

Forord

Dette har blitt en svært personlig masteroppgave. Det er flere mennesker som har bidratt til å vise meg verdien av å gjøre et forskningsarbeid innenfor en tematikk som berører alle menneskeliv på en eller annen måte. De har også vist meg nye aspekter ved identitet og familie. Jeg skylder disse menneskene en stor takk.

Jeg vil rette en stor takk til Bård Ydén og Skeive Filmer i Oslo. Takk for spennende samtaler om film, kjønn og identitet, og ikke minst en stor takk for at dere tok meg så godt imot i min praksisperiode høsten 2014.

Kvinner står i en særstilling i denne oppgaven, og det er flere sterke kvinnestemmer som har bidratt under arbeidet.

Først og fremst vil jeg få takke min veileder, Anne Gjelsvik. Du har med stødig og omsorgsfull hånd loset meg gjennom utallige veiledningstimer, og evnet å vise meg verdien av arbeidet jeg gjør. Tusen takk.

Jeg vil også takke et menneske som har spilt en mindre synlig, men desto ikke mindre viktig rolle som rådgiver på veien fra bachelor til master. Det er seniorrådgiver Inger Malene Nausthaug ved Institutt for kunst og medievitenskap. Tusen takk for alle gode råd. Måtte du aldri slutte ved IKM.

Ane Møller Gabrielsen og Adria Scharmen Fuentes. Min familie borte fra familien. For alle gode råd, både om akademisk skriving og om riktig bruk av ironi. For alle gode minner, både på og utenfor scenen. Tusen takk.

Ane Røvik Wahlen. For at du holdt ut sammen med meg. For utallige filmkvelder og alle gåturer rundt Dragvoll. For at du er den du er. Tusen takk.

Mine medstudenter, Aleksander Hauge, Hilde Glemminge og Julie Refseth. For alle gode samtaler både på og utenfor lesesalen. Tusen takk.

Takk til Studentrådet HF for påfyll av inspirasjon, både av sosial og akademisk art. Og takk for en grenseløs strøm av gratis kaffe. En stor takk til Stian Tangen Hansen for hjelp til formatering av masteroppgaven.

Til slutt en stor takk til familien min: mamma, pappa, Trine, Annichen og Tina. Jeg skylder dere mer enn jeg her kan uttrykke i ord. Tusen takk.

Denne oppgaven dedikeres til mamma. Jeg kommer alltid tilbake.

INNHALDSFORTEGNELSE

Forord	iii
1.0: Introduksjon	1
1.1. Innledning	1
1.2: Transbegrepet i litteraturen	2
1.3. Presentasjon av oppgaven	4
1.4: Hva er kjønn - En diskursiv tilnærming	5
1.5: Er identitet "kjønnet" ?	7
1.6: Trans - En begrepsavklaring	9
2.0: EN FILMHISTORISK KONTEKST	13
2.1: Trans og familie på film - Før og nå	13
2.2: Trans og familie på film - et litterært hull	20
3.0: TEORI OG METODE	23
3.1: Laura Mulvey - Det kjønnete blikk	23
3.2. Queer Theory - Utenfor normen	25
3.3: Judith Butler: Iscenesettelse av kjønn	26
3.4: Judith Halberstam: Det transkjønnete blikk	27
3.5: Identifikasjon og transidentitet - Introduksjon til analysene	29
4.0: ANALYSE	31
4.1: <i>Transamerica</i> (2005) - Roadmovien: Bree og Toby	31
4.2: <i>Transamerica</i> og familierelasjoner	31
4.3: Gjenforeningsscenen	33
4.4: <i>Transamerica</i> - Oppsummering	40
4.5: <i>Laurence Anyways</i> (2012) - Melodramaet: Laurence og Fred	41
4.6: <i>Laurence Anyways</i> og familierelasjoner	42
4.7: Nytt brudd på <i>Isle of Black</i>	45
4.8: Siste møte	48
4.9: <i>Laurence Anyways</i> - Oppsummering	54
4.10: Oppsummering av analysene	55
5: OPPSUMMERENDE KONKLUSJON	59
5.1: Innledning	59
5.2: Transrelasjoner - Trans og familieidentitet på film	59
5.3: Kjønnsideidentitet vs familieidentitet - Å se og bli sett	64
5.4: Å føle familieidentitet - Karakterengasjement i <i>Transamerica</i> og <i>Laurence Anyways</i>	64
5.5: Konklusjon	68
6.0: KILDELISTE	71
Filmografi	71
Bibliografi	72

1.0: INTRODUKSJON

1.1. Innledning

Hva er en familie? Gjennom familien lærer vi å forme verden rundt oss. Familien kan gi oss trygghet og stabilitet. Familien er den sosiale institusjonen som berører alle mennesker på en eller annen måte. Familie er også tett knyttet opp mot begrepet identitet. Vi kan snakke om en egen form for familieidentitet. Dette er den identiteten vi former i relasjon med våre familiemedlemmer. Et eksempel på en slik relasjon er båndet mellom mor og barn.

Kjønn og identitet henger sammen, men det kan oppleves som vanskelig å skille den ene fra den andre. Hva skjer hvis barnets biologiske kjønn ved fødselen er en gutt, og denne gutten føler at han har feil kropp i forhold til hvordan han ser på seg selv som individ? Kjønnsideidentitet er en egen form for identitet som mennesket former ut i fra sitt personlige ståsted som individ. Vi forstår at identitet har med selvoppfattelse å gjøre, og i dette tilfellet er ikke kjønnsideidentiteten til barnet proporsjonal med hvordan barnet ser ut. Barnet er trans, det vil si at barnet ikke identifiserer seg med sitt biologiske gitte kjønn.

Det er transidentitet og familieidentitet som er mitt hovedfokus i denne oppgaven. Vi kan vende tilbake til gutten og familien. Hva skjer med familieidentiteten til gutten som er trans? Hva skjer hvis moren til gutten kun ser en mann i forkledning når hen¹ i voksen alder kommer tilbake til familien, som kvinne? Hva skjer når transidentiteten kommer i konflikt med familieidentiteten? Er identitet en statisk størrelse som forblir uforandret gjennom hele menneskets liv, eller er identitet noe som kan formes over tid? Kan familieidentitet også formes over tid? Disse spørsmålene skal jeg forsøke å besvare i denne oppgaven.

Mitt tematiske hovedfokus med denne masteroppgaven er transkvinner og deres forhold til sine familier. Dette kan være den biologiske familien, eksempelvis gjennom forholdet mor-sønn, men også kjærestereelasjonen kan være en form for familie. Identitet og familie handler om intimitet. Intimitet er også forbundet med den fysiske menneskekroppen. Nære relasjoner bygges etter hvor intime vi mennesker er med hverandre. Det handler om intimitet til egen kropp og intimitet til partnerens kropp. Men identitet handler også om hvordan denne kroppen oppfattes av andre individer som har en relasjon til denne kroppen, og

¹ Brukt som kjønnsnøytralt pronomen om en person hvor kjønnsideidentiteten til personen oppleves som ukjent. Hen ble innført som kjønnsnøytralt pronomen i Sverige i april 2015. ([http://www.nrk.no/ostfold/_hen_-tas-inn-i-det-svenske-spraket-1.12305546.](http://www.nrk.no/ostfold/_hen_-tas-inn-i-det-svenske-spraket-1.12305546))

til personen som eier denne kroppen. Og kropp kan komme i veien når vi prøver å ”lese” en annen person fordi det er denne personens ytre som er det første vi møter. Våre blikk på hverandre styrer våre oppfatninger av hverandres kropp, og av hverandre som individer. Innad i familien kan blikkene våre kolliderer med hvordan vi oppfatter hverandre som familieindivider både innenfor og utenfor den sosiale sonen som familien konstituerer.

Denne oppgaven er en tematisk analyse av to filmer med transkvinner i hovedrollen. Filmene jeg skal ta for meg er *Transamerica* (Duncan Tucker, 2005) og *Laurence Anyways* (Xavier Dolan, 2012). I disse filmene skal jeg undersøke begrepet flytende identitet innenfor tematikken trans og familieidentitet. Hvorfor trans og familie? Det er skrevet mye om representasjon av familien på film. Det er ikke skrevet mye, men noe om transidentitet på film. Jeg kan ikke finne noe litteratur som beskriver familieidentitet sett fra en transpersons perspektiv. Derfor har jeg valgt trans og familieidentitet fordi jeg synes dette er et meget spennende, men utforsket tematisk felt innen filmmediet.

Kan film som medium vise oss nye aspekter ved identitet og familie sett fra en transpersons perspektiv? Dette spørsmålet skal jeg også forsøke å svare på i denne oppgaven. Min problemstilling er: *Hvordan behandles transkjønnet identitet på film med utgangspunkt i nære familierelasjoner?* Jeg vil benytte meg av queer theory som teoretisk rammeverk til filmanalysene. Jeg har valgt queer theory som hovedteori fordi dette fagfeltet behandler kjønn og identitet som noe flytende, noe som ikke er statisk, men som er i konstant bevegelse. Queer theory kan dermed gi interessante lesninger av transidentitet på film.

1.2: Transbegrepet i litteraturen

I arbeidet med denne oppgaven oppdaget jeg tidlig at det ville bli utfordringer å samle inn den litteraturen jeg trengte for å undersøke representasjon av trans på film, men også når det gjaldt representasjon av trans og familie på film. Den litteraturen jeg imidlertid fant, handlet hovedsaklig om begrepet trans i relasjon til kjønn og identitet. Siden jeg tar for meg tematikken flytende identitet i oppgaven, så har denne litteraturen hjulpet meg å sette trans inn i en større kontekst når det gjaldt diskusjonen rundt kjønn, kropp og identitet. I denne gjennomgangen tar jeg for meg transbegrepet i litteratur som fokuserer på trans i relasjon til kjønn og identitet. Litteratur som fokuserer på trans og familie på film tar jeg for meg i kapittel 2.

Jeg har benyttet meg av flere bøker som jeg har funnet svært verdifulle i mitt arbeid, både når det gjaldt å sette trans som forskningsfelt på kartet, men også i forhold til mitt

tematiske fokus i denne oppgaven som er trans og familie. Judith Butler er en kjønnsforsker og filosof innenfor queer theory. I diskusjonen rundt begrepene kjønn og identitet i kapittel 1, fant jeg Butlers bok *Gender Trouble* svært verdifull. Denne boka er det mest sentrale verket innenfor queer theory hvor Butler skriver om kjønn som en sosial - og ikke som en biologisk kategori. Butler arbeid rundt kroppen og kroppens materialitet i boka *Bodies That Matter* (Jegersted 2008: 80) fant jeg også svært innsiktsfull, dog jeg refererer ikke til denne boka her. Butlers arbeid rundt begrepet trans var det mindre litteratur å finne enn jeg hadde håpet på. Butlers nyere forskningsarbeid rundt trans, kjønn og kropp fant jeg derimot i boka *Undoing Gender*. I kapittelet ”Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and allegories of Transsexuality” skriver Butler om David Reimer, også omtalt som ”The John/Joan case” . Butler løfter fram Reimer som et eksempel på hvor galt det kan gå når man prøver å kirurgisk påtvinge et nytt kjønn på en kropp, som i Davids tilfelle var biologisk mann, der han ble kjønnskorrigert fra mann til kvinne da han var spebarn. Butlers diskusjon rundt kjønn og kropp, men også trans viste seg å bli svært verdifull for meg i arbeidet med filmanalysene i kapittel 4 , og i drøftingen av mine funn i kapittel 5.

En annen sentral teoretiker som har skrevet om representasjon av trans i ulike kulturuttrykk, eksempelvis i kunst, men også på film, er Judith Halberstam. Halberstam er også queerteoretiker. Hun tar for seg trans som eget kulturelt forskningsfelt i boka *In a Queer Time and Place – Transgendered Bodies, Subcultured lives*. Kapittelet ”The Transgender Look” i denne boka ble også en viktig kilde i mitt arbeid rundt blikkets betydning for hvordan vi leser kjønn og identitet forskjellig på en kropp, her transkroppen. Halberstam tar i dette kapittelet for seg filmen *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999) som et eksempel på hvordan ”det transkjønnede blikk” kan brukes som analyseverktøy for identifikasjon på film.

Jeg leste også andre bøker om trans. To av disse bøkene var svært innsiktsfulle når det gjalt å se begrepet trans innenfor en større kulturell forståelsesramme. Disse bøkene er *The Transgender Studies Reader* og *The Transgender Studies Reader 2*, begge redigert av Susan Stryker. Bøkene består av essays skrevet av ulike forfattere innenfor et bredt spekter av ulike fagfelt. Bøkene tar for seg trans som akademisk fagfelt fra 1990-tallet og fram til i dag. I introduksjonsskapittelet til *The Transgender Studies Reader* tar Stryker for seg opphavet til begrepet trans, transkjønnet og transseksuell og setter disse begrepene inn i et historisk perspektiv. Jeg refererer til Stryker i oppgaven min.

En annen bok jeg leste, og som tar for seg trans i forhold til kropp og kjønn, er *Second skins – the Body Narratives of Transsexuality* av Jay Prosser. Denne boka har jeg ikke referert

til i oppgaven. Boka var likevel svært interessant å lese, og et fint supplement til den øvrige litteraturen jeg har brukt som omhandler trans, kjønn og identitet.

En bok som utforsker transebegrepet innenfor queer theory er *A critical guide to queer theory* av Nikki Sullivan. I kapittelet ”Transsexual Empires and Transgender Warriors” utforsker Sullivan begrepet transseksuell og transkjønnet innenfor en heteronormativ kontekst. Jeg refererer ikke til Sullivans bok i oppgaven.

Jeg har i hovedsak brukt *Undoing Gender* og *Gender Trouble* av Butler, samt *In a Queer Time and Place – Transgendered Bodies, Subcultured Lives* av Halberstam som oppgavens teoretiske rammeverk. Alt øvrig materiale om kjønn som akademisk forskningsfelt fant jeg i boka *Kjønnsteori*. Jeg har her referert til Kari Jegersteds arbeid om Judith Butler og Ellen Mortensens arbeid om Judith Halberstam.

Jeg fant også Laura Mulveys essay *Visual Pleasure and narrative cinema* interessant med henblikk på det filmatiske blikket på film. Jeg vil presiserer at jeg ikke har brukt Mulvey som teoretisk rammeverk i oppgaven selv om Mulvey er presentert inngående i kapittel 3. Jeg bruker her Mulveys essay som et teoretisk bakteppe rundt diskusjonen av blikkets betydning for identitetstematikken i analysene.

1.3. Presentasjon av oppgaven

Jeg skal i dette kapittelet undersøke begrepet kjønn og identitet satt opp mot begrepet trans. Jeg vil videre presentere ulike begrepsavklaringer assosiert med begrepet trans, hvor jeg også presenterer min egen definisjon av begrepet.

Oppgaven ”Det tredje filmkjønn- flytende identiteter i transfilm: En tematisk analyse av *Laurence Anyways* (2012) og *Transamerica* (2005) ” har følgende akademiske oppbygging:

PROBLEMSTILLING

Hvordan behandles transkjønnet identitet på film med utgangspunkt i nære familierelasjoner?

EMPIRI

Forskningsbasert oppgave med utgangspunkt i praksiskopphold hos Skeive Filmer i Oslo høsten 2014. Skeive Filmer er Norges eneste filmfestival med utelukkende skeiv film på programmet, hvor ”skeiv” herunder favner film med lesbisk, homofil, bifil og transkjønnet tematikk.

METODE

Filmanalyse av to filmer med en transkjønnet karakter i hovedrollen. Filmanalysene blir supplert med queer theory som teoretisk rammeverk representert ved teoretikerne Judith Halberstam og Judith Butler. Både Butler og Halberstam benytter seg av en diskursanalytisk tilnærming til begrepene kjønn og identitet. Jeg anvender også diskursanalyse som modell i diskusjonen rundt begrepene kjønn og identitet.

PERSPEKTIV

- 1) Trans og familieidentitet satt inn i en filmhistorisk kontekst.
- 2) Hvilke utfordringer møter en transkjønnet karakter i møte med nære relasjoner på film?
- 3) Jeg vil foreta en komparativ analyse av to filmer med transkjønnet tematikk: *Laurence Anyways* (2012) og *Transamerica* (2005) hvor jeg ser på relasjonen a) en transkjønnet karakters forhold til egen identitet i en familierelasjon og b) en transkjønnet karakters forhold til egen identitet i en romantisk relasjon.

1.4: Hva er kjønn – En diskursiv tilnærming

Tilnæringsmåten til kjønn og identitet i denne oppgaven er gjennom å bruke diskurs som analysemodell for vår forståelse av hvordan disse begrepene henger sammen med hverandre. Jeg har valgt diskurs som analyseverktøy fordi jeg synes dette er det mest anvendelige verktøyet for å forklare hvordan begrepene kjønn og identitet fungerer i samsvar med hverandre gjennom måten vi snakker om disse begrepene på. En diskursanalytisk tilnærming til kjønn og identitet kan også gi oss bedre innsikt i hvor komplekse disse to begrepene er når det kommer til å samtale om dem ute i det sosiale rom. Og det sosiale rom består av mange ulike sosiale soner. Eksempler på ulike sosiale soner kan være klasserommet, på fotballbanen og rundt middagsbordet. Familien er som jeg nevnte innledningsvis, også en sosial sone. Og måten vi samtaler om kjønn og identitet på inne i ”familiesonen” kan påvirke våre holdninger til disse begrepene nettopp fordi vi er inne i den sosiale sonen som heter familie. En sosial sone kan være et krevende sted å være, for det har også med intimitet å gjøre. Og intimitet står, som jeg nevnte innledningsvis i nær relasjon til familie. Jeg har nevnt at vi også kan snakke om en egen form for familieidentitet. La oss se nærmere på diskursen rundt kjønn og identitet.

Siden det tidlige 20. århundret har det vært diskutert hva kjønn egentlig er. Kjønn er et komplekst begrep å gi seg i kast med fordi kjønn alltid har noe å si for hvordan vi blir oppfattet som mennesker i verden. Alle kulturer og alle samfunn har ulike måter å tenke kjønn på. Det er vanskelig å gi en eksakt definisjon på hva kjønn er. Kjønnstudier har i løpet av de siste førti årene blitt et fagområde som i dag er representert i et bredt spekter av fagfelt, herunder sosiologi, filosofi, litteraturvitenskap og filmvitenskap for å nevne noen. Jeg nevnte innledningsvis at jeg vil benytte meg av en diskursiv tilnærming til begrepet kjønn i arbeidet med denne oppgaven. Hva er en diskursiv tilnærming til begrepet kjønn? Egeland og Jegerstedt formulerer det slik:

Den diskursive innfallsvinkelen til kjønn konsentrerer seg om å undersøke hvordan kjønn, seksualitet og subjekt produseres som en effekt av den måten vi snakker om dem på, altså gjennom ulike diskursive praksiser (Egeland, Jegerstedt 2011: 70)

Den diskursive tilnæringsmåten tar mye av sin inspirasjon fra den franske filosofen Michel Foucault sin tenkning rundt begrepene kjønn og identitet. Foucault var en av de ledende teoretikerne innen poststrukturalismen som ble utbredt utover 1960-tallet. Foucault skrev mye om forholdet mellom kjønn og identitet hvor han tok utgangspunkt i poststrukturalismens destabilisering av identitetskategoriene. En diskursiv tilnærming til begrepet kjønn handler altså om sammenhengen begrepet brukes i. Dette kan relateres til begrepet identitet som igjen kan relateres til tematikken for denne oppgaven, som er trans – og familieidentitet.

Marianne Winther Jørgensen og Louise Phillips skriver om begrepet diskurs i boka *Diskursanalyse som teori og metode*. Deres definisjon av begrepet er hvordan språket vårt er bygd opp rundt ulike praksiser å samtale på etter hvor i det sosiale rom samtalen finner sted. Diskurs handler om den sosiale settingen for hvor vi samtaler om et gitt tema. Et eksempel for et slik tema kan være kjønn. Dette kan vi se i sammenheng med begrepet familie. Familien blir da en egen diskurs, en egen sosial setting for hvordan vi samtaler om kjønn på. Vi må også se kjønn i relasjon til begrepet identitet. Jørgensen og Phillips oppfatter begrepet identitet som *diskursivt* med utgangspunkt i diskurspsykologi som er et eget felt innenfor diskursanalyse. Phillips og Jørgensen skriver at ”mennesket gjennom talespråket og gjennom å snakke med andre mennesker konstruerer flere identiteter alt ettersom hvor denne samtalen finner sted” (Jørgensen, Phillips 1999: 119). Hva menes med dette? Har vi som mennesker flere sett med ulike identiteter? Det Phillips og Jørgensen mener er hvordan ”identiteter oppstår, forhandles og omformes i sosiale praksiser” (Jørgensen, Phillips 1999: 114). I denne

sammenhengen er det hvordan mennesket tar på seg ulike identitetsroller. En identitetsrolle kan være sønnen i familien eller lagspilleren på fotballaget.

Jeg leser begrepet identitet som en flytende, fleksibel størrelse. Jeg forstår dermed begrepet identitet som en størrelse som ikke er forhåndsdefinert eller sementert innenfor en gitt kategori. Slik ser vi at kjønn og identitet er forbundet med hverandre. Kjønn er ingen konstant variabel som er sementert fast i gitte kategorier som mann eller kvinne. Kjønnforskere utforsker stadig nye betydningssammenhenger rundt begrepet kjønn.

Alle diskurser er avhengige av hvilke kontekster de foregår i. Dette kan være en sosial, politisk eller kulturell kontekst. Så vi kan forstå diskursen rundt begrepet kjønn som en samtale rundt hvordan verden er bygget opp og hvordan den fordeler kunnskap rundt i de ulike kontekstene som begrepet kjønn er plassert i.

Hvordan behandler filmvitenskap som disiplin begrepet kjønn og identitet? Filmvitenskapen behandler temaene kjønn og identitet ved å trekke veksler på ulike teoretiske retninger, blant annet med utgangspunkt i feministiske, psykoanalytiske og kognitive perspektiver på kjønn og identitet. Med utgangspunkt i begrepet transkjønn som er mitt tema for denne oppgaven, vil vi se at dette begrepet er mer komplekst enn vi tror når vi tar et nærmere analytisk blikk på hva trans på film innebærer for vår identifikasjon med en slik karakter. Trans på film blir et kulturelt studium hvor begrepene kjønn og identitet er kulturelle, sosiologiske og politiske diskurser som er i konstant bevegelse. Trans på film kan betraktes som et tverrfaglig studium av hva det vil si å være menneske.

1.5: Er identitet ”kjønnet” ?

Får man en identitet med på kjøpet når man blir født? I dette avsnittet vil jeg belyse dette spørsmålet ved å ta utgangspunkt i Judith Butlers bok *Undoing Gender* hvor Butler tar for seg tilfellet David Reimer også kalt ”The Joan/John-case”. Bakgrunnen for Butlers studie var kanadiske David Reimer som ble født biologisk som mann, men som fikk fatale skader på penis under omskjæring som baby. Etter medisinsk oppfølging fra psykologer og leger ble David oppdratt som jente og fikk navnet Brenda under oppveksten. Brenda tok tilbake navnet David da han var i tenårene, da han aldri hadde følt tilknytning til en egen kvinnelig identitet da han vokste opp.

”The Joan/John case” er et kjent eksempel i akademiske kretser på hvordan påtvunget kjønnsidentitet kan være fatalt og er noe som ikke kan læres. David følte at han ikke klarte å leve opp til de sosiale normene som er forbundet med en feminin og kvinnelig identitet da han ikke identifiserte seg med feminine aktiviteter som f.eks å leke med dukker.

