

To Belong to the Living

– om queer slægtskab
og reproduktiv futurisme

AF MICHAEL NEBELING PETERSEN

*I den amerikanske spillefilm **The Kids Are All Right** følger vi en queer familiekonstellation. Filmen viser det brutale arbejde, den queer familie må udføre for at blive genkendelig inden for et heteronormativt slægtskabsparadigme og hvem, der må betale regningen for dette.*

Den amerikanske spillefilm *The Kids Are All Right* (Cholodenko 2010) havde premiere i biografer landet over i 2010. Det er bemærkelsesværdigt, at Hollywoodfilmen lanceres og anmeldes som en mainstreamfilm, når dramaet udspiller sig om en lesbisk familie. Filmen er på den måde et eksempel på en ny familiekonstellation og en illustration af de omskrivninger af (heteronormativt) slægtskab, der kræves for at etablere queer slægtskab.

I kølvandet på nye lovgivninger,¹ der anerkender homoseksuelle familier, og med udsigten til, at regeringen vil undersøge, hvordan regnbuefamiliers juridiske vilkår kan forbedres (Regeringen 2011: 66), er det interessant at undersøge, hvordan homoseksuelle familier konstitueres i populærkulturen. I takt med at homoseksuelle familier legaliseres og anerkendes, produceres der flere film, der repræsenterer disse nye former for slægtskab.² Denne anmelderroste film skriver sig således ind i en aktuel

dansk politisk kontekst, hvor lovgivningen understøtter, at familie, slægtskab og seksualitet rekonfigureres og får nye betydninger. Som Politikens filmanmelder skrev: “Nye familiemønstre fostrer anderledes familiefilm” (Skotte 2010).

Men hvor de danske anmeldere hyldede *The Kids* (Hjort 2010), så er den queerteoretiske reception noget mere kritisk: Jack Halberstam læste filmen som “a deeply conservative film” (2010) og peger på, at filmen skaber en begærsøkonomi, der privilegerer mandlig heteroseksualitet “and leaves lesbians stranded”. Halberstam blev ekkot af Lisa Duggan, der skriver, at hun havde forventet, at filmen ville være dårlig, men “had no idea how bad” (2010) og udnævner sexscenen mellem filmens to lesbiske hovedpersoner som “the Worst Lesbian Sex Scene in Cinema History” (ibid.). Som respons på denne queer konsensus, at filmen “is the worst movie this summer, if not this year, if not EVER” (Puar & Tongson 2010), søger Jasbir K. Puar og Karen Tongson at lave en “stubbornly reparative” læsning af filmen. De bemærker, at filmen handler om “the cost and horrors of normativity in all its expressions”. Ifølge dem er filmen “ugly”, da den “offers a stinging critique of the racialized, gendered, classed, and sexualized costs of excluding others in the name of ‘my family’” (ibid.).

I denne artikel vil jeg følge Puar og Tongsons reparerende læsning af *The Kids* og anskue filmen som et eksempel på, hvordan queer slægtskab gøres mulig. Gennem Sara Ahmeds queer “attachments” (2004: 155) og med inspiration fra både queer- og transteori vil jeg undgå dikotomiske læsninger af filmen og undersøge, hvilket arbejde den queer familie må udføre for at blive en familie. Endelig vil jeg komplicere dette queer arbejde ved at pege på, hvordan slægtskab allerede er skrevet ind i en racialiseret og klasse-mæssig økonomi af privilegier og livsduelighed.

REPRODUKTIV FUTURISME

I sin polemiske og omdiskuterede bog *No Future – Queer Theory and the Death Drive* (2004) tager Lee Edelman et skarpt opgør med Barnet som figur. Edelman argumenterer for, at den sociale orden er bygget op omkring en fantasi om Barnet, en logik og ideologi han kalder ‘reproduktiv futurisme’. I Edelmands lacanianske tænkning forstås selve subjektsdannelsen og den symbolske meningstilskrivelse som bundet op på fantasien om det uskyldsrene barn, der bærer fremtiden. Barnet er, som det symbolske hos Lacan, altid på en gang overdetermineret og mangelfuldt. Derfor søger den heteronormative sociale orden at fikserer Barnet som uskyldigt og ‘rent’, mens perversion, død og ødelæggelse tilskrives den abjekte queer figur. Da det symbolske, altså vores sprog, symboler og genkendelse af verden, er opbygget omkring Barnet, bliver queerhed det, som står i opposition til Barnet og fremtiden, det unævnelige som truer den sociale orden.

Queerhed hos Edelman betegner derfor det, som negerer fremtiden og reproduktion. Queerhed dækker over det, som opløser mening og identitet. Queerhed er således opløsningen af det symbolske, af selve den sociale orden (en orden der jo netop struktureres af fantasien om Barnet). Queerhed kan derfor aldrig være en identitet, men må derimod forstås som en forstyrrelse af identitet og mening, der truer den sociale orden ved at vise dens indbyggede umulighed: “[T]he queer comes to figure the bar to every realization of futurity, the resistance, internal to the social, to every social structure or form” (2004: 4).

Jeg vil ikke foretage en lacaniansk læsning af *The Kids*, men jeg vil bruge Edelmands figurale tænkning som en åbning til filmens logikker. Hos Edelman beskriver reproduktiv futurisme som sagt den sociale ordens investering i og strukturering omkring Barnet og den heteronormative ideologiske naturalisering af the bibelske mandat “[b]e

fruitful and multiply” (Edelman 2004: 15). Det, som truer denne orden, er den fremtidsnegerende abjekte figur, som traditionelt har været det, vi beskriver med ‘queer’ – det abjekte Andet, som defineres af sin status som trussel mod den heteronormative orden, som ikke nødvendigvis er den homoseksuelle figur.

The Kids handler om en queer børnefamilie. Den er altså i Edelmanns terminologi et oxymoron, da queer netop defineres af at være det, som *ikke* kan indskrives i eller forstås som en reproduktiv futurisme. Jeg vil læse *The Kids* ud fra dette oxymoron: Hvordan forhandles og cirkuleres queerhed i filmen? Hvem må bære “the figural burden of queerness” (Edelman 2004: 27)?

Samtidig vil jeg trække på Ahmeds arbejde om queer slægtskab. Ahmed tænker gennem affekten u/behag (“(dis)comfort”) (2004: 146) og skriver, at vi “rather than thinking of queer families as an extension of an ideal and hence a form of assimilation of the ideal, we can begin to reflect on the exposure of the failure of the ideal, as part of the work that queer families are doing” (2004: 153). Ahmed bruger en stol som metafor og foreslår, at ubehag er en queer følelse: At ens krop passer til en stol, eller til sociale normer, er behageligt. Du bemærker ikke stolen, eller de sociale normer, når din krop passer til den. Men når din krop ikke passer til stolen eller de sociale normer, så føler du en ubehag, og de normative kroppes privilegier bliver synlige. Når en queer krop forsøger at gøre de sociale normer mere behagelige, så er det altid en aktiv forhandling af de sociale normer. Der er derfor snarere tale om rekonfiguration, frem for assimilation, når en queer familie prøver at ‘imitere’ eller passe ind i heteronormative livsmåder og dermed arbejder imod de former, som sociale normer skaber. For Ahmed er queerhed derfor ikke den figur, som negerer Barnet og fremtiden, men snarere en følelse og en orientering i verden. Hun skriver:

Queer is not [...] about transcendence or freedom from the (hetero)normative. The failure to be non-normative is then not the failure of the queer to be queer, but a sign of attachments that are the condition of possibility of queer (2004: 155).

