

Jack Halberstam

Animation och revolt

Hönorna gör uppror!

– Mr Tweedy i filmen
Flykten från hönsgården

Animerade filmer för barn frossar i misslyckanden. För att fånga barnpubliken kan de inte bara handla om framgång, triumf och fullkomlighet. I synnerhet många queera minns barndomen som en enda lång lektion i att vara ödmjuk, osäker, begränsad och att »växa i sidled«, för att låna ett uttryck från Kathryn Bond Stockton.¹ Stockton menar att barndomen först och främst

är en queer upplevelse i ett samhälle som genom sin omfattande barndrill erkänner att heterosexualiteten inte är medfödd utan skapad. Om vi alla vore normativa och heterosexuella redan från början i vårt begär, vår läggning och vårt sätt att vara, skulle vi säkert inte behöva bli så strängt styrda av våra föräldrar in i vårt gemensamma öde bestående av äktenskap, barnuppfostran och heterosexuell reproduktion. Om man menar att barn behöver tränas inför detta räknar man med att de från början är anarkiska och rebelliska, i

1. Kathryn Bond Stockton, *The Queer Child, or Growing Sideways in the Twentieth Century* (2009).

otakt med både tiden och ordningen. Jag menar att dagens animerade filmer är lyckade i den bemärkelsen att de riktar sig till det oregerliga barnet, barnet som ser sin familj och sina föräldrar som ett problem, barnet som vet att det finns en större värld där ute bortom familjen om hen bara kunde nå den. Animerade filmer är till för barn som tror att »saker« (leksaker, ickemänskliga djur, stenar, svampar) är lika fulla av liv som människor, och som skymtar andra världar dolda under och bortom den här världen. Idén om andra världar har förstås länge varit en tankelek i barnlitteraturen; exempelvis berättelsen om Narnia förtrollar det läsande barnet då den bjuder in till en ny värld genom garderobens inre. Om mycket barnlitteratur helt enkelt skildrar en värld som till mångt och mycket påminner om den egna, är en del nya animerade filmer faktiskt nyskapande; de utnyttjar hela det förunderligt barnsliga territorium som kallas revolt.

I den första sekvensen i den klassiska leranimerade filmen *Flykten från hönsgården* (2000) upplyser den klantige bonden mr Tweedy sin mycket kompetentare fru att »hönorna organiserar sig«. Mrs Tweedy avfärdar hans absurda påstående, säger åt honom att i stället fundera på gårdens vinst och förklarar för honom att de inte tjänar tillräckligt mycket på sina hönor utan måste sluta med äggproduktion och gå in i kycklingpajbranschen. Medan Mrs Tweedy funderar på nya produktionssätt håller mr Tweedy ett öga på hönsgården, där

han söker efter tecken på att hönorna organiserar sig eller försöker fly. Det är upplagt för en strid mellan produktion och arbete, människa och djur, ledning och anställda, kontroll och flykt. I *Flykten från hönsgården* och andra animerade långfilmer hämtas en stor del av den dramatiska styrkan från just kampen mellan människor och ickemänskliga varelser. De flesta animerade filmer är allegoriska till formen och håller sig inom en relativt förutsägbar narrativ struktur. Men som bara den här korta scenen antyder följer allegorin och formatet inte rätt och slätt den generiska strukturen i Hollywoods filmindustri. Snarare ställs två grupper mot varandra i ett inbördes förhållande snarlikt det som förr brukade kallas »klasskamp«, och det bjuds på många revoltscener och alternativ till de obevekligt mekaniska kretsloppen av produktion och konsumtion. I filmens första klipp konkurrerar mr Tweedys intuition, som säger honom att hönorna på gården »organiserar sig«, med Mrs Tweedys påstående att det enda som är dummare än hönor är mr Tweedy själv. Hans paranoida misstankar drar det kortaste strået mot hennes exploateringsnit, fram till dess de slutligen enas om att »hönorna gör uppror«.

Hur ska vi uppfatta den här marxistiska allegorin i en barnfilms skepnad, den här djurfarmsskildringen där motstånd, revolt och utopi ställs mot nya industrialiseringsvägar, med leranimerade fåglar som revolutionära subjekt? Hur kommer nyanarkistiska berättelser

in i underhållning för barn, och hur tolkas de av vuxna tittare? Vad viktigare är, vad har animering med revolution att göra? Och hur sammanhänger revolutionära teman i animerad film med queera jagföreställningar?

Jag vill framställa en tes om en ny genre av animerade långfilmer där CGI-teknik används i stället för vanlig linjär animationsteknik, och där teman som revolution och förvandling överraskande nog står i förgrunden. Jag kallar genren för »pixarvolt« för att koppla samman tekniken med den tematiska inriktningen. I dessa nya animerade filmer är vissa ämnen som aldrig skulle tas upp i filmer för vuxna centrala för berättelsens genomslag och känslomässiga effekt. Vidare, och kanske än mer förvånande, gör pixarvoltfilmerna både outtalade och uttalade kopplingar mellan gemensam revolt och queer förkroppsligande. Därigenom görs vissa ibland kontrainuitiva kopplingar, främmande för både teori och populärt berättande, mellan queerhet och socialistisk kamp. Många marxistiska forskare har betecknat och avskrivit queer politik som »kroppspolitik« eller helt enkelt som ytlig, men de här filmerna visar att alternativa former av förkroppsligande och begär är viktiga i kampen mot storföretagens herravälde. Det queera framställs inte som en singularitet, utan som en del av en uppsättning motståndsteknologier som innefattar kollektivitet, fantasi och en sorts situationistisk förpliktelse att överraska och chockera.

Vi kan börja med att ställa oss några frågor om processen kring animerade filmer, deras allmänna potential och hur man i pixarvoltfilmer föreställer sig det mänskliga och det ickemänskliga och omprövar förkroppsligande och sociala relationer. Med början i *Toy Story* (1995) gick den animerade filmen in i en ny epok. Som bekant var *Toy Story*, Pixars första film, den första animerade filmen som helt och hållet framställdes i en dator; den förändrade datoranimeringen från en tvådimensionell uppsättning bilder till ett tredimensionellt rum med tagningar från olika vinklar och perspektiv med häpnadsväckande mycket liv i. *Toy Storys* arketypiska historia om en leksaksvärld som vaknar till liv när barnen är borta fångade barnpubliken med påhittet om levande leksaker och vuxenpubliken med den nostalgiska skildringen av cowboyen Woody, vars framträdande plats i kungariket utmanas av en ny modell, den futuristiska rymddockan Buzz Lightyear. Barnen roades av en leksakslåda myllrande av liv ungefär som i *Nötknäpparen*, och de vuxna bjöds på ett intelligent drama om leksaker som drar nytta av det faktum att de är leksaker och andra leksaker som inte förstår att de inte är människor. Hela den komplicerade berättelsen om dåtid och nutid, vuxen och barn, levande och mekaniskt bildar en metakommentar till berättandets alla möjligheter som den här nya vågen av animering möjliggör och drar nytta av. Den tycks också ange ramarna för den nya genren CGI: *Toy Story* gör hela genren manlig (med poj-

ken och hans relation till sina pojkleksakers protetiska och falliska egenskaper), hemorienterad (lekrummet) och oidipal (alltid med dynamiken mellan far och son som drivkraft eller, i några få fall, rivaliteten mellan mor och dotter, exempelvis i *Coraline*). Men i den nya vågen av animerade filmer läggs också mycket vikt vid sociala hierarkier (förälder–barn men även ägare–ägd), förhållandet mellan yttre och inre värld (den riktiga världen och den i sovrummet) och den starka längtan efter revolution, förändring och uppror (leksaker mot barn, leksak mot leksak, barn mot vuxen, barn mot barn). Slutligen uppvisar *Toy Story*, liksom många av de filmer som följde, en hög grad av självmedvetenhet i fråga om förhållandet till nyskapande, förändring och tradition.

