

Mothers and Monsters.

- En analyse av morsbildet i *Alien*-sagaen.



Anders Engelstad
Masteroppgave i Medievitenskap
Institutt for Medier og Kommunikasjon
Humanistisk Fakultet
Universitetet i Oslo
Høsten 2010

Forord

Takk til Ove Solum ved IMK for konstruktiv, inspirerende og tålmodig veiledning, og alle andre som ikke mistet troen underveis. Takk til Erna Engelstad for all hjelp med gjennomlesning. Takk til Lars Engelstad, som dessverre aldri rakk og lese det ferdige produktet før han gikk bort. Takk til alle ansatte ved Horten folkebibliotek, for uendelige bestillinger av bøker. Takk til Hanne Degerstrøm Ellingsen og Maren Kristine Moen ved IMK, for svar og hjelp med praktiske elementer i studieprosessen. Og ikke minst takk til min samboer og livsledsager Elisabeth Døvik, for å holde ut med en til tider frustrert, selvsenteret og egoistisk person. Uten deg hadde ikke dette prosjektet vært gjennomført. Du er min muse!

Sammendrag

Masteroppgaven «Mothers and Monsters – En analyse av morsbildet i *Alien*-sagaen» er en studie av det alltid tilbakevendende morsbildet i *Alien*, *Aliens*, *Alien3* og *Alien: Resurrection*. Hovedmålet i dette prosjektet er å vise hvor dette morsbildet befinner seg i filmenes univers. Jeg har gjennom en symptomal analyse av *Alien*-sagaen og filmens heltinne vist til at morsbildet gjennomsyrrer hele filmseriens univers. Bildet og forståelsen av moren er ikke alltid konstant og konkret, men kan leses både tvetydig og ambivalent; et bilde som forandrer seg fra film til film. Ettersom historien skrider frem er filmens heltinne, Ellen Ripley, i større og større grad bundet opp mot bildet av moren. I *Alien*-sagaen møter vi manifestasjoner av forskjellige morsskikkelser som; *den monstrøse moren*, *monstermoren*, *familieforen i en dysfunsjonell familie*, *den religiøse moren* og *den postmoderne moren*.

Summary

This master's thesis «Mothers and Monsters – an analysis of the mother in the *Alien*-saga» is a study of the always recurring image of the mother in *Alien*, *Aliens*, *Alien3* and *Alien: Resurrection*. The purpose of this project is to show where this maternal image is located in the film series univers. Through my symptomatic analysis of the *Alien*-saga and the heroine of the movie, Ellen Ripley, I argue that the maternal image is connected to the entire universe of the *Alien*-saga. The image and the understanding of the maternal is neither constant or concret, but can be read as both ambiguous and equivocal. As the story unfolds the heroine of the film is increasingly related to the maternal image. In the *Aliens*-saga different incarnations of the maternal figure is exposed; *the monstrous mother*, *the monster mother*, *the family mother in a dysfunctional family*, *the religious mother* and *the post-modern mother*.

Innholdsfortegnelse

| | |
|--------------------------------------|-----------|
| Forord | 2 |
| Sammendrag | 3 |
| Summary | 3 |
| Innholdsfortegnelse | 4 |
| <u>Kapittel 1: Innledning</u> | 8 |
| Fiksjonsheltinner – En kort oversikt | 8 |
| Ellen Ripley | 10 |
| Populærkultur | 11 |
| Motivasjon | 12 |
| Problemstilling | 12 |
| Teori og metode | 14 |
| Den symptomale lese måte | 16 |
| Teoretisk rammeverk | 17 |
| Psykoanalyse | 18 |
| Postfeminisme | 19 |
| Det postmoderne | 20 |
| Religion og film | 22 |
| Struktur | 23 |
| <i>Alien</i> (1979) | 25 |
| <u>Kapittel 2: Fødselen</u> | 27 |
| The Mounstrous Feminine | 27 |
| Den rene mor, og fødsel. | 29 |
| The primal scene | 30 |
| Fødslene | 31 |
| Design | 32 |
| Livmor | 33 |

| | |
|------------------------------------|-----------|
| Genreblanding | 34 |
| The chestbuster scene | 35 |
| The Alien- <i>det andre</i> . | 36 |
| Mødrene | 40 |
| Sex in space | 41 |
| Et gryende morsinnstinkt | 42 |
| Sexsymbol | 44 |
| <i>Aliens</i> (1986) | 47 |
| <u>Kapittel 3: Familien</u> | 50 |
| The Mother Archetype | 50 |
| Going Back | 52 |
| Systemets ansikt | 54 |
| Grunts in space | 56 |
| Kle deg som den du er | 58 |
| Den andre kvinnen | 59 |
| Good-Bad? | 61 |
| Barnet | 62 |
| Hindringer | 65 |
| Far | 66 |
| Kidnapping | 67 |
| Nurturing warrior | 69 |
| In between- <i>mellom</i> | 70 |
| <i>Alien3</i> (1992) | 72 |

Kapittel 4: Døden **74**

| | |
|-----------------------------------|----|
| En ny start | 75 |
| The dark ages | 76 |
| Obduksjonen | 77 |
| Begravelsen-Fødselen | 78 |
| Renselse | 80 |
| Det siste måltidet | 81 |
| Kjødets lyst | 82 |
| Voldtekten | 84 |
| Glorien | 87 |
| Skriftemålet | 87 |
| Lederen | 88 |
| Barnet | 89 |
| Dødsønsket | 89 |
| Falne engler | 91 |
| <i>Alien: Resurrection</i> (1997) | 94 |

Kapittel 5: Oppstandelsen **97**

| | |
|-----------------------------|-----|
| Grenseoverskridelse | 98 |
| Menneskelige konstruksjoner | 99 |
| Mor og datter? | 100 |
| Intertekstualitet | 101 |
| Who are you? | 103 |
| Syv søstre | 103 |
| Techno body | 105 |
| Den postmoderne tilstand | 106 |
| Seksuelt aggressiv | 107 |
| Den mekaniske tunge | 109 |
| Ambivalens | 111 |
| Den uekte sønnen | 113 |

Kapittel 6: AVSLUTNING **115**

Moren 115

Sammenfatning 119

Kilder **121**

Vedlegg **132**

Kapittel 1: INNLEDNING

Det er lett å være helt i sciencefictionfilm. Helten gjennomfører de mest strabasiøse oppdrag, det umulige eksisterer ikke. Denne påstanden gjelder hvis du heter Harrison Ford, Arnold Schwarzeneger, Jean-Claude Van Damme eller Vin Diesel. Eller sagt på en annen måte, hvis du er *mann*.

Den mannlige sciencefiction-helt er ikke noe nytt fenomen, hans nærvær strekker seg tilbake til filmens spede barndom. Mannen som helt, har selvfølgelig ikke oppstått på filmmerretet. Helten har eksistert som et symbol på tøffhet, edle verdier og ikke minst det maskuline siden tidenes morgen. Han er en del av den amerikanske folkesjelen. Helten symboliserer tøffhet, og dermed også hva det betyr å være mann (Inness 1999:1). Det har dermed vært stilt forventninger til den mannlige helt.

Derimot hvis navnet ditt er Ellen Ripley eller Sigourney Weaver, hadde ingen av tilskuerne den ringeste anelse om at hun kunne slå så hardt fra seg. Var man først vitne til kvinner i sciencefictionfilmer, hadde de ofte biroller som sykepleiere, rådgivere eller som heltens kjæreste. Kvinner var ofte til stede som noe sekundært, for å fylle ut fiksjonsuniverset. Vi kan til og med som Schubart påpeker, i boken *Super Bitches and Action Babes: The Female hero in Popular Cinema 1970-2006* (2007), karakterisere genrer¹ der helten er framtrødende som: *mannlige filmgenrer*. De mannlige filmgenrer karakteriseres av hovedsaklig to ting. For det første er filmene regissert av menn, mannen er helten, manuset er skrevet av en mann for et mannlige publikum. For det andre er de psykologiske, fysiske og mytiske trekkene ved helten konstruert som en rollemodell for maskulinitet. Krigsfilmer, sciencefictionfilmer og actionfilmer er eksempler på mannlige filmgenrer (Schubart 2007:9). Dette er dog i endring, i alle genrer som tidligere har vært dominert av den mannlige helt. Jeg vil derfor gi en kort oversikt over det historiske aspektet ved den populærkulturelle heltinne, som har hatt sitt virke og utvikling i mannlige filmgenrer.

