kommersielle musikkscenen og media.

Det er mulig å peke på en rekke, både eksplisitte og implisitte, intertekstuelle referanser. Det “queer” fiksjonsuniverset springer ut av filmens særegne måte å *tenke* på. Denne avhandlingen bærer preg av at både teorien, analysestrategien og filmen karakteriseres av en dialektisk og selvrefleksiv tenkemåte. Avhandlingens prosjekt er *ikke* å analysere og tolke systematisk for å komme fram til entydige svar. Målsetningen er å reflektere rundt og drøfte både teorien og filmen.

Den queerteoretiske innstillingen innebærer blant annet en bestrebelse på å gi flere av begrepene jeg benytter en viss bevegelse, framfor å gi dem en definitiv betydning. Queer teori tematiserer hvordan begreper som klassifiserer mennesker, kan fungere som begrensende og regulerende instrumenter. For å diskutere kategorier, må kategoriene imidlertid benevnes. For å snakke om fenomener, trenger vi begreper. Når jeg anvender termer som “transkjønnet kvinne”, “transseksuell”, “kvinne”, “mann”, “maskulin”, “feminin” osv, må det presiseres at begrepene benyttes innenfor en konstruktivistisk diskurs, og at de derfor ikke viser til en kultur- og språkuavhengig essens. Målet er at termene som benyttes skal være tilstrekkelig definerte til at de blir kommunikasjonsdyktige.

*En Soap* er grenseoverskridende eller queer på mange nivåer. Problematismen av kjønn og seksualitet ligger åpent på handlingsplanet. Men den queer iscenesettelsen av kjønn, begjær og kjærlighet er også nært forbundet med at filmen tilbyr en egenartet estetikk. Kapittel fem og seks er hovedkapitlene i avhandlingens andre del. I disse kapitlene er målsetningen å *undersøke* og *drøfte* ulike “queer” aspekter ved verket. Avhandlingens to siste kapitler er korte. Begge setter *En Soap* i kontekst. I kapittel sju presenteres Christensens øvrige produksjoner. Hensikten er å gi et bilde av hvordan *En Soap* plasserer seg blant disse. Kapittel åtte fungerer som en avgrenset drøfting av forbindelsen mellom *En Soap* og en bølge av filmer plassert under uttrykket “New Queer Cinema”. Kapitlet fokuserer særlig på likheter mellom *En Soap* og Almodóvars filmer. Avhandlingen avsluttes med en “utgang”, hvor jeg gir et oppsummerende overblikk over prosjektet, før jeg diskuterer bruken av teori grunnlaget.

Et program som oppmuntrer til dekonstruksjon av fastlåsende forståelsesrammer, står alltid i fare for selv å bli dogmatisk, for selv å produsere og reprodusere “blindheter” og disiplinerende metoder. Å ikke ende opp i en queer dogmatikk, dreier seg om stadig å være kreativ. I tilnærmingen til *En Soap* er hensikten å ha det queerteoretiske grunnlaget som overordnet forståelsesramme uten å ende opp med å anvende queer teori som om den var en stivnet metode. De teoretiske tekstene som former fokus, kommer fra flere fagområder – som filmvitenskap, litteraturvitenskap, kulturvitenskap, filosofi og sosiologi. I tillegg anvendes teori som faller utenfor det queerteoretiske feltet der jeg finner det formålstjenlig. Etter mitt

syn er det problematisk å skille skarpt mellom områder som teori, politikk, kultur, medier og kunst, fordi disse arenaene for meningsskaping inngår i intertekstuelle forbindelser – og bør gjøre det. Denne holdningen gjenspeiler seg i det jeg skriver, blant annet ved at den teoretiske diskusjonen ikke avgrenses fra politiske og etiske spørsmål. I tilnærmingen til *En Soap* kommer sidestillingen av ulike områder for meningsskaping til uttrykk gjennom målsetningen om å gå i dialog med verket. Ved ikke å skape skarpe grenser mellom ulike fagområder, og ved ikke å avgrense den teoretiske diskusjonen fra andre områder for meningsskaping, blir mulighetene til å fastholde queer teori som et fleksibelt redskap, større. Deler av avhandlingen har et essayistisk preg. Jeg foretar blant annet noen ekskurser til pågående samfunnsdebatter. Dette gjøres for å sette både filmen og queer teori inn i en større kulturell sammenheng.

Budsjettet *En Soap* er produsert på er bemerkelsesverdig lavt,<sup>9</sup> noe som i vesentlig grad farger det fiktive universet – blant annet i form av restriksjoner hva angår valg av *location* (eller opptakssted) og antall skuespillere. På pressekonferansen for filmen under Berlinale snakker manusforfatter Kim Fupz Aakeson om hvordan skapelsesprosessen er preget av at de, heller enn å betrakte de trange økonomiske vilkårene som en hindring, har omfavnet begrensningene. Både Christensen og Aakeson påpeker at produksjonsvilkårene har medvirket til å gi filmen en minimalistisk stil. (Pressekonferanse 2006:22:23)

Verket kan, av flere årsaker, karakteriseres som en “uavhengig” filmproduksjon. Det synes å være rom for eksperimentering på deler av den danske filmscenen, som siden 1990-tallet har vært preget av en “nybølge”. I 1995 formulerte Lars von Trier og Thomas Vinterberg Dogme95, et konsept som, med filmer som *Festen* (Thomas Vinterberg 1998), *Idioterne* (Lars von Trier 1998) og *Mifunes sidste sang* (Søren Kragh-Jacobsen 1999), har fått stor internasjonal oppmerksomhet. Dogmemanifestets intensjon var å skape anti-institusjonell film ved å motsette seg den tradisjonelle filmkunstens konvensjoner. I dag kan Dogme-filmene imidlertid betraktes som et forholdsvis etablert alternativ til filmindustriens *High Concept*-produksjoner,<sup>10</sup> og det kan diskuteres om ikke Dogme 95 selv har utviklet seg til å bli et institusjonalisert konsept. Fornyelsene innen dansk film ser imidlertid ikke ut til å stivne i en forutsigbar form. Særlig nye filmskapere, som Christensen, holder viljen til diversitet i bevegelse.

---

<sup>9</sup> I et intervju av Eva Nordrup Redvall, “Anerkendt talent”, i avisen Information, 22. februar 2006, uttaler Christensen at filmen er laget for under én million euro (Christensen i Redvall 2006).

<sup>10</sup> Betegnelsen *High Concept* ble først brukt av filmforskeren Justin Watt. I den norske grunnboken *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse* (Lars Thomas Braaten / Stig Kulset / Ove Solum 1994) blir det påpekt at *High Concept*-filmene kjennetegnes av en enkel handlingsgang og høye produksjonsutgifter, som kommer til syne gjennom storslåtte iscenesettelser. Budsjetter på flere 100-millioner kroner krever inntjening og stort publikumspotensial. (Braaten / Kulset / Solum 2002:190)

Som anført, benytter Christensen elementer fra ulike kunstformer, sjangere og tradisjoner til å komponere et påfallende særegent og personlig filmspråk. Med en form for amatørisme, som skapes gjennom elementer som håndholdt kamera og opptak utelukkende på location, kan *En Soap* til en viss grad sies å minne om Dogme-filmene. På en rekke punkter avviker imidlertid Christensens film fra det “kyskhetsløftet”, i form av ti bud, som von Trier og Vinterberg undertegnet i 1995.<sup>11</sup>

En sentral aktør i den danske “nybølgen” er det *uavhengige* produksjonsselskapet Nimbusfilm. Nimbusfilm har en uttalt målsetning om å stille seg i en utfordrende posisjon innen filmbransjen ([www.nimbusfilm.no](http://www.nimbusfilm.no)). Nimbusfilm er også produksjonsselskapet bak *En Soap*. I tillegg er Christensens første helaftens spillefilm produsert med støtte fra *New Danish Screen / Talentudvikling*. Christensen har selv satt de lave produksjonskostnadene i forbindelse med en form for ytringsfrihet:

Det koster meget at lave en film, og det er alltid et problem som instruktør. Mange mennesker vil vurdere om det, ens film siger er spiseligt for andre. [...] Jo mindre penge, man laver en film for, jo mere ytringsfrihed har man. Jo mere kan man sige noget personligt og undersøge nogle udsagn uden at skulle lefle for nogen. (Christensen i Redvall 2006)

Selv om den er en lavbudsjettfilm, fikk *En Soap* forholdsvis stor oppmerksomhet internasjonalt da den ble publisert i 2006. Filmen ble vist både på ordinær kino og på filmfestivaler flere steder i verden, og den vant to prestisjefylte priser under Berlinale; sølvbjørnen og prisen for beste debutspillefilm. *En Soap* ble også omtalt i media – i form av anmeldelser, intervjuer med regissøren og liknende. Christian Braad Thomsen publiserte dessuten en artikkel om filmen i tidsskriftet *Kosmorama*; “En himmel fra et klart lyn. Pernille Fischer Christensens vej fra poesibog til sæbeopera.” (2006) Her behandles representasjonen av kjønn og begjær med utgangspunkt i et freudiansk vokabular, som stenger av for dimensjoner og problematikker en queer optikk åpner for. Heller enn å forstå filmen som en utfordring av tradisjonelle identitetskategorier, forsøker Thomsen å demaskere karakterene ved å forankre deres kjønn og avsløre deres “egentlige” identiteter. I Thomsens klassisk psykoanalytiske fikserbilde blir *En Soap* en gjennomspilling av et ødipalt drama. I motsetning til Thomsen, foreslår min lesning at filmen har en subversiv effekt, som vendes *mot* erfaringshorisonter som presenterer entydige fortolkninger av menneskelig atferd.

---

<sup>11</sup> Dogme-manifestets ti bud for filmskaping er gjengitt i *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse* (Braaten / Kulset / Solum 2002:191).

“Feminine menn”, “maskuline kvinner”, “transkjønnede” og andre “queer eksistenser” blir ofte fortolket som *imitasjoner* over “ekte kjønn”. Thomsen forstår Veronicas kjønnsperformativitet som “en slags “imitation of life”: i stedet for som *mand* at få del i det kvindelige ved at smelte sammen med det forsøker *han* at forvandle sig til det uopnåelige, som *han* ikke *er*, nemlig en kvinne.” (Thomsen 2006:152, min kursivering). Der hvor filmen, i mine øyne, inneholder et subversivt og dekonstruerende potensial, sikter Thomsens lesning seg inn mot rekonstruksjon av en mer tradisjonell ontologisk og epistemologisk referanseramme. Heller enn å patologisere det “queer”, utfordrer filmen, slik jeg opplever den, skillet mellom “original” og “imitasjon”. Sett gjennom en queer optikk, framstår *En Soap* som en utfordring av behovet for forankring og entydig klassifisering av kjønn og seksualitet.

Christensens film har en åpen perspektivstruktur som inviterer publikum til å reflektere. Dette åpner for en intellektuell opplevelse. Gjennom ulike teknikker, avsløres fiksjonen som fiksjon, og normer for kjønn og seksualitet avsløres som normer. Filmens subversive potensial ligger i kombinasjonen av en særegen estetikk og en queer fortelling. En film er imidlertid ikke subversiv i seg selv. I møtet med et kunstverk, gjør tilskueren kunstverket til sitt eget. Det er derfor i drøftingen av meningsinnholdet at de subversive mulighetene kan bli realisert.

Foruten Thomsens artikkel er det ikke publisert grundige tilnærminger til *En Soap*.<sup>12</sup> Etter mitt syn er Christensen en særdeles interessant regissør, og *En Soap* er, både hva angår narrative og estetiske grep, en gjennomarbeidet filmproduksjon. Det er et delmål at denne avhandlingen skal drøfte queer teori og analysestrategi. Det er et hovedmål at den skal være et, beskjedent, bidrag til den fortsatte oppmerksomheten *En Soap* fortjener.

---

<sup>12</sup> Det faller utenfor denne avhandlingens rammer å gå nærmere inn på verkets resepsjonshistorie. Men det må nevnes at jeg ikke er aleine om å se filmen som en utfordring av entydige klassifiseringer av kjønn og seksualitet. I innledningen til det ovenfor nevnte intervjuet med Christensen i *Politiken*, beskriver for eksempel Henrik Palle *En Soap* som et intenst “kammerdrama om kærlighed og køn som konstruktioner” (Palle 2007). Under arbeidet med avhandlingen kom jeg dessuten i kontakt med Signe Marie Holt, som studerer ved Syddansk Universitet. I en kortere oppgave har også hun behandlet filmen med utgangspunkt i queer teori. Av publisert materiale, har jeg, som nevnt, imidlertid ikke sett direkte henvisninger til queer teori i forbindelse med Christensens film.

## del én

### Kjønn og seksualitet i et queerteoretisk perspektiv

*[T]o be natural [...] is such a very difficult pose to keep up. (Oscar Wilde 1909:30)*

*There were no standards for him because he could not accept the definitions, the hideously mechanical jargon of the age. (James Baldwin 1963:206)*

*We name and speak of a troublesome “transsexualism,” the feeling of being the other sex, the desire to inhabit the body of that other sex. We do not name and talk much about the feeling of being the same sex – the sex we think we are, the sex most of us desire to stay. But does not our feeling relatively comfortable with our sex, and our intense desire to maintain the integrity of our sex, indicate something that needs to be explained, as much as “transsexualism”? (Jonathan Ned Katz 1995:15)*

*Our culture likes to make things simple, and gender isn't. (Carrie Davis, i Nordentoft 2007:00:03)*



## én | Kjønn og seksualitet som kulturhistoriske produkter. Michel Foucault

[D]et man skulle sette spørsmålstejn ved er nettopp dette tilbakevendende tema om at kjønnen er utenfor diskursen og at bare bortfallet av en hindring, bruddet med en hemmelighet, kan åpne den veien som fører fram til det. (Foucault 1995:45)

Innen poststrukturalistisk<sup>13</sup> tenkning er det et mål å utvikle nye muligheter for erkjennelse gjennom oppløsning av dybdestrukturer og dekonstruksjon av polariteter. I tråd med en slik forståelseshorisont tar Foucault et oppgjør med ideen om et sentrert cartesiansk subjekt. Alternativt forstås menneskelig identitet som produsert gjennom et mangfold av diskurser.<sup>14</sup> En slik subjektforståelse betegnes gjerne som *konstruktivistisk*. Innenfor konstruktivismen analyseres det som tidligere har blitt betraktet som selvsagte kategorier ut fra en tanke om at kategoriene er effekter av kompliserte sosialhistoriske prosesser (Rosenberg 2002:24). I *Historie de la sexualité 1. La volonté de savoir* (1976) (*Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*)<sup>15</sup> analyserer Foucault mennesket som historisk konstruksjon. Han framhever spesielt at produksjonen av diskurser rundt *seksualiteten* og *kjønnen*<sup>16</sup> i vesentlig grad former det moderne mennesket.

---

<sup>13</sup> Det er ikke uproblematisk å plassere Foucault i en poststrukturalistisk kontekst. For en mer nyansert framstilling av Foucaults posisjon, se Dag Heede: *Det tomme menneske. Introduktion til Michel Foucault* (1992) (Heede 2002:9f). Når jeg bruker betegnelsen poststrukturalisme, er det for å betone at Foucault inngår i en tradisjon som utøver motstand mot essensialistiske forståelsesformer og som avviser forestillingen om et sentrert cartesiansk subjekt.

<sup>14</sup> I forbindelse med Foucault forstås diskurs som en “regelstyret praksis, som frembringer en kæde af sammenhængende udsagn, f. eks. de forskjellige videnskaber”. Foucault skiller mellom ulike diskursområder som, innenfor en gitt epoke, er knyttet sammen i et system av avhengighetsforhold. (Grøn 1982:379)

<sup>15</sup> Herværende framstilling er basert på Espen Schaannings norske oversettelse fra 1995. Foucaults bok fra 1976 var ment som et introduksjonsbind til et flerbindsverk med fem detaljstudier av seksualitetens historie. Foucault foretar utførlige begrepsavklaringer allerede i introduksjonsboken, og han forholder seg omstendelig og diskuterende til problemstillingene og hypotesene han framsetter. Det må imidlertid påpekes at Foucaults seksualitetshistoriske prosjekt, som ble avbrutt av hans død i 1984, endret seg radikalt underveis (Heede 2002:10). Når min framstilling tar utgangspunkt i introduksjonsbindet, går dette på bekostning av endringene i prosjektet.

<sup>16</sup> Når *Viljen til viten* leses i sin helhet, kan det være vanskelig å avgjøre akkurat hvordan man skal forstå forholdet mellom begrepene “kjønn” og “seksualitet”. I Schaannings oversettelse blir det franske ordet “sexe” konsekvent oversatt med “kjønn”. Men Schaanning understreker i forordet at Foucaults bruk av begrepet spiller på flere betydningsdimensjoner; “kjønn” som anatomisk begrep, som biologisk begrep, som psykologisk og sosialt begrep, som fysiologisk begrep og som epistemologisk og ontologisk begrep. Schaanning skriver også at Foucault mot slutten av boken skiller mellom “kjønn” (“sexe”) og “seksualitet” (“sexualité”), der det siste opptrer som betingelse for det første. Andre steder synes disse begrepene imidlertid å opptre som synonymymer. Schaanning begrunner valget av konsekvent bruk av “kjønn” for “sexe” med at dette åpner for at leseren selv kan avgjøre hvor stor forskjell det, hos Foucault, er mellom “sexe” og “sexualité” (Schaanning 1995b:10). Det er ikke på ethvert sted i teksten lett å avgjøre om begrepene skal forstås som synonymymer eller om de skal forstås uavhengig av hverandre. I både fransk og engelsk er betydningssammenhengen mellom “sexe” og “sexualité” / “sex” og “sexuality” markert språklig ved at termene har “sex” som felles leksikalsk morfem. Jeg er usikker på om konsekvent oversettelse av “sexe” til “kjønn” er et optimalt valg. I herværende framstilling er “kjønn” og

Foucault inntar en anti-evolusjonistisk holdning til vitenskapshistorien.<sup>17</sup> Vitenskapelig utvikling dreier seg ikke nødvendigvis om stadig økning av fornuft fram mot en avdekning av sannheten. Med utgangspunkt i en slik innstilling, utfordrer Foucault samtidens forståelse av det seksuelle. Han innfører begrepet *seksualitetsanordningen* for å betegne de praksisene som danner den moderne vestlige verdens oppfatning av kjønnen og seksualiteten. Innenfor seksualitetsanordningen blir disse størrelsene forstått som *essenser*. Mot dette synet hevder Foucault at kjønnen og seksualiteten ikke er ahistoriske kvaliteter som kan avdekkes i enkeltmennesket, men kulturhistoriske produkter. Prosjektet som påbegynnes i *Viljen til viten* er å foreta genealogiske undersøkelser for å finne ut hvordan kjønnen og seksualiteten har *blitt til*. Et av hovedpoengene er at kjønnen, siden den klassiske tidsalder, har blitt plassert i sentrum for en økende søken etter innsikt, og at vårt seksuelle system derfor må forstås i sammenheng med vitenskapeliggjøringen av verden. Foucault undersøker hvordan Freuds psykoanalyse og andre teorier om kjønnsdriften har kommet til å bli paradigmatisk. Innenfor disse teoriene utgjør *undertrykkeshypotesen* en viktig forståelsesmodell. På bakgrunn av denne forståelsesmodellen, studeres kjønnen som underlagt en frihetsberøvende overmakt. Et vesentlig prosjekt i *Seksualitetens historie* er å omvurdere *hvordan* mennesket kontrolleres. Foucaults oppfatning er at kroppen kontrolleres gjennom rådende begreper om mennesket, seksualiteten, kjønnen og begjæret. Han utfordrer den psykoanalytiske tilnæringsmåten ved å foreslå at vi bør studere samtidens diskursproduksjon rundt kjønnen og seksualiteten, og dermed også psykoanalysen og andre seksualvitenskaper,<sup>18</sup> som del av “maktrelasjonenes mangfoldige og bevegelige felt” (Foucault 1995:109).

---

“seksualitet” noen steder satt opp som et begrepspar, for å tydeliggjøre at det dreier seg om begge deler. Andre steder brukes den ene termen, i overensstemmelse med oversettelsen, slik at den andre er inkludert (da bør det framgå av sammenhengen at begrepet omfatter begge størrelsene). Min tolkning er at når termene i noen sammenhenger opptre som synonymer, er det fordi “kjønn” og “seksualitet” inngår i et avhengighetsforhold som gjør det hensiktsmessig å bruke bare ett begrep. Når Foucault for eksempel uttaler seg om “diskursene om kjønnen”, mener han diskursene om seksualiteten / kjønnen. Når “kjønn” og “seksualitet”, i det siste kapitlet av *Viljen til viten*, skilles fra hverandre, er det nettopp for å vise hvordan de to begrepene henger sammen, hvordan “sexualité” gir mening til “sexse”. I forbindelse med *seksualitetsanordningen* (som jeg redegjør for nedenfor), skriver Foucault at det var gjennom denne “det kunne oppstå en “seksualitet” som skulle være sannheten om kjønnen og dets nytelser” (Foucault 1995:80). Foucault mener at kjønnen er historisk avhengig av seksualiteten. Seksualiteten har konstituert kjønnen som noe å begjære, og vi kan derfor ikke “plassere kjønnen på virkelighetens side og seksualiteten på illusjonens og de uklare idéenes side” (Foucault 1995:72f). Seksualiteten må, i følge Foucault, sees som en historisk figur som har frambrakt kjønnsbegrepet som et element som var nødvendig for dens funksjonsmåte (Foucault 1995:173). Seksualiteten er altså et vilkår for den begrepsliggjøringen av kjønn som eksisterer innen seksualitetsanordningen. (Jamfør redegjørelsen for Butlers syn på sammenhengen mellom kjønn og seksualitet nedenfor; side 21)

<sup>17</sup> Foucaults holdning til vitenskapshistorien kan minne om sentrale aspekter ved Thomas Kuhns teorier om vitenskapelig utvikling og *paradigmeskifter*. I hovedverket *The Structure of Scientific Revolutions* (1962) mener Kuhn at det ikke finnes ahistoriske kriterier for hva “sann vitenskap” er. Ut fra denne holdningen problematiserer han den antatte forbindelsen mellom vitenskapelig utvikling og framskritt.

<sup>18</sup> Som seksualvitenskaper nevnes biologien, medisinen, psykologien, psykiatrien og pedagogikken.

Framskrivningen av et alternativt maktbegrep står sentralt i store deler av Foucaults forfatterskap.<sup>19</sup> Det vektlegges at makt ikke er noe stabilt som utelukkende kommer ovenfra og utenfra. Makten må oppfattes som et spill av kamper og sammenstøt som stadig “transformerer, bestyrker eller omvelter styrkeforholdene” (Foucault 1995:103). Heller enn å spørre etter maktens sentrum, mener Foucault at makt kommer alle steder fra og derfor kan betegnes som “en kompleks strategisk situasjon i et gitt samfunn” (Foucault 1995:104). Vi kan ikke peke på enkeltpersoner eller grupper som styrer det komplekse nettverket av makt. Disiplineringsmetoder, overvåkningsteknikker, forhørsprosedyrer og en rekke andre praksiser inngår i kompliserte forbindelser, og også motstand tilhører maktens virkemåte. Motstanden befinner seg “aldri i en utvendig posisjon i forhold til makten” (Foucault 1995:106). Motstandsformene kan sies å utgjøre “den andre polen i maktrelasjonene” (Foucault 1995:107).

På bakgrunn av forståelsen av makt som mangfoldig og bevegelig, hevder Foucault at makten blant annet må lokaliseres i de systemene som produserer “sannhet” (Foucault 1995:110). Dermed er det ikke et utvendig forhold mellom kunnskapsteknikker og maktstrategier. Siden vitenskapene er vesentlige sannhetsleverandører, står makt og viten i relasjon til hverandre. Gjennom uttrykk som *makt-viten-relasjoner* og *vitens-maktstrategier*, utdyper Foucault hvorfor han mener at vitenskapene står sentralt i konstruksjonen av det moderne subjektet. Synspunktet er at den vestlige kulturen har utviklet en *scientia sexualis* som har hatt til oppgave å utsi sannheter om kjønnet og seksualiteten (Foucault 1995:79). Fordi seksualvitenskapene framstår som sannhetsforvaltere, er de med på å etablere samtidens individforståelse. Og i forlengelsen av dette, deltar disse vitenskapene selv i konstruksjonen av de seksuelle identitetene som de gir seg ut for å avdekke.

Teoriene om kjønnets undertrykkelse, som man hevder bidrar til frigjøring, representerer altså ikke et radikalt brudd med en undertrykkende overmakt. Foucault mener tvert imot at seksualvitenskapene intensiverer de undertrykkende diskursene om kjønnet. Fordi kjønnet oppfattes som en undertrykt “hemmelighet”, har man kommet til å se det som en nødvendighet at mennesket frigjør denne fortrenge indre essensen gjennom *bekjennelse*<sup>20</sup> (Foucault 1995:71). Det kan være snakk om “subtil fortrolighet” eller “autoritært forhør”. Vi har, i følge Foucault, utviklet en rekke tvingende diskursive anordninger for å språkliggjøre

---

<sup>19</sup> Dag Heede påpeker at makt er et av Foucaults mest komplekse og diffuse begreper og at makten spiller ulike roller i forfatterskapets ulike faser (Heede 2002:37). Denne framstillingen baserer seg på analysene av makt i *Viljen til viten*.

<sup>20</sup> I følge Foucault har bekjennelsen, i forlengelsen av det kristne skriftemålet, utviklet seg til å bli en av de høyest vurderte teknikkene for å produsere sannhet.

kjønnnet (Foucault 1995:42). Dette har også den konsekvensen at det blir nødvendig for enkeltindividet å definere sin seksuelle identitet for å oppnå selvforståelse. Med Foucaults ord må alle og enhver “passere gjennom kjønnnet – denne imaginære størrelsen som er fastsatt av seksualitetsanordningen – for å oppnå selvforståelse [...] for å få tilgang til kroppen som totalitet [...], for å skaffe seg identitet [...]” (Foucault 1995:171). Plikten til å bekjenne sitter så dypt i det moderne mennesket at den ikke lenger oppfattes som virkningen av en tvingende makt:

Tvert imot synes det som om sannheten, som utgjør det aller hemmeligste i oss selv, "ønsker" å komme fram i lyset. Og hvis den ikke kommer fram i dagen, så synes det som om en tvang holder den tilbake, som om den utsettes for maktens vold, og som om den til slutt bare kan formulere seg takket være en slags frigjøring. (Foucault 1995:70)

En effekt av sannhetsproduksjonen rundt kjønnnet er at forskjellige seksualitetsformer i økende grad defineres og klassifiseres. I følge Foucault fungerer det heteroseksuelle monogamiet fremdeles som en norm i moderne tid (Foucault 1995:48). Men det som i økende grad undersøkes, er seksualiteten til mennesker som ikke faller inn under det normative. Når forskjellige seksualitetsformer defineres og klassifiseres, er det ikke bare handlinger som spesifiseres, men også individene som utfører dem. Seksualiteten blir en karakteregenskap som former individets identitet, både i egne og andres øyne. Ved hjelp av klassifikasjons- og forståelsesprinsipper, bestreber man seg på å skape orden. Et eksempel på klassifikasjonsprinsippenes virkemåte er hvordan den homoseksuelle, gjennom strukturer av makt og motstand, oppstod som en egen art. Begrepet homoseksualitet kan tilbakeføres til slutten av 1800-tallet.<sup>21</sup> Foucault hevder at før den tid eksisterte seksuelle handlinger og følelser mellom personer av samme kjønn, men ingen homoseksuell identitet. Han beskriver hvordan han mener den homoseksuelle identitetskategorien tok form:

[O]ppkomsten av en hel rekke diskurser om arter og underarter av homoseksualitet, seksuell inversjon, pederasti, "psykisk hermafroditisme" i det 19. århundre innenfor psykiatrien, jusen og også litteraturen, muliggjorde ganske visst en meget sterk framgang for de sosiale kontrollformene i dette området av "perversiteter", men disse diskursene muliggjorde også konstitusjonen av en "motdiskurs": Homoseksualiteten begynte å snakke om seg selv, å kreve sin legitimitet eller sin "naturlighet", og ofte i et vokabular og ved hjelp av begreper som medisinen diskvalifiserte den med.<sup>22</sup> (Foucault 1995:113)

---

<sup>21</sup> Nærmere bestemt tidfester Foucault den homofiles fødsel til 1870, da Westphal publiserte en berømt artikkel om “motsatte seksuelle følelser” (Foucault 1995:54).

<sup>22</sup> Her kan det innvendes at Foucault, på bakgrunn av sin egen betoning av at det som studeres er “avvikende” seksualitet, mens det som fungerer som norm, er det heteroseksuelle monogamiet, med fordel kunne fokusert mer eksplisitt på oppkomsten av kategorien “heteroseksualitet”. I *The Invention of Heterosexuality* (1995)

Den homoseksuelle formes som en egen personlighetstype i den grad at “[i]ngenting av det han er unnslipper hans seksualitet” (Foucault 1995:53). Oppdelingen i avgrensede “arter”, som fører til at hver person klassifiseres, får altså betydning for menneskets identitet langt utover de seksuelle aspektene ved livet. Foucaults radikale synspunkt er at klassifikasjonsprinsippene og undertrykkelsehypotesen avleder oppmerksomheten fra det faktum at forestillingene om seksualiteten som en iboende egenskap er undertrykkende i seg selv. Ut fra oppfatningen om at artsforskjellige seksualiteter ikke er noe naturlig gitt, men heller er brikker i en historisk anordning skapt av store og komplekse vitens- og maktstrategier, påpeker Foucault det ironiske i at vi tror bekjennelse dreier seg om frigjøring:

Man må gjøre seg temmelig bakvendte forestillinger om makten for å tro at det er frihet de snakker om alle de stemmer som så lenge i vår sivilisasjon til det kjedsommelige gjentar det storslåtte påbudet om å måtte utsi det man er, det man har gjort, det man husker og det man har glemt, det man skjuler og det som skjuler seg, det man ikke tenker og det man tror man ikke tenker (Foucault 1995:71).

Foucault mener altså at forståelsen av seksualiteten som en meningsbærende og essensiell egenskap i mennesket tilhører vår kultur og vår historiske periode, og at teoriene om undertrykkelse og frigjøring er problematiske fordi de regner kjønnet og seksualiteten som ahistoriske størrelser. Antyder *Viljen til viten* noen form for moral? Schaanning kommenterer følgende sitat i etterordet til den norske oversettelsen fra 1995:

Det er kjønnsinstansen man må frigjøre seg fra hvis man vil sette kroppene, nytelsene og vitensformene i deres mangfold og deres mulige motstand opp mot maktens grep ved hjelp av en taktisk vending av de ulike seksualitetsmekanismene. Støttepunktet for motangrepet mot seksualitetsanordningen må ikke være kjønns-begjæret, men kroppene og nytelsene. (Schaanning 1995a:173)

I følge Schaanning er det ingenting som tvinger oss til å anta at dette er Foucaults egen posisjon. Han påpeker at det ikke står “vi må frigjøre oss fra...”, det står: “hvis man vil...” (Schaanning 1995a:196). Foucaults holdning er at ingen kan plassere seg utenfor diskursene og maktrelasjonene, og at han selv, i likhet med tradisjonen han analyserer, ikke kan framsette eviggyldige moralske imperativer. Strengt tatt formulerer ikke Foucault moralske synspunkter i *Viljen til Viten*. Slik jeg ser det, er det likevel relevant å se etter underliggende moralske betraktninger. Jeg finner støtte for dette synet hos den danske litteraturviteren Dag Heede som, i tilknytning til sitatet over, skriver:

---

tematiserer Jonathan Ned Katz Foucaults mangel på konkretisering av hvordan begrepet “heteroseksualitet” oppstår (Katz 1995:170f). (Jmfør side 23 nedenfor.)

Den "morale" man måske kan udlede af *La volonté de savoir*, er [...] at individet ikke skal søge at befri sin seksualitet som det der altid allerede er der, men i langt højere grad skal søge at frigjøre sig fra vores kulturs i begge ordets betydninger *herskende* forestillinger om en sandhedsbærende, subjektiverende seksualitet. (Heede 2002:118)

Heede påpeker dessuten at Foucault er mer eksplisitt og konkret i diverse intervjuer, "hvor han bl.a. siger at det vi skal stræbe imod, ikke er en afseksualisering, men en generell "lystøkonomi" som ikke er baseret på seksuelle normer" (Heede 2002:118). Selv om jeg er enig med Schaanning i at Foucaults hovedanliggende i *Viljen til viten* ikke er å si hva han selv mener, men å forurolige (Schaanning 1995a:188), trenger ikke dette å lede oss til den konklusjonen at Foucaults verdimeslige plassering forblir helt udefinert. I teksten finnes det grunnlag for å si at Foucaults trang til å utfordre de eksisterende makt-viten-relasjonene også impliserer et ønske om forskyvning av mening – bort fra en seksualitetsanordning hvor kjønnen og seksualiteten som ahistoriske kvaliteter tas for gitt.

Det må betones at Foucault ikke behandler forholdet mellom sosiale maktstrukturer og identitetsdannelse som et enveisforhold. Makt/viten-relasjoner både definerer og omdefinerer begreper og forståelsesmåter, slik at de rådende diskursene er i stadig endring. Individets relasjon til maktstrukturer i kulturen er kjennetegnet både av tvang og mulighet for meningsforskyvning. Slik jeg forstår Foucault, i *Viljen til viten*, er hans hovedinteresse subjektet. Foucault fokuserer på "makt", "viten" og "diskurs", og interessen vendes mot hvordan det moderne menneskets identitet formes og kontrolleres, men også muliggjøres, i relasjon til disse faktorene. Interessen for hvordan individet formes, kontrolleres og muliggjøres i relasjon til rådende diskurser, står også sentralt i queer teori.

## to | Queer teori. Performativt kjønn, heteronormativitet og subversivitet

*If there is a positive normative task in Gender Trouble, it is to insist upon the extension of this legitimacy to bodies that have been regarded as false, unreal, and unintelligible. (Butler 1999:xxv)*

*I see postmodernism as simultaneously a crisis and an opportunity – a crisis in the stability of form and meaning, and an opportunity to rethink the practice of cultural production, its hierarchies and power dynamics, its tendency to resist or capitulate. (Halberstam 2005:6)*

I likhet med Foucault, betrakter queerteoretikere kjønn og seksualiteten som kulturhistorisk konstruerte størrelser. Med dette som utgangspunkt vil queer teori relativisere rådende forestillinger om kjønn og seksualitet. Oppfatningen er at identitetskategorier er spesifikke for systemene de konstrueres innenfor. Det er et mål å studere hvilke mekanismer som skaper systemene. Queer teori er opptatt av hvordan kjønn og seksualiteten formes diskursivt, og oppmerksomheten vendes særlig mot etablerte diskurser som produserer essensialistiske forestillinger om disse størrelsene. I tillegg til å undersøke hvordan kjønn og seksualitet dannes som kategorier, vendes interessen mot bruddene med det normative – situasjoner som setter kategoriens koherens på prøve slik at kjønnssystemet viser seg å være foranderlig. Mens Foucault ikke eksplisitt tilkjenner noen normativ hensikt med sin seksualitetsanalyse, har queerteoretikere ofte en uttalt subversiv intensjon. Fordi samtidens dominerende seksuelle system oppfattes som undertrykkende, er det en målsetning å arbeide for å løse opp etablerte kategorier. Queer teori forutsetter både motstand mot eksisterende definisjoner av seksuelle identiteter og motstand mot rådende kjønnsdefinisjoner (William B Turner i Rosenberg 2002:63f).

Tenkningen til den amerikanske kjønnsfilosofen Judith Butler står sentralt i utviklingen av queer teori. I forlengelsen av Friedrich Nietzsches og Michel Foucaults subjektforståelse har Butler en *genealogisk* innfallsvinkel til undersøkelsen av kjønn og seksualitet. I *Gender Trouble* skriver hun:

The challenge for rethinking gender categories outside of the metaphysics of substance will have to consider the relevance of Nietzsche's claim in *On the Genealogy of Morals* that "there is no 'being' behind doing, effecting, becoming; 'the doer' is merely a fiction added to the deed – the deed is everything." In an application that Nietzsche himself would not have anticipated or condoned, we might state as a corollary: There is no gender identity behind the expressions of gender; that identity is *performatively*

constituted by the very "expressions" that are said to be its results. (Butler 1990:33, min kursivering)

*Performativitetsteorien*<sup>23</sup> har stor betydning både i Butlers forfatterskap og i queer teori generelt. Den formuleres hovedsaklig i tilknytning til tenkningen rundt kjønn og seksualitet, men kan også overføres til andre områder. I et nytt forord til andretgivelsen (1999) av *Gender Trouble* påpeker Butler selv at det er vanskelig å si presis hva denne teorien går ut på, fordi hennes egne synspunkter har endret seg over tid, men også fordi andre har gitt begrepet sin egen formulering (Butler 1999:xiv). Kort fortalt dreier performativitetsteorien seg om at kjønn ikke først og fremst er *være*, men *gjøre* (Rosenberg 2002:70). I forordet til andretgivelsen (1999) av *Gender Trouble* formulerer Butler seg som følger:

The view that gender is performative sought to show that what we take to be an internal essence of gender is manufactured through a sustained set of acts, posited through the gendered stylization of the body. In this way, it showed that what we take to be an "internal" feature of ourselves is one that we anticipate and produce through certain bodily acts, at an extreme, an hallucinatory effect of naturalized gestures. (Butler 1999:xv)

Det finnes altså ikke en kjerne, som vi kan gripe, av væren bak det framstilte kjønnnet. Butler betoner også at performativitet ikke må forstås som én enkelt handling, men at det dreier seg om repetisjon av handlinger over tid. Det kjønnete selv består av gjentatte handlinger som søker å nærme seg idealet om en stabil identitet (Butler 1990:179). Gjennom repetisjon av innlærte atferdsmessige og språklige handlinger, produseres en "naturlig" kjønnnet væremåte. De gjentatte handlingene er knyttet til den kulturelle produksjonen av kjønn ved at subjektet siterer eksisterende kjønnsnormer. Disse normene kan ikke tilbakeføres til en ontologisk original. Queer teori forstår kjønnsframstilling som kopiering av forutgående handlinger og normer, og i denne prosessen er utgangspunktet like performativt som kopien.

Et sentralt synspunkt innen queer teori er at samtidskulturens kjønnsmodell er knyttet til en idealisering av *den heteroseksuelle alliansen*. Den dominerende kulturelle normen er at individets anatomi, kjønnsidentitet og seksuelle orientering skal samsvare på bestemte måter. Kulturelle forestillinger om hva som er det naturlige forholdet mellom kropp, identitet og

---

<sup>23</sup> I den britiske språkfilosofen J. L. Austins talehandlingsteori brukes termen "performativitet" om uttrykk som ikke bare beskriver, men også forårsaker det som benevnes. Performativitet hos Butler dreier seg ikke bare om talehandling, men også om kroppshandlinger. Hennes bruk av performativitetsbegrepet må forstås i forlengelsen av Jacques Derridas respons på Austins teori. Derrida kritiserer den uproblematiserte posisjonen subjektets vilje eller intensjon får hos Austin. Ifølge Derrida er enhver handling en sitering av en forutgående kjede av handlinger, og ved at de forutgående handlingene ligger innebygd i den aktuelle handlingen, tømmer den aktuelle handlingen for sin nåtidighet. Butler bygger også på Jacques Lacan, som hevder at enhver handling konstrueres som en repetisjon av noe som egentlig ikke kan gjenopprettes. (Butler 1993:13 / 244n7)



begjærretning gjør det relevant å studere størrelsene “kjønn” og “seksualitet” i sammenheng med hverandre.

### **Heteroseksualitetens status som natur**

I følge Butler konstitueres kjønn og seksualitet, i vår samtidskultur, innenfor det hun benevner som *den heteroseksuelle matrise*.<sup>24</sup> Den heteroseksuelle matrisen defineres som “that grid of cultural intelligibility through which bodies, genders, and desires are naturalized” (Butler 1990:194n6). Innebygd i den heteroseksuelle matrisen ligger med andre ord en forestilling om at kropper, kjønn og begjær står i et bestemt forhold til hverandre. Innen feltet for kjønns- og seksualitetsstudier har spørsmålet om hvorvidt kjønn og seksualitet bør studeres som atskilte størrelser blitt særlig debattert siden begynnelsen av 1990-tallet. I følge Butler kan ikke analysen av kjønn skiller fra analysen av seksualitet, fordi den kulturelle produksjonen av kjønn er forankret i den heteroseksuelle matrisen.<sup>25</sup> Hun mener at de dominerende kjønnsnormene krever kroppsliggjøring av visse femininitets- og maskulinitetsidealer, og at disse idealene nesten alltid er koplet til idealiseringen av den heteroseksuelle alliansen (Butler 1993:231f). For at kropper skal være begripelige, må en *stabil seksualitet* uttrykkes gjennom et *stabilt kjønn* (hvor det maskuline uttrykker mannlighet og det feminine kvinnelighet). Kjønnnet defineres dermed hierarkisk og gjennom motsetninger ut fra den obligatoriske heteroseksualiteten. (Butler 1990:194n6) Butler mener at forestillingene om et essensielt kjønn og en sann mannlighet og kvinnelighet er del av en strategi som skjuler kjønnets performative karakter og begrenser mulighetene for å la kjønnnet overskride de gitte rammene (Butler 1990:180). Fordi kjønnsidentitet blir noe begripelig gjennom forestillingen om et skille mellom to tydelig avgrensede kjønn, og fordi seksualiteten knyttes til kjønnnet, krever den heteroseksuelle matrisen at visse typer “identiteter” ikke kan “eksistere”:

The cultural matrix through which gender identity has become intelligible requires that certain kinds of "identities" cannot "exist"—that is, those in which gender does not

---

<sup>24</sup> Butler påpeker at hennes begrep om “den heteroseksuelle matrise” har røtter i Monique Wittings begrep om “den heteroseksuelle kontrakten” og, i noe mindre grad, Adrienne Richs begrep om “tvangsheteroseksualitet” (Butler 1990:194n6).

<sup>25</sup> Spørsmålet om hvorvidt seksualitet og kjønn bør studeres separat er også et stridsspørsmål *innenfor* queer teori. Mens Butler insisterer på en analytisk kopling mellom disse størrelsene, går Sedgwick, med utgangspunkt i Gayle Rubin, inn for å skille analysen av seksualitet fra analysen av kjønn (Sedgwick 1991:27f). Jeg kommer ikke til å gå nærmere inn på begrunnelsene for en slik atskillelse, men forholde meg til Butlers argumenter for å studere kjønn og seksualitet i sammenheng med hverandre. Satt opp mot Butlers tenkning, blir Sedgwicks distinksjon, etter mitt syn, problematisk. Jeg har påpekt i kapittel én at “sex” og “sexuality” har “sex” som felles leksikalsk morfem. At størrelsene “sex” og “sexuality” er koplet til hverandre, gjenspeiler seg altså i språket. Slik er det ikke på norsk. Men koplingen er likevel åpenbar, idet definisjon av seksualitet krever definisjon av kjønn.

follow from sex and those in which the practices of desire do not "follow" from either sex or gender. (Butler 1990:23f)<sup>26</sup>

Forståelsen av *heteronormativiteten* som en maktstruktur som legger premisser for organiseringen av samfunnet, står sentralt i queer teori generelt. I artikkelen "Sex in public" (2000) definerer sosiologene Lauren Berlant og Michael Warner heteronormativitet som "the institutions, structures of understanding, and practical orientations that make heterosexuality seem not only coherent – that is, organized as society – but also privileged" (Berlant / Warner 2000:312n2). Dag Heede beskriver heteronormativitet som "forestillingen om heteroseksualitetens absolutte etiske forrang, universalitet, omnipresens og ofte uproblematisk status som natur" (Heede 2003:18n11). Fordi den normative heteroseksualiteten regnes som "naturlig", blir den hierarkisk plassert over andre måter å leve seksuelt på. I denne sammenhengen må det understrekes at heteronormativitet ikke er det samme som heteroseksualitet. Berlant og Warner betoner at sex mellom menn og kvinner ikke nødvendigvis er en heteronormativ handling (Berlant / Warner 2000:312n2). Den norske kjønnsforskeren Heidi Eng påpeker at heteronormativitet betegner *særskilte normgivende* former for heteroseksualitet (Eng 2006a:248). Queer teori vil belyse hvordan den heteronormative begjærforståelsen gjør forestillingen om den "naturlige" heteroseksualiteten til et paradigme for forståelsen av kjønnsdannelse i vår kultur. Seksualitet forbindes gjerne med intimitet og subjektivitet. Berlant og Warner bemerker at det er vanlig å tenke at seksualiteten tilhører det private, men at den i realiteten i høyeste grad også er offentlig, og at heteronormativitet produseres gjennom nesten alle aspekter ved det sosiale livet: "nationality, the state, and the law; commerce; medicine; and education; as well as in the conventions and affects of narrativity, romance, and other protected spheres of culture" (Berlant / Warner 2000:318f). En rekke institusjoner, lover, normsystemer og handlinger er altså med på å opprettholde forestillingen om at det mest naturlige er å organisere enkeltindividets liv og samfunnet i stort rundt visse idealiserte former for heteroseksualitet.