I de flesta CGI-filmer som följde byggs dramatiken upp på mycket likartade sätt, och i de flesta kvarstår huvuddragen (till exempel det oidipala temat) men i en annan miljö – från ett sovrum till havets botten eller en stallplan, från leksaker till hönor, råttor, fiskar eller pingviner, från leksakstillverkning till andra industriella miljöer. De flesta handlar om fångenskap som följs av en dramatisk flykt med kulmen i en utopisk frihetsdröm. En cynisk kritiker skulle kanske uppfatta detta narrativ som ett mönster för de normativa övergångsriterna i den mänskliga livscykel, som visar barnpubliken resan

från barndomens fångenskap via tonårens flykt till vuxenårens frihet. En mer radikal tolkning skulle vara att narrativet är utopiskt och handlar om en verklig förändring som barn fortfarande kan uppfatta som möjlig och önskvärd. En queer tolkning kan inte heller godta att animerade filmers radikala tematik avfärdas som »barnlig« genom att ifrågasätta den tidliga ordning som hänför drömmar om förändring till barndomen och ser en anpassning till det dysfunktionella som oupplösligt knuten till ett normativt vuxenliv.

Hur skildras ett utopiskt alternativ i *Flykten från hönsgården*, en film om »revolterande hönor«? Under ett möte i hönsgården framkastar ledarhönan Jenny för sina medsystrar att det måste finnas mer i livet än att sitta och producera ägg åt makarna Tweedy eller att inte producera några ägg och sluta på huggkubben. Sedan talar hon om en utopisk framtid på en grön äng (en bild som framträder på en orange bur i hönsgården) där det inte finns några bönder och inga produktionsmål och ingen som bestämmer. Framtiden som Jenny lägger fram den för sina leranimerade vänner vilar till stor del på det utopiska begreppet om flykt som exodus som har frambesvärjts i både Paolo Virnos bok *Multitudens grammatik* och i Hardt och Negris *Multituden*.² Flykten i *Flykten från hönsgården*

2. Paolo Virno, *Multitudens grammatik* (2011); Antonio Negri och Michael Hardt, *Multituden. Krig och demokrati i imperiets tidsålder* (2007).

följer dock inte den fånglägermodell som de flesta tillskriver berättelsen. I filmen citeras mycket riktigt *Den stora flykten*, *Flykten från Colditz*, *Fångläger nr 17* och andra filmer som utspelar sig under andra världskriget. Men det är inte kriget som utgör ramarna; snarare är det anmärkningsvärt nog övergången från feodalism till industrikapitalism som formar sig till en berättelse på liv och död om att resa sig och fly med hjälp av material som finns tillgängliga. *Flykten från hönsgården* är olik *Toy Story* såtillvida att det oedipala faller bort som referenspunkt till förmån för en gramsciansk mothegemoni uppbyggd av en grupp organiska (höns)intellektuella. I filmen realiseras rentav anarkistens utopi i form av en statslös plats utan bönder, ett oinhägnat område utan ägare, ett diversifierat (någorlunda, de flesta är ju kvinnor) kollektiv som drivs av överlevnad, glädje och kontroll över det egna arbetet. Hönorna fantiserar ihop och befolkar detta utopiska land som vi skymtar i slutet av filmen. De finner sin väg dit genom att avhålla sig från en »naturlig« lösning på problemet med fångenskapen (att flyga ut ur hönsgården med hjälp av sina vingar) för att i stället utveckla en ideologisk (där de alla måste hjälpas åt att driva det plan de bygger). I *Flykten från hönsgården* förkastas dessutom den individuella lösning som tuppen Rocky föreslår till förmån för en grupplogik. Vad beträffar det queera elementet så är de ju hönor och alltså är utopin, åtminstone i *Flykten från hönsgården*, ett grönt fält fullt

med fåglar av honkön med undantag av någon enstaka tupp som svassar omkring. Revolutionen är här feministisk och animerad.

Pingvinkärlek

Att skapa nya världar genom att via djur komma i kontakt med nya socialitetsformer vänder på den vanliga litterära ekvationen, där djur fungerar som allegorisk stand-in i en moralisk fabel om mänskligt dårskap (som i till exempel Orwells *Djurens gård*). Oftast projicerar vi mänskliga världar på det oskrivna blad som djurriket antas vara, och sedan skapar vi de djur som behövs för att kunna förlägga vårt mänskliga beteende till »naturen«, det »vilda« eller det »civiliserade«. I exemplet *Flykten från hönsgården* ser vi dock hur animerade djur sätter oss i stånd att utforska uppfattningar om mänsklighet, olikhet och alternativa fantasier i förhållande till nya representationsformer.

Men vilken är »djurets« status i animerade filmer? Animering, djurgemenskap och biologisk mångfald kan sättas i samband med begreppet »transbiologi«, som utvecklats av Sarah Franklin och Donna Haraway. Enligt Haraway och Franklin syftar det transbiologiska på nya uppfattningar om jaget, kroppen, naturen och människan inom ramen för tekniska utvecklingsvägar som innefattar exempelvis kloning och återbildning av celler. Franklin utgår från historien om det klonade fåret Dolly i sin undersökning av hur släktskap, genealogi och reproduktion omformas med det klo-

nade subjektets födelse och död. Hon utvecklar ett transbiologiskt fält genom att bygga vidare på Haraways teori om cyborgen i hennes beryktade »cyborg-manifest«.³ Hon återknyter även till Haraways äldre verk som behandlar biogenetisk utvidgning av kroppen och upplevelser av förkroppsligande.

Jag vill påstå att på samma sätt som cyborgen lärde oss att se ett förändrat biologiskt, tekniskt och informations-tekniskt landskap, kan Haraways trans-semiotik hjälpa oss att se drag av det postgenomiska skiftet inom biologi och biomedicin mot odödliggörande, regeneration och totipotens. Jag vill emellertid vända på Haraways införande av *trans-* som ett undantag eller udda element (som i »transuranska« element) och påstå att *transbiologi* – en biologi som inte bara föds och närs, eller föds och skapas, utan *skapas och föds* – i dag är norm snarare än undantag.⁴

Det transbiologiska frambringar hybridiska storheter eller existentiella mellanlägen som skapar subtila eller till och med skarpa skiftningar i vår förståelse av kroppen och kroppslig förvandling. Den kvinnliga cyborg, den transgeniska musen, det klonade fåret som Franklin forskar om, där reproduktionen är »sönderbruten och omge-

staltad«, de tamagotchi-leksaker som Sherry Turkle undersöker och de nya former av animering som jag reflekterar över här, har alla det gemensamt att de ifrågasätter och förändrar plats, villkor och innebörd av de artificiella gränserna mellan människa, djur, maskin, tillstånd av liv och död, animering och »återanimering«, levande, utveckling, tillblivelse och förvandling. De förkastar också föreställningen om mänsklig exceptionalism och placerar i stället människan i ett universum där det finns många sätt att existera på.

Mänsklig exceptionalism kan anta många former. Den kan ta sig uttryck i den enkla tron att människan är unik och central i en värld som man delar med andra livsformer, men den kan också dyka upp i grova och primitiva former av antropomorfism; i det senare fallet projicerar människan alla sina andefattiga och oprövade föreställningar om liv och levande på djur, som i själva verket kanske har mycket mer kreativa, eller åtminstone mer överraskande, sätt att leva och dela på utrymme. Ett exempel kan hämtas från en av de populäraste kolumnerna om »modern kärlek« – en veckokolumn i *New York Times* där underliga historier om samtida åtrå och romantik kartläggs och skildras. I den beskriver Amy Sutherland hur hon tillämpade djurträningssmetoder

3. Donna Haraway, »Ett cyborgmanifest« [1985], i Haraway, *Apor, cyborger och kvinnor. Att återuppfinna naturen* (2008). Red. anm.

4. Sarah Franklin, *The Cyborg Embryo* (2006), s. 171.

som hon lärt sig på Sea World i hemmet på sin man.⁵ Kolumnen utger sig för att vara en plats för postmoderna älskares spridda funderingar om den »moderna kärlekens« egenheter, men är i själva verket en handbok i heterosexualitet för vuxna. Då och då skriver en homosexuell person om sitt förhållande till det normativa, sina med- och motgångar i detta sammanhang och väddar om rätten att »mogna« genom att få gifta sig. Men mestadels ägnar sig kolumnen åt världsliga och banala redogörelser för den borgerliga heterosexualitetens berg- och dalbaneturer och dess förmodat oändliga mångfald och elasticitet. Den typiska »modern kärlek«-krönikan börjar med att någon beklagar sig, förutsägbart nog oftast en kvinna som beklagar sig över manlig oförsonlighet, och när vi närmar oss slutet av texten brukar lösningen falla från himlen som en gudomlig vision, och den missnöjda inser genast att det som hon tyckte var irriterande med sin partner ju är precis det som gör honom till, ja, just den han är! Det vill säga en unik, älskansvärd, människa med fel och brister.