Det jeg ønsker å belyse med eksemplet ”The Joan/John case”, er at forholdet kjønn og identitet til syvende og sist handler om hvordan mennesket i den vestlige kultur blir oppfattet som et utpreget ”kjønnet” vesen. Det finnes et begrep hentet fra queer theory kalt ”gender queer”. Dette begrepet drar veksler på tanker og ideer om kjønn og identitet fra et queerteoretisk perspektiv som i en sosial kontekst handler om normer og normoverskridelse i forhold til etablerte kjønnskategorier. Kjønn er en vanskelig kategori å sette i bås fordi den alltid bærer med seg sosiale, politiske og kulturelle konnotasjoner. Leger og Davids foreldre tok et valg på hans vegne og gav ham et nytt ”anatomisk korrekt” kjønn, hvor de videre forsøkte å gi David en stabil oppvekst innenfor de normer som konstituerer en kvinnelig sosial identitet. Dette fikk fatale følger for David og hans selvoppfattelse som individ og menneske.

Hvis vi vender tilbake til kjønnsidentitet som en diskurs plassert innenfor sosialt etablerte normer så kan vi stille oss noen spørsmål rundt forholdet kjønn og identitet gjennom eksempelet David/Brenda: Er denne personen feminin nok? Har denne personen lyktes i å oppnå feminitet? Er feminitet korrekt framstilt her? David skjønnte tidlig at han mislyktes med å leve opp til den feminine normen han ble oppdratt til å adoptere som barn. Om vi stiller oss spørsmålet om identitet er noe som er ”kjønnet” eller ikke så kommer vi ikke fram til noe eksakt eller entydig svar. Dette er blant annet fordi begrepet identitet har med forventninger å gjøre – forventninger fra menneskene rundt deg om hvordan du skal oppføre deg i en gitt sosial setting, hvordan du skal te deg ut ifra hvordan du ser ut, osv. Dette kan vi se i sammenheng med familiens forventninger av enkeltindividet, her en person med transidentitet. Og familien er en sosial sone hvor forventninger bygges opp og brytes ned. Vi er oppdratt av våre familiemedlemmer til å oppføre oss på en spesiell måte fordi vi blir født inn i familien som menn og kvinner. En person med transidentitet kan komme på kollisjonskurs med familiens forventninger til hvordan denne personen skal oppføre seg etter om utseendet til personen blir ”lest” av de andre familiemedlemmene som feil i forhold til om personen har et ”riktig” utseende eller ikke.

En eksempel kan være en transperson som blir født som gutt, og som oppdras av sine foreldre til å gjøre gutteaktiviteter som å spille fotball fordi foreldrene tror at dette konstituerer en mannlig identitet. Men når gutten vokser opp, blir voksen og ønsker å leve

som kvinne, skjer det en destabilisering av forventninger til dette individet. Da må relasjonene rundt kvinnen også reforhandle sine forventninger til hvordan de behandler personen *som* kvinne, ikke lenger som sønnen i familien. Her styrer det menneskelige blikk mye av våre forventninger og våre følelsesmessige responser overfor hverandre. Blikk, kropp og identitet er parametre for hvordan disse forventningene forhandles innad i familiestrukturen. Jeg kommer tilbake til kjønn, blikk og identitet i filmanalysene i kapittel 4. Vi forstår kjønn og identitet som størrelser som er i stadig bevegelse innenfor de sosiale og kulturelle settingene de samtales om. Diskursen rundt forholdet kjønn og identitet kan aldri løses helt – nettopp fordi dette har med hvordan vi blir oppfattet som mennesker i verden. Og verden er alltid bevegelse, akkurat som individene som beveger seg innenfor de ulike sosiale sonene som samfunnet består av. Jeg skal videre se på begrepet trans hvor jeg også vil presentere min definisjon av dette begrepet.

1.6: Trans - En begrepsavklaring

Vi har sett at begrepene kjønn og identitet er en del av en større politisk, sosial og kulturell diskurs som både er kompleks og umulig å identifisere fullt og helt. Det er trans – og familieidentitet på film som er mitt hovedfokus. Innenfor begrepet ”trans” eksisterer det også flere underkategorier.

Hvor oppstod begrepet trans? Og hva er riktig bruk av begrepet? Dette er et definisjonsspørsmål. Det ser ut til at begrepet trans har ulike betydninger alt etter hvilken kontekst begrepet brukes i.

Susan Stryker gjennomgår transbegrepet i introduksjonskapittelet til *The Transgender Studies Reader* hvor hun også gjennomgår de ulike termene assosiert med begrepet trans, blant annet transseksuell og transkjønnet. Stryker skriver at termen ”transkjønnet” første gang ble brukt av Leslie Feinberg i 1992 der Feinberg bruker begrepet som et samlebegrep som omfatter *alle* marginaliserte identitetsgrupper som faller utenfor sosiale normer hvor kjønn er en definert størrelse (Stryker 2006: 4). Feinberg nevner her både transseksuelle, drag queens, butcher, hermafroditter og cross-dressere innenfor termen transkjønnet. Om jeg forstår Feinbergs definisjon av begrepet riktig, blir da transkjønn en egen form for *sosialt kjønn* hvor kjønnsidentiteten ikke er sementert fast i noen gitt kjønnskategori. Leslie Feinberg var selv født biologisk som kvinne, men var ikke opptatt av å sette seg selv innenfor noen gitt bås når det kom til en definert kjønnsidentitet. Jeg omtaler Feinberg som ”hen” i denne sammenhengen hvor hen er brukt som kjønnsnøytralt pronomen om en person hvor

kjønnsidentiteten oppleves som ukjent. I forbindelse med Feinbergs lansering av begrepet transkjønn i 1992, så skrev hen også en kort, men svært innflytelsesrik pamflett med navnet *Transgender Liberation: A Movement Whose Time has Come* (Stryker 2006: 4). Her mobiliserer Feinberg til kamp om å starte en egen politisk og sosial bevegelse hvor målet var å kjempe mot all kjønnsdiskriminering som foregår i samfunnet. Med Feinbergs politiske mobilisering i 1992 ble grunnlaget lagt for begrepet trans som eget akademisk forskningsfelt, også kalt ”transgender studies” men begynnelsen på en ny politisk og sosial bevegelse så også dagens lys.

Hva med begrepet transseksuell? Den amerikanske legen David Cauldwell var den første personen til å bruke termen transseksuell om en person som ønsket å skifte kjønn. Dette var så sent som i 1949, men man begynte så tidlig som på 1920-tallet i Tyskland å tilby kirurgisk kjønnsskifte til personer som ønsket å skifte kjønn. Det skal her nevnes at i dette tilfellet var det snakk om menn som ønsket å gjennomgå kirurgisk kjønnsskifte til kvinner. Det fantes i mange år ikke et tilbud om å foreta kirurgisk kjønnsskifte fra kvinne til mann rett og slett fordi legevitenskapen ikke hadde den kirurgiske ekspertisen å tilby på dette området før på 1950-tallet.. Det var den amerikanske transkvinnen Christine Jorgensen som ble den første offentlige talspersonen for transseksuelle da hun i 1952 gjennomgikk et kirurgisk kjønnsskifte fra mann til kvinne. Det var også Jorgensen som var den første personen som offentlig stilte spørsmål til den etablerte normen til en konstant kjønnsstabilitet etablert ut ifra et biologisk kjønn. Med Jorgensen ble det tilført et nytt begrep til legevitenskapen omtalt som ”det psykologiske kjønn” – altså hvor kjønn tidligere var forstått som en permanent forbindelse til en persons seksualitet, ble kjønn nå sett på som noe som ikke kunne kategoriseres biologisk.

Men forholdet kjønn og seksualitet er en kompleks diskurs å gi seg i kast med – også i møte med begrepet trans. Vi har sett at det ikke er lett å definere begrepet trans fordi det bærer med seg flere konnotasjoner alt etter hvilken sammenheng begrepet brukes i. Feinbergs definisjon av begrepet transkjønn er som et eget sosialt kjønn, der personen som bruker denne termen om seg selv selv, lever som det annet kjønn ute i den sosiale sfæren, men som ikke nødvendigvis ønsker å foreta et kirurgisk kjønnsskifte.

Det er viktig å påpeke at alle kjønnskategorier har noe med autonomi – selvforståelse å gjøre. Jeg forstår begrepet trans som et paraplybegrep som omfatter både kategorien transkjønnet og transseksuell der definisjonen ligger i en ikke-identifiserbar holdning med sitt biologiske kjønn. Jeg vil bruke begge begrepene i denne oppgaven definert under paraplytermen trans om en person som ikke ønsker å leve som sitt biologiske kjønn.

Vi har i dette kapitlet sett på forholdet mellom kjønn og identitet og prøvd å sette dette inn i en diskurs rundt begrepet trans. Hvordan har trans – og familieidentitet blitt representert på film? Dette skal vi se nærmere på.

2.0: EN FILMHISTORISK KONTEKST

2.1: Trans og familie på film – Før og nå

Jeg skal i denne gjennomgangen ta for meg representasjon av trans og familieidentitet i nyere film. Den historiske perioden jeg skisserer her tar for seg trans på film og TV fra 1980 og fram til i dag. Filmer med transtematikk som foreligger før 1980 og tilbake til stumfilmperioden, valgte jeg å utelate rett og slett fordi dette området ble for stort for meg å dekke.

Det legges vekt på at hovedfokus i denne oppgaven gjelder filmanalyse av karakterer som går under samlebegrepet trans. Filmrepresentasjon av karakterer som går under begrepene transvestitt, drag-queen/king eller cross-dresser faller utenfor denne kategorien. Jeg fokuserer i denne gjennomgangen på filmkarakterer som ikke ønsker å leve som sitt biologisk gitte kjønn.

Utover 1980 - og 1990-tallet fikk transkjønnede karakterer mer plass i persongalleriene både på film og TV, men de hadde sjelden bærende roller. Det var sjelden lagt vekt på å bygge ut transkarakterens følelsesliv eller karakterens relasjoner til andre karakterer. Et av de nyere eksemplene på en transkarakter fra TV som spiller en sentral rolle i en TV-serie, er den transkjønnede Hayley Cropper i den britiske såpeoperaen *Coronation Street* (1960 -). Hayley er en transkvinne spilt av den kvinnelige skuespilleren Julie Hesmondhalgh. Hesmondhalgh spilte karakteren fra 1998 til 2013. Hayley var den første transkjønnede karakteren i en britisk såpeopera, men også den første transkjønnede karakteren som har fått fast rolleplass i et TV-drama i serieformat.

Utover 2000-tallet ble det etter hvert lagt mer vekt på å bygge ut relasjonen mellom transkarakterer og andre karakterer i serier på TV. Her kan nevnes den amerikanske dramaserien *The L Word* (Ilene Chaiken, 2004-2009) med karakteren Moira Sweeney som påbegynner hormonbehandling og skifter navn til Max i løpet av serien. Max spilles av skuespilleren Daniela Sea. Max er en mindre karakter i *The L Word*, som etter hvert rommer et stort persongalleri gjennom seriens gang. Max, som først blir introdusert som Moira i serien, bryter med familien sin som ikke kan godta hennes seksuelle legning. Moira flytter til LA hvor hun møter Jenny, og de innleder et forhold. I løpet av forholdet påbegynner Moira hormonbehandling og skifter navn til Max. Kjæresten Jenny bryter ut av forholdet med Max fordi hun ikke ønsker å være sammen med en mann. Dette sårer Max som ser på seg selv som bifil, han kan ha et seksuelt forhold til både kvinner og menn. Men kjønnsidentiteten til Max

er mann. Vi skal senere se i filmanalysene at kjærestereelasjonen mellom en person som er trans og transpersonens kjæreste kan by på utfordringer. Mitt analyseeksempel er transkvinnen Laurence og hennes kvinnelige kjæreste Fred i *Laurence Anyways*.

Et annet eksempel fra TV er britiskproduserte *Hit & Miss* (Hettie MacDonald, Sheree Folkson, 2012) om den transkjønnede leiemorderen Mia spilt av Chloë Sevigny. Mia tjener til livets opphold ved å ta kontraktoppdrag som leiemorder. Serien er satt til den engelske landsbygda. Mia oppdager at hun har en ukjent sønn med sin kvinnelige ekskjæreste Wendy. Wendy døde av kreft for flere år siden, men har gitt Mia juridisk rett som verge over deres sønn Ryan (Jordan Bennie), som nå er i tenårene. Mia reiser til Yorkshire hvor Ryan bor sammen med sine tre eldre halvsøsken på en gård. Mia blir etterhvert familiens beskytter, og hun knytter også etter hvert sterke bånd til alle familiemedlemmene, også til Ryan. Mia forteller ingen av familiemedlemmene at hun er trans. Mia ser at hennes yrke som leiemorder kommer i konflikt med den familielykken hun etterstreber sammen med Ryans familie. Dette resulterer i at Mia må flykte tilbake til storbyen når andre forbrytere i det kriminelle miljøet hun vanker i, jakter på henne. Og Mia vil beskytte menneskene hun har bygget en nær relasjon til og som hun har blitt glad i. Mia opplever ikke at transidentiteten kommer i veien for familieidentiteten. Det er karakterens uortodokse yrke som leiemorder som tilslutt tvinger henne til å velge mellom familien eller å flykte. Det Mia opplever som utfordrende ved å være trans, er når hun innleder et forhold til en mann som oppdager at hun fortsatt har en penis. Mia framstår som svært feminin. Dette resulterer i at hennes nye kjæreste bryter med Mia. Mia søker tilbake til tryggheten og stabiliteten som hun føler at Ryans familie kan gi henne. Disse menneskene har heller ingen intim relasjon til Mias kropp, men til Mia som person. Derfor kommer ikke Mias kjønnsidentitet som kvinne i konflikt med familieidentiteten hun har bygget opp sammen med denne familien. Mia ser helt ”riktig” ut som kvinne for disse menneskene. Dette underbygges også ved at Mia spilles av en kvinnelig skuespiller, Chloë Sevigny. Men Mia må til slutt bryte med familien sin.

Vi skal også se hvordan morsrollen kan oppleves som utfordrende for en person som er trans. Mitt analyseeksempel er med transkvinnen Bree i *Transamerica*. Bree oppdager også at hun har en ukjent tenåringssønn.

Nyere eksempler på representasjon sv trans og familieidentitet på TV er amerikanske *Transparent* (Jill Soloway, 2014 -). Denne serien handler om den dysfunksjonelle familien Pfefferman der familiens far i voksenalder kommer ut til familien som kvinne. Mort (Jeffrey Tambor) forteller en dag sin ekskone Shelly (Judith Light) og deres tre barn Sarah (Amy Landecker), Josh (Jay Duplass) og Ali (Gaby Hoffmann) at han hele livet har følt seg som en

kvinne. Mort skifter navn til Maura og begynner å tilpasse seg sitt nye liv som kvinne. Familiens reaksjon overfor Maura er til å begynne med overraskelse, men både Shelly som var gift med Maura da hun levde som Mort og deres barn Ali, Josh og Sarah, støtter Maura. Manusforfatter og produsent Jill Soloway fikk ideen til å lage serien da hennes egen far kom ut til familien som transkvinne. Soloway har uttalt om serien:

Transparent stands for gender freedom for all, and within that freedom we can find grays and muddled purples and pinks, chakras that bridge the heart and mind, sexiness that depends on a masochistic love or a sweeping soul dominance. In particular, *Transparent* wants to invent worlds that bridge the binary: Genderqueer, Boygirl, Girlboy, Macho Princess, and Officer Sweet Slutty Bear Captain are just a few incredibly confusing, gender-fucking concepts that come to mind. (<http://flaunt.com/art/jill-soloway/>)

Jeffrey Tambor vant også en Golden Globe-pris i januar 2015 for beste mannlige skuespiller for sin portrettering av Maura Pfeffermann. *Transparent* er således et godt eksempel på at det lages gode serier med interessante, nyeanserte portretter av familier som består av medlemmer som har ulik kjønnsidentitet, eksempelvis her med en mor som er trans.

Eksempler på transkarakterer på TV i andre territorier enn USA og Storbritannia er det få å hente fra. Om vi ser til Norge, så eksisterer det praktisk talt ingen eksempler på transkarakterer i fiksjonsfilm verken på film eller TV. Dokumentarserien *Født i feil kropp* (Petter Vennerød, 2014) gikk på TV2 høsten 2014. Serien er regissert av Petter Vennerød og følger ulike personer som ikke ønsker å leve som sitt biologisk gitte kjønn. I serien møter vi personer i alle aldre, både barn og voksne. Serien fikk også stor medieoppmerksomhet i Norge da den gikk på TV.

Hvis vi retter blikket bort fra TV og til filmmediet finner vi ikke ikke i overtall mange, men likevel viktige eksempler på transkjønnede karakterer portrettert på film. Antallet fiksjonsfilmer med transkjønnede karakterer på rollelisten er ikke høyt hvis vi tar for oss perioden fra 1980 fram til i dag, men vi vil se at andelen spillefilmer med transkjønnet tematikk øker utover 2000-tallet. En av de første transkjønnede karakterene på film fra 1980-tallet finner vi i *The World According to Garp* fra 1982. Filmen er adaptert av romanen med samme navn skrevet av Jon Irving. I filmen møter vi den tidligere fotballspilleren Roberta Muldoon som har skiftet kjønn og nå lever som kvinne. Roberta spilles av skuespilleren John Lithgow i en mindre rolle.

Vi må gjøre et hopp på nesten ti år fram til 1992 før vi finner en transkjønnet karakter i en bærende rolle på film. Filmen det her er snakk om er *The Crying Game* (Neil Jordan, 1992) hvor vi møter nattklubb-danseren Dil (Jaye Davidson) som knytter en nær relasjon til IRA-soldaten Fergus (Stephen Rea) i filmen. John Phillips analyserer *The Crying Game* og flere andre fiksjonsfilmer med transkjønnet tematikk i boka *Transgender on Screen*. Phillips løfter fram Dils kjønnsidentitet som et av filmens bærende plotelementer. Dils tvetydige kjønnsidentitet blir en plot-tvist i *The Crying Game*. Ifølge Phillips, skjuler Dil sin kjønnsidentitet totalt både for de andre karakterene i filmen og for oss som tilskuere. Det ligger ikke i filmens natur å utdype hvilken kjønnsidentitet Dil egentlig har. Derfor blir Dil en tvetydig og androgyn karakter for oss. Vi vet ikke om Dil er trans, kvinne, eller mann. Jeg tar med eksempelet med Dil og *The Crying Game* fordi det er interessant å se hvor mye fokus på karakterens kjønnsidentitet som vektlegges, eventuelt ikke vektlegges i filmens narrative historie når vi ser filmer med transkjønnet tematikk.

Et annet og lignende eksempel til *The Crying Game*, finner vi med filmen *Orlando* (Sally Potter, 1992). Her møter vi den androgyne Orlando (Tilda Swinton) som blir velsignet med evig ungdom av dronning Elisabeth 1 på slutten av det 16. århundret. Vi følger Orlando derfra som ung mann ved det britiske hoffet fram til slutten av det 20. århundre, hvor Orlando nå er kvinne og har fått barn. Regissør Sally Potter har her adaptert romanen av Virginia Woolf med samme navn og viser Orlando både som mann og kvinne, på tvers av sosiale og kulturelle grenser og normer.

Vi har nå sett på flere filmeksemplere fra film og TV med transkjønnet tematikk, men alle disse eksemplene er hentet enten fra USA eller Storbritannia. Dette betyr ikke at andre territorier enn USA og Storbritannia hvor majoriteten av mine filmeksemplere er hentet fra, ikke har gode filmer med transkjønnede karakterer på rollelisten. Jeg kan ikke finne noen filmer fra f.eks. midtøsten med transkjønnet tematikk. Dette området har også en ekstremt streng filmsensur. Vi finner heldigvis noen filmer utenfor distribusjonsgigantene USA og Storbritannia, også med henblikk på trans og familie.

En film som fikk mye å si for Australia som filmnasjon er *The Adventures of Priscilla - Queen of the Desert* (Stephan Elliott, 1994). I denne filmen møter vi to drag-queens og en transkvinne som reiser i en buss tvers over Australia for å sette opp en kabaret i Alice Springs. Terence Stamp spiller i denne filmen transkvinnen Bernadette Bassenger. Bernadette sørger over sin døde kjæreste, og blir med på turen til Alice Springs sammen med Tick (Hugo Weaving) og Adam (Guy Pearce), to homofile menn som lever av å opptre som drag-queens. Bernadette, Tick og Adam blir kjent med den vennlige Bob, som etter hvert

viser følelser overfor Bernadette. Filmen legger ikke vekt på å ”avsløre” Bernadettes transidentitet overfor Bob, men viser heller at Bernadette er et ensomt menneske som søker nærhet hos et annet ensomt menneske. Bernadette blir ved filmens slutt igjen i Alice Springs sammen med Bob, og Adam og Tick reiser hjem til Sydney. Filmen ble en enorm suksess i Australia, og fikk senere kultstatus i LGBT-miljøet verden over. Filmen er også et godt eksempel på en film med en transkarakter i en av hovedrollene. Men *Priscilla* er også et godt eksempel på at familierelasjonen, her den potensielt romantiske relasjonen mellom Bernadette og Bob, portretteres som en positiv relasjon. Filmen er også et interessant eksempel med henblikk på den skeive familien, eksempelvis med Tick og sønnen hans som Tick treffer for første gang i Alice Springs, og som Tick knytter en nær relasjon til i filmen.

Vi har så langt sett at det eksisterer flere filmer med transkvinner på film utover 1990-tallet. Hva med transmenn? Den mest kjente og omdiskuterte filmen i min gjennomgang er *Boys Don't Cry* (Kimberly Peirce, 1999). Filmen er basert på en sann historie om amerikanske Teena Brandon. Teena Brandon ble født som kvinne, men levde som mann helt til han ble brutalt drept, bare 21 år gammel i 1993. Teena byttet om på fornavnet og etternavnet sitt, og ble dermed Brandon Teena. Både i virkeligheten og i filmen får Brandons liv et tragisk utfall. Når Brandons venner finner ut at hans biologiske kjønn er kvinne, forfølger de ham og dreper ham med pistol hjemme hos kjæresten Lana (Chloë Sevigny). Lana finner etter hvert ut at Brandon er biologisk kvinne, men hun uttrykker ikke forakt eller hat overfor Brandon når hun finner ut av dette. Filmen er interessant i forhold til denne oppgavens tematikk om trans og familieidentitet på film. Her kommer hovedpersonens kjønnsidentitet som trans på så stor kollisjonskurs med transpersonens nære relasjoner at transpersonen må bøte med livet. *Boys Don't Cry* ble både hyllet, men også kritisert for filmens slutt. Ifølge kritikerne så portretterer regissør Kimberly Peirce, Brandons og Lanas forhold som et lesbisk forhold, hvor Brandons kjønnsidentitet som mann, undertrykkes ved å fokusere på Brandons fysiske kropp som kvinnelig i filmens siste scene som viser Brandon og Lana som har sex i et skur. Hilary Swank spiller Brandon i filmen, en rolle hun også vant Oscar for i 1999. Jeg kommer tilbake til *Boys Don't Cry* senere i kapittel 3.

Et annet eksempel på transidentitet og nære relasjoner på film er filmen *Dallas Buyers Club* (Jean Marc-Vallé, 2013) med en transkjønnet karakter i en av birollene. I likhet med *Boys Don't Cry* er denne filmen også basert på en sann historie. Vi møter her rodeo-cowboyen Ron Woodroof (Matthew McConaughey) som ved filmens start i 1985 får diagnosen HIV og beskjed om at han har 30 dager igjen å leve. Ron spekulerer på om han kan ha blitt smittet av en kvinne som vi i et flashback fra Rons fortid, ser Ron ha ubeskyttet sex

med. Ron møter transkvinnen Rayon (Jared Leto) på sykehuset hvor han prøver å få tak i AIDS-medisinen AZT. AZT er det eneste AIDS- preparatet godkjent av det amerikanske legemiddeldirektoratet for utprøving på mennesker i USA. Når de i USA ikke får tilgang på AIDS-medisiner som lages i utlandet, slår Ron og Rayon seg sammen og starter opp den illegale klubben "Dallas Buyers Club". Dette er en svartebørs-bedrift som går ut på å smugle inn alle de nyeste AIDS-medisinene som ennå ikke er å få på markedet i USA. Rayon har selv HIV og er avhengig av AIDS-medisiner. Hun sparer også penger for å få råd til en kjønnsskifteoperasjon. I løpet av filmen knytter Ron og Rayon et nært vennskapsbånd som strekker seg over flere år. Rayon er narkoman og blir fraktet til sykehuset i all hast etter at hun tar en overdose kokain ved filmens slutt. På sykehuset får Rayon preparatet AZT, men kroppen hennes som er herjet av kokain, tåler ikke påkjeningen, og Rayon dør. Ron, uvitende overfor hva som skjer med Rayon i Dallas, er på forretningsreise i Mexico for Dallas Buyers Club. Ron kommer ikke hjem i tide til å ta farvel med Rayon, og vi ser at Rayons død går sterkt inn på Ron. Ron dør senere i 1992, flere år etter at han først utviklet AIDS.