Innen queer teori er det et mål å overskride en kjønns- og seksualitetsforståelse som tar det for gitt at visse typer heteroseksuell praksis er det naturlige i motsetning til andre former for seksualitet. Queerteoretikere belyser derfor at heteroseksualiteten som konsept, i likhet med andre seksuelle identiteter, konstrueres i en kulturhistorisk kontekst. Dermed blir også heteroseksualiteten gjenstand for analyse. Heteroseksualitet som utelukkende

---

<sup>26</sup> Mens engelsk har to ord for "kjønn": "sex" og "gender", har norsk bare ett. Norske feminister oversetter imidlertid den engelske distinksjonen til "biologisk kjønn" og "sosialt kjønn". Jeg kommer tilbake til hvordan Butler problematiserer feminismens skille mellom "sex" og "gender".

identitetskategori eksisterte ikke før homoseksualitet, og andre seksualitetskategorier, ble definert. Tvert imot må den heteroseksuelle identitetskategorien avgrenses i forhold til andre kategorier for å kunne hevde sin legitimitet. Som anført, tilbakefører Foucault begrepet “homoseksualitet” til siste halvdel av det 19. århundre, nærmere bestemt til 1870. I *The Invention of Heterosexuality* (1995) tilbakefører Jonathan Ned Katz begrepet “heteroseksualitet” til 1890-årene. “Heteroseksualitet” ser altså ut til å være et nyere begrep enn “homoseksualitet”. På bakgrunn av genealogiske undersøkelser, viser Katz hvordan begrepet “heteroseksualitet”, i sammenheng med begrepet “homoseksualitet”, tar form i en sosialhistorisk kontekst: “[S]ince the late nineteenth century, the heterosexual and homosexual have danced in close dialectical embrace.” (Katz 1995:13) Katz betoner at termen “heteroseksualitet” endrer innhold over tid og gradvis kommer til å betegne; “the assumed, different-sex erotic ideal we know today” (Katz 1995:12). På bakgrunn av undersøkelsene av heteroseksualiteten som kulturell størrelse, hevder Katz følgende:

An official, dominant, different-sex erotic ideal — a heterosexual ethic — is not ancient at all, but a modern invention. Our mystical belief in an eternal heterosexuality — our heterosexual hypothesis — is an idea distributed widely only in the last three-quarters of the twentieth century.” (Katz 1995:14)

I samsvar med Foucault, viser Katz til antikkens Hellas som eksempel på et “ikke-heteroseksuelt” (“nonheteroseksuelt”) samfunn, i den forstand at ulike former for kjærlighet ikke ble oppfattet som gjensidig utelukkende (Katz 1995:34f).<sup>27</sup>

I et queerteoretisk perspektiv er ingen seksualitetskategorier ahistoriske. Både heteroseksualitet og homoseksualitet har imidlertid blitt naturalisert i en slik grad at det kan være vanskelig å tenke at disse kategoriene er historisk skapte. Som Annamarie Jagose påpeker i *Queer Theory. An Introduction* (1996), er det særlig vanskelig å denaturalisere seksualiteten, fordi forestillingen om dens naturlighet er så sterkt forankret i individets selvforståelse (Jagose 1996:17). Jagose understreker at: “To denaturalise either homosexuality or heterosexuality is not to minimise the significance of those categories, but to ask that they be contextualised or historicised rather than assumed as natural, purely descriptive terms.” (Jagose 1996:18)

---

<sup>27</sup> Studier av seksualitetsforståelsen i antikkens Hellas synliggjør relativiteten i vår samtids seksualitetsanordning. Det må imidlertid påpekes at det knytter seg usikkerhet til nåtidens tolkninger av antikken. Det kan også diskuteres om “ikke-heteroseksuelt samfunn” er en god betegnelse. Den antikke samfunnsstrukturen var bygget opp rundt et hierarki hvor kvinner hadde lavere status enn menn. Sammekjønnsrelasjonene som gjenspeiles i tekster fra antikken (blant annet i flere av Platons dialoger, f. eks *Drikkegildet i Athen* (380-årene fvt) er dessuten mann-mann-relasjoner, ikke kvinne-kvinne-relasjoner, og det synes å være et poeng at relasjonene skal bestå av parter med ulik posisjon i samfunnet (hva angår størrelser som kunnskap og sosial status). Seksualmoralen var annerledes, men ikke nødvendigvis mindre normativ.

Forflytningen fra feminisme og homoforskning til queer teori, innebærer ytterligere problematisering av kjønn og seksualitet gjennom destabilisering av kvinne/mann- og hetero/homo-binaritetene. Innen queer teori rettes interessen også mot identitetsforståelser som ikke enkelt lar seg plassere innenfor hovedgruppene, for eksempel “biseksualitet” og “transkjønn”. Det er formålstjenlig å gå nærmere inn på, og drøfte, “transkjønn” som fenomen, fordi Veronica i *En Soap* lever som preoperativ “transkjønnet kvinne”.<sup>28</sup> Veronica kan også knyttes til det jeg nedenfor beskriver som “født-i-feil-kropp-skriptet”.

### **Innenfor kjønn? Utenfor kjønn? Mellomkjønn?**

I *Undoing Gender* (2004) påpeker Butler at transseksualitet kan utfordre binære opposisjoner ved at det blir vanskelig å fastslå seksuell orientering: “If we cannot refer unambiguously to gender in such cases, do we have the point of reference for making claims about sexuality?” (Butler 2004:142) Slik Butler benytter begrepet “transseksualitet”, markerer hun at termen ikke er entydig, men at den kan vise til ulike selvforståelser. En genealogisk innfallsvinkel viser at “transseksuelle” selvforståelser og selvfortellinger, *i likhet med andre selvforståelser og selvfortellinger*, både skaper og blir skapt av normer, maktdiskurser og motdiskurser. Innholdet i begrepet endres over tid, og i sammenheng med dette er også begrepet under debatt. Begrepet “transseksualitet” står ofte i relasjon til begrepet “transkjønn”, men hvilket forhold det er mellom begrepene varierer fra kontekst til kontekst og fra språk til språk.<sup>29</sup> Ofte er “transkjønn” et paraplybegrep som “transseksualitet” faller inn under. Transkjønn kan da forstås som en prosess mot et mål; “det andre kjønn”, eller transkjønn kan forstås som en permanent prosess; en oscilering mellom “kjønnspolene”. Transkjønn kan også forstås som en overskridelse av “kjønns grensen”.

I boken *The Transgender Phenomenon* (2006) gir Richard Ekins og Dave King en oversikt over mangfoldet av måter å gjøre kjønn på innenfor det feltet de benevner som *transgendering* eller *transkjønning*.<sup>30</sup> De to sosiologene tegner opp et omfattende *rammeverk* som illustrerer hvordan ulike skript for “transkjønn” dannes i en historisk kontekst. Boken beskriver fire hovedformer for “transgendering tales”: “migrating stories”, “oscillating

---

<sup>28</sup> I Rosa Juel Nordentofts dokumentarfilm *Transgender Basics* (2007) defineres en “transkjønnet kvinne” som: “A person who was assigned male at birth who lives and / or identifies as a woman.” (Nordentoft 2007:01:53)

<sup>29</sup> I Norge har LFTS endret navn fra Landsforeningen for transseksuelle til Landsforeningen for transkjønnede for å betone at “transkjønn” handler om kjønn og ikke om seksualitet (Folgerø 2005:48).

<sup>30</sup> Ekins og King foretrekker å bruke “transgendering” framfor substantivet og adjektivet “transgender”, fordi de ikke vil fokusere på personlighetstyper, men på atferd og sosiale prosesser (Ekins / King 2006:xiv). Det er selvsagt umulig å snakke om transkjønn som fenomen uten å generalisere på bekostning av reelt levde liv, individuelle erfaringer og individuelle kroppsliggjøringer.

stories”, “negating stories” og “transcending stories”. For Ekins og King refererer “transkjonning” til:

[T]he idea of moving across (transferring) from one pre-existing gender category to another (either temporarily or permanently); to the idea of living in between genders; and to the idea of living ‘beyond gender’ altogether. It also refers to the social process within which competing transgending stories and attendant identities and ideologies emerge, develop, and wax and wane in influence, in time and place. (Ekins / King 2006:xiv)

Variierende *fortellinger* eller *skript* for “transkjonning” står blant annet i relasjon til medisinske, psykologiske og andre vitenskapelige diskurser. Begrepet “transkjonning”, slik det defineres hos Ekins / King, refererer ikke nødvendigvis til et ønske om transformasjon av kroppen (kirurgi og / eller hormonbehandling).

Termen “transseksualitet” forbindes ofte med det den norske etnologen Tor Folgerø, i artikkelen “Kjønnsstadfestande kirurgi – om kjønnsessens og estetikk” (2005), benevner som “det klassiske transseksuelle fødd-i-feil-kropp-scriptet”<sup>31</sup> (Folgerø 2005:43). Dette scriptet inkluderer vanligvis et ønske om å korrigere kroppen. Ekins og King skriver: “When techniques of body substitution became more widely employed in the early 1950s, the transsexual story became one that, if believed, ‘qualified’ the teller for such medical treatment.” (Ekins / King 2006:53) Gradvis utvikler “den transseksuelle selvfortellingen” seg til å bli en diagnose, *Gender Identity Disorder* (GID), som kvalifiserer til et behandlingsprogram.

Innenfor “født-i-feil-kropp-scriptet” er kirurgisk og hormonell behandling av kroppen en fundamental del av arbeidet med å representere det kjønnet en lever som, og ønsker å bli gjenkjent som av andre. Transseksualitet som diagnose, illustrerer hvordan kategorier for kjønn dannes i sammenheng med medisinske diskurser. Folgerø hevder at:

Diagnosen konstruerer [...] ei kopling mellom transseksualisme og ønsket om å gjøre kroppen mest mulig i samsvar med det føretrekte kjønnet – å *uttrykke eit ønske* om hormonbehandling og kirurgi kan i denne sammenhengen sjåast som ein føresetnad for å få diagnosen. (Folgerø 2005:47)

Født-i-feil-kropp-scriptet” henger, i følge Folgerø, sammen med en forståelse av identiteten og kroppen som to atskilte størrelser som skal samsvare på bestemte måter i henhold til den heteroseksuelle matrisen (Folgerø 2005:47).

---

<sup>31</sup> Folgerøs begrep tilsvarer hovedfortellingen innenfor det Ekins / King benevner som “migrating stories”: “the ‘traditional’ or dominant body migrating story” (Ekins/King 2006:64).

I Norge og Danmark gir GID-diagnosen tilgang til medisinsk behandling. Det er GID-klinikkene ved Rikshospitalene som har ansvar for hormonbehandling og kjønnskorrigerende kirurgi, og det er innenfor dette behandlingsapparatet diagnosen stilles. Det er et vesentlig poeng at GID-diagnosen plasserer transseksualitet innenfor en medisinsk diskurs om mental sykdom (Folgerø 2005:45). Det knytter seg paradokser til diagnosesystemet. På den ene siden forbindes transseksualitet med mental sykdom, “identity disorder”. På den andre siden bekrefter diagnosen, ved at den gir tilgang til kirurgi og hormonbehandling, at situasjon ikke kan endres gjennom annen behandling. Derved godkjenner diagnosen at transseksualitet *ikke kan behandles som* en mental forstyrrelse. Butler skriver:

[O]n the one hand, the diagnosis continues to be valued because it facilitates an economically feasible way of transitioning. On the other hand, the diagnosis is adamantly opposed because it continues to pathologize as a mental disorder what ought to be understood instead as one among many possibilities of determining one’s gender for oneself. (Butler 2004:76)

Når personer og situasjoner utfordrer normative kjønns- og seksualitetsforståelser, kan queer teori benyttes til å belyse forholdet mellom normer og normbrudd. Men diskusjonen rundt transseksualitet viser at det ikke går et entydig skille mellom hva som er en utfordring av normer og hva som er en tilpasning til normer. Forskere som henviser til queer teori gir uttrykk for ulike fortolkninger av transseksualitet. En “transseksuell” identitet er i utgangspunktet en overskridelse av den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk. Men ønsket om å korrigere kroppen kan også, som hos Folgerø, tolkes som et ønske om tilpasning til den dikotome forståelsen av kjønn; identiteten får tolkningsforrang, og representasjonsarbeidet går ut på å tilpasse kroppen til identiteten på bakgrunn av en bipolar kjønnsforståelse. Å tilpasse kroppen til identiteten, kan tolkes som en tilpasning til en bipolar kjønnsforståelse, men er samtidig et brudd med forestillingen om at identiteten skal tilpasses kroppen. Spørsmålet om brudd eller tilpasning har ikke noe entydig svar og beror på den enkeltes selvforståelse. Mange “post-opererte transseksuelle” identifiserer seg som “trans-menn” og “trans-kvinner”, noe som peker mot at den bipolare kjønnsmodellen fremdeles ikke gir nok rom for den enkeltes identitet.

Diagnosen definerer kjønnsidentitet, ikke seksuell orientering, og ikke alle transseksuelle betrakter seg som heteroseksuelle etter en eventuell operasjon.<sup>32</sup> Det er, etter mitt syn, unyansert å hevde at hormonbehandling og kirurgi *nødvendigvis* henger sammen med et ønske om tilpasning til den heteroseksuelle matrisen.

---

<sup>32</sup> I tidligere versjoner var GID-diagnosen også knyttet til seksuell orientering.

Det er likevel interessant å spørre hvilke valgmuligheter mennesker med kjønnsidentitet som er “trøblete” i forhold til den bipolare kjønnsmodellen blir gitt i den heteronormative kulturen. Er det slik, som Carrie Davis uttaler i dokumentarfilmen *Transgender Basics*, at det står mellom to kulturelle valg: “We can either change the people, or we can change the model”? (Davis, i Nordentoft 2007:05:05) Samfunnet må akseptere at individer har “transkjønnede” erfaringer. I likhet med “homofile” erfaringer, “heterofile” erfaringer, “bifile” erfaringer, “kjønnede” erfaringer osv, eksisterer “transkjønnede” erfaringer i ulike kulturer og til ulike tider, mens skripte erfaringene innskriveres i varierer. Tilgang til hormonbehandling og kirurgi betyr, for mange, tilgang til forbedret livskvalitet, eller tilgang til et levelig liv. Samtidig må det betones at tilgang til medisinsk behandling forutsetter selvfortellinger som er tilpasset diagnosens kjønnskriterier og fagmiljøets forståelse av kjønn generelt og transkjønn spesielt. Den enkelte som ønsker behandling er altså avhengig at identiteten bekreftes av systemet.

### **Subversive kroppshandlinger i tid og rom**

En *queer handling* kan være alt fra et vitenskapelig arbeid til en persons måte å gjøre kjønn på. Men det er et vesentlig poeng at hvem eller hva som betegnes som “queer”, beror på hva som er normativt i en gitt kultur. Fordi normer både formuleres og reformuleres i en kulturell kontekst, kan ikke det som betegnes som “queer” eller subversivt fastlegges. Butler vier et kapittel i *Gender Trouble* til det hun betegner som *subversive* kroppshandlinger. Hun betoner imidlertid at slike handlinger alltid risikerer å miste den omveltende effekten over tid, og at det derfor ikke er mulig å sette opp kriterier for subversivitet (Butler 1990:xxi). Den amerikanske filmforskeren Alexander Doty poengterer at “queer” refererer til noe som destabiliserer eksisterende kategorier, men at termen utover dette motsetter seg en enkel definisjon – “you can’t tell just from the label “queer” exactly what someone is referring to, except that it is something non-straight or non-normatively straight” (Doty 2000:8).

I boken *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives* (2005) etablerer kulturforskeren Judith Halberstam uttrykkene “queer time” og “queer space” – *queer tid* og *queert rom*. Hun relaterer disse betegnelsene til det hun benevner som “queer way of life”. Queer som “livsstil” muliggjør, i følge Halberstam, alternative selvfortellinger og alternative måter å organisere tid og rom på. Hun hevder at “[q]ueer uses of time and space develop, at least in part, in opposition to the institutions of family, heterosexuality, and reproduction. They also develop according to other logics of location, movement, and identification” (Halberstam 2005:1). Halberstam knytter normative livsfortellinger til den

vestlige middelklassekulturen.<sup>33</sup> Hun mener at nye forståelser av temporalitet utvikles i queere subkulturer gjennom at det blir mulig å forestille seg livsløpet på bakgrunn av logikker som ligger utenfor de paradigmatisk markørene for livserfaring – fødsel, ekteskap, reproduksjon, død (Halberstam 2005:2). Halberstam drøfter hvordan subkulturelle miljøer utvikler egne relasjoner til tid og rom og hvordan queer tid og queert rom dannes i film og visuell kunst.

Ut fra en underforstått kollektiv enighet forsøker de fleste, gjennom gjentatte handlinger, å speile den ideelle identiteten, og dermed bekreftes og opprettholdes den heteronormative kjønnsmodellen i en uavsluttet prosess. Den underforståtte kollektive enigheten skjuler kjønnets konstruerte karakter (Butler 1990:178) og begrenser, som nevnt tidligere, mulighetene for å la kjønnet overskride de gitte rammene. Men fordi kjønn i realiteten ikke er stabilt, men skapes gjennom repeterte handlinger i tiden, skjer likevel større eller mindre forskyvninger. Det performative prinsippet gjør at kjønnet uunngåelig skapes og omskapes gjennom mer eller mindre bevisst *feilsitering*. Alternative kjønnsuttrykk oppstår gjennom “a failure to repeat, a de-formity, or a parodic repetition [...]” (Butler 1990:179). Kjønn blir altså både skapt og destabilisert gjennom den pågående repetisjonen av normer. Den heteroseksuelle matrisen krever at visse typer identiteter ikke kan eksistere, men muligheten for feilsitering åpner for brudd med de konvensjonelle kjønnsnormene, og dermed oppstår *gender trouble* eller *kjønnsballade*.<sup>34</sup> I *Bodies That Matter* (1993) skriver Butler: “The resignification of norms is thus a function of their *inefficacy*, and so the question of subversion, of *working the weakness in the norm*, becomes a matter of inhabiting the practices of its rearticulation.” (Butler 1993:237) Et av Butlers eksempler på feilsitering er *drag*, som hun mener innebærer en eksponering av at det heterosexistiske sannhetsregimet om kjønn aldri helt kan styre og opprettholde sine egne idealer (Butler 1993:233f). Men det blir for enkelt å si at *drag* nødvendigvis fungerer subversivt:

[T]here is no guarantee that exposing the naturalized status of heterosexuality will lead to its subversion. Heterosexuality can augment its hegemony *through* its denaturalization, as when we see denaturalizing parodies that reidealize heterosexual norms *without* calling them into question. (Butler 1993:231)

I *Female Masculinity* (1998) argumenterer Halberstam for at “kvinnelig maskulinitet” er en queer subjektposisjon som utfordrer hegemoniske kjønnsmodeller (Halberstam 1998:9). Både

---

<sup>33</sup> Flere queerteoretikere tematiserer hvordan den heteronormative struktureringen av samfunnet henger sammen med andre maktstrukturer, som klasse, religion og etnisitet. I *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Reorientations in Film and Video* (1996) påpeker filmtoretikeren og kjønnsforskeren Chris Straayer at det idealiserte paret ikke bare er heteroseksuelt, men også “white, economically privileged, young, healthy, and beautiful” (Straayer1996:180).

<sup>34</sup> Heede har fordansket uttrykket til *kønsballade*. (Heede 2001)



Halberstam og Butler påpeker det problematiske i at maskulinitet og femininitet oppfattes som motsetninger knyttet til henholdsvis menn og kvinner. “[W]hy do we still operate in a world that assumes that people who are not male are female, and people who are not female are male [...]”, spør Halberstam (Halberstam 1998:20). Som tittelen “Female Masculinity” antyder, går hun inn for å dekonstruere denne binariteten. Hun hevder at kvinnelig maskulinitet ikke er en imitasjon av mannlighet, men at kvinnelig maskulinitet viser oss “how masculinity is constructed as masculinity” (Halberstam 1998:1). Gjennom å framheve kvinnelig maskulinitet, ønsker Halberstam å utfordre kulturstudier som lar mannlig maskulinitet stå utfordret som bærer av kjønnsstabilitet (Halberstam 1998:41).

### **Dekonstruksjon av etablert kunnskapsproduksjon**

Som hos Foucault står *dekonstruksjon* av etablert kunnskapsproduksjon rundt kjønn og seksualitet sentralt i queer teori. Analysen av kjønnsforståelsen innen betydningsfulle filosofiske og psykologiske teorier blir utgangspunkt for videre tenkning. Queer teori utgjør blant annet en opposisjon mot feminismens og den homoseksuelle og lesbiske bevegelsens entydige kategoriseringer av kjønn og seksualitet og dannelsen av normative gruppeidentiteter. Queerteoretikere utfordrer forskning som studerer identitetskategorier isolert, som for eksempel homoforskning, kvinneforskning og mannsforskning, ved å hevde at de ulike kategoriene heller bør studeres som deler av et større tankesystem om kjønn og seksualitet.

I et nåtidsperspektiv er feminismen en forholdsvis etablert diskurs med relativt stor innflytelse på vår kulturs oppfatninger av kjønn og kjønnsproblematikk. I Butlers prosjekt er dekonstruksjonen av den klassisk feministiske diskursen en viktig del av hennes egen tenkning, fordi hun i stor grad skaper sine oppfatninger i dialog med feministiske teoretikere.<sup>35</sup> Innenfor det feministiske forskningsfeltet er det et fundamentalt poeng at kjønn problematiseres med utgangspunkt i et “kvinneperspektiv”. Butler, og andre queerteoretikere, stiller spørsmålsteget ved kvinnen som feminismens subjekt, for hvem er egentlig feminismens *kvinne*, hvem er kvinnen som kollektivt *vi*? Feminismen kritiseres for å utpeke tilhørigheten til kategorien “kvinne” som et erfaringsgrunnlag som nødvendigvis danner en felles identitet på tvers av kulturelle ulikheter og på tvers av ulike erfaringer innen samme

---

<sup>35</sup> Det må påpekes at Butler ikke vil forkaste alt feminismen står for, men bedrive “selvkritikk” (Butler 1999:vii). Hun distanserer seg fra begrepet *postfeminisme* (Butler 2004:8). Det må også påpekes at Butler går grundig inn i tankesystemene til flere sentrale teoretikere. Hun forenkler altså ikke ved å behandle ulike teoretiske posisjoner under ett. Innenfor denne avhandlingens format er det umulig å yte rettferdighet overfor spennvidden i feministisk teori og overfor Butlers systematiske analyser av den feministiske diskursen.

kultur. Gjennom postulatet om et universelt system av mannlig dominans, blir “kvinne” stilt opp som en dikotomisk motsetning til “mann”.

Mens det er et mål for feminismen å dynamisere konvensjonelle oppfatninger om hvordan menn og kvinner *er*, går queer teori et steg videre ved å belyse at også seksualitet er en meningsbærende faktor som organiserer vårt samfunn.<sup>36</sup> I denne sammenhengen hevder queer teori, som anført, at forståelsen av heteroseksualiteten som “naturlig”, har stor betydning for begrepsliggjøringen av kjønn. Queerteoretikere belyser at hovedparten av den feministiske tradisjonen ikke har innreflektert dette, og at heteroseksualiteten dermed tas for gitt som utgangspunkt i diskusjonene om kjønn. Butler mener at konsekvensen av at en heteroseksuell begjærforståelse ligger innebygd i feministiske teorier og begreper, er en idealisering av visse kjønnsuttrykk. Det dannes kjønnsnormer som fungerer ekskluderende og som blant annet har homofobe og transfobe konsekvenser. Butlers poeng er ikke å framskrive et nytt kjønnsideal, men å utøve motstand mot forestillingen om at visse kjønnsuttrykk er falske eller uegentlige mens andre er sanne og opprinnelige. Fordi hun mener at idealiseringen av visse kjønnsuttrykk skaper nye former for hierarki og eksklusjon, ønsker hun å framskrive en ny form for feminisme som kan motsette seg materialiseringen av kjønn og identitet (Butler 1999:viii / Butler 1990:9).

Butler går radikalt til verks ved å oppløse feminismens distinksjon mellom “sex” og “gender” eller biologisk og sosialt kjønn. Dette skillet representerer et viktig og radikalt brudd med den biologiske determinismen fra seint på 1800-tallet,<sup>37</sup> idet begrepet om det sosiale kjønn er en tematisering av at kjønn i stor grad konstrueres. Men begrepet om det biologiske kjønn innebærer at det fremdeles finnes en idé om en stabil essens. Det *underliggende* biologiske kjønn forblir uproblematisk innenfor den klassiske feminismen. Det er forestillingen om den biologiske kjernen Butler stiller seg kritisk til. Hun påpeker at begrepet om det biologiske kjønn blir problematisk ut fra feminismens eget skille mellom biologiske og sosiale egenskaper, for “if sex and gender are radically distinct, then it does not follow that to be a given sex is to become a given gender; in other words, "woman" need not be the cultural construction of the female body, and "man" need not interpret male bodies (Butler 1990:142). Butler argumenterer for at skillet mellom biologisk og sosialt kjønn er kunstig. For henne må ikke det biologiske kjønn ses som et prediskursivt anatomisk faktum, men som et

---

<sup>36</sup> Her må det understrekes at det ikke går et klart skille mellom queer teori og feminisme. Som jeg har presisert tidligere, springer Butlers begrep om “den heteroseksuelle matrise” ut av begreper skapt innenfor den feministiske tradisjonen.

<sup>37</sup> Biologiske determinister forestilte seg kjønn som noe gjennomsyrende, og framstilte menn og kvinner som ulike arter. I *Hva er en kvinne?* (1998) redegjør Toril Moi for dette synet og for feminismens brudd med tenkemåten. (Moi 2002:27f.)

resultat av diskursen om det sosiale kjønn. Hun mener at det sosiale kjønn er et kulturelt middel som produserer forestillingen om “kjønnet natur” eller “et naturlig kjønn”. (Butler 1990:11) “Mann” og “kvinne” er altså ikke stabile størrelser, men effekter av forestillinger om kjønn. Butler hevder at: “If there is something right in Beauvoir’s claim that one is not born, but rather *becomes* a woman, it follows that *woman* itself is a term in process, a becoming, a constructing that cannot rightfully be said to originate or to end.”<sup>38</sup> (Butler 1990:43) I henhold til Butler må altså ideen om det biologiske kjønn betraktes som en diskursiv konstruksjon. Dermed er kjønn verken sant eller falskt, men skapes som sannhetseffektene av en diskurs om en primær og stabil identitet (Butler 1990:174). Innebygd i den klassiske feminismen ligger en forestilling om at det “naturlige” undertrykkes av det sosiale. I queer teori er det et sentralt poeng at forestillinger om det “naturlige” skapes av det sosiale. I følge Butler er det derfor unyansert å argumentere for at “sex” er natur mens “gender” er en sosiokulturell størrelse. Fordi det binære skillet i seg selv er en sosial (vitenskapelig) konstruksjon, kan både “sex” og “gender” forstås som sosiokulturelle størrelser. Det er ikke mulig å referere til en “naturlig” kropp uten samtidig å delta i den fortsatte formingen av ideer om kroppens materialitet. Butler understreker at “the constative claim is always to some degree performative” (Butler 1993:11).

Også den klassiske psykoanalysen utfordres av queer teori. Som anført, mener Foucault at psykoanalysen i vesentlig grad har bidratt til å forme vår kulturs forståelse av kjønn og seksualitet. I denne sammenhengen poengterer han blant annet at “den psykologiske, psykiatriske, medisinske kategorien homoseksualitet konstituerte seg den dagen da man karakteriserte den mindre ut fra en type seksuelt forhold, enn via en bestemt måte å bytte om det maskuline og det feminine i seg på” (Foucault 1995:54). Butler tematiserer det problematiske i at psykoanalysen, med Sigmund Freud og Jacques Lacan som viktige representanter, bekrefter den heteroseksuelle matrisen.<sup>39</sup> Hun framhever blant annet det hun ser som problematisk ved Freuds tese om den opprinnelige “biseksualiteten”:<sup>40</sup>

---

<sup>38</sup> Butler viser her til det velkjente sitatet som innleder første kapittel i Simone de Beauvoirs *Le deuxième sexe II* (1949) (*Det annet kjønn II*): “Man fødes ikke som kvinne, man blir det.” (Beauvoir 2000:329)

<sup>39</sup> Her må det bemerkes at selv om Butler kritiserer psykoanalysen for å bygge på et heteronormativt kjønnssystem, bruker hun deler av den psykoanalytiske tenkningen til å utvikle sine egne teorier. Mens Sedgwick gjerne foretrekker å unngå den psykoanalytiske tenkningen i stort, har Butler beskrevet sin egen tenkning som “a certain cultural engagement with psychoanalytic theory that belongs neither to the fields of psychology nor to psychoanalysis, but which nevertheless seeks to establish an intellectual relationship to those enterprises” (Butler i Barber og Clark 2002:34).

<sup>40</sup> Freuds definisjon av “biseksualitet” skiller seg fra den betydningen som vanligvis legges i termen i dag; tiltrekning mot begge kjønn.

The conceptualization of bisexuality in terms of *dispositions*, feminine and masculine, which have heterosexual aims as their internal correlates, suggests that for Freud *bisexuality is the coincidence of two heterosexual desires within a single psyche*. The masculine disposition is, in effect, never oriented toward the father as an object of sexual love, and neither is the feminine disposition oriented toward the mother (the young girl may be so oriented, but that is before she has renounced that "masculine" side of her dispositional nature). In repudiating the mother as an object of sexual love, the girl of necessity repudiates her masculinity and, paradoxically, "fixes" her femininity as a consequence. (Butler 1990:77)

Den freudianske logikken bygger på en tanke om gjensidig utelukkelse, der feminin kjønnsidentifikasjon krever at det feminine ekskluderes som mulig kjærlighetsobjekt, mens maskulin kjønnsidentifikasjon krever at det maskuline utelukkes som mulig kjærlighetsobjekt. En jentes tiltrekning mot samme kjønn henger altså, ut fra Freuds tese, sammen med maskulin identifikasjon, mens tiltrekning mot samme kjønn for en gutt, henger sammen med feminin identifikasjon. Butler påpeker at Freuds teori dermed impliserer en utelukkelse av det homoseksuelle begjæret, i og med at det bare er motsetninger som tiltrekker. I tilknytning til Butlers argumentasjon, vil jeg tilføye at det, fra et queerteoretisk ståsted, også er problematisk at Freud setter likhetstegn mellom det å begjære en kvinne og det å begjære det feminine, og at det å begjære en mann blir det samme som å begjære det maskuline. Det er selvsagt også en umulighet å sette feminitet og maskulinitet opp som konstante kvaliteter siden innholdet i termene vil være i stadig endring. Butler mener at den heteroseksuelle logikken som impliserer at identifikasjon med et gitt kjønn krever kjærlighetsobjekt av motsatt kjønn, er en av heterosexismens mest reduktive instrumenter. I *Bodies that Matter* skriver hun:

[I]f to identify as a woman is not necessarily to desire a man, and if to desire a woman does not necessarily signal the constituting presence of a masculine identification, whatever that is, then the heterosexual matrix proves to be an *imaginary* logic that insistently issues forth its own unmanageability. (Butler 1993:239)

Jeg har påpekt at queer teori har et uttalt normativt prosjekt. Det er et viktig aspekt ved teoriretningen at de kritiske analysene av hvordan normer produseres, reproduseres og dekonstrueres berører etiske spørsmål, idet interessen rettes mot de kulturelle vilkårene for menneskelig eksistens. Queer teori er kritisk til at kjønns- og seksualitetsforståelser fastlåses. En queerteoretisk forståelsesmåte innebærer et ønske om samfunnsendring – i den forstand at det er et mål å dekonstruere maktsystemer som bidrar til at enkelte mennesker erfarer at de lever i konfrontasjon med rådende normer for hva som er det begripelige, "sanne", "naturlige" og "ekte".

## tre | En diskusjon knyttet til innvendinger mot queer teori

Queer teori ble først utviklet innenfor filosofi og litteraturvitenskap. Men i dag har retningen fått innpass innenfor en rekke fagområder, særlig humanistiske og samfunnsvitenskaplige. Men også naturvitere viser interesse for synsmåtene. Queer teori har åpnet for nye perspektiver. Men utfordringen av etablerte diskurser appellerer selvsagt også til motstand. Flere sentrale punkter har blitt gjenstand for kritiske innvendinger. For å klargjøre og utdype en del poenger, for å diskutere noen viktige problemstillinger og for å imøtegå mulige reduktive forståelser av queer teori, skal jeg, i det følgende, drøfte noen av momentene i kritikken. Jeg henviser til fire utvalgte norske og danske kritikere, men innvendingene som presenteres, har også kommet fra forskere utenfor Skandinavia. De presenterte kritikerne har i stor grad kommet med likelydende innvendinger. For å spare plass, tillater jeg meg å hente momenter fra tekstene uten å presisere hvilke poenger som går igjen hos flere av forskerne. Jeg ser diskusjonen som relevant for avhandlingen, fordi jeg ønsker å utdype hvorfor jeg mener queer teori er et godt analyseredskap. Drøftingen vil dessuten bidra til å plassere queer teori, og i forlengelsen av dette – tilnærmingen til *En Soap*, i en konkret kulturell sammenheng.

Jeg mener at en del av kritikken bunner i banalisering av queer teori og forskyvning av innholdet i vesentlige begreper.<sup>41</sup> Men queer teori har også blitt utsatt for informerte innvendinger som har bidratt, og fortsatt kan bidra, til at queerteoretikere videreutvikler og utdyper sine synspunkter.

### Voluntarisme? Determinisme?

Ofte dreier kritikken seg om spørsmål knyttet til vilkårene for individuell handling. Queer teori kritiseres både for å være voluntaristisk og deterministisk. I artikkelen ““Sorry, we don’t speak queer.” En kritisk kommentar til queer teori” (2000) mener de norske sosiologene Bera Ulstein Moseng og Annick Prieur at queer teori behandler kjønn som “*vag performance*” (Moseng / Prieur 2000:150). De mener dessuten at queerteoretikere ser for seg en tilstand hvor individet kan slippe fri fra det sosiales innflytelse (Moseng / Prieur 2000:146). Denne kritikken er interessant viss den rammer sentrale queerteoretikere, og det gjør den i følge

---

<sup>41</sup> Banaliseringen og forskyvningen av innholdet i sentrale begreper er ikke nødvendigvis noe som utelukkende skjer innenfor kritikken. Problemet kan delvis skyldes at flere av de queerteoretiske begrepene er komplekse og at denne kompleksiteten ikke alltid kommer fram i populærkulturelle framstillinger og kortere framstillinger av queer teori i grunnbøker om kjønns- og seksualitetsteori. Willy Pedersens “Kap 1: Seksualiteter” og “Kap. 8: Skeive liv”, i *Nye seksualiteter* (2005), er et eksempel på dette. Etter mitt syn er framstillingen av queer teori i denne grunnboken påfallende unyansert. Pedersen inntar også en kritiserende og normativ holdning overfor queer teori som virker urettferdig, fordi han ikke innreflekterer at hans egen framstilling av det teoretiske materialet er overflatisk (jamfør Engs bokomtale (2006b)).

Moseng og Prieur, som hevder at både Foucault og Butlers teorier framviser en mangel på sosialiseringsforståelse (Moseng / Prieur 2000:146). Det bør ha framkommet at jeg leser disse tenkerne annerledes. Men la meg likevel presisere hvorfor jeg mener at innvendingene ikke rammer queer teori.

Først ser en ytterligere avklaring av performativitetsbegrepet ut til å være nødvendig. Performativitet må ikke blandes med termen “performance”. “To perform” på engelsk forutsetter et aktivt handlende subjekt. *Drag* er et eksempel hos Butler på hvordan “performance” kan fungere subversivt ved å avsløre kjønns performative karakter (Butler 1990:175). Kjønnsideitet oppfattes imidlertid ikke som “performance”. Butler forstår kjønn som “both intentional and performative, where “performative” suggests a dramatic and contingent construction of meaning” (Butler 1990:177). I *Bodies That Matter* responderer Butler på voluntarismekritikken ved å betone at det er et mistak å redusere performativitet til performance. Performance som en bundet “akt” må skilles fra performativitet ved at den siste består av en repetisjon av normer. (Butler 1993:234)

Teorien om at kjønn ikke først og fremst er *være*, men *gjøre*, dekonstruerer forestillingen om kjønn og seksualitet som iboende egenskaper. Dette betyr ikke at det er mulig å skape en selvreflektert og fritt valgt identitet uavhengig av kontekst. Tvert imot: Teorien om det performative kjønn tematiserer at kjønn og seksualitet dannes i en kulturhistorisk kontekst. Subjektiviteten dannes *i* verden og gjennom relasjoner til andre mennesker. Det er i denne forstand man *gjør* kjønn. Individet kan altså ikke frigjøres fra det sosiales innflytelse. Slik jeg forstår queer teori, dreier frigjøring seg om å skape nye diskurser – nye vilkår for å *gjøre* kjønn – ikke om å føre mennesket ut av diskursive sammenhenger.

Det blir reduktivt å hevde at queer teori er voluntaristisk. Dette betyr imidlertid ikke at queer teori, helt motsatt, oppfatter mennesket som fullstendig determinert. Prieur og Moseng mener, i samme artikkel, at queer teori mister grepet om mennesket ved å redusere det til “diskurser” (Moseng / Prieur 2000:146). Her er det problematisk at forfatterne ikke presiserer hvordan queer teori definerer “diskurs”. De innvender at “diskurser ikke springer ut av intet, de er fundamentert i og betinget av en samfunnsmessig virkelighet” (Moseng / Prieur 2000:146). Queer teoris bruk av termen må forstås med utgangspunkt i Foucault, og den samfunnsmessige virkeligheten *inngår* i hans diskursbegrep. Viss de norske sosiologene mener at slike dimensjoner går tapt, må de argumentere på en annen måte enn ved å hevde at alt reduseres til diskurser. Fordi jeg mistenker at Moseng og Prieur ikke har oppfattet diskursbegrepets kompleksitet, er jeg usikker på om de egentlig innvender at queer teori er deterministisk (og det ville jo være paradoksalt, i og med at de uttrykker at den er

voluntaristisk). Men innvendingen om determinisme har kommet fra andre forskere, så det er relevant å presisere hva queer teori mener med at mennesket er diskursivt konstituert.

Butler betoner at den diskursive konstitueringen åpner for det Gayatri Spivak kaller “an enabling violation” (Spivak i Butler 1993:122). I *Bodies That Matter* skriver hun:

The "I" who would oppose its construction is always in some sense drawing from that construction to articulate its opposition; further, the "I" draws what is called its "agency" in part through being implicated in the very relations of power that it seeks to oppose. To be *implicated* in the relations of power, indeed, enabled by the relations of power that the "I" opposes is not, as a consequence, to be reducible to their existing forms. (Butler 1993:122f)

Butler setter anførselstegn rundt “I” for å betone ambivalensen i å være sosialt konstituert; ““constitution” carries both the enabling and violating sense of "subjection””<sup>42</sup> (Butler 1993:123). Subversive handlinger kan være del av en bevisst og refleksiv motstandsstrategi for å destabilisere normative forventninger til identitetsposisjoner. Men, som hos Foucault, lokaliseres ikke motstandshandlinger i et eksternt forhold til makten. Motstanden er immanent i makten. Individet handler innenfor maktsystemer og diskursive sammenhenger:

There is no subject prior to its constructions, and neither is the subject determined by those constructions; it is always the nexus, the nonspace of cultural collision, in which the demand to resignify or repeat the very terms which constitute the “we” cannot be summarily refused, but neither can they be followed in strict obedience. It is the space of this ambivalence which opens up the possibility of a reworking of the very terms by which subjectivation proceeds – and fails to proceed. (Butler 1993:124)

Å hevde at individet er konstituert, er altså ikke det samme som å hevde at det er fullstendig determinert. Den subjektive viljen er ikke avskaffet, men må forstås som muliggjort innenfor en kulturell kontekst. Den diskursive konstitueringen er et *vilkår* for individuelle handlinger.

### **Queer normativitet og stivnede begreper?**

Den danske sosiologen Henning Bech innvender at queer teori, til tross for sin ikke-moralistiske intensjon, står i fare for å skape sin egen normativitet. Argumentet er at “straight” og “queer” settes opp som et binært begrepspar på en måte som innebærer at “queer” framstår som en mer positiv og radikal identitet. Dette blir problematisk fordi queer teori er identitetsnegerende. (Bech 2003:13) Bech innvender også at begrepsbruken innenfor queer teori har stivnet slik at den ikke nødvendigvis rammer alle moderne samfunn. I denne sammenhengen påpeker han at det er problematisk at kategorier, metaforer, teorier og

---

<sup>42</sup> Det ligger en dobbelthet i ordet “subjection”; både subjektivering og underkastelse.

fortellinger anvendes på samme måte i ulike nasjonale kontekster, som for eksempel USA og Danmark. (Bech 2003:12)

Bechs innvendinger berører problemstillinger som reiser seg i forbindelse med ethvert tanke-system som har denaturalisering som grunnleggende strategi. Det er aldri en uproblematisk motsetning mellom konstruksjon og dekonstruksjon. Fordi dekonstruksjon av rådende maktdiskurser nødvendigvis samtidig er konstruksjon av nye forståelsesmåter, vil det alltid være en utfordring at den denaturaliserende teoribevegelsen selv står i fare for å bli dogmatisk. Det må imidlertid understrekes at queer teori ikke unnlater å overveie denne problematikken. Tvert imot inngår problemstillingene i mange av teoretikernes selvrefleksive holdning. I innledningen til kapitlet bemerket jeg, i henhold til Tiina Rosenberg, at queers oppgave er å oppløse kategorier, ikke å forvandles til en. Fordi queer teori representerer et oppgjør med normativiteten, må den kontinuerlig være åpen for ulikheter og endringer i sosiale strukturer. Holdninger til kjønn og seksualitet forskyves over tid, og ulike holdninger eksisterer side om side. Normer er ikke statiske enheter og, som nevnt tidligere, er det derfor viktig å innreflektere at hvem og hva som faller inn under betegnelsen “queer” ikke kan fastlegges. Det er også viktig å ikke framskrive en ideell “queer” identitet i motsetning til “straight”. Det er et interessant aspekt ved queer teori at bruddelementer ikke først og fremst studeres som avvik, men at forholdet mellom normalitet og avvik problematiseres, blant annet ved at oppmerksomheten rettes mot bruddelementer i det tilsynelatende “normale”.<sup>43</sup>

I hvilken grad det er nødvendig å motsette seg enhver form for identitetskategorisering for å utøve motstand mot tradisjonell tenkning rundt kjønn og seksualitet, er en vanskelig problemstilling innen queer teori – især når det kommer til spørsmål om politisk handling. Queeraktivister tok på slutten av 1980-tallet og begynnelsen av 1990-tallet i bruk “queer” som identitetsbetegnelse, og det er blitt relativt vanlig, særlig innenfor engelskspråklige land, men også i Skandinavia, å bruke “queer” som paraplybegrep for betegnelser som “homoseksuell”, “lesbisk”, “biseksuell” og “transseksuell” – eller som en betegnelse som signaliserer et ønske om å ikke tilhøre etablerte kategorier. Identitetsbegreper er problematiske fordi de tildekker ulikheter innad i og likheter mellom grupper, og begrepene er problematiske fordi de tenderer mot å fungere som ekskluderende, differensierende og regulerende instrumenter. Men identitetsbegreper kan også ha viktige funksjoner fordi de gir selvforståelse, tilhørighet og politisk ståsted. Å “tilhøre en kategori” vil imidlertid aldri være ensbetydende med uproblematisk entydighet. I essayet “Imitation and Gender Insubordination” (1991), skriver

---

<sup>43</sup> Dette er noe også Bech framhever som en av queer teoris sterke sider (Bech 2003:15).



Butler: If I claim to be a lesbian, I "come out" only to produce a new and different "closet". The "you" to whom I come out now has access to a different region of opacity." Hun poengterer også at "being "out" always depends to some extent on being "in"; it gains its meaning only within that polarity." (Butler 1991:15f)

Mange queerteoretikere går langt i å mene, i overensstemmelse med Foucault, at motstand innebærer at man også motsetter seg selvdefinering ("Jeg er bifil / lesbisk / heterofil osv"). Butler framholder at queer teori gjør *forutsetningene for identitet* til et politisk spørsmål (Butler 1990:189). Hun mener imidlertid at det i noen sammenhenger kan være hensiktsmessig å anvende identitetsbegreper til politiske formål, under forutsetning av at begrepenes betydning ikke fastlåses (Butler 1991:14). Halberstam betoner at: "We may not want to reject all reverse discourses per se, but may instead want to limit the ways in which we invest in them (coming out, for example) as end points." (Halberstam 2005:53) I den populærvitenskaplige boken *Vad är queer* (2006), skriver den svenske kjønnsforskeren Fanny Ambjörnsson at queeraktivismen er pragmatisk i spørsmålet om kategorier: "[M]an är medveten om problemen med fasta identitetskategorier, samtidigt som man av taktiska skäl ibland väljer att använda sig av dem" (Ambjörnsson 2006:199). Etter mitt syn kan en pragmatisk innstilling være politisk nyttig, særlig i kampen for rettigheter, men bare under forutsetning av en bevissthet rundt begrepenes tendens til å fungere regulerende og under forutsetning av en bevissthet om umuligheten av å kontrollere termenens betydning (fordi betydningen nødvendigvis er labil). Butler vektlegger viktigheten av å vedgå "the sign's strategic provinsionality (rather than its strategic essentialism)" (Butler 1991:19).