I min læsning vil jeg trække på både Edelmanns og Ahmeds forståelse af queer (slægtskab). Jeg vil trække på Edelmanns forståelse af queerhed og hans konceptualisering af reproduktiv futurisme, mens jeg vil bruge Ahmeds queer “attachments” for at undgå at læse filmen som ‘bare’ et udtryk for queer assimilation, men snarere fokusere på det queer arbejde for at rekonfigurere slægtskab og reproduktiv futurisme. Man kan bemærke, at ‘queer’ ligesom ‘familie’ er overdetermineret, og dets betydning er umulig at fiksere teoretisk såvel som i filmen. Jeg opererer således med et åbent queerbegreb, som er informeret af både Ahmed og Edelman såvel som en queerteoretisk tradition for en objektsløs queer kritik (se fx Warner, 1993; Butler, 1993; Cohen, 1997; Eng mfl., 2005; Puar, 2007: 34–35; Petersen, 2012c). Min læsning følger derfor de mange spor af queerhed og undgår at fiksere begrebet til én betydning, men udnytter begrebets glidninger.

Jeg strukturerer min læsning i tre indgange. Først ser jeg på, hvordan reproduktiv futurisme skrives frem i filmen og på hvilken ‘Barnets temporalitet’,³ der re/produceres i filmen. Dernæst ser jeg på, hvordan queerhed forhandles og cirkuleres fra en identitetsfigur til en anden, og slutteligt ser jeg på hvilke figurer, der altid allerede etableres uden for en reproduktiv futuristisk logik.

BARNETS HETERONORMATIVE TEMPORALITET

I *The Kids* møder vi det midaldrende lesbiske par, Nic og Jules, og deres to teenagebørn, Laser og Joni. Da Joni bliver atten, kontakter hun den sæddonor, der i sin tid donore-

de sæd til hendes mødre. Dette møde er filmens plot. Sæddonoren Paul udvikler et venskab med børnene, der filmen igennem bliver voksne, og han indleder en affære med Jules, hvis forhold til Nic er slidt. Han afvises dog i filmens slutning af både Jules, Nic og børnene. På den måde problematiserer eller tematiserer filmen ikke homoseksuel slægtskab *in the making* – den starter der, hvor drømmen om en familie *er* levet ud. På handlingsplan sætter filmen således ikke spørgsmålstejn ved den samtidige politiske diskussion om homoseksuelles rettigheder i forbindelse med slægtskab og ægteskab. Derimod kan den, gennem begrebet om reproduktiv futurisme, læses som én lang forhandling af slægtskab – og en eliminering af queerhed (i Edelsmans forstand) i queer (som ikke-normativt) slægtskab.

Mødet mellem børnene, deres mødre og den charmerende ungarl Paul afslører også sprækker og skrøbelighed i den umiddelbart lykkelige familie. Mødet med børnene etableres som et heteronormativt, kønskonventionelt og reproduktiv futuristisk narrativ. Børnenes udvikling kan læses som en forsikring om, at queer slægtskab ikke producerer queer børn. Tværtimod: Børnene skrives ind i en heteronormativ genkendelig temporal og familier fortælling, der på elegant vis skelner mellem kønnet, normativ identifikation og løftet om heteronormativ kernefamilier lykke. Mødrenes møde med Paul etableres på den anden side som en forstyrrelse i kernefamilien, hvor maskulinitet og queerhed forhandles og cirkuleres. I næste afsnit vil jeg vende tilbage til mødrenes møde, mens jeg i dette vil fokusere på børnenes møde med Paul gennem et fokus på filmens reproduktive futuristiske temporalitet.

Jonis møde med Paul inspirerer hende til et teenageoprør og brud med “the perfect lesbian family” (1:28:30), som danner filmens fremdrift. Paul forklarer hende om mødre og børn: Mødres job er at omklamre, mens børns job er forandre omklaringen (0:49:00). Scenen, hvor Paul giver

en universel forklaring om mødres forhold til deres børn, finder meget sigende sted i Pauls økologiske have, hvor de plukker friske peberfrugter. Forklaringen trækker på en genkendelig psykoanalytisk slægtskabstemporalitet: Det er naturligt og uundgåeligt, at børn vokser op og gør oprør mod deres mødre. Deres omklamrende beskyttelse må brydes, for at børnene kan stå på egne ben. Og denne temporalitet etableres inden for en stærk kønskonventionel og misogyn opfattelse af moderskab.: “...to smother me to death” (0:48:50), som Joni karakteriserer sit forhold til sine mødre. Det temporale narrativ indebærer også en etablering af en heteronormativ genkendelig livstemporalitet i en reproduktiv orden: Vi er børn, bliver teenagere og gør oprør, bliver gift, får børn der gør oprør, og så dør vi (se Halberstam 2005: 153). Denne investering i normativ livstemporalitet understreges af, at Jonis oprør skyldes hendes ønske om at blive kæreste med sin mandlige ven, Jai: Den aften, hvor Joni tager det fulde opgør med sine mødre, har hun netop drukket sig fuld for at finde modet til at kysse ham. Gennem disse temporaliteter bliver det queer slægtskab til et heteronormativt slægtskab: Nok er Joni datter af et lesbisk par, men hun udvikler sig til en heteroseksuel ‘almindelig’ kvinde. Således forstyrrer det queer slægtskab ikke den heteronormative temporalitet – der *trods alt* ender med et heteroseksuelt kys.

Jonis udvikling fra infantil pæn pige, der spiller Scrabble i starten af filmen, til en selvstændig kvinde, der flytter hjemmefra i filmens sidste scene, lader sig gøre gennem en ciskønnet⁴ mandlig intervention. Det bliver Paul, der ‘følger Joni op af kirkegulvet’ i en figurativ forstand: Gennem mødet med og rådene fra Paul finder Joni modet til at sætte sig imod sine mødres vilje og skabe sit eget (heteroseksuelle) liv. I filmens logik er Paul nødvendig for at Joni kan blive voksen, men filmen slutter med, at Joni, i samme bevægelse som hun finder sit voksne jeg gennem interventionen fra den

ciskønnede mandlige faderfigur, også finder en tro på sin familie som lykkelig.

I en af filmens afsluttende scener tager Joni et opgør med Paul og ønsker ikke længere at se ham. Samtidigt skal hun flytte hjemmefra, og filmen skildrer Jonis afsked med sin familie som smertelig. På den måde skelner filmen mellem en kønnet normativ identifikation, hvor Joni gennem Paul og oprøret mod sine mødre kan blive voksen, og samtidigt gives kernefamilien forrang, da den genetableres i filmens slutning, og Joni vælger den fremfor slægtskabet med Paul.