Sutherland är i sin kolumn formen trogen. Efter att ha beklagat sig över sin älskade mans hemska vanor i hemmet bestämmer hon sig för att testa en rad träningsmetoder genom att placera honom inom en manlig taxo-

nomi: »Det exotiska djuret, känt under namnet Scott, är en ensamvarg men en alfahanne. Hierarkin är alltså viktig, att vara i en grupp mindre viktigt. Han har gymnastens spänst men rör sig långsamt, speciellt när han klär sig. Han har naturlig fallenhet för skidåkning, men inte för att komma i tid. Han är allätare och vad en tränare skulle kalla födodrivna.«⁶ Lösningen på problemet Scott består i det festliga scenario där Sutherland tillämpar djurträning på sin bångstyriga make. Med metoder som är effektiva på exotiska djur hanterar hon honom genom att till exempel belöna gott beteende och bemöta dåligt beteende med utstuderad likgiltighet. Häpnadsväckande nog fungerar det, och dessutom inser hon efter ett tag att det inte bara är hon som tränar sin man, utan denne, som visar sig vara inte bara anpassnings- och formbar utan även intelligent och läraktig, har börjat använda djurträningssmetoder på henne. Kolumnens poäng är att modernna äktenskap i enlighet med den »moderna kärlekens« ideologi är en övning i ömsesidig utveckling, där båda makarna anpassar sig något till den andres egendomligheter och småfel och aldrig skyller på strukturen, försöker att inte vända sig mot varandra och i slutändan triumferar genom att hålla ihop till varje pris.

5. Amy Sutherland, »What Shamu Taught Me About a Happy Marriage«, i *New York Times* den 25 juni 2006.

6. Ibid.

Sutherlands krönika må vara roande, men den är samtidigt ett förbluffande exempel på hur vi, som Laura Kipnis uttrycker saken i *Against Love*, tassar omkring »de stora och frätande motsägelsorna i den moderna kärlekens epicentrum«. ⁷ Kipnis menar att vi är benägna att skylla varandra för misslyckanden i de sociala strukturer vi lever i, i stället för att kritisera själva strukturer (som äktenskapet). Mycket riktigt är vi så trogna dessa besvärliga strukturer, och så ohögade att komma på alternativ till dem, att vi underblåser vår uppfattning om det berättigade i den heteronormativa tvåsamheten genom att dra till med djurliknelser som förlägger oss till någon sorts ursprunglig och »naturlig« värld. Sutherland tvekar för sin del inte att framställa sig själv och Scott som exotiska djur i en värld full av exotiska djur och deras tränare, trots att själva föreställningen om det exotiska, vilket vi lärt oss av olika postkoloniala teorier om turism och orientalism, vilar på alltmer föråldrade begrepp om det inhemska, välbekanta och kända, som uppkommer först när de ställs mot det annorlunda, främmande och odechifferbara. Sutherland domesticerar inte bara fabelversionerna av de djur hon studerar när hon gör gemensam sak med dem, utan exotiserar även de blott alltför banala ramarna för sitt eget husliga skådespel,

samtidigt som hon drar upp en ny gräns mellan det mänskliga och ickemänskliga. Hennes humoristiska ansats att göra djurskötsel till mansskötsel fordrar kanske en fotnot nu, med tanke på den Sea World-tränare som 2010 blev utdragen på djupt vatten och dränkt av den val hon arbetat med och tränat under flera år. Sutherland inskränkte metaforen till milda, ömsesidiga träningsmetoder, men tränarens död belyser det våld som hör till alla försök att förändra en annan varelses beteende.

Kolumnen som helhet är ett bidrag till det pågående maniska projekt som har som mål att på nytt naturalisera heterosexualiteten och att stabilisera relationerna mellan män och kvinnor. Likväl står Sutherlands krönika, med sin humor och sitt engagemang i det mänskliga, i kreativ skuld till Donna Haraways intellektuellt fantasifulla arbete i *Primate Visions*. ⁸ Haraway vänder på seenderelationen mellan primatologer och djuren de studerade. Hon påstår för det första att primaterna tittar tillbaka och för det andra att historierna vi berättar säger mycket mer om människor än om djur. Hon skriver att »framför allt västerlänningar skapar berättelser om primater och samtidigt om förhållandet mellan natur och kultur, djur och mänskliga, kropp och själ, ursprung och framtid«. ⁹ På detta sätt skapar de som skriver i

7. Laura Kipnis, *Against Love. A Polemic* (2004), s. 13.

8. Haraway, *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science* (1989).

9. *Ibid.*, s. 5.

»modern kärlek«-kolumnen, dessa själv- iakttagande romantikantropologer, berättelser om djur för att förlägga heterosexualliteten till en miljö som antas vara dess naturliga. I Sutherlands krönika är kvinnors och mäns tilldelade roller som tränare och djur även en indirekt hänsyftning till Haraways begreppsliggörande av förhållandet mellan människor och hundar i boken *The Companion Species Manifesto*.¹⁰ Om Haraway i det tidigare cyborgmanifestet produktivt ifrågasatte det mjuka, kroppsliga och antiteknologiska »kvinnlighetsbegreppet« centrala betydelse för en idealiserad konstruktion av det mänskliga, tar hon i detta senare manifest ner det mänskliga över huvudet från dess piedestal utifrån förhållandet mellan hundar och människor – och vägrar att acceptera den gängse föreställningen om hund-människoförhållandet. För Haraway representerar inte hunden någonting hos människan, utan den är en jämlik medspelare i det evolutionära dramat och en »signifikant andre«. Problemet med Haraways livfulla och originella omskrivning av evolutionsprocessen ur hundens perspektiv är att den trots allt tycks göra sig beroende av idén om naturen per se och inte förmår att slå hål på vissa myter om själva evolutionen.

Faktum är att Haraway själv verkar vara innesluten i paradigmet »modern

kärlek«, där djur betraktas antingen som en utvidgning av det mänskliga eller som människans moraliska »övervarelser«. Heidi J. Nast påpekar i en polemisk efterlysning av »kritisk husdjursforskning« att en ny böjelse för »husdjurskärlek« till stor del har gått obemärkt förbi inom samhällsteorin, och att »husdjurens liv behandlas direkt, medan de flesta studier undviker ett kritiskt internationellt perspektiv för att i stället anlägga ett kulturellt perspektiv på husdjur-människoförhållanden eller som Haraway visa hur man kan nå fram till en högre etisk ståndpunkt genom äkta husdjurskärlek«. ¹¹ Nast menar att vi bör undersöka hur vi investerar i husdjur och i vår tids husdjursindustri. Hon efterlyser en »geografisk undersökning« av vilka som äger husdjur, var de bor, vilka slags känslomässiga och ekonomiska investeringar de har gjort i sina husdjur och vilka som hamnar utanför husdjurskärlekens sfär. Hon skriver:

De som inte känner samhörighet med husdjur, och de som är rädda för dem, anses i dag som socialt eller psykologiskt missanpassade och tjuriga, medan de som tycker om dem ses som moraliskt eller till och med andligt överlägsna. Den här sortens uppfattningar har blivit hegemoniska under de senaste två årtiondena.¹²

10. Haraway, *The Companion Species Manifesto. Dogs, People and Significant Others* (2003).

11. Heidi J. Nast, »Critical pet studies?« i *Antipode* volym 38, nr 5 (2006), s. 896.

12. Ibid.

Liksom vuxna personer som väljer att inte fortplanta sig, intar människor som saknar intresse för husdjur en alldeles speciell plats i dagens sexuella hierarkier. I sin analys av husdjurskärlek frågar sig Nast:

Varför är till exempel kvinnor och queera så viktiga förmedlare av husdjurskärlekens språk och institutioner? Och varför utgår de mest kommersialiserade formerna av husdjurskärlek och de mest organiserade rörelserna för husdjurens rättigheter från elitistiska och (i USA, Kanada och Europa) »vita« sammanhang?¹³

I sin analys av husdjurskärlek noterar Nast behovet av nya diagram och kurvor för att illustrera sexuellt förtryck och privilegium, nya modeller som kan ersätta dem som Gayle Rubin två årtionden tidigare skapade i *Thinking Sex* för att problematisera förhållandet mellan heterosexuellt privilegium och homosexuellt förtryck.¹⁴ I ett postindustriellt landskap där vita familjers storlek har blivit mycket mindre, där själva kärnfamiljen har kommit att bli något av en anakronism och där en majoritet av alla kvinnor inte lever i konventionella äktenskap, bör upphöjandet av husdjur till kärleksobjekt sannerligen

uppmärksammas. Den radikala rappa-ren Common frågar sig i en låt: *Why white folks focus on dogs and yoga? / While people on the low end trying to ball and get over?*¹⁵ Ja, varför? Helt enkelt för den moderna kärlekens skull.