Det er et problem i Bechs kritikk at han ikke tematiserer forholdet mellom "queer" slik begrepet benyttes som identitetsbetegnelse i utenomvitenskaplig sammenheng og "queer" slik termen anvendes i queer teori. Dette kan være et problem som gjenspeiler seg i deler av teorien. Halberstam reflekterer over forholdet mellom medlemmene av "queere" subkulturer og queer kulturteori, og hun påpeker at queerteoretikeren som oftest, i større eller mindre grad, er en del av subkulturen (Halberstam 2005:162f). Det er viktig å poengtere at queer teori har utviklet seg i relasjon til "queere" subkulturelle miljøer og at det foregår en gjensidig idéutveksling mellom teori og subkultur. Likevel er det nødvendig å tematisere forholdet mellom begrepsbruken i den vitenskaplige konteksten og begrepsbruken i utenomvitenskaplig sammenheng.

Hvordan "queer" anvendes av ulike språkbrukere, kan ikke kontrolleres. Men dersom termen skal fortsette å fungere innenfor det queerteoretiske feltet, kan den ikke representere faste egenskaper som benyttes til å plassere personer eller fenomener i en ny stabil kategori. I

vitenskaplig sammenheng, og særlig i ordsammensetningen “queer teori”, er det nødvendig å fastholde at “queer” representerer en tematisering av seksualitet og kjønn – og en kritisk og analytisk holdning til konvensjonelle oppfatninger knyttet til disse størrelsene. Queer teori interesserer seg for hvordan seksuelle og kjønnslige normer dannes og fungerer. Innen queer teori må derfor “queer” som identitetsbetegnelse studeres på lik linje med andre identitetsbetegnelser. Foucaults påpekning av at forståelsen av seksualitet og kjønn som essensielle og altomfattende egenskaper kan fungere undertrykkende, er et viktig bidrag til tenkningen rundt identitet.

Å tilføye “queer” som enda en avgrenset kategori i rekken av seksuelle “personlighetstyper”, strider mot individforståelsen i queer teori. I *Bodies That Matter* understreker Butler at “queer” må være et begrep som konstant omformuleres:

If the term "queer" is to be a site of collective contestation, the point of departure for a set of historical reflections and futural imaginings, it will have to remain that which is, in the present, never fully owned, but always and only redeployed, twisted, queered from a prior usage [...] (Butler 1993:228).

Bechs innvendinger er vesentlige viss de rammer queer teori, og kanskje enkelte teoretikere tenderer mot å sette opp “queer” som en fast egenskap som definerer noen og utdefinerer andre. Spørsmålet om ulike samfunnsforhold er også interessant. Hvordan queer teori bør anvendes som metode, vil kunne variere fra kontekst til kontekst. Det er et empirisk spørsmål hvilke institusjoner, lover, normsystemer og handlinger som opprettholder heteronormativiteten, og vi kan ikke ta det for gitt at heteronormativitet vil være et strukturerende prinsipp uavhengig av tid og sted. Dette poenget er tydelig hos Foucault, fordi prosjektet i *Seksualitetens historie* er å studere seksualitet som en størrelse i endring over tid (særlig i bind II og III).

Queer teori tar ofte utgangspunkt i samtidige amerikanske samfunnsforhold. Likevel er analysene av hvordan kjønn og seksualitet dannes kulturelt, etter mitt syn, overførbare til fenomener i andre kulturer. I filmsammenheng er det relevant å vise til den klassiske “Hollywood-filmen”, som har stor utbredelse internasjonalt, både på produksjons- og resepsjonssiden. Gjennom den klassiske “Hollywood-filmen” konstrueres blant annet konvensjonelle representasjonssystemer for kjønn og seksualitet.

Forestillinger og fortellinger skapes på tvers av kulturer, men det er også viktig å se etter ulikheter. I skandinavisk sammenheng er det av betydning å bemerke at vi har færre juridiske lover som institusjonaliserer kjønns- og seksualitetsnormer enn de har i de fleste

amerikanske stater.<sup>44</sup> Selv om vi, sammenlignet med mange land, har færre lovfestede reguleringer av kjønn og seksualitet, tør jeg påstå at kulturen vår i stor grad er bygget opp rundt en forståelsesmodell som gjør begreper som ”heteronormativitet”, ”den heteroseksuelle matrise”, ”queer” og ”subversiv” anvendelige som analytiske redskaper i forståelsen av fenomener i vår kultur. I medias diskusjoner knyttet til det ”ikke-heteroseksuelle”, gjenspeiles den heteronormative forståelsesmodellen ved at begreper som ”homoseksuell”, ”transseksuell”, ”lesbisk” og ”enkjønnet par” ofte settes opp som ”det andre”, det ”ikke-opprinnelige”. I diskusjonen rundt kjønnsnøytral ekteskapslov, adopsjonsrettigheter og rettigheter til assistert befruktning, skriver filosofen og statsstipendiaten Nina Karin Monsen følgende, i Klassekampen 30. juni 2007: ”Seksualitetens stormer strider mot ekteskapets mening. Dets mening er det tokjønnede par, monogamiet, ivaretagelse av barns behov og mannens erkjente og ansvarlige farskap. Ut fra denne institusjonen oppstår samfunnets hverdagslige orden.” (Monsen 2007:31) I sentrum for ”samfunnets hverdagslige orden”, plasserer Monsen altså det ”monogame tokjønnede paret”. Hun knytter også ekteskapsinngåelsen og termene ”mor” og ”far” til begrepet ”naturens orden”. Det hun dermed sier, er at det ”ikke-heteroseksuelle”, det ”ikke-monogame” og det å få barn utenfor ”det tokjønnede parforholdet” strider mot ”naturens orden”.<sup>45</sup> Til grunn for Monsens argumentasjon ligger den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk. Begrepet ”naturens orden” problematiseres ikke. Men Monsen fastslår at denne ”ordenen” er ”fornuftig”. Dermed impliserer Monsens argumentasjon en forestilling om en stabil og naturlig ”normalitet” som står i fare for å brytes ned av det truende og unaturlige ”andre”. Forestillingen om at én bestemt familieform er et nødvendig grunnlag for ”samfunnets orden” blir problematisk i et historisk perspektiv, fordi familieformer endres over tid. Idealiseringen av ”mor-far-barn-familien” er også problematisk i et samtidig perspektiv, fordi mange familier i dag, av ulike årsaker, faller utenfor denne normen. Monsen, og flere med henne, tildeler heteroseksualiteten og kjernefamilien en uproblematisert status som natur. Diskusjonen knyttet til ”det sammekjønnede paret” rommer imidlertid ulike holdninger. Den nye felles ekteskapsloven som ble vedtatt i år, regnes av mange som en viktig seier i homofiles kamp for rettigheter.

---

<sup>44</sup> Lovsystemet i USA varierer fra stat til stat. To stater har legalisert homofile ekteskap; Massachusetts (2004) og California (16. juni 2008). Norge vedtok likestilling av homofile og heterofile ekteskap 17. juni 2008. Andre land som tillater homofile ekteskap er Canada, Sør Afrika, Belgia, Nederland og Spania. Danmark og Sverige har fremdeles partnerskapslov for homofile og ekteskapslov for heterofile.

<sup>45</sup> For en problematisering av utgrensningen av ”det ikke-heteroseksuelle” fra ”naturens orden”, les biologen Bruce Bagemihl: ”Biological Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity” (1999). I naturvitenskaplig sammenheng ble problemstillingen forøvrig reist i Norge, i forbindelse med utstillingen ”Mot naturens orden? – en utstilling om homoseksualitet i dyreriket” (Naturhistorisk museum, Universitetet i Oslo, 13. oktober 2006 – 19. august 2007).

Hovedforestillingen, i vårt nåtidssamfunn, om det “naturlige” kjønn og den “naturlige” organiseringen av begjæret handler om heteroseksualitet og monogami. I tillegg øker aksepten for det homoseksuelle monogame paret. Men forsvinner heteronormative strukturer gjennom endring av ekteskapslovgivningen? Hvem står i posisjon til å definere hvilke problemstillinger som har betydning – og hvilket syn på kjønn, seksualitet og organisering av livet kjemper de politiske aktørene for? Binariteten homo/hetero preger samfunnets bilde av seksualitet. Mitt perspektiv er at tokjønnsmodellen og, tilknyttet denne, den heteroseksuelle relasjonens status som “opprinnelig”, står sterkt i vårt samfunn – og at denne modellen fremdeles fungerer som en konvensjon alle former livet i henhold til (som brudd med, eller i samsvar med). Fra et “queer” perspektiv er det mulig å spørre om fokuset på spørsmålet om assimilering, eller retten til å organisere livet mest mulig i tråd med etablerte og idealiserte strukturer, usynliggjør spørsmålet om retten til å leve annerledes.<sup>46</sup>

Queer teori spør om det finnes selvfortellinger vi ikke vil høre – viss de ikke gjøres til fortellinger om mental sykdom. Dette betyr ikke at psykoanalysen avskrives, men at det er mulig å spørre om den *alltid* er anvendelig der hvor den anvendes.<sup>47</sup> Det er fremdeles relevant å spørre hvordan kropper kontrolleres gjennom rådende begreper om mennesket, seksualiteten, kjønn og begjæret. Jeg tror det finnes dypereliggende heteronormative maktstrukturer også i skandinavisk kultur, som det kan være vanskelig å angripe fordi de er mindre eksplisitte enn for eksempel i USA. Et interessant spørsmål er om det er symptomatisk for vår kultur at vi overfører betegnelser som “fobi”, og “rasisme” på andre kulturer og dermed frikjøper vår egen. Harmonisering av egen kultur og banalisering av motstand kan være maktstrategier (brukt av personer og institusjoner som står i posisjon til å definere hva som har betydning) som hindrer at dypereliggende problemstillinger tas opp.

### **Hva med den materielle kroppen?**

I følge queer teori kan ikke *det vi oppfatter* som kroppslig materialitet løsrives fra det diskursive. Mange mener at en slik holdning innebærer at det biologiske behandles på en utilstrekkelig måte. Toril Moi er blant kritikerne som tar opp denne problematikken.<sup>48</sup> Fra et

---

<sup>46</sup> Queer teori har blitt brukt til å stille slike spørsmål i nordisk sammenheng. Jamfør Agnes Bolsø: “Mission Accomplished? Gay Elitism and the Constant Misery of a Minority”, i *Trikster. Nordic Queer Journal* 1 / 2008.

<sup>47</sup> Jamfør drøftingen av Thomsens tilnærming til *En Soap* i avhandlingens innledning. Mens Thomsen tolker fortellingen om Veronica som en årsak-virkning-fortelling etter formelen “dominerende mor” + “fraværende far” = mental sykdom, muliggjør bruken av queer teori som analytisk grep en tilnærming hvor *En Soap* betraktes som en kritikk av begrensede normer for kjønn.

<sup>48</sup> Mois kritikk er dyptgående og informert. I denne sammenhengen er det umulig å framstille alle nyansene i forholdet mellom hennes og Butlers teorier. Framstillingen blir derfor nødvendigvis en forenkling både av Mois og Butlers argumenter.

fenomenologisk / eksistensialistisk ståsted kritiserer hun Butler, og andre poststrukturalistiske teoretikere, for ikke å ha noen tilfredsstillende teori om kroppen. I boken *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* (1998)<sup>49</sup> hevder hun, hovedsaklig med utgangspunkt i fransk fenomenologi (Beauvoir, Sartre, Merleau-Ponty) og Stanley Cavells forståelse av Wittgenstein, at kjønn er en biologisk realitet og at “mann” og “kvinne” er en opposisjon som ikke utfordres av avvik fra hovedkategoriene. Hun argumenterer for, ut fra Beauvoirs forståelse av kroppen som en *situasjon*, at kvinner har et spesifikt kroppslig potensial: “Å hevde at kroppen er en situasjon, er å erkjenne at betydningen av en kvinnes kropp er forbundet med den måten hun bruker sin frihet på.” (Moi 2002:99)

Kjernen i forståelsen av kroppen som situasjon, er at den menneskelige væremåten kjennetegnes av at deltakelsen i verden er forankret i individets spesifikke kroppslighet. Hvilke prosjekter jeg kan ha i verden, er forbundet med min konkrete kropp. Kroppen er imidlertid ikke uforanderlig. Den er derfor ikke en stabil situasjon. Å hevde at kroppen *er* en situasjon, er ikke det samme som å hevde at den *er i* en situasjon. Som Moi påpeker, er dette to ulike påstander som ikke kan reduseres til hverandre, men som er like viktige (Moi 2002:91). Vår frihet er situert i kropp og, gjennom kroppen, i tid og rom.<sup>50</sup> I likhet med Butler, hevder Moi (gjennom Beauvoir) at vår frihet ikke er absolutt, men situert. Til forskjell fra Butler, vektlegger Moi kroppens betydning. Som en teori om *mennesket*, er begrepsliggjøringen av kroppen som situasjon interessant, og ikke nødvendigvis uforenlig med bestrebelsler i queer teori.<sup>51</sup> Moi betoner imidlertid ikke bare at kroppen er en situasjon. Hun betoner at *den kjønnede kroppen* er en situasjon. Det ideelle for Moi ser ut til å være at individet står fritt til å velge hvordan *det kjønnete kroppslige potensialet* skal realiseres.

Jeg har ikke tenkt å hevde at menneskets (og andre levende veseners) mulighet til å eksistere ikke er forankret i kroppens materialitet, og jeg har ikke tenkt å hevde at kroppens materialitet ikke har noe med hormoner og kromosomer å gjøre. Spørsmålet for meg blir om begrepet om kroppen som situasjon kan brukes til å forsvare et binært kjønnskille (slik Moi og Beauvoir mener) og om Mois kritikk rammer Butler. Moi poengterer at differenser mellom

---

<sup>49</sup> *Hva er en kvinne?* er utgitt på Oxford University Press, under tittelen “What is a woman? Sex, gender and the body in feminist theory”, i samlingen *What is a Woman? And Other Essays* (1998). Rakel Christina Graanas står for den norske oversettelsen som anvendes her.

<sup>50</sup> Merleau-Ponty er den første i den fenomenologiske tradisjonen som gir kroppen forrang. Sartre har en omfattende kroppsfilosofi i *L'etre et le néant* (1943) (*Væren og Intet*). Sartre mener imidlertid at bevisstheten må beskrives *før* kroppen. Beauvoir og Merleau-Pontys teorier om kroppen som situasjon er omfattende. Redegjørelsen her er svært forenklet.

<sup>51</sup> Det ville være interessant å undersøke om, og i så fall på hvilken måte, begrepet om kroppen som situasjon kan forenes med bestrebelsler i queer teori. Et slikt tankeprosjekt er imidlertid for stort til at det kan utføres innenfor denne avhandlingens rammer.

kropper ikke bare er knyttet til kjønn. Hun siterer også Beauvoir på at: “Det å være menneske er langt viktigere enn alle de særegenhetene som gjør menneskene forskjellige fra hverandre.” (Moi 2002:16). Det sterke fokuset på kjønn får likevel framstillingen til å gi inntrykk av at det er prekært å stadfeste den binære kjønnsforskjellen.

I likhet med Butler, men på ulikt grunnlag, kritiserer Moi skillet mellom “sex” og “gender”. Hun mener at feministiske teorier som bygges opp rundt dette skillet, gjør kroppen til en abstrakt størrelse utenfor historien og kulturen: “For dem står [...] sosialt kjønn (*gender*) alene igjen som den eneste relevante termen for kjønnsforskjell.” (Moi 2002:52) Moi kritiserer også Butlers teori om at “sex”, i likhet med “gender”, er en diskursiv størrelse. For Moi betyr dette at Butler har gjort kroppen til rein mening, og at hun dermed har mistet grepet om kroppens materialitet. Til Butlers forsvar er det mulig å innvende at Moi muligens ikke har forstått argumentasjonen. Butler hevder aldri at kroppen ikke er materiell. Det er noe krampaktig over Mois avstandstaken fra skillet mellom biologisk og sosialt kjønn. Hun er nemlig avhengig av dette skillet flere steder i argumentasjonen.

I følge Moi må inndelingen i “menn” og “kvinner” forankres i biologiske fakta. Den kvinnelige kroppen er en nødvendig del av definisjonen av hva en kvinne er. Den kroppslige kjønnsdifferensen fremstår derved som privilegert sammenliknet med andre former for differens. Moi snakker ikke bare om kvinner og menn, men også om transpersoner og intersexpersoner. Hvilken plass transpersoner og intersexpersoner har i hennes teori, forblir imidlertid temmelig diffust: “Hermafroditisme, transvestitisme, transseksualitet og så videre viser oss at kjønnsforskjellens grenser er tåketete” (Moi 2002:64f), hevder Moi. Inspirert av Wittgensteins teorier om klassifisering slår hun likevel fast følgende: “Det faktum at det finnes vanskelige tilfeller, beviser ikke at det ikke finnes enkle tilfeller.” (Moi 2002:65) Dette er en logisk konsistent setning man selvsagt må regne som *sann*. Men er det egentlig særlig interessant å framsette denne påstanden i forbindelse med en kritikk av Butler? Jeg vil sette opp to alternative påstander, som også er logisk konsistente: 1) Det faktum at det finnes “vanskelige tilfeller”, beviser at det finnes “vanskelige tilfeller”; 2) Det faktum at det finnes “vanskelige tilfeller”, beviser ikke at det finnes “enkle tilfeller”. Når Moi hevder at “avvik” ikke rokker ved hovedkategoriene, blir dette en for enkel slutning. Slik jeg ser det, utfordrer både kroppslige (som hormonforskjeller) og erfaringsmessige ulikheter innad i “kvinne- og mann- kategoriene” og personer som ikke enkelt lar seg klassifisere (som transkjønnete og intersexpersoner) den binære kjønnsmodellen.

Moi havner i et filosofisk dilemma i sitt forsøk på å argumentere for klassifisering ut fra biologiske egenskaper. Hun argumenterer for at det finnes *to motsatte* klasser; “mann” og

“kvinne”. Men så dukker det opp individer som ikke passer inn i disse kategoriene, og uten at hun reflekterer over det, skaper hun en tredje klasse; “vanskelige tilfeller” (eller klassen for alle individer som ikke tilhører noen klasse). Etter at hun har skapt den tredje klassen, argumenterer hun fortsatt for at det finnes *to* avgrensbare klasser for kjønn.

For meg ser det ut til at det binære skillet som trekkes opp nødvendigvis medfører at kvinnekroppen, eller mannskroppen, regnes som et essensielt utgangspunkt som i visse situasjoner vil skille alle medlemmene av den ene gruppen binært fra alle medlemmene av den andre gruppen. Moi mener imidlertid at tanken om to tydelig atskilte biologiske kjønn ikke gir opphav til sosiale normer – og at den kjønnete kroppen ikke er noe som binder subjektet til bestemte forståelser. Hun mener at “ingen spesifikk form for subjektivitet noensinne følger *nødvendig* av en spesiell kropp eller kroppstype” (Moi 2002:163). Er det sikkert at tanken om at det utelukkende finnes to klasser for kjønn, ikke gir opphav til sosiale normer. Er ikke denne tanken normativ i seg selv?

Kroppen er ikke ubetydelig i forbindelse med menneskets måte å bruke sin frihet på, og det er ubestridelig at kropper er forskjellige. Vi kommer ikke utenom at vi har en kropp som (selv om dens utvikling kan styres, gjennom for eksempel trening, hormonbehandling og kirurgiske inngrep) betinger vår situasjon. Kroppen, slik den er på et gitt tidspunkt, er et utgangspunkt både for hva vi kan gjøre og hva vi ikke kan gjøre. Problemet er at det trekkes en klar grense mellom menns og kvinners prediskursive grunnlag. Moi har også en bemerkelsesverdig diskusjon rundt det såkalte “homogenet”, som hun mener kanskje kan finnes, men som i så fall ikke har betydning for valg av seksuell praksis: “Selv om naturvitenskapen skulle finne det beryktede “homosegenet”, så ville det ikke bety at alle som hadde det ville velge samme seksuelle praksis, eller at seksualitet skulle ha samme betydning for dem.” (Moi 2002:166f) Moi bruker riktignok hermetegn i sitatet, men det må jo være en grunn til at hun nevner dette genet. Hun mener tydeligvis at det er en mulighet for at forskere en dag kan konstatere at det velkjente, uoppdagede “homogenet” faktisk eksisterer. Hvorfor har hun behov for å tenke seg eksistensen av et slikt gåtefullt og mystisk gen? Og hvorfor er det et gen for “avvik” hun foreslår kan eksistere? Hvorfor snakker hun ikke like gjerne om et “heterogen”? Og hva om det finnes et “bigen” og et “transgen”? For meg ser det ut til at Moi sier at biologiske forskjeller (forut for vår erfaring av dem) mellom kvinner og menn (dersom man ser bort fra “vanskelige tilfeller”) garanterer at et binært skille er forsvarlig. I tillegg er det mulig at et “homogen” skiller “homofile” binært fra “heterofile”.

Det ville styrket Butlers argumenter om hun i større grad presiserte synspunktene sine i diskusjonen rundt kroppens materialitet. I *Gender Trouble* har det substansielle en uklar

plassering. Utover i forfatterskapet svarer Butler på innvendingene om at hun mangler en teori om kroppen. Det blir imidlertid vanskelig å forstå akkurat hva hun mener. I *Bodies that Matter* revurderer og utdyper hun egne synspunkter, og hun understreker at hennes poeng aldri har vært at alt er diskursivt konstruert (Butler 1993:8). Poenget er, slik jeg forstår Butler, at det er umulig å komme fram til en prediskursiv forståelse av hva kjønn og seksualitet er. Dermed er det en dårlig løsning å begrunne et binært kjønnskille med henvisning til et essensielt biologisk kjønn. Det er problematisk å snakke om et kantiansk *ding-an-sich* før eller bak diskursene – for det er problematisk å tegne opp en klar grense mellom det diskursive og det materielle. Butler betoner at: “The body posited as prior to the sign, is always *posited* or *signified* as *prior*. The signification produces as an *effect* of its own procedure the very body that it nevertheless and simultaneously claims to discover as that which *precedes* its own action” (Butler:1993:30). Et historisk blikk på behandlingen av kjønn innen biologi og medisin, illustrerer, etter mitt syn, at det er relevant å påpeke at skillet mellom “sex” og “gender” i seg selv er en sosial konstruksjon. Svarene på hva som er biologisk kjønn endrer seg over tid og viser seg dermed å være koplet til samtidige forestillinger om mannlighet og kvinnelighet.

I verket *Making Sex. Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990) analyserer historikeren Thomas Laqueur hvordan vitenskapens oppfatninger om hva som er biologisk kjønn endres over tid – og også hvordan ulike oppfatninger eksisterer side om side (ved å betone det siste poenget, skiller han seg på en interessant måte fra Foucault). Laqueur viser hvordan forutinntatte forestillinger om likheter og ulikheter influerer på hva forskere ser og rapporterer om kroppen (Laqueur 1990:21). På denne bakgrunnen påpeker han det problematiske i å mene at det er mulig å isolere det biologiske kjønn fra det diskursive (Laqueur 1990:36). På liknende vis som Foucault, hevder Laqueur at vitenskapen ikke bare undersøker, men også oppfinner det som skiller “kvinnen” fra “mannen” (men ikke, og her bygger Laqueur videre på Simone de Beauvoirs påstand om at kvinnen betraktes som det *andre* kjønn, det som skiller mannen fra kvinnen) (Laqueur 1990:ix/17).

Selv om jeg ikke mener at Mois løsning er bedre, er jeg enig i at det materielle har en problematisk status hos Butler og andre queerteoretikere – ikke fordi det materielle ikke har noen status i queer teori, men fordi det materielle ikke er tilstrekkelig diskutert. Både Butler og Moi påpeker at mange innenfor den klassiske feminismen retter fokus mot det “sosiale kjønn”, mens det “biologiske kjønn” forblir uproblematisk. Dette er interessant. Men spørsmålet er om ikke queer teori på liknende vis mangler en tilfredsstillende refleksjon rundt begrepet om “kroppens materialitet”. Det neste spørsmålet blir om Moi ender opp med å la



forestillingen om et binært biologisk skille mellom “menn” og “kvinner” ligge som et uproblematisk grunnlag for sine diskusjoner om kjønn. Hun nevner at “vanskelige tilfeller” kan være en utfordring, men hun tar ikke denne utfordringen særlig alvorlig. Ved å utgrense “vanskelige tilfeller” fra “enkle tilfeller”, gjør hun det mulig å snakke om “vanskelige tilfeller” uten at dette rokker ved hennes tankesystem.

Tenkningen tømmes for mening dersom det materielle ikke anses for å være en livsbetingelse. Vi “opptrer-til-verden”<sup>52</sup> med kroppen, og våre handlingsmuligheter er knyttet til anatomiske aspekter av hvem vi er. Spørsmålet er imidlertid om det materielle kan utgrenses fra det diskursive og i hvilken grad, og på hvilken måte, kroppens materialitet er knyttet til kjønn. Å ta det for gitt at kroppslige ulikheter betyr at det finnes *to* avgrensable og dikotome klasser for kjønn, er en utilfredsstillende løsning. Innen queer teori og teori om “transkjønning” foreslår noen forskere at man, i forbindelse med kjønn og seksualitet, bør snakke om et kontinuum framfor å skille binært (mann/kvinne, homo/hetero). Dette er en interessant innvending mot den binære modellen. Men tanken om “kontinuum” kan også medføre en forestilling om at det er mulig å plassere individet på ett gitt punkt mellom mann og kvinne, og mellom homo og hetero. Dette bringer oss tilbake til problematikken rundt ulike forsøk på klassifisering.

Jeg kan si meg enig i at queer teori ikke har et *avklart* begrep om kroppen og det biologiske – og det er viktig å reflektere over egne løsninger på denne problemstillingen. Å levere nye *entydige* svar på *hva* materialitet er, ville imidlertid være en selvmotsigelse innenfor et tankesystem som fastholder at kroppens materialitet er uatskillelig fra den pågående kulturelle meningsproduksjonen. Hvorvidt det er interessant å snakke om en verden som allerede *er der før* vi erfarer den og før vi gir den mening, er en sentral problemstilling i filosofihistorien. Å *svare* på spørsmål om det materielle, er ikke hovedanliggendet innen queer teori. Interessen vendes mot hvordan verden og mennesket-i-verden produseres gjennom våre forståelsessystemer. I *Undoing Gender* skriver Butler: “Every time I try to write about the body, the writing ends up being about language. This is not because I think the body is reducible to language; it is not.” (Butler 2004:198)

Det er umulig å klassifisere uten å avgrense de ulike kategoriene ved å *tillegge* dem ulik mening – og dermed delta i formingen av dem. Det blir derfor problematisk å betrakte det

---

<sup>52</sup> I *Le Corps (Kroppens fenomenologi)*, første del av hovedverket *Phénoménologie de la perception* (1945), gjengir Merleau-Ponty Martin Heideggers begrep om “å være-i-verden” som “å være *til* verden”. Merleau-Ponty framhever hvordan bevisstheten og erkjennelsen er *knyttet til* kroppen. Når jeg skriver at vi “opptrer-til-verden” er det for å betone det problematiske i å skille det materielle fra det diskursive – siden måten vi (med kroppen) er (eller *gjør*) i verden på, er knyttet til den kulturelle meningsproduksjonen.

materielle atskilt fra det diskursive. Queer teori retter søkelyset mot det diskursive og stiller, gjennom dette fokuset, relevante *spørsmål* til etablerte forestillinger om materialitet. Betoningen av den diskursive produksjonen av “natur” er en interessant og produktiv innfallsvinkel til diskusjonen om hvordan kropper skal forstås. Queer teori har utviklet nye og gode begreper som kan beskrive maktstrukturer i vårt eget samfunn. En queerteoretisk begrepsliggjøring av kjønn og seksualitet kan dermed bidra til å utvide mulighetene for hva som er begripelig i vår kultur.

Moi håper, med Wittgensteinsk optimisme, at “tåken letter”. Hun mener at: “Den store oppgaven som gjenstår, er å stille spørsmål som faktisk lar seg besvare” – som: “Hva betyr det å ville skifte kjønn?” (Moi 2002:169f) Er dette et spørsmål som nødvendigvis lar seg besvare? Mange har forsøkt å forklare “fenomenet transseksualitet” – med utgangspunkt i forskjellige forståelseshorisonter. Det er ikke bare spørsmålet om å ville skifte kjønn som er interessant, men også hvordan det stilles – og hva betyr det å ikke ville skifte kjønn, å føle seg komfortabel med det kjønn man tar som en selvfølge at man *er*?

Mens Moi mener at poststrukturalistiske kjønnsteoretikere “har kjørt seg fast i unødvendige filosofiske og teoretiske problemstillinger” (Moi 2002:89), betrakter Moseng og Prieur queer teori som en “trend” (Moseng / Prieur 2000:145). Moi skriver: “Det ville være fint om “feministisk teori” en dag kunne komme til å bety en type tenkning som forsøker å bli kvitt forvirring angående kropper, kjønn, seksualitet, kjønnsforskjell og maktforhold mellom og blant kvinner og menn, heteroseksuelle og homoseksuelle.” (Moi 2002:170) Etter min mening tenker man best uten *forventningen* om å komme fram til *entydige* svar, og vi bør kontinuerlig bli minnet om at tankesystemene våre produserer logikk som kanskje må forkastes eller forskyves i møtet med andre forståelsesmåter. Queer teoris styrke ligger i viljen til å være åpen for selvbearbeiding og endring av egne synsmåter.

Heller enn å rette fokus mot årsaksforklaringer, er det queerteoretiske perspektivet egnet til å drøfte hvordan vi kan skape en kultur med større rom for identitetsmangfold. Butler og andre queerteoretikere har utviklet gode begreper til å tenke videre med – og til å analysere samfunnet og dets produkter med. Som anført utvikles queer teori, i dag, innenfor en rekke fagområder. Avhandlingens første del avsluttes med en utdyping av hvordan den queerteoretiske forståelsesmåten kan benyttes som analyseredskap. I redegjørelsen og diskusjonen rundt denne problemstillingen, konsentrerer jeg meg om analyse av fiksjonstekster.

## fire | Queer som analysestrategi

*I've got news for straight culture: your readings of texts are usually "alternative" ones for me [...].*  
(Doty 1993:xii)

*But standing before the work of art requires you to act too. The tension you bring to the work of art is an action.*  
(Jean Genet, i Doty 1993:1)

En av queer teoris overordnede målsetninger er å utvikle et begrepsapparat for den kjønnskompleksiteten som ikke oppfanges av språket vi forsøker å beskrive "virkeligheten" med. "It is a question of developing, within law, within psychiatry, within social and literary theory, a new legitimating lexicon for the gender complexity that we have always been living"<sup>53</sup> (Butler 2004:219), skriver Butler i *Undoing Gender*. I likhet med queer teori generelt, er det vanskelig å definere queer som lesestrategi. Teorigrunnlaget brukes på mange måter, og det lar seg ikke gjøre å tegne opp en entydig og disiplinierende metodemodell. Felles er en postmoderne sensibilitet, som inkluderer bevissthet om labiliteten i det tilsynelatende entydige.

Utgangspunktet for queere lesninger av ulike kunstneriske uttrykksformer som filmer, dramatik, litteratur, billedkunst og musikk, er at kulturen er heteronormativ, men ikke nødvendigvis heteroseksuell (Rosenberg 2002:118). Når queer teori anvendes som analysestrategi, er det vanlig å framheve at den heteronormative kulturen og dens produkter ikke er enhetlige i spørsmål om kjønn og seksualitet, men at queere eller ikke-heteroseksuelle begjærsløkker i større eller mindre grad finnes overalt, både i kulturen generelt og i forskjellige kunstneriske uttrykksformer spesielt. Ut fra synspunktet om at queere meningslag så å si finnes overalt, er det vanlig å poengtere at det som belyses, er potensialer som finnes i verket, og at tolkningstradisjonen i stor grad har oversett eller fortrent bruddene med det

---

<sup>53</sup> Å snakke om "the gender complexity that we have *always* been living" (min kursivering) i bestemt form, kan framstå som paradoksalt, sett i sammenheng med Butlers begrepsunivers i stort, fordi formuleringen kan gi inntrykk av manglende historisitet. Butler uttrykker, som anført, at hun har en genealogisk innfallsvinkel til spørsmål om kjønn og seksualitet. Hun betoner at kjønns- og seksualitetssystemet kontinuerlig transformeres og forskyves. Sett i sammenheng med Butlers genealogiske innfallsvinkel, er min tolkning at "the gender complexity that we have always been living" refererer til en *bevegelig* "virkelighet". Sammenlignet med tenkning som tar det for gitt at kjønnskompleksitet er spesifikt for vår tid, er Butlers betoning av at kjønnskompleksitet ikke er et nytt fenomen interessant. På hvilken måte, og ut fra hvilke vilkår, kompleksiteten og diversiteten leves, kategoriseres, forklares, knyttes til identiteter og inngår i selvfortellinger, er imidlertid kulturelt og språklig betinget. Forsøket på å danne et språk og et normsystem som ikke fastlåser, men åpner for den *bevegelige* kompleksiteten og *det bevegelige* mangfoldet er prekært i et samfunn hvor noen mennesker erfarer at deres måte å "opptre-til-verden" på faller utenfor det kulturelt begripelige.

heteronormative. Alexander Doty betoner at enhver tekst potensielt er queer, og ut fra dette standpunktet dekonstruerer han sine egne boktitler, *Making Things Perfectly Queer: Interpreting Mass Culture* (1993) og *Flaming Classics. Queering the Film Canon* (2000), ved å skrive at: "I now feel that maybe I/we should drop the idea of "queering" something [...]. I'd like to see queer discourses and practices as being less about co-opting and "making" things queer [...] and more about discussing how things are, or might be understood as, queer." (Doty 2000:2)

Queerteoretisk analysestrategi berører både spørsmål knyttet til hvordan tekster produserer mening og spørsmål knyttet til tilskueren eller leserens respons – herunder også den akademiske resepsjonen. Filmteori om tilskuerens blikk har tradisjonelt vært opptatt av å identifisere forskjellige publikumsgrupper, som "kvinnelige tilskuere", "svarte kvinnelige tilskuere", "hvite kvinnelige tilskuere", "mannlige tilskuere", "lesbiske tilskuere" osv.<sup>54</sup> Disse studiene kan ha noe for seg. Men fra et queerteoretisk ståsted, som krever at vi tenker utover dualistiske kategoriseringsprinsipper, blir en ukritisk og homogeniserende klassifisering av tilskuerposisjoner problematisk. Doty poengterer at resepsjonsstudier som utføres på bakgrunn av inndeling i konvensjonelle publikumskategorier, står i fare for å overse hvordan resepsjonsstrategier kan være felles for ulike individer og grupper. Han er interessert i hvordan det han kaller *queer moments*<sup>55</sup> kan oppleves av alle som leser og responderer på tekster (Doty 1993:2f).

I *Queerfeministisk agenda* påpeker Tiina Rosenberg at den heterosentriske tolkningstradisjonen definerer det allmenngyldige og garanterer sin dominans gjennom å plassere andre tolkningsmodeller i en minoritetsavdeling som kun bør angå den egne gruppen (Rosenberg 2002:123). Ved å problematisere den dominerende tolkningstradisjonens begreper om begjær og ved å åpne for tolkningsmuligheter som har blitt utdefinert som utenkelige av det etablerte tolkningsfellesskapet, kan bruken av queer teori som analyseredskap ses som en motstrømsstrategi. Med henvisning til Foucaults kopleing mellom viten og makt, tilføyer Sedgwick *uvitenhet* som en faktor innenfor makt-viten-systemene. Også uvitenhet produserer mening og blir slik en maktposisjon. Sedgwick betoner at:

---

<sup>54</sup> Den feministiske filmteoretikeren og avantgarde-filmskaperen Laura Mulveys artikkel "Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1975) regnes gjerne som starten på den filmteoretiske debatten om tilskuerens blikk. Mulvey argumenterer her for at den klassiske hollywoodproduksjonen favoriserer mannlige tilskuere.

<sup>55</sup> Det er litt uklart akkurat hva som ligger i uttrykket "queer moment". Men det dreier seg om elementer i teksten som bryter med den heteronormative logikken.

[I]gnorance is ignorance of a knowledge – a knowledge that may itself [...] be seen as either true or false under some other regime of truth – these ignorances, far from being pieces of the originary dark, are produced by and correspond to particular knowledges and circulate as part of particular regimes of truth. (Sedgwick 1991:8)

Uvitenhet blir altså produsert og reproduisert som en del av sannhetsregimene, og dermed oppstår en form for vitensmessig *blindhet*. Med utgangspunkt i en slik tankegang, går den queere resepsjonen gjerne inn for å nylese mer eller mindre velkjente verk for å synliggjøre meningslag som ikke har blitt oppfattet av tidligere lesere / tilskuere. Oppmerksomheten kan for eksempel rettes mot framstillinger av “sammekjønnnet” begjær som har blitt oversett fordi analysetradisjonen ikke har åpnet for tekstens mangeartede begjærsløkker. Sedgwicks begrep om *homososialt begjær* er et eksempel på hvordan queer teori kan åpne for nye betraktningmåter. “Homososialt begjær” er ment å dekke alle slags “mannmannsrelasjoner” (Heede 2003:143n171). Sedgwick skriver:

"Homosocial" is a word occasionally used in history and the social sciences, where it describes social bonds between persons of the same sex; it is a neologism, obviously formed by analogy with "homosexual", and just as obviously meant to be distinguished from "homosexual". In fact, it is applied to such activities as "male bonding", which may, as in our society, be characterized by intense homophobia, fear and hatred of homosexuality. To draw the "homosocial" back into the orbit of desire, of the potentially erotic, then, is to hypothesize the potential unbrokenness of a continuum between homosocial and homosexual – a continuum whose visibility, for men, in our society, is radically disrupted (Sedgwick 1985:1).

Med ordsammensetningen “homososialt begjær”, problematiserer Sedgwick altså grensedragningen som har blitt foretatt innenfor den moderne vestlige vitenskapen, mellom “homoseksuelle” og “homososiale” relasjoner – eller mellom begjærrelasjoner og andre mellommenneskelige relasjoner. I *Between Men* undersøker Sedgwick *mannlig* homososialt begjær i en studie av engelsk skjønnlitteratur. I innledningen til boken hevder hun at opposisjonen mellom “homososial” og “homoseksuell” virker å være mindre dikotom når det gjelder kvinner enn når det gjelder menn. Dette synspunktet knytter hun til forskjellen mellom menn og kvinners adgang til makt. Hun mener at “the shapes of sexuality, and what *counts* as sexuality, both depend on and affect historical power relationships” (Sedgwick 1985:2). Å sette ulikheter i adgang til makt i forbindelse med hva som betraktes som seksualitet, er interessant. Etter mitt syn er det imidlertid også relevant å problematisere grensene mellom “homososialt” og “homoseksuelt” i forbindelse med “kvinnekvinne-relasjoner”. En annen problemstilling, som ikke tas opp hos Sedgwick, er at selvforståelser som ikke lar seg

klassifisere på bakgrunn av dikotome kategoriseringsprinsipper, som “transkjønn”, utfordrer skillet mellom homososialt/seksuelt og heterososialt/seksuelt.

I likhet med andre poststrukturalistiske analysestrategier, har ikke den queerteoretiske lesningen som mål å være uttømmende. I en introduksjon til queer teori, i boken *Begreb om begær* (2005),<sup>56</sup> skriver den danske litteraturviteren Maja Bissenbakker Frederiksen følgende:

En queerteoretisk læsestrategi hævder [...] ikke at sitte inde med den rette begrepsliggørelse af seksualiteter og køn. En queerteoretisk læsestrategi tror i det hele taget meget lidt på entydige definitioner. I stedet betragter den "køn" og "seksualitet" som betydningsfulde sociale konstruktioner, hvis logikker måske kan aflures, og hvis øjensynlige naturlighed kan dekonstrueres. (Frederiksen 2005:10)

Sedgwick oppfordrer til å nylese hele den litterære kanon med utgangspunkt i queer teori. Denne oppfordringen er retningsgivende for mange som benytter queer som analysestrategi. Frederiksen følger Sedgwicks anmodning når hun i *Begreb om begær* demonstrerer hvordan en queerteoretisk fortolkningsramme kan åpne for nye og vesentlige tolkningsmuligheter i lesningen av de fire kanoniserte danske romanene *Kongens Fald* (Johannes V. Jensen 1900-1901), *Barndommens Gade* (Tove Ditlevsen 1943), *Den kroniske uskyld* (Klaus Rifbjerg 1958) og *Baby* (Kirsten Thorup 1973). Hun betoner imidlertid at hennes holdning er at “en queer læsning ikke per definition tilbyder udtømmende eller for den sags skyld interessante perspektiver på enhver litterær tekst” (Frederiksen 2005:29). Hvorvidt queer teori er en interessant innfallsvinkel, beror altså i følge henne på materialet som skal undersøkes. Denne holdningen uttrykkes også hos Dag Heede, når han i *Det umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen* (2001) innleder med å skrive at: “Karen Blixens forfatterskab er en guldgrube for "postseksuel", postfeministisk og queer teori.” (Heede 2001:13) Den aktuelle tilnærmingen til Blixen har altså sammenheng med at han finner meningslag i verkene hennes som gjør innfallsvinkelen interessant. Han skriver også at han leser Blixens tekster som “en slags "svar" eller eksempler på den type "subversive forvirring" [...] Butler efterlyser i *Gender Trouble* [...]” (Heede 2001:13). Heedes tekstundersøkelser er tydelige eksempler på hvordan queerteoretisk tenkning kan fungere som utgangspunkt for framheving og omfortolkning av sentrale meningslag som tidligere har vært vagt registrert, fornektet, fraskrevet betydning, ignorert, fortiet, fortrent eller banalisert.

Som det framkommer, kan en queerteoretisk analysestrategi rette fokus mot den queerheten som finnes “overalt”. Men tilnærmingsmåten kan også dreie seg om å vise

---

<sup>56</sup> Boken er en omredigert versjon av prisoppgaven *Begreb om begær. En eksemplificering af queer teoris anvendelighed som litterær fortolkningsmetode* (2002).

hvordan noen verk, i større grad enn andre, fungerer subversivt i forhold til kjønn og seksualitet. Disse perspektivene trenger ikke å utelukke hverandre. Det er bruk for mer oppmerksomhet rundt filmer og andre kunstuttrykk som eksplisitt utfordrer normative og fastlåsende forestillinger om identitetskategorier. Men det er også interessant å se etter subversivitet som kan ligge mer implisitt i et verk. Forholdet mellom eksplisitt og implisitt beror selvsagt også på øyet som ser. Ofte framtrer meningslag som har blitt oversett i den allerede kanoniserte kunsten som tydelige gjennom en queer optikk.

En queer tilnærming vil, som alle andre analysestrategier, nødvendigvis være en meningsskapende handling som aktivt *gjør* noe med verket. Et flertydig kunstuttrykk vil alltid kunne utlegges på mange forskjellige måter, og heri ligger også flertydighetens kvalitet. Når det gjelder diskusjonen, som Doty innreflekterer, om hvorvidt queerheten leses inn i eller allerede er inneholdt i verket, anser jeg dette som et komplisert spørsmål som beror både på verket og leseren / tilskueren. Det kan ligge føringer og koder i verket, men disse er avhengige av at mottakeren oppfatter dem, og de kan være mangfoldige, slik at flere – og ofte motstridende – tilnæringsmåter kan være mulige. Ofte finnes flere meningslag i samme tekst, og det dreier seg ikke nødvendigvis om meningslag som tydelig kan skilles fra hverandre. Doty bryter ned binariteten “queer”/“ikke-queer” ved å hevde at: “[T]he queer often operates within the nonqueer, as the nonqueer does within the queer [...]” (Doty 1993:3)

Den mest vanlige innfallsvinkelen fra et queer perspektiv er å se etter begjærsløkker i teksten som bryter med det normative. Kanskje man i større grad burde betone at queer teori også kan belyse hvordan bestemte kulturprodukters heteronormative forståelser av seksualitet, kjønn og begjær er med på å opprettholde den heteroseksuelle matrisen. Jeg er usikker på hvorvidt det er relevant å se etter bruddelementer i enhver tekst. Men jeg er enig med Frederiksen i at det er viktig å spørre om litteraturforskningen (og her kan også forskning på andre kulturprodukter tilføyes) er preget av en bestemt form for begjær, nemlig “begæret etter at normalisere de litterære teksters begjærstruktureringer” (Frederiksen 2005:9).

### **Queering screen. Screening queer. Queer screens**

Innen filmforskning tematiserer teoretikere som Laura Mulvey, Teresa de Lauretis og Richard Dyer film som maktmedium.<sup>57</sup> I boken *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and*

---

<sup>57</sup> Forskning på film som maktmiddel har utspring i feministisk tenkning. Lauretis tilbakefører tradisjonen til to arbeider publisert i 1975: Mulveys *Visual Pleasure and Narrative Cinema* og Stephen Hearths “Narrative Space” (Lauretis 1987:28n19). Forståelsen av film som en “sosial teknologi” utvikles altså i feministisk filmteori om lag på samme tid som, men uavhengig av, publiseringen av Foucaults *Viljen til Viten* (Lauretis 1987:13).