Dallas Buyers Club er interessant i forhold til identifikasjon med en transkjønnet karakter og nære relasjoner på film, her en heteroseksuell mann og en transkjønnet kvinne. Jared Leto vant en Oscar for beste birolle i 2014 for sin portrettering av Rayon i filmen. Leto ble etter å ha vunnet prisen, kritisert blant enkelte i LGBT-miljøet i USA for å portrettere Rayon som en drag-queen, en mann som iscenesetter en kvinnelig identitet ved å sminke seg og kle seg i dameklær. Letos tolkning av karakteren ble angivelig for teatralisk. Leto har selv kommentert rollevalget som transkvinnen Rayon som den mest utfordrende karakteren han noensinne har spilt gjennom hele sin karriere.

Vi har så langt sett på en rekke filmer og TV-serier som tematiserer transidentitet fra den hvite middelklassen i USA og Storbritannia. Hvordan tematiseres transkjønnet identitet blant urbefolkning? Et godt eksempel på en film som tematiserer dette spørsmålet er amerikansk-produserte *Drunktown's Finest* (Sydney Freeland, 2014). Filmen omhandler tre unge mennesker av Navaho-avstamning som lever i et indianerreservat på grensen mellom USA og Mexico. Et av disse unge menneskene er transkvinnen Felixia som drømmer om å slå gjennom som modell i den amerikanske storbyen. I filmen ser vi Felixia takle motgang og medgang. I filmen melder Felixia seg på en lokal missekonkurranse og går videre til den lokale finalen. Men da en av fotografene oppdager hennes mannlige genitalia som vises gjennom det trange missekostymet, så forårsaker dette en sterk reaksjon blant ham og de andre deltakerne, og Felixia stormer ut av lokalet, flau og på gråten. I løpet av filmen ser vi også at Felixia har en Facebook-profil som hun bruker til å komme i kontakt med mannlige

kjærester. En av disse potensielle partnerne er en mann som lokker Felixia med en flybillett til New York og løftet om en gratis ferie for henne. Felixia aksepterer nesten tilbudet, men etter den katastrofale missekonkurransen, revurderer hun alle sine personlige valg på nytt. Ønsker hun egentlig å reise fra reservatet? Venter det henne et bedre liv i New York? Felixia ombestemmer seg på slutten av filmen for ikke å reise fra indianerreservatet. Hun farger håret sitt fra lys blondt tilbake til sin naturlige mørke farge, slutter å kle seg i utfordrende klær og begynner å engasjere seg i stammekulturen til familien sin.

Regissør Sydney Freeland har sagt om filmen at den har en tredelt tematikk som hun ønsket å sette fokus på: machokultur, LGBT-kultur og religion. Denne filmen er et sjelden bidrag til en filmkanon med LGBT-tematikk som tar for seg transkjønnet tematikk i en setting hvor amerikansk urbefolkning og amerikansk machokultur møtes. Transseksuelle Carmen Moore som spiller Felixia i filmen er selv av Navaho-avstamning og bidrar til å gi filmen en autentisitet som er sjelden vare i amerikansk film. Denne filmen viser også at flere regissører ønsker å ta opp temaer som tidvis tar for seg den amerikanske drømmen sett fra et minoritetsperspektiv, men som også ønsker å vise andre aspekter rundt kultur, kjønn og identitet som vi ikke ofte støter på innen vestlig mainstream-film. Filmene ser også på hvordan individuell identitet bygges innenfor en familie med røtter både i det moderne amerikanske samfunnet og med røtter i rituell, gammel stammekultur. Filmene kunne med fordel ha utdypet denne tematikken dypere, men er et velkomment bidrag til diskursen rundt transidentitet og familierelasjoner på film.

Hva med barn med transidentitet på film? Vi finner et godt filmeksempel i franske *Tomboy* (Céline Sciamma, 2011). I filmen møter vi ti år gamle Laure (Zoe Herán) som flytter med foreldrene sine til en ny by. For lettere å skaffe seg venner på det nye hjemstedet, introduserer Laure seg som gutten Michael til nye mennesker han møter. I filmen er det sterke narrative føringer for at Laure er en transseksuell gutt, men dette får vi aldri vite. Filmene er et av få filmportretter med transkjønnet tematikk med en barneskuespiller i hovedrollen.

På 1980 og 1990-tallet eksisterte det nesten ingen filmer som omhandlet transseksualitet blant unge eller unge med transseksuelle foreldre, men vi har sett som med eksemplet med *Tomboy* at det har kommet til flere gode filmer som tar for seg denne tematikken i løpet av de siste 5 årene. Et annet eksempel er australske *52 Tuesdays* (Sophie Hyde, 2013) om tenåringsjenta Billie (Tilda Cobham-Hervey) og hennes forhold til moren som ønsker å leve som mann og som påbegynner hormonbehandling i begynnelsen av filmen. Moren skifter navn til James og vi følger forholdet mellom disse to gjennom filmene. Det er *52 Tuesdays* som står tematisk nærmest opp mot min analysefilm *Transamerica*. *Transamerica*

utforsker også foreldrerelasjonen, her en sønn og faren hans som gjennomgår kjønnskifte fra mann til kvinne.

Det siste filmeksemplet kommer fra Skandinavia. Filmen det her er snakk om er svenske *Nånting måste gå sönder* (Ester Martin Bergsmark, 2014) hvor vi møter den unge Sebastian som møter den mystiske Andreas. Sebastian ønsker å leve som kvinnen Ellie, og utover i filmen får identitetsspørsmålet mer fokus. Filmen er interessant og nyansert i sin måte å behandle temaene kjønn og identitet som noe flytende og noe som ikke sementeres fast i en definert kjønnsidentitet. Skuespilleren Saga Becker som spiller Sebastian/Ellie fikk mye positiv oppmerksomhet for sin innsats i filmen. Becker er den første transpersonen i Sverige som har blitt nominert til en Guldbagge - (Sveriges svar på en Oscar) pris. Becker vant Guldbagge for beste kvinnelige hovedrolle i januar 2015, og hun ble dermed historisk som den første transpersonen i verden som har vunnet en nasjonal filmpris for sin innsats i en spillefilm.

Et annet eksempel på en transkjønnet karakter spilt av en transperson finner vi i den amerikanske Netflix-serien *Orange is the New Black* (Jenji Kohan, 2013 -) hvor handlingen er satt til et kvinnefengsel. Vi møter her frisøren Sophia spilt av transkjønnede Laverne Cox. Sammen med *Nånting måste gå sönder* er *Orange is The New Black* to av ytterst få eksempler på transkjønnede karakterer på film spilt av transkjønnede skuespillere.

Det ser ut til at det i løpet av de siste 5 årene har skjedd en endring hvor transkjønnede anerkjennes som egne individer både på og utenfor filmnerretet. Dette er et velkomment bidrag til en mangefasettert og global filmbransje, som vi nå har avdekket en liten flik av, men som fortsatt er et stort lerret å bleke.

2.2: Trans og familie på film – et litterært hull

Da jeg skulle begynne arbeidet med dette kapitlet hadde jeg ingen andre kilder enn filmene og TV-seriene jeg har tatt for meg i denne gjennomgangen. Jeg hadde sett alle filmene og seriene, og jeg husket dem alle som gode eksempler på representasjon av trans på film. Flere av disse eksemplene portretterer ikke eksplisitt trans og familieidentitet på film, og skillelinjene mellom dem opplevdes også for meg uklare noen ganger. Begrunnelsen for å ta med akkurat disse eksemplene er at jeg synes alle filmene og seriene portretterer trans og *nære relasjoner* på en fin måte. Noen ganger er disse nære relasjonene enten den biologiske familien, venner eller andre mennesker som personen med transidentitet møter i filmen. Jeg

tok med filmene *The Crying Game* og *Orlando* fordi disse filmene er interessante mht trans og flytende identitet.

Jeg startet med én bok: *A Family Affair – cinema calls home* av Murray Pomerance. Denne boka tar for seg representasjon av familien på film, men det stod ingenting i denne boka om trans og familie. Kapittelet ”Queers and Families in Film – From Problems to Parents” tar for seg den skeive familien, men ingen filmeksempler på familier med transpersoner stod oppgitt her. Jeg anskaffet også boka *Transgender on screen* av John Phillips da jeg trengte litteratur som belyser transidentitet på film. Jeg må innrømme at skriveprosessen var godt i gang da jeg startet min søken etter litteratur som gikk akkurat på representasjon av trans på film, og derfor er denne boka den eneste boka jeg fant på dette området. En annen bok som hjalp meg spesielt i arbeidet med analysen av *Transamerica*, var boka *Motherhood Misconceived – Representing the Maternal in U.S. Films*. Her brukte jeg kapittelet “From Dad to Mom – Transgendered Motherhood in Transamerica” av Mary M. Dalton som bakgrunns litteratur for min analyse av morsrollen i filmen. Jeg kunne dog ikke finne noe trykt litteratur om *Laurence Anyways*, verken med henblikk på trans eller familieidentitet. Men dette er også en relativt ny film. *Laurence Anyways* kom ut i 2012, og det kan hende at det ikke foreligger mye produsert litteratur om filmen enda. Jeg henviser også til filmforskeren Murray Smith og kognitiv filmteoriens betydning for hvordan vi leser karakterengasjement på film i kapittel 5. Jeg henviser også til Smiths bok *Engaging characters – Fiction, Emotion and the Cinema* hvor Smiths arbeid innenfor kognitiv filmteori er presentert inngående.

Dette blir dermed en svært kort gjennomgang av litteratur med henblikk på representasjon av trans og familie på film. Min oppgave kan kanskje være et bidrag til å fylle dette litterære hullet, og at det i framtida også vil komme til ny litteratur som kan gi oss interessante og nyanserte lesninger av trans og familieidentitet på film.

Vi skal nå se nærmere på noen utvalgte akademiske fagfelt og hvilke teoretiske lesninger av trans - og familieidentitet disse fagfeltene kan tilby.

3.0: TEORI OG METODE

3.1: Laura Mulvey - Det kjønnede blikk

Jeg skal her foreta en gjennomgang av det filmatiske ”blikket” som står sentralt innen feministisk filmteori. Jeg kommer ikke til å benytte meg eksplisitt av feministisk filmteori som teoretisk rammeverk til filmanalysene. Jeg tar likevel med dette fagfeltet i teorikapittelet fordi det kan være supplerende teori å ha i bakhodet med henblikk på kropp, blikk og identitet som styrende markører for våre forventninger til andre mennesker, her med fokus på trans og familie. Jeg skal se nærmere på blikk, kropp og identitet i filmanalysene senere i kapittel 4, og den feministiske teorien vil ligge som et bakteppe for den diskusjonen.

Filmvitenskapelige perspektiver på film og kjønn skjøt fart med utviklingen av feministisk filmteori på 1970-tallet. Med utgangspunkt i filmteoretikere med bakgrunn fra psykoanalytisk teori, ble filmmediet tidlig sett på som et eget psykologisk ”rom” hvor det filmatiske blikket ble meningsbærende for identifikasjon. Feministisk filmteori ble utbredt utover 1970 – og 1980 – tallet med utviklingen av *women`s studies* hvor diskusjonen rundt kvinnen på film stod sentralt. Det er det filmatiske blikket som diskuteres i filmteoretiker Laura Mulveys berømte essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* fra 1975. Mulveys essay fikk stor innflytelse for den videre utviklingen av feministisk filmteori og påvirket også andre akademiske fagfelt slik som kulturstudier og litteraturteori. Jeg bruker her den norske oversettelsen til Halvard Fosshem i *Filmteori – en antologi* (Fosshem: 1999). Originalutgaven av Mulveys essay er blant annet trykt i i E. Ann Kaplans antologi *Feminism and film* (Kaplan: 2000).

Laura Mulveys fokus i essayet *Visual Pleasure* er en kritikk mot hvordan den narrative filmen er strukturert rundt det Mulvey omtaler som et sett med ulike ”blikk” som styrer vårt fokus i filmens handling. Hun skiller mellom tre ulike blikk i forbindelse med filmopplevelsen: kameraets blikk på filmens handling, tilskuerens blikk på lerretet og filmkarakterenes blikk på hverandre. Mulveys hovedprosjekt er å vise hvordan ulike modi av representasjon på film er kodet gjennom et ”kjønnet blikk” . Mulvey omtaler film som et ”avansert representasjonssystem som stiller spørsmål ved måten det ubevisste strukturerer synsmåter og synsdriften på” (Mulvey 2000: 42). Det er dette Mulvey kaller for ”the pleasure in looking” – lysten ved å se.

Mulvey knytter filmopplevelsen opp mot den psykoanalytiske teoriens diskusjon rundt gjenkjennelse og identifikasjon som et grunnleggende menneskelig behov der det komplekse forholdet mellom selvbilde og bilde får sitt uttrykk gjennom utvekslingen av ulike blikk styrt av en aktiv ”mannlig” tilskuer.

Vi kan her trekke en parallell til menneskekroppen og våre følelsesmessige responser overfor en kropp som vi kan oppfatte som ”feil”. Ser personen ”riktig” ut? Her kan gjenkjennelse og identifikasjon være utslagsgivende for om vi kan godta personens ytre som feminint nok fordi menneskekroppen styrer våre følelsesmessige responser på hva vi oppfatter som tiltrekkende og frastøtende. Blikket til eksempelvis en mor i en familie med et familiemedlem som er trans, kan oppleves som ”kjønnet” hvis hun ikke leser kroppen til barnet sitt som kvinnelig, men kun ser en mann i forkledning.

Det kjønnede blikket er ifølge Mulvey alltid konstituert av en mannlig agent som ser på og begjærer en passiv kvinnelig agent på film. Kvinnen på film blir da vist frem og objektivisert for det mannlige blikket som begjærer henne gjennom å se på henne i smug. Det er dette Mulvey omtaler som ”to-be-looked-at-ness”, ”å –bli-iakttatthet”. Det kjønnede blikket blir styrt ut ifra det Mulvey omtaler som en ”aktiv/passiv heteroseksuell arbeidsdeling som kontrollerer den narrative strukturen på film” (Fosshem, 1999: s. 175).

Mulvey skiller seg fra andre feministiske filmkritikere ved å hevde at *all* Hollywood-film strukturerer filmens handling rundt et mannlig blikk. Mulveys prosjekt har blitt kritisert for å konstruere et argument som hovedsakelig baserer seg på en heteroseksuell identifikasjonsmodell som den bærende normen innenfor narrativ film. Mulveys modell blir kritisert for å utelukke rom for andre identifikasjonsmodeller slik som lesbisk, homoseksuell eller transseksuell identifikasjon på film. Mulveys prosjekt blir dermed for lite nyansert i følge andre filmkritikere når hun utelukker andre alternative modeller for identifikasjon på film.

I løpet av de 40 årene som har gått etter at Mulveys provoserende, men innflytelsesrike essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* kom ut, har andre filmkritikere kommet på banen, og som jobber etter andre teoretiske og analytiske parametre i sitt arbeid med kjønn på film. En sentral teori innenfor nye måter å tenke kjønn på er queer theory. Den skal vi nå se nærmere på.

3.2. Queer Theory – Utenfor normen

Jeg har valgt å benytte queer theory som hovedteori da denne teorien kan gi interessante innfallsvinkler til lesninger av identitet ut ifra et transkjønnet perspektiv. Jeg kommer til å benytte Halberstam og Butler som sentrale teoretikere innenfor dette feltet. Queer theory fikk for alvor fotfeste innenfor akademia på begynnelsen av 1990-tallet. Akademikere som nevnte Butler og Halberstam er sentrale teoretikere innenfor dette feltet der begge har hatt stor innflytelse på hvordan queer theory senere har blitt formet som akademisk disiplin. Queer theory er et eget felt innen kritisk teori. Feltet har røtter i *lesbian and gay studies* – senere *queer studies* som ble videreutviklet fra 1980-tallet til det som heter *queer theory* i dag. Queer theory er en filosofisk og teoretisk måte å tenke kjønn på som ser på all seksualitet som faller utenfor det normative. Normativitet forstås innenfor en heteroseksuell kontekst der tokjønnsmodellen mann og kvinne er den bærende normativiteten som all seksuell aktivitet blir målt ut ifra. Queer theory ønsker å sette fokus på menneskelig identitet og seksualitet som noe flytende og grenseoverskridende som ikke er fastlåst i noen form for fast kjønnspraksis.

Vi kan her trekke parallellen til trans – og familieidentitet. Transidentitet kan være vanskelig å forhandle for et familiemedlem som har oppdratt personen i et annet ”kjønnet bilde” enn den kjønnsidentiteten personen har tatt senere i livet. En mor kan eksempelvis ha vanskelig for å akseptere barnet sitt som kvinne fordi hun har oppdratt og behandlet barnet som en gutt. Familiestrukturen kan også oppleves som en svært kjønnnet struktur fordi eksempelvis foreldrerelasjonen inneholder sterke forventninger til det å oppføre seg maskulint eller feminint fordi man er oppdratt i et kvinnelig eller mannlig bilde av mor og far. Gutter skal gjøre maskuline aktiviteter, jenter skal gjøre feminine aktiviteter osv. Når barnet som er trans, kommer i konflikt med forventningen fra eksempelvis mor om at det skal utføre ”kjønnede” aktiviteter som f.eks å spille fotball, så kommer barnet i konflikt med familiekontrakten – det vil si at barnet skal oppføre seg som mors sønn eller datter fordi det forventes at barnet *fortsatt* skal gjøre dette selv om barnet har tatt en ny kjønnsidentitet. Det kan oppleves som svært vanskelig for en transkvinne å ”passere” som kvinne innad i familiestrukturen når hun tidligere var familiens sønn, men nå er kvinne, der hun fortsatt ”ser ut” som en mann kledd i kvinneklær fra mors ståsted som forelder. Transkvinnen ”gjør” ikke kvinne på riktig måte, hun ser heller kanskje ikke ”kvinnelig nok” ut for mor, som kun ser sin sønn forkledd som kvinne.

Et sentralt perspektiv innenfor queer theory er tanken om at kjønn ikke er en biologisk – men en sosial konstruksjon. Et sentralt bidrag innenfor denne tenkningen er Judith Butlers bok *Gender Trouble* som kom ut i 1990. Butler peker på at kjønn er noe man “gjør” – ikke noe man “er” – Dette perspektivet er også sentralt innenfor queer theory. Vi kan sette perspektivet i samsvar med trans og familie og eksempelet med transkvinnen som “gjør kvinne” på feil måte fordi hun ikke ser kvinnelig nok ut for mor. Transkvinnen kommer i konflikt med den etablerte sosiale praksisen det vil så “gjøre kvinne” på riktig måte. Vi skal nå se nærmere på queerteoretikeren Judith Butler.

3.3: Judith Butler: Iscenesettelse av kjønn

Judith Butler er sammen med Judith Halberstam den teoretikeren som har betydd mest for utviklingen av queer theory som disiplin. Hun har bakgrunn fra filosofi og litteraturvitenskap. Butlers bok *Gender Trouble* er et hovedverk innenfor queer theory når det gjelder alternative lesninger av kjønn. Hovedessensen i *Gender Trouble* er teorien om kjønn som en performativ kategori. Med performativt mener Butler at vi som mennesker repeterer allerede etablerte kjønnspraksiser vi ser andre mennesker utøve i det sosiale liv. Et eksempel er at jeg som kvinne går i høye hæler når jeg er ute på byen fordi jeg har sett at andre kvinner gjør det. Jeg “gjør” altså kvinne. Dette er de sosiale spillereglene for kvinne som eksisterer i den sosiale sfæren hvor kjønnene mann og kvinne er den dominerende kjønnspraksisen. Jeg er også født med en kvinnelig kropp og har en kvinnelig kjønnsidentitet. Altså kan jeg “passere” som kvinne i det sosiale rom fordi jeg både gjør kvinne på riktig måte og ser kvinnelig ut. Hva med en transkvinne som ikke kan “passere” som kvinne, verken i gjøren eller være som kvinne i det sosiale rom? Og hva om transkvinnen ikke kan passere som kvinne innenfor det sosiale rommet som familien konstituerer?

Vi kan vende tilbake til eksempelet med mor og barn. Barnet som ble oppdratt som en gutt, men som nå i voksen alder har tatt en kvinnelig kjønnsidentitet, begynner å kle seg i feminine klær som kjole og høye hæler. Mor opplever at barnet hennes ikke ser “riktig ut” i disse klærne. Hun ser barnet fra sitt ståsted som mor, men også som en kvinne som nå er *mor til en datter*. Barnets utseende blir maskerade for mor som opplever at barnet iscenesetter en kvinnelig identitet, som mor ikke oppdro barnet i. Da kommer forventningene til det å være mor til en sønn, nå kvinne, på kollisjonskurs med barnets kjønnsidentitet som kvinne. Og mors forventninger til at barnet skal se ut og oppføre seg som hennes tidligere sønn., kommer også på kollisjonskurs med hennes rolle som barnets mor, men nå som mor til en datter.

Det som er interessant når det gjelder Butlers teori er at hovedkritikken i kjølvannet av *Gender Trouble* var Butlers påstand om at det tilsynelatende ikke eksisterer et biologisk kjønn. Det Butler mener er at begrepet “biologisk kjønn” er en historisk diskurs – det er et begrep med en forhistorie.. Vi kan forstå dette utsagnet bedre hvis vi går tilbake til begrepet kjønn og ser hvordan det har blitt brukt opp gjennom historien. Kari Jegersted sier om begrepet kjønn:

Måten vi bruker begrepet biologisk kjønn på idag, har sine røtter i den medisinske forskningen på 1970- tallet, da det plutselig ble mulig å sammenstille ulike biologiske, psykologiske og anatomiske elementer i to distinkte enheter, mann og kvinne. Disse enhetene ble så framsatt som årsaksforklaringer på hvorfor mennesket, eller burde oppføre seg, på bestemte måter. Foucault kaller selve denne sammenstillingen “fiktiv” . Butler følger Foucault her (ibid.:92). Dette impliserer at det å si at biologisk kjønn er fiktivt, også betyr at det som teller som biologisk kjønn, er historisk oranderlig. Enhetene kan settes sammen på nye måter. (Jegersted 2008: 79)

Vi kan forstå Jegersteds utsagn som at kjønn er en kategori som ikke er stabil – den er i stadig bevegelse. Dette har vi sett innledningsvis i vår diskusjon om hva kjønn er og om identitet kan oppfattes som “kjønnet” . Dette er interessant mht begrepet trans og flytende identiteter som er mitt fokus i denne oppgaven. Jeg kommer tilbake til diskusjonen rundt flytende identitet i kapittel 5.

Vi skal vende tilbake til diskusjonen rundt det filmatiske blikket. Judith Halberstam benytter begrepet “det transkjønnede blikk” i sin lesning av filmen *Boys Don't Cry* (1999). La oss se nærmere på hva Halberstam mener med dette.