Förhållandet mellan sexualitet och reproduktion har aldrig varit mycket annat än en teologisk fantasi, men ny reproduktionsteknik och nya modeller för ickereproduktivt beteende kräver ett nytt språk för begär, förkroppsligande och sociala relationer mellan reproduktiva och ickereproduktiva kroppar. Samtidigt som den reproduktiva sexualiteten börjar framstå som överflödigt förekommer det försök i nya djurdokumentärer att hitta den runt omkring oss, i synnerhet att »upptäcka« den i naturen genom att berätta historier om makalöst kreativa djursamhällen. Men en kraftfull queer motdiskurs inom så skilda områden som evolutionsbiologi, avantgardekonst, animation och skräckfilm upphäver motståndskraftiga heterosexuella inslag och förlägger dem till ett osannolikt men orubbligt queert universum.

För att få en inblick i hur dokumentärliknande filmer tenderar att förmänskliga djurens liv kan vi rikta blicken mot en populär film om djurspektakulära märkvärdighet. Om djur-

13. Ibid., s. 898.

14. Gayle Rubin, *Thinking Sex* (1984).

15. »Varför tänker vita på hundar och yoga? / När de fattiga försöker få till det och gå vidare?« Övers. anm.

dokumentärer använder sig av berättarröster och osynliga kameror för att försöka åstadkomma en objektiv framställning av »naturen« och förklara allt djurbeteende på ett sätt som förminskar djur till människoliknande varelser, kan vi se animation som ett sätt att upprätthålla det djuriska i djurens sociala världar. Jag återkommer till frågan om animation senare, men här vill jag diskutera *Pingvinresan* (2005), som å ena sidan är en oerhörd form av antropomorfism, å andra sidan en källa till alternativa familje-, föräldra- och gemenskapsformer.

I den här fångslande dokumentären om Antarktisk kejsarpingviners häpnadsväckande livscykel framställer Luc Jacquet deras långa och hårda resa till förfädernas häckningsplats som en historia om kärlek, överlevnad, återhämtningsförmåga, beslutsamhet och den heteroreproduktiva familjeenheten. För er som missat filmen (eller den kristna högerns förvridna tolkningar av den) är kejsarpingvinerna de enda återstående invånarna i det synnerligen brutala antarktiska landskap som en gång täcktes av grönskande skogar men som i dag består av kal och isig vildmark. Isen smälter dock på grund av global uppvärmning, och pingvinernas överlevnad kommer an på en lång vandring som de måste göra i mars varje år från havet till en platå elva mil inåt land. Där är isen tillräckligt tjock för att bära dem genom hela häckningen. Resan till häckningsplatsen är besvärlig för pingvinerna som rör sig snabbare i vatten än de gör på

land med sin vaggande gång, och ändå är vandringen bara en av många påfrestande turer de måste företa de kommande månaderna. De tar sig fram och tillbaka mellan isens häckningsområde och havet där de skaffar föda. Kanske låter det inte som en särskilt fascinerande berättelse, men filmen rönt stor framgång världen över.

Filmens framgång beror på flera olika faktorer. För det första kittlar den människors grundläggande nyfikenhet på hur och varför pingvinerna företar en så hård resa. För det andra innehåller den närgångna bilder av djuren som nästan föregaller magiska i det obarmhärtiga landskapet, vilket retar våra sinnen med tanke på det tillträde till djuren som vi får genom regissören. För det tredje förenar den det visuella och det naturliga genom en klabbig och sentimental berättarröst (i den engelska versionen Morgan Freemans) som talar om att kärleken övervinner allt och om att familjens makt driver pingvinerna att föröka sig under så karga betingelser. Trots de fantastiska bilderna, landskapets storslagna skönhet och fåglarnas själva riktas uppmärksamheten i *Pingvinresan* slutligen mot endast en bråkdel av pingvinsamhället, eftersom den är så fixerad vid det betryggande skådespelet kring »paret«, »familjeenheten«, »kärlek«, »förlust«, heterosexuell reproduktion och den känslomässiga konstruktion som antas svetsa ihop dessa delar med varandra. Inriktningen på heterosexuell reproduktion är dock vilseledande och missriktad, för den döljer

en mycket mer övertygande historia om samarbete, gemenskap och ickeheterosexuellt, icke-reproduktivt beteende.

Flera skeptiska kritiker påpekade att hur fantastisk historien än må vara, bevisar den inte förekomsten av romantisk kärlek mellan pingviner, och »kärlek« pekades ut som det tydligaste symptomet på filmens irriterande antropomorfism.¹⁶ Men den heterosexuella reproduktion som utgör filmens ramberättelse ifrågasattes lika lite av kritikerna som av filmskaparna. Kristna fundamentalister lyfte fram filmen som ett rörande verk om monogami, offer och barnuppfostran, och detta trots att pingviner är monogama under endast ett år, och att de genast avhänder sig allt ansvar för sin avkomma när de små pingvinerna har överlevt de första antarktiska månaderna. Konventionella djurdokumentärer som *Pingvinresan* håller fast vid naturens heterosexualitet, men evolutionsbiologen Joan Roughgarden menar att vi bör se naturen med nya ögon för att hitta prov på de udda och icke-reproduktiva, ickeheterosexuella och ickegenusstabila fenomen som kännetecknar nästan allt

djurliv. I sin fantastiska bok *Evolution's rainbow*, där hon utforskar evolutionär mångfald, förklarar Roughgarden att de flesta biologer betraktar »naturen« genom en smal sacionormativ lins och därför misstolkar alla möjliga sorters biologisk mångfald.¹⁷ Trots att transsexuella fiskar, hermafroditiska hyenor, icke-monogama fåglar och homosexuella ödlor alla spelar en roll i arternas överlevnad och evolution, har deras funktion för det mesta missförståtts och pressats in i rigida och fantasilösa heteroscheman som utgår från reproduktionsiver och den starkares överlevnad. Roughgarden förklarar att mänskliga iakttagare felaktigt läser in (kapitalistisk) konkurrens i (ickemonetära) samarbetsorienterade djursamhällen och aktiviteter; de missförstår även förhållandet mellan styrka och dominans och övervärderar fortplantningskraftens betydelse.

I en essä publicerad i *New York Times* 2010 med den skämtsamma titeln »The Love That Dare Not Squawk Its Name« ställer sig Jon Mooallem frågan: »Kan djur vara homosexuella?«¹⁸ Mooallem intervjuar några biologer och tar

16. Se till exempel Roger Ebert, »March of the Penguins«, i *Chicago Sun-Times* den 8 juli 2005; Stephen Holden, »The Lives and Loves (Perhaps) of Emperor Penguins«, i *New York Times* den 24 juni 2005. Holden skriver: »Även om *Pingvinresan* tack och lov inte går så långt som att försöka få oss att identifiera oss med den enskilda pingvinfamiljens vedermödor, förmedlar den en stark känsla för kejsarpingvinens liv. Men kärlek? Knappast.«

17. Joan Roughgarden, *Evolution's Rainbow. Diversity, Gender and Sexuality in Nature and People* (2004).

18. Jon Mooallem, »The Love That Dare Not Squawk Its Name. Can Animals Be Gay?«, i *New York Times* den 31 mars 2010. – Titeln anspelar på *the love that dare not speak its name*, »jag är den kärlek som inte törs säga sitt namn«, en rad ur en dikt av *forts på nästa sida*

upp exemplet om häckande albatrosspar som antogs vara hane och hona när många av paren i själva verket bestod av två honor. Mooallem konstaterar att biologerna Marlene Zuk och Lindsay C. Young bestämt undviker att använda ett antropomorft språk när de talar om de fåglar de studerar. När Young apropå albatrosskolonin råkade tala om »den största andelen – jag vet inte vad man ska säga: »homosexuella djur«? – i världen«, blev det stor medial uppståndelse. Young hamnade mitt i en landsomfattande debatt om huruvida homosexualitet bland djur bevisar att det är rätt och naturligt med homosexuella böjelser bland människor! Som väntat var kristna samfund i Nordamerika ursinniga över att det var den sortens forskning som deras skattepengar finansierade. Andra medier fann historien oemotståndlig; på *Comedy Central* till exempel varnade Stephen Colbert för att »albatresbianer hotar amerikanska familjevärden med sapfisk fågelagenda«!