Sønnen Lasers udvikling er en anden end sin søsters. Hvor Joni går fra pæn til rebelsk, bliver Laser gennem filmen 'tæmmet'. I åbningsscenen cykler Laser med vennen Clay, der skater på sit skateboard gennem forstadsgaderne i den amerikanske unavngivne by. Til lyden af en up-beat indierocksang ser vi dem vælte skraldespande i gaderne og sniffe knuste piller. Laser fremstilles som søgende og usikker, og vennen Clay fremstilles som dårligt selskab. Iscenesættelsen af Clays hjem, udseende og hans far (som er ligeså usoigneret som Clay, og som sidder hjemme foran TV'et midt på dagen) peger på, at Clay ikke tilhører den samme økonomiske og kulturelle klasse som Laser. Lasers mødre er ikke glade for hans venskab med Clay, og Jules spørger Laser, hvad han får ud af forholdet til Clay, og om Laser tror, at Clay vil få ham til at udvikle sig. Laser svarer ikke, men beder Jules om at stoppe med at nusse ham (0:04:29). De to mødre er i filmens narrative fuldstændigt blinde for den ciskønnede identifikation mellem de to drenge. Det understreges af, at mødrene misforstår drengenes homosociale venskab med homoseksuel begær, da de tror Laser og Clay har et seksuelt forhold.

Men Laser er ikke mere bøsse end nogen anden sund dreng. Han mangler bare en cisman at identificere sig med. Efter Paul, Laser og Clay har hængt ud sammen, fortæller Paul Laser, at han synes, at Clay er en

nar, og at han ikke kan lide ham (0:40:48). I næste scene, hvor vi ser Laser, er han igen sammen med Clay, men efter Pauls råd vil Laser ikke længere finde sig i Clays upassende idéer, og efter et lille slagsmål forsvinder Clay ud af Lasers liv og filmen (0:49:49). I næste scene med Laser er Clay 'erstattet' af Paul. De hænger ud sammen og spiller basketball. Laser stiller Paul det ene spørgsmål efter det andet: "Would you rather be buried or cremated?" og "what do you like better, Nike or New Balance?" (0:54:06). Spørgsmålene peger på, at Laser nu udlever den relation til en kønnet rollemodel, som han har manglet. Lasers mangel på en ciskønnet mandlig identifikationsmodel fik ham til at blive venner med den upassende arbejderklassedreng Clay. Men nu hvor Laser har fået en faderfigur gennem det nye forhold til donoren Paul, kan han frigøre sig fra det usunde forhold på tværs af klasser og i stedet binde sig til sin far.

Ligesom Joni og mødrene tager Laser et opgør med Paul i en af filmens sidste scener. Hvor mødet med Paul frigør Joni, så hun kan starte sit eget liv, så tæmmer mødet med Paul Laser, der vender tilbage til sofaen med sine mødre og afviser Paul som en del af familien. Igen skelner filmen mellem kønnet normativ identifikation mellem Paul og Laser, der får Laser til at droppe sit usunde forhold til arbejderklassen, og løftet om kernefamilial lykke i den queer familie, hvor den kønnede normative identifikation ikke er tilstede. Hvis familien skal være lykkelig, må Paul elimineres fra kernefamilien, hvilket Paul også bliver i filmens slutning, hvor han afvises af Jules, Nic og børnene.

Filmene gentager på den måde et freudiansk narrativ om homoseksualitet som en infantil fase, der er naturlig, og som man skal igennem for at blive heteroseksuel. Og børnenes heteronormative udvikling kan læses som en forsikring om, at queer forældre ikke skaber queer børn. På den anden side udsiger filmene, at queer forældre har et potentiale for reproduktiv futurisme, som

kan opnå gennem en erobring af den heteronormative kernefamilie. Filmen etablerer på én gang Paul som den nødvendige ciskønnede rollemodel mens den på samme tid eliminerer Paul, for at sikre kernefamiliens tosomhed. Pauls tilstedeværelse i filmen er altså på én gang en forsikring *imod* en queer temporalitet, samtidig med at hans tilstedeværelse truer den heteronormative orden ved at etablere et forældreskab med tre parter.

Lad os følge denne ‘dobbeltefunktion’ hos Paul: I det næste afsnit vil jeg argumentere for, at Paul og Nic forhandler maskulinitet og queerhed, og at Nic gennem erobringen af maskulinitet kastrerer Paul og udelukker ham fra en familie og dermed queerer ham ved at ekskludere ham fra den reproduktive futurisme.

MASKULINITETS- OG QUEERFORHANDLINGER MELLEM PAUL OG NIC

Som vist ovenfor installeres et kønskonsformt udviklingsnarrativ, der gør det muligt at etablere den queer familie, som gennem børnene og deres udvikling bliver reproduktiv futuristisk. Og det er værd at bemærke hvor få queer relationer, der præsenteres i filmen. Nic og Jules er de eneste ikke-heteroseksuelle figurer i filmen, og enhver form for queer subkultur er elimineret fra fortællingen: Nic og Jules’ venner er heteroseksuelle, og de få gange vi ser Nic og Jules uden for hjemmet, ser vi dem i klassiske heteroseksuelle og middel- og overklasserammer. Men en relation i filmen er udsædvanlig og queer, nemlig mødet mellem Nic og Paul. Mødet, der udspilles som et opgør mellem to alfahanner, fortælles gennem fire scener: Første scene udspiller sig omkring Nic og Jules’ middagsbord, næste møde finder sted foran Nic og Jules’ hus, dernæst omkring Pauls middagsbord og endeligt foran huset igen. Nics maskulinitet, som forhandles i mødet med Paul, understreges af iscenesættelsen af hende som “slightly

butch” (Halberstam 2010): Hun er kort-håret, det er hende, der tjener pengene til familien, hun har en mere autoritær opdragelsesform og hun drikker for meget. Herudover er navnet Nic på engelsk kønsneutralt.

Det første møde varsler filmens to plot: Vi får en forsmag på Jonis oprør mod sine mødre, og Nic og Jules’ forhold viser en række smertefulde sprækker. Paul inviterer Jules til at lave sin have, og mens de to giver hånd på det, dvæler kameraet ved Nics ansigt, der afslører hendes smerte ved, at Jules bliver mere selvstændig, og Nics ubehag ved Pauls omfavnelser. I næste møde udspilles dette ubehag: Paul kører Joni hjem på sin motorcykel. Nic er som læge modstander af motorcykler, der ifølge Nic er skyld i mange ulykker. Man kan bemærke de klassiske maskuline og falliske associationer til motorcyklen og herigennem læse Nics afvisning af motorcyklen som en afvisning af en klassisk fallisk maskulinitet. Da Paul og Joni kører op ad indkørslen, kommer Nic ud og skælder Joni ud over, at hun har forbrudt sig mod hendes regler. Scenen udspiller således en klassisk kønskonskonventionel logik: Den overbeskyttende mor, der omklammer sit barn, og manden, der giver rum og mulighed for at vokse. Men der udspilles, som antydnet gennem associationerne til motorcyklen og Nics afvisning af samme, også en rivalisering mellem Nic og Paul, da Paul forsøger at forklare Nic, at hun er for omklamrende. Nic svarer med tydelig vrede: “Listen, when you’ve been a parent for 18 years, you come and talk to me, okay?” (0:52:36). Meget sigende er Nic placeret i indkørslen med ryggen til sit hus: Hun fremstår dermed som en vogter over sin familie, som hun aktivt definerer i sit svar til Paul: Pauls indblanding i familiens anliggende er uvelkommen, da han ikke er en del af familien. Det biologiske slægtskab mellem Paul og børnene afskrives således til fordel for det arbejde, Nic gennem 18 år har investeret i at opbygge en familie. Slægtskab bliver hos Nic præsenteret som

en gøren, og hun bekæmper det biologiske bånd ved at gøre det irrelevant for slægtskabet. Endvidere fremstilles Nic nu endnu mere butch, da hun kastrerer Paul med sin ophidsede kommentar: "I need your observations like I need a dick in my ass" (0:52:40). Pauls indblanding opleves som en uønsket pik, der kan penetrere og ødelægge Nics maskulinitet. Nic afviser derfor Pauls maskulinitet, der er symboliseret af den falliske motorcykel, der penetrerer Nic og hendes families indkørsel, og hun kæmper med næb og kløer for den omskrivning af slægtskabet, som hun repræsenterer.