3.4: Judith Halberstam: Det transkjønnede blikk

Judith Halberstam har bakgrunn fra litteraturvitenskap, men hun har i løpet av de siste 20 årene beveget seg mer inn mot et tverrfaglig teoretisk felt som favner både kjønn, kultur og litteraturstudier. Halberstam har i sine arbeider også foretatt sosiale studier av subkulturelle transkjønnmiljøer i Storbritannia og USA. Halberstam er selv skeiv akademiker og aktiv i dragking-miljøet, da under navnet “Jack” Halberstam. I likhet med Butler reflekterer også Halberstam over egen kjønnsidentitet. Begge henter inspirasjon fra Foucaults teorier om kjønn og seksualitet. I 2005 gav Halberstam ut boka *In a Queer Time and Place - Transgendered Bodies, Subcultured lives*. Halberstam skriver her om representasjon av transkroppen innenfor en mengde ulike kulturelle felt som eksempelvis kunst, film og

musikk. I boka skriver Halberstam om filmen *Boys Don't Cry* hvor filmens hovedperson Brandon Teena er trans. Halberstam analyserer filmens bruk av blick for hvordan hovedpersonens kjønnsidentitet som trans oppleves både for relasjonene rundt Brandon, men også hvordan Brandons kjønnsidentitet som trans oppleves fra tilskuerens ståsted. Halberstam bruker her det hun kaller det "transkjønnede blick" som analysemetode. En scene fra filmen illustrerer hva Halberstam mener med det transkjønnede blick:

I denne scenen blir hovedpersonen Brandon Teena tvunget til å strippe naken foran kjæresten Lana og familien hennes. Det er Brandon og Lanas venner som i raseri over å ha blitt "lurt" av Brandon til å tro at han er biologisk mann, og ikke kvinne brutalt skal undersøke Brandons biologiske kjønn, og samtidig ydmyke ham. Brandons konstruksjon av egen maskulinitet gjennom klesstil og væremåte kommer i en krise i denne scenen. Vi ser Brandon som i en "ut av en kroppen" – opplevelse, fullt påkledd iakttar strippe-scenen og sin egen nakne kropp og sitt eget ansikt som ser tilbake på ham selv. Det er dette som ifølge Halberstam blir det "transkjønnede blick" – et splittet blick som viser selvet både som kastrert – i mangel av penis og mannlige genitalia i form av den nakne kroppen, og den påklede kroppen med maskuliniteten intakt. Tilskueren og Brandons kjæreste Lana stiller ingen spørsmål ved Brandons autenticitet som mann fordi filmen underbygger Brandons konstruksjon av egen maskulin identitet helt fram til filmens slutt, hevder Halberstam. Her aksepterer Lana tilslutt Brandon som biologisk kvinne, og kjønnsidentiteten reetableres da innenfor normative kjønnskonvensjoner. Filmen ble kritisert for nettopp denne scenen som jeg tidligere nevnte, fordi scenen da leses som to kvinner som er sammen, og ikke en kvinne som er sammen med en mann.

Vi har nå sett med eksempelet *Boys Don't Cry* og gjennom Halberstams definisjon av det kjønnede blikket som et transkjønnet blick, og gjennom Butlers arbeid rundt kjønn som gjøren og ikke være, at kjønn, identitet og kropp er en kompleks diskurs som er knyttet opp mot et sett med forventninger til repetisjon av ulike kjønnsroller og kjønnspraksiser. Vi har sett at blikket spiller en stor rolle for hvordan vi oppfatter kjønn og identitet ut ifra blikket på hverandres kropp, også innad i familiestrukturen. De kjønnede blikket styrer våre forventninger for identifikasjon, noe vi har sett illustrert med Mulvey og feministisk teori og med queer teori illustrert ved teoretikerne Butler og Halberstam. Jeg skal nå foreta en presentasjon av mine to analysefilmer *Laurence Anyways* og *Transamerica*.

3.5: Identifikasjon og transidentitet - Introduksjon til analysene

Jeg har valgt to filmer som sjangermessig står i kontrast til hverandre, men som begge behandler temaet transidentitet i relasjon til familie. *Transamerica* (USA, 2005) er en roadmovie hvor vi følger transkvinnen Bree og sønnes hennes Toby på deres kjøretur tvers gjennom USA fra New York til California. *Laurence Anyways* (Canada, 2012) er et romantisk drama hvor vi følger Laurence og Fred som er kjærester og bor i Montreal i Canada. Laurence forteller Fred en dag at han ønsker å leve som kvinne, noe Fred til å begynne med ikke vil akseptere. Vi følger deres forhold gjennom 10 år fra 1989 og inn i 1990-årene.

La oss først se på *Transamerica* og tematikken familie og transidentitet. Filmen er interessant på flere måter. På den ene siden er filmen en roadmovie, fortalt med konvensjonelle grep om en forelder som etter 17 år møter sin ukjente sønn. Men når filmens hovedperson er trans, og filmens plot handler om en transkvinne som skal ta en kjønnsoperasjon og som ikke forteller sønnen at hun er trans, så stilles en rekke temaer rundt familie, identitet og kjønn i et annerledes lys. På den annen side er også filmen interessant fordi den har en kvinnelig skuespiller i hovedrollen. Slik får identifikasjonstematikken flere lag. Skuespiller Felicity Huffman som er mest kjent fra TV-dramaet *Frustrerte Fruer*, fikk mye ros for sitt portrett av en karakter med transidentitet. Det er også Huffmans karakter som bærer filmens empatiske fokus, det er hennes karakterperspektiv vi ser verden ut ifra. *Transamerica* blir ikke bare en roadmovie som tilfeldigvis har en karakter med transidentitet i hovedrollen, men filmen blir en dannelsesreise på emosjonelt nivå både for Bree, for sønnen Toby, for Brees familie, og for oss som tilskuere.

I min analyse av *Transamerica* ønsker jeg å se på hvordan familiemedlemmene rundt Bree reagerer og forholder seg til Brees nye kjønnsidentitet som kvinne. Jeg ønsker også å se på hvordan Bree selv forholder seg til sin nye kjønnsidentitet. *Transamerica* var regissør Duncan Tuckers første spillefilm da den kom ut i 2005.

Laurence Anyways er på mange måter en helt annen type film enn *Transamerica*. Sjangermessig ligger *Laurence* tett opp mot melodramaet. Filmen er spilt inn i Canada, USA og Frankrike, og produksjonsmessig ligger den derfor utenfor et annet territorium enn mye av mainstream-filmen vi finner i USA. Filmen handler om Laurence og hans forhold til kjæresten Fred (en forkortelse for Frederique).

I motsetning til *Transamerica*, handler ikke familie- og identitetstematikken i *Laurence Anyways* om familien med egne barn, men om familie og identitet i en romantisk relasjon mellom en transkvinne og hennes kvinnelige kjæreste. *Laurences* narrative historie

strekker seg over et tidsspenn på ti år, i motsetning til *Transamerica* som har et narrativt fokus på 7 dager. *Laurence* er også filmet ut fra begge hovedpersonenes perspektiv – vi får oppleve både hvordan det er å være Laurence og hans overgang til en ny kjønnsidentitet som kvinne, men vi får også oppleve hvordan kjæresten Fred forholder seg til Laurence når han velger å leve et nytt liv som kvinne. På denne måten får vi et nærportrett av en liten familie som starter med å leve sammen, bryter med hverandre, finner sammen igjen, men som tilslutt går hver sin vei. I motsetning til *Transamerica* hvor en transkvinne spilles av en kvinnelig skuespiller (Felicity Huffman) , så spilles *Laurence* av en mannlig skuespiller, Melvil Poupaud.

Stilistisk sett ligger også *Laurence Anyways* nærmere europeisk art house-film enn mainstream-film. Filmen er gjennom klipping, kameraføring, produksjonsdesign og lyddesign en mye mer utfordrende og kompleks film enn *Transamerica*, som har en mer konvensjonell fortellerstil, hvor karakterene er enklere framstilt gjennom kameraføring, klipping, fargebruk og med et lydspor som består hovedsakelig av amerikansk countrymusikk. *Laurence* bærer på denne måten mer preg av å være en auteur-film, den bærer stilistisk preg av en mye mer personlig fortellerstil, her fra kanadiske regissør Xavier Dolans hånd. *Laurence* var Dolan`s tredje spillefilm da den kom ut i 2012. De to første filmene hans var *J'ai tué ma mère* (2009) og *Heartbeat* (fr: *Les amours imaginaires*) fra 2010.

Både *Laurence* og *Transamerica* handler om to transkvinner, hvorav den ene gjennomfører et kirurgisk kjønnskifte til kvinne, som vi ser Bree gjør, mens den andre ønsker å skifte kjønn til kvinne, men som ved filmens slutt fortsatt er biologisk mann, når vi møter *Laurence* på slutten av filmen. Det er interessant å sette de to filmene tematisk opp mot hverandre og se på hvordan identitetstematikken ustiller seg innenfor ulike familierelasjoner.

Det som er mitt forskningsfokus med *Laurence Anyways* og med *Transamerica* er å se på om det foreligger en ny måte å lese familieidentitet på film ut ifra en transpersons perspektiv. Jeg vil foreta næranalyser av utvalgte enkeltscener fra hver film hvor jeg mener tematikken rundt transidentitet og familie belyses på en interessant måte. Jeg vil så anvende næranalysene til å sammenligne og diskutere filmene opp imot hverandre i kapittel 5. La oss starte med å se på *Transamerica*.

4.0: ANALYSE

4.1: *Transamerica* (2005) – Roadmovien: Bree og Toby

I *Transamerica* møter vi transkvinnen Bree som lever et tilbaketrukket liv i LA. Bree er en følsom, sympatisk og forsiktig middelaldrende kvinne. Ved filmens start møter vi Bree en uke før hun skal ta kjønnskorrigerende operasjon på sykehuset. Dette er noe hun har sett frem til lenge. Skjebnen setter imidlertid kjepper i hjulene for Bree når hun en dag får en telefon fra ungdomsfengselet i New York med beskjed om at hun har en 17 år gammel sønn som sitter i fengsel. Hvordan skal Bree nå rekke operasjonen sin som er om en uke? Bree tar flyet til New York og kausjonerer sønnen ut av fengselet. Sønnen som heter Toby (Kevin Zegers), jobber som gateprostituert i New York. Toby vet ikke at Bree - som tidligere het Stanley og som nå lever som kvinne, er faren hans. Bree utgir seg for å være en kristen misjonær som har blitt sendt fra kirken for å ta seg av Toby og få ham til å starte et nytt og bedre liv i LA. Bree og Toby starter den lange kjøreturen tilbake til California. Bree planlegger å sette av Toby hos stefaren som bor i Kentucky, men Toby har egne planer om å starte en filmkarriere i pornofilm når han kommer til LA. Under kjøreturen tvers over USA må Bree og Toby forholde seg til hverandre som best de kan, og til menneskene de møter på veien. Skal Bree fortelle Toby sannheten om at hun er faren hans? Det er det store spørsmålet.

4.2: *Transamerica* og familierelasjoner

I *Transamerica* vurderes Bree konstant ut ifra omgivelsenes blikk på hennes kropp og væremåte. Bree er subjektet i sin egen historie som blir objektet for omverdenens blikk om hun kan "passere" som kvinne. Begrepet "Å se og bli sett" er sentralt for identitetstematikken i *Transamerica*. For Brees vedkommende blir dette et spørsmål om overlevelse eller undergang.

Det er tre parametre som identitetstematikken rundt Bree dreier rundt. Disse parametrene er blikk, kropp og identitet. Et eksempel er når Toby og Bree møtes for første gang på politistasjonen i New York. Bree står og pudrer seg og blir avbrutt av en fengselsbetjent som kommer med Toby. Bree skvetter til og ser skremt på Toby, og Toby ser mistenksomt tilbake. Ut ifra ansiktsuttrykket hans å dømme "leser" han Bree som kvinne. Dette fortsetter Toby med under hele kjøreturen helt fram til de stopper fordi Bree må på do,

og Toby får et glimt av Brees mannlige kjønn når han ser henne i sladrespeilet inne i bilen. Toby vet fortsatt ikke at Bree er den biologiske faren hans på dette tidspunktet. Om relasjonen mellom Bree og Toby er en god familierelasjon får vi ikke svar på før ved filmens slutt da Toby velger å komme tilbake til Bree etter at han rømte fra henne og familiens hus i Phoenix. Toby gjenopptar kontakten med Bree, men utenom dette så skifter ikke Toby nevneverdig mening om hva han ønsker å gjøre med livet sitt. Han har ved filmens slutt begynt på en karriere som skuespiller i pornofilm, så framtidsutsiktene hans ser dystre ut. Bree gjenforenes likevel med sønnen. Slik sett har filmen en lykkelig slutt slik vi er vant med fra den klassiske Hollywoodfilmen. Familien er likevel et dysfunksjonelt sted å være i *Transaamerica*. Familiebåndene stikker ikke dypt verken hos Bree eller hos hennes foreldre. Familien er her en sosial institusjon hvor relasjonene holdes sammen ut fra plikt. Bree føler at hun må få Toby bort fra gata i New York, men hun føler samtidig at Toby er et hinder i veien i hennes eget liv og planlegger å sette av Toby hos stefaren som bor i Kentucky. Når de kommer fram og treffer stefaren til Toby, så må Bree revurdere hele sitt familiesyn på nytt. Det viser seg at stefaren er pedofil og har misbrukt Toby under oppveksten hans. Moren til Toby tok sitt eget liv da han var liten. Bree velger å ta Toby med bort derfra, og de fortsetter reisen til California.

Når de to ankommer Phoenix hvor Brees foreldre og søster bor, får vi som tilskuere vårt første møte med Brees biologiske familie. Dette er den tilsynelatende amerikanske kjernefamilien. Men den er idyllisk kun på overflaten. Bortenfor den velfriserte gressplenen, svømmebassenget og det moderne interiøret i pastellfarger, er det ikke mye familielykke under taket hos Brees foreldre. Familieidentitet er biologi for Brees mor Elizabeth. Elizabeths blikk på Bree ser henne kun som objekt. Det er også Elizabeths blikk på Toby. Han blir et vakkert trofe som Elizabeth kan smykke seg med inne i huset og overfor naboene. Brees far Murray prøver å få øye på Bree, men er dominert av Elizabeth. Sydney, Brees søster er kanskje det eneste familiemedlemmet som virkelig ”ser” Bree. Sydney investerer interesse i å bli kjent med Bree på nytt, nå som søster.

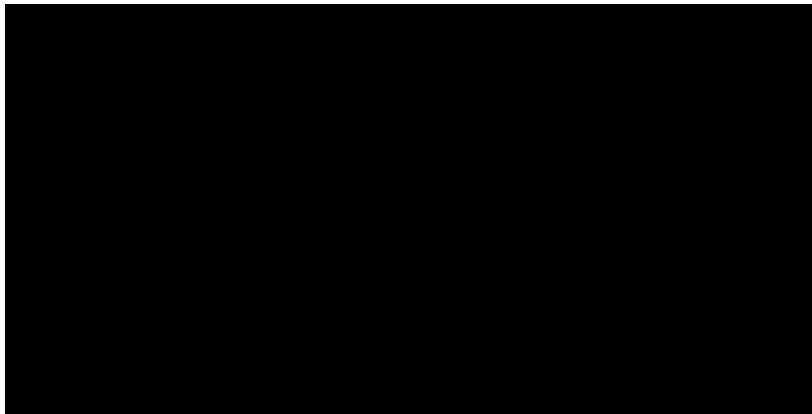
Familierelasjonene i *Transamerica* fungerer slik jeg ser det på denne måten: Brees mor forholder seg til henne fordi hun må, Brees far forholder seg til Bree gjennom Elizabeth, Bree forholder seg til foreldrene fordi hun trenger penger til reisen hjem. Toby forholder seg til alle fordi han er en opportunist som utnytter omgivelsenes muligheter til egen vinning. Men den dysfunksjonelle familien – her i form av Bree og Toby finner likevel ut at familielivet kan by på fordeler i form av trygghet og et bånd som begge er like overrasket over at de har funnet sammen.

4.3: Gjenforeningsscenen

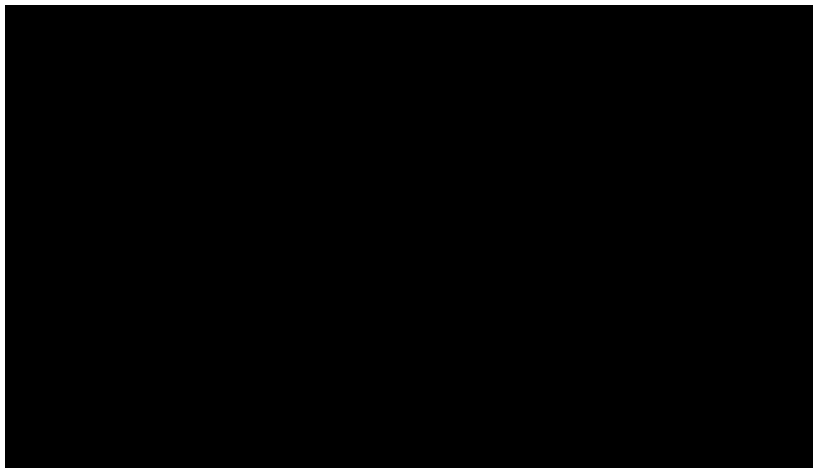
Jeg har valgt å fokusere på en enkeltscene fra filmen som jeg mener kan gi interessante lesninger av trans og familieidentitet. Denne scenen som jeg har kalt ”gjenforeningsscenen” finner sted når Bree og Toby besøker Brees foreldre og søster i Phoenix. Min begrunnelse for å velge denne scenen fra filmen er fordi den viser en familiegjenforening hvor foreldre og søsken må forholde seg til det hjemvendte familiemedlemmets nye kjønnsidentitet som kvinne. Denne scenen kan gi interessante lesninger av hvordan transidentitet kan leses ulikt av familiemedlemmer innad i en familierelasjon. Denne scenen kan også bidra til å gi et nyansert blikk på hvordan en karakter med transidentitet forholder seg til egen kjønnsidentitet innad i en familierelasjon, her den biologiske familien.

I denne scenen ankommer Bree og Toby huset hvor Brees foreldre og søster bor. Bree har blitt frastjålet bilen, penger og alle eiendelene sine av en haiker som Toby inviterte med på turen. Etter å ha blitt plukket opp av en vennlig kvegfarmer som har tilbudt dem overnatting, blir Bree og Toby satt av i Phoenix, en by som Bree ikke har satt sine bein i på flere år. Bree må motvillig besøke foreldrene for å be om penger til flybilletten hjem til California slik at hun rekker kjønnsoperasjonen sin som er om noen få dager. Bree forteller Toby at de skal besøke foreldrene hennes, men Toby vet fortsatt ikke at Bree er faren hans og at han skal møte besteforeldrene og tanten sin. Først får Bree Toby til å ringe på inngangsdøra og Brees mor Elizabeth (Fionnula Flanagan) åpner døra. Bree står gjemt bak hushjørnet og følger med. Elizabeth avviser først Toby, og begge sitter etterpå slukkøret under et tre mens Bree prøver å samle mot til å ringe på selv og konfrontere foreldrene med sitt nye jeg som kvinne. Bree ringer tilslutt på, hvorpå Brees far Murray (Burt Young) først åpner døren, og blir stående og se spørrende på Bree. Bree sier ”Dad, it’s me, ”.

Elizabeth kommer opp bak Murray, og vi ser foreldrenes sjokkreaksjon, Murray mer himmelfallen enn Elizabeth som uttrykker ren avsky overfor Bree som står utenfor og venter på å bli bedt inn i huset. Først stenger Elizabeth døren for Bree, men åpner igjen, og trekker Bree inn gjennom døra med replikken ”Get in here, before the neighbours see you” .



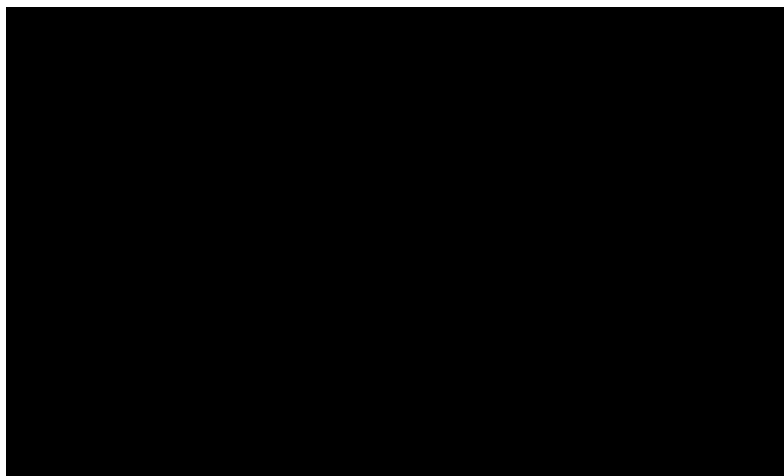
Figur 1. ”Dad it’s me” . Bree og faren møtes igjen for første gang på mange år



Figur 2. Foreldrenes delte reaksjon.

Vi ser også i denne scenen illustrert ved figur 1 og 2 at det filmatiske rommet mellom Bree og foreldrene er delt i to. Bree er fysisk stengt ute fra familiehuset, og dermed familierommet illustrert med det fysiske gitteret i døråpningen som skiller henne fra foreldrene. Det er tydelig at Elizabeth har problemer med Brees nye feminine framtoning og identitet som kvinne. Inne i huset sier Bree til foreldrene ”It’s me, only different” . Elizabeth utfører en anatomisk sjekk på Bree for å sjekke om hun fortsatt har mannlige genitalia ved å plassere hånden i skrittet hennes. Bree rygger sjokkert unna, men trykker deretter Elizabeths hånd mot det ene brystet sitt – hvorpå Elizabeth synker forferdet sammen og begynner å gråte. Bree går så inn på kjøkkenet for å lage seg mat. Brees søster Sydney (Carrie Preston) kommer også inn på kjøkkenet og får lattermildt sjokk når hun ser Bree stå der.

Bree er den hjemvendte sønn, men kommer hjem som kvinne. Midt oppi alt dette sitter Toby utenfor og venter på at Bree skal komme ut. Bree forteller at den unge mannen som stod utenfor for litt siden er sønnen hennes, men at han fortsatt ikke vet at Bree er faren hans. Elizabeth, overlykkelig å få nyheten om at hun har et barnebarn springer ut, avslører nesten til Toby at hun er bestemoren hans, men Bree avverger henne. Elizabeth drar så Toby inn i huset. I neste scene sitter Toby og spiser ved middagsbordet, mens bestemoren ser henført på ham. Bree, Murray og Sydney sitter rundt bordet og ser på. Familiesirkelen er sluttet.



Figur 3. Familiesirkelen er sluttet. Toby og Elizabeth ved middagsbordet.

Det er her tre familiemedlemmer som reagerer forskjellig overfor Bree. Det er faren, moren og søsteren. Dermed kan vi stå overfor tre ulike lesninger av Brees ”nye” identitet, både som kvinne, men også som familiemedlem. Vi må også ikke glemme at Bree selv fortsatt er i en pågående identitetsprosess når det gjelder egen kropp og egen psyke. Når hun ankommer foreldrenes hus i Phoenix er hun i slutfasen av sin fysiske transformasjon som kvinne. Hun har bare den utestående kjønnskorrigerende operasjonen, så er hun en anatomisk korrekt kvinne. Men vi ser i gjenforeningsscenen både på stua og inne på kjøkkenet hvor mye krefter det koster Bree å gjennomføre dette besøket. Ansiktet hennes bærer uttrykket til en krigshelt som har vært ute på slagmarken og vunnet, men som er tydelig merket av kampene hun har gjennomgått. Det er også i denne scenen at Bree for første gang i filmen må forsvare sin nye kjønnsidentitet ved navn: ”It’s Bree - Sabrina Joan Osborne, just Bree” sier hun både til faren, moren og søsteren som gjentatte ganger tiltaler henne som Stanley – hennes tidligere,

mannlige navn som hun ble gitt ved fødselen. Og Bree legger alle krefter i å undertrykke sitt tidligere biologiske kjønn som mann.