*Fiction* (1987) belyser Lauretis filmmediets rolle i konstruksjonen av kjønn. Hun behandler film som én blant flere *kjønnsteknologier*:

*The construction of gender goes on today through the various technologies of gender (e.g., cinema) and institutional discourses (e.g., theory) with power to control the field of social meaning and thus produce, promote, and “implant” representations of gender. But the terms of a different construction of gender also exist, in the margins of hegemonic discourses. (Lauretis 1987:18)*

Lauretis er, som det framkommer i sitatet, opptatt av forholdet mellom hegemoniske diskurser og motdiskurser (eller alternative konstruksjoner av kjønn som eksisterer i periferien av de hegemoniske diskursene). Jeg skal ikke gå nærmere inn på en diskusjon av Lauretis teori, men forholde meg til de sidene ved den som jeg mener er konstruktive for denne avhandlingen, nemlig fokuset på film som en teknologi som bidrar til konstruksjon av identiteter. Lauretis teori er hovedsakelig konsentrert rundt representasjon av kvinner. Dyer anlegger et videre perspektiv, idet fokus rettes mot kulturell representasjon av ulike marginaliserte sosiale grupper. I *The Matter of Images. Essays on Representation* (1993) poengterer han at representasjoner har konsekvenser for mennesker, i den forstand at representasjoner både begrenser og muliggjør hva mennesker kan være i et gitt samfunn (Dyer 2002:3).

Queer teori belyser hvordan identitetskategorier produseres, siteres og feilsiteres på ulike nivåer i kulturen. I denne avhandlingen ses filmrepresentasjon som en del av den sosiokulturelle konstruksjonen og dekonstruksjonen av identitetskategorier. Perspektivet er at film, og annen fiksjon, kan bidra både til brudd med normsystemer og opprettholdelse av hegemoniske tenkemåter. Samtidig er jeg opptatt av tekstens flertydighet, og av at tolkningsaktiviteten inngår i produksjonen av tekstens mening. Dermed er også tolkningsaktivitet del av produksjonen av diskurser og motdiskurser som begrenser og muliggjør hva mennesket kan “være”, eller *gjøre*. I denne forstand er også teksttolkning en *performativ aktivitet* – en handling hvor teksttolkeren (mer eller mindre bevisst) siterer og feilsiterer, eller opprettholder og bryter, praksiser og tenkemåter innenfor den vitenskapelige tradisjonen.

“[Q]ueering *Screen*, screening queer and queer screens – the relationship can be played across diverse theoretical and political agendas with a range of different consequences”, skriver Jackie Stacey og Sarah Street i introduksjonen til boken *Queer Screen. A Screen*

---

Lauretis regnes som en sentral figur innen queer filmteori. Det må imidlertid påpekes at hun, i vesentlig grad, forankrer sin tenkning i feministisk teori. Heller ikke Richard Dyer kan entydig knyttes til queer teori, idet hans tenkning er nært forbundet med mer tradisjonell forskning på homoseksualitet. Både Lauretis og Dyers arbeider er særlig tydelige eksempler på hvordan queer teori ikke entydig bryter med, men også er sammenkoplet med den feministiske tradisjonen og homoforskningstradisjonen.



*Reader* (2007) (Stacey / Street 2007:1). Hvilke filmer som skal inngå i queer filmteoris gjenstandsfelt, er et diskusjonstema. Mens noen, som Doty og Dyer, retter fokus mot “queere” meningslag i populærkulturen, er ideen om “queer film” for andre så nært forbundet med den “uavhengige” audiovisuelle sektoren at å diskutere populærkultur med utgangspunkt i queer teori er uaktuelt (Stacey/Street 2007:5f). Etter mitt syn er Dotys utfordring av den etablerte inndelingen i tilskuerposisjoner interessant, og jeg er enig i at framheving av “queer” meningslag i populærkulturen er en viktig strategi. Men jeg mener samtidig at det er viktig å rette fokus mot “uavhengige” og mer eksperimentelle filmer, med queer tematikk, som ikke lages med utgangspunkt i et krav om popularitetsgaranti.<sup>58</sup>

Dersom vi oppfatter konvensjonelle kategoriseringer av kjønn og seksualitet som begrensende, er det nødvendig å spørre både hvilke diskurser i samtiden som opprettholder etablerte forestillinger om kjønn og seksualitet, og hvilke diskurser som bidrar til å gjøre en større kompleksitet kulturelt begripelig. Det er interessant at det blir skapt rom for “queer” innslag i populærkulturen, og etter mitt syn har for eksempel tv-serier som *The L Word* (Irene Chaiken, 2004 -) en viktig funksjon. Samtidig må det påpekes at inkludering av “ikke-heteroseksuelle” personer i fiksjonsuniverset ikke nødvendigvis fungerer subversivt.

I *Pouvoirs de l'horreur (Powers of Horror)* (1980) anvender Julia Kristeva termen *abjekt* for å beskrive elementer som har blitt fortrent gjennom etableringen av det dikotome og hierarkisk strukturerte språkssystemet. For Kristeva er abjektet “what disturbs identity, system, order. What does not respect borders, positions, rules. The in-between, the ambiguous, the composite” (Kristeva 1982:4). Abjektet har blitt fortrent og utgjør derfor, i kraft av sitt transcenderende potensial, en latent trussel mot den etablerte virkelighetsforståelsen. Løsrevet fra Kristevas psykoanalytiske forankring av abjeksjonsprosessen, er termen “abjekt” anvendbar i diskusjonen rundt hvordan identiteter utdefineres av det heteronormative binære systemet.<sup>59</sup> For eksempel kan “transkjønning” og “interseksualitet” utgjøre en trussel mot kvinne/mann-binariteten, mens “biseksualitet” kan utgjøre en trussel mot hetero/homo-binariteten.

I møtet med “queer” identiteter i film er det relevant å drøfte om det fiktive universet impliserer en heteronormativ forståelse, som tillater den “heteroseksuelle” tilskueren å definere “den andre” som radikalt forskjellig fra “meg”, ved at abjektet, det tvetydige som truer med å bryte ned den klare skillelinjen mellom subjekt og objekt, enten utdefineres eller

---

<sup>58</sup> Det er ikke uproblematisk å skille mellom populærkulturelle produksjoner og “uavhengig” filmproduksjon, særlig fordi skillet mellom “høykultur” og “populærkultur” i økende grad brytes ned.

<sup>59</sup> Butler setter begrepet “abjekt” i forbindelse med queer teori i *Gender Trouble* (Butler 1990:169f).

behandles på bakgrunn dikotomier som sant/falskt. I forhold til denne problemstillingen tror jeg den “uavhengige” filmen *har mulighet til* å utfordre normative kulturelle mønstre, som tokjønnsmodellen, på en annerledes, og muligens mer radikal, måte enn “queer” innslag i populærkulturen.

### **Filmens tenkemåte**

Det siste jeg skal gjøre i del én, er å presisere hva som menes når jeg benytter uttrykket “filmens tenkemåte”. Min bruk av dette uttrykket er inspirert av filmskaperen Daniel Framptons bok *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema* (2006). Her anvendes termene “filmmind” og “film-thinking” i en argumentasjon for at film er et egnet medium for tenkning.<sup>60</sup> Frampton presenterer ikke først og fremst en filosofi om film, men argumenterer for at film *er* filosofi. Filmmediet åpner for en unik form for tenkning. Med utgangspunkt i mediets egenskaper, *tenker* den enkelte filmen på sin egen måte, og alt en film består av – bilde, farge, lyd, utsnitt, bevegelse, dialog, plot osv – er del av dens *bevissthet*. Med utgangspunkt i Framton blir det avgjørende å være oppmerksom på *hvordan filmens form konstant tenker sammen med filmfortellingen*.

Framptons “filmosofi” samsvarer på mange vis med tilnæringsmåten i denne avhandlingen. I forbindelse med queer teori, mener jeg at film, i kraft av å være et visuelt medium, er godt egnet til å reflektere rundt hvordan menneskets “opptreden-til-verden” er knyttet til *kroppen som tegnsystem*, og hvordan “kroppen som tegnsystem” er knyttet til sitering og feilsitering av normer for kjønn og seksualitet.

Når jeg anvender uttrykket “filmens tenkemåte”, er det også for å betone at det ikke lar seg gjøre å skille entydig mellom teori og kunst. Fordi også kunsten “tenker”, bestreber jeg meg på å gå i dialog med filmen heller enn å opptre som en betrakter som står over eller utenfor verket og forsøker å få fullstendig oversikt. Å gå inn for å stå i et *dialogisk* forhold til verket, genererer en annen form for meningsskaping enn forsøket på å stå over eller utenfor for å skape entydig sammenheng. Jeg går inn for å se *En Soap* som en “tenkende bevissthet”, sidestilt med andre områder for meningsskaping, og jeg mener at film (og andre former for kunst), gjennom mediets egenart, kan “tenke” på måter som tilfører mening til andre områder.

---

<sup>60</sup> Framtons tilnæringsmåte står til en viss grad i opposisjon til teorien som, med omfangsrrike grunnbøker, som for eksempel stadig redigerte utgaver av David Bordwell og Kristin Thompsens *Film Art. An introduction* (1979 - 2004), dominerer nåtidig filmforskning. En av Framptons innvendinger er at den dominerende teorien har lett for å redusere filmer til et skille mellom “normer” og “ikke-normer”, noe som gjør at den enkelte filmens kompleksitet overses (Frampton 2006:8). I forbindelse med studier av nyere filmer, som *En Soap*, er dette en vesentlig innvending, fordi postmodernismen har brakt med seg en tendens til nedbrytning av grensen mellom mainstream og kunstfilm.

del to

**Queer sensibilitet og særegen estetikk. *En Soap***



Foto: Lars Wahl

## fem | Kjønnballade

*I define postmodernism as the generative clash between new modes of cultural production and late capitalism. Within postmodernism, subcultural activities are as likely to generate new forms of protest as they are to produce new commodities to be absorbed back into a logic of accumulation [...]. (Halberstam 2005:98)*

*Entering this very limited soap universe was like a gift. It gave us a lot of ideas. (Aakeson / Pressekonferanse 2006:22:23)*

Produksjonsvilkår har stor innvirkning på *hvordan* og *hvor* filmer lages. Estetikken i *En Soap* kan karakteriseres som en form for lavbudsjetts-estetikk. De visuelle valgene er åpenbart basert på en kunstnerisk holdning. Men den kunstneriske holdningen er også tydelig forbundet med praktiske omstendigheter. Faktorer som undereksponeerte og overeksponeerte opptak og håndholdt kamera skaper et skjær av amatørisme og et uglamorøst visuelt uttrykk. Dette gir en bestemt valør til den “queer” iscenesettelsen av karakterene. Filmen er kjennetegnet av skamløshet i tilnæringsmåten til sine problematikker. Ved å skildre ubalanse, sårbarhet, manglende respekt og konflikter, stilles potensielt provoserende karakterer og situasjoner i sentrum for handlingen. Heller enn å unnskyldes de fiktive personene gjennom glamorisering, insisterer filmen på deres eksistensberettigelse gjennom problematisering av binariteten normalitet/perversitet.

*En Soap* er opptatt *on location*, og filmen er bygget opp rundt en streng enhet i tid og sted. Hele handlingen er iscenesatt som et emosjonelt intenst kammerspill inne i to eksisterende leiligheter og trappeoppgangen mellom dem. Leilighetene er plassert over hverandre i en bygård i Nordvestkvarteret, et fattig strøk i grensesonen mellom den danske hovedstadens sentrum og byens periferi. Området er kjent for å være preget av dårlig boligstandard og for å huse ulike marginaliserte grupper av mennesker. Det trange rommet og bruken av en boligblokk i Nordvest som *location* (eller opptakssted) blir en metafor for at filmens omdreiningspunkt er kjønnsuttrykk og begjær som ligger i grenselandet for det kulturelt begripelige.

Som anført i avhandlingens innledning, lar *En Soap* utviklingen av en “queer” relasjon<sup>61</sup> (Charlotte, Veronica) stå som hovedintrigelinje, mens avslutningen på en

---

<sup>61</sup> Når jeg bruker betegnelsen “queer”, er dette ikke et forsøk på å innfange relasjonens “natur” eller “unatur”. Hensikten er å fastholde at relasjonen mellom Veronica og Charlotte vanskelig lar seg klassifisere og begripe på bakgrunn av tradisjonelle begreper og tenkemønstre.

heteroseksuell relasjon (Charlotte, Kristian) iscenesettes som biintrigelinje. Ved at intrigelinjene griper inn i og kompliserer hverandre, plasseres Charlotte i sentrum for en trekantskonflikt. Gjennom iscenesettelsen av to intrigelinjer, stiller filmen spørsmålsteget ved naturaliseringen av “normen” ved at “normen” konfronteres med det “ikke-normative”. Filmen kompliserer bildet av kjønn og seksualitet ved å innreflektere at samtidens dominerende ideer om naturlighet og normalitet utfordres av queer motdiskurser og queer kjønnsperformativitet.

### **Estetikk i grenseområdet mellom refleksivitet og illusjonisme**

Handlingen er iscenesatt som en lek med såpeoperaens sjangerkonsept. Filmen har tolv underkapitler som er underordnet fem overkapitler. Overgangen mellom overkapitlene synliggjøres visuelt ved hjelp av kapitteloverskrifter. Overskriftene er klisjépregete og bidrar dermed til å poengtere inkorporeringen av trekk fra populærkulturen: “nye horisonter” (1), “sorte skyer” (3), “sød musikk” (5), “hjerternes slag” (7) og “to sjæle” (10). Mellom kapitlene vises også utsnitt fra handlingen. Her er reallyden fjernet og en melodramatisk og parodisk *voice-over*, eller *overstemme*,<sup>62</sup> repeterer, gir frampek og stiller spørsmål knyttet til personene og intrigeutviklingen: “Men hvad er det for en kærlighed, Charlotte drømmer om? Hvorfor er det så svært for hende at finde lykken? Hvad er det for længsler, der river i hende? Og kvinden i lejligheden nedenunder, er hun *virkelig*, hvad hun giver sig ud for at være?” (1, min kursivering)<sup>63</sup> Det siste spørsmålet fungerer som en ironisering over ideen om en indre essens som krever et visst uttrykk for at individet skal være autentisk. Like etter overstemmens spørsmål, zoomes speilbildet av Veronicas ansikt inn, som om vi bedre kan finne ut hvem hun i “virkeligheten” er dersom vi kommer tett innpå.

Gjennom overstemmens patetiske og ureflekterte spørsmål og påstander, som ikke samsvarer med filmens selvrefleksive holdning, blir det klart at den klassiske såpen er en sjanger som ikke kan romme *En Soaps* problematikker. I kraft av filmens tittel, framstår avbruddene som en lek med såpeoperaens paradigme. James H. Wittebols påpeker, i *The Soap*

<sup>62</sup> Oversettelsen av begrepet “voice-over” til “overstemme” er hentet fra Jacob Lothes *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* (1994) (Lothe 2003:52).

<sup>63</sup> Når overstemmens eller karakterenes replikker siteres, støtter jeg meg til de danske undertekstene. Men noen steder avviker min gjengivelse fra underteksten. Dette fordi underteksten mangler en del *diskursmarkører*, eller “småord”, som jeg finner det fordelaktig å sitere. I tillegg er replikkene noen steder omskrevet på en måte som gjør at meningsinnholdet, etter mitt syn, forskyves. I disse tilfellene bestreber jeg meg på at mine sitater skal være mest mulig i overensstemmelse med det de fiktive personene sier. Enkelte momenter, som at talerne snakker i munnen på hverandre, er det ikke mulig å komme inn på her. Filmens replikkmateriale inneholder mange interessante aspekter som det ville kreve en *diskursanalyse* for å få tegnet et fullgodt bilde av. I denne sammenhengen er det dessverre ikke mulig å berøre alle nyanseene i den dramatiske dialogen. I fortsettelsen unnlater jeg å kommentere kursiveringer i sitatene fra *En Soap*. Når ord er uthevet i replikker fra filmen, er dette alltid mine kursiveringer.

*Opera Paradigm. Television Programming and Corporate Priorities* (2004), at tv-såpen karakteriseres ved kontinuitet fra episode til episode. Enkeltepisodene avsluttes med *cliffhangere* for at tilskuerens interesse skal opprettholdes. (Wittebols 2004:3/35f) Foran enkeltepisodene er det vanlig å gi handlingsresymeer. I *En Soap* ender overkapitlene på høyden av spenningskurver. Uløste problemer leder tilskuerens interesse over i neste kapittel. Kapitlene, handlingsresymeene og “cliffhangerne” bidrar til at filmen framstår som en komprimert miming over såpeseriens oppbygning. Men fordi synlige avbrudd og resymeer ikke er nødvendig for å skape sammenheng i en spillefilm som varer i knappe to timer, kan disse innslagene beskrives med Bertolt Brechts term *Verfremdung*, eller *fremmedgjøring*.<sup>64</sup> Med henvisning til filmteoretikeren Robert Stam *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard* (1992), kan det sies at *En Soap*, ved å være selvrefleksiv, “påpeker sin egen maske og ber publikum om å granske dens form og stoff” (Stam 1999:224).<sup>65</sup> Heller enn å ha en orienterende funksjon, bidrar den tydelige inndelingen i kapitler til å skape fremmedgjørende brudd i fortellingen. Illusjonsnedbrytingen forsterkes av at det visuelle uttrykket i overgangspartiene ikke samsvarer med filmen for øvrig. Mellom kapitlene går filmen over i svart/hvitt, og bildestrømmen brytes delvis opp ved at enkelte bilder fryses, noe som gir uttrykket et stilisert preg. I tillegg har kamera vært plassert annerledes, slik at utsnittene viser handlingen fra nye vinkler. Vi får også se deler av handlingen som ikke ble vist da den foregikk. Forskyvningene i filmens framstilling av det som skjer, skaper forvirring og usikkerhet rundt hva som er “sannheten” om hendelsesforløpet og karakterene. Dermed stiller filmen selvrefleksivt spørsmålsteget ved gyldigheten av det den selv formulerer.

Innen filmteori er det vanlig å tegne opp en akse mellom refleksivitet og illusjonisme. Robert Stam skriver:

Illusjonismen later som om den er noe mer enn bare kunstnerisk produksjon; den presenterer sine karakterer som virkelige mennesker, sine ord- eller bilderekker som virkelighetens tid, sine representasjoner som bekreftende fakta. Refleksivitet, derimot, påpeker sin egen maske og ber publikum om å granske dens form og stoff. Refleksive verker bryter med kunsten som fortryllelse, og gjør oppmerksom på sin egen kunstighet som tekstlige konstruksjoner. (Stam 1999:224)

---

<sup>64</sup> Brechts episke teater er, blant annet gjennom diskontinuitet, innrettet mot å appellere til publikums kritiske forstand, heller enn til dets følelser. Ulike fremmedgjøringsteknikker skal hindre selvforjæmende innlevelse. Det er et mål med avbruddet at det skal virke fremmedgjørende på det dramatiske forløpet. I *Versuche über Brecht*, påpeker Walter Benjamin at brudd i handlingen står i forgrunnen i det episke teatret, og at avbruddet motvirker illusjon og tvinger publikum til å ta stilling til det som foregår (Benjamin 1971:9/104f). Brecht har ikke bare inspirert teaterkunstnere, men også en rekke filmskapere, blant andre Jean-Luc Godard.

<sup>65</sup> Jeg har benyttet Hallvard J. Fossheims norske oversettelse av et utdrag fra boken.

Frampton påpeker at tradisjonell filmteori har lett for å redusere filmer til et skille mellom “normer” og “ikke-normer” (Frampton 2006:108).<sup>66</sup> Især nyere filmproduksjoner er ofte vanskelige å plassere på bakgrunn av et entydig skille mellom klassisk fortelletradisjon og bruddestetikk.

Ved at det blir skapt hindringer i den narrative framdriften, lineariteten og kausaliteten i handlingen, danner overgangspartiene mellom kapitlene i *En Soap* et selvrefleksivt nivå. Illusjonsnedbrytningen i Christensens film er imidlertid ikke definitiv. Det er en rekke trekk ved iscenesettelsen av handlingen som skaper følelsesmessig innlevelse. Bortsett fra avbruddene, er filmen strengt lineær. Den er stramt komponert og konsentrert i fortellemåten. *En Soap* foregår på nåtidsplanet og framviser hovedsaklig en fortløpende interaksjon mellom personene. Det lineære skjemaet benyttes, sammen med fortetning i tid og rom, til å skape spenningsoppbygning og til å bringe tilskueren følelsesmessig nær handlingen. Til tross for at filmen på ett nivå bryter den kronologiske handlingens karakter av selvfølgelighet, appellerer lineariteten til innlevelse. Selv om *En Soap* i utpreget grad er selvrefleksiv, inneholder den for mye *patos* til at den kan karakteriseres som rasjonalistisk. Effekten av den lineære og stringente plotkonstruksjonen er *integritet og følelsesladet intensitet*.<sup>67</sup> Gjennom oscilleringen mellom illusjonsnedbrytning og illusjonsoppbygging, veksler filmen mellom å appellere til refleksjon og å skape “selvforglemmende innlevelse” i problematikkene den formulerer.<sup>68</sup>

*En Soap* er *patosfylt*, og i denne forstand har filmen et uironisk forhold til såpeoperaens tro på at kjærlighet og følelser er verdifull tematikk. Men *En Soap* er også selvrefleksiv, i den forstand at problematisering og avsløring av kjønnsnormer, heteronormativitet og kategorisering står sentralt i filmen. Den klassiske filmens kjønnsstrukturer synliggjøres gjennom teknikker som overdrivelse, parodi og omsnuing av tradisjonelle representasjonsstrukturer. Tematiseringen av kjønn, seksualitet, kjærlighet og begjær foregår på en gjennomgripende måte, gjennom en rekke strategier.

---

<sup>66</sup> Med “tradisjonell filmteori” mener jeg her den angloamerikanske tradisjonen som har stor innflytelse på vår tids filmstudier. Teoretikere som David Bordwell og Kristin Thompson har, blant annet med omfangsrike og grundige innføringsbøker, i stor grad satt en standard for hvordan film skal forstås. Dette betyr ikke at det ikke eksisterer annen filmteori. I filmteoriens historie representerer navn som Gilles Deleuze og Stanley Cavell alternative tilnæringsmåter. Frampton bygger blant annet videre på Deleuze og Cavell.

<sup>67</sup> I artikkelen “Kritikk og kriterier” (1987) diskuterer Per Thomas Andersen ulike kriterier for vurdering av litterære teksters kvalitet. *Integritet* handler kort fortalt om “den tekstlige helhet”, mens *intensitet* handler om “tekstens evne til å holde på leseren” (Andersen 1987:23f). Disse begrepene kan selvsagt også brukes til vurdering og analyse av film.

<sup>68</sup> I artikkelen “Postfænomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse og den dramatiske form som retorisk gestus” (2004), gjennomfører teaterviteren Niels Lehmann en interessant diskusjon rundt hvordan det han benevner som “postfænomenologisk æstetik” tilbyr “et alternativ til den skamredne modsætning mellem umiddelbarhed og tekstuellet spil.” På bakgrunn av Lehmanns artikkel, kunne *En Soap* karakteriseres som “postfænomenologisk”, en betegnelse som, i en idéhistorisk kontekst, også kan beskrive queer teori.

Kulturens begreper om kjønn diskuteres blant annet eksplisitt gjennom at mann, kvinne og termer og praksiser som står i relasjon til dikotomien mann/kvinne, stadig inngår i replikkvekslingene: “Du vil jo ikke ligne en *mand*, vel? / Bare jeg ikke ligner en *sindssyg fisse*.” (Charlotte til Veronica / Veronica til Charlotte) (3),<sup>69</sup> “Jeg er *kvinden*, der har alt.” (Charlotte til Veronica) (5), “Sikke en masse *kønshormon* hva?” (Charlotte til Kristian) (8), “*Rigtige kvinder* bider altså ikke negle.” (Charlotte til Veronica) (11)

Filmens *intensjon*,<sup>70</sup> slik jeg opplever den, er tidvis i større grad å diskutere en rekke problematikker enn å tegne realistiske personportretter. Ofte gir dialogen i større grad inntrykk av å være konstruert for at tilskueren skal vurdere dens meningsinnhold enn for å speile en “virkelig” samtale. *En Soap* har imidlertid også kvaliteter som gjør at verket kan forbindes med realistiske tradisjoner. Fordi håndholdt kamera og uegnede opptakssteder er typisk for dokumentarfilm, kan disse kvalitetene sies å ha en *virkelighetseffekt*.<sup>71</sup> Det blir skapt en forestilling om at filmen benytter mulighetene som finnes “der det skjer”. De fremmedgjørende uttrykksmåtene fjerner filmen fra den “transparente” realismen. Men det er ikke entydig hvorvidt *En Soap* illuderer virkelighet eller bryter illusjonen. Bevegelsene i bildet, som er et resultat av bruk av håndholdt kamera, og det “naturlige” lyset, trekker oppmerksomheten mot medieringen, og dermed mot filmen som film. Men de samme elementene skaper også en realistisk illusjon.

Tidvis har *En Soap* et *skittenrealistisk* preg. Med skittenrealisme mener jeg, i denne sammenhengen, å påpeke filmens rå miljøskildringer og uglamorøse personkarakteristikker. Et typisk trekk ved skittenrealismen er dveling ved menneskets “ureinhet”. Personene i *En Soap* kan vises med utslitte klær, og de kan være lyssatt slik at vi ser porene i huden deres, teksturen i ansiktet. Mange fiksjonstekster som blir knyttet til begrepet “skittenrealisme”, inneholder kvalmende skildringer av kroppsvæsker. I *En Soap* finnes et tydelig eksempel på dette i kapittel fire. Veronica har forsøkt å begå selvmord ved hjelp av en overdose tabletter. Charlotte stikker fingrene i halsen hennes for å få henne til å kaste opp. Filmen dveler ved omstendighetene og ved oppkastet, noe som får tilskueren til å føle både kvalmen, dramatikken og alvoret i situasjonen. Den uglamorøse framstillingen av personene skaper

---

<sup>69</sup> Skråstrek (/) illustrerer hvor dialogen skifter *avsender*.

<sup>70</sup> Med “intensjon” mener jeg ikke filmskapernes intensjon eller en iboende verkintensjon. Termen er ment å betegne tilkuerens opplevelse av intensjon i møtet med filmens helhetlige uttrykk. Som Frampton påpeker, produserer møtet mellom filmen og tilskueren “a *unique third thought*, a *unique mix*” (Frampton 2006:163).

<sup>71</sup> Med henvisning til diskusjonene om realisme i kunsten, er Roland Barthes, i artikkelen “Virkelighetseffekten” (1968), opptatt av hvordan detaljer i en tekst kan ha en *virkelighetseffekt* ved at de *konnoterer* virkelighet – eller gir inntrykk av virkelighet. Virkelighetseffekten oppstår fordi detaljene viser til noe som teksten sier er virkelig.



distanse til mainstreamfortellingen, hvor karakterene gjerne er modellert med glatte og polerte overflater.

Christensen er en postmodernistisk filmskaper, i den forstand at hun blander fortelletradisjoner som tradisjonelt står i opposisjon til hverandre. Dette gir henne et utpreget personlig filmspråk. Litteraturviteren Fredric Jameson betoner, i *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (1991), at det er typisk for postmodernistiske uttrykk at det skjer en nedbrytning av “the older (essentially high-modernist) frontier between high culture and so-called mass or commercial culture”. Postmodernismen lar seg, i følge Jameson, fascinere av “degenerert” kultur; “materials they no longer simply "quote," as a Joyce or a Mahler might have done, but *incorporate* into their very substance.”<sup>72</sup> (Jameson 1991:2f, min kursivering) Christensens film kan sies å utfordre skillet mellom “høykultur” og “populærkultur” ved at populærkulturelle sjangertrekk *inkorporeres* i det fiktive universet uten at verket framstår som en mainstreamproduksjon. I denne forstand motsetter verket seg det klassiske filmspråkets normalisering av bestemte representasjonsstrategier, samtidig som filmen motsetter seg å inngå i en logikk hvor bruddestetikk nødvendigvis markerer en avstand til alle aspekter ved mainstreamkulturen.

### **Personer, kronotop og handling**

I den nederste leiligheten bor Veronica. I etasjen over har Charlotte nettopp flyttet inn. Plasseringen av leilighetene sammenfaller med at Charlotte, i utgangspunktet, har en høyere status i det kulturelle hierarkiet enn Veronica. Ved at filmfortellingen er situert romlig gjennom kryssklipping mellom leilighetene, sidestilles, parallellføres og sammenføres hovedpersonenes tilværelser. Entreer og sortier utgjør et elementært struktureringsprinsipp i filmen, fordi kamera aldri følger karakterene ut av boligblokken. Handlingen utspiller seg over den tiden hovedpersonene tilbringer alene, over besøkene hovedpersonene avlegger hos hverandre og over besøkene bipersonene avlegger hos hovedpersonene. Filmen har et persongalleri på åtte: Charlotte (som spilles av Trine Dyrholm), Veronica (David Dencik),

---

<sup>72</sup> Jameson inntar en holdning hvor modernismen oppvurderes, mens postmoderne estetikk betraktes som “a consequent weakening of historicity” (Jameson 1991:6). Utgangspunktet for denne vurderingen er at postmodernismen koples til global kapitalistisk industri. Jeg avviser ikke at betraktningene kan være interessante. Synspunktene er imidlertid også generaliserende og reduktive. Beskrivelsene av hvordan postmoderne estetikk *inkorporerer* “degenerert” kultur er treffende. Jameson undervurderer imidlertid mulighetene som ligger i den postmoderne estetikken, og i postmoderne tenkning, blant annet fordi han ikke åpner for at det kan ligge nye og interessante utfordringer i den uhytidelige holdningen til grensen mellom kulturuttrykk som tradisjonelt har blitt definert (av de som har definisjonsmakt) som modernisme / høykultur og kulturuttrykk som tradisjonelt har blitt definert (av de som har definisjonsmakt) som populærkultur / lavkultur. Å *inkorporere* populærkultur, kan, etter mitt syn, skape en effektfull kunstnerisk drøfting av problematikker både i “høykulturen” og i “populærkulturen”.

Kristian (Frank Thiel), Veronicas mor (Elsebeth Steentoft), Charlottes to “engangselskere” (Jacob Lohmann og Claes Bang) og Veronicas to sexkunder (Christian Tafdrup og Pauli Ryberg). I tillegg har Veronica en far, som ikke iscenesettes av en skuespiller *on stage*, men som blir del av fiksjonen gjennom samtaler mellom Veronica og moren.

*Kronotopen*,<sup>73</sup> eller “tid-rom-sammenføyningen”, i *En Soap* er ekstremt sammenpresset. Det skjer mye, over et kort tidsavsnitt, i et trangt rom. Dette skaper en form for klaustrofobi. Samtidig som det skjer mye, fokuserer filmen imidlertid også på den sykliske hverdagstiden. De dramatiske begivenhetene skildres raskt, mens filmen dveler ved tilstandsbeskrivelser, stemninger, detaljer og aktiviteter som gjentas fra dag til dag. Ved å presentere gjøremål som matlaging og støvsuging, framstiller *En Soap* situasjoner som stort sett er fraværende i mainstreamfilmen. Med utgangspunkt i trekantskonflikten, kunne det være nærliggende å plassere Charlotte som filmens eneste hovedperson. Fordi *En Soaps* romdimensjon er sterkt vektlagt, er det imidlertid rimelig å betrakte både Charlotte og Veronica som hovedpersoner. Dette skyldes at filmen sidestiller framstillingen av disse karakterenes tilværelser. Trekantskonflikten kan sies å være intrigen som i hovedsak driver handlingen framover. Men tilskuerens oppmerksomhet ledes ikke hovedsaklig mot suksessjon (hendelsenes etter-hverandre-i-tid). Fordi det ytre handlingsforløpet, i vesentlig grad, er underordnet situasjonsbeskrivelser og framstilling av stemninger, rettes tilskuerens oppmerksomhet i vel så stor grad mot situasjon og rom. Fokuset på udramatiske begivenheter fungerer som en dveling ved karakterenes “opptreden-til-rommet”. Ved å fokusere på hvordan karakterene beveger seg, holder vinglasset, ser seg i speilet osv, tydeliggjør filmen at konsentrasjonen omkring situasjonsbeskrivelser også fungerer som en refleksjon rundt kjønnsiscenesettelse.

Filmene har også flere mindre parallelle plotlinjer som er underordnet trekantskonflikten, men som er vesentlige for framstillingen av tilstand. Av særlig betydning

---

<sup>73</sup> I essayet “Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik” (1937-38) lanserer den russiske litteraturforskeren Michail Bachtin begrepet kronotop (tid-rom) for å beskrive foreningen av romdimensjonen og tidsdimensjonen i kunsten. Bachtins studie er knyttet til romanteori, men begrepet kan uproblematisk overføres til filmanalyse: “I den litterära kronotopen sker en förening av rums- och tidskännetäcken i en meningsfull och konkret helhet. Här förtätas tiden, pressas samman och blir konstnärligt-åskådlig; också rummet intensifieras, dras in i tidens, subjettens och historiens rörelse. Tidskännetecknen blir synliga i rummet, och rummet tänks och mäts i tiden. Den konstnärliga kronotopen karakteriseras av denna intersektion av räckor och förening av kennetecken.” (Bachtin 1991:14) Det er den uoppløselige syntesen mellom tid og rom som er kjernen i Bachtins begrep. Termen er et godt utgangspunkt for å undersøke hvordan roms- og tidskjennetegn anskueliggjøres ved å “presses sammen” i det enkelte kunstverket. Enkeltverket kan fremheve tid på bekostning av rom eller rom på bekostning av tid. Økt fokus på suksessjon (hendelsenes etter-hverandre-tid) medfører mindre fokus på situasjon og rom, mens økt fokus på situasjon og rom medfører mindre fokus på suksessjon. Fravær av enten tid eller rom er imidlertid en umulighet. I *En Soap* skjer stadige forskyvninger i kronotopen – fra tid mot rom, og fra rom mot tid.

er at Veronica, gjennom hele filmen, venter på brevet fra sivildirektoratet som skal avgjøre om hun får innvilget den kjønnsbekreftende operasjonen (fra “mann” til “kvinne”). I tillegg har en pågående konflikt mellom Veronica og moren en vesentlig funksjon. Begge disse plotlinjene starter tidlig i filmen og føres til en ende mot filmens avslutning. Alle plotlinjene utvikles kronologisk. Også kortere intriger, som ikke utvikles til gjennomgående plotlinjer, men som blir stående som løsrevne enkeltscener, har betydning i forbindelse med tematiseringen av kjønn og seksualitet. Det dannes en analogi mellom Charlotte og Veronica ved at Charlotte har besøk av to “engangselskere”, mens Veronica har besøk av to sexkunder. Veronicas møter med sexkundene og Charlottes møter med elskerne blir del av filmens tilstandsskildring.

Åpningen av filmen fungerer som en form for introduksjon, hvor tilskueren presenteres for hver av hovedpersonene, i forkant av deres første møte. I den innledende eksposisjonen møter vi blant annet begge hovedpersonene foran speilet. Charlotte ser aktivt inn i speilet, hvor hun ikke betrakter sitt eget utseende, men utelukkende møter sitt eget blikk. Når kamera zoomer inn, slik at speilets ramme forsvinner, skapes et inntrykk av at Charlotte stirrer direkte på tilskueren. Hun møter simultant sitt eget blikk og tilskuerens blikk. Hun ser samtidig mot betrakteren og seg selv og nikker. (1) Gjennom det aktive konfronterende blikket, plasseres Charlotte i en maskulint konnotert posisjon. Ikke lenge etter befinner vi oss i leiligheten under. Også Veronica presenteres delvis via speilet. Veronicas blikk er flakkende og bortvendt, som om hun er ukonsentrert. (1) I seinere scener ser også Veronica inn i speilet. Til forskjell fra Charlotte, bruker Veronica imidlertid speilet til å kontrollere og betrakte sitt eget utseende. Vi får aldri inntrykk av at Veronica stirrer på tilskueren. Gjennom det passive blikket, plasseres Veronica i en feminint konnotert posisjon. Ved at Charlotte innehar det aktive og konfronterende “mannlige” blikket, mens Veronica innehar det passive “kvinnelige”, inverteres klassiske filmkoder for kopling mellom kropp og kjønn.

Teoretiske drøftinger som omhandler forholdet mellom kjønnsiscenesettelse og blikkstrukturer, er etablert både i feministisk- og queer filmteori.<sup>74</sup> Gjennom selvrefleksiv

---

<sup>74</sup> Mulveys “Visual Pleasure and Narrative Cinema” er det sentrale utgangspunktet for disse drøftingene. Mulvey argumenterer for at det klassiske filmatiske *blikket* reflekterer det patriarkalske samfunnet. Hun hevder at synsdriften, i en verden styrt av seksuell ubalanse, har blitt delt mellom aktiv/mannlig og passiv/kvinnelig. Kvinnen iscenesettes tradisjonelt på en måte som konnoterer “*to-be-looked-at-ness*”, eller “å-bli-iakttatt-het”. Dermed framtrer kvinnen som et erotisk objekt for det aktive mannlige blikket. (Mulvey 1999:837f) Mulvey er kritisk til den samfunnssetablerte fortolkningen av “kjønnsdifferansen”, slik den blant annet kommer til uttrykk i den klassiske filmen. Fra et queerteoretisk ståsted blir den uproblematiskerte binære forestillingen om biologisk kjønn som ligger innebygget i Mulveys begrep om “kjønnsdifferansen” problematisk. Også måten hvorpå Mulvey skiller mellom “menn” og “kvinner” begjær når hun hevder at den klassiske filmen favoriserer mannlige tilskuere, er problematisk, fordi hun impliserer at tilskuerens blikk er “kjønnet” og at publikum kan deles inn i to klasser: “menn” som begjærer “kvinner” og “kvinner” som begjærer “menn”. Det er en rekke

bruk av blikkstrukturer, setter filmen seg, i likhet med en rekke feministiske avantgardefilmer og en rekke filmer som iscenesetter “queer” identiteter, i et deltakende forhold til de teoretiske drøftingene og i et denaturaliserende forhold til den naturaliseringen av kjønn som foregår gjennom det klassiske filmapparatets repetisjon av innarbeidede estetiske strategier.

Charlottes aktive blikk i filmens innledning sammenfaller med at hun er den karakteren som mest aktivt fører narrasjonen framover. I forholdet til Veronica, er Charlotte en pådriver ved at hun ikke gir slipp, men stadig finner nye påskudd til å videreutvikle forholdet. I forholdet til Kristian har Charlotte definisjonsmakt. Det er Charlotte som definerer forholdet som avsluttet, og det er Charlotte som seinere bestemmer seg for å gi forholdet en ny sjanse. I den klassiske filmen er det oftest “mannlige” karakterer som er bærere av det aktive blikket, og det er “mannlige” karakterer som kontrollerer narrasjonens begivenheter (Lauretis 1987:99). Charlotte kan sies å bli plassert både i en maskulint konnotert estetisk posisjon og i en maskulint konnotert narrativ posisjon. De mannlige karakterene i *En Soap* skildres som fremmedgjorte, statiske og uselvstendige, mens de kvinnelige hovedpersonene framtilles som mer aktive og dynamiske deltakere i sine egne liv. Charlotte fører mest aktivt narrasjonen framover. Men Veronica kommer også på banen og stiller krav, både til hvordan hun vil bli behandlet og til hvordan kommunikasjonen mellom henne og Charlotte skal være. Mot slutten av filmen tar hun også avgjørelser som blir vesentlige for narrasjonens videre utvikling.

Tilskuerens reflekterende holdning til filmens visualisering av kjønn og seksualitet etableres umiddelbart idet narrasjonen starter. Gjennom å skape visuell kontinuitet mellom Charlottes aktive blikk i speilet og Veronicas passive, oppfordrer filmen tilskueren til å fortsette å legge merke til hvordan filmens *bevissthet* opererer for å plassere Charlotte og Veronica i henholdsvis en maskulin og en feminin konnotert posisjon. Dikotomien aktiv/passiv problematiseres forøvrig ved at Veronica, for eksempel i scener hvor hun forføres av Charlotte, aktivt inntar den “passive” posisjonen.

Fordi opptaksstedet er så begrenset, er romlige detaljer ladet med stor betydning. Leilighetene forteller mye om karakterene. Til tross for at de er identiske i størrelse og romløsning, er leilighetene kontrasterte gjennom interiøret. Kontrasteringen signaliserer ulikheter i livsstil. Minimalistisk og moderne innredning og hvitmalte vegger speiler Charlottes minimalistiske følelsesideal. Leiligheten hennes er imidlertid også preget av

---

punkter i Mulveys artikkel som kan diskuteres og problematiseres. I seinere artikler kritiserer hun også flere av punktene selv. Påpekningen av den etablerte, vedvarende og normative iscenesettelsen av “menn” og “kvinner” på bakgrunn av dikotomien aktiv/passiv, er imidlertid viktig – og høyst aktuell. I narrativ film, og i en rekke andre kontekster, foregår det fremdeles en naturalisering av “kvinnekroppen” som blikkfang. Jamfør for eksempel Wencke Mühleisens analyse av “værdamene” på TV2 (Mühleisen 2003:79f).

flytterot, noe som signaliserer følelseskaos. Til tross for det aktive og selvsikre blikket, befinner Charlotte seg i en uoversiktlig situasjon. Bruddet med Kristian er samtidig et brudd med en, på overflaten, velordnet tilværelse i velferdssamfunnets kjerne. *En Soap* gir ikke mange tilbakeblikk til tiden før den framstilte handlingen tar til. Men tilskueren får vite at Kristian er utnevnt til første reservelege, at Charlotte er innehaver av en skjønnhetsklinikk, at de to har vært samboere i fire år og at de står på terskelen til å kjøpe hus. Uten å gi uttrykk for det, har Charlotte imidlertid gått lei av forholdet til Kristian. Mens han er på kurs i Malmö, bestemmer hun seg, brått og uventet, for å bryte opp. Den melodramatiske overstemmen kan berette at hun “pakker sine ting og flytter ind i den første og bedste lejlighed” (1).

Forflytningen til Nordvest kan tolkes som Charlottes forsøk på å bryte med de markørene for livserfaring som Halberstam beskriver som normative, som har reproduksjonen og den obligatoriske heteroseksualiteten som omdreiningspunkt og som er knyttet til den vestlige middelklassen. Konflikten mellom normsystemet Charlotte og Kristian har innrettet tilværelsen etter og Charlottes forflytning til velferdssamfunnets periferi, uttrykkes i en kranjel: “Vi står med en slutseddell i hånden og skal flytte i hus. / Men jeg er ikke nogen hustype, Kristian. [...] / Nå, så du er mere sådan typen, der bor i Nordvest, eller hvad?” (1) Det er tydelig at den geografiske forflytningen også er en forflytning til en sone av samfunnet som, sett fra et ståsted i kulturens sentrum, forbindes med “outsideridentiteter”. Charlotte kan sies å foreta en omvendt, og derved merkverdiggjort klassereise som, gjennom møtet med Veronica, også skal vise seg å bli en form for “dannelsesreise”.

Charlotte forsøker å fjerne seg fra fortiden og forholdet til Kristian ved å erobre en rekke menn som hun ikke er interessert i å innlede langvarige relasjoner til. Charlotte har imidlertid ikke gitt endelig slipp på Kristian, som fortsatt utgjør hennes nærmeste tilknytningsperson. Han kommer stadig til leiligheten hennes, enten på hennes oppfordring fordi hun trenger selskap, eller på eget initiativ fordi han ikke innser at forholdet er over.

Veronicas leilighet har et gammeldags preg. Den inneholder mye nips og smårot. Interiøret signaliserer lav økonomi. Hos Veronica er det en mørk og melankolsk ladet atmosfære som understreker hennes vanskelige situasjon. Situasjonen beror delvis på manglende aksept og delvis på at hun ikke har kontroll over beslutningene som skal tas i henhold til hennes kjønnsidentitet. At Veronicas tilværelse er betinget av apparatet som foretar beslutninger vedrørende diagnostisering av transseksualitet, illustreres gjennom en telefonsamtale: “Men jeg forstår bare ikke, hvorfor det skal tage så lang tid at give mig et svar. Det er meget svært for mig at gå og vente på et brev fra jer.” (1) Manglende anerkjennelse fra personene hun omgås og manglende kontroll over livssituasjonen, fører til at

Veronica, i løpet av filmen, forsøker å begå selvmord ved hjelp av en overdose tabletter. Tablettene får hun levert på døren av moren, som i stedet for anerkjennelse og følelsesengasjement, forsøker å dempe Veronicas uro gjennom å skaffe henne beroligende medisiner. Ved at hun fortsetter å skaffe Veronica tabletter, også etter selvmordsforsøket, framstilles moren nærmest som morderisk. Mens de øvrige karakterene skildres med dybde, framstår Veronicas mor som en umenneskelig figur. Filmen demoniserer slik hennes fastlåste holdninger. Moren nekter å anerkjenne Veronicas kjønnsidentitet og benytter demonstrativt fødenavnet Ulrik: “Far, han er lige nede i havnen, ikke. Og så har jeg lige lovet at komme og hente ham om et øjeblik, Ulrik. / Lad være med at kalde mig det! / Ved du hvad, jeg går ikke og blander mig i, hvad du går og laver, vel. Jeg har født en dreng. Og sådan er det.” (5)

Foruten moren, synes Veronica å ha et begrenset sosialt nettverk. Hun bor sammen med hunden Miss Daisy,<sup>75</sup> som hun, i mangel på nære relasjoner, overøser med omsorg. Veronica er utestengt fra å ta del i familiesammenkomster, noe som markeres ved at hun ikke er invitert til farens fødselsdag. Moren motsetter seg også å overrekke faren en gave (5), noe som indikerer at hun setter et tydelig skille mellom Veronicas leilighet og “virkeligheten” utenfor, hvor Veronica, for henne, ikke eksisterer. I morens “virkelighet” er besøkene hos Veronica omskrevet til “fiksjon”. Dette framkommer allerede i morens første replikk i filmen: “Jeg er i *virkeligheden* på arbejde.” (3) Kontakten mellom Veronica og moren foregår utelukkende i Veronicas leilighet, hvor moren aldri kommer lengre inn enn til entreen.