Den intressantare frågan i essän – det vill säga intressantare än diskussionen om vad samkönade djurpar bör kallas – är dock djurforskarnas egna blinda fläckar. Mooallem påpekar helt riktigt att forskare ständigt kommer med bortförklaringar och förevändningar för det samkönade sexuella beteende som de observerar, men han finner också att de flesta forskare i själva verket inte känner

till könet på djuren de studerar, utan drar slutsatser utifrån deras beteende och inbördes förhållanden. Detta har lett till all möjlig felrapportering om heterosexuella parningsritualer. Tvåkönade par är ofta, liksom albatrosser och säkerligen också pingviner, egentligen samkönade. När det gäller albatrosser trodde forskare att de hade funnit prov på »övernormala äggreden« när de hittade två ägg i ett bo snarare än ett; det föll dem inte in att fåglarna som ruvade på äggen kunde vara två honor med ett ägg var. Bilden av den överfertile hannen var mer betryggande och tilltalande. Man bortser alltså från indicier som går emot forskarnas förvrängda bild eftersom heterosexualitet är den »mänskliga« lins som allt djurbeteende studeras genom.

Hur ska vi då uppfatta så kallat homosexuellt beteende bland djur? Som essän i *New York Times* antyder bör vi tänka som Joan Roughgarden: allt som faller utanför heterosexuellt beteende är inte nödvändigtvis homosexuellt, och allt som verkar överensstämma med mänskliga uppfattningar om heterosexuellt beteende behöver inte göra det. Faktum är att Roughgarden vill se djur som varelser som kan »göra flera saker samtidigt« med sina könsdelar. Hon menar att en del av det vi ser som sexuell kontakt mellan djur kan vara grundläggande kommunikation, att en del av beteendet är adaptivt, annat överlev-

forts från föregående sida Lord Alfred Douglas (*Two loves*, 1894), nämnd i rättegången mot Oscar Wilde 1895, där han dömdes för »onaturlig otukt«. *Squawk* är vissa fåglars skrikande ljud. Övers. anm.

nadsorienterat, åter annat reproduktivt och att mycket är improviserat.

Detta för oss tillbaka till pingvinerna och deras långa resa in i Antarktis snöiga, isiga och vilda landskap. Särskilt på grund av berättarrösten är det lätt att se pingvinernas värld som uppbyggd av små heroiska familjer som strävar efter att tillfredsställa sitt naturliga och förutbestämda behov att reproducera sig. Berättarrösten berättar en vacker men meningslös historia som förblir alltigenom mänsklig och vägrar att se den »pingvinlogik« som ger form åt deras isiga strävan. När pingvinerna hopar sig på isen för att hitta en partner uppmanas vi att se en skolbal med ratade och avvisade personer på dansgolvet sidor och äkta romantik och tvillingsjälur i dess mitt. När parningsritualerna börjar hör vi om eleganta och balettkliknande danser, men det enda vi ser är en klumpig, svår och ovärdig hopparring. När pingvinhonan slutligen producerar det värdefulla ägget och måste föra över det från sina till hans fötter och på så sätt frigöra sig för att kunna gå och hitta föda, blir berättarrösten hysterisk och ser ledsnad och hjärtesorg i varje misslyckad överföring. Vi får inte reda på hur många pingviner som lyckas föra över sina ägg, hur många som kanske bestämmer sig för att misslyckas för att bespara sig själva den hårda vinterns ansträngningar, hur mycket av överföringsritualen som är slumpmässig och så vidare. Berättelsen tillskriver pingviner som inte fortplantar sig stigma och avund, de som fortplantar sig uppoffring

och protestantisk arbetsmoral, och ser den kapitalistiska heteroreproduktiva familjen i stället för den större gruppen.

I slutändan måste berättarrösten och den kristna föreställningen om en »intelligent design« bakom pingvinernas förehavanden bortse från många besvärliga fakta. Pingviner är inte monogama, utan håller ihop under ett år och går sedan vidare. Efter att ha letat föda hittar de två pingvinerna varandra med hjälp av sina läten, inte genom någon sorts mystisk parinstinkt. Och kanske viktigast av allt är att de pingviner som inte fortplantar sig inte bara är statister i det heteroreproduktiva dramat; faktum är att homosexuella eller queera pingviner som inte fortplantar sig är helt nödvändiga för den tillfälliga reproduktionsenheten. De bidrar med värme i massan och antagligen med extra mat, och de ger sig inte av mot varmare trakter utan accepterar sin roll i pingvinernas kollektiv för att möjliggöra reproduktion och överlevnad. Överlevnad har i pingvinernas värld mycket lite med styrka att göra, utan är helt avhängigt av kollektiv vilja. Och när fortplantningscykeln närmar sig sitt slut, vad händer då? Pingvinföräldrarna skyddar sina små genom att ge dem värme, men gör ingenting för att avvärja attacker av flygande rovdjur. De unga pingvinerna får klara sig själva. Så fort pingvinungarna är tillräckligt gamla för att kunna bege sig till vattnet, försvinner pingvinföräldrarna tacksamt in i en annan miljö utan att så mycket som kasta en blick bakåt för att se om nästa generation följer med. De unga

pingvinerna har nu fem års frihet. Fem härliga, ickereproduktiva, familjelösa är innan de själva måste företa den långa resan. Den långa pingvinresan bevisar varken heterosexuallitet i naturen, det reproduktiva imperativet eller intelligent design. Den är en alltigenom djurisk berättelse om samarbete, anknytning och det anakronistiska i uppdelningen mellan homo och hetero. Filmens likgiltighet inför allt ickereproduktivt beteende får pingviners liv att framstå som mindre komplext än det i själva verket är. Under de första fem minuterna får vi reda på att pingvinhonorna med råge överträffar hannarna i antal, men betydelsen av dessa könsproportioner utreds aldrig. Vi ser med egna ögon att endast ett fåtal pingviner fortsätter att bära ägg vintern igenom, men filmen berättar inget om de fåglar som inte bär ägg. Vi kan anta att det pågår alla möjliga slags udda och adaptiva beteenden för att öka pingvinernas utsikter till överlevnad (till exempel adoption av föräldralösa pingviner), men filmen berättar ingenting om dem. Faktum är att den visuella berättelsen visar oss en värld av ickemänskligt släktskap och anknytning, men att berättarrösten förvisar denna till det otänkbaras och onaturligas sfär.

Pingvinresan gav upphov till en hel genre av pingvinanimering. Det började med Warner Brothers *Happy Feet* (2006), som snart följdes av Sony Pictures *Surf's*

Up (2007) och Bob Sagets animerade parodi *The Farce of the Penguins* (2006) för Thinkfilms. Pingvinernas främsta dragningskraft tycks, åtminstone med tanke på framgångarna för *Happy Feet*, vara de hjärtskärande berättelser om familj och överlevnad som dagens tittare läser in i de bistra bilderna av dessa underliga fåglar. Med tanke på berättarrösten skulle vi kunna säga att även *Pingvinresan* i själva verket är »animerad«, och faktum är att de franska och tyska versionerna låter pingvinerna tala med egna röster i stället för att använda den allvetande berättarrösten.¹⁹ Här verkar dock inte animeringen för att understryka olikheterna mellan människor och ickemänniskor, såsom är fallet i många av Pixars filmer, utan gör i stället pingvinerna till virtuella marionetter i det drama om den mänskliga moderna kärleken som filmindustrin så gärna vill berätta.

Queera varelser, monstruös animering

Må bästa monster vinna!