Det som er interessant med denne familiescenen er at det er kun ett familiemedlem som reagerer utelukkende negativt på Brees fysiske transformasjon og nye utseende. Det er Brees mor, Elizabeth. Elizabeth uttrykker avsky overfor Bree og er redd for at familiens status som kjernefamilie skal bryte sammen nå når ett medlem av familien har avslørt sitt sanne jeg. Hva er det ”sanne jeg” her ? Er det Brees nye kjønnsidentitet som kvinne? Er det holdningen overfor en person med transidentitet? Begge to konstituerer hva som er individets status i en familie.

Det er også Brees kropp og hennes fysiske framtoning som Elizabeth reagerer så sterkt på med avsky. Etter å ha tatt på Bree, og kjent med egne hender at Bree fortsatt har et mannlig kjønn, men også har utviklet kvinnelige bryster etter hormonbehandlingen hun har gått på, er det vanskelig for Elizabeth å vite hvordan hun skal ”lese” Bree. Er det som kvinne, eller som en mann forkledd som kvinne? Elizabeth rykker bort fra Bree, og uttrykker halvkvalt ” Oh, Stanley, I can` t look at you like this! ” For Elizabeth som selv er kvinne, men også er moren til Bree, skal hun også forholde seg til Bree som forelder. Vi ser at parametrene blick, kropp og identitet sentreres rundt familiemedlemmenes blick på Brees kropp når hun nå kjemper for å ta tilbake sin tapte familiestatus. Det kan argumenteres for om denne familiestatusen allerede var tapt i utgangspunktet, da det kommer fram gjennom dialogen mellom Bree og foreldrene, at Bree alltid har hatt et anstrengt forhold til familien sin, og spesielt til moren sin.

Bree står ved et personlig veiskille i huset til foreldrene i Phoenix. Det har kostet henne mye å komme dit. På den ene siden må hun gjenoppta kontakten med foreldrene og på den måten konfrontere sin gamle kjønnsidentitet som familiens sønn, nå som kvinne. På den andre siden blir dette den ultimate testen for Bree, om hun kan ”passere” som kvinne overfor foreldrene og søsteren. Har Bree fortsatt en familie å vende tilbake til etter at hun har vært i Phoenix? Møtet med foreldrene blir en test på hvor dypt familierelasjoner går. Hvor dypt sitter familiens respekt for Bree som menneske? Inne på kjøkkenet får Bree svaret:

Murray: Your mother and I both love you.
Elizabeth But we don` t respect you!

Det er igjen Elizabeth som er den eneste som ikke kan godta Brees valg om å leve som kvinne. Bree svarer henne:

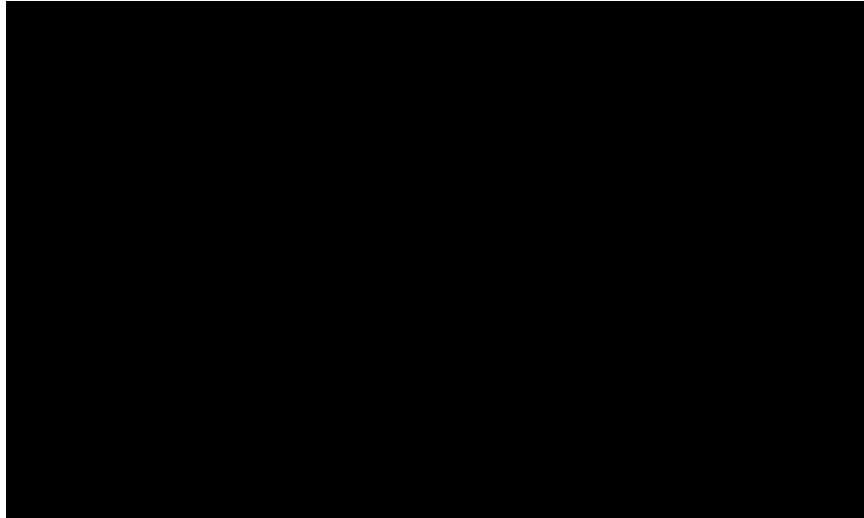
Bree: I'm not doing this to you. I'm gender dysphoric. It's a genetic condition.

Elizabeth: Oh, don't blame your father and me for this!

Begrepet "gender dysphoric" (kjønnsdysfori) som Bree bruker her er en psykiatrisk diagnose som det amerikanske helsevesenet i USA bruker for å beskrive en person som ikke kan plasseres biologisk innenfor en av kjønnskategoriene mann eller kvinne. For å få juridisk rett til å gjennomgå kjønnskorrigerende operasjon, må en person som har fått denne diagnosen, gjennomgå psykiatrisk evaluering av en psykiater, noe vi ser Bree får i starten av filmen. Hvorfor bruker Bree denne diagnosen? Dette er den eneste scenen i hele filmen hvor hun omtaler sin transidentitet som en diagnose. Er det fordi dette er den letteste måten å forklare overfor moren Elizabeth at Bree er slik hun er? Er det skam som får Elizabeth til å rakke slik ned på Bree? Er det en mors skam over å se at barnet hun oppdro som en sønn, som i voksen alder, og nå som kvinne har oppdratt seg selv – på nytt, og i et kvinnelig bilde, som får Elizabeth til å føle at hun har "feilet" som mor? Er det skam fra Brees side fordi hun ikke er vellykket som familiens datter som får Bree til å si dette? Vi må se dette i relasjon med Brees kjønnsidentitet som kvinne, og i relasjon med hvordan Bree ser på seg selv som person.

Som en kvinne som fortsatt ikke er 100 % anatomisk korrekt kvinne, må Bree forsvare sitt eierskap til egen kropp og til egen identitet som kvinne hver eneste dag. Hun har brukt mange år av sitt voksne liv for å fysisk få den kroppen som hun føler passer med sin kvinnelige kjønnsidentitet. Brees nye kjønnsidentitet blir også en familieaffære, og her er hele familien involvert. Faren Murray, som tilsynelatende er den underlegne part i ekteskapet med Elizabeth, uttaler et nesten skøyeraktig "Jesus!" første gang han ser Bree stå ved inngangsdøren. Brees søster Sydney, en tørrlagt alkoholiker, sier "Oh, hell!" når hun får øye på Bree som står inne på kjøkkenet og smører seg mat. Både Sydney og Murray uttrykker etter hvert en slags beundring for Bree og hennes valg om å "stå fram" overfor familien, i ny feminin framtoning, og især overfor Elizabeth som selv har lagt ned hardt arbeid i å framstå som feminiteten selv. Elizabeth er antrukket i en skinnende grønn fritidsdress, har kraftig make up i ansiktet og har malt neglene kraftig røde når vi først møter henne i døråpningen sammen med Murray. Bree selv er kledd i en rosa bluse, lilla skjørt, har ingen sminke på, men

framstår likevel som svært feminin. Nå underbygges også Brees feminine framtoning med at hun spilles av en kvinnelig skuespiller, med høye kinnbein, hofter og med runde, myke former, illustrert ved figur 4.



Figur 4. Bree blir gjenstand for nysgjerrige blikk ute på landsbygda.

Vi ser i gjenforeningsscenen at identitetsprosessen som Bree gjennomgår, som hennes familie i hennes vurdering av henne foretar, og vi som tilskuere gjennomgår er sentrert rundt Brees kropp. Blikk, kropp og identitet som jeg nevnte innledningsvis, blir parametrene som kjønnsidentitet måles ut ifra. Familiestrukturen må forhandle disse parametrene på nytt for så å plassere dem inn i familiehierarkiet på nytt. Konvensjonelle kjønnsroller spilles ut i denne scenen, hvor Brees kropp må reforhandles av de andre familiemedlemmene. Butler skriver om menneskekroppen i forandring i kapittelet ”Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality” i boka *Undoing Gender*:

As a consequence of being in the mode of becoming, and in always living with the constitutive possibility of becoming otherwise, the body is that which can occupy the norm in myriad ways, exceed the norm, rework the norm, and expose realities to which we thought we were confined as open to transformation. (Butler 2004: 62)

Brees kropp blir et forhandlingskart som hennes identitet både som datter, søster, mor og som kvinne måles ut ifra. Kroppen hennes er et kart som gjennomgår en fysisk transformasjon, men også en sosial transformasjon. Dette er den transformasjonen som vi ikke kan se. Den transformasjonen som foregår i Brees psyke. Men rundt Bree finner det også sted andre transformasjoner. Hos Brees foreldre, Brees søster Sydney og senere også hos Toby foregår det transformasjoner når de må reforhandle sin oppfatning av Brees kropp – hennes kjønnsidentitet opp mot deres relasjon til Bree – hennes familieidentitet.

En scene mellom Sydney og Bree som prøver klær før familien skal ut for å spise middag på restaurant viser også hvordan kjønn kan ”gjøres” på en kropp. Kjønn blir en forhandlingskontrakt i hvordan familierelasjoner struktureres etter parametrene blikk, kropp og identitet. En samtale mellom Bree og Sydney inne i klesskapet illustrerer dette:

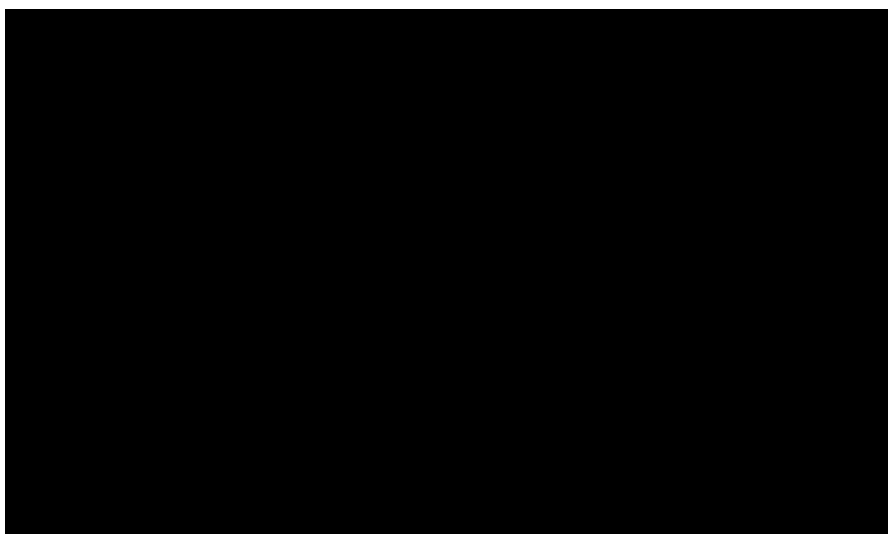
Sydney: You know, when I was growing up I thought you were the lucky one.

Hun finner en av morens kjoler og gir den til Bree for å prøve:

Sydney: Here, why don't you try this out – it would be like "Showgirls on Icescapades".

Bree: Oh my God, I'd look like a transvestite!

Sydney: I know, but it would really freak Mom out!



Figur 5. Søskenintimitet. Bree prøver klær før familien skal ut på restaurant.

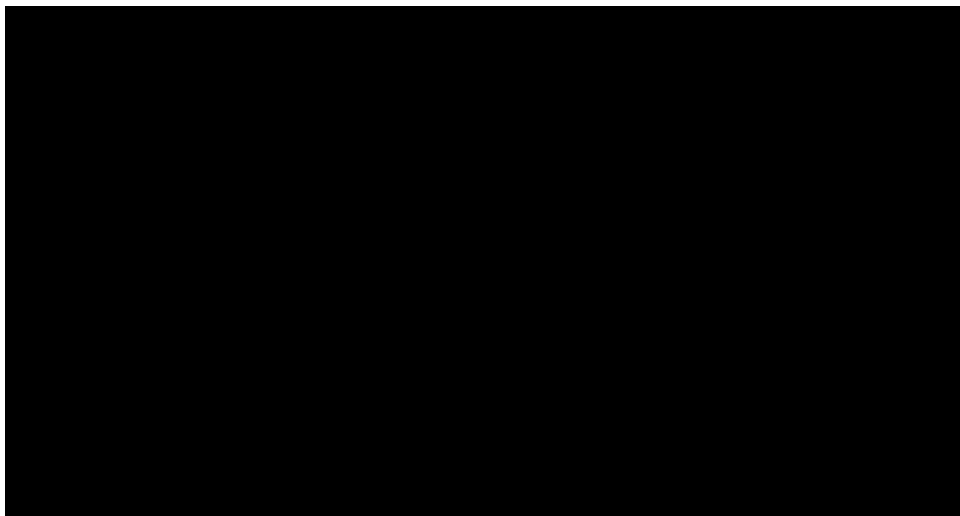
Bree og Sydney deler et intimt øyeblikk som søsken da de sammen ”konspirerer” mot moren som de vet vil reagere negativt hvis Bree bruker en av hennes kjoler – et antrekk som i Brees øyne blir for vulgært og outrert, og som vil få henne til å ”se ut som en transvestitt” . Bree vil ikke ikle seg et klesplagg som hun assosierer med moren – hun vil ikke ”ikle” seg moren, fordi hun assosierer Elizabeth (og morsrollen) med noe negativt da Bree selv har et dårlig forhold til moren sin. I denne scenen blir en kvinnelig identitet usynlig forbundet med morsrollen gjennom klesplagget som Bree holder – hun er ikke klar for morsrollen enda, tror hun, fordi hun er redd for å ende opp som en dårlig mor – en kopi av Elizabeth.

4.4: *Transamerica* - Oppsummering

Bree er et individ med en kropp som er et sted mellom identiteter. Hun beveger seg mellom identitetene mann/kvinne og far/mor. Identitetstematikken i *Transamerica* blir flytende – mellom individ og familie. Individet med transidentitet gjennomgår som vi har sett både en fysisk og en mental transformasjon. Men på denne reisen mellom flytende identiteter – mellom familieidentitet og kjønnsidentitet, så opplever Bree at dette er en reise som har gjort henne til et bedre menneske. Både som mor og som person. Hun evner å ”se” Toby på nytt. Toby ”ser” ikke Bree på samme måte. En scene fra filmen i huset til Brees foreldre hvor Toby kommer inn på rommet til Bree og prøver å nærme seg henne på den eneste måten han kan - ved å prøve å forføre henne, illustrerer dette. Toby kler av seg foran Bree og prøver å kysse henne. Bree dytter ham forferdet bort. ”I like you, Bree.. I think you`re sexy. It`s like I see you” sier han til henne. Men når Bree forteller ham at hun er den biologiske faren hans blir Toby sint, slår Bree og stormer ut av rommet. For Toby må det føles som å ha blitt ført bak lyset, ikke bare en gang, men to ganger. Først forteller ikke Bree til Toby at hun er en transkvinne, og Toby finner ut dette selv ved å spionere på Bree i bilen mens hun er på do. Så avslører Bree bare dager etterpå at hun er faren hans, mennesket som Toby hadde planer om å spore opp og finne når han kommer til California. Toby er også på jakt etter familien sin. Det var bare familien som fant ham først.

Vi har sett i analysen av *Transamerica* at begrepet ”å se og bli sett” blir utslagsgivende for utviklingen av Brees familierelasjoner i filmen. Brees forestilling om hva en familie kan være er fundamentert på hennes egne negative erfaringer med å vokse opp i en familie som aldri evnet å ”se” Bree, og som aldri gav henne den respekten og oppmuntringen hun trengte som individ. Dette er ikke nødvendigvis utslagsgivende for Brees transidentitet –

familien er ikke en biologisk sone som ”former” kjønnsidentitet. Familien er en sosial sone som former identitet og dermed oppfatninger av hva som er kjønnsidentitet, men også hva familieidentitet kan være. Ved filmens slutt så får Brees oppfatning av hva som ligger i begrepet familieidentitet en positiv utgang – hun lærer at foreldrerollen er noe hun etter hvert trives med og som er et sted hun vil fortsette å være. Toby finner også ut at han vil opprettholde kontakten med Bree. Vi skal nå se på *Laurence Anyways* og utvalgte scener fra filmen som jeg mener belyser trans – og familieidentitet på en interessant måte.



Figur 6. Familieavsløring på soverommet. Bree forteller Toby at hun er faren hans.

4.5: *Laurence Anyways* (2012) – Melodramaet: Laurence og Fred

Her møter vi kjæresteparet Laurence Alia (Melvil Poupaud) og Fred Belair (Suzanne Clément) som bor sammen i Montreal. Laurence jobber som litteraturprofessor på universitetet og Fred har en jobb som assisterende filmprodusent. De er begge midt i 30-årene og vilt forelsket i hverandre. Handlingen i filmen er satt til 1989 og vi følger Laurence og Fred gjennom et tiår fram til 1999. På sin 35-årsdag bestemmer Laurence seg for å fortelle Fred en hemmelighet som han har gått og båret på mesteparten av livet sitt. Laurence har alltid følt at han har vært en kvinne fanget i en mannskropp og at han nå ønsker å leve resten av sitt liv som kvinne. Fred blir fortvilet og spør Laurence om dette innebærer at han er homofil og om han nå vil bryte ut av forholdet deres. Laurence forteller at ingenting forandrer noe på hans følelser overfor Fred. Kort etter denne opprivende samtalen med Fred begynner Laurence å tilpasse seg sin nye tilværelse som kvinne. Hun begynner å kle seg i mer feminine

klær, begynner å bruke sminke, og etter hvert får hun også mer selvtillit i sin nye kjønnsidentitet. Fred er i begynnelsen støttende overfor Laurence og hjelper henne også å handle inn klær til Laurences nye garderobe. Lærerkollegiet ved universitetet hvor Laurence jobber ser imidlertid Laurences nye kjønnsidentitet som et hinder i jobben hennes og Laurence får sparken. Laurence er imidlertid optimistisk overfor framtida og ser dette som en mulighet til å få realisert sin store drøm, å bli lyrikkforfatter på heltid. Fred og Laurences foreldre og søsken er ikke støttende overfor Laurences valg å leve som kvinne. Freds søster Stef og Freds mor oppfører seg kaldt og avvisende overfor Laurence, og dette gjør også Laurences egen mor, Julianne i begynnelsen. Laurences far blir vi kun kjent med i noen korte sekvenser i filmen, han er en fåmælt og fraværende figur, både i sitt forhold til Laurence og til sin kone. Julianne vender seg imidlertid etter hvert mer og mer bort fra mannen og støtter etter hvert Laurence.

Laurence Anyways kan deles inn i tre kapitler: Den første delen omhandler Laurence og Fred som kjærester. Den andre delen handler om Laurences og Freds separate liv borte fra hverandre. Fred bryter ut av forholdet med Laurence fordi hun finner ut at hun er gravid med deres barn, og hun velger å ta abort. Det tredje og siste kapitlet omhandler Laurence og Fred som finner tilbake til hverandre etter å ha vært borte fra hverandre i 5 år, og hvor begge har etablert nye forhold på hver sin kant. Laurence og Fred reiser her bort sammen til Isle of Black, en øy som ligger utenfor den kanadiske kysten. Kan de finne tilbake til hverandre igjen, og kan Fred endelig godta Laurence for den hun er?

4.6: *Laurence Anyways* og familierelasjoner

I *Laurence Anyways* blir Laurences kjønnsidentitet et bærende narrativt element for identitetstematikken innad i familierelasjonen mellom Laurence og Fred. På samme måte som i *Transamerica* tegnes det et intimt familieportrett rundt en hovedkarakter med transidentitet – men her får vi oppleve identitetstematikken fra to sider. I *Laurence* får vi se Laurences valg å leve som kvinne både fra Laurences eget ståsted, men også fra Freds ståsted som Laurences kjæreste.

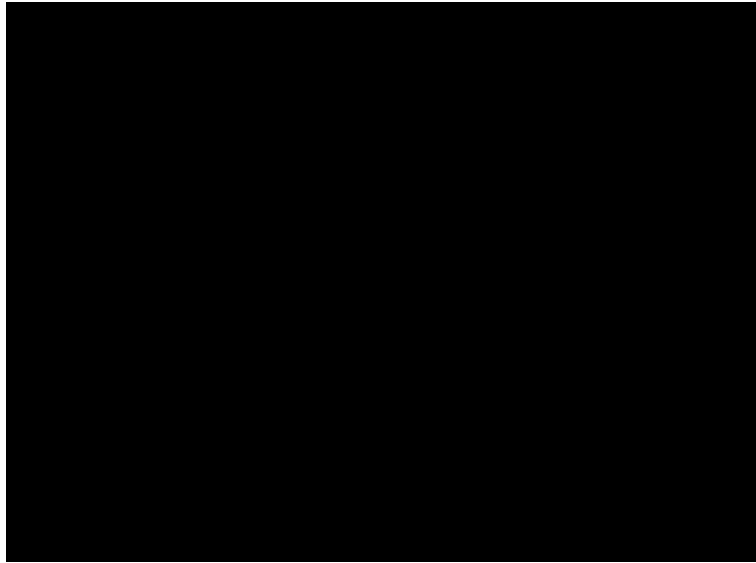
I forhold til oppgavens tematiske fokus - å utforske transidentitet i en familierelasjon, er de mest interessante lesningene å hente fra Freds perspektiv. Fred er Laurences nærmeste allierte, hun er hennes kjæreste som også drømmer om å en dag stifte familie med Laurence. Det er også Fred som er den personen i familien som i løpet av filmens gang opplever å bli

gravid, to ganger, både med Laurence og senere med Albert, Freds nye kjæreste og ektemann. Fred har altså flere familieroller å spille i relasjonen med Laurence. Fred er kjæreste, men også vordende mor. Fred tar abort, blir deprimert og har stor skyldfølelse, både overfor Laurence fordi hun ikke sier noe til henne om aborten før mange år etterpå, men Fred er også sint på seg selv fordi hun ikke føler at hun selv er sterk nok i sin kjærlighet til Laurence. Når vi møter Laurence og Fred på tampen av 1989, så har de vært kjærester i over to år. Laurence og Fred deler alt, både sorger og gleder. Dette underbygges gjennom regissør Xavier Dolans lange, montasjeaktive sekvenser hvor de to hovedkarakterene rammes inn gjennom langsom kameraføring og med 80-talls synthmusikk på lydsporet. Den gjentatte bruken av kraftige farger, både på hovedkarakterenes klær og i interiørscener i filmen, underbygger dette. Den overdådige, visuelle stilen som Dolan skaper for å gi disse karakterene liv, formidler også Laurences og Freds indre følelsesliv og deres intense kjærlighet til hverandre. Dette kommer også godt fram gjennom skuespillernes felles kjemi og deres tilstedeværelse på lerretet. Men det er især skuespiller Suzanne Cléments ærlige og tidvis hjerteskjærende portrettering av Freds intense følelsesliv som bidrar til å gjøre denne filmen til et intenst og troverdig drama om forholdet mellom to mennesker.

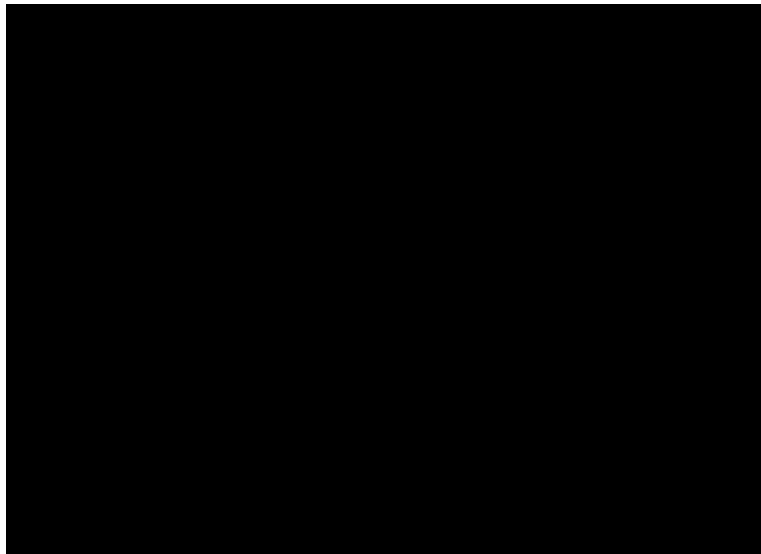
Vi følger Fred og Laurence gjennom ti år av deres liv. Gjennom disse 10 årene går Fred igjennom flere familiebrudd enn det Laurence gjør. Fred etablerer en familie med Laurence – deres tosomhet som par, så bryter hun med Laurence for så å bygge opp en ny familie og en ny familieidentitet sammen med ektemannen Albert og deres sønn Leo. Fred bryter også dette familiebåndet for mot filmens tredje og siste del å igjen finne tilbake til Laurence hvor de to prøver å reetablere sin felles familieidentitet som par på øya Isle of Black.