Veronicas utsatte identitetsposisjon og tilknytningen til samfunnets skyggeside understrekes både sosialt og økonomisk, ved at hun lever på trygd og prostituerer seg for å tjene nok penger til, som hun selv uttrykker det, “tøy og sko og makeup” (6). I leiligheten tar hun imot sexkunder som betaler for at de skal få utlevd sine sadomasochistiske seksuelle fantasier. Veronica fortrenger ensomheten ved å følge intenst med på intrigeutviklingen i *Days With Love*, en klassisk amerikansk tv-såpe. “Såpen-i-såpen” vises aldri visuelt, men inkorporeres som del av stemningen i filmen gjennom lyden fra fjernsynet.

Charlottes fasade gir inntrykk av at hun er selvtilstrekkelig. Hun tillegges derved egenskaper som i vår kultur tradisjonelt knyttes til maskulinitet. Charlotte skildres som dominerende. Hun provoserer stadig grensene til menneskene hun omgås. Ved å ha en maskulint konnotert utagerende erotisk drift, bryter Charlotte stereotype myter om at menns seksualitet er aktiv mens kvinners er passiv. Til forskjell fra Charlotte, handler ikke Veronicas

---

<sup>75</sup> At Veronica har gitt hunden navnet Miss Daisy, kan fungere som en hilsen til Kirsten Thorups roman *Baby* (1973), hvor “transvestitten” og nattklubsangeren Jolly Daisy utfordrer kjønnet som forståelseskategori. Jamfør Maja Bissenbakker Frederiksens lesning av *Baby* (Frederiksen 2005:155f).

seksuelle kontakter om trang til erotikk, men om å tjene penger. Ved å inngå i prostitusjonsrelasjoner, gis Veronica en kvinnelig konnotert posisjon som kan koples til patriarkalsk og økonomisk utnyttelseslogikk. Også i forholdet mellom Veronica og Charlotte er det Charlotte som inntar den maskuline posisjonen, mens Veronica inntar den feminine. Veronica trekker seg unna Charlottes erotiske tilnærmelser, mens Charlotte trekker seg unna Veronicas forsøk på å skape intimitet basert på tillit.

Også materielt posisjoneres Charlotte i en maskulint konnotert posisjon, noe som markeres ved at hun, i kraft av at hun har suksess med skjønnhetsklinikken, har tilgang på materielle goder Veronica kun kan skaffe seg via utbyttingsrelasjoner til mennesker som er mer pengesterke enn henne selv. Når Charlotte bestemmer seg for å forføre Veronica, gjør hun det delvis gjennom eksklusive makeupgaver. Hun setter derved i gang en mannlig konnotert forføringsstrategi. At Charlotte er innehaver av en skjønnhetsklinikk, er et av filmens mange paradokser, idet Charlotte selv ikke synes interessert i å performere kvinnelighet på en overbevisende måte. Det er imidlertid tydelig at hun har et begrep om hva kvinnelighet skal være, idet hun stadig lar Veronica være objekt for kommentarer og “teorier” som angår kjønn:

Jeg har en gave til dig [...]. Det er fordi jeg har en klinikk i Gothersgade, og den her foundation, den er altså rigtig god. / Tak. / Mænd, de har jo en lidt grovere hud end kvinder. Men, altså, hvis du mikser de her to, så tror jeg, du kan dække det værste. Ja, altså, du vil jo ikke ligne en mand, vel? (3)

Hva som menes med at menn har en grovere hud enn kvinner, og om dette er en universelt gyldig påstand, spekulerer filmen over ved å vise ultranære bilder av hovedpersonenes ansikter samtidig som Charlottes replikk uttales.

Veronica iscenesettes gjennom en rekke identitetsmarkører som signaliserer klassisk femininitet; høyhælte sko, kort skjørt, barberte legger, sminke, rød-lakkerte negler, feminiserte gester osv. Hun ønsker også å stadfeste sin identitet gjennom kjønnsbekreftende kirurgi og hormonbehandling. Ønsket om transformasjon av kroppen, gjør at Veronica kan knyttes til hovedfortellingen om transseksualitet i vår kultur. Hun opplever kroppen som “helt, helt forkert” (11) og lengter etter å ha en fysikk som i større grad samsvarer med det hun betrakter som en “rigtig kvinde” (7). Gjennom iscenesettelsen av Veronica, synliggjøres dissonanser mellom anatomi og kjønnsuttrykk. Samtidig illustrerer Veronicas selvforståelse at skillet mellom brudd og tilpasning ikke er entydig. Hun bryter forestillingen om at identiteten må tilpasses kroppen på bakgrunn av tradisjonell kjønnsmodell. Samtidig lengter hun etter at kroppen, i større grad, skal være tilpasset identiteten.

Transkjønn blir ofte fortolket som et symbol for fleksibilitet. Men selv om den transkjønnede selvforståelsen representerer “brudd”, er det ikke uproblematisk å slutte at den transkjønnede identiteten nødvendigvis representerer fleksibilitet. Bruddet markerer fleksibilitet i kjønnsystemet. Den transkjønnede selvforståelsen representerer imidlertid også en form for rigiditet, idet den innebærer en lengsel etter å bli forstått på bestemte måter. Veronicas lengsel etter å bli gjenkjent som kvinne, påminner om sårbarheten som ligger i “bruddidentiteten”, fordi den også, som andre selvforståelser, representerer et behov for å bli oppfattet som et menneske med integritet.

I starten av filmen kommer Charlotte uforvarende til å skyve det avgjørende brevet fra sivildirektoratet inn under noen motemagasiner i Veronicas entré. Charlotte er, både bevisst og ubevisst, stadig katalysatoren som fastsetter situasjonen i fiksjonsuniverset. Fordi brevet blir borte under motemagasinene, forlenges Veronicas usikre situasjon. Mot slutten av filmen finner Veronica endelig brevet, som forteller at hun *får* innvilget de kjønnskorrigerende inngrepene. Før Veronica finner brevet, har Charlotte rukket å utvikle en anerkjennende holdning til Veronicas prosjekt. Mens Veronicas mor konsekvent benytter navnet Ulrik og pronomenet “han”, benytter Charlotte lojalt navnet Veronica og pronomenet “hun”. Denne kontrasten synliggjør definisjonsmakten som ligger i kjønnsrelaterte ord. Dette blir særlig tydelig i den eneste kommunikasjonen som finner sted mellom Charlotte og Veronicas mor: “Hvor er *Ulrik*? / *Hun* er vel ude at gå tur med hunden. Jeg ved faktisk ikke, hvor *hun* er. / Jeg er *Ulriks* mor. / Ja. Vil du ikke indenfor?” (9) I fortsettelsen på samtalen markerer både Veronicas mor og Charlotte sin holdning ved at de velger å overse den andres bruk av pronomen og navn.

Ved at brevet utsettes, skildrer filmen Veronicas ventesituasjon. Dette er et vesentlig poeng, særlig fordi moren utnytter den uvisse situasjonen til å motsette seg Veronicas identitet: “Du kan ikke regne med, at du får den operation lige uden videre. / Hvorfor kan jeg ikke det? / Fordi du er for nervøs. Du er alt for ustabil, Ulrik. Det ved du godt.” (5) Det er tydelig at tilgangen til operasjonen, for Veronica, også er forbundet med anerkjennelse og eksistensberettigelse, og at brevet derfor også har en symbolsk betydning. Gjennom Veronicas situasjon synliggjøres den komplekse friksjonen mellom individuelt valg og makten over det individuelle valget som ligger i diagnosesystemet som omgir transseksualitet. Brevet som innvilger operasjonen, gir Veronica kraft til å stille krav om anerkjennelse: “Fortæl far, at du kommer og besøger mig [...]. // Du bliver nødt til at sige det til ham. Ellers kan du altså ikke komme her mere. Mor, jeg har fået tilladelsen til operationen.” (11) Her føres intrigelinjen mellom Veronica og moren brått til en ende ved at moren avbryter kommunikasjonen og



forlater leiligheten. Veronica står fremdeles i en utsatt posisjon hvor hun mangler anerkjennelse.

### **Charlottes truende falliskhet**

Charlotte iscenesettes gjennom et sammensurium av koder for kjønn. I et intervju med tittelen “Masculinity Without Men”, gjort av Annamarie Jagose for nettidsskriftet *Genders*, sier Halberstam følgende om begrepet “feminin maskulinitet”:

"[F]emale masculinity" does not describe an identity although perhaps it does offer a site for identification. In my book, female masculinity covers a host of cross-identifications: tomboys, butches, masculine heterosexual women, nineteenth century tribades and sapphists, inverts, transgenders, stone butches and soft butches, drag kings, cyber butches, athletes, women with beards, and the list goes on. [...] I use the term as a general rubric which avoids the historical specificity of a term like "butch" and allows for the grouping together of a number of different gender affiliations and expressions transhistorically. (Halberstam, i Jagose 1999)

Halberstams begrepsliggjøring av “feminin maskulinitet” kan, nettopp i kraft av termens åpenhet, være nyttig i beskrivelsen av Charlotte. Halberstams begrep synliggjør at synonymforbindelsen mellom “maskulinitet” og “mannlighet” er en språklig forbindelse. Gjennom beskrivelsen av ulike former for “feminin maskulinitet”, blir det tydeliggjort at maskulinitet ikke trenger å være forbundet med en bestemt kroppstype. Halberstam vier imidlertid mye plass til iøynefallende “kvinnelig maskulinitet”. I møtet med Veronica blir Charlotte vitne til en femininitet hun er uinteressert i å iscenesette selv. Men Charlotte kan ikke karakteriseres som entydig maskulint identifisert. Hun har langt hår og kler seg i plagg som verken uttrykker tydelig femininitet eller bryter normen gjennom å uttrykke eksplisitt maskulinitet. Klærne hennes er, sammenliknet med Veronicas, forholdsvis “kjønnsnøytrale”, men plaggene gir inntrykk av å være produsert for “kvinner”, ikke for “menn”. I forbindelse med Charlotte er det ikke relevant å snakke om en eksplisitt utseendemessig “kvinnelig maskulinitet”, men om en form for atferdsmessig og symbolsk maskulinitet (som tradisjonelt forbindes med menn), ved at hun skildres som *fallisk*.

Hos Butler problematiseres synonymforbindelsen mellom fallos og penis. Fallos betegner, i følge Butler, en maktposisjon som kan løsrives fra kropp. I kapitlet “The Lesbian Phallus and the Morphological Imaginary” i *Bodies that Matter* diskuterer hun Lacans separasjon mellom fallos og penis. Svært forenklet sagt, kritiserer hun Lacan for å separere fallos fra penis, samtidig som han opprettholder synonymforbindelsen mellom de to begrepene, ved at fallos framstår som avhengig av penis. Blant annet gjennom begrepet

“lesbian phallus”, displaserer Butler fallos fra penis: “[P]recisely *because* it is an idealization, one which no body can adequately approximate, the phallus is a transferable phantasm, and its naturalized link to masculine morphology can be called into question through an aggressive reterritorialization.” (Butler 1993:86)

I *En Soap* problematiseres den antatte forbindelsen mellom fallos og penis gjennom Charlottes falliskhet. Charlotte skildres som fallisk, både gjennom den aktive seksuelle energien og gjennom atferdsmønstre mer generelt. Hennes falliskhet undersøkes i relasjon til de øvrige karakterene i fiksjonsuniverset. I forholdet til Kristian og elskerne blir hennes krav på den falliske posisjonen en trussel, og særlig Kristians maskulinitet framstilles som kriserammet. I forholdet til Veronica blir Charlottes aggressive og dominerende maskulinitet utfordret, samtidig som andre sider ved hennes maskulinitet imøtekommes. I flere betydningsfulle scener responderer Veronica på Charlottes atferd på en måte som bekrefter Charlottes maskulinitet. Relasjonen mellom Charlotte og Veronica åpner for meningsforskyvninger og posisjonsforskyvninger som stiller dem i et mer likeverdig forhold til hverandre.

Charlotte nekter gjennomgående å inngå i en heteronormativ logikk ved å la seg plassere i en “kvinneposisjon”, noe som faller i dårlig smak både hos Kristian og de to elskerne. Hun oppfører seg som en machotype i forhold til “elskerne”, noe en krangel med den ene av dem understreker:

Jeg kan godt lide min sterk. / Vil du have kaffe? / Meget sterk. Tre teskefulde. / Sagde du ikke, du havde en kone? / Jo. / Men kan du så ikke bare få hende til at lave den der kop kaffe? / Hold da kæft, mand. Jeg prøvede bare at være høflig og ikke fise af, som andre mænd gør. / Ja, men det ville da ellers være det letteste for os begge to. / Jeg spurte bare, om du lavede en kop kaffe. Jeg prøvede bare at være høflig. (2)

Replikkvekslingen illustrerer at det ikke bare er Veronica som har problemer med å oppnå anerkjennelse. Filmen antyder at Charlottes selvtilstrekkelighet henger sammen med at hun ellers ville bli plassert i en uønsket “kvinnelig posisjon”. Når hun ikke vil tilpasse seg hans bilde av hvordan hun skal opptre og hans konversasjonsmønster, basert på tradisjonelle kjønnsroller, betrakter elskereren henne som en pervers personlighet: “Sindssyge fisse.” (2)

Å motsette seg å lage en kopp pulverkaffe, illustrerer Charlottes kompromissløshet. Det Charlottes kompromissløshet, på et dypere plan, synliggjør, er imidlertid at den private dialogen er knyttet til kulturelle anordninger for kjønn og seksualitet. Elskereren sammenligner seg selv med “andre menn”, som stikker av, og han hevder å være annerledes enn “andre menn” fordi han er høflig. Charlotte gjennomskuer imidlertid at forsøket på å rettfærdiggjøre

seg selv gjennom høflighet er en klisjé. Charlotte nekter å skape seg selv i hans bilde ved å inngå i en kvinne/mann-dikotomi, hvor seksualakten var hans interesse, mens hun, i etterkant, har bruk for hans høflighet.

“En heteronormativt definert kvinne” har ikke lyst til å ha sex med en ukjent “mann”, for så å bli kvitt ham raskest mulig dagen etterpå. Charlottes oppførsel faller utenfor elskerens forståelsessystem, ved at hun bryter konvensjoner både for kjønnsatferd og for seksualitetsatferd. Gjennom replikkvekslingen mellom Charlotte og elskeren refererer filmen til en heteronormativ konversasjonslogikk som samtidig fremmedgjøres og subversivt undermineres, ved at Charlotte saboterer “konversasjonsreglene”.

### **En homage til *Le Petit Soldat*. Christensens Veronica. Godards Veronica**

Denaturaliseringen av den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk foregår på et eksplisitt plan i *En Soap*, ved at omsnuing av forholdet mellom kropp og atferd så tydelig iscenesettes gjennom hovedpersonene. Problematisering av kjønnskoder foregår imidlertid også på et mindre åpenbart plan. Gjennom en homage til Jean-Luc Godards franske nybølgefilm<sup>76</sup> *Le Petit Soldat* (1963) (*Den lille soldat*), synliggjøres imitative kjønnsstrukturer ved at Veronicas kjønnsperformativitet koples til Godards iscenesettelse av kvinner. Hilsenen til Godard finner sted i en replikk uttalt av den ene av Veronicas sexkunder: “Jeg vil gerne kaldes "lille soldat". / Ja. Hvordan...? / Hvad fanden er det for noget svineri, du laver, lille soldat? Altså bare sådan, ja... / Det kan jeg sagtens kalde dig.” (1)

Veronica kan gi assosiasjoner til Godards kvinneportretter, som ligner hverandre fra film til film. Grunnen til at sexkundens replikk aktualiserer en sammenligning mellom Godards representasjon av kvinner og iscenesettelsen av Veronica i *En Soap*, er at også den “kvinnelige” hovedpersonen i *Le Petit Soldat* heter Veronica.<sup>77</sup> Hilsenen til Godard fungerer som en del av verkets selvrefleksive holdning til filmmediet. Den intertekstuelle referansen kan behandles som en del av filmens undersøkelse av kjønnets produksjon som diskurs. Godard iscenesetter gjennomgående én bestemt “kvinnetype”, hvor sammenfallet mellom kropp, kjønn og atferd følger den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk. Om

---

<sup>76</sup> Fransk nybølgefilm betegner bruddestetiske filmer laget av franske regissører fra etterkrigsgenerasjonen. De første filmene i “den nye bølgen” (“nouvelle vague”) hadde premiere i 1959. Særegent for de franske nybølgefilmene er at de problematiserer sjangerkonvensjoner ved at filmspråket gjøres til en del av filmenes tematikk.

<sup>77</sup> Også Charlotte er et navn som forekommer i et verk av Godard: *Une femme mariée* (1964) (En gift kvinne). I denne filmen framstår ekteskapet som en meningsløs klisjé. Blant annet *En Soaps* innledende presentasjonen av Charlotte, hvor hun stirrer mot publikum via speilet, kan gi assosiasjoner til *Une femme mariée*. Også Godards Charlotte ser aktivt mot publikum og nikker. Når det gjelder referansen til *Le Petit Soldat*, kan det nevnes at det er den danske skuespilleren Anna Karina, som også var gift med Godard, som spiller Veronica. Anna Karina har blitt stående som en ikonskikkelse innen fransk nybølgefilm.

iscenesettelsen av kvinner har Godard uttalt at: “Renoir maler en bestemt kvindetype, og Picasso gjør det også. På samme måte er jeg kanskje særlig optaget af en ganske bestemt type, uden at man derfor kan slutte, at jeg mener, alle kvinder er sådan.” (Godard i Thomsen 1971:15)<sup>78</sup> Godard kan velge å iscenesette én bestemt “kvinnetype”. *En Soap* kan velge å betrakte Godards kvinneportretter med temporal avstand, gjennom en tydeliggjøring av dissonansen mellom denne “kvinnetyper” og kroppen “typen” er knyttet til.

Godard utfordrer det konvensjonelle filmapparatet gjennom et nyskapende filmspråk. Produksjonene hans kan blant annet sies å denaturalisere den klassiske konstruksjonen av kjønn gjennom fremmedgjørende teknikker. I *Le Petit Soldat* iscenesetter Veronica Dreyer seg selv, på en *overtydelig* måte, som blikkfang foran elskeren Bruno Forestiers kamera. Effekten er potensielt en problematisering av kjønnsiscenesettelse. Godard har også flere filmtitler som eksplisitt retter fokus mot kjønn, som *Une femme est une femme* (1961) (*En kvinne er en kvinne*), *Une femme mariée* (1964) (*En gift kvinne*) og *Masculin, féminin* (1966) (*Maskulin, feminin*). Godard har et selvrefleksivt forhold til den spesifikke kvinnelige identiteten filmene hans representerer. Særlig *Masculin, féminin* etablerer en kritisk innstilling, som kan settes i sammenheng med Mulveys analyser av blikkstrukturer i klassisk film. Gjennom overdrivelse gjøres strategier som er skjult i den klassiske filmen til eksplisitt tematikk. Etter mitt syn kan det diskuteres hvorvidt Godards produksjoner fungerer normnedbrytende eller normoppbyggende. Løsningen på problemstillingen beror på tilskuerens resepsjonsmodus. Det er mulig å se det subversive potensialet som ligger i den selvrefleksive avsløringen av blikkstrukturer og andre systemer for kjønnsrepresentasjon. Det er imidlertid også mulig å se opprettholdelsen av bestemte kjønnsstrukturer som ligger i den stadige repetisjonen av én spesifikk kvinnelig identitet. “Kameraøyet” i Godards filmer ser under alle omstendigheter ut til å elske de “kvinneskikkelsene” som blir iscenesatt. Tilskueren gjøres oppmerksom på de iscenesatte kvinnes fremmedgjorthet. Selv er karakterene i Godards filmer imidlertid ikke i stand til å se at deres identiteter er kulturelt forankret.

Gjennom hilsenen til Godard, “feilsiteres” Godards “kvinnetype”, ved at den klassiske kvinnelige identiteten kroppsliggjøres av en fiktiv person / skuespiller med mannlig anatomi. Veronicas kjønnsperformativitet kan koples til Butlers tenkning rundt hvordan feilsitering kan fungere subversivt, ved at dissonansen mellom kropp og kjønn synliggjøres. Iscenesettelsen av Veronica utfordrer den binære kjønnsmodellen ved at hennes kjønnsidentitet, i henhold til modellen, representerer en omvendt forbindelse mellom kropp og kjønn. Det er imidlertid

---

<sup>78</sup> Sitatet er hentet fra Christian Braad Thomsens bok om Godards filmer: *Jean-Luc Godard. Fra gangstere til rødgardister* (1971). Thomsen har hentet sitatet fra et intervju med Politisk Revy 27.1.1967 (Thomsen 1971:15).

også mulig å rette et mer kritisk blikk mot framstillingen av Veronicas identitet. Filmen balanserer på grensen til å tegne et unyansert portrett, i den forstand at Veronicas femininitet, til en viss grad, imøtekommer stereotype forestillinger om transseksualitet. *En Soap* redder seg inn ved å gi Veronica personlighet, fascinasjonskraft, integritet og dybde. Men filmen kunne muligens vært mer progressiv dersom den i mindre grad gjorde Veronica avhengig av den kjønnede identiteten, for eksempel ved å gi henne prosjekter som var knyttet til andre sider ved hennes personlighet. Slik kunne filmen understreket at transseksuelle, i likhet med andre mennesker, har identiteter som ikke kun er forankret i kjønn. Til filmens forsvar kan det påpekes at også de øvrige fiksjonspersonene gjøres påfallende avhengige av kjønnsidentitet. *En Soap* er i utpreget grad minimalistisk, og personportrettene synes innrettet mot å tematisere og problematisere kjønn. Foucault påpeker begrensningene ved at seksualitet og kjønn er karakteregenskaper som i vesentlig grad former individets identitet, både i egne og andres øyne. Man kan spørre om *En Soap* gjør kategorisering til en problemstilling eller om filmen bidrar til å gjøre individets identitet avhengig av kategorisering. Slik jeg opplever filmen, gjøres kategorisering til en problemstilling, særlig ved at filmen problematiserer karakterenes blikk på hverandre. Samtidig er filmens eget blikk på Veronica muligens i for liten grad selvrefleksivt.

Gjennom referansen til Godard, berøres også andre problematikker. I *Le Petit Soldat* skildres den mannlige hovedpersonen Bruno Forestier som en desillusjonert deltaker i Algeriekrigen. I *En Soap* trekkes en linje til samtidens aktuelle politiske situasjon. Veronicas kunde har vært soldat i Irak. I likhet med Bruno, virker soldaten i *En Soap* fremmedgjort og uten evne til å få grep om sin egen rolle som krigsdeltaker: “Jeg har vært i Irak. Rimelig sindssygt sted, Irak.” (1) Veronicas sexkunde perverterer sin egen krigsdeltakelse ved å kople rollen som soldat til masochistisk underkastelse.

Christensens film innreflekterer at den selv inngår i en språklig virkelighet av tegn og signifikasjon. Ved å legge inn en referanse til en sentral modernistisk og eksperimenterende filmskaper som Godard, peker verket på deler av sitt eget fundament. I *En Soap*, som i Godards filmer, er ikke faktorer som håndholdt kamera og uskarphet i bildet resultat av feilgrep, men del av filmens selvbevisste teknikk. *En Soap* hyller den bruddestetiske filmtradisjonen ved å benytte flere av dens estetiske grep. Samtidig går filmen i dialog med tradisjonen. *En Soap* driver et konstant spill med tilskueren som appellerer til konsentrasjon og refleksjon.

Rollen som sadist er ikke noe Veronica forbinder med sin identitet, og i kommunikasjonen med de masochistiske sexkundene virker hun ukomfortabel. Hun forbinder

heller ikke rollen som selger av sex med sin identitet, noe som framkommer i en samtale med Charlotte: “Hvad kører der med de der mænd? / Hvad tænker du på? / Ja, de der mænd, der kommer hos dig. / Det er fordi jeg syr for folk. Jeg lægger bukser op og syr lynlåse i og den slags. / Lynlåse?” (6) Det dannes en rekke ironiske lag og friksjoner i filmen, som skaper grunnlag for refleksjon rundt hva identitet er.

Gjennom Veronica iscenesettes en form for “queer femininitet” (queer repetisjon av kroppsbruk som signaliserer femininitet). Gjennom Charlotte iscenesettes en form for “queer maskulinitet” (queer repetisjon av kroppsbruk som signaliserer maskulinitet). Iscenesettelsen av begge hovedpersonene synliggjør dissonansen mellom kropp og iscenesettelse av kjønn. Gjennom dekonstruksjon av binariteten original/imitasjon, og gjennom å forstå kjønn som noe alle *gjør*, ved å sitere eller feilsitere forutgående kjønnspraksis, åpner queer teori for alternative begrepsliggjøring av kjønnspraksis som bryter heteronormative referanserammer. I Butlers *Gender Trouble* får “queer” kjønnsperformativitet status som “subversive kroppshandlinger”. På liknende vis kan iscenesettelsen av “transseksualitet” og “feminin maskulinitet”, eller “feminin falliskhet”, ses som utfordringer av den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk i Christensens film. Gjennom en queer optikk fungerer alternative iscenesettelser av forholdet mellom kropp og femininitet/maskulinitet som en markering av at kjønn alltid, og nødvendigvis, er imitativt. Som anført er det imidlertid også mulig å peke på aspekter, særlig ved personportrettet av Veronica, som arbeider mot *En Soaps* ellers subversive omgang med tradisjonelle forståelsesmåter.

Charlotte og Veronica har til felles at de befinner seg i en eksistensiell kamp mot rammene normative begrepsliggjøring av kjønn og seksualitet setter for deres livsutfoldelse. Det paradoksale er at forståelsen Charlotte forventer at omverden skal utvise i møtet med hennes grenseoverskridende personlighet, ikke gjenspeiler seg i at hun selv umiddelbart møter Veronica med respekt og åpenhet. I starten av filmen har hun problemer med både å gjenkjenne og respektere Veronicas identitet.

### **Filmens sentrale omdreiningspunkt. Møtet mellom hovedpersonene**

Møtet mellom Charlotte og Veronica utgjør filmens sentrale omdreiningspunkt. Forholdet som utvikles mellom dem er strukturert rundt en stadig veksling mellom tiltrekning og aversjon. Også i denne vekslingen ligger en omsnuing av forholdet mellom kropp og kjønnsatferd. Charlotte er splittet mellom erotisk tilnærming og angrep. Veronica er splittet mellom å la seg forføre og å flykte. Gjennom et selvrefleksivt spill med såpeoperaens sjangerkonsept, bringes de to hovedpersonene, til tross for en rekke hindringer, sammen. *En*

*Soap* drar nytte av den klassiske såpens *carte blanche* når det gjelder anvendelse av følelsesladete virkemidler. I overensstemmelse med den klassiske såpen, står mellommenneskelige relasjoner og emosjonelle konflikter sentralt i filmfortellingen. Til forskjell fra den klassiske såpen, koples konfliktene eksplisitt til forhandlinger om kjønn.

Charlotte skal flytte sengen fra stuen til soverommet og bruker dette som påskudd til å finne ut hvem som bor i leiligheten under. Scenen hvor sengen flyttes, utspilles i etterkant av en scene hvor Charlotte forsøker å få Kristian til å hjelpe henne. Kristian er ubrukelig til jobben, fordi han ikke er interessert i å utføre praktiske oppgaver. Hans interesse er finne ut hvorfor Charlotte har brutt ut av forholdet: “Altså du er skredet fra mig, Charlotte. Det... / Ja, men man kan da godt hjelpe sin eks. med at flytte en seng.” (1)

Det ligger en tydelig seksualsymbolikk i flyttingen av sengen. Denne symbolikken er knyttet både til trekantsdramaet og til Charlottes begjærsprosjekt mer generelt. At Kristian er uvillig til å flytte sengen, gjenspeiler at han ikke strekker til i Charlottes prosjekt. Etter at hun har fått sengen plassert på soveværelset, kan Charlotte, med overstemmens ord, “med stor entusiasme tage hul på sit nye liv.” (3) Denne kommentaren peker mot Charlottes oppretting, og deretter umiddelbare avvikling, av relasjoner til tilfeldige elskere. Mens overstemmen beretter, vises fragmentariske svart/hvitt bilder av et samleie. Det er umulig å avgjøre hvem av de to elskerne som er visualisert, fordi vi kun ser Charlottes overkropp og elskerens hender mot ansiktet hennes. Denne visualiseringen av sexakten får den til å framstå som oppstykket og uten en samlende funksjon.

Alle personene som kommer til Charlottes leilighet befinner seg på et eller annet tidspunkt i sengen. Etter å ha gitt opp å få Kristian til å hjelpe til, går Charlotte ned trappene til Veronicas leilighet og ringer på døren. Dørtersklene i filmuniverset markerer grenser mellom ulike eksistensrom. Forholdet mellom Veronica og Charlotte er bemerkverdig fra starten. De introduseres for hverandre før Veronica har åpnet døren. Veronica står på innsiden, i morgenkåpe. Charlotte står på utsiden: “Ja, hvem er det? / Jeg hedder Charlotte. Jeg ved godt, det er tidlig på dagen. / Hvad vil du? / Jeg er lige flyttet ind ovenpå. Lukker du ikke lige op? / Lige et øjeblik.” (2) Veronica er unnvikende. Charlotte setter standarder og er pågående:

Jeg har en seng deroppe, der er gigastor. Den står lidt forkert, så jeg tænkte på, om du var frisk på sånn lige at hjelpe mig med at flytte den. / Men jeg er ikke lige i tøjjet. / Det kan du måske komme. / Ja, men jeg har lidt travlt. / Med det er jo ikke noget der tager resten af din dag, vel. / Nej. Men så skal jeg altså lige have skiftet tøj først.” (2)

At Charlotte ikke har forsøkt å flytte sengen aleine, framstår i et merverdig lys når hun og Veronica går i gang med prosjektet. Charlotte inntar den kommanderende posisjonen, og det viser seg at hun, praktisk talt, klarer å gjøre jobben aleine. Veronica har ingen lyst til å flytte sengen. Høyhælte sko gjør det dessuten vanskelig å være aktivt deltakende. Gjennom tydeliggjøring av Charlottes kraftanstrengelse, bruker filmen overdrivelse som strategi til å stille spørsmålsteget ved kjønnsnetts metafysikk.

Filmen veksler stadig mellom appell til innlevelse og appell til refleksjon. I scenen hvor sengen flyttes, brytes tilskuerens selvforfølgende innlevelse ved at rollefordelingen mellom hovedpersonene gjøres overtydelig. Scenen kan derved sies å peke på skuespillernes kjønnsperformance framfor å peke på de fiktive personenes performativitet. Gjennom å skape en stadig veksling mellom visualisering av skuespillernes kjønnsperformance og visualisering av karakterenes kjønnsperformativitet, gransker filmen kjønnsnetts imitative prinsipp. I teatret viser termen “performance” til en bestemt skuespiller-holdning, som appellerer til undersøkelse av karakterens opptreden. I *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater* (1997), skriver Elin Diamond følgende om performance-teatret:

In performance the actor ‘alienates’ rather than impersonates her character, she ‘quotes’ or demonstrates the character’s behavior instead of identifying with it. Brecht theorizes that if the performer remains outside the character’s feelings, the audience may also and thus freely analyze and form opinions about the play’s ‘fable’. *Verfremdungseffekt* also challenges the mimetic property of acting that semioticians call iconicity, or the conventional resemblance between the performer’s body and the object, or character, to which it refers. This is why gender critique in the theater can be so powerful. (Diamond 1997:45)

I narrativ film er performance, i betydningen som angis i sitatet, en mindre brukt teknikk enn i teater. *En Soap* bruker tidvis performance som strategi, noe som blir del av filmens denaturalisering av kjønnsnetts “essens”. Gjennom at skuespillerne, i deler av filmen, oppretter en avstand til karakterene som iscenesettes, eksponeres kjønnet, gjennom performance, som performativt; som normer individet, gjennom bruk av kroppen, “siterer” eller “feilsiterer”.

Den stadige vekslingen mellom innlevelse og refleksjon gjør at kjønnsnetts performative karakter utstilles, samtidig som den individuelle identiteten tas alvorlig. Gjennom tydeliggjøring av gester og atferd som tradisjonelt kodes som enten feminin eller maskulin identitet, gjør filmen sin egen iscenesettelse av kjønn til et diskusjonstema. Tidlig i *Gender Trouble* stiller Butler et innledende spørsmål som peker fram mot hennes filosofiske undersøkelser: “To what extent does the body *come into being* in and through the mark(s) of gender?” (Butler 1990:8) Dette er et spørsmål som stilles indirekte gjennom *En Soaps*



granskning av de fiktive personenes “opptreden-til-rommet” og gjennom granskningen av deres “opptreden-til-hverandre”. “Performance”, skriver Diamond, “is the site in which performativity materializes in concentrated form, where the ‘concealed or dissimulated conventions’ of which acts are mere repetitions might be investigated and reimagined” (Diamond 1997:47).

Performance gjøres til del av den visuelle undersøkelsen av kjønnsperformativitet i *En Soap*. I lange sekvenser gjenopprettes imidlertid sammenfallet mellom skuespillernes kropper og karakterenes kropper, slik at skuespillernes tilstedeværelse trer i bakgrunnen, mens fiksjonspersonene igjen trer i forgrunnen. Dermed gjenopprettes tilskuerens innlevelse i karakterenes tilværelse. Brecht plasserer gjennomgående avstand til karakterene på den positive siden av sine argumentasjoner, mens identifikasjon med karakterene betraktes som negativt. For Brecht er det viktig at distansen mellom tilskueren og fiksjonspersonen opprettholdes via distansen mellom skuespilleren og fiksjonspersonen, slik at tilskueren ikke blir “offer” for selvforglemmende innlevelse. *En Soaps* estetikk utfordrer, som anført, oppfatningen om at det må gå et klart skille mellom klassisk fortelletradisjon og bruddestetikk. Filmen kan sies å oppvurdere den selvforglemmende innlevelsen, og dermed populærkulturelle virkemidler, ved at innlevelse i karakterenes tilværelser fungerer som mulighet for forståelse av karakterenes situasjon. Vekslingen mellom innlevelse og refleksjon i Christensens film er virkningsfull og interessant.

At Veronica ikke trer ut av den feminine posisjonen i scenen hvor sengen skal flyttes, provoserer Charlotte. Den totale kjønnsomvendingen skaper forvirring. Selv utfordrer Charlotte stadig kjønnsstrategiene til mennene hun omgås. Nå er det hennes egen begrepsliggjøring av kjønn og hennes egne kjønnsstrategier som settes på prøve. Å kommunisere gjennom kroppshandlinger og talehandlinger med en kvinne med mannlig anatomi, faller utenfor hennes forståelsessystem. Gjennom møtet mellom hovedpersonene, aktiverer filmen en nøkkelpromatikk i queer teori (og annen samtidig kulturteori); promatikk tilknyttet gjenkjennelse og anerkjennelse.

Scenen hvor sengen flyttes ender i aversjon og konflikt, fordi Charlotte ikke anerkjenner Veronicas kjønnsidentitet. Hun kommenterer Veronicas brudd med den normative forbindelsen mellom kropp og kjønnsuttrykk sarkastisk: “Der er jo en riktig sterk fyr indenunder der, hva’? Bor du alene? / Nej, jeg bor sammen med min hund. / Nå, er du til hunde?” (2) Når Charlotte ikke kan gjenkjenne Veronicas identitet, stiller hun spørsmålsteget ved hennes seriøsitet. Veronica går i forsvar ved å markere at hun ikke er interessert i å opprette en relasjon til Charlotte: “Det var enormt sødt af dig at du gad at hjelpe mig. Jeg vil

gerne give dig et eller andet. / Men jeg vil altså ikke have noget af dig. Okay? / Jeg finder bare en lille gave. / Men jeg vil ikke have noget af dig. Jeg vil ikke have noget som helst.” (2)

Som følge av at Charlotte først tolker Veronicas kvinnelige kjønnsidentitet som en perversjon, blir møtet mellom de to hovedpersonene utgangspunkt for en rekke konflikter og forviklinger. Veronica trekker seg unna Charlotte, men Charlottes nysgjerrighet er vakt, så hun gir ikke slipp. Til tross for konfliktene, utvikler hovedpersonene etter hvert et solidarisk fellesskap. Veronica punkterer stadig Charlottes spydige kommentarer. Charlotte synes å ha mistet evnen til å kommunisere uironisk med menneskene hun omgås. Veronica har en mer direkte samtalestil, noe som utfordrer Charlottes sarkastiske livsinnstilling. Charlotte blir etter hvert mindre selvsentrert, noe som fører til at Veronica kan dempe sitt selvforsvar og bli mer imøtekommende.

Blant annet i kraft av at det er lydt mellom leilighetene, kommer Charlotte og Veronica i kontakt med hverandres vanskeligheter, og det viser seg at begge står overfor alvorlige problemer. Når Veronica forsøker å begå selvmord, vekker Miss Daisys hyling Charlotte. Mens sirene fra ambulansen blir svakere, står Charlotte i Veronicas leilighet og stirrer ut i mørket. Filmen gir inntrykk av at det går opp for henne at Veronicas feminitet ikke ganske enkelt er en identitetslek. Gjennom en følelsesmettet og poetisk estetikk, spiller filmen nå på tilskuerens emosjonelle innlevelse. Mørket utenfor vinduet og mørket inne i leiligheten understreker den alvorlige stemningen. Stemningen gjenspeiles i Charlottes ansiktsuttrykk, som kun eksponeres av de blinkende lysene fra ambulansen som kjører bort.

Etter selvmordsforsøket blir Charlotte en støttespiller for Veronica. Som takk for at Charlotte passet Miss Daisy da hun var på sykehuset, vil Veronica gjøre Charlotte en gjengjeldstjeneste. Charlotte kan ikke umiddelbart komme på noe hun har bruk for, men ønsker likevel å være imøtekommende. Her viser Charlotte seg å romme mer dybde og empati enn den sarkastiske fasaden gir inntrykk av. Etter en krangel mellom Veronica og moren, som det er sannsynlig at Charlotte overhører, bestemmer hun seg for å utgjøre en motvekt mot morens manglende toleranse. Like etter at Veronicas mor har forlatt leiligheten, ringer Charlotte på døren: “Jeg har tenkt over det. / Over hvad? / Jeg har faktisk noget, jeg gerne vil have, du gør for mig.” (5) Charlotte mangler gardiner i soveværelset, og dette blir utgangspunktet for en mer intim kontakt mellom hovedpersonene.

Veronicas drømmer om kjærligheten er romantiske, noe som illustreres ved at hun følger intenst med på *Days With Love*. Charlotte, som er påfallende rasjonalistisk innstilt, har mindre tro på romantikk. Filmen arbeider stadig med å nedbryte Charlottes sarkasme og selvtilstrekkelighet for å gi plass til en mer intim stemning i det fiktive universet. Differensen

mellom hovedpersonenes livsinnstilling speiler en indre spenning i filmens “bevissthet”, som skyldes at filmen bestreber seg på å være både en såpe og en antisåpe. Å våge å arbeide med følelsesladete virkemidler gjennom et filmspråk som ikke er klassisk, representerer et brudd med en avantgardistisk tradisjon som tar avstand fra emosjonalitet. Friksjonen mellom følelser og bruddestetikk gjenspeiles i forholdet mellom hovedpersonene. Charlotte er moderne og minimalistisk innstilt til tilværelsen. Veronica har nærmere kontakt med egne følelser.

Under planleggingen av gardinene diskuterer Veronica og Charlotte farge og form: “Hvilken farve? / Farve? Men altså, jeg kan lide grå og sort og hvid. / Jeg har noget stof der nede som er sådan lidt sart, sart blått? / Nej! De skal være fuldstændig almindelig gardinfarvede. / Gardinfarvede? / Hvide.” (6) Når gardinene skal henges opp er de, som Charlotte ønsket, hvite. Veronica har imidlertid sydd en kappe i enden: “Altså, hvad sker der lige forneden der? / Hvad, der? Det er en flæse. / Ja, det ligner det godt nok. / Hold da op. Der må da godt være lidt romantik. Det er jo et soveværelse det her. / Jo, okay. Superflot gardin.” (6) Her åpner Veronicas replikk, dersom den løsriver seg fra samtalen om gardinene, for at hun kan være villig til at scenen utvikler seg fra opphengning av gardiner til romantikk. Replikken fungerer også som en kommentar til Charlottes begjærsprosjekter, som gjennomgående er alt annet enn romantiske.

Opphengningen av soveværelsesgardinene har flere funksjoner. Tidlig i fortellingen, like etter kringelen med den første elskeren, stiller Charlotte seg opp foran vinduet i morgenkåpe. Vi ser henne bakfra idet hun åpner morgenkåpen og blottes kroppen, mens hun roper ut i bakgården: “Hey, fik du det hele med?” (2) Denne replikken har en ironisk undertone, siden det jo er Charlotte som aktivt blottes seg for naboen. Blottingen merkverdiggjøres, ved at det er uklart om handlingen er et uttrykk for eksibisjonisme, eller om handlingen er en provokasjon mot naboens voyeurisme (gjennom overdeven imøtekommelse). Det er uklart om det virkelig finnes noen nabo i vinduet tvers over bakgården, eller om dette er Charlottes fantasi. Når gardinene er hengt opp, fungerer de under alle omstendigheter som en beskyttelse mot naboens eventuelle voyeurisme. Gardinene skaper rom for utvikling av intimitet i relasjonen til Veronica: “Jeg gider bare ikke, at den der klammernik, han står og glør direkte ind i mit soveværelse.” (6) At Veronica syr gardiner som hun og Charlotte deretter henger opp, blir del av et felles uttalt prosjekt, hvor målet er å skape et lukket rom der en utvikling av intimitet kan finne sted.

Scenen når gardinene skal planlegges og scenen når gardinene skal henges opp, står sentralt i filmens undersøkelse av forføringstrategier. Filmen setter i gang et forføringsspill

mellom hovedpersonene hvor tradisjonelle forføeringsstrategier denaturaliseres gjennom omskrivning av heteroseksuelle kommunikasjonsmønstre.

Butler diskuterer hvordan *butch/femme-relasjoner* (“kvinne-kvinne” relasjoner med én maskulint og én feminint identifisert part) problematiserer forestillingen om en opprinnelig og essensiell identitet:

The idea that butch and femme are in some sense "replicas" or "copies" of heterosexual exchange, underestimates the erotic significance of these identities as internally dissonant and complex in their resignification of the hegemonic categories by which they are enabled. [...] In both butch and femme identities, the very notion of an original or natural identity is put into question; indeed, it is precisely that question as it is embodied in these identities that becomes one source of their erotic significance. (Butler 1990:123)

Charlotte og Veronicas “forføeringsspill” kan studeres med utgangspunkt i Butlers argumentasjon. Veronica kan betraktes som relasjonens *femme*. Charlotte kan betraktes som relasjonens *butch*. I kommunikasjonen mellom dem omskrives både den heteroseksuelle mann/kvinne-relasjonen og den lesbiske butch/femme-relasjonen. I *En Soap* skapes en spenning mellom disse relasjonsformene, ved at forholdet mellom Charlotte og Veronica kan assosieres i flere retninger. Er relasjonen “omvendt heteroseksuell” eller “lesbisk”? I scenen hvor planleggingen av gardinene foregår, skaper blikkstruktureringen under alle omstendigheter en forbindelse mellom hovedpersonene som denaturaliserer heteronormative forføeringsstrategier. Veronica blir objekt for Charlottes flørtende og granskende blikk. Charlotte innehar tydelig det aktive (maskuline) blikket, mens Veronica *aktivt* inntar det flakkende, bortvendte (feminine) blikket. Veronica rødmer og lar seg forføre gjennom å bli iaktatt. Blikkstruktureringen gjenspeiles også i dialogen. Charlotte flørter eksplisitt. Veronicas kroppsspråk, som tydelig viser at hun smigres av Charlottes kommentarer, sammenfaller ikke med replikkene, som, fra hennes side, fortsatt handler om gardinene: “Du er faktisk yndig, hva’? / Så de skal bare være helt hvite, gardinerne? / Hva, står du der og rødmer? / Næ – 1.47 højt og 1.63 bredt? / Det er sgu da sødt.” (6)

Tilskueren inviteres stadig til å *se* representasjonssystemet, ikke utelukkende representasjonen. Charlotte er den aktivt forføerende. Veronica smigres. Veronica er også kledd i plagg som viser mye hud. Hun framstår derved som mer naken og “åpen” enn Charlotte, som er mer “lukket” ved å være kledd i plagg som viser mindre av kroppen. At Charlotte innehar den maskuline subjektposisjonen, tydeliggjøres ved at hun tar mål av vinduet med en målestokk. Målestokken fungerer som et tydelig fallossymbol, noe som understreker omsnuingen av forholdet mellom kropp og kjønn.