Det er også værd at bemærke den homofobiske undertone i Nics udsagn, at analsex pr. definition er uønskelig. Det er interessant på to måder. For det første styrker homofobien (eller rettere bøsse-fobien) Nics maskulinitet: Hendes maskulinitet er så stærk, at hun kan afmaskuliniseres på samme måde som ciskønnet heteroseksuel mand, nemlig gennem anal penetration. Hendes maskulinitetskonstruktion mimer på den måde klassiske heteropatriarkalske koder, og den etablerer et heteromaskulint fællesskab mellem Nic og Paul. Men undertonen er også interessant, da vi tidligere i filmen har set, at Nic og Jules kan lide at se bøsseporno, mens de dyrker sex (0:07:30). Bøssepornoen understreger, at Nic og Jules' seksuelle forhold er slidt og uden liden-skab, men installerer samtidigt et queer eller et kønsforstyrrende element i fortællingen: Da Laser spørger, hvorfor Nic og Jules ser bøsseporno svarer Jules: "Well, sweetie, you know, human sexuality is complicated. And sometimes desire can be, you know, counterintuitive" (0:23:24). Nics undertone af bøsse-fobi afsværger på den måde det queer modsvar til en klassisk forståelse af køn og begær, som bøssepornoen tidligere i filmen havde repræsenteret.

Efter de to introducerende møder, hvor rivaliseringen mellem Paul og Nic tilspidises, indleder Paul og Jules en seksuel affære. Mens affæren eskalerer, bliver Nic og Jules' forhold mere og mere konfliktfyldt. I fil-

mens tredje møde er Nic og Jules og børnene til middag hos Paul. Mens alle andre laver mad, kikker Nic i Pauls pladesamling, og mellem de gamle plader finder hun Joni Mitchells plade *Blue*. Under selve middagen roser Nic Pauls pladesamling: "You don't meet too many straight guys who love Joni Mitchell" (1:13:54). Joni Mitchell er et lesbisk ikon, og det viser sig også, at Nic og Jules har opkaldt deres datter efter netop Joni Mitchell. At både Nic og Pauls yndlingsplade er *Blue*, får Paul til at udbryde, at Nic er hans "brother from another mother" (1:14:20). Dette maskuline broderskab danner et affektivt fællesskab mellem Nic og Paul, der forhandler både maskulinitet og queerhed. At Nic bemærker, at Pauls kærlighed til Mitchell er usædvanlig for en heteroseksuel mand sætter spørgsmålstegn ved Pauls maskulinitet og antyder en queerhed ved ham, mens Pauls udbrud, at Nic er hans bror fra en anden mor, markerer Nics maskulinitet. Broderskabet understreges af, at Nic og Paul deler Jules som elsker, og begge bekende sig til klassiske maskuline dyder, fx at en rød bøj skal være bloddryppende. Filmen skaber dermed en klassisk erotisk trekant, hvor to maskuline rivaler kæmper om en kvinde. En struktur, som Eve K. Sedgwick foreslår kan læses som en homosocialitet med kvinden som udvekslingspunkt (1985: 21–27). Denne homosociale udveksling og deres fælles ophav til børnene skaber et queer slægtskab, som binder de to alfahanner sammen i et queer fællesskab. Et fællesskab som understreges af, at de deler en ulykkelighed og ensomhed symboliseret ved Mitchells plade, som Nic siger, at hun brugte halvdelen af sine år i high school på sit værelse grædende til.

Ved middagsbordet synger Nic Mitchells sang *All I Want*. Sangen handler om længslen efter at finde kærlighed og lykke, at ville "belong to the living" og smerten ved at få en kærlighed til at fungere og ikke ødelægge den. En længsel, der gør jeget i sangteksten til en rejsende på en ensom vej, der

kun kan *ønske* at kærligheden lykkes. I første vers synger Paul med, men sangen færdiggøres alene af Nic, mens kameraet dvæler ved hendes ansigt og lukkede øjne, der røber hendes smerte.

Sara Ahmed tegner i *The Promise of Happiness* (2010) en genealogi over queer ulykkelighed. Hun peger på, at queer kærlighed og relationer, hvis de overhovedet skal kunne genkendes og leves, bliver skrevet ind i en historie af ulykke. Begæret efter lykke indeholder for Ahmed en række normative funktioner, der pejler kroppe og liv ind på bestemte heteroseksuelle veje (Bissenbakker Frederiksen, 2012). At være queer er derfor at være fremmedgjort overfor lykken eller vælge andre livsveje, som ikke associeres med (heteroseksuel) lykke. Genealogien over “the unhappy queer” tegner dermed en særlig queer orientering, hvor det at appropriere lykke er en aktiv forhandling af den ulykkelighed, som queerhed bliver tilskrevet og forstået som.

Hos Ahmed er denne historiske ulykkelige queer en ikke-heteroseksuel erfaring, men i scenen hvor Nic og Paul synger, bliver smerten og ulykkeligheden ikke tilskrevet et queer ikke-heteroseksuelt subjekt. Snarere bliver den ulykkelige erfaring et billede på det ikke at være en del af reproduktive futurisme. Der tegnes altså et fællesskab mellem queer figurer i Edelmans forståelse af queer, hvor queer betegner den figurative position uden for den reproduktive futurisme. Nic har en historie som den ensomme ulykkelige lesbiske teenager, der sad som en ulykkelig queer og drømte om den umulige kærlighed og lykke på sit studenterværelse, og Paul har en historie som promiskuøs og familieløs heteromand, der er sat uden for reproduktionen og dermed er en ulykkelig queer.

Ulykkeligheden og smerten danner dermed et affektivt fællesskab mellem Nic og Paul, der deler den smerte og længsel, sangen udtrykker. Et fællesskab som kan danne et alternativt slægtskab, som Paul udtrykker det: “An unconventional family” (1:19:15).

Der opstår en sprække for et alternativt slægtskab, hvor der er plads til alle tre forældre. Et slægtskab som gennem børnene, den familiære *ménage à trois* og den fælles erfaring af ulykkelighed etablerer en *queer reproduktiv futurisme*. Denne queer reproduktive futurisme etableres af en fremtid gennem reproduktionen, og på samme tid henter den sin affektive styrke fra fortidens erfaring om ikke at leve og ikke at kunne opnå kærlighed eller fremtid.

Men dette eksemplificerede oxymoron – en *queer reproduktiv futurisme*, der skaber affektivt fællesskab gennem en *fortid af umulig fremtid* og på samme tid en *fremtid gennem reproduktionen* – har forskellig betydning for hhv. Nic og Paul. Hvor Nic gennem det nye affektive fællesskab med Paul *queeres* og dermed forstyrres i sin position i den symbolske orden af reproduktiv futurisme, så får Paul muligheden for at opnå en plads i den symbolske orden gennem queering af både Nic og ham. Queeringen af Nic giver plads til flere fædre i familien, en position som allerede er givet Paul, men som er prekær for Nic.