Fiksjonsheltinner – En kort oversikt

Inness (2004:2-3) poengterer at vi har sett en markant økning av kvinnelige heltinner på kino, TV og i den virtuelle verden de siste årene. Dette må selvfølgelig settes i sammenheng med at det tidligere nesten ikke har eksistert heltinner i de mannsdominerte filmgenrer. Vi er nå inne i en

¹ I følge Braaten m.fl (2000) er *genrefilm*: en film som tilhører en større gruppe med filmer. Filmene har likhetstrekk som for eksempel: tematiske mønstre, rolletyper, intrigeres oppbygning eller visuelle miljøer. Eksempler på genrer er western eller sciencefiction En genre er ikke noe konstant og de forskjellige genrene har utviklet seg gjennom filmhistorien, men forholder seg allikevel til strenge estetiske og narrative konvensjoner (2000:98-99).

tid der den kvinnelige heltinnen tar mer og mer plass i et segment av underholdningsindustrien, som lenge har vært dominert av den muskuløse mannlige helten. Vi har i de siste årene sett heltinner som: Lara Croft (2001) (*Lara Croft: Tomb Rider*)², Xena (1995) (*Xena: Warrior Princess*), Buffy (1992) (*Buffy the Wampire Slayer*), de tre jentene i *Charlies Angels* (2000) og Beatrix fra *Kill Bill Vol. 1* (2003) og *Vol. 2* (2004). En av tidenes mest populære skandinaviske filmserier, frontes av en kvinnelig heltinne. Serien jeg sikter til er Lisbeth Salander fra de nylige filmatiserte bøkene til Stieg Larsson³. Vi er i dag inne i en tid der den kvinnelige heltinnen er godt synlig, og kan derfor regnes med kunstnerisk så vel som kommersielt.

Heltinnen er allikevel ikke noe nytt fenomen i populærkulturen, fremstillinger av henne strekker seg langt tilbake i tid (Inness 2004:2-3). Vi må så langt tilbake som 1800-tallet for å finne de første eksemplene på kvinnelige helter, westernikonene Calamite Jane og Annie Oakley. Jane og Oakley var virkelige personer, men i litteraturen beskrives de nærmest som om de har overnaturlige evner. Ved siden av mannlige detektivkolleger møter vi på 1930-tallet karakterer som Carrie Cashin, Violet McDade og Aevada Alvarado, tøffe kvinnelige detektiver som eksisterer i såkalt Pulp-Fiction⁴. I det legendariske bladet *Weird Tales* kunne man senere lese om Red Sonya, bedre kjent som Conan the Barbarian sin medhjelper, og Sheena den heroiske jungeldronningen som var populær helt inn på femtitallet. Fram til 60-tallet var det i kiosklitteratur, billige noveller og tegneserier den kvinnelige helt ble portrettert. Først fra midt på 60-tallet eksponeres vi for heltinner på TV og film. Vi får nå stifte bekjentskap med *The Avengers* (1961), *Charlies Angels* (1976) og *Bionic Woman* (1976). Heltinnene har nå flyttet seg over til det levende bildet og TV-skjermen.

Schubart (2007) viser til at vi finner de første virkelig tøffe damene i blaxploitationfilmer på 70-tallet (2007:5)⁵. Da heltinner som Pam Grier og Tamara Dobson banet vei. Kvinnelige helter som både var seksuelt attraktive, men ikke minst tøffe. Det var et helt nytt skue å se Pam Grier halvnaken med en hagle pekende mot sin mannlige motpart, eller da hun kasterte menn og bevarte deres edle deler på glass til skrekk og advarsel⁶. Fram til dette tidspunktet har de kvinnelige heltinnene nesten uten unntak vært sidekicks, undergrunns fenomener eller en del av billig kiosklitteratur.

2 All informasjon om filmer (Filmtitler, årstall, navn på karakterer og skuespillere etc.) i dette prosjektet er hentet fra The Internet Movie Database (IMDB:URL).

3 Filmene som inngår i serien er: *Män som hatar kvinnor* (2009), *Flickan som lekte med elden* (2009) og *Luftslottet som sprängdes* (2009).

4 Uttrykket Pulp Fiction stammer fra 1920-tallet og USA. I Pulp Fiction magasiner bidro forfattere som Dashiell Hammet og Raymond Chandler. Bladene var trykket på billig papir ofte med fargerik layout, og inneholdt hardkokte detektivhistorier preget av mørke dystre karakter skildringer knyttet til storbykriminalitet. Språket er fragmentert og økonomisk, og det mest kjente Pulp-magasinet var Black Mask. Film genren film noir oppstod som en følge av Pulp Fiction (Penzler 2006: xiii-xiv)

5 Blaxploitation er en filmgenre som har sin opprinnelse fra USA på 1970 tallet, og hadde sin målgruppe i urbane, unge afroamerikanere. Filmene hadde stereotype afroamerikanske helter, soundtrack med funk og soul og var ofte gangster- eller kriminalfilmer med ghetto-tematikk. Filmene inneholdt ofte genrelementer fra konvensjonelle genrer som skrekk, komedie, kampsport og kriminalfilmer (McDonagh 2004:116-118).

6 Fra filmen *Foxy Brown* (1974).

Ellen Ripley

Som jeg har skissert fantes det heltinner før 1970-tallet, men jeg vil påstå at vi i 1979 ble vitne til en helt ny type heltinne. Denne heltinnen er *Ellen Ripley*. Det er Ripley og det jeg kaller *Alien*-sagaen som er mitt analyseobjekt i dette prosjektet⁷. De fire filmene som inngår i filmserien er *Alien* (1979), *Aliens* (1986), *Alien3*⁸ (1992) og *Alien:Resurrection* (1997). Lt. Ellen Ripley er født som en blanding av en sciencefiction- og horrorkarakter. Ellen Ripley er i *Alien* (1979) både astronaut, og den eneste overlevende i en slasherfilm⁹. Hun innehar kjennetegn vi forbinder med *the final girl*¹⁰, men tilfører allikevel noe nytt til denne arketypen. Gjennom filmserien utvikler hun nye karakter- og identitetstrekk, en heltinne i bevegelse og utvikling, noe jeg kommer tilbake til i selve analysen.

Inness (2004) beskriver Ripley på følgende måte: «one of the toughest female to appear in mainstream media» (2004:3), og: «whose tough persona in the movies is widely regarded by critics as having changed how woman are depicted in movies» (Inness 1999:102). Hun fremstår som en av de aller tøffeste og mest kompromissløse heltinner i filmhistorien. Schubart (2007) skriver følgende om Ripley: «...Ripley dressed in military outfit with a M.41A pulse rifle held high on one arm and a ten-year old girl clutched tightly in the other arm became an instant icon of female heroism in 1986» (2007:169). Ripley er og kommer alltid til å være et ikon, som sciencefictionheltinne, men også som en standard for andre filmkarakterer.

Ripleys karakter i *Alien* er, som Gallardo og Smith i boken *Alien Woman. The Making Of Lt. Ellen Ripley* (2004:3) og Sobchack (1990:106) påpeker, i utgangspunktet skrevet for en mann. Hennes karakter har derfor vært gjenstand for en god del kritiske stemmer, og heller ikke blitt oppfattet som et klassisk feministisk forbilde. Ripley kjemper heller ingen klassisk feministisk kamp, der saker som likelønn eller likestilling står i sentrum, som for eksempel i de samtidige filmene *Nine to Five* (1980) eller *Norma Rae* (1979). Hun representerte i 1979 noe helt nytt, blant annet fordi Ripley er midtpunktet i en uvanlig setting for en kvinnelige karakter.

Hvis vi skal forstå hvorfor den kvinnelige heltinner er blitt så fremadstormende, må vi kikke tilbake i historien på: *Second Wave Feminism* (Inness 1999:32, Gallardo, Smith 2004:3). Ripley

7 Jeg kommer gjennom dette prosjektet til å bruke *Alien*-sagaen, *Alien*-serien og *Alien*-filmene som en samlebetegnelse på de fire filmene som utgjør serien.

8 Jeg velger å skrive tittelen på den tredje filmen i sagaen på følgende måte: *Alien3*.

9 Slasherfilm er i følge Harper (2004) en sub-genre innenfor horrorgenren. I slasher-genren jakter som oftest en seksuelt forvirret og psykopatisk morder på sine ofre med kniv eller motorsag. Norman Bates fra *Psycho* (1960) blir betraktet som arketypen for gjerningsmannen. Ofrene i slashergenren er ofte unge par eller kvinner, som blir tatt av dage i en seksuell situasjon (2004:8-12).