Sully i *Monsters, Inc.*

Pixarvoltfilmerna binder ofta samman djur med nya existensformer och ger oss nya sätt att tänka kring liv, relationer, reproduktion och ideologi. Pixarvoltanimatorerna utvecklar underliga

19. Detta är fallet även i den svenska versionen med Gösta Ekmans berättarröst. Övers. anm.

människoliknande varelser och skapar nya föreställningar om människan som animation i stället för djur – som en uppsättning olika jag där den mänskliga identifikationen inte bygger på enkla visuella igenkänningstrick utan på repliker, ansiktsuttryck och handlingar. Gromit i *Wallace och Gromit* har till exempel ingen mun och pratar inte, men förmedlar ändå fantastisk påhittighet och intelligens genom de minsta rörelser i ögon och ansikte (som A. O. Scott i *New York Times* har liknat vid Garbos ansikte).²⁰ Doris i *Hitta Nemo* har inget minne men äger ett slags excentriskt vetande som tillåter henne att simma i cirklar runt den tämligen beskedlige och konservativa Marvin. Hur fungerar olika former av identifikation med animerade varelser? Känner barnet som tittar verkligen ett släktskap med den ahistoriska Doris och den stumma Gromit och med de upprepningar som kännetecknar alla dessa berättelser? Varför tar åskådare (till exempel konservativa föräldrar) till sig de här queera och monströsa berättelserna trots deras radikala budskap, och hur kan den oberäkneliga animerade världen tillåta att radikala berättelser smugglas in i de annars klichéartade samspelet kring vänskap, lojalitet och familjevårderingar?

Som vi såg i exemplet *Toy Story* utgår pixarvoltfilmerna ofta från ganska kon-

ventionella berättelser om individens kamp mot rationaliseringsprocesser, och de ställer ofta en egen, självständig och originell figur mot massans konformistiska medvetande. Men en sådan sammanfattning är något missvisande, eftersom den enskilda figuren i själva verket inte sällan fungerar som en inkörsport till mer sammansatta berättelser om kollektiv handling, kritik mot kapitalismen, gruppanknytning och alternativa sätt att se på samhälle, rum, förkroppsligande och ansvar. Ofta är djuret eller varelsen som står vid sidan av samhället inte någon heroisk individ, utan en symbol för själviskhet som måste lära sig att tänka kollektivt. I *På andra sidan häcken* (2006) iscensätts till exempel en dramatisk kraftmätning mellan några skogsvarerter och deras nya mänskliga grannar som konsumerar skräpmat, spyr ut föroreningar, kör stadsjeepar, producerar avfall, slösar vatten och är allt annat än miljövänliga. När varelserna vaknar ur sin vinterdvala märker de att en själlös förort har vuxit fram och stulit deras skogsutrymme medan de sov, och att människorna har uppfört en stor skiljemur, en häck, för att stänga dem ute. Först verkar det som om berättelsen ska drivas framåt av den djärva tvättbjörnen RJ. Slutligen måste han dock förena sig med de andra varelserna – ekorrar, piggsvin, skunkar, sköldpaddor och björnar – i en artöver-

20. A. O. Scott, »A New Challenge for an Englishman and His Dog«, i *New York Times* den 5 oktober 2005. Red. anm.

gripande allians för att kunna förgöra koloniserarna, riva skiljemuren och vända upp och ner på förortsbornas föreställning om dem som »ohyra«. I *Hitta Nemo* är Nemos dyrbaraste läxa likaledes inte att lära sig att »vara sig själv« eller att »följa sina drömmar«, utan att liksom hönan Jenny i *Flykten från hönsgården* lära sig att tänka med andra och att verka för en mer kollektiv framtid. I *Monsters, Inc.* (2001) blir monster som anlitas för att skrämma barn vänner med dem i stället, en vänskap som segrar över alliansen med de vuxna som styr skrämselfabriken.

Sagor har alltid verkat i gränslandet mellan barndom och vuxenliv, hemma och borta, fara och trygghet. De brukar också vara befolkade av både monster och »vanliga« människor eller till och med idealmänniskor, och faktum är att relationen mellan monster och prinsessor, drakar och riddare, läskiga varelser och mänskliga frälsare öppnar dörrar till andra världar och låter barnet konfrontera arketypiska rädslor, fångas av förpubertala fantasier och hänge sig åt barnsliga begär att bli rädd, uppäten, jagad och krossad. I *Monsters, Inc.* görs monstrositeten till en vara, och det fanatiseras om vad som händer när barnet som faller offer för de skräckinjagande varelserna ger sina demoner svar på tal och på den vägen både skrämmer dem och skapar band av ömhet, närhet, identifikation och längtan mellan sig och dem. Detta band mellan barn och monster är ovanligt, jämfört med andra framställningar, på så vis att det över-

bryggar klyftan mellan fantasivärlden och den verkliga världen, men även på så vis att flickan framstår som medel för gränsöverskridande. Relationen mellan monster och människa är queer genom sin omprövning av familj och vänskap och genom sitt sätt att bryta och upplösa filmens mer konventionella romantiska band.

Pixarvolts antihumanistiska diskurs bekräftas av den svartvita skildringen av filmernas faktiska människor. Vi ser människorna endast genom de animerade varelsernas ögon, och i *På andra sidan häcken*, *Hitta Nemo* och *Flykten från hönsgården* förefaller de tomma, livlösa och tröga – faktiskt ickeanimerade. I pixarvoltgenren blir animeringen som sådan en del av det rörliga politiska handlandet i stället för bara en sorts avancerad dockteater. Det mänskliga och det icquemänskliga framställs som det animerade och det ickeanimerade, men även som det konstruerade och det ickekonstruerade. I ett talande ögonblick i *Robotar* (2005) talar till exempel en manlig robot om för världen att han snart ska bli pappa. Det som följer är en fascinerande bakgrundshistoria där det konstruerade förläggs till det animerade jagets kärna. När roboten kommer hem talar hans fru om att han har »missat barnets ankomst«, och kameran vrids mot en öppnad låda med bitar till ett robotbarn. Mamman och pappan börjar sätta ihop sitt barn av både de nya delarna och några återvunna (till exempel farfaderns ögon). Arbetet med att producera barnet är queert såtillvida

att det är gemensamt och improviserat, kulturellt snarare än naturligt, en fråga om konstruktion snarare än om reproduktion. I en sista festlig scen frågar robotmamman pappan vad han tror att »reservdelen« som följde med i paketet skulle kunna vara till. Pappan svarar: »Vi ville ha en pojke, inte sant?«, varpå han hamrar fallosen på plats. Som en parodi på social konstruktion föreställer man sig i den här barnfilmen förkroppsligande som sammansättning av delar varav några är valfria och några utbytbara. Mycket riktigt bär den lille robotpojken senare i filmen några av sin systems kläder.

Ett animerat jag gör det möjligt att dekonstruera idéer om en tidlös och naturlig mänsklighet. Idén om det mänskliga återvänder visserligen i en eller annan form under filmens lopp, vanligtvis som en önskan att vara unik, som en önskan att upphäva alienationen i arbetet och i förhållandet till andra eller som en fantasi om att vara fri. Men genom föreställningen om ett robotliknande och tekniskt jag gör den animerade filmen stora inbrytningar i det genealogiska territorium som befolkas av Haraways cyborger. I *Robotar* utvidgas cyborgmetaforen till en politisk allegori i fabelns form om återvinning och förändring. När ett stort företag, styrt av en ond oedipal triangel bestående av en dominerande mor, en elak son och en inkompetent far (en vanlig triangel både i sagor och animerade filmer), försöker avveckla vissa robotar för att introducera nya modeller, åker

Rodney Copperbottom till den stora staden för att framföra budskapet att äldre modeller är återvinningsbara och förändringsbara. Rodney är också en del av en oedipal triangel (god mor, modig son, döende far) och får liksom Nemo kraft först när han överger familjen och gör gemensam sak med det större kollektivet. Föreställningen om det samlade jaget och dess relation till en ständigt skiftande och tillfällig multitud vilar ytterst på en antihumanistisk uppfattning av socialitet.