I motsetning til *Transamericas* mer nedtonede visuelle stil, så er *Laurence Anyways* en fargesprakende hyllest til den store kjærligheten. Men filmen viser også hvor krevende den store kjærligheten kan være hvis personen som en er aller mest intim med, brått velger å leve resten av sitt liv i et nytt kjønn. Vi vet ingenting om Laurences tidligere liv før hun møtte Fred. Vi vet heller ingenting om Freds liv før hun ble sammen med Laurence. Filmen er historien om de to – Fred og Laurence.

Jeg har valgt å fokusere på flere enkeltscener fra filmen. Den første scenen er en fellesscene hvor vi får hver av hovedkarakterenes perspektiv på familie - og identitetstematikken i filmen. La oss først se på fellesscenen mellom Fred og Laurence som jeg har valgt å kalle "Nytt brudd på Isle of Black" .



Figur 7. Fanny og Alexandre. Kjærester som ifølge Fred kan ”passere” som par.



Figur 8. Fred og Laurence. Kjærester som ikke kan passere som par?

4.7: Nytt brudd på Isle of Black

Min begrunnelse for å velge denne scenen fra filmen er fordi den viser begge hovedkarakterene, både Laurence og Fred i det avgjørende øyeblikket som definerer dem som par eller ikke, og også deres felles identitet som familie.

Året er 1996 og de to har nylig funnet tilbake til hverandre som par etter at Laurence sendte Fred sin siste diktsamling, og Fred finner ut at alle diktene i boka handler om henne. I denne scenen har Fred og Laurence kommet tilbake fra middag med Laurences venner som bor på Isle of Black, en øy som Fred og Laurence reiser til etter at de har blitt gjenforent for andre gang etter å ha vært fra hverandre i flere år. Laurences venner, Fanny og Alexandre er et vennepar fra Montreal som flyttet fra byen til øya etter at Alexandre gjennomgikk en kjønnskifteoperasjon fra kvinne til mann. Fred var ikke klar over at Alexandre tidligere hadde vært en kvinne, og det opprører henne at Alexandres kjønnsidentitet som mann er helt synkront med hans maskuline – ”mannlige” utseende. Fred føler at Laurences utseende ikke går sammen med hennes kjønnsidentitet som kvinne. For Fred så kan ikke Laurence ”passere” som kvinne på samme måte som Alexandre kan passere som mann . Dette viser seg å alltid å ha vært problematisk for Fred, noe som er grobunnen for krangelen som oppstår mellom Fred og Laurence når de kommer hjem til leiligheten de har leid sammen på Isle of Black.

I denne scenen har Fred og Laurence nettopp kommet tilbake fra middagen hos Fanny og Alexandre. De begynner med en gang å krangle når de kommer inn døra. Laurence er sint på Fred fordi Fred reagerer negativt på deres familiestatus som kjærestepar. Fred mener at Laurence ikke kan ”passere” som kvinne når Alexandre kan passere som mann i sin nye mannlige kjønnsidentitet. Freds oppfatning av hva som konstituerer et ”riktig” kjærestepar er farget av hennes holdning til sosiale normer i samfunnet og hva som kan passere som sosialt akseptabelt. Fred leser Fanny og Alexandre som et ”riktig” par – som mann og kvinne fordi de ser ut som alle andre heteroseksuelle par.

Fred og Laurence har alltid vært outsiders. Nå har de blitt enda større outsiders fordi nå passer de heller ikke inn i den sosialt aksepterte normen som et heteroseksuelt par ifølge Fred. For Fred så blir heteronormativitet den sosialt aksepterte normen. Fred er også farget av sin egen families holdninger, hennes mor og søsters holdning til hva som konstituerer en ”riktig” , heteroseksuell familieidentitet.

Freds familie aksepterer ikke Laurence som trans. Fred makter heller ikke å finne stabilitet i forholdet med Laurence. Fred går på akkord med hva samfunnet konstituerer som normalt og riktig. For Fred så blir ikke hun og Laurence sett på som et ”riktig” par.

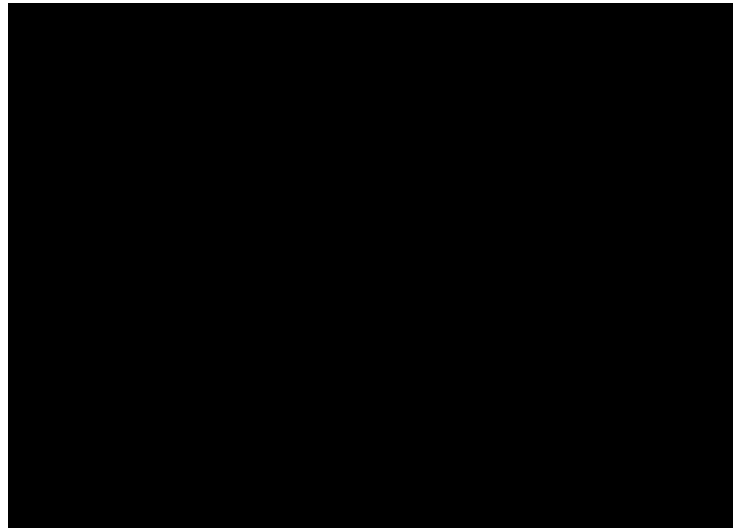
Fred avslører også i denne scenen alle følelsene hun har gått og båret på i løpet av alle de 9 årene hun har hatt et av-på forhold til Laurence. Fred innrømmer overfor Laurence at hun også ble gravid og tok abort like etter at Laurence fortalte at hun ønsket å leve som kvinne. Begrepet ”å se og bli sett” som vi så var så avgjørende for Brees familierelasjoner i *Transamerica*, spiller også en viktig rolle i denne scenen. Samtalen mellom Fred og Laurence illustrerer dette. Fred skjeller ut Laurence:

Fred: And you do it on purpose, you know I love you. I love you more than
my son! I don't want that!
Laurence: What do you want, then? Come on, say it!
Fred: A man!
Laurence: Cheap shot!
Fred: I'm not made for this, I'm sorry! I can't see you, I can't.

Fred uttrykker fortvilelse fordi hun fortsatt føler seg sterkt knyttet til Laurence, og forteller henne at hun elsker Laurence høyere enn sin egen sønn, Leo, som Fred har sammen med ektemannen Albert i Montreal. Laurence er forbannet på Fred fordi hun ikke klarer å se bortfor Laurences fysiske framtoning, ”Jeg kan ikke se deg” sier Fred til Laurence. Det er tydelig også i denne scenen i filmen at identitetstematikken dreier rundt parametrene blick, kropp og identitet. For Fred så står Laurence fast mellom to identiteter – mann og kvinne. For Fred så har Laurence de fysiske trekkene til en mann, som for Fred ligger gjemt under Laurences kvinnelige kjønnsidentitet. Fred klarer ikke å skille mellom de to. For Fred så står Laurence fast et sted midt mellom identiteter – både mellom kjønnsidentitet som transkvinne og familieidentiteten sammen med Fred. Fred klarer ikke å se Laurence bortfor diskursen kjønn/kropp fordi hun fortsatt har sterke følelser for Laurence som person. Fred avslører også i denne scenen overfor Laurence at hun ble gravid og tok abort kort etter at Laurence fortalte at hun ønsket å leve som kvinne:

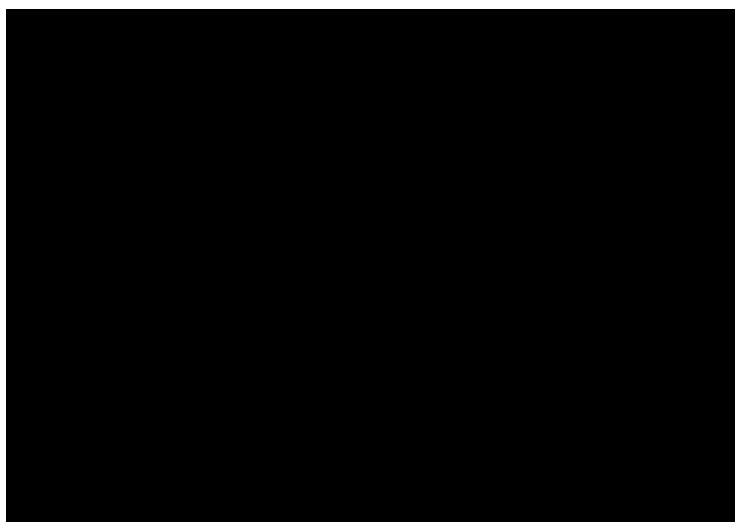
Fred: I shouldn't have left.
Laurence: Then why did you leave, you stupid fucking cunt?
Fred: Cause I was sick of thinking about my child 24/7!
Laurence: Child? Damn it, what child?
Fred: Just after your switch. I freaked out. I had an abortion.
'Cause I...wanted to stay with you.

Familien er et temporalt sted å være i *Laurence Anyways*. Både kjønnsidentitet og familieidentitet skifter status over tid her. Det gjør også familierelasjonene i filmen. Laurence vil finne tilbake til familierelasjonen med Fred. Fred prøver, men klarer det ikke. I eksempelet med scenen og dialogen over så prøver Fred virkelig hardt, men det ender bare i krangel. Det er et familieoppgjør, men også et statusoppgjør over hvor dypt familieidentitet går.



Figur 9. Å se og bli sett – Laurences utseende er et problem for Fred.

Som i familiescenen fra *Transamerica* hos Brees foreldre i Phoenix, så blir dette en test, ikke for personen med transidentitet, men for hennes kjæreste, om Laurence kan ”passere” som kvinne hos Fanny og Alexandre, noe Laurence kan for alle andre enn hennes aller nærmeste, som er Fred.



Figur 10. Å se og bli sett. Fred klarer ikke å "se" Laurence.

Vi skal i neste scene som jeg har kalt "Siste møte" se på hvordan kommunikasjonen mellom Fred og Laurence har utviklet seg, etter at de begge to har blitt middelaldrende. Er det intime båndet mellom dem fortsatt like sterkt? Eller er relasjonen mellom dem tapt for alltid?

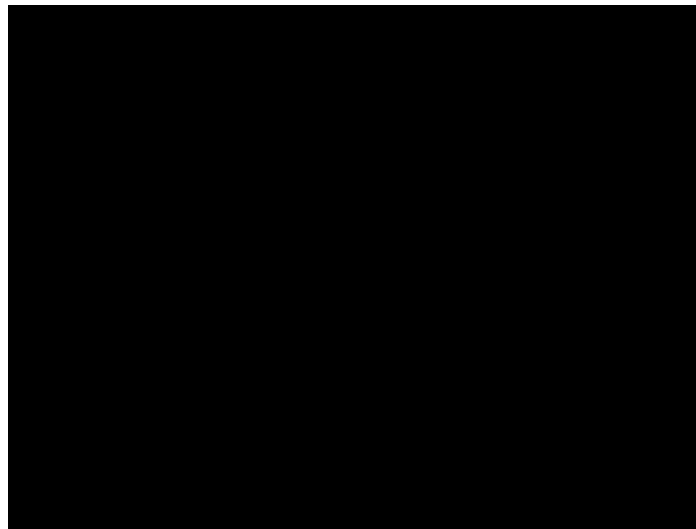
4.8: Siste møte

Jeg har valgt denne scenen fordi dette er siste scene i filmen hvor vi ser Fred og Laurence sammen etter bruddet på Isle of Black. Det er en viktig scene fordi den markerer både en mulig avslutning for Fred og Laurence som par, men scenen markerer også viktige begynnelse for begge to. Dermed får denne scenen stor betydning for hvordan relasjonen mellom Fred og Laurence tas videre.

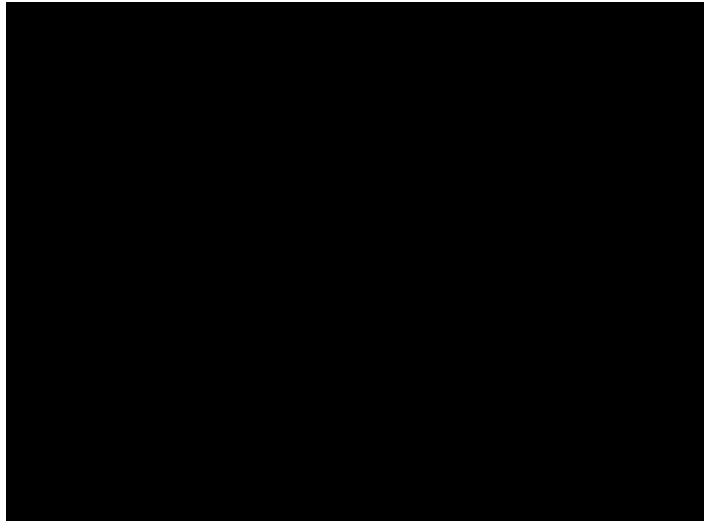
Året er 1999, tre år etter at de brøt med hverandre på Isle of Black. Fred har blitt skilt fra Albert. Laurence er tilbake i Montreal etter å ha vært i Vermont i USA over lengre tid. Hun har gitt ut sin selvbiografi og er i den forbindelse på PR-turne i Canada. Men det er også flere grunner til at Laurence er i Montreal. Hun ønsker også å møte Fred, og det er Laurence som har tatt initiativet til dette møtet. Men Laurence må oppsøke Freds familie for å komme i kontakt med Fred. Laurence kontakter Freds søster Stef og får telefonnummeret til Fred av henne. Laurence avtaler så å møte Fred på en bar.

Fred ankommer baren, noen minutter for sent. Hun er andpusten, men også tydelig nervøs overfor å møte igjen Laurence. Laurence selv ser ut til å ha full kontroll over situasjonen. Det er også slående hvor like både Fred og Laurence har blitt av utseende, nå når

de begge er i midten av 40-årene. Fred går ikke lenger med frikete klær og hun har sluttet å farge håret rødt. Nå er hun kledd i mørke nøytrale klær og håret er langt og glatt og har sin naturlige brune farge. Fred har blitt ”kjedelig” siden sist satt i kontrast opp mot Laurence som nå som middelaldrende kvinne har slått ut i full blomst. Laurence har langt, bølgende mørkt hår, som nå har stenk av grått i seg. Hun er også svært feminint kledd – i en mørk lilla kjole, og har sminke som matcher klærne. Laurence har også en avslappet holdning overfor Fred, som ikke vet hvordan hun skal konversere med Laurence. Laurence prøver å roe ned Fred og bestiller drinker til dem. Men hele situasjonen er preget av en tydelig spenning mellom de to. Dette er også to mennesker som har vært gjennom alt sammen. De har delt sorger og gleder, både sammen og borte fra hverandre gjennom 10 år.



Figur 11. Laurence som middelaldrende kvinne. Nå i full blomst.



Figur 12. Den nye Fred - med nytt og ”voksent” utseende.

Laurence deler i denne scenen også sine synspunkter på hvordan hun har opplevd forholdet med Fred. Fred spør Laurence om hun angrer på beslutningen om å leve som kvinne:

Fred: Any regrets?

Laurence: About what?

Fred: You.

Laurence: What you mean is, was it worth losing you?

Fred: Not really.

Dette er første gang i filmen Laurence forteller Fred, men også oss som tilskuere, om hun angrer på de valgene hun tok - å leve som kvinne, men også hva familieidentitet sammen med Fred har betydd for henne. Laurence forklarer:

Laurence: Yes, you do. But that's okay, I'll tell you. I don't regret getting up in the morning and seeing the reflection I always wished for. What I regret...and it dawned on me not so long ago – is that even before I became a woman we were screwed.

Fred: Wow. Please elaborate.

Laurence: We were fucked. Your family, my family, your work, my work, our day-to-days, we were fucked. Before I was an outcast, we were outcasts already.

Nå er det Laurence som har inntatt en ny holdning og et nytt syn på forholdet deres. Fra å være den personen i forholdet som ikke kunne leve uten den andre parten, så virker det nå som Laurence ikke kan "se" Fred lenger. De er ikke på bølgelengde som par lenger. Fred prøver å forstå Laurence, men blir naturlig nok forbannet når Laurence nå sier at hun allerede dømte forholdet deres nord og ned for mange år siden. For Fred så må dette oppleves som et vondt svik fra Laurences side. Akkurat som Toby følte at Bree hadde sveket ham i *Transamerica*, da hun ikke fortalte Toby at hun var trans, men heller ikke fortalte ham at hun var den biologiske faren hans, så oppleves det også som et dypt svik for Fred når Laurence tilsynelatende nå ikke anerkjente dem som et par – men heller ikke som en familie som kunne vare.

Det oppstår et holdningsskifte i denne scenen om hvilken identitet som er den riktige å holde fast på. I denne scenen vinner individuell identitet over familieidentitet. Laurence er så bastant i sin holdning over at hennes familieidentitet med Fred, og dermed deres status som kjærestepar var et fremmedelement i det sosiale livet de allerede delte med familie, venner og andre mennesker i Montreal. Dette er en kamp Fred er dømt til å tape. Laurence har heller ikke noe ordentlig svar å gi Fred på hvorfor det gikk galt. Hun trekker inn samfunnet som en avgjørende faktor. Dette får Fred til å se rødt:

Laurence: All I'm saying, Fred is that society..

Fred: Stop! Leave fucking society alone! What are you thinking?

Samfunnet blir det bærende dogmet for Laurence hvorvidt hun og Fred ville "fungert" som par – og som en familie. Fred ber Laurence komme tilbake til virkeligheten – tilbake til jorda. Det vil ikke Laurence:

Laurence: I don't want to come back to Earth. I don't give a fuck! We flew so high...I won't come down.

Fred: Then stay up there.

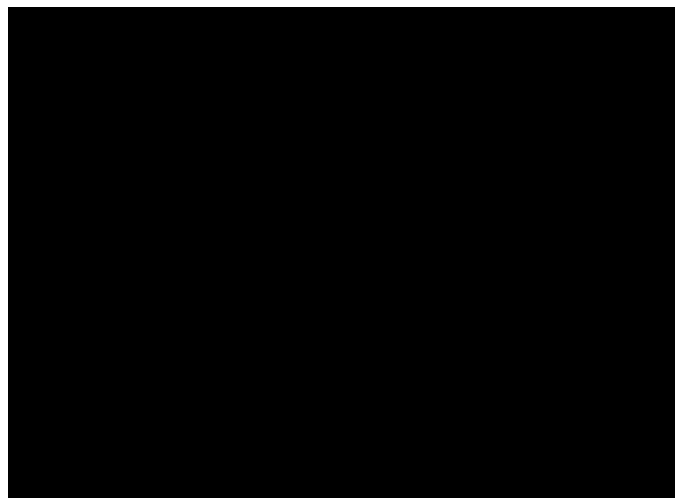
Det oppstår en trykket stillhet mellom de to. Laurence bryter den tilslutt:

Laurence: So are we going to eat?

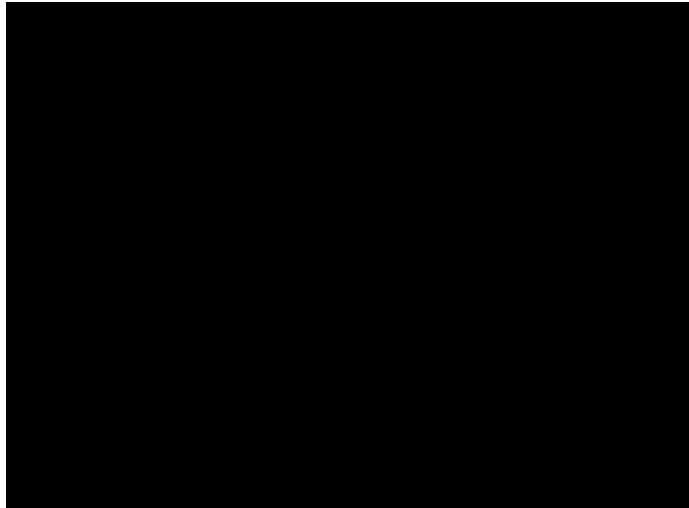
Fred: Sure! I'm just going to wash my hands.

Dette er det siste Fred sier til Laurence. Hun går inn på WC, sitter der en stund, hvorpå hun etterpå forlater restauranten via en bakdør på baksiden av bygningen. Dolan viser oss her gjennom filmatiske grep som komposisjon og klipping av bilde hvordan avstanden – både den fysiske - og den psykiske avstanden mellom Fred og Laurence oppleves. Laurence sitter alene ved baren, i et dunkelt, opplyst rom. Rommet er åpent, men likevel lukket. Det klippes til et lite rom – WC hvor vi ser en stengt dør og Freds sko som skimtes i åpningen mellom døra og golvet. Fred stenger seg inne, borte fra Laurence – som er stengt ute. De kan ikke nå hverandre, og den avstanden som rommet mellom dem skaper – gjennom at de fysisk er i hvert sitt rom, bidrar også til å skape et mentalt ”brudd” i den intimiteten de engang delte som kjærester – og som familie.

Dolan klipper så fra Laurence i baren til Fred inne i avlukket på WC, tilbake til Laurence filmet utenfra og inn, hvor Laurence nå står ved bardøra og kikker ut. Det er som om hun kaller på Fred om å komme tilbake. De to rommene i form av stengte dører, skiller dem. Det fysiske rommet i form av baren som er det siste stedet hvor Fred og Laurence møtes, blir et temporalt rom. Det fryses fast. Dermed fryses også Laurences identitet som trans fast – i tid og rom – men hun er også fryst fast i fysisk forstand på ”et annet sted” - borte fra hennes familieidentitet med Fred. Fred forlater Laurence og flykter ut på gaten – tilbake ut i det temporale rommet - samfunnet. Laurence og Fred kan ikke se hverandre, og de kan heller ikke nå hverandre fysisk.



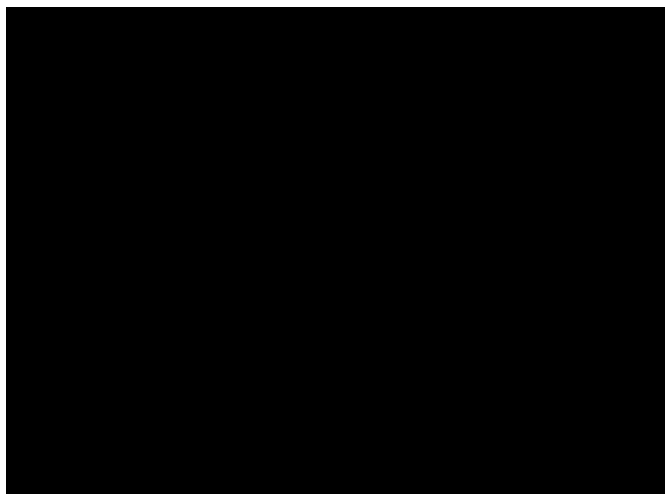
Figur 13. Baren - åpent rom. Laurence når ikke inn til Fred.



Figur 14. WC - lukket rom. Fred når ikke ut til Laurence.

På denne måten blir begrepet ”å se og bli sett” en markør som gjennom tid og rom i denne scenen både fører Laurence og Fred sammen, men som også splitter dem, hvorpå Fred forlater Laurence – nå for siste gang. Denne scenen viser i sum gjennom filmatiske grep og gjennom dialog hvor vanskelig det oppleves for disse karakterene å forene en felles familieidentitet når deres holdninger for hva som konstituerer en ”riktig” identitet – både hva som er riktig kjønnsidentitet og hva som er riktig familieidentitet, er så forskjellige.