10 Final girl er en av arketyperne fra horrorgenren, og spesielt slashergenren. Betegnelsen henviser til den kvinnelige karakteren som er den siste overlevende. Hun som som er igjen for å konfrontere drapsmannen, og noen ganger fortelle historien videre. Vi finner henne i blant annet *Halloween* (1978), *Prom Night* (1980) og *Friday the 13th* (1980). Det som karakteriserer en final girl er følgende: «shows a resourcefulness and presence of mind inaccessible to other female victims, and traditionally lasts longer than the men who arrogantly assign themselves the role of the protector» (Flanagan:160-161). For en videre redegjørelse av begrepet se Clovers *Men, women, and chain saws : gender in the modern horror film* (1993).

er et produkt av den andre bølgen med feminisme på 1970-tallet. Derfor mener jeg det er naturlig å greie ut om det dette begrepet, sammen med det teoretiske rammeverket i oppgaven.

Populærkultur

En grunn til at det ikke er gjennomført mange akademiske prosjekter om filmheltinner, er nok fordi disse heltinnene gjør seg gjeldende i amerikansk underholdningsindustri. Vi befinner oss i smale genrer som blaxplotation, men også i det jeg vil karakterisere som mainstream-genrer. For eksempel action- og sciencefictiongenren. Det er ikke til å legge skjul på at filmanalyse har hatt en tendens å konsentrere seg om det vi kan kalle for «kunstfilm», eller i alle fall genrer som anses mer betydningsfulle eller verdifulle enn action- og sciencefictionfilm. Hollywoodheltinner har lenge vært forbigått fordi de har vært oppfattet som «enkle», og det er først i de senere år heltinner har blitt ansett som verdifulle og viktige analyse-objekter. Action- og sciencefictionfilmers kvalitet måles ofte i deres evne til å underholde publikum, og selvfølgelig utifra filmenes plass på Hollywoods box office¹¹.

Som Sjö påpeker i boken *Spelar kön någon roll när man räddar världen?: Kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film* (2007), er det viktig å undersøke populærkulturelle fenomener (2007:25). Fordi populærkulturelle produkter representerer et bilde på den verden vi lever i, og gir dermed kanskje en forståelse av samtiden. Eller som Åmås (2010) understreker: «Men både avansert tenkning og enkel populærmusikk dreier seg på et grunnleggende nivå om litt av det samme: Måter å betrakte virkeligheten på. Det gir iallfall én grunn til å prøve å komme videre enn de gamle skillene mellom «høy og lav» (2010:URL)¹². *Alien*-sagaen faller inn under populærkulturen, men enda mer eksakt *Hollywoodfilm*. Men hva kjennetegner begrepet Hollywoodfilm, og dermed Hollywoodstilen?

Hollywoodstilen er i dag den dominerende filmstilen. Ikke bare i USA og Europa, men også i resten av verden. Stilen oppfattes som en *normativ* estetikk, og kan defineres på følgende måte: en stil som fremmer *psykologisk realisme* med vekt på *koherens* og en *narrativt* og *stilmessig sømløshet* (*usynlig*), *spatial* og *temporær kausalitet* (Stam 2000:258). Styrken til Hollywoodstilen ligger i å omarbeide de kjente prinsipper eller systemer, den er bygd opp rundt (Bordwell 2006:119). Det er disse prinsippene som legges til grunn for om en film blir tatt i mot på en god eller dårlig måte. Fordi publikum er fortrolig med måten Hollywood-historier blir

¹¹ Uttrykket *Box Office* henviser til hvor mange billetter en film har solgt, og dermed også hvor mye penger den har tjent.

¹² Selv om Åmås (2010:URL) diskuterer fenomenet Eurovision Song Contest, finner jeg hans argumenter overførbare og like fruktbare når det gjelder Hollywoodfilm.

fortalt på, og forventer nærmest at filmen *forteller seg selv*. Derfor er det som regel ikke ønskelig med overraskelser i filmens narrative regler (Braaten mfl. 2000:88). Hollywoodstilen oppfattes dermed som «enkel», fordi publikum vet hva de går til. Tilskuerne sitter ikke igjen forvirrede etter å sett en Hollywoodfilm, alt henger sammen og ett svar blir alltid besvart med: *Derfor* (Ibid:88-89).

Motivasjon

Mange vil kanskje spørre hvorfor jeg har valgt å bruke *Alien*-sagaen som mitt analyseobjekt, en filmserie som ble avsluttet for over ti år siden. Hvorfor har jeg ikke valgt å analysere et kulturprodukt av nyere dato? For det første anses filmserien for å være en av de mest innflytelsesrike populærkulturelle filmseriene i filmhistorien (Sjö 2007:58-59). *Alien*-sagaen er ikke bare en toneangivende filmserie, men også den eneste filmserien fra Hollywood med en kvinnelig heltinne¹³. Dermed har jeg gjennom dette prosjektet kunnet følge en filmserie med kontinuitet, men ikke minst fordi det er filmer som har holdt seg levende og aktuell helt frem til i dag.

Jeg fant fort ut at *Alien*-sagaen og heltinnebegrepet var et stort felt å undersøke, derfor ønsket jeg å snevre inn mitt forskningsfelt. Jeg bestemte meg for å se alle filmene på nytt, for å finne en snevrere innfallsvinkel jeg kunne sentrere analysen rundt. Etter mitt «nye» møte med filmserien, var det et tema som forfulgte meg gjennom hele filmkvelden: *bildet av moren*. *Moren* gjenspeiles i de fleste sider av filmsagaen, men er hovedsaklig å finne i tilknytning til Ripley og monsteret. Et bilde som forandrer seg fra film til film, og inntar nye former ettersom historien skrider frem. Derfor var det naturlig at det var bildet av moren som kom til å være fokus i oppgaven.

Problemstilling

Jeg har på bakgrunn av dette kommet fram til følgende problemstillingen:

Hvordan fremstilles bildet av *moren* i *Alien*-sagaen, og hvordan bindes dette bildet opp mot heltinnen Ripleys hele tiden skiftende identitet?

¹³ Jeg definerer en filmserie som en føljetong med flere enn to filmer.

Hva er det som gjør bildet av moren så interessant i forhold til disse fire filmene? For å svare på nettopp dette spørsmålet vil jeg kikke nærmere på begrepet *moren*. Jung operer i boken *Four Archetypes* (1972) med det han kaller *The Mother Archetype*, som en av fire hovedarketyper. Her benyttes termen *archetype* (arketype), men hva menes egentlig med dette uttrykket? Jung (1972) viser til: *the collective unconscious* (1972:3-4) Enkelt forklart er dette: innhold og måter å oppføre seg på, som ligger lagret i den *kollektive* underbevisstheten. Det er ideer og tanker som finnes i nesten alle menneskers underbevissthet, og derfor konstituerer en felles psykisk forståelse av fenomener. Disse felles oppfatninger kalles for arketyper. Det kollektive blir en motsats til det han benevner som *personal unconscious*, det som er unikt for hvert menneskes underbevissthet (Ibid.).

En av disse arketyper er *The Mother Archetype*, men hvordan oppfattes hun? Som Jung (1972) påpeker finnes det uendelige variasjoner av denne arketypen, men han understreker at arketypen inneholder tre essensielle sider: «her cherishing and nourishing goodness, her orgiastic emotionality, and her Stygian depths» (Ibid:16). Moren er dermed et sammensatt bilde som kan oppfattes positivt, negativt eller tvetydig og er derfor vanskelig å plassere. Det er nettopp derfor jeg mener et slikt bilde er verdt å undersøke nærmere. Fordi det er et universelt mentalt bilde, som er skiftende og ikke konstant, akkurat som Ripley framstår i *Alien*-sagaen. I filmene finner vi flere ulike variasjonene om hvordan moren kan oppfattes.

Moren har vært et sentralt emne for feministiske analyser, men har aldri blitt forstått med et enhetlig syn. Det finnes teoretikere som har oppfattet bildet av moren positivt, men ofte har hun blitt ansett som en negativ kraft. Puttick (1997) mener at kvinners identitet og personlighet forsvinner i det hun inntar rollen som mor. Rollen vil være så altoppslukende at selvet¹⁴ forsvinner, og alt som betyr noe vil være hennes nye identitet som mor (1997:132).