Nics sårbarhed, at hun kan miste sin position inden for den reproduktive futurisme, understreges af den næste scene. Nic forlader middagsbordet, hvor det nye queer slægtskab er blevet etableret og går på toilettet. Her finder hun ud af, at Jules og Paul har en affære. Da hun vender tilbage til middagsbordet, siger hun ikke noget, men forsvinder væk i sig selv. Mens lyden af samtalen omkring middagsbordet forsvinder, zoomer kameraet helt tæt på Nics ansigt, der viser hendes smerte og ensomhed. En tilstand som kendetegnede Nics high school år, og som hun mindes og trækkes tilbage til, nu hun er ved at miste sin familie og sin plads i den reproduktive futurisme. Samtidigt har Paul erobret en maskulin – nærmest patriarkalsk – position for enden af middagsbordet, som understreger, at queeringen har forskellige konsekvenser for Nic og Paul.

Inden det sidste møde mellem Paul og

Nic, spiser Nic, Jules og børnene middag sammen. Nic har konfronteret Jules om affæren, og børnene har fundet ud af det. Den rituelle familiehandling, at spise sammen (Ahmed 2010: 46), afbrydes af Paul, der ringer på. Joni åbner døren og afviser Paul. Hun er skuffet over, at han har haft en affære med hendes ene mor. "I just wish you could be better", siger hun og fortsætter, at hun ikke ved, om hun nogensinde vil se ham igen. Nic kommer til døren. Igen bliver Nic iscenesat som en gatekeeper mellem Paul og sin familie: Paul står udenfor og banker på, mens Nic står i døråbningen.

Nic: You have got some balls, mister.

Paul: Hold on, Nic.

Nic: No no no, you hold on. You know what you did to my kids? Let me tell you something, man, this is not your family. This is MY family.

Paul: I know that, Nic.

Nic: No, you don't know. You don't know, and you know why? Because you're a fucking interloper. If you want a family so much, you go out and make your own. [Nic smækker døren foran Paul] (1:32:30)

Paul forsøger herefter at vinke til Laser gennem vinduet, men også Laser afviser ham, og Paul forlader huset, familien og filmen. Nu er Paul elimineret fra det reproduktive futuristiske fællesskab. Han vandrer rastløst rundt og kaster med sin motorcykelhjelm, oprørt over sit tab.

Som i det andet møde mellem Nic og Paul ser vi, hvordan Nic må afvise ikke bare Paul, men hele hans ciskønnede maskulinitet, dette sker blandt andet gennem de mange italesættelser af Pauls maskulinitet: "balls", "mister", "man". Nic har ejerskabet over familien, da hun har arbejdet og investeret i den i 18 år, og dette ejerskab skriver hende ind i den reproduktive futurisme. Det giver hende samtidig magten til at queere Paul ved at fjerne hans adgang til den reproduktive futurisme og kastre hans maskulinitet. En maskulinitet som i

traditionel forstand betyder adgang til reproduktion.

Kastrationen og queeringen af Paul understreges af en af de forgående scener hvor Paul, desperat efter at blive i familien, ringer til Jules og prøver at overtale hende til at vælge ham. Jules nærmest griner inden hun lægger på.

RACE OG REPRODUKTIV FUTURISME

Haberstam peger i sin læsning af *The Kids* på, at "[a] couple of moments of casual racism in the film (the depiction of the Latino gardener as a half-wit and the African American restaurant hostess as voracious) remind us that this is a deeply conservative film" (2010). Men jeg vil argumentere for, at vi kan læse filmen som en synliggørelse af de konservative strukturer, der etablerer den queer familie som levedygtig og den racialiserede Anden som en projektionsflade, der 'betaler prisen' ved at blive etableret som ikke-levedygtig. En pointe som også fremhæves af Jasbir K. Puar og Karen Tongson i deres diskussion af den queerteoretiske reception af *The Kids* (2010).

Race er ikke til stede i Edelmans beskrivelse af reproduktiv futurisme. Dette blinde punkt hos Edelman beskrives af José Esteban Muñoz, der i sin kritik af Edelman skriver at "[t]he future is only the stuff of some kids. Racialized kids, queer kids, are not the sovereign princes of futurity" (2009: 95). Edelman beskriver netop fremtiden som "kid stuff" (2004: Kap. 1), og Muñoz vender vores opmærksomhed mod, at Barnet hos Edelman accepterer og reproducerer "this monolithic figure of the child that is indeed always already white" (Muñoz 2009: 95). Muñoz anerkender, at der i Edelmans lacanianske univers er Barnet ikke det samme som faktiske (hvide) børn, men ifølge Muñoz overser Edelman stadigvæk, at Barnet som fremtidsfigur også er hvidt.

Den reproduktive futurisme som Nic og

Paul slås om at blive en del af, og som gennem *The Kids* placeres i den queer familie, er da også en hvid reproduktiv futurisme. Filmens hovedfigurer er alle hvide, men der optræder også tre biroller, som ikke er hvide: Pauls elsker, Tanya, som han afviser, da han forelsker sig i Jules, er sort. Den eneste ansatte i Jules lille gartnerfirma, Luis, er latinamerikaner og Jonis ven, Jai, som hun kysser med i filmens slutning, er indisk. Indramningen af disse ikke-hvide figurer og deres funktion i filmens udsigelse er interessant, da de alle på forskellig vis fungerer som 'hjælpere' i et hvidt udviklingsnarrativ, i en hvid reproduktiv futurisme (jf. Morrison, 1992: 52–53).

Alle tre bliver elimineret fra filmens handling, men tjener at sikre eller understrege de hvide figurers udvikling eller forhandling af en reproduktiv futurisme. Som jeg har argumenteret for ovenfor, gennemgår Joni en udvikling fra 'lille pige' til 'voksen kvinde' via interventionen fra Paul og mødet med hans ciskønnede, maskuline, ikke-omklamrende forælderrolle. Denne udvikling bliver udspillet på Jai, der på den måde kommer til at fungere som en projektionsflade for Jonis udvikling. I første scene i filmen antydes en flirt mellem Jai og Joni, en flirt som forløses, da Joni tager opgøret med sine mødre og kysser Jai. I de to scener, hvori vi møder Jay, inden scenen med kysset, opbygges denne forløsning, at Joni skal frigøre sig fra sine mødre gennem (det heteroseksuelle) kys. Men interessant nok bliver kysset mere en manifestation af Jonis frigørelse end starten på et forhold. Efter kysset ser vi ikke Jai igen, og da Joni flytter fra byen i sidste scene, er Jai allerede glemt. Det heteroseksuelle kys mellem Jai og Joni bliver dermed reproduktivt futuristisk gennem *Jonis* heteronormative udvikling. Gennem kysset frigør hun sig fra sine forældre og beviser sin heteroseksualitet, men kysset bliver ikke reproduktiv futuristisk i den forstand, at det bliver starten på et (nyt) heteroseksuelt slægtskab mellem Jai og Joni.