Denne scenen er for meg den mest poetiske scenen i hele filmen. Laurence og Fred er så nære hverandre – men de kan likevel ikke nå hverandre. Det er Laurences og Freds blikk på hverandre – både som par og som enkeltindivider som skiller dem.



Figur 15. Lukket rom. Laurence er stengt ute – borte fra Fred.

Laurence og Fred kan leses som motsetningspar: både som mann/kvinne, som dag/natt, som fast/flytende. Det er familieidentitet som blir flytende – i tid og rom fordi den skifter i takt med karakterenes identitet som enkeltindivider.

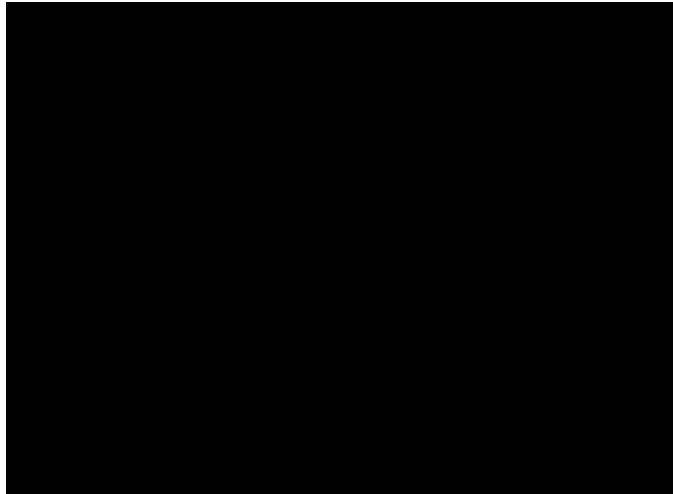
4.9: *Laurence Anyways* – Oppsummering

Er familieidentitet biologi i *Laurence Anyways*? Både ja og nei. Fred er til og begynne med Laurences største supporter når hun starter sitt nye liv som kvinne. Laurence forteller Fred at hennes følelser overfor Fred ikke forandrer noe på forholdet deres. Men når Fred også blir gravid, vet hun ikke hvordan hun skal lese kjæreste – og familierollen sin lenger.

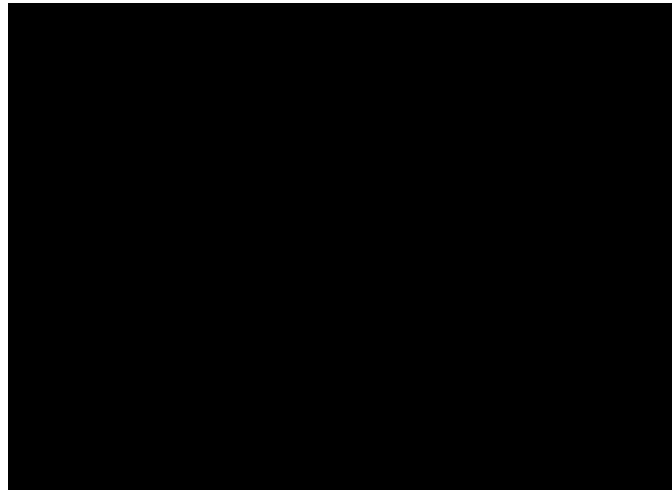
Laurences mor, Julienne vet heller ikke hvordan hun skal ”lese” Laurences familierolle. Hun elsker Laurence som sitt barn, men har vanskeligheter for å akseptere Laurences nye kjønnsidentitet som kvinne. Julienne har alltid kommunisert dårlig med Laurence som en sønn, men etter hvert forandrer forholdet deres seg og de kommuniserer bedre sammen etter hvert som Laurence finner seg til rette i sitt liv som kvinne. Dette tyder på at familiebandet blir sterkere mellom Julienne og Laurence utover i filmen. Julienne lærer seg å elske Laurence som sin datter.

Laurence Anyways er en krevende og tidvis utmattende film å se. Den er dette fordi nettopp gjennom sitt visuelle uttrykk, dialog og skuespillernes tilstedeværelse på lerretet så får vi se *historien om* Laurence og Fred. Filmen er en tidsreise, også i kraft av å favne et narrativt tidsrom på ti år, men slik blir den også en tidsreise mellom identiteter.

Som i eksempelet med *Transamerica* så ser vi her personen med transidentitet, Laurence i dette tilfellet, som et fremmedelement innenfor den etablerte heteroseksuelle familiestrukturen. Laurence og Fred var en gang på nippet til å stifte sin egen familie, men Fred tok abort. Hun gjorde dette fordi hun var redd for at et barn ville splitte forholdet mellom henne og Laurence. *Transamerica* viser transidentitet i forhold til en familierelasjon. *Laurence Anyways* setter transidentitet både opp mot familierelasjonen, men også opp mot kjærestereelasjonen. Og det er forholdet mellom kjærestereelasjonen og familierelasjonen som blir problematisk for Fred.



Figur 16. Å ikke bli sett, men ser likevel – Fred ser seg tilbake.



Figur 17. Å se og ikke bli sett. Laurence ser etter Fred.

4.10: Oppsummering av analysene

Jeg har i mine analyser fra de to filmene sett på enkeltscener som setter identitetstematikken mellom transidentitet og familieidentitet i fokus. Det er her viktig å påpeke at det kan være vanskelig å skille mellom ulike former for familieidentitet avhengig av hvilken relasjon karakterene har med hverandre. Mine to filmer har samme tematiske fokus, men de behandler trans og familieidentitet på ulike måter. I *Transamerica* har vi sett på hvordan trans settes opp mot en familierelasjon med fokus på Bree og hennes forhold til sønnen Toby, men også Brees forhold til sin egen biologiske familie. I *Laurence Anyways* settes også trans opp mot

familierelasjonen, men her er det den romantiske relasjonen mellom Fred og Laurence som står i sentrum.

Det er en sentral forskjell mellom de to filmene i forhold til hvordan de tematiserer transidentitet i forhold til familieidentitet. *Laurence Anyways* tematiserer i større grad enn *Transamerica* forholdet mellom transidentitet og familieidentitet som problematisk. Det er tydelig utover i filmen at Laurences transidentitet blir et problem for Fred. Laurence har alt å vinne, fordi hun starter sitt liv på nytt, som et nytt menneske. Laurence ser heller ikke *kjønn* som en problematiserende faktor for å ha en nær relasjon til et annet menneske. Laurence er opptatt av mennesket, det er *personen* Fred hun vil være sammen med.

Hva med *Transamerica*? Familien er ikke nødvendigvis utslagsgivende for Brees transidentitet – familien er ikke en biologisk sone som ”former” kjønnsidentitet. Men familien er en sosial sone som former identitet, og er dermed med på å forme oppfatninger av hva som er kjønnsidentitet, men også hva familieidentitet kan være. Ved filmens slutt så får Brees oppfatning av hva som ligger i begrepet familieidentitet en positiv utgang – hun lærer at foreldrerollen er noe hun etter hvert trives med og som er et sted hun vil fortsette å være. Toby finner også ut at han vil opprettholde kontakten med Bree.

En konvensjonell lesning av representasjon av trans på film er at personen med transidentitet representerer en usikkerhet overfor en etablert struktur, her familiestrukturen. I denne diskursen blir transidentitet en egen form for kjønnsidentitet som truer den etablerte heteroseksuelle familien. Transidentitet blir forbundet med noe fremmed – noe flytende.

I forhold til *Transamerica*, blir ikke transtematikken det bærende elementet i filmen. Det blir et plotgrep i filmens narrative historie. Personen med transidentitet blir heller ikke presentert som et offer overfor omgivelsenes transfobiske holdning til denne personen. Bree presenteres som et menneske som er midt i historieskrivingen av sin egen identitet, både som enkeltindivid og som familieindivid. Når filmen avsluttes, så er hun ikke ferdig med å skrive sin historie, hun har så vidt påbegynt sin egen reise som familieindivid. Bree må sammen med Toby skape sin egen familieidentitet. Så vi ser at ut ifra den dysfunksjonelle familien kan også en ny familie oppstå.

Laurence er i motsetning til Bree i *Transamerica* på terskelen mellom identiteter ved filmens begynnelse. Bree har i det store og hele formet sin kjønnsidentitet, både i ytre og indre forstand når vi møter henne. Det er Brees familieidentitet som kan oppleves som ufullstendig når filmen begynner fordi hun fortsatt ikke vet at hun har en sønn. Brees egen oppfatning av hva familieidentitet er forandres også radikalt i løpet av filmen. Laurences oppfatning av familieidentitet er mer eller mindre stabil gjennom hele filmens gang. Laurence

ser ikke for seg et liv uten Fred. Men Laurence må også velge. Skal hun fortsette å leve et liv sammen med Fred – som en mann, noe som Laurence opplever som et ufullstendig liv, eller skal hun stå fram overfor Fred og fortelle sannheten, og risikere å miste Fred, og dermed deres felles familietilhørighet som par? Laurence velger det siste. For henne er det også et spørsmål om å ”se og bli sett” for den hun er – en kvinne, akkurat som med Bree i *Transamerica*

5: OPPSUMMERENDE KONKLUSJON

5.1: Innledning

Mitt forskningsfokus med *Laurence Anyways* og med *Transamerica* er å se på om det foreligger en ny måte å lese familieidentitet på film ut i fra en transpersons perspektiv. Jeg skal i dette kapitlet undersøke familieidentitet i lys av transrelasjoner i de to filmene. Vi må også se dette i relasjon til oppgavens problemstilling: *hvordan behandles transkjønnet identitet på film med utgangspunkt i nære familierelasjoner?* Dette er utgangspunktet for min diskusjon i dette kapitlet. Jeg vil i diskusjonen belyse transidentitet i relasjon til familieidentitet med utvalgt vitenskapsteori som rammeverk. Jeg har valgt queer theory som overordnet teori hvor jeg i diskusjonen vektlegger queerteoretikerne Butler og Halberstams arbeid rundt alternative kjønnspraksiser, her med hovedvekt på trans. Jeg vil deretter se på karakterengasjement i begge filmene hvor jeg her vil trekke fram kognitiv filmteori som inngang til hvordan vi som tilskuer kan identifisere oss med en filmkarakter. Jeg ser også på hvilke filmatiske grep som er brukt for å belyse identitetstematikken i analysefilmene. Jeg vil avslutningsvis presentere en konklusjon av mine funn i oppgaven. La oss først undersøke hvordan transrelasjoner behandles innenfor diskursen familie.

5.2: Transrelasjoner – Trans og familieidentitet på film

Laurence og Bree er transkvinner med en kropp som gjennomgår en fysisk forandring. De har begge en kropp som er et sted mellom identiteter. Vi har sett i analysene at familieidentitet oppleves individuelt av familiemedlemmene rundt personen som er trans. Jeg har vist gjennom eksempler fra enkeltscener i filmene hvordan uttrykket ”å passere eller ikke passere”-her som kvinne, spiller inn på familieindividenes lesning av familiemedlemmet som er trans.

Det er en kollisjon mellom hvordan man *ser ut* vs hvordan man *ser på seg selv* vs hvordan *andre ser på deg*. Dette må vi også se i samsvar med hvordan karakterene rundt hovedpersonen ser på *seg selv* i lys av hvordan de leser hovedpersonen. Et eksempel er hvordan Brees søster Sydney ser på seg selv i lys av hvordan hun nå må se på Bree som søsteren sin og ikke broren sin i *Transamerica*. De prøver klær sammen før familien skal ut på restaurant i en scene fra filmen som jeg har beskrevet i analysen. Etter å ha kommet over det første sjokket ved å se Bree som kvinne, så ser Sydney nå seg selv som kvinne speilet i Bree, og dermed har de to søsknene nå mer til felles. Selv om Bree er mye mer opptatt av å

kle seg feminint enn hva Sydney er, så har de to kvinnene det til felles at de har samme holdning overfor moren Elizabeth. De styrker familiebandet seg imellom gjennom å parodiere moren. De parodierer foreldrerelasjonen mellom mor/barn gjennom at Bree kler seg i morens klær, som en kvinne og en datter av en annen kvinne. Dermed blir Elizabeth også tvunget til å se Bree som datteren sin som låner morens klær. Dette er en forsikring fra Brees side om at hun er komfortabel i sin kjønnsidentitet som kvinne – også innad i familien. Elizabeth ser seg selv på utstilling, men det er et bilde av seg selv inne i det aller helligste – familierommet. Den sosiale sonen som dette rommet skaper kan ikke Elizabeth unnslippe. Hun er nødt til å godta at Bree ser på seg selv som kvinne, men ved å spille på familien som noe performativt – at man *gjør* en relasjon, enn at man *er* en relasjon, så vinner Bree over moren. Bree *gjør* sin identitet som familiens datter i full offentlighet foran familien. Elizabeth må nå reforhandle sin oppfatning av hvordan hun ser på Bree fra sitt eget ståsted som mor, men også som kvinne.

I *Transamerica* belyses de performative aspektene ved kjønn og identitet. Dette illustreres ved at familierelasjonene rundt Bree oppfatter hennes kjønnsidentitet som kvinne som en form for maskerade. Bree spiller rollen som kvinne. Men Bree *er* kvinne, noe hun insisterer på gjentatte ganger overfor familien sin. Dette bildet kolliderer fullstendig med Elizabeths tidligere oppfatning av Bree som person, nettopp fordi Bree tidligere het Stanley og alltid har hatt familierollen som sønnen, ikke som datteren innad i familien. Det er her en konflikt mellom hvordan Bree *ser ut* og hvordan Elizabeth *ser på* Bree. Men Brees kjønnsidentitet som kvinne er fortsatt intakt etter familiegjenforeningen i Phoenix. Det viktigste for Bree er å *være* kvinne, men moren hennes ser henne kun som å *gjøre* kvinne.

Brees sønn Toby forholder seg til Bree på sin egen måte. Tobys verktøy for å bygge en menneskelig relasjon er gjennom å forføre andre. Det er dette yrket han har skapt seg på gata i New York som gateprostituert. På denne måten blir Tobys måte å skape en intim relasjon på også en form for maskerade. Vi kan trekke en parallell til Butlers arbeid rundt de performative aspektene ved kjønn. Butler hevder at *alt* som har med kjønn å gjøre er en effekt av tillærte praksiser. Vi imiterer allerede etablerte kjønnspraksiser som vi ser andre mennesker utføre i det virkelige liv. Kjønn er ikke biologi for Butler, men en imitasjon av en handling vi ser andre mennesker utføre, fordi dette er den etablerte normen i vårt sosiale og kulturelle samfunn. Dette er hovedessensen i *Gender Trouble*.

Toby etteraper også en handling han har sett andre gutter og menn gjøre når han forfører andre mennesker som gateprostituert. Toby er ikke i besittelse av de emosjonelle verktøyene han trenger for å knytte nære bånd med andre mennesker. Det er kun dette fysiske språket Toby kjenner til for å nærme seg andre. Det kan være flere årsaker til dette. Toby har ikke hatt en stabil og trygg familieoppvekst. Tobys barndom var farget av en fraværende mors – og farsfigur. For Toby er ikke identitet biologi slik som det er for hans bestemor Elizabeth. Forskjellen mellom Toby og Elizabeth er at Toby ikke er så farget av familiens oppfatninger om hva identitet og kjønn er. Toby har laget sine egne verdier og normer for hva som konstituerer identitet.

Men Tobys familieidentitet er fragmentert. Toby leter i *Transamerica* etter sin egen familie, noe han har gjort stort sett gjennom hele livet sitt. Toby har vært rotløs, både i kropp og sinn helt siden han mistet foreldrene sine som liten gutt. Tobys mor døde av en overdose da Toby var barn, og stefaren har kun Toby avsky overfor da stefaren misbrukte Toby som liten. Toby mislykkes selvfølgelig i å forføre Bree fordi Bree vet det som Toby ikke vet – at Bree er Tobys biologiske far, nå mor. Bree forteller også til slutt Toby at hun er faren hans. Og Tobys høyeste ønske er jo å finne faren sin. Bree entrer livet til Toby på ny, som den tapte faren, nå som kvinne og vordende mor. Toby entrer Brees liv som den ukjente, først uønskede sønnen. Men Bree finner til slutt ut at hun liker å være mor.

Bree og Toby krysser begge grenser i sine veivalg mot en mulig familieidentitet. Dette er både personlige og geografiske grenser. Vi snakker om geografiske grenser i den forstand at både Toby og Bree er i fysisk bevegelse framover inne i bilen under reisen mot California. Men det er også personlige grenser som flyttes både for begge, både inne i det intime rommet de deler inne i bilen, på soverommet hos Brees foreldre og senere hjemme hos Bree i LA. Den største forflytningen av personlige grenser for både Toby og Bree, er når de tilslutt ser at de ikke kan unnvære hverandre som mor og sønn. Bree går fra å ha en statisk, biologisk familierelasjon til sine foreldre, til å ”gjøre” en familierelasjon på egen hånd ved å skape sin egen familie sammen med Toby. Bree tar hele tiden valg, men hun tar et aktivt valg når hun til slutt velger å satse på familieidentiteten sammen med sønnen. På denne måten skaper Bree sin egen sosiale sone hvor familieidentitet skrives og formes på nytt innad i familierelasjonen hun har med sønnen. Familien får en positiv utgang for Bree i *Transamerica*. Vi ser at barnets rolle, her Brees sønn Toby spiller en viktig rolle i transformasjonen fra en statisk til en aktiv familieidentitet i *Transamerica*. I denne filmen er det også relasjonen mor/sønn som blir den bærende, men her i positiv forstand.

Barnet spiller også en viktig rolle i *Laurence Anyways*. Men her er det fraværet av barnet som blir en utfordrende faktor for filmens tematiske behandling av trans og familieidentitet. La oss se nærmere på hvorfor familieidentitet ikke får en positiv utgang for Laurence og Fred i *Laurence Anyways*. Laurence og Fred har ved filmens start en aktiv familierelasjon – de er kjærester, og de deler alt med hverandre. Fred og Laurence har også begge et anstrengt forhold til sine respektive familier. Laurence forholder seg til sin middelaldrende mor Julienne delvis ut av plikt fordi han er familiens eneste sønn. Laurence er også enebarn, og han har ikke hatt et nært forhold verken til moren eller faren sin. På denne måten kan vi dra en parallell mellom Laurence og Toby i *Transamerica*. Laurences foreldre har ikke vært fysisk fraværende i Laurences oppvekst i motsetning til Tobys foreldre. Laurence har ikke et emosjonelt nært bånd til moren, men filmen impliserer at han ønsker sterkt å stå foreldrene nærmere enn det han gjør. Laurence er kontaktsøkende overfor moren, både før og etter identitetsskiftet som kvinne, men Julienne velger ofte å rette oppmerksomheten mot ektemannen. Hun velger bort Laurence, sitt eget barn. Laurences far får vi kun ett glimt av i filmen, hvor han sitter apatisk i en lenestol og ser på TV og knapt enser at Laurence prøver å føre en samtale med ham. Vi får ikke vite hvorfor faren til Laurence oppfører seg slik. Han er ganske enkelt ikke tilstede som en aktiv part i familien til Laurence. Dette oppleves som tungt for Laurence som hele tiden har ønsket bekreftelse fra sine foreldre om at han er et verdifullt menneske. Denne bekreftelsen blir enda viktigere å etterstrebe for Laurence når han bestemmer seg for å leve som kvinne. Men Julienne slår hånden av Laurence når hun i en av filmens mest hjerteskjærende scener ringer hjem til foreldrene, på gråten og forslått etter at Laurence har slått ned en mann på en bar. Moren legger tilslutt på røret med replikken at det er Laurence valg å leve slik.. Dette er et knusende slag i ansiktet for Laurence. Hun har blitt avvist både av moren sin og av kjæresten sin.

Laurence finner etter hvert trygghet og en ny, alternativ familie hos Bebe Rose (Emmanuel Schwartz) og vennene hans. Bebe Rose er en ung mann som forbarmer seg over Laurence ute på gaten, og som tar henne med seg hjem, og hjelper henne i den tunge tida etter at Laurences egen familie har vendt seg bort fra henne. Men Laurences kan ikke finne igjen sin familieidentitet borte fra Fred. Hun vil det heller ikke. For Laurence så ER Fred familie. Ikke noe annet individ kan fylle den plassen. Heller ikke Charlotte, (Magalie Lépine-Blondeau), Laurences nye kjæreste kan fylle tomrommet etter Fred.

Laurence vil bare være sammen med Fred, det er med Fred at familieidentiteten oppleves som aktiv og som stabil for Laurence. Det vil også Fred, men biologi og kjønn kommer i veien for familieidentiteten slik Fred ser det. Fred føler at hun er sammen med en

mann som spiller kvinne. Hun føler at Laurence *gjør kvinne* på feil måte fordi hun har en svært feminin framtoning, men fortsatt bærer maskuline trekk. Fred ser restene av den ”gamle” Laurence i den nye Laurence, men nå som kvinne.

Fred blir også gravid med Laurences barn. Dette skjer nesten samtidig med at Laurence på sin 35-årsdag forteller at han alltid har følt seg som en kvinne og at han nå ikke lenger ønsker å leve som en mann. Fred blir først rasende på Laurence og lurert på om Laurences følelser overfor Fred bare har vært maskerade hele tiden, og spør ham nå om det betyr at han er homofil og vil forlate Fred for en annen mann. Men det vil ikke Laurence. Laurence ser ikke kjønn som et problem, og lar ikke dette komme i veien for å skape en familieidentitet sammen med Fred, ikke til å begynne med.

Identitet er ikke biologi for Laurence. For Laurence så formes identitet gjennom å ha en nær relasjon til et annet menneske. Laurences familieidentitet er i relasjonen hun har sammen med Fred. Det er Laurences kjønnsidentitet som for henne ved filmens start oppleves som fragmentert. For Laurence så har kjønnsidentiteten alltid vært ufullstendig i og med at hun hele livet har følt seg som en kvinne fanget i en mannskropp. Det ytre er ikke proporsjonalt med det indre. Hvordan Laurence ser på seg selv er i konflikt med hvordan Laurence ser ut som mann, fra Laurences perspektiv. Men Laurence ser helt riktig ut i Freds øyne. Hun leser ham som en heterofil mann, men når Laurence begynner å gå i feminine kvinneklær og er mer feminin enn Fred selv, så kommer Laurences ytre i konflikt med hvordan Fred leser Laurence som person. Kroppen blir her et problem innad i den romantiske relasjonen mellom Laurence og Fred.

Fred har heller ingen andre mennesker å betro seg til. Hun har ingen andre nære venner utenom Laurence, og Fred har et distansert forhold til sin egen søster Stef og til sine egne foreldre. Freds foreldre får vi heller ikke vite så mye om i filmen. Vi ser dem kun sammen med Fred i familiescener hjemme hos Fred og Albert, som konstituerer den ”riktige” heterofile familien. Fred bryter med Laurence, fordi hun har vanskeligheter med å akseptere Laurences transidentitet.

Fra å være en aktiv familierelasjon, blir familierelasjonen mellom Fred og Laurence statisk når den biologiske familien i form av Freds graviditet kommer inn i bildet. Å aktivt «gjøre» en familierelasjon fungerer ikke mellom Fred og Laurence. Fred får det ikke til, selv om hun så gjerne vil. Hun innrømmer til og med overfor Laurence at hun elsker Laurence høyere enn sin egen sønn Leo. Når barnet kommer inn i bildet, blir dette triggeren som får Fred til å flykte. Det ufødte barnet er også den biologiske faktoren som vil binde Fred og Laurence sammen, både som kjærester, men også som foreldre og som familie. Og fra å

være en familie, bare Fred og Laurence, til nesten å “gjøre” en familie på egen hånd, opplever Fred familieidentiteten sammen med Laurence som ødelagt og feil – nå som Laurence er kvinne. For Fred så blir den potensielle nye familien sammen med Laurence maskerade. I *Laurence Anyways* blir steget mellom å være en familie til å gjøre en familie for stort fordi transidentiteten oppleves som ustabil i forhold til familieidentiteten.