I min analyse ser jeg både bildet av moren som noe konkret menneskelig, men ikke minst som en mystisk universell kraft. Jeg mener bildet av moren eller morsgestalten synliggjøre i de fleste aspekter av *Alien*-serien. Det er viktig å påpeke at jeg i dette prosjektet tolker og analyserer temaer jeg mener er knyttet til moren, som for eksempel: *samleiet/ seksualitet, graviditet og fødsel*. Fordi jeg mener er oppløselig knyttet til dette bildet av moren.

14 Selvet kan i følge James (1981) deles inn i tre deler. Det materielle-, sosiale- og åndelige selvet. Det materielle selvet til kroppen og eiendeler, det sosiale til andre mennesker og det åndelige mot personlige holdninger, moral og tanker (James 1981:125-129). Hele selvet blir en sum av disse tre delene, og spiller inn på hvordan personen føler seg og hva den oppfatter som seg selv.

Teori og metode

Jeg har hovedsaklig valgt mine teoretiske tekster utifra hva som er analyseobjektet mitt: *Alien*-sagaen og Ripley. Derfor er mange av arbeidene jeg henviser til, allerede eksisterende analyser av filmene. Noen av kildene jeg benytter meg av, nevner og analyserer moren som en sentral del av filmsagaen. Creed (1993), Goodnow (1991), Schubart (2007), Sjö (2007) og Melzer (2006) tar alle for seg morsbildet i *Alien*-serien, dog i varierende grad utstrekning. Det er også andre kilder som behandler, benevner og tolker morsbildet, men har ikke like sterkt fokus som de overnevnte kildene. Gallardo og Smith (2004) og Mulhall i boken *On Film: Thinking in Action* (2002) tar for seg hele filmsagaen, og dermed mange aspekter ved filmserien. Dette er kilder jeg bruker gjennomgående i prosjektet, tekster som vil følge meg gjennom hele oppgaven, og de vil derfor være sentrale for utformingen av mine poenger. I forhold til alle mine kilder er det viktig å påpeke at jeg prøver å diskutere og problematisere synspunktene i analysene, og dermed ikke bruker noen kilder ukritisk. Jeg har benyttet meg av kilder som er skrevet for en del år siden, men også akademiske arbeider som nylig er utgitt. Filmserien strekker seg over mange år, 1979-1997, derfor er det naturlig og interessant å bruke kilder som også strekker seg tilbake i tid. Dermed henviser, bruker og problematiserer jeg rundt tekster som både karakteriseres som *psykoanalytiske*, *postfeministiske* og *postmoderne*. Jeg kommer også i et av prosjektets kapitler til å benytte meg av *bibelen* og *religiøse henvisninger*. Jeg mener selv det ikke er problematisk å ha en åpen innstilling i forhold til bruk av teori, og derfor bruker jeg kilder med ulike teoretiske plattformer. Men jeg er klar over at det metodiske problemet Bordwell adresserer i *Contemporary Film Studies and the Vicissitudes of Grand Theory* (1996). Her tar han et oppgjør med det han kaller *Grand Theory* (1996:18-26). Med dette begrepet henviser han til blant annet psykoanalytisk filmteori, som jeg benytter meg av ved flere anledninger i dette prosjektet. Bordwell (1996) beskriver *Grand Theory* på følgende måte: teorier som gir generaliserende og unøyaktige betraktninger av forskjellige aspekter ved samfunnet, språk og psyken gjennom filmanalyse. Teorier som ikke kan gi noe eksakt svar, som hever seg over empirien som kanskje burde ligge til grunnlag for en konklusjon. En tilnærming til filmanalyse der det er viktigere å bevise teorien, enn å finne noe unikt ved filmen som medium. Et teoretisk ståsted hvor man shopper de ideene man synes er gode, fra et stor og omfattende teoretisk fagfelt. Bordwell (1996) hevder at hvis vi benytter oss av slike teorier så oppstår en «oven fra og ned» holdning, som han selv skriver:

Rather than formulating a question, posing a problem, or trying to come to grips with an intriguing film, the writer often takes as the central task the proving of a theoretical position by adducing films as examples. From

the theory the writer moves to a particular case. Lévi-Straussian analyses of the Western, feminist conceptions of the body in film, Jamesonian accounts of the postmodernity of Blade Runner again and again research is seen chiefly as "applying" a theory to a particular film or historical period (1996:19).

Derfor er det viktig å belyse noen av hovedtrekk ved de teoretiske plattformene som kommer til syne i oppgaven, og det er ikke minst viktige at de ulike teoretiske perspektivene bidrar til å besvare og perspektivere prosjektets problemstilling.

Som Widerberg i boken *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt* (2001) legger vekt på, er det viktig å gjøre seg opp en mening hvorfor man har valgt akkurat en spesifikk metode i et forskningsprosjekt. Hun viser til at dette valget ofte er styrt av tradisjonen i det gitte forskningsfeltet (2001:57). Widerberg (2001) påpeker at metoden ikke må ligge til grunnlag for analysen, det er analyseobjektet og dine funn som må ha hovedfokus. Metoden må derfor jobbes med og tilpasses til det individuelle prosjektet. Som hun selv skriver:

«... blir de vanligste kvalitative metodene,...., bare veivisere til *hvordan* vi ønsker å belyse feltet,....,må vi så videreutvikle de aktuelle metodene. Metoden er med andre ord ikke noe à priori noe som er ferdig og som bare kan taes i bruk. De er snarere innfallsvinkler som må bearbeides for å passe til spørsmålet vårt» (Ibid:58).

Akkurat som Elsaesser og Buckland (2002) viser til som en metodisk fremgangsmåte: «...or to learn several theories, so that they can apply specific theories in appropriate contexts, rather than use the same theory in all contexts» (2002:6). Jeg tilpasser derfor metoden i dette prosjektet ved å bruke forskjellige teorier og teoriplattformer.

Østby m.fl viser i boken *Metodebok for medievitenskap* (2007) til tekstanalyse som den generelle betegnelse på kvalitative analyse av tekster (2007:58). Tekstanalyse har hatt en sentral plass i medievitenskapen og henter inspirasjon fra et stort mangfold av teoritradisjoner som: semiotikk, sjangerteori, hermeneutikk, feministisk teori, psykoanalytisk teori, marxisme, strukturalisme/semiotikk og sosialantropologi (Ibid:58, Kittang 1976:45).

Østby m.fl (2007) henviser til Roger Silverstone, som kommer med et interessant poeng i forhold til bruk av kvalitativ tekstanalyse. Han påpeker at en slik analyse ikke vil gi oss noen pekepinne på hvordan andre leser og forstår teksten (2007:58). Jeg er klar over det faktum at jeg ikke kan si noe objektivt eller konstant om hvordan publikum har tolket de fire filmene i *Alien*-sagaen. Hvis jeg skulle fått svar på dette så måtte jeg antageligvis ha foretatt en større resepsjonsanalyse. En analyse av et allment syn på disse filmene, er heller ikke min intensjon med dette prosjektet. Jeg ønsker å tolke filmsagaen utifra mine egne forutsetninger knyttet opp mot forskjellige teorier og teoretikere.

Album (1996) legger frem et aktuelt poeng i forhold til bruken av kvalitativ tekstanalyse: *analyseobjektet vil alltid være konstant og uforanderlig* (1996:239). Jeg har dermed kunnet bevege meg tilbake til analyseobjektet (de fire filmene), og undersøke dem gang på gang. Og har hatt muligheten til å finne nye interessante elementer og innfallsvinkler hver gang jeg ser filmene. Dette fordi filmene ikke har forandret seg, som en menneskelig respondent sannsynlig ville har gjort. Det som imidlertid kan ha forandret seg, er min egen forståelseshorison. Jeg har med stor sannsynlighet utviklet mitt syn på analyseobjektet, fordi jeg har tilegnet meg ny kunnskap og oppfatter dermed det som utspiller seg på skjermen på en annen måte enn når jeg startet med prosjektet.

Widerberg (2001) viser til noe av det samme som Album (1996), og påpeker at forskere som bruker tekst- og bildeanalyse ikke interagerer med levende mennesker. De jobber med et kroppslig/språklig uttrykk som er «frosset». Forskeren er derfor selv det viktigste verktøyet i en kvalitativ tekstanalyse, fordi teksten ved første øyekast er lik for alle som leser den, men den kan tolkes forskjellig. Det er derfor min mening og forståelseshorison som ligger til grunnlag for de observasjonene jeg kommer med i dette prosjektet (2001:16-17).