Kvelden når gardinene skal henges opp, ender med at Veronica blir værende hos Charlotte til grytidlig neste morgen. Mens de danser til The Knifes “You Take My Breath Away” (jæmfør avhandlingens innledning), dreier rommet for Veronica, og hun havner brisen på Charlottes seng. Like etter iscenesettes Charlotte, gjennom paradiske replikker, som en machotype i forhold til Veronica: “Er du slø, trussemus?” og; “Hvad så, bitch? Skal jeg knæppe dig?” (7) Charlotte ender med å kysse Veronica på munnen. Scenen slutter imidlertid ikke positivt. I stedet tar plotet nok en negativ vending ved at Charlottes kaotiske følelser ender i ny aversjon: “Nej, undskyld. Jeg ved ikke lige, hvad jeg lavede der.” (7) Veronicas svar på Charlottes aversjon er å risikere ytterligere aversjon ved å fastholde sitt identitetsprosjekt. Hun forteller at hun skal opereres og forklarer detaljert hvordan operasjonen foregår:

Jeg skal jo også opereres. / Hvad? / Ja, jeg går bare og venter på brevet fra Civildirektoratet. Det er dem der bestemmer. Og hvis jeg får lov, så bliver jeg en rigtig kvinde. / Altså, skal du have skåret den af? / Ja. Eller de gør det. De fjerner penis, og så laver de en kunstig klitoris. Så bruger de huden fra pungen til at lave de indre skedevægge. De sætter også urinrøret fast under skedevæggen, så man tisser også som en rigtig kvinde. (7)<sup>79</sup>

Charlotte stiller seg totalt uforstående til Veronicas prosjekt. Scenen ender i et aggressivt og brutalt krenkende angrep. Veronica går i selvforsvar:

Ved du hvad? Jeg synes du skal skride ned til dig selv. Let din røv og din tissemand, og fuck af ned til dig selv. / Der er da ikke nogen grund til at tale så grimt til mig. / Sig mig, er der nogle af de ord som jeg står og siger til dig som du ikke fatter en skid af? Farvel, Veronica, og tak for en fortryllende aften. / Du fortjener da heller ikke andre mennesker. (7)

Mens Veronica forlater leiligheten, blir kamera og tilskuerens blick værende hos Charlotte. Her er det ikke Charlotte som kontrollerer blikket, men filmens bevissthet. Charlotte utsettes for filmens, og derved også for tilskuerens, granskende og kritiske blick.

Selv om Charlotte stadig angriper Veronica, er det tydelig at hun også fascineres av Veronicas feminitet, noe som framkommer direkte i replikkvekslingen under planleggingen av gardinene. Under planleggingen og under opphengingen av gardinene, er hun også tydelig

---

<sup>79</sup> Det kan diskuteres hvilken funksjon denne replikkvekslingen har. Den fungerer, til en viss grad, som et malplassert forsøk på å opplyse et eventuelt uvitende publikum om hvordan operasjonen fra mann til kvinne foregår. Siden filmen på ingen måte fungerer som en dokumentarfilm om transseksualitet, kunne den fint klare seg uten å innta en slik opplysende holdning her. Det framstår som søkt at Veronica ønsker å gi Charlotte disse opplysningene i en situasjon hvor hun ydmykes.

fascinert av at Veronica lar seg forføre. Aversjonen som oppstår i etterkant, synes å skyldes forvirring over følelser som avviker fra den heteronormative kjønnslogikken.

Brutalitet og ømhet veksler stadig på en måte som setter publikums følelser i bevegelse fra innlevelse til oppbrakthet, og fra oppbrakthet til refleksjon. Replikkene, i særdeleshet Charlottes uttalelser til Veronica, speiler flere steder i filmen så krenkende og eksplisitt aggressive holdninger at dialogmaterialet blir potensielt provoserende. Men aggressiviteten i dialogen kan også ses som et verktøy til, gjennom overdrivelse, å rote opp i tabubelagte problematikker. Gjennom Charlottes aversjon spør filmen om transseksualitet kan skape usikkerhet, sjokk og abjektstempling i møtet med hovedkulturens normsett.

I *En Soap* avsløres og denaturaliseres den klassiske filmens kjønnsstrategier. Filmen inneholder et potensial til subversiv underminering av det “heteronormative blikket”. Med det “heteronormative blikket” mener jeg et “blikk” som utelukkende godkjenner to autentiske kjønn, én hegemonisk seksualitet og én adekvat måte å organisere livet og begjæret på. I neste kapittel argumenterer jeg for at *En Soap* omsnur heteronormativ logikk ved å demonisere og pervertere heteronormativiteten, samtidig som filmen bygger opp en “queer” visjon. Det lineære plotet er bygget opp slik at det er umulig å ikke ønske at forholdet mellom Veronica og Charlotte skal fortsette å utvikle seg i positiv retning. Ved å denaturalisere det “heteronormative blikket”, tilbyr filmen en “queer” form for *visuell nytelse*.

Jeg har påpekt at Charlotte er den karakteren som mest aktivt fører narrasjonen framover. Hun kan likevel ikke sies å være aleine om å sette standarder for stemningen i filmuniverset. I møtet med Kristian og elskerne har hun definisjonsmakt. I møtet med Veronica blir hun utfordret. Charlottes sarkasme nedbrytes gjennom Veronicas stadige punktering av hennes spydige kommentarer. Gjennom å kreve å bli sett som kvinne, framviser Veronica en integritet som utfordrer Charlottes trang til å sette standarder i møtet med andre mennesker. Det er Veronicas holdning som åpner for at plotet tar en romantisk dreining. Filmen sentreres tydelig rundt de “kvinnelige” hovedpersonene og deres prosjekter, mens de “mannlige”, mer heteronormativt innstilte, karakterene (på godt eller vondt) brutalt rives ned og desentraliseres ved å fungere som bipersoner. Sentraliseringen av relasjonen mellom de kvinnelig identifiserte hovedpersonene utfordrer heteronormative og patriarkalske strukturer.

## seks | Demonisering av heteronormativiteten. Queer visjon<sup>80</sup>

*[C]ritical reviews of holy heterosexuality began to divest it of its sacred status, its mysterious immunity to questions (Katz 1995:231n8)*

*We all carry around all these ideas about what true love is. Man, woman, falling in love, romance, a home, children – and preferably in that order. [...] But what if the kind of love that really matters isn't like that at all? (Christensen i Skotte 2006:3)*

Tilskuerens inntrykk av relasjonen mellom Charlotte og Kristian dannes gjennom fire scener hvor Kristian kommer til Charlottes leilighet. I de to første av disse scenene skapes et bilde av forholdets karakter. Den tredje scenen markerer et høydepunkt i biintrigelinjen, idet Kristian brutalt overfaller Charlotte. I den fjerde scenen er Charlotte, paradoksalt nok, sett i lys av voldsscenen, innstilt på å (gjen)opprette en levedyktig relasjon.

Det heteroseksuelle forholdet i *En Soap* mangler fellesskap. Etter bruddet er Kristian påfallende behersket og hensynsfull. Han forsøker å finne ut hvorfor Charlotte er misfornøyd og uttrykker at han vil prøve gi henne det hun savner. Fordi Kristian gjør sitt beste, er førsteinntrykket at Charlotte, fordi hun er ute av stand til å uttrykke hva hun mangler, er den parten som hindrer en opplevelse av samhørighet. Den første kommunikasjonen mellom dem synes å være knyttet til en konflikt som må ha startet før filmens begynnelse. Charlotte markerer at hun ikke er interessert i å være imøtekommende for å føre konflikten mot en ende.

Hvad går det her ud på? / Ja, men jeg vil godt have flyttet denne her seng. De har stillet den totalt latterlig. / Så du ringer til mig for at jeg skal flytte din seng? / Men den står jo midt i stuen. De har bare læsset den af. // Altså, du er skredet fra mig, Charlotte. Det - / Ja, men man kan da godt hjælpe sin eks med at flytte en seng. Kan du ikke tage fat?" (1)

Sett i lys av at Charlotte og Kristian stod med en kontrakt til hus i hånden, og sett i lys av overstemmens innledende beretning om at Charlotte uventet har forlatt Kristian mens han var på kurs i Malmö, virker hennes prosjekt i den innledende scenen merkverdig, usympatisk og malplassert. Etter hvert framstår problemene i relasjonen imidlertid som uoversiktlige og kompliserte. Det er ikke bare en kontrakt til hus Charlotte har satt seg i mot å bli en del av. Kontrakten til hus symboliserer et helt normsystem som hun ikke assosierer seg med.

---

<sup>80</sup> Overskriften er inspirert av overskrifter hos Heede (Heede 2001:35) og Frederiksen (Frederiksen 2005:155).

Biintrigelinjen framstår som et drama, ikke bare om heteronormativitetens begrensninger, men også om “den maskulint identifiserte mannens” utsatthet i møtet med “kvinnelig maskulinitet”, eller “kvinnelig falliskhet”. Som anført, virker Veronicas feminitet først å være en trussel mot Charlottes kjønnsforståelse. Et kompliserende element, fra filmens side, er at Charlottes “maskulinitet” framstår som en trussel mot de mannlige identifiserte karakterenes opplevelse av integritet. Kristian opplever bruddet med Charlotte som et tap. På den ene siden er han villig til å ofre hele sin personlighet for å få henne tilbake: “Hvad er det, du vil? Jeg vil gerne, jeg vil give dig lige, hvad du har lyst til, Charlotte.” (1) På den andre siden synes Kristian låst til en heteronormativ logikk som hindrer ham i å handle uavhengig av fastlåsende kjønnede og seksuelle roller. Charlottes manglende vilje til å tilpasse seg tradisjonelle kjønnskonvensjoner, skaper en “ukjønn” rivalisering, og denne “ukjønnede” rivaliseringen truer Kristians posisjon. Gjennom iscenesettelsen av komplikasjonene i forholdet, koples problematisering av kjønnsnormer til problematisering av den idealiserte heteroseksuelle alliansen.

Charlottes manglende vilje til å tilpasse seg heteronormative kjønnsrollemønstre, frustrerer Kristian. At det, i forhold til den kulturelle modellen for kjønn og seksualitet, er knuter på tråden i rollefordelingen mellom dem, tydeliggjøres i filmens innledende kapittel. Kristian vil snakke om følelser og om hvorfor forholdet er over. Charlotte er avvisende. Scenen ender med at Charlotte gir uttrykk for at hun ikke har bruk for Kristian og ber ham forlate leiligheten: “Jeg får bare en anden en til at hjelpe mig med at flytte den der seng. Skal vi ikke si det? Du skal da ikke gøre noget, du ikke har lyst til. Gå ud og ryg. Hej hej.” (1)

Kristian forsøker å finne ut hva som er “galt” med Charlotte, siden hun ikke oppfører seg i tråd med hans forventninger. Den fastlåste kommunikasjonen fortsetter neste gang Kristian dukker opp i Nordvest. Denne gangen vil han vite hvorfor Charlotte har ringt midt på natten for å spørre hvordan man unngår å bli kvalt av sitt egen oppkast: “Hvad er det, du har rodet dig du i? / Jeg har rodet mig ud i et nyt sæt undertøj. Hvad synes du?” (4) Scenen er nesten utelukkende bygget opp rundt en *shot-reverse-shot-teknikk*<sup>81</sup> som gjør at vi ser Kristian fra Charlottes perspektiv og Charlotte fra Kristians (i opptakssituasjonen har kamera vært plassert bak og over skuldrene til karakterene, slik at vi ser både Charlotte og Kristian rett forfra, om lag fra den andres synsvinkel). Charlotte står på terskelen mellom entreen og stuen iført en knallrød behå og rød leppestift. Kristian står ved utgangsdøren. Samtalen framstår

---

<sup>81</sup> Hos Bordwell / Thompson defineres *shot* som “one uninterrupted image with a single static or mobile framing”. *Shot/reverse-shot* defineres som: “Two or more shots edited together that alternate characters, typically in a conversation situation. [...] Over-the-shoulder framings are common in shot/reverse-shot editing.” (Bordwell/Thompson 2004:505)



som en kamp om hvem som skal legge premisser for konversasjonen. Når Kristian ankommer, virker han ovenpå og klar til å rydde opp i problemene han antar at Charlotte har rotet seg opp i. Charlotte motsetter seg å bli plassert i en posisjon hvor hun trenger noen til å løse problemer. I stedet iscenesetter hun seg selv kreativt som en aktivt pågående Medusa.<sup>82</sup> Den knallrøde lepestiften og den knallrøde bh-en seksualiserer og feminiserer bildet av henne. Samtidig får en maskulin kroppsholdning overkroppen til å virke ruvende. Dette inntrykket forsterkes av at hun står i en posisjon hvor hun hindrer Kristian i å komme videre inn i leiligheten. Fra Kristians perspektiv framstår Charlottes seksualiserte holding som aggressiv. Iscenesettelsen av Charlotte forvirrer ved at hun aktivt performerer “motstridende” koder for kjønn. Kristians uttrykk endres fra selvsikkert og toneangivende til usikkert og vaklende: “Kan vi snakke lidt? / Snak løs! Hvad vil du sige? / Kan vi ikke gå ind i stuen? / Man kan godt tale i en entre. / Nu har vi bare boet sammen i fire år, og så skal jeg bare stå i entreen, eller - / Næ. Jeg synes faktisk, du skal gå.” (4) Kristian forsøker å komme inn. Charlotte skyver ham ut. I den tredje scenen hvor Kristian kommer til Charlottes leilighet, bryter den *stoiske* maskuline identitetsposisjonen fullstendig sammen, idet han full og fortvilet trenger seg forbi Charlotte og inn i leiligheten.

### **Assosiasjoner til *Scener ur ett äktenskap*. Mannlig maskulinitet i krise**

I en scene som kan gi assosiasjoner til en situasjon i Ingmar Bergmans *Scener ur ett äktenskap* (1974) (Bergman 2005:kapittel 5, scene 5), en film Christensen i flere sammenhenger framhever som inspirasjonskilde,<sup>83</sup> angriper Kristian Charlotte brutalt i leiligheten hennes. I *Scener ur ett äktenskap* lengter Johan tilbake til forholdet han har brutt ut fra, mens Marianne ønsker selvstendighet og står fast ved bruddet. Når skilsmissepapirene skal underskrives på Johans kontor, ender frustrasjonen i vold. I *En Soap* dannes en, både estetisk og tematisk, parallell til scenen hvor Johan overfaller Marianne.<sup>84</sup> For Kristian, som for Johan, synes brutaliteten å være forankret i et desperat forsøk på å gjenopprette en tapt orden. Når han, Kristian / Johan, ikke klarer å gjenetablere den heteronormale ordenen gjennom stoisk stolthet, blir fysisk mishandling et siste desperat forsøk på å få i stand den ønskede (u)balansen i forholdet.

Maktposisjonen Kristian / Johan oppnår gjennom det voldsomme overfallet er kortvarig. Etter overfallet går det ubeherskede sinnet over i ubehersket gråt. Dermed bryter

---

<sup>82</sup> I gresk mytologi var Medusa en monstrøs kvinneskikkelse som kunne gjøre mennesker til stein ved hjelp av blikket.

<sup>83</sup> Se for eksempel pressekonferansen for *En Soap* under Berlinale (Pressekonferanse 2006:18:15).

<sup>84</sup> Voldsscenen i *En Soap* framstår nærmest som en *pastisj* over voldsscenen i Bergmanns film.

den maskuline posisjonen fullstendig sammen, og den kortvarige “kjønnsordenen” framstår som en karikatur ved at den går helt i oppløsning. I likhet med Johan, overgir Kristian seg gjennom sammenbruddet: “Jeg vil jo bare gerne have hende igen, for helvede. Jeg vil jo bare gerne have hende tilbage. Charlotte, jeg vil bare gerne have dig tilbage, skat.” (8) Grunnen til at Kristian først bruker tredjepersonspronomenet “henne”, er at replikken delvis uttales til Veronica, som har kommet løpende fra sin egen leilighet. Tredjepersonspronomenet kan imidlertid også betraktes som rettet mot tilskueren, som bes om å reflektere over forholdet mellom makt og avmakt.

Da *Scener ur ett äktenskap* ble vist som tv-såpe på 1970-tallet, fikk serien mye oppmerksomhet for sin kritikk av det borgerlige ekteskapet. Ved å kople voldsscenen i *En Soap* til Bergmans såpe / antisåpe, er det mulig å reflektere over i hvilken grad, og på hvilken måte, *En Soap* og *Scener ur ett äktenskap* tar opp like og ulike problematikker i sine samtider. Begge filmene denaturaliserer den obligatoriske heteroseksuelle alliansen ved å framstille den som en normativ og fastlåsende kulturell konstruksjon. Det, for sin tid, normnedbrytende løsningsforslaget i Bergmans film er at heteroseksualiteten løsriver fra det institusjonaliserte giftermålet. Mot slutten av *Scener ur ett äktenskap* (gjen)forenes Marianne og Johan – utenfor ekteskapet. Både *En Soap* og *Scener ur ett äktenskap* skildrer kommunikasjonsvanskeligheter og fremmedgjøring, som følge av naturaliserte samfunnsnormer. Begge filmene speiler problematikker som kan gjenfinnes i feministisk tenkning. Sammenliknet med Bergmans film, har *En Soap* imidlertid en mer eksplisitt “queer” tematikk, ved at både kjønn (også det biologiske) og seksualiteten framstår som grunnleggende ustabile størrelser.

Kristians sammenbrudd åpenbarer at overfallet er knyttet til at han ikke vet hvordan han skal gi Charlotte det hun savner. Kristian gjør alt i samsvar med samfunnets normer, og likevel blir han avvist. Det er dette som er Kristians krise, noe som framkommer allerede i filmens innledning: “Jeg er lige blevet førstereservelæge, ikke. Vi har, du har alle muligheder til - / Ja, men jeg har også sagt tillykke.” (1)

Overfallet kan også betraktes som et merkverdig forsøk på å gi Charlotte det hun savner. *En Soaps* handling er blant annet bygget opp rundt en rekke gjentakelser, hvor løse tråder fra tidligere scener hentes opp i seinere scener. Dette skaper spenninger og utfordringer i filmen. I scenen hvor Kristian ikke vil flytte Charlottes seng, forsøker Charlotte å provosere hans fornuftspregede og kontrollerte fasade ved å få ham til å gi henne et klaps: “Hvad er det, du mangler? [...] / Hvad jeg mangler? Når din dame boller ved siden af, så stikker du hende en flad, ikke? // Kom nu. Stik mig en flad. Så knepper vi, og så kan du hjælpe mig med at flytte den der seng. Og så snakker vi ikke mere om det.” (1) Kristian utfører ikke avstraffing

på kommando. I stedet forsøker han omsorgsfullt å stryke hånden over Charlottes kinn: “Hvor er du langt ude.” (1) Charlotte godtar ikke Kristians fortolkning av henne som avsindig. I stedet for å imøtekomme hans forsøk på å være omsorgsfull, ber hun ham om å gå.

I lys av filmens innledende presentasjon av Charlotte og Kristian, kan det synes som Charlottes merkverdige ønske at Kristians stoiske og beherskede facade bryter sammen gjennom et ukontrollert følelsesutbrudd hvor han viser sin integritet ved å stille krav gjennom avstraffing. Charlottes lengsel etter impulsivitet og ukontrollerte følelsesutbrudd er imidlertid neppe ment som et ønske om å bli gjennombanket. Filmen inneholder en rekke friksjoner som gjør det umulig å avgjøre hva som er “sannheten” om dens karakterer. Hva er “sannheten” om forholdet mellom Kristian og Charlotte? Hvem skaper konfliktene? Har Kristian slått Charlotte tidligere? I så fall må replikken hvor hun ber ham gi henne et klaps tolkes annerledes. I så fall snakker Kristian heller ikke sant når han seinere i filmen dukker opp med blomster på Charlottes dør: “Jeg er flov, for helvede. Jeg har ikke slået noen før, vel.” (10) Filmen gir ikke et entydig bilde av relasjonen mellom Charlotte og Kristian. Trangen til å sette standarder for forholdet synes å være gjensidig.

Charlotte utsetter Kristian for stadige prøvelser. Gjennom overfallet utfordres grensene hans ytterligere. Overfallet starter med et klønete forsøk på å ha sex med Charlotte. Det er ikke mulig å avgjøre om Charlotte er villig eller uvillig. Hun velger under alle omstendigheter å annullere sin egen utsatthet, ved at Kristian gjøres til offer gjennom en motkrenkelse i etterkant: “Dit tissehul står åbent.” (8) Denne replikken framstår som en parodiering over tradisjonell kjønnsmetaforikk, hvor dikotomien åpen/lukket er knyttet til dikotomien kvinne/mann.

I *The Matter of Images* reflekterer Dyer over forestillingen om penis som et farlig våpen. Han skriver blant annet:

Yet even erect the penis and testicles are not hard, tough, weapon-like. The penis cannot stab and do all the other violent things it is evoked as being capable of, for fear of being hurt itself by doing so; even in rape, it is the humiliation, and the other actual weapons used, that do more damage than the penis itself.” (Dyer 2002:91)

Gjennom å svare på sexakten gjennom fravær av følelser, fraskriver Charlotte seg sin egen utsatthet, samtidig som hun plasserer Kristian i en sårbar posisjon, ved at hun får bruken av penis som et “farlig våpen” til å framstå som en karikatur. At Kristian blir bevisst sin egen sårbarhet, fører til at overgrepet akselerer. Han dytter Charlotte slik at hun faller mot gulvet. Deretter kaster han flyttekasser fulle av innhold over henne.

Et problematiserende element er at Kristians fysikk ikke har noe å stille opp mot Veronicas og at hans maskuline posisjon derved på ny ydmykes og nedbrytes. Overgrepsscenen kulminerer i at Veronica slår ned Kristian, at Kristian gråtkvalt forteller at han vil ha Charlotte tilbake og at han sønderknust kommanderes til å forlate leiligheten av Veronica.

Gjennom sammenbruddet gjøres Kristian til objekt for sitt eget overgrep. Det brutale angrepet kan tolkes på bakgrunn av en begrepsliggjøring av mannlig maskulinitet i krise i nåtidssamfunnet. Makt knyttet til fysisk vold er noe Foucault og queer teori i liten grad tematiserer. Kristians voldsoverfall kan muligens belyses bedre med utgangspunkt i modernitetsteori som faller utenfor queer teori. Anthony Giddens hevder, i *The Transformation of Intimacy*, at økende likestilling mellom kjønnene, fordi den tradisjonelle mansrollen er truet, framkaller “a rising tide of male violence towards women” (Giddens 1992:3).<sup>85</sup> Oppløsningen av tradisjonelle kjønnsroller utgjør bakteppet når Giddens setter vold i sammenheng med at menns maskuline identitet er truet. Overfallet i *En Soap* kan tolkes som en fortelling om mannlig maskulinitet i krise. “At the moment, an emotional abyss has opened up between the sexes, and one cannot say with any certainty how far it will be bridged”, hevder Giddens (Giddens 1992:3). Den antatte følelsesmessige avgrunnen mellom “kjønnene” kan koples til *En Soaps* framstilling av forholdet mellom Charlotte og Kristian. Kommunikasjonsbesværet er forbundet med en “ukjønnet” rivalisering, som blir truende fordi Kristians forståelsessystem er knyttet til en kjønnslogikk Charlotte har løsrevet seg fra.

*En Soap* stiller spørsmålstegn ved den tradisjonelle heteroseksuelle alliansens overlevelsensmuligheter i en seinmodernitet hvor kjønnsstrukturer oppløses. Filmen kan imidlertid også sies å peke på maskuliniteten som utgangspunkt for kjærlighetsrelasjoner som lite levedyktig. På ett plan er det heteronormativiteten som framstår som problematisk. På et annet plan er det maskuliniteten filmen betrakter som problemet. Både Charlottes og Kristians maskuline identiteter får en kraftig knekk i overfallsscenen, og femininiteten viser seg derved å framstå som mer levedyktig enn maskuliniteten.

Det kan diskuteres hvorvidt overgrepsscenen fungerer godt nok. Scenen er, etter mitt syn, den svakeste i filmen, både på det estetiske og det tematiske planet. Estetikken er uoversiktlig og rotete på en lite interessant måte. På det tematiske planet skaper hendelsene

---

<sup>85</sup> Påstanden er ikke helt uproblematisk. Forhold som endring i oppfatninger om hva som skal betraktes som vold, økt bevissthet rundt voldsproblematikk fra samfunnets side og økt rapportering, kan også antas å spille en rolle dersom voldsstatistikken øker. En annen problemstilling som kan nevnes, er at vold også eksisterer i “kvinne-kvinne” og “mann-mann” relasjoner. Fokuset på menns vold mot kvinner er viktig, men vold er ikke utelukkende et “mann-mot-kvinne” problem.

grunnlag for å reflektere over voldsproblematikk. Men det er også aspekter ved voldsscenen som gir grunnlag for kritiske innvendinger. Iscenesettelsen av den mislykkede voldtekten har et snev av humor. Alt går urealistisk kjapt før Kristian ligger som et utslitt og ynkelig barn mellom beina på Charlotte. Charlottes sarkastiske replikk i etterkant og snevet av humor kan muligens provosere (dersom man mener at vold ikke bør belyses med humor), men fungerer etter mitt syn godt, fordi humoren setter situasjonen på spissen på en måte som skaper rom for en produktiv form for refleksjon. I stedet for at Kristian framstår som en sterk maskulin mann som overfaller en forsvarsløs kvinne, framstår han som en miserabel figur, drevet til randen av desperasjon.

Det er fortsettelsen på overgrepet jeg betrakter som problematisk. Først betones Charlottes styrke i den vanskelige situasjonen. Deretter nedkjempes hennes ukuelighet. Fram til overgrepet skildres Charlottes falliskhet som progressiv og utfordrende. Det er overraskende at filmen plutselig synes å ha behov for å nedkjempe hennes personlighet så radikalt. Jeg vil si at filmens bevissthet på et vis *bidrar* til å krenke og gjennombanke henne, særlig fordi hun etter overfallsscenen gjennomgående framstår som mer feminin.

På ett nivå kan filmen sies å foreslå at en ideell relasjon ikke inneholder maskulinitet. Ved å rive Charlottes maskulinitet ned, kan filmen beskyldes for å kritisere “feminin maskulinitet” heller enn å framstille denne som subversiv, mens “maskulin femininitet” betraktes som subversiv. På et annet plan fungerer den feminine maskuliniteten imidlertid subversivt, både ved at den framviser maskuliniteten som konstruksjon, og ved at den utgjør en trussel mot den patriarkalske logikken som ligger innebygd i den heteroseksuelle matrisen.

### **Intimitet i Veronicas leilighet**

Veronica framstår som en positiv kontrast til den tilværelsen Charlotte har tatt et oppgjør med. Mens Kristian og Charlottes forhold er preget av stagnasjon, umodenhet, kommunikasjonsbesvær og maktkamp, viser det seg å ligge positive og grenseoverskridende muligheter i relasjonen mellom Charlotte og Veronica. Det “heteroseksuelle” forholdet framstilles som fastlåst og begrensende, mens det “queer” forholdet viser seg å inneholde et potensial for meningsforskyvning, slik at motvilje og konflikter kan avløses av omtanke, fellesskap og bekreftelse.

Etter det voldsomme oppgjøret med Kristian, er Charlotte først ute av stand til å skifte innstilling, selv om situasjonen krever det av henne. I stedet for å motta Veronicas støtte, er hun aggressiv og avvisende: “Jeg bliver nødt til at se på dig. / Skrid med dig!” (8) Når Veronica er i ferd med å forlate leiligheten, innser Charlotte imidlertid at hun har bruk for

hjelp: “Undskyld. Jeg siger undskyld.” (8) Charlotte er kraftig forslått, og Veronica støtter henne ned trappene til sin egen leilighet. Filmen spiller på vanlige oppfatninger om hva som er mannlig og kvinnelig. At rollefordelingen mellom hovedpersonene er ombyttet, ved at Veronica opptrer som den aktive parten, skaper uorden. I leiligheten rer Veronica opp sengetøy på sofaen, noe som danner grunnlag for at Charlotte kan bli værende hos henne over flere dager.

Veronica stilles nå i en posisjon hvor hun tar avgjørelser som er bestemmende for narrasjonens videre utvikling. Charlotte har fått en hjernerystelse, og Veronica kommanderer henne til å ringe skjønnhetsklinikken for å fortelle at hun er syk: “Du skal bare blive liggende. / Jeg skal på arbejde. / Du skal så meget blive liggende, siger jeg til dig. Du ringer bare og siger, du er syg.” (9) Dermed etablerer Veronica en organisering av tiden som skaper rom for å bygge opp tillit og intimitet. Charlottes “A4-tilværelse” brytes gjennom forflytningen til Nordvest. Etter overfallet brytes den ytterligere ved at hun blir hjemme fra arbeidet, noe som skaper rom for en annen opplevelse av tid. Charlotte overgir seg til Veronicas hengivne omsorg. I Veronicas leilighet utvikler intimiteten seg fra moderlig og bekymret beskyttelse til flørt, og fra flørt til erotikk. Situasjonen skaper rom for en rekke “queer øyeblikk”; som visualiseringen av Veronicas rød-lakkerte negler mot Charlottes nakne bryster – et ultranært bilde som konnoterer lesbisk erotikk (10). Veronica er prøvende og utforskende. Charlotte er aktivt pågående. Hovedpersonene har nakne overkropper, og filmen fokuserer på likheten mellom Charlotte og Veronicas fysikk. De to karakterene (skuespillerne) har påfallende lik kroppsbygning, noe filmen utnytter i sitt queer prosjekt. (10)

Det ultimale queer øyeblikket oppstår når Charlotte stryker hånden inn under Veronicas korte, trange skjørt. Her ender imidlertid det erotiske møtet brått, idet Charlotte river av den kirurgiske tapen som holder oppe Veronicas penis.<sup>86</sup> Gjennom sin utålmodighet, trer Charlotte over Veronicas intimitetsgrense, og Veronica ender med å trekke seg tilbake. Charlotte føler seg skamfull og naken, idet hun oppdager at begjæret hennes er for stort for situasjonen: “Hvor er mit tøj henne?” (10) Etter denne scenen bestemmer Charlotte seg for å gi forholdet til Kristian en ny sjanse.

Også her kunne filmen fungert bedre. Slik jeg vurderer *En Soap*, er det en svakhet at filmens bevissthet ikke klarer å forestille seg et erotisk møte mellom hovedpersonene som

---

<sup>86</sup> Det er vanlig at transkjønnete kvinner “avmaskuliniserer” kroppen for at dens tegn i større grad skal konnotere feminitet. Å benytte kirurgisk tape til å holde penis oppe, er én blant flere strategier for å presentere et flatt genitalt område som skjuler tilstedeværelsen av det mannlige kjønnsorganet. (Ekins / King 2006:227)

ender positivt, mens den klarer å forestille seg en positiv sexakt mellom Charlotte og Kristian like etterpå.

### **Forsøk på heteroseksuell (gjen)forening. Queer avslutning**

Konfliktene mellom Kristian og Charlotte står kontinuerlig i veien for en dypere opplevelse av samhørighet. Mot slutten av filmen skjer imidlertid en intrigedreining hvor Charlotte og Kristian er i ferd med å (gjen)forenes. Filmen utprøver slik muligheten for å la moralen være at den opprinnelige ordenen bør gjenopprettes ved å la handlingen munne ut i en slutt hvor den obligatoriske heteroseksualiteten og det dualistiske kjønnnet seirer, mens Veronicas outsiderposisjon gjenopprettes ved at hun blir overlatt til ensomheten og isolasjonen som var hennes utgangspunkt i filmens begynnelse. Veronica har erklært at hun ønsker å være sammen med Charlotte, og Charlotte har sarkastisk og følelseskaldt avvist forholdet:

Jeg kan jo ikke være sammen med noen, vel? Ikke med den krop, jeg har. Og jeg har kun det her, ikke? Og det er jo helt forkert, det er helt, helt forkert. Men så har jeg mødt dig, og jeg vil jo gerne være sammen med dig. Men jeg kan ikke være sammen med dig. Eller, jeg ved ikke, hvordan jeg kan / Det gør ikke noget. Altså, det var jo bare fjolleri på en sofa, ikke? (11)

Den heteronormale tilstanden i Charlottes liv er gjenopprettet, og Veronica står ydmyket tilbake. I en symbolladet scene, like etter den ovenforstående replikkvekslingen, står Charlotte og Kristian på terskelen i inngangspartiet til Charlottes leilighet. Veronica står sønderknust i oppgangen utenfor. Kristian vil ta Veronica i hånden og takke for at hun stoppet ham da han overfalt Charlotte. Bildet understreker hvordan heteroseksualitet, tosamhet og tilhørighet til middelklassen, innebærer status som velfungerende og hegemonisk normalitet. Charlotte og Kristian står i døråpningen og illustrerer kulturens bilde på det "normale" og "sunne" heteroseksuelle paret som ikke skal bli boende i en saneringsmoden leilighet i periferien av velferdssamfunnet, men som skal organisere en akseptabel tilværelse ved å kjøpe eget hus og danne familie.

Charlottes forsøk på å gi forholdet til Kristian en ny sjanse, ender i en ny bestrebelse på å tilpasse seg samfunnets normer. Forflytningen til Nordvest er Charlottes forsøk på å utforske tilværelsens muligheter ved å fjerne seg fra en heteronormativ livsorganisering hun ikke assosierer seg med. Det fjerde og siste møtet mellom Charlotte og Kristian starter med at Charlotte forsøker å skape meningsforskyvning i relasjonen, blant annet ved å omvende den heteronormative rollefordelingen i en dansescene, hvor hun symbolsk overtar Kristians dressjakke. Ved å få Kristian til å danse, får hun ham også til å overskride grenser: "Du ved

godt, jeg ikke danser. // Kom nu, Kristian. Dans for mig! Det er din eneste chance. Jeg mener det.” (10) Etter danseseansen elsker Charlotte og Kristian hverandre selvforglemmende. Filmen skaper slik et inntrykk av at relasjonen likevel inneholder mulighet for meningsforskyvning.

Den impulsiviteten Charlotte forsøker å framkalle hos Kristian er imidlertid ingen del av hans personlighet. Neste morgen sentrerer dialogen mellom dem seg rundt det planmessige og hverdagslige, og vi får inntrykk av at kjønnsmonsteret i kommunikasjonen er en repetisjon over mønsteret i samtaler de har hatt utallige ganger før: “Går du? / Ja, jeg skal på arbejde / Jeg flytter hjem igen.” (11) Kristian flirer av Charlottes forflytning til Nordvest, og hun ser ut til å akseptere en tilbaketrekning til den gamle “ordenen”. Gjennom å innta en stereotyp rolle som et irrasjonelt mysterium, avrasjonaliserer hun sitt eget behov for å opprette et større aksjonsrom: “Jeg ved heller ikke, hvad jeg laver i Nordvest.” (11) Det er tydelig at gjenopprettingen av forholdet til Kristian også er en gjenoppretting av en rollefordeling hvor rammene for kjønnet er fastlagte.

Like etter iscenesettelsen av gjenopprettingen av det “heteroseksuelle” forholdet, tar intrigueutviklingen en ny dreining, ved at Charlotte plutselig tar et endelig og avgjørende oppgjør med Kristian idet han er på vei ut døren: “Nå hvad skal vi aftale? / Vi skal ikke aftale noget. / Hvad mener du nu? / Jeg kan ikke, Kristian” (11). Etter at biintrigelinjen er brakt til en ende, står bare hovedintrigelinjen tilbake. Den melodramatiske fortellestemmen spør, i forkant av den siste kapitteoverskriften, om det er mulig å forestille seg “at kærligheden nogensinde vil sejre” (10). Om kjærligheten kan “seire” i forholdet mellom Veronica og Charlotte, lar filmen være opp til tilskueren.

Charlotte og Veronica ser parallelt en episode av *Days with love*, som ender med replikken: “You saved me with your love. Nothing is bigger than our love.” (11) Replikken i “såpen-i-såpen” får direkte følge for handlingen i “hovedsåpen”, hvor såpeserieuniversets romantiske og følelsesmettede stemning nå inkorporeres. Etter å ha slått av fjernsynet, med tårer i øynene, går Charlotte ned trappene til Veronicas leilighet. På avsatsen mellom etasjene stanser hun og ser sitt eget speilbilde mot en vindusrute. Denne scenen peker tilbake til scenen i filmens innledning, hvor Charlotte ser seg selv i baderomsspeilet og nikker. Det innledende filmbildet gir inntrykk av at hun har bestemt seg for at hun har tatt et riktig valg når hun bryter med Kristian. I løpet av filmen viser det seg imidlertid å være vanskelig å gi slipp på tilværelsen hun kjenner. At Charlotte smiler mens hun møter sitt eget speilbilde på avsatsen mellom etasjene, indikerer at sikkerheten er gjenopprettet. Charlotte vet godt hva hun “laver i Nordvest”. Dette er også det eneste stedet filmblikket, og derved tilskuerens blikk, følger



karakterens blikk ut gjennom vinduet. Utenfor den trange boligblokken er det dagslys. Lyset som treffer Charlotte i ansiktet, peker fram mot filmens oppløftende avslutning.

Filmfortellingen munner ut i et avsluttende *tablå* som fastholder en likeverdig tilstand mellom Veronica og Charlotte. Relasjonens karakter forblir imidlertid uavklart. Charlotte og Veronica står ansikt til ansikt. Bildet er ultranært, inneholder minimalt med bevegelse og viser hovedpersonene i profil, fra skulderpartiet og opp. Charlotte og Veronica holder fast ved hverandres blikk. Det avsluttende tablået kan karakteriseres som et “queer øyeblikk”, som samler og forsterker filmens “queer visjon”. Et vesentlig poeng i filmens slutt er at Charlotte, i forkant av tablået, endelig, uforbeholdent, anerkjenner Veronicas identitetsprosjekt: “Jeg har fått tilladelsen fra Civildirektoratet. Jeg skal opereres. / Ja, det skal du.” (11)

Både hovedintrigelinjen og biintrigelinjen er strukturert rundt et mønster med veksling mellom imøtekommenhet og avvisning. Grepene med å lukke filmen i et tablå, eller en frysing av en balansetilstand, heller enn en epilog, understreker filmens queer visjon. Avslutningstablået danner en visjon om et gjensidig utbytterikt forhold. Det forblir imidlertid uavklart akkurat hva Veronica og Charlotte skal med hverandre. Til forskjell fra Charlotte og Kristians forhold, hvor fokus ligger på en velorganisert framtid, forblir Veronica og Charlottes forhold et her og nå. Filmen har ingen avklart framtidvisjon. Det avgjørende er visjonen om at meningsforskyvning er mulig, ved at det er gjennomførbart å skape mellommenneskelig samhørighet på tvers av ulike normsystemer.

Det avsluttende tablået fungerer som et betydningsutvidende visuelt uttrykk som overskrider det klaustrofobiske fiksjonsrommet og konfliktene i den forutgående handlingen. I et nytt kapittel i andreutgaven av *The Celluloid Closet: Homosexuality in the Movies* (1987), understreker Vito Russo at “queer” karakterer i populærkulturell film gjennomgående ender opp døde, utkonkurrerte eller på annen måte fraværende fra konklusjonen (Russo 1987:347f). *En Soap* konsentrerer seg om Veronica og Charlottes fellesskap i filmens finalitet. Mens Kristian er skrevet ut av historien før konklusjonen, forblir hovedpersonene normoverskridende i filmens avslutningsøyeblikk.

### **Interaksjon mellom kritikk og utopi**

Gjennom å framstille det heteronormative forholdets statussymboliserende overflate som et kriserammet tomt skall, mens det queer forholdet framstilles som en relasjon med mulighet for dybde og tillit, omsnur filmen heteronormative forestillinger om en opposisjon mellom normalitet/sunnhet/naturlighet og perversitet/feilutvikling/unaturlighet. Katz reflekterer over heteroseksualitetens “sacred status, its mysterious immunity to questions” (Katz 1995:231n8).

Dyer påpeker at heteroseksualitet, i likhet med hvithet, opprettholder den kulturelle dominansen "by seeming not to be anything in particular" (Dyer 2002:126). Framvisning av heteroseksualitet som kulturell konstruksjon kan, på bakgrunn av queer teoris påpekning av heteroseksualitetens privilegerte status som natur, fungere som en motstrategi som problematiserer mann/kvinne-unions posisjon som hegemonisk og universell.

I queer teori muliggjør "queer" kjønnsperformativitet, *både i kulturen generelt og i kulturens fantasi*, alternative og denaturaliserende *blikk* på heteronormative strukturer. Teoriens dekonstruerende grep ligger delvis i interaksjonen mellom kritikk og visjon. Denne interaksjonen gjenfinnes i *En Soap*. Den queer visjonen som iscenesettes, ved at relasjonen mellom Veronica og Charlotte framstilles som en positiv mulighet, blir stående som en subversiv utfordring av vedtatte kjønnede og seksuelle kategoriseringer. Det heteroseksuelt definerte kjønn og den "heteronormerte" relasjonen blir gjenstand for refleksjon og kritikk ved hjelp av ulike fremmedgjørende grep. Ved å utstille det "heteronormerte" forholdet som problematisk og konstruert, stiller filmen spørsmålstegn ved dets status som et obligatorisk og naturlig mål. Gjennom iscenesettelsen av to intrigelinjer, skapes en vekselvirkning mellom demonisering av heteronormativiteten og oppbygging av en queer visjon. Effekten er at forholdet mellom "naturlig" og "perverst" begjær gjøres til et diskusjonstema. Ved å sette utviklingen av den "queer" relasjonen i sentrum, mens avslutningen på den heteroseksuelle relasjonen fungerer som en kompliserende biintrigelinje, danner filmen dessuten en vekselvirkning mellom desentralisering av den heteroseksuelle relasjonen og sentralisering av den "queer".

I *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies* (2006) skriver David Bordwell følgende om mainstreamfilmen: "[M]ost Hollywood films have always had two plotlines, at least one involving heterosexual romance." (Bordwell 2006:42) *En Soap* følger det klassiske *sjuzetets* doble struktur. Det fremmedgjørende momentet er at den heteroseksuelle romantiske kjærligheten skrives ut av filmfortellingen. Framfor å skape en dikotomi mellom "queer" og "straight", spør filmen om en naturlig, ekte og stabil seksualitet overhodet eksisterer. Ved at universelle forestillinger denaturaliseres, framstår kjønn og seksualitet som grunnleggende ustabile størrelser.

Synliggjøringen av dissonansen mellom kropp og iscenesettelse av kjønn fungerer som en gjennomgående Verfremdungseffekt. Charlotte betrakter seg selv som kvinne: "Jeg er *kvinden*, der har alt" (5), men hun tilpasser seg ikke tradisjonelle forventninger til kvinnelig identitet. Likevel har hun levd i en heterokonform relasjon til Kristian. Veronica definerer seg også som kvinne, og hun tilpasser seg forventninger til kvinnelig identitet, men hun har

fortsatt “mannlig” anatomi. Gjennom møtet mellom Charlotte og Veronica, spør filmen om kjærligheten og begjæret kan løsrives fra begreper om kjønn og seksualitet. På en offisiell hjemmeside på internett har Christian Braad Thomsen publisert en noe annerledes, skriftlig, versjon av samtalen med Christensen som inngår som ekstramateriale til *En Soap*. I den skriftlige versjonen knytter Christensen følgende spørsmål til filmen: “Kan kærligheden frigøre sig fra seksualiteten, og hvad kommer først?” (Christensen 2006b:5) Med utgangspunkt i en forestilling om at mennesket *er* enten homoseksuelt eller heteroseksuelt, må man tenke at den seksuelle “essensen” bestemmer kjærligheten og begjæret. Med utgangspunkt i en konstruktivistisk og queer tenkemåte, hvor kjønn og seksualitet er noe individet *gjør*, blir det begripelig at kjærligheten og begjæret ikke nødvendigvis trenger å forstås som forankret i spesifikke og kontinuerlige seksuelle identiteter. I *En Soap* fører fremmedgjøringen av kjønn til at det blir meningsløst å klassifisere hovedpersonenes begjærsretning. Som anført, mener både Foucault og Butler at kjønn og seksualiteten er historisk avhengige av hverandre, og Butler påpeker at kjønn og seksualitet derfor ikke kan studeres som separate størrelser. Når den binære kjønnsopposisjonen oppløses i *En Soap*, innebærer dette en avsløring av at seksuell orientering ikke kan fastslås uten avklarte kjønnskategorier. Er Charlottes begjærsorientering mot Veronica en heteroseksuell begjærsorientering eller en omvendt heteroseksuell begjærsorientering? Eller er det et lesbisk begjær? Skal Charlottes begjær klassifiseres på bakgrunn av Veronicas identitet eller på bakgrunn av Charlottes oppfatning av Veronicas identitet? Hvordan opplever Veronica Charlotte? Som en feminin motpart, eller som en maskulin? Gjennom iscenesettelsen av hovedpersonene og relasjonen mellom dem, stiller filmen spørsmål både ved kvinne/mann – og homo/hetero-binariteten som dominerer mainstreamfilmens representasjonssystem for kjønn og seksualitet.

### **Mikronivå**

Filmen rangerer ikke karakterene ut fra et patologiseringsperspektiv, men plasserer dem alle som avhengige av kulturelle betydningssystemer, hvor sitering og feilsitering av normer for kjønn og seksualitet utgjør en livsbetingelse, fordi identiteten alltid vurderes av omverden på bakgrunn av hvordan kjønnsnormene performer. Det er i tråd med Butlers tenkning at *En Soap* ikke framstiller sine personer som uavhengige av kulturelle betydningssystemer. I følge Butler må subversjon skje med utgangspunkt i kulturelle koder; gjennom strategier som overdrivelse, parodi, ironi og omvendinger. Gjennom sitering opprettholdes de dominerende normene. Gjennom parodi og feilsitering avsløres normene som effekter av diskurser, og

dermed blir det åpnet for meningsforskyvning. Forskyvninger av mening knyttet til kjønn og begjær har, etter mitt syn, et subversivt potensial i *En Soap*.

Filmen innreflekterer hvordan “avvikende” kjønnsatferd utgjør en risiko i møte med omverden. “Transkjønn” og “feminin maskulinitet” kan sies å tematiseres som “avvik”, men gjennom at hovedpersonene framstår som subjekter, og gjennom at også de øvrige karakterene siterer og feilsiterer kjønnsnormer, stemples ikke “avviket” som “avvik” fra “naturlighet”. Derved oppløses dikotomien ekte/falsk.