5.3: Kjønnsideitet vs familieidentitet – Å se og bli sett

Det blir mye fokus på det ytre - på det fysiske utseendet til personen som er trans. Vi så hvor utfordrende det var både for Laurence og for Bree å bli godtatt ut ifra om de kunne “passere” som kvinner i ulike sosiale settinger. Dette var spesielt problematisk innad i deres familierelasjoner. Hvorfor blir kroppen et problem? For å bedre belyse dette, kan vi trekke inn teori fra det queerteoretiske feltet.

Halberstam og Butler skriver om transkroppen som en flytende, fleksibel størrelse. Halberstam skriver at transkroppen ofte ses på som ”rigid” (Halberstam: 2005, s.79). Med dette mener hun at transkroppen oppfattes som et fremmedelement som ikke passer inn noe sted – i vårt fysiske, kulturelle og sosiale rom. Og det er alltid fokus på kroppen i forhold til det menneskelige begjær. Mennesket styres av følelsesmessige responser på hva det fysisk tiltrekkes eller frastøtes av. Det fysiske ytret, menneskekroppen er alltid vårt første møte med andre mennesker. Menneskekroppen blir et eget forhandlingskart for hvordan identitet leses. Kjønnsideitet blir en sårbar størrelse her. Jeg vil gå tilbake til familiescenen i *Transamerica* hvor dette illustreres spesielt godt. Brees mor Elizabeth utbryter i denne scenen at hun ikke klarer å se på Bree. Elizabeth ser Stanley forkledd som Bree. Hun sier: ”Oh Bree, I can’t look at you like this!” For Elizabeth så er identitet biologi. Hun klarer ikke å se bortfor Brees fysiske framtoning, hun ser ikke kvinnen som Bree har blitt, hun ser kun sønnen Stanley i Brees skikkelse. For Elizabeth så spiller Bree en mann forkledd som kvinne.

5.4: Å føle familieidentitet – Karakterengasjement i *Transamerica* og *Laurence Anyways*

Kan vi som tilskuere føle familieidentitet sammen med en karakter på film? Hvordan kan vi identifisere oss med en filmkarakter? Jeg skal forsøke å besvare disse spørsmålene her. Filmen har som audiovisuelt medium mange filmatiske verktøy den kan ta i bruk for å fortelle en historie. Det kan være gjennom klipping, kamerautsnitt, bruk av lyd osv. Men det er minst

like viktig det som foregår *foran* kamera. Det som foregår foran kamera kalles *mise-en-scene*. Det er karakterene på lerretet, hva de sier og hva de gjør og hvordan de interagerer med hverandre. Men det er også karakterenes klær, kulissene rundt karakterene og hvor de befinner seg. Nærbilder og kameraets fokus på enkeltkarakterer er også med på å styre vår oppmerksomhet mot en karakter eller bort fra en karakter. Alt dette påvirker oss når vi ser på film.

Hva er karakterengasjement? Karakterengasjement spiller en sentral rolle i kognitiv filmteori, her illustrert ved filmteoretikeren Murray Smith. Smith er den mest sentrale teoretikeren innenfor dette feltet fordi hans arbeid på sympatistruktur mellom en filmkarakter og tilskueren har hatt så mye å si for hvordan de psykologiske strukturene i tilskueren styrer tilskuerens identifikasjon med karakteren på filmlerretet. Smith skriver om dette i boka *Engaging Characters – Fiction, emotion and the cinema*. Her skisserer Murray det han kaller sympati med en karakter på tre nivåer gjennom det han kaller tilpasning, gjenkjennelse og alliansedannelse med karakteren (Smith 1995: 6). Dette styrer dermed vår reaksjon, vår lesning og vår forståelse av en karakter. Dette styrer vår *identifikasjon* med en karakter, og dermed hvor mye engasjement vi investerer i denne karakteren.

Hvordan oppleves karakterengasjement i *Laurence Anyways*? I *Laurence Anyways* får vi gjennom store deler av filmen presentert en rekke fellesscener mellom Laurence og Fred. Vi ser også flere scener hvor de to karakterene interagerer med sine egne familiemedlemmer. Det er til syvende og sist Fred som føler seg mest isolert. Hun kommuniserer ikke bra med familien sin, verken med moren eller med søsteren Stef. Vi ser også i scener med Fred og hennes egen familie med ektemannen Albert og sønnen Leo at hun virker fjern og distraheret. Albert og Leo blir heller ikke viet mange minuttene på filmlerretet sammenlignet med hva de andre karakterene får. Dermed vier ikke filmens narrative univers plass og rom for oss som tilskuere til å bli kjent med Freds familie – hennes egen familie borte fra Laurence. Filmen legger hovedvekt på å fortelle historien om Fred og Laurence. Det er deres historieskriving som familie og som enkeltindivider som settes i fokus. Laurence og Fred får naturlig nok også mer av kameraets fokus enn de andre karakterene i filmen. Vi oppfatter da som tilskuere at Dolan vektlegger disse karakterenes relasjon med hverandre som den bærende relasjonen i filmen.

Kameraet ligger også ofte svært nært opp mot karakterene i fellesscener mellom Laurence og Fred. Og når de er sammen bare de to, opplever vi en intimitet til begge karakterene som vi ikke opplever med andre karakterer i filmen. Dette gjelder spesielt i scener når Fred og Laurence er sammen inne i bilen. Dette blir et svært intimt rom som kun er

forbeholdt disse to. Det er inne i bilen hvor Laurence og hans relasjon til kjæresten Fred først presenteres for oss som tilskuere. Laurence og Fred forbereder Laurences 35-årsdag hvor de drikker, røyker, ler sammen og hører på musikk. Dette foregår mens bilen kjører gjennom en vaskeautomat. Det er også inne i bilen ,etter bursdagsfesten til Laurence at han forteller Fred sin hemmelighet som han har gått og båret på hele livet, at han har følt seg som kvinne i en mannskropp. Også i denne scenen kjører bilen gjennom en vaskeautomat. Laurence er desperat etter å fortelle Fred sannheten, ellers så kommer han “til å dø” forteller han henne i denne scenen. Fred blir redd og begynner å gråte. Så klippes det til en eksteriørscene hvor vi ser bensinstasjonen, en sidedør som går opp, og Fred som går ut av vaskeautomaten. Hun filmes da utenfra, hvor hun bokstavelig talt forlater det intime familierommet inne i bilen hvor hun for kort tid siden satt sammen med Laurence. Bilen, det intime rommet blir i denne scenen et visuelt “brudd” i familieintimiteten mellom Fred og Laurence.

Xavier Dolan utnytter filmens visuelle rom rundt karakterene for å illustrere hvor nære relasjoner disse karakterene har med hverandre. Bruk av det visuelle rommet kommer særlig godt til uttrykk i relasjonen mellom Fred og Laurence. Dolan utnytter også bruken av dører som enten står åpne eller som er lukket, for å illustrere hvordan relasjonene, men også hvordan familieidentiteten forflyttes mellom karakterene. De stengte dørene blir fysiske grenser, eller stengsler mellom de ulike sosiale sonene som karakterene beveger seg mellom. Vi ser at familieidentiteten forandres over tid gjennom fysisk bruk av stengte dører og åpne rom. Karakterene krysser disse dørene og rommene, enten på vei bort til hverandre, men også på vei bort fra hverandre. Dørene blir da som visuelle ”portaler” som enten binder sammen eller splitter intimiteten mellom Fred og Laurence. Dette illustreres særlig godt i den siste scenen mellom Laurence og Fred hvor bruken av stengte dører splitter familieidentiteten mellom dem der de verken fysisk eller psykisk kan nå hverandre som kjærester, men heller ikke som familie.

Det settes også mye fokus på karakterenes klær i *Laurence Anyways*. I nesten alle scener med Fred og Laurence, både sammen og hver for seg så er de begge kledd i klær i svært skarpe farger. Men fra å være ordinært kledd i jeans og skjorte, blir det Laurence som kler seg i stadig mer fargerike klær, hvorpå hun i siste scene i baren overstråler Fred fullstendig i klesstil. Fred blir her visuelt ”utspilt” av Laurence. Fred går med dusere farger på klærne jo lenger inn i filmen, og lenger inn i historien vi kommer. Laurence er sommerfuglen som slipper fri, men som tilslutt sitter alene igjen inne i den mørke baren, som blir en visuell ”kokong” rundt henne. Fred kan i denne scenen beskrives som Laurences motpart. Hun er

sommerfuglen som visnet – som nå har skrumpet inn, men som flykter ut i lyset – ut på gata. Fred flykter ut i det åpne rommet, bort fra Laurence, mot en usikker familieidentitet.

Hvordan oppleves karakterengasjement og identitetstematikken i *Transamerica*?

I *Transamerica* oppleves Bree og hennes relasjon til sin familie, eksempelvis illustrert gjennom relasjonen Bree-Toby og relasjonen Bree-Elizabeth som filmens narrative hovedfokos. Det er et dominerende flertall av scener hvor vi ser Bree og Toby sammen, og vi oppfatter da dette som filmens bærende relasjon og at det er dette Duncan Tucker ønsker at vi skal konsentrere oss om, Brees forhold til sønnen Toby. I scenene mellom Bree og Elizabeth, er også hele resten av familien tilstede, så filmen gir ikke tilskueren nok visuelt eller psykologisk rom til å bli kjent med Bree og Elizabeth som to kvinner som har en relasjon til hverandre fordi de er kvinner. Vi ser hovedsakelig Bree og Elizabeth i relasjonen mor-barn.

Vi ser også at bilen spiller en viktig rolle i *Transamerica* for Bree og Tobys relasjonsbygging som mor og sønn. Store deler av filmens handling foregår inne i bilen og ute på veien. Men det er ingen definerte geografiske grenser som krysses i filmen, bilen beveger seg stort sett gjennom det samme golde landskapet på sin vei mot California, men også på sin vei mot den potensielle familieidentiteten som Bree og Toby til slutt finner sammen. Derfor oppleves også landegrensene, men også de personlige grensene for Bree og Toby som udefinerte. Det jeg mener her med udefinerte er familieidentiteten, her illustrert ved Bree og Tobys felles familieidentitet som så vidt er påbegynt når vi når filmens slutt. Det er ved å reise ute på veien sammen at Bree og Toby også sammen finner starten på en felles familieidentitet. Historien om Bree og Toby, deres felles familieidentitet har så vidt begynt når vi forlater dem i Brees hjem.

Vi har nå sett at gjennom filmatiske grep ved å bruke stengte dører som et verktøy for å fysisk splitte relasjonene karakterene har med hverandre, eksempelvis med bruken av den stengte døren i familiescenen i *Transamerica* hvor Bree står på utsiden og kikker inn på familien, så oppleves relasjonene som stengt borte fra hverandre. Transidentiteten og familieidentiteten er fysisk skilt gjennom bruken av stengte rom, her stengte familierom.. De stengte dørene i begge filmene splitter intimiteten til familien, både selve familietilhørigheten, men også fraværet av den. De stengte dørene og rommene splitter også blikkene mellom karakterene, både familiemedlemmenes blick på Bree og Laurence, men også deres blick på sine egne familier.

Slik opplever vi som tilskuere at vi også er stengt ute fra familierommet sammen med Bree og Laurence. Men vi opplever også at familietilhørigheten forflytter seg for disse karakterene i takt med at de krysser familierom, men også sosiale soner. Dermed er

vi også som tilskuere med på å ”føle” familietilhørighet med disse karakterene, her illustrert gjennom filmatiske grep som bruken av stengte dører og åpne og lukkede rom og hvordan Bree og Laurence stadig krysser disse rommene og sonene, enten på vei bort fra eller på vei til en potensiell familieidentitet. Grensene er fysiske markører i tid og rom, men som også markerer at de sosiale sonene er i bevegelse, akkurat som karakterenes transidentitet. Identitet blir i disse filmene noe flytende ved at identiteten krysser ulike sosiale soner og ulike familierom. Slik kan film som visuelt medium forme identitet ved at identiteten, både transidentiteten og familieidentiteten beveger seg i tid og rom.

5.5: Konklusjon

Hvordan kan film gi oss innsikt i transrelasjoner og gi oss ny kunnskap om trans og familie? Jeg vil argumentere for at film som audiovisuelt medium kan vise oss hvordan identitet kan formes over tid. Det skjer på den måten ved at identitet behandles innenfor filmens temporale og narrative rom som jeg har belyst ved bruk av filmatiske grep som klipping og kamerautsnitt. Film forteller ofte historier om mennesker. Og disse historiene kan fortelles på et utall ulike måter ved å bruke de visuelle verktøyene filmen har til rådighet. Identitet er som vi har sett i analysene en sammensatt diskurs. Vi har også ulike typer identiteter. Det er transidentitet og familieidentitet som er mitt hovedfokus i denne oppgaven.

Vi så i filmanalysene at familieidentitet styrkes og får en positivt utgang for den ene transrelasjonen, henholdsvis i *Transamerica*, mens det motsatte skjer i *Laurence Anyways* - hvor familieidentitet her etter hvert brytes ned.

Jeg har understreket viktigheten av uttrykket ”å se og bli sett” flere ganger i denne oppgaven. Dette gjør mennesket for å overleve i det sosiale rom, både innenfor og utenfor familien. Dette gjør også Bree og Laurence for å overleve innad og utenfor sine respektive familierelasjoner. Fordi de ønsker å *bli sett* – for hvem de er – mennesker og kvinner.

Hvorfor går det ikke bra med Fred og Laurence som kjærestepar? Hvorfor kan ikke Bree og moren Elizabeth nå hverandre? Mine to analysefilmer forteller historiene om Bree og Laurence og deres respektive familier. Alle disse karakterene beveger seg mellom soner. De krysser også grenser, både mellom de sosiale og kulturelle sonene. Ved å gjøre dette blir også Bree og Laurence objekter for hvordan andre mennesker vurderer deres oppførsel, væremåte og holdning i ulike sosiale settinger. Bree og Laurence må forhandle både sin kjønnsidentitet – hvordan de ser på *seg selv* ut ifra hvordan omgivelsene rundt dem *ser på dem*. Men de må

også reforhandle relasjonene de har med alle disse menneskene, ut ifra hvor intim familierelasjonene er.

Hvordan kan Bree og Laurence som transkvinner bidra til å gi oss et mer nyansert bilde av representasjon av trans og familie på film? Personen med transidentitet, som eksempelvis Bree, i *Transamerica*, blir den ”andre”, outsideren som må redefineres som individ, og som familiemedlem. Familieidentitet er også en egen form for identitet, men den er sammensatt, fordi den er allerede en del av et komplekst sett med flere identiteter innad i en familiestruktur, bestående av eksempelvis foreldre, søsken og barn som i tilfellet med *Transamerica*, og mellom kjærester i *Laurence Anyways*. Familieidentitet blir her noe flytende, noe som må reetableres på nytt i møte med allerede etablerte familierelasjoner.

Både kjønnsidentitet og familieidentitet blir mobile størrelser fordi de hele tiden beveger seg innenfor sosiale og kulturelle strukturer, her familiestrukturen. Vi kan her snakke om å *gjøre* en familie, ikke å bare *være* en familie. Familien er også en effekt av ulike praksiser, som vi har sett illustrert ved Judith Butlers arbeid rundt kjønn som en imitasjon av allerede etablerte kjønnspraksiser i samfunnet. Innad i familiestrukturen eksisterer det ulike sett med forventninger som konstituerer ulike handlingsmønstre, eksempelvis gjennom familiebåndet mellom mor og sønn. Vi kan illustrere dette bedre ved å se på familiebåndet mellom Bree og hennes mor Elizabeth i *Transamerica*, og mellom Laurence og hennes mor Julienne i *Laurence Anyways*. Mødrene til disse transkvinnene oppfostrert dem som gutter. Derfor har også Julienne og Elizabeth forventninger knyttet til det å være mødre til sønner. Og forventningen til hva morsrollen til en sønn skal fylles med, kommer i konflikt når mødre nå skal behandle barna sine som døtre. De må reforhandle sine forventninger til hva det vil si å være *mor til en datter*.

Det har vært mye fokus på kropp i denne oppgaven. Det er en annen type kropp som også påvirker hvordan transkroppen leses innad i familien. Vi kan her snakke om familiens ”kropp”. Dette er beskrivelsen av de ulike familiemedlemmene og relasjonene mellom dem. Disse relasjonene, denne ”familiekroppen” oppfattes også som flytende, når de ulike familiemedlemmene, her illustrert ved Brees og Laurences mødre, må reforhandle sine forventninger og oppfatninger til det å være mor til en datter, tidligere sønn. Dette blir en særlig utfordring for Elizabeth og Julienne. Elizabeth ser ikke Bree som datteren sin, men Julienne lærer seg å verdsette Laurence som familiens datter, og de kommer faktisk nærmere hverandre. Brees søster Sydney lærer seg å verdsette Bree som søsteren sin. Bree lærer seg å verdsette morsrollen som mor til Toby. Laurence og kjæresten Fred finner ut at deres ulike

forventninger til hva en familie er, kommer i konflikt med deres individuelle behov som mennesker, og som kvinner.

Vi har sett at kroppen også har mye å si for hvordan menneskets følelsesmessige responser overfor en kropp som oppfattes som ”feil” – her transkroppen, styrer mye av menneskets forventninger til hvordan denne kroppen skal behandles, både innenfor det intime familierommet og ute i det sosiale rommet. Vi kan igjen trekke inn Butler. Butler omtaler menneskekroppen som et ”kulturelt tegn” i *Gender Trouble* (Butler 1990: 96). Med dette mener hun at kroppen alltid er en kulturell bærer av ulike fortolkningsformer og ulike fortolkningsmarkører. Kjønn og identitet kan være en type fortolkningsmarkører. Man forholder seg til sin egen kropp på sin måte. Andre mennesker forholder seg til *din* kropp på *sin* måte. Vi må ikke glemme identitetstematikken her. Identitet kan også forbindes med noe flytende og fleksibelt. I og med at hovedpersonene i begge mine analysefilmer er transpersoner, så tydeliggjøres dette på en særskilt måte. Bree og Laurence ønsker å bli sett som kvinner, ikke menn som spiller kvinner. De har også bokstavelig talt fått føle på kroppen hvor krevende det er å holde på familiekroppen.

Jeg har vist gjennom mine filmanalyser i denne oppgaven at familie ikke bare er biologi. Familie er mye mer enn det. Det går an gjøre en familie, og det går an å føle en familie. Minnet om familien, fraværet av den eller tryggheten av å være i den er alltid tilstede. Men familien er i stadig bevegelse i takt med våre individuelle forventninger om hva det innebærer å være en familie.

6.0: KILDELISTE

Filmografi

Spillefilmer:

Transamerica (Duncan Tucker, 2005)

Laurence Anyways (Xavier Dolan, 2012)

Nånting måste gå sønder (Ester Martin Bergsmark, 2014)

Drunktown's Finest (Sydney Freeland, 2014)

Dallas Buyers Club (Jean Marc-Valleé, 2013)

52 Tuesdays (Sophie Hyde, 2013)

Tomboy (Céline Sciamma, 2011)

Boys Don't Cry (Kimberly Peirce, 1999)

The Adventures of Priscilla – Queen of the Desert (Stephan Elliott, 1994)

Orlando (Sally Potter, 1992)

The Crying Game (Neil Jordan, 1992)

The World According to Garp (George Roy Hill, 1982)

TV-serier:

Transparent (Jill Soloway, Nisha Ganatra, 2014 -)

Orange is the New Black (Regi: Jenji Kohan, 2013 -)

Hit and Miss (Hettie MacDonald, Sheree Folkson, 2012)

The L Word (Ilene Chaiken, 2004 – 2009)

Coronation Street (Tony Hill, 1960 -)

Dokumentar:

Født i feil kropp (Petter Vennerød, 2014)

Bibliografi

Trykte kilder:

Pomerance, Murray (2008): *A Family Affair – cinema calls home*, Wallflower, London.

Dalton, Mary M. (2009): “From Dad to Mom – Transgendered Motherhood in Transamerica” i *Motherhood Misconceived – Representing the Maternal in U.S. Films* (red. Heather Addison, Mary Kate Goodwin-Kelly, Elaine Roth) , State University of New York Press, s. 235-249.

Gauntlett, David (2002): “Queer theory and fluid identities” i *Media, Gender and Identity – An Introduction*, Routledge, London and New York, s. 134 – 152.

Halberstam, Judith (2005): *In a Queer Time and Place – Transgendered Bodies, Subcultural Lives*, New York University Press.

Phillips, John (2006): *Transgender on Screen*, Palgrave MacMillan.

Butler, Judith (2004): “3: Doing Justice to Someone: Sex Reassignment and Allegories of Transsexuality” i *Undoing Gender*, Routledge, New York and London, s. 57 – 75.

Butler, Judith (1999): *Gender Trouble*, Second Edition, Routledge, New York and London.

Butler, Judith (2011): *Bodies That Matter – On the Discursive Limits of Sex*, 1st Edition, Routledge, New York and London.

Prosser, Jay (1998): *Second Skins – The Body Narratives of Transsexuality*, Columbia University Press.

- Feinberg Leslie (2006): “Transgender Liberation: A Movement Whose Time has Come” i *The Transgender Studies Reader* (red. Susan Stryker, Stephen Whittle), Routledge, New York and London, s. 205 – 221.
- Laura Mulvey (2000): “Visual Pleasure and Narrative Cinema” i *Feminism and Film*, (red. E. Ann Kaplan) OUP Oxford, s.34 – 48.
- Mulvey, Laura (1999): “Visuell nytelse og narrative film” i *Filmteori – en antologi* (red. Halvard Fosshem), Pax Forlag, s. 169 – 170.
- Stryker, Susan (2006): “(De)Subjugated Knowledges – An Introduction to Transgender Studies” i *The Transgender Studies Reader* (red. Susan Stryker, Stephen Whittle), Routledge, New York and London, s. 01-20.
- Stryker, Susan, Aizura, Z. Aren (2013): *The Transgender Studies Reader 2*, Routledge, New York and London.
- Mortensen, Egeland, Gressgård, Holst, Jegerstedt, Rosland, Sampson (2008): *Kjønnsteori*, Gyldendal Norsk Forlag.
- Phillips, Louise, Jørgensen, Marianne Winther (1999): *Diskursanalyse som teori og metode*, Roskilde Universitetsforlag.
- Smith, Murray (1995): *Engaging Characters – Fiction, Emotion and the Cinema*, Clarendon Press.
- Mühleisen, Wencke, 2002: “Kjønn i uorden – Iscenesettelse av kjønn og seksualitet i eksperimentell talkshowunderholdning på NRK fjernsynet”, *Doktoravhandling, UIO*, 2002.

Internett:

VG. Lastet ned 02.07.2013:

<http://www.vg.no/nyheter/innenriks/sykehus-norge/vil-ha-slutt-paa-kastrering-av-transkjoennede/a/10117865/>

Morgenbladet. Lastet ned 29.08.201

http://morgenbladet.no/samfunn/2014/mitt_liv_som_hen#.VVylEynVtGQ

Aftonbladet Lastet ned 03.10.2014:

<http://www.aftonbladet.se/debatt/debattamnen/kulturochnoje/article19627412.ab>

NAT T OG DAG Lastet ned 11.11.2014:

<http://www.nattogdag.no/2014/11/ester-martin-bergsmark-jeg-vil-ha-mer-kjott-svette-og-blod/>

nrk.no. Lastet ned 11.04.2015:

http://www.nrk.no/ostfold/_hen_-tas-inn-i-det-svenske-spraket-1.12305546

flaunt.com: Lastet ned 20.05.2015:

<http://flaunt.com/art/jill-soloway/>