Det metodiske analyseredskapet jeg velger å benytte meg av i oppgaven er som sagt en kvalitativ tekstanalyse, men enda mer spesifikt er verktøyet det Østby m.fl (2007) benevner som en *symptomal lesning* av en tekst. Jeg vil gjennom en dypanalyse av *Alien*-sagaen finne meninger som ikke formidles eksplisitt, men meninger som ligger skjult i teksten (2007:60). Dette er fundert i egen tolkning, men jeg begrunner mine funn ved hjelp av teori for å oppnå et best mulig resultat.

Den symptomale lesemåte

Den symptomale lesemåte betegnes av Kittang i boken *Litteraturkritiske problem: teori og analyse* (1976) som en kritisk tilnærming til en tekst (1976:43). Det kritiske prosjektet er nært knytte opp mot *ideologi*, og Kittang (1976) viser til at ideologi først og fremst karakteriseres ved sin systematiske natur. Ideologien er et sett av forestillinger om for eksempel verden, mennesket eller samfunnet. Det er i de rådende ideologiene vi finner svar på usikkerhet i tilværelsen og motiverer oss for valg vi tar. De forskjellige ideologier er som oftest bundet opp mot samfunnsinstitusjoner som skole, kirken, loven eller andre autoriteter. Ideologiene fungerer som et stengt og sluttet system, og er en anonym tale/stemme som vi ikke kan merke at påvirker oss (Ibid:103-104). Hvis jeg ønsker å overføre dette synet på min analyse, vil det dermed kanskje ligge noe under overflaten i *Alien*-sagaen, som ikke er direkte uttalt.

Kittang (1976) viser videre til at den symptomale lesemåte tildels stammer fra filosofen

Louis Althusser, og er en lese måte som legger vekt på å ikke bare å finne forfatteren sin originale mening eller diskurs. Den symptomale lese måte sikter på å tolke de stemmene som er å finne under eller ved siden av forfatterens/regissørens stemme, som Kittang skriver: «... svar på spørsmål som teksten ikke ope stiller.» (Ibid:44). Jeg ønsker dermed å finne svar på spørsmål som ikke åpenlyst ligger til skue i teksten, jeg leter ikke etter regissørens intensjon med verket. Det ville i så fall vært en sympatisk lesning av filmene (Ibid).

Den symptomale lese måte bygger på en tankegang, der tekstens meningsinnhold er styrt av utenforliggende forhold. Teksten kan dermed ikke forstås kun utifra hva vi tror forfatterens intensjon med verket er. Det er derfor ved bruk av den symptomale lese måte ønskelig å vise at teksten kan leses som noe mer og annet, enn det verkets røst uttaler til oss ved første øyekast. Den latinske betydning av ordet, symptomal, viser til et vev av forestillingmønstre og stemmer, og en kan dermed ikke forstå en tekst som enkel tale (Ibid:44-47). Et verk har derfor mange stemmer, og ikke bare forfatterens røst. Stemmer som er sosialt- og kulturelt konstruerte, det vil si at en tekst også vil være formet av det samfunnet og tiden den er skrevet i.

Den symptomale tolking kan også knyttes opp mot Freuds drømmetydning (Ibid:48-49). I Freuds drømmetydning skilles det mellom et manifest nivå og et latent nivå. Det manifeste nivået er selve drømmen som tekst, mens det latente nivået er det som utgjør det ubevisste nivået av drømmen. Det er selvfølgelig ikke mulig å direkte overføre drømmetydningen til tekstanalyse, men på samme måte som drømmetydning skal tekstanalyse undersøke: «det utenkte» (Ibid: 47). Det finnes dermed noen meninger som ikke er åpenlyste og allment aksepterte, men som allikevel kan spores og tolkes i teksten. Det er nettopp disse meningene jeg ønsker å finne i mitt prosjekt.

Teoretisk rammeverk

Ripley er som sagt et produkt av feministiske strømninger, men hvordan er den feministiske filmteoriens historiske bakteppe? Feministisk filmteori vokste fram fra som et resultat av kvinnebevegelsens kamp på slutten av 60- og begynnelsen av 70-tallet. Bevegelsen hadde sitt utspring fra borgerrettighets- og antikrigsbevegelsen i USA, samt forskjellige fraksjoner av kritiske grupper i Europa og USA. Denne bølgen med feminisme blir blant annet av Chaudhuri (2006:4) og Walters (2005:97) betegnet som: *second-wave feminism*. Feminisme i kulturen og litteraturen kan man spore helt tilbake til 1792 da Mary Wollencraft skrev boken *Vindication of the rights of woman*. Den andre bølge med feminisme henter sin inspirasjon fra forfattere som Simone Beauvoir, Virginia Woolf og journalisten Betty Friedan. Bevegelsen benyttet seg av

slagordet: *the personal is the political*. Slagordet viser til at kampen om likhet mellom kjønnene ikke lenger kun utkjempes på det politiske plan, det er også blitt et oppgjør der det gjelder å vise til skjulte maktstrukturer som finnes i språket, familielivet og i mote (Chaudhuri 2006:4). For å eksponere disse skjulte maktstrukturene benyttet man seg av det vi kan kalle kritisk teori, som: marxistiske, psykoanalytiske eller semiotiske tilnærminger til tekster.

Som Braaten m.fl (2000) understreker dreier mye av 70- og 80-tallets feministiske filmteori seg om å avsløre *voyeurismen* eller kikkerdrift, som er konstruert for å tilfredsstille det mannlige blikket (2000:90-91). Mulvey og hennes artikkel *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1999) ble en målestokk og mal for den feministisk filmteorien. Hun benytter seg av psykoanalytisk teori, og mange av de forfatterne og teoretikerne jeg viser til trekker veksler på psykoanalyse. Forfattere som Creed (1993), Dervin (1990), Goodnow (1991), Sobchack (1990) og Kavanagh (1990) er noen eksempler på teoretikere jeg benytter med en psykoanalytisk tilnærming.

Psykoanalyse

Det er spesielt to tenkere psykoanalytisk filmteori baserer seg på, *Sigmund Freud* og *Jaques Lacan*.

Freud regnes som psykoanalysens far, og delte den menneskelige psyken inn i to hovedkategorier. Det *underbevisste* og det *bevisste* (Chaudhuri 2006:19). Freud kategoriserer deretter psyken inn i tre aspekter eller deler; *id*, *ego* og *superego*. Egoet (delvis bevisst) er en mental prosess som sensurer id (ubevisst og medfødt), ved hjelp av skyldfølelse og samvittighet. Id styres av ukontrollert begjær og impulser, av seksuell karakter, som igjen blir undertrykket av egoet. Superegoet (bevisst) utvikles gjennom sosialisering og oppdragelse, og prøver å ta kontroll over både ego og id.

Jaques Lacan videreutviklet Freuds tanker, og kombinerte psykoanalysen med lingvistikk og semiotikk, men han skiller seg allikevel fra Freud. Som Lyngeng (2009:URL) viser til påpeker Lacan at «faren» ikke behøver å være biologiske knyttet til barnet, men er den tredje personen som bryter båndet mellom mor og barn. Det er den personen som sier *nei* til barnets bånd til en mor som tilfredsstillende alle dets behov. «Faren» introduserer samfunnets lover og regler for barnet, men ikke minst begjæret; fordi barnet nå føler en mangel etter bruddet i morsforholdet.

Lacan hevder også at det finnes en del ubevisste lover som nedfelles i blant annet språk, institusjoner og normer (Ibid). Til tider vet vi at vi følger disse ubevisste lovene og ikke vår egen dømmekraft, men det er allikevel rasjonelt fordi vi vet at de er limet i samfunnet. Ubevisstheten er derfor ikke kun en indre prosess, men styres av utenforliggende forhold. Lacan benevner dette som den *symbolske orden*. Lacan mener at begjæret styres av den symbolske orden, og er derfor

ikke ens eget begjær. Det er alltid knyttet opp mot andres begjær, fordi den symbolske orden har eksistert forut for det personlige begjæret.

Lacan mener at barnet utvikler selvet eller egoet i *speilfasen* (Ibid). Dette skjer ved at barnet ser sitt eget speilbilde, eller spiller seg i foreldrenes ansiktsuttrykk og reaksjoner. Denne fasen føles allikevel som splittende for barnet. Fordi opplevelsen av å danne et ego, er ikke forenlig med de behov og drifter som er knyttet mot det brutte morsbåndet. Barnet er på vei til fremmedgjøres fra seg selv, den fasen benevnes som det *imaginære*.