Det är inte alla animerade filmer som förmår motstå humanismens lockelse, vilket betyder att inte alla kan fogas in i det jag kallar pixarvoltgenren. Vad skiljer då pixarvolt från det som bara är pixlat? Ett svar på den frågan skulle ta fasta på skillnaden mellan kollektiva revolutionära jag och en mer konventionell uppfattning av en fullt realiserad individualitet. En animerad film som inte hör till pixarvoltgenren sätter familjen före kollektivet, mänsklig individualitet före sociala band, märkvärdiga individer före olika gemenskaper. I *Superhjältar* är till exempel berättelsen uppbyggd kring det förmodat heroiska dramat i en manlig fyrtioårskris. Filmen bygger på en idé som skulle kunna vara hämtad från Ayn Rand eller scientologerna, där en grupp speciella personer måste motstå det sociala trycket att undertrycka sina superkrafter för att passa in i den grå massan. *Happy Feet* gör likaledes gemensam sak med individualismen genom att göra en hjälte av den dansande pingvinen som inte

passar in i sitt samhälle ... till en början. Så småningom öppnar sig förstås samhället även mot honom, men sorgligt nog lär de sig på vägen dyrbara läxor om hur viktigt det är att varenda en av de ganska ensartade pingvinerna lär sig att »vara sig själva«. Om pingvinerna verkligen vore sig själva, det vill säga pingviner, skulle de förstås inte sjunga *Earth, Wind & Fire*-låtar i *blackface*, som de gör i filmen, eller söka efter sina tvillingsjälar. Snarare skulle de ge ifrån sig underliga skrikande ljud och stadga sig med en partner under ett år för att sedan gå vidare.

I *På andra sidan bäcken*, *Robotar*, *Hitta Nemo* och andra pixarvoltfilmer hör önskan att vara annorlunda inte samman med den nyliberala »var dig själv«-mentaliteten eller en särskild sorts individualism för »ovanliga« människor. I pixarvoltfilmerna förknippas individualism snarare med självskhet och ohämmad konsumtion i motsats till en kollektiv mentalitet. Två teman kan göra en potentiell pixarvoltfilm trist och konventionell, nämligen överbetoning av *kärnfamiljen* samt normativt ställningstagande för *parromantik*. Till skillnad från sina ickerevolutionära motsvarigheter tycks pixarvoltfilmerna bygga på insikten att deras publik huvudsakligen består av barn, och man verkar också känna till att barn inte är intresserade av samma saker som vuxna: barn lever inte i par, de är inte romantiska, de har ingen religiös moral och de är inte rädda för döden eller för att misslyckas. I stället är de kollek-

tiva varelser, i ständigt uppror mot sina föräldrar, och de är inte herre över sig själva. Barn snubblar, fumlar, felar, faller, slår sig; de är ohjälpligt annorlunda och får finna sig i att inte ha kontroll över sina kroppar, att inte bestämma över sina egna liv och att rätta sig efter regler som de inte bestämt själva. I pixarvoltfilmerna får de här små personerna triumfera och revoltera mot pappas affärsvärld och mammas husliga sfär – faktum är att modern ofta helt enkelt är död och fadern kraftlös (som i *Robotar*, *Monsters, Inc.*, *Hitta Nemo* och *På andra sidan bäcken*). Genus i de här filmerna är något finurligt och tvetydigt (transsexuella fiskar i *Hitta Nemo*, en gris som identifierar sig som en annan art i *Babe*). Sexualiteten är amorf och polymorf (homoerotiken i *Svampbobs* och Patriks förhållande och i *Wallace* och *Gromits* husliga liv). Klass markeras tydligt genom arbete och artmångfald, kroppslig förmåga blir ofta en fråga (*Nemos* lilla fena, *Shreks* gigantism). Den enda kategori som alltför ofta faller i stereotypa mönster är ras (den översexualiserade »afroamerikanska« skunken i *På andra sidan bäcken*, den »afroamerikanska« åsnan i *Shrek*). Trots att pixarvoltfilmerna inte visar någon förmåga till nytänkande kring begreppet ras, tror jag att de har animerat sig fram till en möjlighet att föreställa sig alternativ.

Som Sianne Ngai påpekar i ett utmärkt kapitel om ras och animering i sin bok *Ugly Feelings* är animering en tvetydig form av representation, framför

allt i fråga om ras.²¹ Å ena sidan avslöjas de ideologiska villkoren för »tal« och buktalande, å andra sidan riskerar groteska stereotyper att återupplivas när det karikatyrnässiga och överdrivna blir medel för att få ickemänskliga subjekt att vakna till liv. Ngai brottas med motsägelserna i den animerade tv-serien *Pfs*, en leranimerad tv-serie skapad av Eddie Murphy som handlar om en grupp svarta människor som inte tillhör medelklassen. I sin minutiösa analys av seriens tillblivelse, utveckling och mottagande beskriver Ngai de reaktioner som dockorna väckte, varav många var negativa och fokuserade på hur fula dockorna var och vilka rasstereotyper programmet återupplivade. Anklagelserna om dockornas fulhet bemötte Ngai genom att argumentera för att serien i själva verket »öppnade en ny representationsmöjlighet inom tv-mediet: en möjlighet att återerövra det groteska och/eller fula som en överdriftens, råhetens och skevhetens estetik.«²² Hon undersöker *Pfs* skarpa samhällskritik och dess intertextuella referenser till svart populärkultur i förhållande till stop motion-tekniken, som enligt hennes mening både bokstavligt och bildligt utnyttjar förhållandet mellan orörlighet och tänjbarhet: »*Pfs* påminner oss om att det kan finnas sätt att inneha en social roll som faktiskt gör det möjligt att tänja på gränserna

och ändra »rollens« status från något enbart inskränkande eller snävt till något som gör det möjligt att utforska nya möjligheter till mänskligt handlande.«²³ Det är uppenbart att *Happy Feet* inte utforskar spänningen mellan orörlighet och tänjbarhet på samma sätt som *Pfs* gör enligt Ngais tolkning.

Pixarvoltfilmerna visar hur viktigt det är att uppmärksamma de underliga aspekterna av kroppar, sexualiteter och genus i andra djuriska världar, för att inte tala om andra animerade universa. Fiskarna i *Hitta Nemo* och hönorna i *Flykten från hönsgården* lyckas faktiskt skapa nya betydelser av manligt och kvinnligt; i den förstnämnda filmen är Marvin förälder men inte pappa, till exempel, och i den sistnämnda är Jenny en romantiker men inte beredd att offra politiken för romantiken. Det alltigenom honliga hönssamhället får oförutsedda feministiska konsekvenser i den utopiska fantasin. *Flykten från hönsgården* är dock en av få animerade filmer som utnyttjar djurvärldens symbolik. Andra långfilmer om myror och bin, även de i kvinnliga världar, brister när de använder de sociala insekternas för att berätta mänskliga historier.

Ta till exempel Pixarfilmen *Bee Movie* (2007) med Jerry Seinfeld. Filmen lever sannerligen upp till våra förväntningar om vi letar efter en berättelse om kollek-

21. Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (2005).

22. Ibid., s. 105.

23. Ibid., s. 117.

tivt motstånd mot kapitalistisk exploatering. Till och med den liberale kritikern Roger Ebert lade märke till att *Bee Movie* innehöll flera ganska besynnerliga marxistiska element. Han skriver i sin recension: »Det viktigaste Barry (biet som Seinfeld lånat sin röst åt) upptäcker i människosamhället är, flämt! – att människorna tar all honung från bina och äter upp den. Han och hans bästa kompis Adam besöker till och med en biodling där de finner den värsta sortens tvångsarbete. Deras omedelbara analys av det ekonomiska förhållandet mellan människorna och bina är rena marxismen, om de bara själva visste det.»²⁴ Mycket riktigt: Barry nöjer sig inte med att jobba i kupan och göra samma sak dag ut och dag in, så han bestämmer sig för att bli pollinatör i stället för arbetsbi. När han upptäcker världen utanför inser han dock att allt hans arbete i kupan är förgäves, då honungen som bina gör skördas, paketeras och säljs av människor. Barry använder en mycket ickemarxistisk metod för att undkomma exploateringen genom att stämma mänskligheten och på vägens gång svärma för och bli vän med en människa. Romantiken mellan Barry och människan hade kunnat ge upphov till ett fascinerande transbiologiskt scenario med sex mellan olika arter, men blir i stället bara ett medel för att göra den homoerotiska kupan heterosexuell.