Normer for kjønn og seksualitet problematiseres ved at karakterene kommer i konflikt med hverandre når kjønn og seksualitet viser seg å være bevegelige og usikre størrelser. Både Foucault og queer teori er opptatt av hvordan normer og anordninger på samfunnets makronivå påvirker individets handlingsmuligheter på mikronivå. *En Soap* foregår på mikronivå. Som nevnt, kan filmen gi assosiasjoner til hjemmevideo og til dokumentarfilm som setter *enkeltindividets* sosiale situasjon i sentrum. I et til dels klaustrofobisk fiktivt univers, undersøker filmen sine personers mulighet for individuell posisjonering i forhold til diskurser om kjønn og seksualitet. På ett nivå isolerer filmen sine fiktive personer fra samfunnet utenfor, ved å la hele handlingen foregå inne i en bygård. På et annet nivå settes karakterenes aksjonsrom likevel i sammenheng med grensene kulturen setter. Slik innreflekterer filmen at det private og intime ikke kan isoleres fra normer på makronivå. Filmen innreflekterer at møter med andre mennesker også er møter med normer, som i en eller annen forstand er kulturelt forankret.

At møter med andre mennesker begrenser og muliggjør hva enkeltindividet kan være eller *gjøre*, tematiseres i *En Soap*, ved at Charlotte først ikke anerkjenner Veronicas identitet og deretter forelsker seg i henne – noe hun har vanskelig for å godta og derfor benekter gjennom å angripe og krenke Veronica: “Jeg kan jo ikke være forelsket i dig. Du render rundt med en paryk og skal have den skåret af og alt muligt.” (11) Gjennom relasjonene mellom karakterene i fiksjonsuniverset, reflekterer *En Soap* over hvordan identitet både er noe individuelt og noe relasjonelt. Gjennom Charlottes aversjon, tematiserer filmen hvordan brudd med kjønnskonvensjonene innebærer risiko for abjektstempling og ekskludering. Ved at Charlotte endrer holdning i kommunikasjonen med Veronica, viser filmen at interaksjonen med omverden både kan fungere bekreftende og smertefullt avkreftende.

Kjønnsidentitet undersøkes fra et konstruktivistisk perspektiv i Christensens film. På ett nivå framstår kjønn, fordi den heteroseksuelle matrisens samsvarlogikk er oppløst, som kroppsspråk, atferd og bekledning. Kjønnsidentitet framstilles imidlertid ikke som en enkel lek med normer. Tvert imot framstår den kjønnede identiteten som sårbar og utsatt; gjennom

Kristian – i form av at den maskuline stoiske og beherskede identiteten er et skjørt byggverk i en samtid hvor kjønnskonsvensjoner forskyves, gjennom Charlotte – fordi den aggressive og sarkastiske holdningen ikke gir rom for følelser og medmenneskelighet, gjennom Veronica – fordi femininiteten gjør henne utsatt for patriarkalsk utbyttingslogikk og abjeksjon.

### Uutgrunnelige karakterer

Filmen synes ikke å vite alt om sine karakterer, men framstiller dem snarere som uutgrunnelige. For å finne ut hvor dypt vi kjenner de fiktive personene, kan det være fruktbart å spørre hvilket perspektiv filmens bevissthet tenker og persiperer fra. I hvilken grad, og på hvilken måte, gir filmens bevissthet adgang til karakterenes subjektive tanker, følelser og sanser?

På hvilket plan tilskueren kjenner karakterene i en film, er relatert både til visuelle og narrative aspekter. Gjennom narrasjonen kan filmen velge å gi tilskueren adgang til hva personene ser, hører og tenker. I *En Soap* blir vi tidvis gitt adgang til karakterenes persepsjoner, ved at kameravinkelen noen steder sammenfaller, eller om lag sammenfaller, med karakterenes optiske ståsted (point-of-view-shot).<sup>87</sup> Vi får flere steder inntrykk av at vi ser karakterene slik de ser hverandre. *En Soaps* bevissthet gir oss imidlertid aldri direkte tilgang til karakterenes tanker. Filmen tilbyr ikke en indre stemme som rapporterer fra personenes bevissthetsliv. Vi blir ikke vist indre bilder, minner, fantasier eller drømmer. Til tider gir filmen oss innblikk i karakterenes *perseptuelle subjektivitet*. *En Soap* foretar imidlertid aldri et dypdykk i karakterenes psykologiske liv via et *mentalt subjektivt perspektiv*.<sup>88</sup>

I forbindelse med Christensens film er det viktig å poengtere at det også er mulig å få inntrykk av en fiktiv persons mentale liv ved å betrakte karakteren. *En Soaps* hovedstrategi for å presentere karakterenes følelser, er utstrakt bruk av ultranære bilder og nærbilder. Tilskueren lukkes ute fra en direkte tilgang til karakterenes indre verden. Men filmen bruker likevel mye tid på å skape et inntrykk av karakterenes emosjonelle tilstand. Et illustrerende eksempel er scenen hvor Charlotte stirrer ut i natten, mens ambulansen kjører bort. Her bidrar også lyden fra ambulansen til å understreke hennes emosjoner. Et annet eksempel, som også

---

<sup>87</sup> Definisjonen på “point-of-view shot” hos Bordwell / Thompson er: “A shot taken with the camera placed approximately where the character’s eyes would be, showing what the character would see; usually cut in before or after a shot of the character looking.” (Bordwell / Thompson 2004:504. Se også side 85)

<sup>88</sup> “Perceptual subjectivity” og “mental subjectivity” defineres som ulike grader av subjektivitet hos Bordwell og Thompson. Forfatterne skriver: “There is the possibility of still greater depth if the plot plunges into the character’s mind. We might hear an internal voice reporting the character’s thoughts, or we might see the character’s inner images, representing memory, fantasy, dreams or hallucinations. This can be termed *mental subjectivity*.” (Bordwell / Thompsen 2004:85)

viser tilbake til scenen hvor Charlotte ser ambulansen kjøre bort, er en melankolsk visualisering av Veronica idet hun, flere kapitler seinere, ser ut det samme vinduet. Vi ser henne i profil, fra skulderpartiet og opp. Ansiktet og skulderpartiet belyses av et dempet mykt lys fra vinduet. Så vender hun ansiktet, slik at detaljene i ansiktsuttrykket legges i skygge av mørket inne i leiligheten, før hun igjen vender ansiktet mot vinduet. (10) Veronica knyttes til omgivelsene. Sekvensen visualiserer ensomhet. Mørket og stillheten i leiligheten understreker at hun er aleine. Det dempede myke lyset representerer et uterom hun ikke er deltaker i. Det ligger en dvelende omsorg i filmens blikk, som understrekes av den myke belysningen. Tilskueren ser ikke hva Veronica ser. Vi presenteres for hennes følelser via det intime blikket filmens bevissthet retter mot henne. En virkning av at følelsene ikke presenteres via en indre stemme, men via filmens blikk, er at kroppen ikke atskilles fra rommet. Kroppen tar stemningen i rommet opp i seg, og kroppens tilstedeværelse preger også stemningen i rommet – kroppen blir del av stemningen i rommet. Forholdet mellom kropp og rom framstår som dialektisk. En annen virkning av at tilskueren ikke får direkte tilgang til karakterenes følelsesliv, er at de fiktive personene framstår mer som åpne spørsmål, som uutgrunnelige problemfelter, enn som bekreftelser på statiske oppfatninger om identitet.

Hovedpersonene kontrasteres i temperament, men det er også en rekke skildringer som skaper paralleller mellom dem. Gjennom intime, poetiske og dvelende skildringer av ansiktsuttrykk, og gjennom å la rommets mørke gi uttrykk for karakterenes mørke, synliggjør *En Soap* at karakterene lengter og savner. Men vi får aldri direkte tilgang til akkurat hva de tenker, lengter etter og drømmer om. Menneskene i fiksjonsuniverset speiler hverandres desperasjoner og lengsler. Det er menneskelivet, i nåtidssamfunnet, i seg selv som framstår som “trøblete”, smertefullt og uoversiktlig. Man kan på denne bakgrunnen velge å tolke karakterene som ofre for kulturelle rammer i oppløsning, eller man kan velge å forstå hovedpersonenes normnedbrytende omgang med tradisjonelle livsmønstre som filmens subversive strategi. *En Soap* iscenesetter de fiktive personenes identitetssøking og kjærlighetslengsel i en verden hvor entydige sannheter ikke lenger eksisterer, men hvor kropp likevel kontrolleres av kompliserte normsystemer. Heller enn å være sentrert rundt årsaksforklaringer, sentreres *En Soap* rundt bestrebelsen på å skape eksistensberettigelse for sine hovedpersoner. Dette understrekes ved at filmen ikke presenterer tilbakeblikk som gir tilskueren inngående kjennskap til karakterenes fortid.

Det er en eksistensiell kamp de fiktive personene utkjemper, delvis med seg selv og delvis mot hverandre. Samtidig er filmens bevissthet på leiting etter muligheter for samhandling. Virkningen av filmens sammenblanding av det mørke / melankolske, det

konfliktfylte / vulgære og det humoristiske / romantiske er at det blir skapt utfordringer som tvinger tilskueren til å se verdier i det kaotiske. Filmen skildrer ikke bare alvor og mørke. I noen sekvenser er stemningen preget av humor og lys. Oscillering mellom lys og mørke kjennetegner både estetikken og personkarakteristikken. Etter det avsluttende tablået spilles Antony and The Johnsons "Cripple and the Starfish" mens rulleteksten går over skjermen. Sangteksten inneholder blant annet en merkverdiggjøring av kjærligheten, ved at jeget i teksten ikke ønsker seg en uproblematisk og romantisk, men snarere en smertefull og vanskelig kjærlighet: "It's true I always wanted love to be / Hurtful! / And it's true I always wanted love to be / Filled with pain / and bruises." Sangteksten speiler filmens framstilling av menneskelivet, kjærligheten og identiteten som grunnleggende kaotisk og bevegelig: "And there's no rhyme or reason / I'm changing like the seasons." (Hegarty 2000:spor 2) I likhet med Antonys sangtekst, kan Christensens film sies å omsnu tradisjonelle verdidiskurser ved å oppvurdere risikable, uplanlagte og uforutsigbare aspekter ved tilværelsen og menneskelivet.

Sangteksten tematiserer også det kompliserte forholdet mellom muliggjøring og underkastelse som ligger i relasjonen mellom jeget og apparatet som kan iverksette jegets ønske om kroppslig transformasjon:

Mr. Muscle forcing bursting / Stingy thingy into little me / But just "ripple" said the cripple / As my jaw dropped to the ground / Smile smile // Watch! I'll even cut off my finger / It will grow back like a Starfish! / Mr. Muscle, gazing boredly / And he checking time did punch me / And I sighed and bled like a windfall / Happy bloody happy bruise // I'll grow back like a Starfish!" (Hegarty 2000:spor 2)

I likhet med *En Soap* er sangens stemning preget av et uavklart forhold mellom letthet; rim, rytme og positivt ladede ord (som "smile" og "happy") og alvor/melankoli; melankolsk melodi og negativt ladede ord (som "forcing" og "punch"). Antony er en anerkjent artist med stor fascinasjonskraft. At Antonys stemme setter punktum etter at filmfortellingen er avsluttet, kan betraktes som en del av det jeg opplever som *En Soaps* bekræftende holdning til normnedbrytende identitetsprosjekter.

### **Queer kronotop<sup>89</sup>**

Det avsluttende tablået i *En Soap* overskrider, som anført, det klaustrofobiske fiksjonsuniverset og konfliktene i den forutgående handlingen. Det er imidlertid en rekke

---

<sup>89</sup> Bachtin benytter, som anført, begrepet "kronotop" til å diskutere "tid-rom-sammenføyningen" i litteraturen. Studien av ulike litterære kronotoper er omfattende. I denne avhandlingen benyttes begrepet til å fastholde at kunstverket alltid inneholder både tid og rom og at tiden og rommet er uadskillelige dimensjoner. Bachtin definerer en rekke konkrete kronotoper. Men begrepet er åpent. I møtet med enkeltverket kan leseren / tilskueren definere egne kronotoper, som ikke er nevnt hos Bachtin.

narrative, visuelle og audiovisuelle faktorer tidligere i filmen som peker fram mot avslutningstablået. Vi følger aldri karakterene ut av boligblokken, men knyttet til avbruddene i hendelsesforløpet, visualiseres boligblokkens omgivelser. I bakgården står kirsebærtrærne i rosa blomst. Akkompagnert av romantisk musikk, vises de blomstrende trærne som skillebilder mellom flere scener. Musikken og kirsebærtrærne fungerer som pauser i det narrative forløpet. Trærne blir også en tidsmarkør, ved at de ikke blomstrer av i løpet av tiden filmen varer. Ved å være løsrevet fra handlingen, har visualiseringen av bakgården en poetisk og betydningsutvidende kraft. De audiovisuelle skillebildene skildrer bakgården positivt, og underbygger slik filmens “queer” forestilling om Nordvest som et mulighetenes sted.

Bygården i Nordvest fungerer som et organiserende sentrum for hendelsene som finner sted. Jeg vil hevde at filmen danner en “queer tid-rom sammenføyning”, en *queer kronotop*, ved å undersøke mulighetene for alternative iscenesettelser av kjønn og begjær gjennom å plassere handlingen i periferien av samfunnet. I *En Soap* fungerer Nordvest både som en sosial grensemarkør og som en grense mellom konvensjonell og alternativ organisering av tid og rom. Ved å legge handlingen til et eksisterende sted, spør filmen, indirekte, om normative verdier i hovedkulturen kan utfordres av alternative verdier i velferdssamfunnets perifere soner. I denne forstand kan filmen knyttes til Halberstams begreper om “queer tid” og “queert rom”. Halberstam hevder at queer organisering av tid og rom utgjør en mulighet for motstand mot assimilering:

Subcultures provide a vital critique of the seemingly organic nature of "community," and they make visible the forms of unbelonging and disconnection that are necessary to the creation of community. At a time when "gay and lesbian community" is used as a rallying cry for fairly conservative social projects aimed at assimilating gays and lesbians into the mainstream of the life of the nation and the family, queer subcultures preserve the critique of heteronormativity that was always implicit in queer life. (Halberstam 2005:153f)<sup>90</sup>

Gjennom begrepene “queer tid” og “queert rom”, setter Halberstam ikke utelukkende “queer” i forbindelse med brudd på normer for kjønn og seksualitet, men også med brudd på normer for livsorganisering mer generelt. Hun knytter derved “queer” til livsstil. Med utgangspunkt i en slik bruk av begrepet, er det også mulig å tenke seg “queer” analyser som fokuserer mindre på kjønn og seksualitet og mer på emner som for eksempel flerkulturalitet og klasseproblematikk.

---

<sup>90</sup> Jeg er enig med Halberstam at det er problematisk at spørsmålet om retten til alternativ livsorganisering havner i skyggen av spørsmålet om retten til “assimilering”. Men bruken av begrepet “konservativt” er problematisk. Kampen for like rettigheter og kampen for retten til å leve “annerledes”, er ikke motsetninger som uproblematisk kan plasseres på hver sin side av aksene konservativ / radikal.



Personene i *En Soap* kan ikke sies å være del av et større “queer” subkulturelt fellesskap. Men jeg vil hevde at filmens “queer” sammenføyning av tid og rom henger sammen med at filmens opptakssted ligger i velferdssamfunnets grenseområde. Det er *plasseringen* av handlingen som danner utgangspunkt for at møtet mellom Veronica og Charlotte også blir et sammenstøt mellom personer som i utgangspunktet er skilt fra hverandre gjennom det sosiale hierarkiet. Charlotte og Veronicas møte er ikke utelukkende merkelig i kraft av at relasjonen som utvikler seg mellom dem vanskelig lar seg klassifisere på bakgrunn av begreper om kjønn og seksualitet. Møtet er også merkelig fordi hovedpersonene skaper et solidarisk fellesskap, til tross for at de i utgangspunktet ikke synes å ha et felles verdisystem som knytter dem sammen. Filmen kan sies å skape en merkelig og omvendt verdirangering hvor samfunnets periferi, gjennom å danne mulighet for et univers hvor meningsforskyvning kan finne sted, opprangeres.

Filmuniverset i *En Soap* framstår tidvis som trangt og klaustrofobisk. Filmen gir inntrykk av at Veronicas hverdag, i forkant av møtet med Charlotte, har fortonet seg forholdsvis lik fra dag til dag. Hun har gått turer med Miss Daisy, fulgt med på *Days With Love*, hatt korte og negative visitter av moren og betjent sexkundene som kommer hjem til henne. Det etableres en forestilling om *syklisk tid*.<sup>91</sup> Det er imidlertid ikke bare hos Veronica tiden har stått stille. Filmen gir inntrykk av at også Charlottes tilværelse har vært preget av syklisk tid. Når det gjelder henne, knyttes dette inntrykket til samlivet med Kristian. For Charlotte innebærer forflytningen til Nordvest et forsøk på løsrivelse fra etablerte mønstre for livsorganisering. Forflytningsprosjektet kan tolkes som en søking etter et *rom* hvor hun kan organisere *tiden* annerledes. Charlottes forflytning blir utgangspunktet for det *queer møtet*,<sup>92</sup> som skaper brudd i begge hovedpersonenes tilværelser.

Nordvest markeres som “outsidernes” oppholdssted i *En Soap*, både gjennom Veronicas livssituasjon og gjennom kontrasten mellom livet Charlotte var i ferd med å etablere sammen med Kristian og livet hun starter å leve idet filmen tar til. Posisjonen som grensemarkør blir skildret som smertefull gjennom Veronicas selvmordstruede tilværelse. Det underliggjørende grepet er at Nordvest også blir forbundet med subversivitet og mulighet for meningsforskyvning.

---

<sup>91</sup> Hos Bachtin knyttes den *sykliske hverdagstiden* til en kronotop (*den provinsielle småbyens kronotop*) hvor tiden synes å stå stille, hvor det ikke forekommer hendelser som bryter gjøremålene som gjentas fra dag til dag. (Bachtin 1991:156f)

<sup>92</sup> Bachtin definerer også *møtets kronotop*. Møtet kjennetegnes av at noen befinner seg / ikke befinner seg (negativt møte) på en og samme plass, samtidig. (Bachtin 1991:24)

### **Merkverdig kontinuum**

Relasjonen mellom Veronica og Charlotte skildres ikke som enten en begjærsrelasjon eller en sosial relasjon. Fordi relasjonen har en sosial funksjon samtidig som den inneholder romantiske og erotiske elementer, kan det være relevant å vise til Sedgwicks destabilisering av grensen mellom sosialt og seksuelt.

I artikkelen “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980) argumenterer den feministisk orienterte kjønnteoretikeren Adrienne Rich for at den *obligatoriske heteroseksualiteten* (compulsory heterosexuality) er patriarkatets hovedmekanisme, mens det hun benevner som det *lesbiske kontinuum* (lesbian continuum) utgjør nøkkelen til motstand. Rich bebuder at alle “kvinner” kan være del av det “lesbiske kontinuum”, som ikke bare handler om seksualitet, men som også inkluderer blant annet “a range [...] of woman-identified experience”, “bounding against male tyranny” og “*marriage resistance*” (Rich 1980:648f).

Gjennom den “queer” alliansen mellom Charlotte og Veronica, kan *En Soap* sies å foreslå en løsningsmodell, mot den demoniserte heteronormativiteten, som ligner et slikt kontinuum. Men filmen bryter forestillingen om hvem som kan tilhøre kontinuumet ved å separere den kvinnelige identiteten fra en bestemt kroppstype. I *En Soap* kompliseres bildet av patriarkalsk utnyttingslogikk ved at kvinnelig identitet innebærer en utsatt subjektposisjon uavhengig av kroppstype. Ved at filmen bryter forestillinger om at fast betydning kan tillegges anatomiske kropper, er det ikke gitt langs hvilke linjer mennesker skal føle et “fellesskap”, og dermed problematiseres, som i queer teori, en forutsetning som ligger innebygd i Richs refleksjoner; at det eksisterer en avgrensbar gruppe som kan identifiseres som “kvinner”, og som i kraft av denne identifiseringen nødvendigvis deler vesentlige felles erfaringer. Ved å tilby fravær av heteronormative kjønne og seksuelle klassifiseringer, framfor et fellesskap bygget på en idé om en universell kvinnelighet, som mulighet for utfordring og oppløsning av kjønnsnormer, er filmens “queer” visjon å undersøke mulighetene for å danne et fellesskap som overskrider kjønns grensen.

## sju | Christensens øvrige produksjoner

*Jeg tror... Jeg tror, at jeg elsker ham. / Javel. / Men jeg ved ikke, om jeg kan. / Det ved jeg fandeme heller ikke, om man kan... elske sådan en. / Jeg er ikke dig. / Nej.*  
(Christensen 2008:10)

*En Soap* er Christensens spillefilmdebut. Men hun har tidligere regissert flere kortfilmer og novellefilmer: *Poesie Album* (1993), *Honda, Honda* (1995), *Pigen som var søster* (1996), *Indien* (1999) og *Habibti min elskede* (2002). I 2008 kom regissørens spillefilm nummer to, *Dansen*. Christensens produksjoner danner ingen åpenbar tematisk linje, slik for eksempel Almodóvars filmer gjør. *En Soap* er på mange måter ulik de tidligere produksjonene og *Dansen*, men filmene kan også knyttes til hverandre på flere nivåer. Både det personlige filmspråket og problemstillinger som kretser om kjønn, seksualitet, kjærlighet og heteronormativitet gjenfinnes, i varierende grad, i de øvrige produksjonene. Fordi det er skrevet forholdsvis lite om Christensen som filmskaper, finner jeg det relevant å tegne et omriss som gir et inntrykk av hvordan *En Soap*, estetisk og tematisk, plasserer seg blant arbeidene regissøren har levert til nå.

### **Tabubelagt kjærlighet. *Dansen***

Personer som danser, reflekterer hvordan individuell utfoldelse er knyttet til sitering og feilsitering av normer, blant annet normer for kjønn og seksualitet. I *Dansen* blir kjønnsiscenesettelse knyttet til instruksjon, som når danselæreren retter på elevens kroppsholdning: “Maskulin hofte!” (Christensen 2008:5). Pardansen speiler et konservativt bilde av hvordan livet skal organiseres. Det er imidlertid en kontrast mellom den velorganiserte pardansen hovedpersonen i *Dansen* instruerer i og problematikkene som inntreffer i tilværelsen hennes i løpet av filmfortellingen.

Hovedtematikken i *Dansen* er knyttet til møtet mellom danseinstruktøren Annika og den angstrammede elektrikeren Lasse. Annika bor og jobber på morens (Birthe Neuman) danseskole. Hun er født inn i familieprosjektet, og danseskolen styrer fremdeles tilværelsen. Hun synes å ha få alternative prosjekter. Annika er en kontrast til Charlotte i *En Soap*, noe som blir ekstra tydelig fordi Trine Dyrholm iscenesetter begge rollene. Annika er normal inntil det avvikende.<sup>93</sup> Moren karakteriserer henne som et overmenneske: “Du er god, du er dygtig, du er professionel, du er alt.” (Christensen 2008:10) Annika utfolder seg i dans,

---

<sup>93</sup> Frasen “normal inntil det avvikende” er hentet fra psykiateren Finn Skårderuds kapittel om “de flinke barna” i *Uro. En reise i det moderne selvet* (1998). (Skårderud 1998:55)

innenfor den klassiske dansens regler, men hun utfolder seg ikke i livet. Tilværelsen hennes er preget av for mye underkastelse og for lite subjektivering. Dette er filmfortellingens utgangspunkt. I løpet av filmen slutter Annika imidlertid å oppfylle omgivelsenes ønsker og forventninger. Når det elektriske anlegget på danseskolen bryter sammen, kommer Lasse (Anders W. Berthelsen) inn i hovedpersonens tilværelse. Lasse er innesluttet og vanskelig. Når kommunikasjonen likevel kommer på glid, begynner Annika å få merkelige meldinger på telefon: “Hils Lasse fra Nina Julander.” (Christensen 2008:3) “Skammer du dig ikke? // Skammer du dig overhovedet ikke?” (Christensen 2008:6) “Jers elektriker er et voldtægtssvin.” (Christensen 2008:4)

*Dansen* spør om det lov å fortelle en positiv kjærlighetshistorie hvor hovedpersonen forelsker seg i en person som har begått en alvorlig voldsforbrytelse. Som del av tematikken rekontekstualiseres thrillersjangeren. Det blir bygget opp spenninger som gir assosiasjoner til filmer som forteller klassiske kulturelle fortellinger om “psykopatiske utspekulerte menn” som manipulerer “tilpasningsdyktige naive kvinner”. Annika løper i en mørk uoversiktlig skog. Annika og Lasse løper på en slette med gress som rekker dem over hodet. Ingen er vitne dersom det hender noe. Den tilskueren som vil ha bekreftet tradisjonelle fortellinger, må imidlertid bli skuffet i møtet med *Dansen*. Spenningene som bygges opp, brytes gjennomgående ned før de utløses, slik at thrillerdramaet ikke kommer i gang. Lasse forfølger ikke Annika. Det er Annika som forfølger Lasse, fordi hun har bruk for kjærlighet.

Lasse har ingen utspekulerte voldelige intensjoner, men det er likevel tydelig at han har et volds- og aggresjonsproblem. Dette er også en problemstilling i filmens bevissthet. Lasses angst er knyttet til at han nettopp har sonet en voldtæktssdom og at han ikke har tilgitt seg selv for overgrepet. I et alvorlig voldsoppgjør har han utført et overgrep som har snudd tilværelsen hans på hodet. I en slåsskamp med ekskjæresten har han brukket fingrene hennes og voldtatt henne. Filmen stiller ikke spørsmålsteget ved alvorlighetsgraden i overgrepet. Filmens problemstilling er om Annika kan utvikle en positiv relasjon til Lasse. Kan et alvorlig overgrep tilgis, slik at den som begikk overgrepet kan slutte å sone etter at fengselsstraffen er over? Annikas mor representerer den kompromissløse normen: “Det der, det skal bare stoppe. Du skal da ikke lade *sådan en* røre ved dig.” (Christensen 2008:4, min kursivering) Moren er tilsynelatende bekymret for Annika, men i siste instans gjelder bekymringen danseskolen: “Jeg ved ikke hvad du forestiller dig. Men det der, det kan ødelægge skolen, det er du godt klar over.” (Christensen 2008:6) Det er tydelig at moren er mer redd for kulturens fordømmelse enn for Lasse.

*Dansen* gir inntrykk av at Annika og Lasse kan være i stand til å reparere noe i hverandres tilværelser. Å diskutere vold uten å være entydig, er tabubelagt i vår kultur. Filmens intensjon synes å være å rette et kritisk blikk mot samfunnets takling av voldsproblematikk. Blant annet har Lasse sonet i et fengsel hvor det var mulig for de andre fangene å helle kokende vann over ham. Er dette et fengsel som kan påberope seg å være fritt for tortur? Det er vesentlige problemstillinger *Dansen* har ambisjoner om å reise. Men filmen har for lite kompleksitet og dristighet til at problemstillingene virkelig løftes opp på et interessant nivå.<sup>94</sup> *Dansen* er også i mindre grad selvrefleksiv i forhold til sin egen bruk av filmiske grep enn *En Soap*. Innlevelsen i hovedpersonene og relasjonen mellom dem skapes hovedsaklig gjennom lettvinde melodramatiske løsninger. Heller ikke dialogen med thrillersjangeren fungerer helt godt.

Det normnedbrytende i *Dansen* er at filmens bevissthet ikke konkluderer med at Annika må bryte relasjonen for at intrigen skal få en positiv avslutning. Når Annika, mot filmens slutt, får vite hele sannheten om overgrepet, avviser hun Lasse. Fortellingen i *Dansen* avsluttes imidlertid med et oppløftende, men uforløst øyeblikk, som tydelig peker tilbake mot avslutningstableauet i *En Soap*. Slik blir det skapt en visuell forbindelse mellom de to filmene. Annika og Lasse står ansikt til ansikt. Filmblikket veksler mellom å sammenfalle med Lasses blikk og å sammenfalle med Annikas blikk (shot/reverse shot) (Christensen 2008:11). Vi ser den ene karakteren med den andres øyne. Uttrykkene deres spegler hverandre positivt. Avslutningen på filmfortellingen er åpen. Lasse og Annika har, i likhet med Charlotte og Veronica, skapt positive forskyvninger i hverandres tilværelser. Men tilskueren blir ikke gitt en entydig framtidsvisjon.

Etter at filmfortellingen er ført til en ende har *Dansen* en “musikkvideo” som ekstra slutt. “Musikkvideoen” gir assosiasjoner til Edvard Munchs forenklete symbolikk i maleriet “Livets dans” (1899). Etter min smak blir det overdrevent mye symbolsk ornamentikk. Annika står smilende, sminket og pliktoppfyllende på danseskolens semesteravslutning og ser elever i ulike generasjoner danse pardans. Også filmens slutt nummer to er åpen. Til moren har Annika uttrykt at hun muligens ikke skal fortsette som instruktør, og moren har erkjent at: “Det er en danseskole, det her. For helvede, det er bare en danseskole. Det er sgu ikke et eller

---

<sup>94</sup> Iscenesettelsen av Lasse kan gi assosiasjoner til hovedpersonen, Theo, i Matthias Glasners stjernefilm *Der freie Wille* (2006) (*Den frie vilje*). Theo har, til forskjell fra Lasse, flere voldtektsforbrytelser bak seg, og han begår nye overgrep mens handlingen i filmen utspiller seg. Etter mitt syn har Glasners film en dybde og en seriøsitet som *Dansen*, i stor grad, mangler. Men filmene reiser liknende problemstillinger. I både *Der freie Wille* og *Dansen* brytes dikotomien god/ond radikalt ned, ved at filmene også skildrer kjærlighetsevne. Glasners ellers normnedbrytende film avsluttes med at Theo begår selvmord. I *Dansen* er det mer håp.

andet religiøst.” (Christensen 2008:10) Markerer Annikas smilende fasade i “musikkvideoen” at hun skal bryte opp eller at hun er tilbake i marionettedansen?

Metaforikken i *Dansen* balanserer på grensen til det overtydelige og klisjépregede. Filmen mangler også, til tross for at den har samme manusforfatter, friskheten som kjennetegner dialogen i *En Soap*. Flere steder skulle jeg ønske replikker var strøket ut, som her: “Du har reddet mig fra mørket.” (Christensen 2008:2) At Lasse både reparerer strømanlegget og bringer lys inn i Annikas tilværelse, er en så tydelig parallell i filmen at vi ikke trenger å få den uttrykt eksplisitt gjennom en klisjé.

Mens debutspillefilmen, i mine øyne, kan stå som et eksempel på subversive potensialer i postmodernistiske uttrykksmåter, kan spillefilm nummer to fungere som et eksempel på at postmodernismen er et toegget sverd. Utforskningen av grensen mellom bruddestetikk og mainstream skaper kompleksitet i *En Soap*. *Dansen* rammes av sin egen blanding av sjangertrekk, ved at filmen til en viss grad faller over grensen til forenklet behandling av seriøs tematikk. Mens *En Soap* framstår som en gjennomarbeidet og intendert hybrid, gir *Dansen* mer inntrykk av å være et desperat forsøk på å gi et selvrefleksivt nivå til en fortelling som, under den tilsynelatende selvrefleksive overflaten, viser seg å være en tilforlatelig romantisk komedie.

### **Merkverdige universer. Kortfilmene. Novellefilmene**

Christensens tidligere produksjoner peker, i mine øyne, på en interessant måte fram mot *En Soap*, særlig på det estetiske planet. Men det er også mulig å påpeke tematiske linjer. *Poesie Album* (1993), *Honda, Honda* (1995) og *Pigen som var søster* (1996), som alle har en varighet på omlag ti minutter, er estetisk vakre fortellinger. Gjennom en utpreget bruddestetisk og poetisk stil, stiller filmene til skue små historier som appellerer til refleksjon, fordi de er merverdige. I et poetisk og drømmeaktig univers plastrer en jente over brystvortene sine – som for å hindre brystene i å vokse. Siden kaster hun broren på sjøen – og hun er ikke lenger søster. Fortellingen i *Pigen som var søster* kan tolkes som en aversjon mot å vokse inn i en verden hvor kroppslige tegn tillegges kjønnets betydning. Plastringen av brystvortene kan også koples til tematiseringen av transseksualitet i *En Soap*, hvor Veronica, i påvente av den kjønnsbekreftende operasjonen, plastrer opp penis med tape, i tillegg til at hun bruker “kvinnelig” undertøy, for at kroppens uttrykk i større grad skal samsvare med hennes kvinnelige identitet.

I et annet univers, hvor det også er vanskelig å skille drøm fra virkelighet, iscenesettes en ung kvinnes kjærlighetslengsel. Hovedpersonen i *Honda, Honda* åpner vinduet og får øye

på filmens biperson, en annen kvinne, som sitter forkommen på stillaset utenfor. Hovedpersonen sleper den forkomne kvinnen inn gjennom vinduet til seg selv, hvor hun bader henne og lager mat til henne. Kvinnene sover nakne i samme seng, før bipersonen forsvinner ut gjennom vinduet igjen. Det har vokst ut vinger på ryggen hennes. Filmen bryter den heteroseksuelle normen ved at den sentrerer hovedpersonens fantasier, kjærlighetslengsel, omsorgsvilje og begjær rundt drømmen om en annen kvinne.

I *Poesie Album* skriver en jente inn velkjente barneregler i et poesialbum. Mens hun skriver, leser hun opp reglene på en monoton og *underliggjørende*<sup>95</sup> måte. Effekten er at innholdet blir *desautomatisert* og reaktualisert. Det som sies, får et grotesk preg, og barnereglene kommer dermed til å peke mot det tvangsmessige i kulturen som har skapt dem: “Pas på, lille øje, hvad du ser. Pas på, lille hånd, hvad du rør. Pas på, lille mund, hvad du siger. Pas på, lille øre, hvad du hører.” (Christensen 1993) Jenten leker også med en porselenskvinne og et monstrøst mannlig uhyre i et dukkehus med påskriften “Ei blot til Lyst”. Gjennom replikkene gis de to dukkene påfallende konservative og overdrevent stereotype kjønnsroller. Filmen kan slik sies å benytte overdrivelse og demonisering til å kritisere tvangen som ligger i den kontinuerlige repetisjonen av heteroseksuelt definert kjønn. Påskriften “Ei blot til Lyst” fungerer som en kommentar til den totale mangelen på begjær og lyst i verdenen som iscenesettes av filmens hovedperson. Dukkehuset er utformet som en teaterscene. Uttrykket “Ei blot til Lyst” fungerer dermed også som en ironisk hilsen til mottoet som står innskrevet over scenen i Det Kongelige Teater i København: “Ei blot til Lyst”. Antyder filmen, gjennom å gjenta teatrets motto, og gjennom iscenesettelse av heteroseksuelt definerte kjønnsroller i et dukkehus (noe som kan gi assosiasjoner til Henrik Ibsens *Et dukkehjem* (1879)), at teatret er for lite nyskapende, bruddorientert og utfordrende når det kommer til representasjon av kjønn og begjær?

*Poesie Album*, *Honda*, *Honda* og *Pigen som var søster* vekker tilskuerens interesse fordi kjærlighet og mellommenneskelige relasjoner tematiseres gjennom underliggjørende, fremmedgjørende og poetiske fortelleknikker. Estetikken trekker mye av oppmerksomheten bort fra handlingen. Verkene er derfor åpne – som lyrikk. Det interessante og fascinerende ved de fiktive universene avhenger i stor grad av den poetiske framstillingen.

I Christensens avgangsfilm fra Den Danske Filmskole, *Indien* (1999), som har en varighet på omlag en halv time, iscenesettes en kvinnes lengsel etter tilhørighet. Samboeren er

---

<sup>95</sup> I artikkelen “Underliggjøringen som grep” (1916), mener den russiske litteraturteoretikeren Viktor Sjklovskij at all kunst baserer seg på ett grunnleggende grep, nemlig *underliggjøringens grep*. Målet med kunsten er *desautomatisering* av det velkjente, og middelet er “underliggjøring”.

død, og April har ikke råd til å betale husleie. Hun slår ned huseieren og havner på politistasjonen. Hun forsøker å begå selvmord og havner på sykehus. April møter forståelsesfulle blikk fra menneskene hun kommer i kontakt med, men ingen virkelig kjærlighet.

Novellefilmen *Habibti min elskede* (2002) tematiserer kulturmøtet mellom “vesten” og “den muslimske verden” gjennom en kjærlighetshistorie. Filmen peker fram mot *En Soap*, i den forstand at et møte mellom normsystemer representerer en grenseoverskridende kraft i fortellingen. Både *Habibti min elskede* og *En Soap* reflekterer over friksjonen mellom anerkjennelse og utestenging, og mellom følelser og prinsipper.

I intervjuet som inngår som ekstramateriale til dvd-versjonen av *En Soap*, uttrykker Christensen at den poetiske måten å fortelle på var hennes utgangspunkt, mens hun har måttet kjempe seg fram til å bli en mer episk og langstrakt forteller (Christensen 2006). Mens de tidligere filmene vektlegger det poetiske, bygges *Habibti min elskede* opp rundt et klassisk narrativt mønster – med innledning, komplikasjon, formørkelse og handlingsklimaks. I tillegg kan formspråket karakteriseres som forholdsvis tradisjonelt, og filmen foregår utelukkende på et realistisk nivå.

I *En Soap* framstår det poetiske, det narrative og det selvrefleksive som en gjennomarbeidet helhet. I likhet med de tidlige kortfilmene, og med *Indien*, er filmspråket utpreget personlig og bruddestetisk. Samtidig er filmen, i likhet med *Habibti min elskede* og *Dansen*, episk, i den forstand at plotet er strukturert rundt to tydelige og gjennomgående intrigelinjer. *En Soaps* subversive potensial ligger i et stort nettverk av strategier. De ulike estetiske og narrative grepene virker sammen i iscenesettelsen av den queer tematikken, og filmen kan derved sies å gi uttrykk for queerteoretiske tenkemåter på flere nivåer. I *En Soap* utgjør tematiseringen av kjønn og seksualitet et altomfattende omdreiningspunkt. Debutspillefilmen skiller seg fra de øvrige produksjonene ved å være kjennetegnet av mer eksplisitte “queer” særdrag.



## åtte | Kjønnballade og sjangertrøbbel. *En Soap* og “New Queer Cinema”

*"Do," "Do not," says "genre," the word genre, the figure, the voice, or the law of genre. (Jacques Derrida 1992:224)*

*It is "usually" women who say yes, yes. To life to death. This "usually" avoids treating the feminine as a general and generic force; it makes an opening for the event, the performance, the uncertain contingencies, the encounter. [...] The "usually" is a mark of this secret and odd hymen, of this coupling that is also perhaps a mixing of genders/genres. The genders/genres pass into each other. And we will not be barred from thinking that this mixing of genders, viewed in light of the madness of sexual difference, may bear some relation to the mixing of literary genres. (Jacques Derrida 1992:244f)*

Som anført mot slutten av del én, har et bredt spekter av filmer blitt knyttet til begrepet “queer”, både populærkulturelle produksjoner og filmer som kan kobles til termer som “avantgarde” og “kunstfilm”. Stacey og Street tilbakefører debatten rundt hvilke filmer som kan betraktes som “queer” til Ruby Richs kunngjøring av uttrykket “new queer cinema” (NQC) i 1992 (Stacy / Street 2007:2). Det er særlig “queer” kunstfilm som har blitt forbundet med dette uttrykket. Det er imidlertid et diskusjonstema hvorvidt også mer konvensjonell film kan knyttes til begrepet. (Stacey / Street 2007:5)

I artikkelen “New Queer Cinema” (1992) annonserte Ruby Rich uttrykket for å betegne en “bølge” av *uavhengige* filmer som oppnådde anerkjennelse på internasjonale filmfestivaler de første par årene på 1990-tallet.<sup>96</sup> Grunnen til at det er relevant å se disse filmene i sammenheng med hverandre, er at de, *gjennom svært ulike narrative og estetiske strategier*, har en dekonstruerende stil, som i følge Rich involverer “appropriation and pastiche, irony, as well as a reworking of history with social constructionism very much in mind” (Rich i Aron 2004:16). Rich knytter filmene til postmodernismen og mener at de bryter med identitetspolitikk fra en tidligere epoke. Filmene rommer både postmodernistiske stiltrekk og postmodernistiske idéer.

---

<sup>96</sup> NQC inkluderer filmer som *Poison* (Todd Haynes, 1991), *Swoon* (Tom Kalin, 1992), *Tongues United* (Marlon Riggs, 1990), *Paris Is Burning* (Jennie Livingstone, 1991), *The Living End* (Gregg Araki, 1991), *Edward II* (Derek Jarman, 1991) og *My Own Private Idaho* (Gus Van Sant, 1991). Seinere har filmskaperne som Ulrike Ottinger, Richard Fung, Monica Treut, Sheila McLaughlin, Su Friedrich og Pedro Almodóvar blitt knyttet til begrepet. Disse filmene og filmskaperne nevnes i Stacey og Streets introduksjon til *Queer Screen. A Screen Reader* (Stacey / Street 2007:3).

I introduksjonen til antologien *New Queer Cinema. A Critical Reader* (2004) foreslår Michele Aron at det som binder NQC-filmene sammen kan beskrives som ulike former for “trass”. Hun finner denne “trassen” på flere nivåer:

First, despite the fast rules of acceptable subjects dictated by western popular culture, these films give voice to the marginalised not simply in terms of focusing on the lesbian and gay community, but on the sub-groups contained within it. [...] Second, the films are unapologetic about their characters’ faults or, rather, crimes: they eschew positive imagery. Third, the films defy the sanctity of the past, especially the homophobic past. [...] Fourth, the films frequently defy cinematic convention in terms of form, content and genre. [...] NQC also incorporates a defiance of the sanctity of mainstream cinema history. [...] Finally, the films in many ways defy death. (Aron 2004:3f)

NQC-filmene har gjerne et uglamorøst preg, og de kan slik sies å stå i et responsforhold til en tradisjon av mainstreamrepresentasjoner som søker anerkjennelse for “ikke-normativ” seksualitet (som oftest homoseksualitet) ved å naturalisere og romantisere “ikke-heteronormative” relasjoner. Heller enn å fokusere på “vellykkede”, “smakfulle”, “hvite” “homoer”, stiller NQC-filmene utsatte, marginaliserte, potensielt abjekte og ofte utfordrende karakterer i sentrum for handlingen. Stacey og Street skriver:

[N]ew queer cinema offered a much-needed response to the widely rehearsed problems of positive images (the notion that the answer to the oppressive negative stereotypes of mainstream cinema was to produce positive images of lesbians and gays instead) [...]. [N]ew queer cinema seemed to offer a challenging voice from the margins (politically and artistically) [...]. (Stacey/Street 2007:5)

Lavbudsjetts-estetikk, et skittenrealistisk preg, uglamorøs portrettering, plassering av handlingen i periferien av velferdssamfunnet og framheving av performativite aspekter ved menneskelig atferd er elementer som skaper likheter mellom *En Soap* og mange av NQC-filmene. Den “queer” tematikken i Christensens debutspillefilm er nært forbundet med en vilje til selvrefleksiv eksperimentering med både form, innhold og sjanger.

I grenseområdet mellom queer analysetradisjon og homoforskning står ofte “sammekjønnsrelasjoner” i film og litteratur i sentrum for oppmerksomheten. Men forflytningen fra homoforskning til queer teori har, som anført i teoridelen, også ført med seg en destabilisering av hetero/homo-binariteten og åpnet for ytterligere problematisering av kjønn og seksualitet gjennom fokus på identitetsforståelser som ikke enkelt lar seg plassere innenfor hetero/homo og kvinne/mann-kategoriene. At queer teori, i større grad enn homoforskningstradisjonen, er interessert i *mangfoldet* av “ikke-heteronormative identitetsforståelser”, gjør seg blant annet utslag i at queer filmstudier, i likhet med queer teori

generelt, i større grad inkluderer debatten rundt fenomener som transkjønn. Halberstam har, i særlig grad, bidratt til å rette oppmerksomheten mot trans-identiteter. I *In a Queer Time and Place* diskuterer hun for eksempel iscenesettelsen av transkjønn i filmene *The Crying Game* (Neil Jordan 1992), *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce 1999) og *By Hook or by Crook* (Harry Dodge og Silas Howard 2001). *Boys Don't Cry*, som ligger i grenselandet mellom fiksjon og dokumentar, ved at den er basert på det faktiske livet til Brandon Teena (1972-1993), en ung transkjønnet mann som ble myrdet i Falls City i Nebraska, USA, da det ble oppdaget han var født som kvinne, har utløst debatt innen queer filmstudier. I *Queer Screen. A Screen Reader* er debatten rundt *Boys Don't Cry* viet en egen del, som inneholder flere artikler, av ulike forskere (Stacey/Street 2007:157f).