Dette var noen svært grove grunntrekk med psykoanalysen. Jeg kommer tilbake til spesifikke elementer som gjør seg gjeldende for mitt prosjekt i selve analysedelen.

Postfeminisme

Jeg mener å hevde at det finnes et skille mellom feminisme og *post feminisme* eller *den tredje bølgen* i filmteorien. Den radikale feministisk filmteori har tradisjonelt vært fokusert rundt analyser der konklusjonen har vært: *at kvinner på film portretteres og fremstilles negativt*. Den feministiske bevegelsen var i begynnelsen preget av et konkret koherent tankegods, der retten til å stemme stod i fokus¹⁵. Bevegelsen og filmteorien har gjennom årene utviklet seg og består i dag av mange forskjellige retninger, som jeg oppfatter som mye mer positive enn de tidligere radikale tekstene. Begrepet action- og sciencefictionfilm har i denne forbindelse tidligere vært forbundet med noe underdanig og kvinne fornedrende.

Schubart (2007) forklarer forskjellen mellom det hun oppfatter som feminisme og post feminisme på følgende måte: «From a feminist perspective, she is a victim of patriarchy. From a postfeminist perspective she represent female agency» (2007:2). Dette er to forskjellige tilnærminger for å forstå framstillingen av kvinner i populærkulturen. Den ene, feminismen, har i utgangspunktet en negativ innstilling til kvinnelige karakterer. Den andre, postfeminismen, har en mye mer positiv holdning til hvordan kvinner portretteres på lerretet.

Projansky (2001) hevder det finnes fem forskjellige kategorier av postfeminisme (2001:67-68). Den første kategorien er den *lineære postfeminismen*, som tar for seg feminismens utvikling fra dens spede begynnelse, gjennom den andre bølgen til postfeminisme. Her er det ikke mulig at feminisme og postfeminisme kan eksistere sammen, fordi fenomenet blir forstått i en konkret kronologisk historisk utvikling. Postfeminismen vil derfor alltid komme etter feminismen og ikke ved siden av eller sammen med. Den andre kategorien benevnes som *backlash postfeminism*, som forherliger fortiden, før feminismens inntog. En tankegang som dermed blir aggressiv ovenfor feminismen, og forherlige idealer som feministe har kjempet mot. De to

15 Den første bølgen med feminisme.

nevnte tankesettene er derfor negativt innstilt til den tradisjonelle feminismen. Den tredje kategorien Projansky viser til er det hun kaller *equality and choise postfeminism*. Dette er et tankegods som er positiv til den tradisjonelle feminismen. Den oppfatter de konstruktive sidene av hva feminismen har oppnådd, men mener at kvinnene nå har fått såpass stor valgfrihet, at det ikke lenger er nødvendig å kjempe på barriereene. Derfor har den tradisjonelle feminismen utspilt sin rolle, og er overflødig. I den fjerde kategorien finner vi det Projansky beskriver som *(hetero)sex-positive postfeminism*, som ser med positive øyne på feminismen. Men avviser samtidig den tradisjonelle feminismen, fordi den oppfattes antiseksuell. Dette er en form som hyller individualitet og uavhengighet. Til slutt viser Projansky til en siste kategori hun benevner som: *men can be feminist too*. Her fokuseres det på at menn også kan være feminister, og ikke bare blir satt i bakgrunnen som: «objects of desire, role models, or villians» (Ibid).

Projansky (2001) sine kategorier er interessante, men fremstiller ikke postfeminismen som noe positivt. Modleski (1991) er også kritisk til den tredje bølgen, og mener den fremstår som en bevegelse som bruker feministisk retorikk for å undergrave sin egen kamp. Det handler ikke lenger om å frigjøre seg fra patriarkiet, men å godta sin plass i patriarkiet. Som hun selv skriver: "the struggle of feminism against patriarchy to a place entirely *within* patriarchy and within the psyche of the patriarch himself"(1991:10).

Jeg, som mange andre, mener det er på tide å tenke annerledes, fordi vi nå lever i en verden som er mer åpen, sammensatt og fleksibel enn den verden de radikale feminister ble født inn i. Vi konstruerer identitet på en helt annen måte enn vi gjorde før. Det er i dag fullt mulig å identifisere seg med heltinner, oppfatte dem som gode rollemodeller og sterke idealer, selv om de ikke er heltinner med en tradisjonell feministisk agenda. Det er vi som bestemmer hvordan vi ønsker å tolke og lese en heltinne, alt er ikke lenger svart og hvit. Jeg vil nok derfor i dette prosjektet ha en mye mer liberal holdning til hvordan Ripley og morsbildet portretteres, enn mange av de teoretiske tekstene jeg benytter meg av.

Det postmoderne.

Som jeg har nevnt benytter jeg meg av teori som belyser temaer og innfallsvinkler knyttet opp mot det *postmoderne*. Men hvordan definerer vi begrepet postmodernisme, i forhold til film?

I boken «*Dypt og grunnleggende overfladisk*» (1999) tar Asbjørnsen for seg postmodernisme og film. Asbjørnsen (1999) hevder at: «Sitater, genreblanding og intertekstualitet; dette er virkemidler som ofte nevnes som kjennetegn på den postmoderne estetikken» (1999:69). Dette er også stiltrekk jeg mener er nært knyttet opp mot *Alien*-sagaen og

min problemstilling. Postmoderne filmer bruker gjentagelsen som et stilgrep, klisjeen blir et bilde på gjentagelse, og benyttes som et bevisst virkemiddel. Klisjeen blir en del av verket, og blir i visse tilfeller substansen i helheten (Ibid:70-1). Et viktig poeng Asbjørnsen (1999) vektlegger er: «Et aspekt ved klisjeen er jo at den, gjennom å gjenkjennes som klisjé, allerede er avslørt» (Ibid). Klisjeen vil dermed få en annen funksjon enn en hvilken som helst annen repetisjon, fordi vi allerede vet at dette er en gjentagelse. Repetisjonen vil få status som en del av et system, der den tillegges egenskaper utenfor dens egentlige rammer, et slags språkssystem. Et eksempel på dette er hvis noen sier: «Jeg elsker deg!». Dette utsagnet vil mest sannsynlig bli oppfattet som en klisjé. Men hvis man sier: «Jeg elsker deg som Rick i *Casablanca*», vil ikke dette lenger forstås som en klisjé. Fordi uttrykket nå brukes med bevissthet, som en referanse til *Casablanca* (1942), en av filmhistoriens hyppigst siterte filmer. Klisjeen brukes dermed som en del av de postmoderne filmenes språkssystem, som et bevisst virkemiddel.

I følge Bruno (1990) hevder Jameson at det postmoderne kan karakteriseres på følgende måte: «schizophrenic temporality and spatial pastiche» (Bruno 1990:184). Jameson (1991) henviser til Lacan og psykoanalysen for å definere schizofreni, og mener at den postmoderne tilstand kan sees på som et utbrudd av schizofreni. Han definerer begrepet på følgende måte: “a breakdown in the signifying chain, that is, the interlocking syntagmatic series of signifiers which constitutes an utterance or meaning” (1991:26). Han understreker i dette sitatet at selvet blir et offer for schizofreni hvis det mister linken mellom: fortid, nåtid og fremtid. Dette gjelder ikke bare for selvet, men også for språket eller setninger. Hvis vi i setningers evige hermeneutiske sirkel mister evnen til å sette sammen ordene i en tids og romlig konkret kontekst, vil teksten miste mening. Denne kjeden av mening vil nå kun være løse deler som ikke lenger kan bindes sammen til en sammenheng. Vi vil dermed forstå de løse delene som noe helt annet enn den kontekst vi forstod dem i før. Tekster, verden og tilværelsen vil dermed virke meningsløs og uforståelig.