Bee Movie undviker omedvetet en kommunistisk kritik av arbete, profit och arbetskraftens alienation, men ersätter fullt medvetet den queera kupan med en maskulin berättelse om macho-pollinatörer, ihärdiga manliga arbetare och husliga hemmafruar. Natalie Angier påpekar i *New York Times* vetenskapsdel:

Genom att censurera den grundläggande karaktären av ett stort insektssamhälle går mr Seinfelds *Bee Movie* samma feromonbeströdda väg som Woody Allen som gnällig arbetsmyra i *Antz* och Dave Foley som klumpig samlarmyra i *Ett småkryps liv* gått förut. Det kanske är fänigt att klandra animerade filmer för biologiska felaktigheter när insekterna talar som Chris Brown och har på sig Phyllis Diller-hattar. Men är det inte illa nog att Hollywoods animerade familjemenageri bestående av råttor, clownfiskar, pingviner, lejon, hyenor och andra ganska stora djur till överväldigande del är manliga figurer, trots att naturens egna könsproportioner grovt räknat ligger på 50–50? Måste till och med varelsor av honkön som arbetsbin och soldatmyror genomgå könsbyte? Dessutom behöver man inte hitta på: en autentisk social insektshannes liv är tillräckligt spännande, gripande och barnanpassat som det är.²⁵

24. Recensionen finns på Roger Eberts sida <http://www.rogerebert.com>.

25. Natalie Angier, »In Hollywood Hives, the Males Rule«, i *New York Times* den 13 november 2007.

Hon fortsätter med att ingående beskriva hanbiets, drönarens, absurda livscykel och noterar att bara 0,05 procent i bikupan är hannar.

Bihannens form vittnar om hans enda funktion. Han har stora ögon för att lättare kunna hitta drottningar och extra antennsegment för att lättare kunna lukta sig till drottningar. Förutom detta är han illa rustad för överlevnad. När han når vuxen ålder måste han stanna kvar i kupan i några dagar och vänta på att det yttre skelettet torkar och att vingmuskulaturen mognar, alltmedan han tigger mat från sina systrar och på så sätt lever upp till sitt befläckade namn: drönare ... Efter att en hanne deponerat sperma i drottningen slits hans parningslem av och han faller till marken. I sin enda äktenskapliga flygtur samlar drottningen ihop offergåvor som hon lagrar i kroppen bestående av sperma från ungefär 20 dödsdomda hannar, mer än nog att befrukta ägg under ett helt liv.²⁶

Angier avslutar dramatiskt med att konstatera att »en framgångsrik hanne är en död hanne, en som misslyckas vacklar hemåt för att bli matad och försöker igen i morgon«.²⁷ Angiers ar-

tikel kan verka mer som en handbok för samhällsförändring av Valerie Solanas än en populärvetenskaplig betraktelse över insekters liv.²⁸ Den fångar i allt väsentligt djurrikets underliga variationer av genus, kön, arbete och njutning, variationer som ofta uppträder i Pixarvoltanimationerna men som undviks i andra, mindre upproriska filmer som *Bee Movie*.

Jag vill sammanfatta genom att gå tillbaka till det queera med bin och det potentiellt queera i allt allegoriskt berättande om djursocialitet. Jag vill förespråka en »kreativ antropomorfism«, som skulle kunna leda i oväntade riktningar i stället för och i motsats till de ändlösa berättelserna om mänsklig exceptionalism, som bygger på vanliga och banala former av antropomorfism. Hardts och Negris begrepp om svärmen i *Multituden* bygger liksom Linebaughs och Redikers modell av hydran i *The Many-Headed Hydra* på idén om oppositionella grupper i form av verkliga eller uppduktade bestar som reser sig för att genom den oregerliga massans mångfald undergräva det mänskligas singularitet.²⁹ När vi utöver kreativ antropomorfism uppfinnar vi de motståndsmodeller som vi saknar och behöver utifrån andra livsvärldar som

26. Ibid.

27. Ibid.

28. Här åsyftas Valerie Solanas text *SCUM-manifest* (2003 [1968]). Red. anm.

29. Hardt och Negri, *Multituden* (2007); Peter Linebaugh och Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic* (2001).

är djuriska och monstruösa. Bisamhället ger oss en modell för kollektivt beteende, vilket många politiska kommentatorer har påpekat genom åren; biet är det sociala djuret framför andra.³⁰ Det finns ett ordspråk som lyder *ulla apis, nulla apis*, »ett bi är inget bi«, vilket pekar ut biets väsentligen »politiska« och »kollektiva« identitet. Bin har länge fått symbolisera den politiska gemenskapen; de har bland annat fått representera statsmaktens välvilja (Vergilius), monarkins makt (Shakespeare), den protestantiska arbetsmoralens förträfflighet och det välordnade styret.³¹ Men bin har också fått stå för massans hotande fara, anarkismens surrande djur, fascismens andefattiga konformitet, kommunismens organiserade och själlösa arbetsstrukturer och matriarkatets potentiella hänsynslöshet (de honliga arbetsbina som utestänger de hanliga drönarna). På senare tid har bin fått symbolisera rörelser som motsätter sig den globala kapitalismen. Hardt och Negri förenar det organiska med det oorganiska när de utifrån analogin med bin eller myror talar om en »svärm« av motstånd som det »suveräna statssystemet« brottas med. Svärmen utgör en massa snarare än en enhetlig fiende och har ingen uppenbar måltavla; svärmen tänker som en enda superorganism och är svärfångad, flyktig, flyende. Biet är liksom myran ett socialt djur som ger

oss prov på en ytterst sofistikerad och mångfunktionell modell av det politiska livet. Även i spelfilmer har biet tilldelats rollen både som vän och som fiende. Några exempel är det afrikaniserade och aggressiva biet (*Deadly Swarm* av Paul Andersen 2003), det kommunistiska och svärmande biet (*Katastrofplats Houston* av Irwin Allen 1978), det intelligenta och livsfarliga biet (*The Bees* av Alfredo Zacharias 1978). Bin har även framställts som ekoterrorister som anfaller människor och svärmar i FN-byggnaden i New York till dess de desarmeras av ett människoskapat virus som gör dem homosexuella, kvinnliga och farliga (*Queen Bee* av Ronald Mcdougall 1955). I *Invasion of the Bee Girls* (av Denis Sanders 1973) dödar bikvinnor män sedan de haft sex med dem. Här är biet framför allt kvinnligt och queert och lagd för produktionen inte av barn utan av den beroendeframkallande nektarn, honungen. Det transbiologiska elementet här är förknippat med de alternativa betydelser av genus som uppstår när biologin inte står i reproduktionens och patriarkatets tjänst.

Drömmen om ett annat sätt att leva blandas ofta ihop med utopiskt tänkande för att sedan avfärdas som naiv, förenklad eller vittnande om ett grovt missförstånd av maktens natur i moderniteten. Men alla möjliga kunskapsprojekt besjålas av möjligheten av andra

30. Claire Preston, *Bee* (2006).

31. *Ibid.*

sätt att leva, andra former av vetande, en värld med klart begrepp om rättvisa och orättvisa, en tillvaro med mindre tonvikt på pengar och konkurrens och större tonvikt på samarbete, utbyte och gemenskap. Den drömmen borde inte avfärdas som irrelevant eller naiv. I till exempel *Monsters, Inc.* ger rädsla intäkter till företagspamparna, och det är barnens skrik som strömförsörjer hela staden Monstropolis. Filmen utgör en nästan profetisk vision av livet efter den 11 september i USA, där produktionen av monster sätter den styrande eliten i stånd att skrämma befolkningen till tystnad medan de inhöstar vinster till sina egna ömkliga system. Den direkta kopplingen mellan rädsla och profit är mer uttalad i den här barnfilmen än i de flesta filmer för vuxna som produceras

i den postmoderna ängslighetens tid. Den cyniska tolkningen av animationsvärlden kommer alltid tillbaka till att svåra teman tas upp och behandlas i barnfilmer just därför att de då inte måste diskuteras någon annanstans, och även därför att den politiska upproriskheten då kan framställas som omogen, föröidipal, barnslig, dåraktig, orimlig och rotad i önskan att misslyckas. En mer dynamisk och radikal förståelse av animation bygger däremot på insikten att revolten redan pågår för fullt och att ny teknik som sätter sig i förbindelse med barnets fantasi inte bara producerar upprorisk animation, utan också kan komma att animera upproret.

*Översättning från engelskan
av Hillevi Jonsson*