Luis fungerer også som en projektions-

flade for en hvid figur. Han er ansat af Jules, og han finder hurtigt ud af, at der er noget i luften mellem Jules og Paul. Den første scene hvori vi møder Luis, sidder Jules og ordner et bed. Paul står på altanen ovenfor og lurer på Jules' g-streng, som kommer til syne. Luis kommer med planter og stiller sig i vejen for Pauls blik. Da Luis kikker op, ser han, at Paul kigger, og Paul skynder sig væk. I næste scene har Paul og Jules sex, og Luis kalder på Jules. Hun afbryder samværet med Paul og møder Luis på terrassen, der bemærker hendes bare fødder. Tydelig irriteret over at være blevet afsløret vrisser Jules af Luis, der smiler og går tilbage til arbejdet. I den næste scene hvori vi møder Luis, har Paul og Jules igen haft sex, men afbrydes af datteren Joni, der ringer. Jules skynder sig ud i haven, hvor Luis står og smiler til hende. Luis siger ingenting, men Jules beder ham holde sine domme ("judgements") for sig selv, inden hun ubegrundet anklager ham for at tage kokain. Luis svarer, at hans næse løber pga. allergier, hvilket kun irriterer Jules endnu mere. Hun svarer: "I'm gonna pay you through the end of the day, and then we're through" (1:05:37). Luis prøver at overtale Jules til ikke at fyre ham, men Jules lytter ikke og skynder sig væk. Senere i filmen spørger Nic Jules, hvordan det går med Luis. Jules siger, at hun blev nødt til at fyre ham, da han havde et narko-problem (1:12:05).

Reflekteret i Luis bliver Jules' dårlige samvittighed synlig, og i relationen til Luis fremstår hun som en kyniker, der tørrer sine egne problemer af på andre. Men derudover viser relationen til Luis også, at Jules, når hun bliver truet på sin position, kan trække på en racialiseret og klassebestemt magtstruktur. Luis bliver klar over, at Jules har en affære med Paul og optager dermed en truende position for Jules. Jules svarer igen med at iværksætte en racial stereotypi, at latinamerikanere har et overforbrug af narko.⁵ Jules trumfer med sin klasse-mæssige magt over Luis og fyrer ham. Luis'

manglende mulighed for mobilitet i den fastlåste race- og klasseøkonomi understreges af, at han arbejder som gartner til trods sin allergi over for blomster. En manglende mobilitet der peger på, hvor store konsekvenser fyringen har for en arbejderklasseimmigrant – havde han kunne vælge et andet job, havde han nok gjort det givet hans allergier.

Halberstam påpeger, at filmen iværksætter en racisme (2010) gennem sin skildring af Luis som et komisk indslag uden agens og gennem sin manglende opmærksomhed på de brutale konsekvenser en fyring har for en arbejderklasseimmigrant. Men filmen markerer også, gennem den racistiske skildring, at Jules er raciale og klasse-mæssigt privilegeret. Jules udnytter sine privilegier for at skjule sit bedrag, hvilket gør hende utroværdig, kynisk og selvisk. På den måde synliggør filmen hvidheds- og klasseprivilegier, som den privilegerede kan trække på, når det er nødvendigt. Filmens iværksætter dermed ikke blot en racisme eller konservatisme, som Halberstam argumenterer for. Den viser også, at den queer inklusion i den hvide middelklasse bliver muliggjort af og hænger sammen med en eksklusion og mistænkeliggørelse af racialiserede og klasse-mæssige Andre.

Denne markering af hvidhed og klasse skal forstås i samspil med filmens skildring af relationen mellem Paul og hans elsker Tanya, der er sort og ansat af Paul. Første gang vi møder Tanya, er hun på arbejde i Pauls restaurant, hvorefter der klippes skarpt til næste scene, hvori Paul og Tanya har sex. Efterfølgende fortæller Paul Tanya, at han er blevet opsøgt af børnene. Han fortæller, at han aldrig havde tænkt over, at nogle ville bruge hans sæd, hvorefter Tanya siger "I'd use it" (0:11:10). Den næste scene, hvori Tanya er med, foregår i restauranten, hvor Paul fortæller Tanya om mødet med de to børn. En anden ansat kommer forbi og flirter med Paul. Tanya bliver tydeligvis jaloux (0:21:02). Den tredje gang vi møder Tanya er også på restauranten, hvor

Joni og Jonis veninde er på besøg. Tanya sidder ved bordet og taler godt med børnene. I den sidste scene, hvori Tanya er med, sidder Paul og arbejder på sin computer. Tanya fortæller ham, at Joni må have arvet sin skønhed fra ham og fortsætter:

Tanya: It was really cute seeing you in dad mode. It made me want to fuck you. You know, I've been missing our sleepovers.

[Tanya rykker tættere på Paul]

Paul: Yeah, we haven't been doing that a while, have we?

Tanya: You want to meet up later?

Paul: Tanya, you're so sexy and beautiful, but I ... I don't think we should do that anymore. You know, what we have is really fun and easy, but I don't want to be that, like, 50-year-old guy who's just hanging out, you know? I really do want to have a family, and I need to be doing that with someone who's, like, ready to go there with me.

Tanya: Oh ... Okay ... Yeah? Fuck you.

[Tanya går sin vej] (1:10:40)

Pauls afvisning af Tanya fremstår umiddelbart underlig. De fleste af de replikker som Tanya har i filmen markerer hendes ønske om at få et fast forhold og børn med Paul. Men som Paul bemærker, er Tanya ikke partnerpotentiale i familiemæssig forstand. Hun er smuk og deres samvær er sjovt og nemt, men hun kan ikke være en forældre i en familie sammen med ham, selv om hun faktisk kommer godt ud af det med Joni, og selvom hun på alle måder forsøger at vise Paul, at hun er parat til at binde sig til ham.

Pauls afvisning af Tanya og markeringen af Jules' hvide og klasse-mæssige privilegier i relationen til Luis muliggør, at filmen – gennem sin udsigelse af både Jules og Pauls reproduktion og udnyttelse af klasse-mæssige og raciale privilegier – kan læses som en synliggørelse af hvidhed i den reproduktive futurisme, som denne queer familie så hårdt kæmper for at blive en del af. En synliggørelse der minder om Muñoz' kritik af

Edelman: At reproduktiv futurisme altid allerede er hvidt – og en queer reproduktiv futuristisk appropriering også er en appropriering af hvidhed og klasseprivilegier. Filmen kan derfor fortolkes ikke bare som et udtryk for konservatisme og racisme, men også som en illustration af, at reproduktiv futurisme hovedsagelig er hvid og middel- eller overklasse. Den raciale og klasse-mæssige Anden har ikke reproduktiv futuristisk potentiale.