Med *pastisj* viser Jameson (1991) til filmer som har et håp om å gjenskape bilder av fortiden slik den «var», og bruker selv *Body Heat* (1981) som eksempel. Filmen er en postmoderne *film noir*¹⁶, som i sin helhet ønsker å gjenskape en død genre. *Body Heat*, har i følge Jameson (1991), dermed en lengsel etter å viske ut hvilken samtid den egentlig kommer fra, og ønsker å gjenskape det evige trettitallet, som ikke har noen forankring i virkelig historisk tid. I en *pastisj* blir derfor henvisninger/sitater presset til det ytterste, en form som imiterer døde

¹⁶ Film noir er en gruppe med filmer som tar for seg samfunnets mørke sider. Filmene kretser rundt temaer som kriminellaktivitet, gangstere og detektiver. I fiksjonsuniverset finnes som regel en Femme Fatale som lurer den mannlige «helten» inn i et liv fylt med moralske dilemmaer og kriminalitet (Bordwell og Thompson 1997:399). Filmene er ingen genre i den klassiske forstand, men kjennetegnes ofte av en lyssetting som gir ekstreme forskjeller mellom lys, skygger og mørke. Forskjeller som kan knyttes mot heltens psyke (Bordwell m.fl 2006: 75-76).

stilarter uten satirisk distanse (Bruno 1990:184). En pastisj vil derfor i følge Jameson (1991) og Bruno (1990) ikke bli noe annet enn et langt innholdsløst sitat.

Et interessant poeng i forhold til dette er i hvilken grad en film kan oppfattes som postmoderne. Med dette mener jeg at ikke alle filmer som blir oppfattet som postmoderne, er som *Body Heat*. *Body Heat* er slik Jameson (1991) forstår det, en helhetlig pastisj. Her er alle elementene i filmen sitater. Alt fra setting, lyd, lyssetting, tema til og med valget av William Hurt i rollen som Ned Racine er et bevisst valg/kopi. William Hurt ble valgt som en hyllest eller et bilde på stjernesystemet, der spillestilen/karakteren skulle minne om fordums stjerner som Clark Gable (Jameson 1991:20). Alt dette fordi det som sagt ønskes å gjenopplive en død genre. Andre filmer som blir ansett som postmoderne har kun deler som kan oppfattes som pastisj. Fra nyere tid er det i denne sammenheng naturlig å tenke på Quentin Tarantino, som gjenskaper filmer eller genre med sin egen lille vri. Det siste eksemplet er *Inglourious Bastards* (2009), som er en remake av *Quel maledetto treno blindato* (1978).

I følge Gerhart (1992) er det viktig å ta hensyn til hvilken genre eller genrer man skal analysere. Man er nødt til å forstå en genres konvensjoner for å kunne analysere den. Dette også i forhold til hvordan kjønn framstilles. Kjønn framstilles forskjellig, i forskjellige genrer (1992:190). I *Alien*-sagaen er dette spesielt interessant fordi vi her opplever det som kan kalles en *generic-hybrid*. En innfallsvinkel jeg vil komme tilbake til i analysen. Disse kjennetegnene vil knyttes opp mot den nevnte feministiske innfallsvinkelen. Jeg forholder meg også til *Alien*-serien som en postmoderne filmserie. Dette er noe jeg kommer til å belyse gjennom hele oppgaven.

Religion og film

I det fjerde kapittelet av prosjektet har jeg valgt å bruke et spesifikt hovedanalyseredskap, *Bibelen*. Fordi jeg mener *Alien3* er ladet med religiøse symboler og hentydninger, som igjen er knyttet opp mot Ripleys morsidentitet. Aichele og Walsh (2002) påpeker at vi kan finne bibelske og religiøse hentydninger i utallige filmer, kommersielle filmer fra Hollywood er intet unntak. De skriver følgende: «In one way or another-and more or less explicitly - these movies actually «project» biblical texts on to the silver screen» (2002:viii).

Som jeg kommer til å vise gjennom min analyse i kapittel fire, er religion og *Alien3* uløslig knyttet sammen, akkurat som Plate (2008) understreker at film og religion er: «And because religion and film are structured like each other, they have a tendency to borrow from each other, unwittingly or not» (2008:viii).

Mitchell og Plate (2007) visert til at filmen som medium har vært sterkt knyttet til religion helt siden dens spedte barndom, og at relasjonen mellom film og religion har både dype historiske og globale røtter. Jeg vil bruke den samme fremgangsmåte som noen av forfatterne i deres bok har benyttet seg av: «Some of the readings see the relation as religion *in* film, exploring the ways religious symbols, themes, or figures are portrayed through the narratives, sounds, and images on screen» (2007:3). Jeg vil altså lete etter religiøse symboler og tematikk i *Alien3*, og benytte disse funnene for å bygge opp under min problemstilling. .

Struktur

Jeg har valgt å dele oppgaven inn i fire hoveddeler. Gjennom disse fire delene følger vi Ripley og hennes livsløp. Disse fire delene kaller jeg: *Fødselen*, *Familien*, *Døden* og til slutt *Oppstandelsen*. Dette er selvfølgelig metaforer og ikke direkte henvisninger til hva som blir stilt til skue. Jeg har valgt denne fremgangsmåten fordi jeg føler det både gir oppgaven en helhet, og fordi det definitivt har sammenheng med det jeg ønsker å undersøke og vise til i dette prosjektet. Gjennom disse fire delene blir det diskutert rundt nye emner i hvert kapittel, men det er noen temaer som går igjen. Prosjektet har et hovedfokus, bildet av moren, et tema jeg vil komme tilbake til i nesten hvert aspekt av analysene.

Det er mulig å argumentere for at *Alien*-sagaen er fire selvstendige verk, men jeg velger å lese de fire filmene enhetlig. Akkurat som Melzer (2006), som oppfatter filmene som et homogent verk. Selv om vi møter fire ulike regissører, produksjonsteam og settingen til dels er forskjellig, mener jeg filmserien leses som et autonomt verk. Dette ikke minst fordi vi følger Lt. Ellen Ripley og det samme monsteret gjennom *Alien*-serien. Men jeg anser allikevel at det er bildet av moren som er det virkelige «limet» i filmsagaen, det er dette bildet som knytter de fire filmene sammen. Jeg vil før vært hovedkapittel gi et kort filmreferat.

Det andre kapittelet av oppgaven har jeg valgt å kalle *Fødselen*. Denne delen tar for seg sciencefiction horrorfilmen *Alien* (1979). Hvor vi møter Ellen Ripley for første gang. Ripleys karakter og identitet utvikler seg i *Alien*, ikke først og fremst mot hva hun er blitt kjent og elsket for, mot en «hardcore» heltinne. Ripley utvikler derimot en morsidentitet og veves inn i morsbildet, og det er hennes strabasiøse ferd mot sin nye rolle jeg har fokus på i den første delen. I bildet av moren inngår befruktning, svangerskap og fødsel. I *Alien* blir bildet av moren presentert i en annen form enn en menneskelig, og dermed også fødselen og samleiet. Her er det monsteret som representerer det moderlige, men allikevel er det en fraværende mor. En mor vi

ikke kan se, men som er der; *En monstrøs mor*.

I kapittel tre tar jeg for meg *Aliens* (1986), og her treffer vi en annen Ripley enn i den første filmen. Ripley er nå ferdig med puberteten og klar for å stifte familie. Men før dette ønsket realiseres må hun utkjempe noen voldsomme personlige slag, samt en kampen mot monstrene. Vi er kommet til delen jeg kaller **Familien**, fordi her vekkes hennes identitet som *familiemoren*. I *Aliens* er bildet av moren ikke som i *Alien* kun portrettert som noe monstrøst utenforstående, her oppstår Ripley som moren. Vi får i begynnelsen av filmen vite at Ripley hele tiden har vært mor, men datteren dør i tiden mellom *Alien* og *Aliens*. Ripleys kamp består i å gjenskape denne familien. Vi blir i *Aliens* vitne til en dualitet eller todeling av bildet på moren. Ripley på den ene siden, og monsteret på den andre. Ripley framstår også i *Aliens* som en krigsfilm karakter, og filmen har skiftet genre til en *krig- sciencefictionfilm*.

I film nummer tre, *Alien3* (1992), står vi foran Ripleys kanskje aller tøffeste kamp så langt i sagaen. Den tredje delen har jeg valgt å kalle **Døden**. *Alien3* er kanskje den filmen i serien som har blitt dårligst tatt i mot av fans og kritikere, og hadde store problemer i produksjonsprosessen. Her er det ikke bare snakk om Ripleys død, men også hele seriens død og hva den symboliserer. Det er først og fremst Ripleys vei mot døden jeg konsentrerer meg om. Filmen er full av religiøse henvisninger og symboler, og analysen fokuserer derfor mot de bibelske hentydninger. Ripley har selv blitt invadert av monsteret, og framstår derfor i *Alien3* som et paradoks. Hennes død er uunngåelig, det er bare et spørsmål om hvordan dette skal skje. Bildet av moren er ikke like framtreddende som i de to første filmene, men bildet blir presentert med små drypp, helt til en voldsom konfrontasjon i sluttsekvensen.