### Likhetstrekk med Almodóvars produksjoner

Innenfor europeisk film er Almodóvar en kultfigur når det gjelder framstilling av “queer” identiteter. Å sammenlikne *En Soap* med Almodóvars produksjoner<sup>97</sup> utelukkende på denne bakgrunnen, har ingen hensikt. *En Soap* er til tider poetisk, mørk og dvelende. I Almodóvars filmer er det generelt mer dramatisk, mer lyd, mer lys, sterkere farger, flere mennesker, mindre kommunikasjonsbesvær, lengre tidsutstrekning og mer plass. Mens de tidligste filmene til Almodóvar har lave produksjonskostnader, bærer de seinere, og mer allment kjente, produksjonene preg av å være laget på høyere budsjetter. Blant annet skaper bedre økonomi mulighet til å filme i studio.<sup>98</sup>

Til tross for forskjellene i stil og temperament mellom *En Soap* og Almodóvars filmer, særlig de mest kjente, er det mulig å peke på vesentlige likheter som gjør en sammenlikning interessant. Gjennom å rekontekstualisere mainstreamsåpens sjangerkonsept og samtidig gå i dialog med den bruddestetiske tradisjonen, fortøner Christensens verk seg som gjennomgripende postmodernistisk. Postmodernisme betegner, i denne sammenhengen, et brudd med skillet mellom høykultur og populærkultur. I *En Soap* benyttes sjangertrekk fra både høykultur og populærkultur, samtidig som begge tradisjonene problematiseres. Christensen blander elementer på en måte som skaper et personlig og vitalt filmspråk. Av

---

<sup>97</sup> Å snakke om “Almodóvars produksjoner” som en enhet, er selvsagt en forenkling. Almodóvar arbeider gjennomgående med kjønn og seksualitet som tematikk, og filmspråket er gjenkjennelig fra film til film. Enkeltfilmen belyser de øvrige produksjonene, og de øvrige produksjonene belyser enkeltfilmen. Det er imidlertid mulig å peke på en rekke differenser mellom filmene – som også skaper interessante brytninger i tematiseringen av kjønn og seksualitet dersom regissørens produksjoner studeres under ett.

<sup>98</sup> I *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar* (2001), bemerker Mark Allinson at mange forbinder Almodóvar med den “glossy” og fargerike stilen i filmer som *Mujeres al borde de un ataque de nervios* (1988) (*Kvinner på randen av nervøst sammenbrudd*) og *Tacones lejanos* (1991) (*Høye hæler*), men at filmene hans, sett under ett, har en mer variert visuell stil – og at det er en klar utviklingsprosess i teknikk og motiver fra de tidlige til de seinere produksjonene (Allinson 2008:158).

ulike filmer som har blitt knyttet til NQC-begrepet, etter at det ble annonsert av Rich, og av ulike filmer med transkjønnede karakterer, er Almodóvars arbeider, etter mitt syn, de produksjonene det er mest relevant å sammenligne *En Soap* med. Skillet mellom høykultur og populærkultur problematiseres eksplisitt i en rekke av Almodóvars filmer. I tillegg gir ikke arbeidene hans seg ut for å gi en transparent skildring av virkeligheten. Han motsetter seg at kunsten skal imitere livet. Heller enn å gjøre filmmediet til et speil for virkeligheten, foretrekker Almodóvar å tåkelegge grensen mellom kunst og virkelighet, ved å gjøre livet til kunst. (Allinson 2008:19) Filmene hans er i utpreget grad kunstfilmer.

I likhet med Almodóvar, anvender Christensen fremmedgjørende strategier, som performance, overdrivelse og rekontekstualisering av sjangre, til å belyse kjønns metafysikk. Mange av Almodóvars produksjoner risikerer å provosere ved at ironi, parodi og humor benyttes til å belyse ekstreme situasjoner og problemstillinger knyttet til kjønn, seksualitet og identitet. Dette er også en risiko *En Soap* løper. Filmen krever at tilskueren, uansett hvilken identitet vedkommende måtte ha, er komfortabel med å betrakte menneskelivet med en form for spørrende og selvironisk distanse. Kombinasjonen av humor og alvor, samt vekslingen mellom performance og innfølt portrettering foregår, etter mitt syn, på en balansert måte. Effekten av de humoristiske innslagene er at personene blir gitt styrke ved at de forbindes med allmennmenneskelig tragikomikk.

Også Almodóvar rekontekstualiserer sjangre. Det er særlig melodramaet arbeidene spilles opp mot. *Todo sobre mi madre* er et eksempel på dette. *Átame* (1990) (*Bind meg, elsk meg!*) er et annet eksempel på rekontekstualisering av melodramatiske virkemidler. I denne filmen undersøkes kjønnsrelasjoner ved at et heteroseksuelt par stilles i sentrum for handlingen. I likhet med *En Soap*, undersøker *Átame!* heteroseksualiteten fra et konstruktivistisk perspektiv. Den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk og det klassiske melodramaets sadomasochistiske kjønnsstrukturer utstilles gjennom overdrivelse. Ricky blir utskrevet fra et mentalsykehus idet filmen tar til. For å bli en del av samfunnet, vil han jobbe og skaffe seg familie “som normale mennesker” (Almodovar 2008:1). Ricky bestemmer seg for å gifte seg med den tidligere pornostjernen Marina, som han har hatt sex med én gang tidligere. Men Marina kjenner ikke Ricky igjen. Planen er å bli en god ektemann for barna hennes. For å få henne til å elske ham, kidnapper han henne og flytter inn i leiligheten hennes. Når han må forlate leiligheten, binder han henne til sengen. Marina vil ikke elske Ricky. Ricky er imidlertid overbevist om at dette vil endre seg dersom han er tålmodig og behandler henne så fint som mulig. Filmen avsluttes med at Marina forelsker seg i Ricky: “Rømmer du om jeg lar deg gå fritt rundt? / Jeg vet ikke. Det er best du binder meg. Bind meg!”

(Almodóvar 2008:14) I *Átame!* fremmedgjøres heteroseksualiteten ved at dens imitative strukturer blir til merkverdige handlinger. Både *Átame!* og *En Soap* kan sies å denaturalisere heteronormativiteten gjennom pervertering og demonisering.

Flere av Almodóvars filmer har transkjønnete personer i sentrale roller. I to av filmene inngår transseksuelle kvinner som har gjennomgått kirurgi og hormonbehandling; *Todo sobre mi madre* og *La ley del deseo* (1987) (*Begjærets lov*). I likhet med Almodóvars filmer, foregår det en “queering” av det heteronormative filmapparatet i *En Soap*, både gjennom representasjon av fremmedgjort og dysfunksjonell heteroseksualitet og gjennom representasjon av “bruddidentitet”. Filmene kan sies å problematisere skillet mellom “straight” og “queer” ved at forestillinger om menneskets “natur” framstår som en kulturell konstruksjon.

I essayet “La loi du genre” (1979) (“The Law of Genre”), som jeg har sitert fra i innledningen til kapitlet, setter Jacques Derrida kjønn og sjanger i sammenheng med hverandre. Kjønn og sjanger, og forbindelsen mellom dem, bringer opp spørsmålet om lovmessighet, og om sitering og feilsitering. Gjennom feilsitering<sup>99</sup> av kjønn og sjanger, framstår *En Soap* som et konstruktivistisk verk. Både sjangerkategorier og kjønnskategorier løftes fram som normative konstruksjoner.

Kjønnede og sjangermessige diskurser kan siteres slik at skinnet av “natur” opprettholdes, eller feilsiteres, slik at forestillinger om indre lovmessigheter denaturaliseres. Gjennom feilsitering av både kjønn og sjanger, dekonstruerer *En Soap* en rekke lovmessigheter; både kjønnslovmessigheter og sjangerlovmessigheter. Dikotomier som mann/kvinne, homo/hetero, straight/queer, alternativ/klassisk, høykultur/populærkultur og natur/kultur oppløses og settes ut av spill. I *En Soap* problematiseres både kjønnsnormer, sjangernormer og dikotome tenkemåter.

---

<sup>99</sup> Slik jeg har redegjort for begrepet “feilsitering” i teoridelen, viser termen til større eller mindre forskyvninger i den pågående siteringen av kjønn og seksualitet. Slik brukt viser begrepet til eksistensielle problematikker knyttet til menneskelig identitet. Det er en slik eksistensiell sitering jeg viser til når jeg hevder at iscenesettelsen av Veronica fungerer som en feilsitering av Godards “kvinnetype” i kapittel fem. *En Soap* tematiserer eksistensiell feilsitering ved å la portretteringen av Veronica skape allusjoner til kvinneskikkelser i Godards filmer. Når jeg flytter begrepet til et annet område, ved å bruke det om sjanger, er dette for å understreke at både filmisk framstilling av kjønn og filmisk anvendelse av sjanger stadig forskyves (i sammenheng med hverandre), gjennom mer eller mindre bevisst feilsitering av innarbeidede strategier. Når det gjelder *En Soap*, og Almodóvars filmer, er det hensiktsmessig å snakke om *intendert feilsitering* av sjanger, fordi verkene går i dialog med trasisjonen uten å skape definitive sjangermessige brudd. Hos Derrida, og hos Butler, er enhver sitering prinsipielt en feilsitering, fordi den aldri vil være perfekt. Det vil derfor kontinuerlig foregå forskyvninger. Når jeg påpeker at feilsiteringen av kjønn og sjanger i *En Soap* og Almodóvars produksjoner er intendert, er det for å skille den aktive feilsiteringen fra den ubevisste forskyvingen av lovmessigheter.

### **Forføring av “det heteronormative blikket”**

Avhandlingen har i all hovedsak fokusert på aspekter som bygger opp under verkets subversive kvaliteter. Dette samsvarer med at jeg hovedsaklig opplever verket som normnedbrytende. Jeg har imidlertid også nevnt en del momenter som svekker det subversive potensialet. Dette kapitlet avsluttes med en kort drøfting som kaster lys over en vesentlig forskjell mellom *En Soap* og hovedparten av NQC-filmene.

I kapittel fem skriver jeg at *En Soap* inneholder et potensial til subversiv underminering av “det heteronormative blikket”. Denne betraktningen kan fungere som et utgangspunkt for en refleksjon rundt hvilken tilskuer *En Soap* er myntet på. Almodóvars produksjoner tar det for gitt at “queer” og potensielt utfordrende karakterer aksepteres. Dette er noe som åpenbart gjør det relevant å knytte filmene hans til NQC-begrepet. Det er typisk for NQC-filmene at de åpner opp for visualisering av nye kronotoper, som eksisterer i opposisjon til den dominerende heteronormative kulturen som speiles i mainstreamfilmen. En mulig innvending mot *En Soap* er at Veronica, gjennomgående, gjøres avhengig av å forføre “blikkene” til menneskene hun omgås for å oppnå anerkjennelse. Det finnes ingen mennesker i filmuniverset som umiddelbart ser Veronica slik hun selv ønsker å bli sett. For å skape en kronotop hvor Veronica kan anerkjennes, arbeider *En Soap* med å endre Charlottes holdninger. Dersom forføringen av menneskene rundt Veronica også er filmens strategi for å forføre publikum, kan *En Soap* kritiseres for å være innrettet mot en potensielt transfob eller uvitende tilskuer, mens et mer vitende eller tolerant publikum ignoreres. Her skiller *En Soap* seg fra hovedparten av filmene i NQC-bølgen, som tydeligere er innrettet mot et “queer” publikum.

I sammenheng med denne innvendingen, må det imidlertid understrekes at *En Soap* har oppnådd positiv oppmerksomhet i ulike publikumssammenhenger. Filmen har blitt vist på flere “queer” filmfestivaler. Under Skeive Filmer i Oslo vant Christensen årets Skeive Filmerpris i 2006. Det ikke underlig at *En Soap* tilfredsstillte “smaken” på en “skeiv” filmfestival. Men det er heller ikke underlig dersom enkelte aspekter ved filmens tematikk irriterer. Dette samsvarer i så fall med min egen opplevelse av verkets helhet.

Perspektivstrukturen i *En Soap* er, i utpreget grad, åpen. Det er interessant å diskutere verkets verdimeslige plassering i forhold til spørsmål om kjærlighet, kjønn og seksualitet, men fordi filmen er kjennetegnet av motsetningsfylde, motsetter den seg en analyse som er innrettet mot å *avdekke* verkets definitive etiske konklusjoner. En grunnleggende tese i avhandlingen er at *En Soap*, på et overordnet, eller selvrefleksivt, nivå, stadig oppløser og problematiserer sin egen meningsdannelse. Fordi filmen, gjennom en selvrefleksiv tenkemåte,

synes å ha til hensikt å produsere spørsmålstegn og logiske luker, er det problematisk å se etter entydige dybdestrukturer. Målsetningen her har vært å se etter potensialer i verket. Jeg har latt en mer inngående drøfting av tilskuerposisjon falle utenfor avhandlingens rammer. Men differensen mellom min og Thomsens fortolkning understreker at hvilke potensialer som realiseres gjennom resepsjonen, i vesentlig grad, beror på tilskuerens optikk og resepsjonsmodus.

## utgang | Overblikk og perspektiver

*I think all theories are suspect, that the finest principles may have to be modified, or may even be pulverized by the demands of life. (James Baldwin 1998:9)*

Intensjonen i dette prosjektet har vært å etablere et queer perspektiv, for deretter å undersøke hvordan kjønn og seksualitet iscenesettes og utprøves i *En Soap*. I første del av avhandlingen presenteres og drøftes teorigrunnet. I del to undersøkes filmens subversive kvaliteter på bakgrunn av tilnæringsmåten som er etablert i del én. *En Soap* har en vitalitet som er forbundet med at både estetikken og meningsinnholdet vanskelig lar seg fange inn og beskrive ved hjelp av tradisjonelle metoder og begreper. Gjennom både estetikken og meningsinnholdet utfordres og undermineres en rekke innarbeidede kulturelle forestillinger; som forventninger om at det skal gå et forholdsvis tydelig skille mellom bruddestetikk og mainstream og forventninger om at det skal være et avklart forhold mellom kropp, kjønnsidentitet og seksuell orientering. Vi får aldri et oppklarende innblikk i de fiktive personenes bevissthetsliv. Filmen fastholder på denne måten karakterenes ubestemmelighet. Det queerteoretiske perspektivet har vist seg å være en anvendelig strategi i arbeidet med å undersøke filmens subversive potensial. Slik jeg ser det, harmonerer perspektivet også med den spørrende erfaringsformen filmen framdyrker. Innfallsvinkelen har blitt benyttet til å drøfte hvordan kjønn og seksualitet spilles ut og visualiseres. Jeg har drøftet hvordan filmen, gjennom en rekke strategier, utforsker kjønnsperformativitet og begjær som overskrider entydige definisjoner og binære klassifiseringer.

I bestrebelsen på å gjøre queer teori til et bevegelig redskap, har jeg også anvendt en del teori som har berøringspunkter med eller faller utenfor det queerteoretiske feltet. Jeg har blant annet diskutert noen filmteoretiske problemstillinger, for å betone hvordan postmodernistiske aspekter ved Christensens filmspråk underbygger filmens queer sensibilitet. Verket har hovedsaklig blitt betraktet i forlengelsen av problematikker jeg framleser i queer teori og tilgrensende teori. Jeg har imidlertid også diskutert noen aspekter som, i mine øyne, begrenser det subversive potensialet.

Når man bestemmer seg for å gjøre bruk av tenkte tanker, er det et unngåelig problem at det oppstår en viss grad av friksjon mellom egne tanker og tankene man gjør bruk av. Jeg har måttet legge til side en del problemer ved teorigrunnet og en del dilemmaer ved min egen bruk av grunnet, for å komme gjennom avhandlingen. Disse problemene er det min intensjon å kaste et blikk på nå. Jeg ser det som hensiktsmessig å, til en viss grad, være



personlig for å få fram poengene. Det første spørsmålet jeg setter opp som utgangspunkt for refleksjon er: *Hva er forholdet mellom min handling (som skriver) og teorigrunnlaget jeg benytter?*

Det queerteoretiske forskningsfeltet var forholdsvis nytt for meg i prosjektets begynnelse. Jeg kjente queer teori vagt, hovedsakelig fra “utenomteoretiske” soner. Lysten til å skrive en avhandling som inkluderte queer teori oppsto gjennom kombinasjonen av at jeg verken følte meg tilstrekkelig engasjert i eller “hjemme” i metodene jeg benyttet til å analysere tekster og at jeg tilfeldigvis “ramlet” over en kort presentasjon som gav meg bedre kjennskap til queer teori, under Skeive Dager, sommeren 2006. Den samme uken ble *En Soap* vist under Skeive Filmer. Christensens produksjon skilte seg fra mange av de øvrige filmene på programmet, fordi kombinasjonen av estetisk kvalitet og queer sensibilitet gjorde at den fortonte seg slitesterk. Jeg opplevde, og opplever, også *En Soap* som en særegen film dersom jeg setter den i sammenheng med andre grupper av filmer; som “nordiske filmer”, “samtidfilmer”, “bruddestetiske filmer” – eller filmer mer generelt. Jeg fikk behov for å undersøke *En Soap* nærmere, og jeg fikk behov for å gå dypere inn i queer teori. Denne “utenomakademiske” måten å komme i kontakt med teori på kan selvsagt fortone seg litt foruroligende. Men jeg vet ikke om det å la seg inspirere av teori man “ramler” over på universitetet nødvendigvis kan regnes som mindre foruroligende.

Da jeg formulerte prosjektet, hadde jeg satt meg godt nok inn i queer som teoribevegelse til at jeg var sikker på at det kunne være interessant å sette *En Soap* i forbindelse med vesentlige aspekter ved det teoretiske materialet. Utgangspunktet var likevel at teoriretningen måtte utforskes underveis. Jeg hadde ikke et avklart begrep om queer teoris utbredelse og om graden av tverrfaglighet. Queer teori er mer utbredt, også i Nordiske universitetsmiljøer, enn jeg forestilte meg i starten av prosjektet. Queer teori har åpenbart også blitt mer utbredt i Norden samtidig som jeg har arbeidet med avhandlingen. Nettidsskriftet *Trikster. Nordic Queer Journal* kom for eksempel med sitt første nummer i år.

Queer teori kan ikke plasseres utenfor kampen om innflytelse, og retningen har, i forholdsvis stor grad, lyktes med å få innpass i ulike fagområder. Teorigrunnlaget er såpass utbredt at det er mulig å spørre om det er dannet en del “støpeformer” som det er vanskelig å stille seg i et reflekterende forhold til, fordi “støpeformene” til en viss grad har blitt premisser. Min opplevelse er at queer teori er et mer definerbart felt enn mange av teoretikerne som lar seg inspirere av teorimaterialet insisterer på. Mange insisterer på å fastholde uforutsigbarheten i queer teoris framtid. Jeg har selv understreket viktigheten av bevegelse. Men hvordan holdes et teoretisk felt i bevegelse? Det sier seg selv at det ikke forekommer bevegelse utelukkende

gjennom insistering på at det forekommer bevegelse. Det er konkret analyse og kritikk som må være grunnlaget for at teoriretningen holdes åpen for nye og overraskende perspektiver. Sentrale teoretikere, som Butler og Halberstam, er grundige og dynamiske. Mange som lar seg inspirere, har lett for å benytte enkelte begreper mer statisk. Jeg har bestrebet meg på å få fram hvordan jeg stiller meg til teorien ved å inkludere drøftinger hvor jeg påpeker en del problematiske momenter; som den manglende graden av grundighet i refleksjonen rundt kroppens materialitet.

Blindheter, fortrengheter, uvitenhet, mangler og huller i den mer opplagt legitime vitenskapen er gjerne skjult gjennom lang institusjonalisering. Det er en styrke ved retninger som queer teori at mangler, paradokser og uvitenhet i det legitimerede påpekes gjennom dekonstruksjon. Queer teori skaper muligheter for kritikk og synliggjøring av heterosentriske strukturer både innenfor og utenfor academia. Queer teori åpner også for nye perspektiver på "bruddidentitet". Teoriretningen skaper for eksempel nye muligheter for å studere transtematikk. Queer teori forskyver og utfordrer eksisterende forestillinger, slik at alternative perspektiver på kjønnsproblematikk entrer den vitenskapelige arenaen. Men i takt med at teoriretningen etableres som et tverrfaglig tematisk fagfelt, er det også nødvendig å være oppmerksom på at queer teori selv kan utvikle dogmer, "blindheter" og vanehandlinger.

Ett problemfelt er bruk av begreper. Man er skeptisk til eksisterende begreper. Samtidig finnes det ikke noe alternativt språk "utenfor" det eksisterende språket. Løsningen blir å forsøke å skape bevegelse i språket, blant annet gjennom "å utvikle et begrepsapparat for den kjønnskompleksiteten som ikke oppfanges av språket vi forsøker å beskrive "virkeligheten" med", med mine egne ord fra kapittel fire. Samtidig som det er et mål å danne nye begreper, er det et mål å unngå endelige begrepsdefinisjoner og nye dikotomier. Påberopelsen av kompleksitet fører lett til at det oppstår en del paradokser. Det forblir et paradoks at den kritiske innstillingen til språkets funksjon også krever en form for enhet dersom man skal få sagt noe konkret. Det er en utfordring å arbeide med queer teori som analyseredskap, fordi det er vanskelig å ikke anvende begreper dogmatisk, samtidig som begrepene skal benyttes til å konkretisere tanker og observasjoner. Et spørsmål som oppstår, når jeg studerer min egen redegjørelse for og bruk av teorigrunnlaget, er for eksempel: Hvordan benytter jeg termen "heteronormativitet"? Hvilke assosiasjoner lar jeg begrepet skape? Hva eller hvem er det jeg forsøker å navngi? Det slår meg at jeg bør presisere at begrepet ikke er ment å definere en avgrenset gruppe mennesker. Termen benyttes for å beskrive anordninger som gjennomsyrrer kulturen. Dette er imidlertid ikke statiske anordninger. Dominerende diskurser knyttet til kjønn og seksualitet er i bevegelse. Jeg

argumenterer likevel for at vår kultur har sterke normer som er forbundet med den heteroseksuelle matrisens samsvarslogikk.

Heteronormativitet er et av de mest brukte begrepene innenfor queer teori. Spørsmålet er om den kritiske funksjonen risikerer å bli svekket, fordi termen, av mange teoretikere, brukes som “fektekorde” uten at innholdet diskuteres inngående. Slik står slagferdigheten og seriøsiteten i begrepet i fare for å slites bort. Jeg mener ikke at termen ikke bør anvendes. Men å benytte “heteronormativitet” ukritisk er åpenbart en fare. For å få sagt noe om hvordan filmen kritiserer “heteronormativitet”, har jeg, på et retorisk plan, satt begrepet i opposisjon til “queer”, som i overskriften for kapittel seks. Når jeg setter “heteronormativitet” opp mot “queer” på et retorisk plan, er dette ment som en instrumentell handling, for å få sagt noe om hvordan *En Soap* omsnur og ironiserer over vante forestillinger. Forhåpentligvis kommer dette poenget fram i teksten.

Et dilemma når man skriver en avhandling om denne typen emner, er at man selv som analysesubjekt, til en viss grad, inngår i en ufarliggjørende akademisk diskurs. Den akademiske institusjonen har alvorlige problemer dersom den avvæpner opprør ved å gjøre opprør til et akademisk spill. I min tekst blir heteronormativitet et noe blodfattig teoretisk verktøy, slik at dybden i reelle problemer risikerer å bli usynliggjort. Ønsket om å bli oppfattet som seriøs, fører gjerne til at man lar det konkrete forsvinne. Konkrete situasjoner; som egne møter med motstand, egen irritasjon over å kjenne seg “ikke-eksisterende” i det akademiske begrepsuniverset osv, samles i begreper som står i fare for å bli misoppfattet av lesere som ikke kjenner seg igjen i problemstillingene. Dersom “motstandsbegrepene” skal fungere, er ikke dette tilfredsstillende. Jeg kan ikke løse problemet her, bare peke på det.

*Fungerer queer teori som vitenskap?* Det sier seg selv at jeg ikke har tenkt å svare nei på dette spørsmålet, siden jeg ikke har problemer med å kombinere ordene “queer” og “teori” i ett uttrykk. Å diskutere spørsmålet er likevel relevant. Fordi queer teori åpent henter impulser fra “ikke-teoretiske” områder, og fordi queer teori betrakter all vitenskap som situert og verdiladet, speiler ikke queer teori vitenskapelig aktivitet i streng forstand. Svaret på hva som kan anerkjennes som vitenskapelig aktivitet, er imidlertid i kontinuerlig bevegelse. Utviklingen innenfor samfunnsvitenskap og humaniora preges blant annet av at faggrenser blir diffuse og at kanoniseringsprosesser problematiseres. Mange innser, med Halberstams ord, i et intervju med Mathias Danbolt i *Trikster*, at: “[T]he “great” archive is just one among many. And *the* great tradition is actually just *a* tradition.” (Halberstam i Mathias Danbolt 2008:2)

At queer teori, i likhet med andre poststrukturalistiske teoribevegelser, ikke har behov for entydig avgrensning fra andre områder for meningsskaping, fortøner seg som en styrke for noen. For andre kan det selvsagt virke faretruende. Jeg oppfatter evnen til å krysse grenser mellom områder for meningsskaping som en styrke. Butler problematiserer begrepet “teori”, og avgrensningen mellom ulike områder for meningsskaping, ved å spørre: “How do those divisions operate to quell a certain intertextual writing that might well generate wholly different epistemic maps?” (Butler 1991:14) Kryssingen av grenser krever imidlertid også refleksjon. I kapittel tre finner jeg det for eksempel relevant å reflektere over forholdet mellom “queer” slik termen benyttes som identitetsbetegnelse i utenomvitenskaplig sammenheng og “queer” slik termen anvendes i queer teori.

Det siste spørsmålet jeg lar stå som utgangspunkt for refleksjon er: *Hvordan fungerer queer teori som analyseredskap?* Når jeg beskriver tilnæringsmåten, anvender jeg termer som “perspektiv”, “strategi”, “ståsted”, “optikk” og “resepsjonsmodus”. Det er ikke mulig å stille opp en stringent metodisk modell, eller leseveiledning, med utgangspunkt i queer teori (Frederiksen 2005:190). Jeg betrakter det som en styrke at analysestrategien er bevegelig. I kapittel fire argumenterer jeg for at teksttolking er en performativ aktivitet – en handling hvor teksttolkeren siterer og feilsiterer, eller opprettholder og bryter, praksiser og tenkemåter innenfor den vitenskapelige tradisjonen.

Målet mitt har ikke vært å gjennomføre en uttømmende fortolkning, men å belyse vesentlige dimensjoner ved materialet. Andre tilnæringer til *En Soap* vil kunne fungere utfyllende og berikende. I den grad jeg har pekt på filmiske grep, har hovedmålsetningen vært å undersøke hvordan estetikken bidrar til å tematisere kjønn og begjær. Det ville være et interessant alternativ å sette den retoriske tilnærmingen til teksten i sentrum. Dette ville åpne for å studere det særegne ved Christensens filmspråk grundigere. Å tolke kultur og kulturelle uttrykk er alltid, på ett nivå, en suspekt aktivitet, fordi analytikerens, nødvendigvis, går til arbeidet med sin egen kropp – med sine egne erfaringer, ideer og forståelsesmåter. Det har ikke vært min hensikt å presentere en objektiv oppfatning om hva som er *En Soaps* visjon. Hensikten har vært å åpne for mulige fortolkninger av filmens iscenesettelse av kjønn, begjær og mellommenneskelige relasjoner.

## Filmografi

- Almodóvar, Pedro: *Alt om min mor* [1999]. Sandrew Metronome Danmark 2003.
- Almodóvar, Pedro: *Begjærets lov* [1987]. Sandrew Metronome Norge 2007.
- Almodóvar, Pedro: *Bind meg, elsk meg!* [1990]. Sandrew Metronome Norge 2008.
- Almodóvar, Pedro: *Kvinner på randen av nervøst sammenbrudd*. Sandrew Metronome Norge 2005.
- Bergman, Ingmar: *Scener ur ett äktenskap* [1974]. SF Norge 2005.
- Chaiken, Ilene (m.fl): *The L Word*. Serien vises på TV Norge (2004 -).
- Christensen, Pernille Fischer: *Dansen*. Zentropa Entertainments 25 ApS 2008.
- Christensen, Pernille Fischer: "En samtale med Pernille Fischer Christensen", ekstramateriale til *En Soap*. Nimbus Film 2006a.
- Christensen, Pernille Fischer: *En Soap*. Nimbus Film 2006.
- Christensen, Pernille Fischer: *Habiti min elskede* [2002]. Kopi fra Nimbus Film.
- Christensen, Pernille Fischer: *Honda, Honda* [1995]. Kopi fra Det Danske Filminstituts workshop.
- Christensen, Pernille Fischer: *Indien* [1999]. Kopi fra Den Danske Filmskole.
- Christensen, Pernille Fischer: *Pigen som var søster* [1996]. Kopi fra Det Danske Filminstituts workshop.
- Christensen, Pernille Fischer: *Poesie Album* [1993]. Kopi fra Det Danske Filminstituts workshop.
- Dodge, Harry og Silas Howard: *By Hook or by Crook* [2001]. Wolfe Video 2003.
- Glasner, Matthias: *Den frie vilje*. Star Media Entertainment 2006.
- Godard, Jean-Luc: *A Married Woman* [1964]. New York Film Annex 2006.
- Godard, Jean-Luc: *Masculin, Féminin* [1966]. Nouveaux Pictures 2005.
- Godard, Jean-Luc: *The Little Soldier* [1963]. Winstar, New York 2001.
- Godard, Jean-Luc: *Une Femme est Une Femme* [1961]. Optimum Releasing Ltd, UK 2007.
- Jordan, Neil: *The Crying Game* [1992]. Avid Home Entertainment, USA 2001.
- Kragh-Jacobsen, Søren: *Mifunes siste sang* [1999], i Dogme kolleksjon 1-4. Star Media Entertainment, Oslo 2005.
- Nordentoft, Rosa Juel: *Transgender Basics* [2007]. Dokumentarfilm. The Lesbian, Gay, Bisexual and Transgender Community Center of New York City. URL: <http://www.gaycenter.org/community/multimedia/transgenderbasics>. [siste lesedato: 10.10.2008]
- Peirce, Kimberly: *Boys Don't Cry* [1999]. Fox Searchlight Pictures, USA 2000.

Vinterberg, Thomas: *Festen* [1998], i Dogme kolleksjon 1-4. Star Media Entertainment, Oslo 2005.

Von Trier, Lars: *Idioterne* [1998], i Dogme kolleksjon 1-4. Star Media Entertainment, Oslo 2005.

## **Bibliografi**

Allinson, Mark: *A Spanish Labyrinth. The Films of Pedro Almodóvar* [2001]. I B Tauris & Co Ltd, London & New York 2008.

Ambjörnsson, Fanny: *Vad är queer?* Bokförlaget Natur och Kultur, Stockholm 2006.

Andersen, Per Thomas: "Kritikk og kriterier", i *Vinduet* 41 (3), Gyldendal, Oslo 1987.

Aaron, Michele: *New Queer Cinema. A Critical Reader*. Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey 2004.

Bachtin, Michail: "Kronotopen. Tiden och rummet i romanen. Essäer i historisk poetik" [1937-138]. Oversettelse til svensk ved Johan Öberg, i Michail Bachtin: *Det dialogiska ordet*. Bokförlaget Anthropos 1991.

Bagemihl, Bruce: *Biological Exuberance. Animal Homosexuality and Natural Diversity*. St. Martin's Press, New York 1999.

Baldwin, James: *Another Country*. Michael Joseph, London 1963.

Baldwin, James: "Autobiographical notes", i James Baldwin: *Collected Essays* (ed. Toni Morrison). The Library of America. New York 1998.

Barber, Stephen M. og David L. Clark: "Queer Moments. The Performative Temporalities of Eve Kosofsky Sedgwick", i (red.) Stephen M. Barber og David L. Clark: *Regarding Sedgwick. Essays on Queer Culture and Critical Theory*. Routledge, New York & London 2002.

Barthes, Roland: "Virkelighetseffekten" [1968]. Oversettelse til norsk ved Karin Gundersen, i *Basar* nr. 4, Cappelen 1980.

Beauvoir, Simone: *Det annet kjønn* [1949]. Oversettelse til norsk ved Bente Christensen. Pax, Oslo 2000.

Bech, Henning: "På tværs! En præsentation og kritisk diskussion af "queer-teori"", i *Kvinder, køn og forskning* 12 (1). Center for kvindeforskning, København 2003.

Benjamin, Walter: *Essayer om Brecht*. Oversettelse til svensk ved Carl-Henning Wijkmark. Bo Cavefors Bokförlag 1971.

Berlant, Lauren og Michael Warner: "Sex in Public", i (red.) Lauren Berlant: *Intimacy*. University of Chicago Press 2000.

- Bolsø, Agnes: "Mission Accomplished? Gay Elitism and the Constant Misery of a Minority", i *Trikster. Nordic Queer Journal* 1/2008. URL: <http://trikster.net/1/bolsoe/1.html>. [siste lesedato: 10.10.2008]
- Bordwell, David: "Prinsipper og framgangsmåter for den klassiske Hollywood-filmens narrasjon" [1986]. Oversettelse til norsk ved Per Terje Naalsund, i Hallvard J. Fossheim (red.) *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag, Oslo 1999.
- Bordwell, David: *The Way Hollywood Tells It. Story and Style in Modern Movies*. University of California Press, Berkley, Los Angeles & London 2006.
- Bordwell, David og Kristin Thompson: *Film Art. An Introduction* [1979]. University of Wisconsin 2004.
- Braaten, Lars Thomas, Stig Kulset og Ove Solum: *Introduksjon til film. Historie, teori og analyse* [1994]. Gyldendal, Oslo 2002.
- Butler, Judith: *Bodies That Matter. On the Discursive Limits of "Sex"*. Routledge, New York & London 1993.
- Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York & London 1990.
- Butler, Judith: "Imitation and Gender Insubordination", i Diana Fuss (red.): *Inside / Out. Lesbian theories, gay theories*. Routledge, New York & London 1991.
- Butler, Judith: "Preface (1999)", i *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*. Routledge, New York & London 1999.
- Butler, Judith: *Undoing Gender*. Routledge, New York & London 2004.
- Christensen, Pernille Fisher: "Interview med Pernille Fisher Christensen", av Christian Braad Thomsen. URL: <http://braadthomsen.tripod.com/id108.html>. 2006b. [siste lesedato: 10.10.2008]
- Danbolt, Mathias: "The Eccentric Archive. An interview with Judith Halberstam", i *Trikster. Nordic Queer Journal* 1/2008. URL: <http://trikster.net/1/halberstam/1.html>. [siste lesedato: 05.11.2008]
- Derrida, Jacques: "The Law of Genre" [1979], oversettelse til engelsk ved Avital Ronell [1980], i Jacques Derrida: *Acts of Literature* (red. Derek Attridge). New York & London 1992.
- Diamond, Elin: *Unmaking Mimesis. Essays on feminism and theater*. Routledge, London and New York 1997.
- Doty, Alexander: *Flaming Classics. Queering the Film Canon*. Routledge, New York & London 2000.

- Doty, Alexander: *Making Things Perfectly Queer. Interpreting Mass Culture*. University of Minnesota Press, Minneapolis & London 1993.
- Dyer, Richard: *The Matter of Images. Essays on Representations* [1993]. Routledge, London & New York 2002.
- Ekins, Richard og Dave King: *The Transgender Phenomenon*. Sage Publications. London, Thousand Oaks & New Delhi 2006.
- Eng, Heidi: “Kap. 2.4: Homo- og queerforskning”, i (red.) Jørgen Lorentzen og Wencke Mühleisen: *Kjønnforskning. En grunnbok*. Universitetsforlaget, Oslo 2006a.
- Eng, Heidi: Omtale av Willy Pedersen: *Nye seksualiteter*, i *Tidsskrift for kjønnforskning* nr. 1-2, Kilden 2006b.
- Folgerø, Tor: “Kjønnstadsfestande kirurgi – om kjønnets essens og estetikk”, i Kirsti Malterud, Kari Tove Elvebakken og Per Solvang (red.): *Sunnhet og sykdom i kulturelt perspektiv. Bidrag fra helsekameratenes avslutningsseminar* 2005.
- Foucault, Michel: *Seksualitetens historie I. Viljen til viten* [1976]. Oversettelse til norsk ved Espen Schaanning. Exil, Oslo 1995.
- Foucault, Michel: *Seksualitetens historie II. Bruken av nytelsene* [1984]. Oversettelse til norsk ved Espen Schaanning. Exil, Oslo 2001.
- Foucault, Michel: *Seksualitetens historie III. Omsorgen for seg selv* [1984]. Oversettelse til norsk ved Espen Schaanning. Exil, Oslo 2002.
- Frampton, Daniel: *Filmosophy. A manifesto for a radically new way of understanding cinema*. Wallflower Press, London & New York 2006.
- Frederiksen, Maja Bissenbakker: *Begreb om begær. Queeringer af nyere dansk litteratur*. Syddansk Universitetsforlag, Odense 2005.
- Giddens, Anthony: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Policy Press, Cambridge 1991.
- Giddens, Anthony: *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*. Polity Press, Cambridge 1992.
- Goldin, Nan: *I'll Be Your Mirror*. Whitney Museum of American Art, New York 1996.
- Grøn, Arne: “Fransk filosofi i det 20. århundrede”, i Paul Lübcke (red.): *Vor tids filosofi. Engagement og forståelse*. Politikens Forlag, København 1982.
- Halberstam, Judith: *Female Masculinity*. Duke University Press, Durham & London 1998.
- Halberstam, Judith: *In a Queer Time and Place. Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York University Press, New York & London 2005.
- Heede, Dag: *Det tomme menneske. Introduktion til Michel Foucault* [1992]. Museum



- Tusculanums Forlag, Københavns Universitet 2002.
- Heede, Dag: *Det Umenneskelige. Analyser af seksualitet, køn og identitet hos Karen Blixen*. Odense Universitetsforlag, Odense 2001.
- Heede, Dag: *Herman Bang. Mærkværdige læsninger*. Syddansk Universitetsforlag 2003.
- Ibsen, Henrik: *Et dukkehjem*. Gyldendalske boghandels forlag, København 1879.
- Jagose, Annamarie: "Masculinity Without Men", i *Genders* 29/1999. URL: [http://www.genders.org/g29/g29\\_halberstam.html](http://www.genders.org/g29/g29_halberstam.html). [siste lesedato: 10.10.2008]
- Jagose, Annamarie: *Queer Theory. An Introduction*. New York University Press, New York 1996.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Verso, London & New York 1991.
- Katz, Jonathan Ned: *The Invention of Heterosexuality*. Dutton / Penguin, New York 1995.
- Kristeva, Julia: *Powers of Horror. An Essay on Abjection* [1980]. Oversettelse til engelsk ved Leon S. Roudiez. Columbia University Press. New York 1982.
- Kuhn, Thomas S: *Vitenskapelige revolusjoners struktur* [1962]. Oversettelse til norsk ved Torhild Berg og Lars Holm-Hansen. Spartacus 1996.
- Laqueur, Thomas: *Making Sex. Body and Gender From The Greeks to Freud*. Harvard University Press 1990.
- Lauretis, Theresa: *Technologies of Genders. Essays on Theory, Film, and Fiction*. Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis 1987.
- Lehmann, Niels: "Postfænomenologisk effektdramatikk – Jon Fosse of den dramatiske form som retorisk gestus", i *Peripeti* nr. 1. Afdeling for Dramaturgi, Aarhus Universitet 2004.
- Lothe, Jacob: *Fiksjon og film. Narrativ teori og analyse* [1994]. Universitetsforlaget, Oslo 2003.
- Merleau-Ponty, Maurice: *Kroppens fenomenologi* [1945] (*Phénoménologie de la perception*, 1.del, Le Corps). Oversettelse til dansk ved Bjørd Nake. Pax Forlag, Oslo 1994.
- Midttun, Birgitte Huitfeldt: "Å gjøre en kvinne. Et intervju med Judith Butler", i *Vagant. Tidsskrift for litteratur og kritikk* nr. 1. 2007.
- Moi, Toril: *Hva er en kvinne? Kjønn og kropp i feministisk teori* [1998]. Oversatt ved Rakel Christina Granaas. Gyldendal, Oslo 2002.
- Monsen, Nina Karin: "Uvitenhet", i *Klassekampen* 30. juni 2007.
- Moseng, Bera Ulstein og Annick Prieur: "'Sorry, we don't speak queer.' En kritisk kommentar til queer teori", i *Nytt om kvinneforskning* nr. 3-4. Kilden 2000.

- Mühleisen, Wencke: *Kjønn og sex på TV. Norske medier i postfeminismens tid*. Universitetsforlaget, Oslo 2003.
- Mulvey, Laura: "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975], i Leo Braudy og Marshall Cohen (red.): *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, New York & Oxford 1999.
- Natvig, Marianne: *I am a bird now. Iscenesettelse av androgyne stemmer i popmusikken*. Masteroppgave i Musikkvitenskap, Institutt for musikkvitenskap, Universitetet i Oslo. Høsten 2006.
- Palle, Henrik: "Det akustiske øje", i *Politiken*, 26. september 2007.
- Pedersen, Willy: "Kap. 1: Seksualiteter", i *Nye Seksualiteter*. Universitetsforlaget, Oslo 2005.
- Pedersen, Willy: "Kap. 8: Skeive liv", i *Nye Seksualiteter*. Universitetsforlaget, Oslo 2005.
- Platon: *Drikkegildet i Athen (Symposion)* [380-årene fvt]. Oversettelse til norsk ved Egil A. Wyller. Grøndahl Dreyer. Oslo 1994.
- Redvall, Eva Nordrup: "Anerkendt talent", i *Information*, 22. februar 2006. URL: <http://information.dk/120105>. [siste lesedato: 10.10.2008]
- Rich, Adrienne: "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence", i *Signs. Journal of Women in Culture and Society*, 5 (4) 1980.
- Rosenberg, Tiina: *Queerfemininistisk agenda*. Bokförlaget Atlas, Sockholm 2002.
- Russo, Vito: *The Celluloid Closet. Homosexuality in the Movies* [1981]. Harper & Row Publishers, New York 1987.
- Sartre, Jean-Paul: *Væren og intet* [1943]. Oversettelse ved Bernt Vestre. Pax Forlag, Oslo 1993.
- Schaanning, Espen: "Etterord", i Michel Foucault: *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*. Oversettelse ved Espen Schaanning. Exil 1995a.
- Schaanning, Espen: "Forord", i Michel Foucault: *Seksualitetens historie 1. Viljen til viten*. Oversettelse ved Espen Schaanning. Exil 1995b.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*. Columbia University Press, New York 1985.
- Sedgwick, Eve Kosofsky: *Epistemology of the Closet* [1990]. Harvester Wheatsheaf 1991.
- Sjkløvsikj, Viktor: "Kunsten som grep" [1916]. Oversettelse til norsk ved Sigurd Fasting, i Atle Kittang et al. (red.): *Moderne litteraturteori. En antologi*. Universitetsforlaget 1991.
- Skotte, Kim: "Soap with Grit", i *Film* nr. 48. Det Danske Filminstitut, København 2006.

- Skårderud, Finn: *Uro. En reise i det moderne selvet*. Aschehoug 1998.
- Stacey, Jackie og Sarah Street: *Queer Screen. A Screen Reader*. Routledge, London & New York 2007.
- Stam, Robert: "Fra *Reflexivity in Film and Literature*" [1992]. Oversettelse til norsk ved Hallvard J. Fossheim, i Hallvard J. Fossheim (red.) *Filmteori. En antologi*. Pax Forlag, Oslo 1999.
- Steinskog, Erik: "Voice of Hope: Queer Pop Subjectivities", i *Trikster. Nordic Queer Journal* 1/2008. URL: <http://trikster.net/1/steinskog/1.html>. [Siste lesedato: 10.10.2008]
- Straayer, Chris: *Deviant Eyes, Deviant Bodies. Sexual Re-orientations in Film and Video*. Columbia University Press, New York 1996.
- Thomsen, Christian Braad: "En himmel fra et klart lyn. Pernille Fischer Christensens vej fra poesibog til sæbeopera", i *Kosmorama. Tidsskrift for filmkunst og filmkultur* nr. 238. Det Danske Filminstitut, København 2006.
- Thomsen, Christian Braad: *Jean-Luc Godard. Fra gangstere til rødgardister*. Film/Rhodos, København 1971.
- Thorup, Kirsten: *Baby*. Gyldendal, Danmark 1973.
- Wilde, Oscar: *An ideal husband* [1895]. Tauchnitz edition, vol 4113, Collection of British authors. Tauchnitz, Leipzig 1909.
- Wittebols, James H: *The Soap Opera Paradigm. Television Programming and Corporate Priorities*. Rowman & Littlefield Publishers, Lanham, Boulder, New York, Toronto & Oxford 2004.
- Åmås, Knut Olav (red.): *Elsk meg litt, elsk meg lenge. Homofil kjærlighet i hundre år*. Kagge Forlag, Oslo 2000.

### **Diskografi**

- Drejjer, Karin og Olof Dreijer (The Knife): "You take my breath away", på albumet *Deep Cuts*. Rabid Records 2003.
- Hegarty, Antony: "Cripple and the Starfish", på albumet *Antony and The Johnsons*. Durtro Records 2000.

### **Andre kilder**

- Munch, Edvard: "Livets dans", 1899.
- Naturhistorisk Museum, Universitetet i Oslo: *Mot naturens orden? – en utstilling om homoseksualitet i dyreriket*. 13. oktober 2006 – 19. august 2007.

Nimbus Film. Offisiell hjemmeside. URL: <http://www.nimbusfilm.dk>. [siste lesedato: 10.10.2008]

Pressekonferanse for *En Soap*. Berlinale 2006. URL:

[http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2006/06\\_streaming\\_2006/06\\_Streaming\\_2006-PopUp\\_3427.html#3427](http://www.berlinale.de/de/archiv/jahresarchive/2006/06_streaming_2006/06_Streaming_2006-PopUp_3427.html#3427). [siste lesedato: 10.10.2008]