BIO- OG NEKROPOLITIK

Nic: Just fucking kill me, okay? I'm sorry guys, but I just can't with the fucking hemp milk and the organic farming. And, you know, if I hear one more person say that they love heirloom tomatoes, I'm gonna fucking kill myself. Okay? Oh. And do you know that we're composting now? Oh yeah. "No don't throw that in the trash. You have to put that in the composting bin, where all the beautiful little worms will turn it into this organic mulch, and then we'll all feel good about ourselves." You know? I can't do it, okay? I can't fucking do it. [Nic drikker en stor tår vin] (1:01:00)

Citatet er fra midt i filmen, hvor Nic og Jules spiser middag med et andet par. Nic får pludselig nok af økologiske varer og kompost. Hendes foragt for økologi kan læses som en foragt for det biologiske bånd, der bliver etableret mellem (den økologiske gartner) Paul og Nics familie. Nics aktive forhandling og afvisning af både det biologiske bånd mellem Paul og hendes børn og Nics afvisning af Pauls 'biologiske' ciskønnede maskulinitet viser, at Nic kæmper en brav kamp for at omskrive den ideologi, som knytter heteroseksualitet til reproduktiv futurisme. Hun skaber gennem sin afvisning af biologiske mandater og gennem oprejsning af sit eget slægtskab og maskulinitet et queer slægtskab, som kvalificerer som reproduktiv futurisme.

Men som jeg har peget på i denne arti-

kel, er denne omskrivning af reproduktiv futurisme raciale og klasse-mæssigt mærket. Det er en hvid og klasse-mæssig privilegeret omskrivning: At fjerne oxomyronet i det queer slægtskab er også at gøre hvid og heteronormativ middelklasse: Reproduktiv futurisme opnås via etableringen af et psykoanalytisk heteronormativt udviklingsnarrativ hos Joni og Laser. Nics kamp for at definere sit slægtskab som reproduktivt futuristisk og levedygtigt 'kaster' queerheden hen på Paul, der som familieløs må bære "the figural burden of queerness". Samtidig er de raciale mærkede figurer altid allerede uden for den reproduktive futurismes logik: Tanya er ikke slægtskabspotentiale til trods for sin kamp for at lave et slægtskab med Paul.

På den måde illustrerer filmen begrænsningen i Edelmanns tænkning om reproduktiv futurisme. Kampen for at blive skrevet ind i den reproduktive futurisme, som behårdt udkæmpes af Nic, kan læses som en kamp for at – med Joni Mitchells ord – "belong to the living". Gennem denne linje kan vi læse reproduktiv futurisme sammen med en foucauldiansk biomagt. I *Seksualitetens Historie 1* (1994) og *Society Must be Defended* (2003) præsenterer Foucault begrebet biomagt. Ifølge Foucault markerer biomagten en ny magtform i det moderne, som 'regerer' via livet. Hvor den tidligere suveræne magt var kendetegnet ved magten til at slå ihjel, er den nye biomagt kendetegnet ved at holde i live. Biomagten disciplinerer kroppe og regulerer befolkningsgrupper gennem et regime af normalisering (2003: 38), og netop det at optimere og forlænge livet er det grundlæggende mandat. Edelmanns reproduktive futurisme kan læses som den bærende ideologi i denne biomagts normalisering: At blive en del af biomagten, at blive underkastet og produceret inden for dens magt-teknologier, er netop at blive en del af den heteronormative reproduktion. Både som subjekt (at blive et *helt* menneske forstås netop som at blive forældre og skabe en familie⁶) og som be-

folkningsgruppe (at sikre artens og menneskehedens fremtid).

Foucault peger dog på, at denne livets magt ikke gælder alle befolkningsgrupper og kroppe: For nogle kroppe og grupper er døden en vedblivende og konstant faktor. Ifølge Foucault er det netop her, den moderne racisme kommer ind: “the break between what must live and what must die” (2003: 254). En dødens biopolitik som den postkoloniale tænker Achille Mbembe uddyber og begrebsliggør som *nekropolitik* (2003).

Judith Butler (1992) foreslår at læse queer befolkningsgrupper som skrevet ind i denne “death function in the economy of bio-power” (Foucault 2003: 258). Hun peger desuden på, at den queer figur er konfigureret som en altid allerede død, og derfor også er en ikke-sorgbar figur (se fx Butler 1992; Ahmed 2004: 155–61). Således er den queer figur politisk og socialt ekskluderet muligheden for reproduktion og liv, og det er denne position, som livets eller Barnets modsætning Edelman hylder.

Men *The Kids* er et eksempel på, at queer slægtskab ikke længere er biomagtens og den reproduktive futurismes objekt. Anden. Snarere kan *The Kids* læses som kampen for netop at blive inkluderet som fuldkomne *levende* medborgere i biomagten eller at blive en del af Barnets ideologi. Og som jeg har vist ovenfor, hviler denne kamp på en biopolitisk antagelse om, at nogle racialiserede befolkningsgrupper og kroppe altid allerede er mulige kandidater, mens andre ikke er det. Hvor Paul kan kæmpe med Nic om at blive en del af hendes omfortolkning af reproduktiv futurisme og dermed *levende* og slægtskabsduelig, så er Tanya allerede dømt ude. Hun kan ikke kvalificere som en mulig kandidat i Pauls kamp for at finde en reproduktiv funktion.

Ud fra Muñoz’ kritik af Edelman og med biopolitikken in mente kan vi sige, at filmen viser et blindt punkt i Edelmanns tænkning om reproduktiv futurisme. Det biopolitiske præmis for reproduktiv futuris-

me er netop racialisering af befolkningsgrupper: Hvide slægtskaber er allerede levedygtige og skrevet ind i en fremtid, mens ikke-hvide og klassemæssige underprivilegerede slægtskaber allerede er uden fremtid. Arbejdet, som den hvide queer lægger i omskrivningen, bliver dermed en rekonfiguration af hvidt queer slægtskab, som hviler på et allerede eksisterende racialiseret og klassemæssigt privilegium.

Tak til Lene Myong og Mons Bissenbakker Frederiksen samt to anonyme referenter for værdifulde kommentarer og kritikker.

NOTER

1. Fra 2006 og frem har en række lovgivninger anerkendt homoseksuel reproduktion og familier. I 2006 blev det lovligt for læger at udføre medicinsk assisteret reproduktion på lesbiske og enlige kvinder (se fx Petersen, 2007), homoseksuelle fik adgang til at ansøge om fremmedbarnsadoption i 2010 (se fx Petersen, 2012b) og i 2012 blev det muligt for homoseksuelle at indgå ægteskab efter mange års debat (se fx Petersen, 2012a). Fra den 20. november 2012 blev lovgivningen, som krævede anonym sæddonation, ændret, således det nu er muligt at vælge en kendt sæddonor (Folketinget, 2012), som er praksis i mange regnbuefamilier.
2. Jeg argumenterer i min ph.d.-afhandling for, at der således er tale om en ny tematisk undergenre til den traditionelle ‘homofilm’. Det nye tema er, at homoseksuelle figurer aktivt og med overlæg etablerer en kernefamilie bestående af et homoseksuelt forældrepar med børn (Petersen, 2012c). Andre eksempler på denne tematiske undergenre er *Rosa Morena* (Oliveira, 2010), som jeg har skrevet en kritisk læsning af sammen med Lene Myong (Petersen & Myong, 2012), og *Patrik 1.5* (Lemhagen, 2008). Herudover kan nævnes *If these walls could talk 2* (Anderson & Coolidge, 2000), hvor tredje fortælling i filmen skildrer et lesbisk pars vej til graviditet. Denne film er analyseret af Sara Ahmed (2010: 107–114).
3. *Temporalitet* dækker over *tidslighed*. Ofte forstås tid som lineær, men som Edelman peger på, er tænkningen i fx fremtid også politisk struktureret. ‘Temporalitet’ skal altså forstås som en abstraktion

over tid, over de normative og politiske antagelser og begrænsninger, der er indlejret i tid – fortid og fremtid såvel som tidlige lineære narrativer om udvikling, fx barndom-voksenom.

4. Ciskønnet er hentet fra transteori (Bissenbakker Frederiksen mfl., 2011). På latin henviser præfixet cis til 'på denne side' eller 'på samme side', hvori-mod præfixet trans dækker over 'at krydse' eller 'gå over'. Ciskønnet er det modsatte af transkønnet og betegner en person, der identificerer sig med det køn, som vedkommende fik udpeget ved fødslen. Her betegner det, at Nics maskulinitet i filmens logik ikke er maskulin nok til danne en maskulin identifikationsmodel for Joni.

5. USA har siden 70erne ført an i 'the war on drugs' i Latin- og Nordamerika. Ved at lade Jules fungere en lokal agent i denne krig etableres en sammenhæng mellem nationen (USA) og dens loyale medborger (Jules) – en sammenhæng mellem nationen og dens homoseksuelle loyale borgere som er beskrevet af Jasbir K. Puar som homo-nationalisme (2007).

6. Se også David Eng's *The Feeling of Kinship – Queer Liberalism and the Racialization of Intimacy* (2010), hvor Eng peger på, at det at få et barn er garanten for et fuldt og robust medborgerskab såvel som fundamentet for at blive genkendt som et helt menneske.

FILM

- Anderson, Jane & Martha Coolidge (2000). *If These Walls Could Talk 2*, spillefilm, USA.
- Lemhagen, Ella (2008). *Patrik 1.5*, spillefilm, Sverige.
- Oliveira, Carlos Augusto de (2010). *Rosa Morena*, spillefilm, Danmark.
- Cholodenko, Lisa (2010). *The Kids Are All Right*, spillefilm, USA.

LITTERATUR

- Ahmed, Sara (2004): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*. Duke University Press, Durham.
- Bissenbakker Frederiksen, M. (2012): How to

bring up your daughter a Feminist Killjoy – Shame, affect, and necessity of paranoid reading in *The Shamer Chronicles*, under udgivelse.

- Bissenbakker Frederiksen, M., Michael Nebeling Petersen & Tobias Raun (2011): Indledning, i: *Kvinder, Køn & Forskning* nr. 3-4 2011.
- Butler, Judith (1993). Critically Queer, i: *Bodies That Matter – on the discursive limits of «sex»*. Routledge, New York & London.
- Cohen, Cathy J. (1997). Punks, bulldaggers, and welfare queens: The radical potential of queer politics?, i: *GLQ: A journal of lesbian and gay studies* 3/4.
- Duggan, Lisa (2010): ONLY The Kids Are All Right. *Bully Bloggers* 30/7-2010. Lokaliseret d. 5/6-2012 på <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/30/only-the-kids-are-all-right>
- Eng, David L. (2010): *The Feeling of Kinship – Queer Liberalism and the racialization of intimacy*. Duke University Press, Durham & London.
- Eng, David L., Judith Halberstam & Esteban Muñoz (2005): Introduction: What's queer about queer studies now, i: *Social Text* 23/3-4, 84-85.
- Folketinget (2012): *Lov om ændring af lov om kunstig befrugtning i forbindelse med legelig behandling, diagnostik og forskning m.v., børneloven og lov om adoption*. Lokaliseret den 23/6-2012 på <https://www.retsinformation.dk/Forms/R0710.aspx?id=142256>
- Halberstam, Jack (2010): The Kids Aren't Alright! *Bully Bloggers* 15/7-2010. Lokaliseret den 23/6-2012 på <http://bullybloggers.wordpress.com/2010/07/15/the-kids-arent-alright/>
- Hjort, Anders (2010): Anmelderne: Lesbisk hit er varmt og ægte. *Politiken.dk* 15/9-2010. Lokaliseret den 23/7-2012 på <http://ibyen.dk/film/ECE1060231/anmelderne-lesbisk-hit-er-varmt-og-aegte>
- Mbembe, Achille (2003). Necropolitics, i: *Public Culture* 15/1.
- Morrison, Toni (1992). *Playing in the dark – whiteness and the literary imagination*. Harvard University Press, Cambridge & London.
- Petersen, Michael Nebeling (2007). Fra Barnets Tarv til Ligestilling, i: *Kvinder, køn & Forskning* nr. 2 2007.
- Petersen, Michael Nebeling (2012a). At forandre for at bevare – biopolitiske rekonfigurationer af den homoseksuelle, i: *Dansk Sociologi* 23/2.
- Petersen, Michael Nebeling (2012b). Da homoen blev familieduelig – en queerteoretisk diskursanalyse af folketingsforhandlingerne om homoseksuelles adgang til adoption 1988-2010, under udgivelse.
- Petersen, Michael Nebeling (2012c): *Somewhere*,

- Over the Rainbow – biopolitiske rekonfigurationer af den homoseksuelle figur.* Ph.d.-afhandling in prep., Københavns Universitet.
- Petersen, Michael Nebeling & Lene Myong (2012): U/levelige slægtskaber. En analyse af Rosa Morena, i: *Kultur og Klasse* 2012/113.
 - Puar, Jasbir K. (2007): *Terrorist assemblages – homonationalism in queer times.* Duke University Press, Durham & London.
 - Puar, Jasbir K. & Karen Tongson (2010): The Ugly Truth about why The Kids ARE All Right. *Oh Industry* d. 2/8-2010. Lokaliseret den 23/7-2012 på <http://www.ohindustry.com/2010/08/ugly-truth-about-why-kids-are-all-right.html>
 - Regeringen (2011). *Et Danmark, der står sammen – regeringsgrundlag.* Hentet den 21. marts 2012 på http://www.stm.dk/publikationer/Et_Danmark_der_staar_sammen_11/Regeringsgrundlag_okt_2011.pdf
 - Sedgwick, Eve Kosofsky (1985): *Between Men – English Literature and Male Homosocial Desire.* Columbia University Press, New York.
 - Skotte, Kim (2010): Julianne Moore er sublim i lesbisk drama. *Politiken.dk* 16/9-2010. Lokaliseret den 23/7-2012 på <http://ibyen.dk/film/ anmeldelser/ECE1060745/julianne-moore-er-sublim-i-lesbisk-drama>
 - Warner, Michael (1993): Introduction, i: Michael Warner (ed.): *Fear of a queer planet – queer politics and social theory.* University of Minnesota Press, Minneapolis.

SUMMARY

Following Lee Edelman's polemic argument against reproductive futurism and Sara Ahmed's thinking on queer attachments, this article discusses queer kinship, as it is represented in the American movie The Kids Are All Right (2010). The reading argues that a heteronormative temporal development of the children makes queer kinship recognizable inside a heteronormative kinship paradigm, while simultaneously one mother and the sperm donor fight about the brutal reconceptualizations of masculinity, kinship, and queerness. The closing discussion of the concept of reproductive futurism departs from José Estaban Muñoz' critique of Edelman and from the foucauldian concept of racism as the death function in the economy biopolitics and argues that race disappears in the thinking of Edelman, but has a significant part in the configuration of kinship in The Kids Are All Right .

Michael Nebeling Petersen, ph.d.-stipendiat
Center for Kønsforskning
Institut for Nordiske Studier og Sprogvidenskab
Københavns Universitet