Kapittel fem har tittelen **Oppstandelsen**, fordi Ripley står opp fra de døde. Filmens tittel er også *Alien:Resurrection* (1997). En del av Ripley står opp igjen: vi møter her den konstruert versjonen av vår heltinne. Hun har ikke lenger monsteret inn i seg, men hun er en blanding av menneske og monster. Og det er denne kryssing av kroppslige grenser jeg har valgt å fokusere på. Derfor er det naturlig å ta for seg temaer *technobodies* og *tecnoscience*. Ripley oppstår her som en kommentar på seg selv, og serien. Filmserien er ikke lenger bare postmoderne, Ripley har blitt den postmoderne moren.

ALIEN (1979)

Regi Ridley Scott

Manus Dan O`Bannon

Et sted ute i verdensrommet kommer et romskip glidende. The Nostromo, et lasteskip som frakter mineraler, er på vei tilbake til jorden. Ombord er alt stille, mannskapet sover i sine hypersøvnenger¹⁷. Plutselig våkner skipet til liv. Mannskapet på syv stiger ut av sine senger, og beveger seg inn i matsalen. En alarm utløses av skipets datamaskin: *Mother*. Det viser seg at skipet har respondert på et nødsignal, og er ikke lenger på vei tilbake til jorden. Nostromo har kurs mot en ukjent planet. Brett (Harry Dean Stanton) og Parker (Yapeth Kotto) er missfornøyd med denne avstikkeren, men blir opplyst av skipets kaptein, Dallas (Tom Skerrit), og Ash (Ian Holm) at de mister lønnen hvis de ikke er enige med Mothers avgjørelse.

Et landingsfartøy frakter mannskapet ned til den ukjente planeten, fartøyet blir skadet under landingen. Dallas, Kane (John Hurt) og Lambert (Veronica Cartwright) undersøker signalet, som stammer fra et strandet mystisk skip inne på planeten. Dallas, Kane og Lambert gjennomfører det mystiske skipet og finner til slutt et rom fullt med mystiske egg. Ripley (Sigourney Weaver) undersøker signalet, og finner ut at det ikke er et SOS, men en advarsel. Kane rører ved ett av eggene, det åpner seg og en *facehugger*¹⁸ angriper han. Skapningen fester seg til ansiktet hans. De tre astronautene returnerer til Nostromo, hvor Ripley nekter å slippe dem inn. Dette på grunn av karantenereregler. Ash, skipets forskningsoffiser, overprøver beslutningen og lar de tre astronautene komme inn. Dallas og Ash prøver å operere vekk skapningen, uten å lykkes. The *facehugger* holder liv i Kane, samtidig blir vi oppmerksom på at blodet til skapningen er syre. Alle forlater sykestua.

Etter en stund har monsteret sluppet taket i Kane, og stukket av. Ash, Ripley og Dallas leter etter monsteret. The *facehugger* faller plutselig ned på skulderen til Ripley, den er død. Dallas og Ash bestemmer seg for å ta den med tilbake til jorden, noe Ripley protesterer på. Kane våkner mirakuløst til liv, og mannskapet bestemmer seg for å innta et siste måltid, før de igjen legger seg i hypersøvnengene. Under måltidet bryter Kane ut i voldsomme kramper, og en skapning knuser seg vei gjennom brystet hans. Et monster er født, med lynets hastighet stikker den av. De

17 Når astronautene reiser over lange avstander, settes skipet på autopilot, og mannskapet sover i såkalte *hypersøvnenger*.

18 Jeg velger å ikke oversette *facehugger*, fordi det ikke finnes noen god norsk oversettelse.

resterende seks holder en begravelse for Kane, før de skyter han ut i verdensrommet.

Mannskapet starter jakten på skapningen ved hjelp av noen enkle våpen og et sporingsverktøy. Noe gir utslag på monitorene, men det er bare skipskatten Jonsey. Brett blir sendt avgårde for å hente katten, men møter i stedet et fullvoksent monster. Monsteret river med seg Brett opp i en av luftkanalene på skipet. Dallas leter etter monsteret inne i luftkanalen med bevæpnet med en flammekaster. Planen er å skyte monsteret ut i verdensrommet gjennom en lufteluke. Dallas blir overmannet og drept, Ripley har nå kommandoen ombord. Ripley prøver å få noen svar av Mother, som har vært lite samarbeidsvillig. Hun får nå vite hele sannheten: Mother er, etter ordre fra the Company¹², ansvarlig for redningsaksjonen. Som bare er et skalkeskjul for å sikre seg den farlige, men verdifulle organismen. Ripley finner ut at Ash har vært klar over den onde planen. De ender opp i håndgemeng, og Ash dreper nesten Ripley. Parker ankommer i siste liten og kortslutter Ash, fordi det viser seg at han er en robot.

Ripley, Lambert og Parker bestemmer seg for å forlate skipet, for deretter å sprengte hele Nostromo. Lambert og Parker samler mat og våpen, Ripley gjør klar redningsskipet. Ripley hører Jonsey, og leter etter katten. Hun kan høre Lambert og Parker blir tatt av dage av monsteret. Ripley setter i gang skipets selvdestrueringsmekanisme, før hun rømmer mot redningsskipet. På veien møter hun monsteret, men greier å komme seg inn i redningsfartøyet. Ripley tror hun er trygg, og kler av seg for å legge seg i hypersøvnengen. Plutselig merker hun at hun ikke er alene, monsteret har sneket seg inn sammen med henne. Ripley kler på seg en romdrakt, skyter monstret med en harpun før hun sender det ut i verdensrommet, ved hjelp av trykk og vakuum.

¹² The Company er selskapet som har sendt mannskapet ut på oppdraget. The Company er slik jeg tolker det et militært, ondskapsfullt, multi-internasjonalt og ekstremt kapitalistisk rettet.

Kapittel 2: FØDSELEN

«*Sometimes the scariest things come from within* » Tagline fra *Alien*.

I den første filmen i serien, *Alien*, er det en viktig figur/skikkelse som trer fram: *moren*. I *Alien* er det ingen ting som ligger skjult under overflaten, filmen er fylt med bilder og henvisninger til *moren*. Bilder som gir konnotasjoner til handlinger og tilstander som *fødsel*, *reproduksjon* og *voldtekt/samleie*. Dette ofte i former som virker avvikende for oss. Aller først vil jeg se nærmere på Creed og hennes tekst *The Monstrous-Feminine: film, feminism, psychoanalysis* (1993). En tekst jeg mener er viktig å se nærmere på fordi den tar for seg den *monstrøse moren*. Et morsbilde som fullstendig dominerer *Alien*, og som ofte er å finne i amerikansk sciencefiction- og horrorfilm.

The Mounstrous Feminine

Creed (1993) bruker psykoanalytisk teori som analyseverktøy. Hun leser bildet vi har på en mor/kvinne som en opposisjon mot den patriarkalske familien¹⁹, dermed også mannen/faren. Selve bildet av en mor kan leses på flere måter. Moren kan være en pre-ødipal²⁰ mor, *en dyadisk mor* som barnet har et nært og kjært forhold til (1993:25-26). Her skilles det mellom den «gode» og den «slemme» moren. Hun er god når hun: gir mat, kjærtegner og passer på sitt barn. Moren er derimot ond, hvis hun kveler sitt barn med for mye oppmerksomhet, eller gir for lite kjærlighet. På den annen side har vi den ødipale-moren, *en triadisk mor* (Ibid). Denne figuren/skikkelsen er en del av det «hellige» trianget *Far-Mor-Barn*, som representerer trygghet og de «riktige» moralske verdier.

Hvis vi anvender psykoanalyse som analyseverktøy på familien, vil vi forstå morens rolle i triaden som: *en kastrert skikkelse/figur som er kontrollert av en farsfigur*. Hun vil som en følge av kastrasjonen, være et objekt som er fylt med seksuell misunnelse og begjær. Vi vender dermed tilbake til konseptet om en «god» og en «slem» mor. Den «gode» moren er kastrert og innretter seg etter faren, og aksepterer sin plass i hierarkiet, som et objekt²¹. Den «slemme» moren tar på seg rollen til patriarken, og ønsker å kastre for å oppnå kontroll.

19 Barker (2008) viser til at konseptet om *patriarkiet*, stammer fra tanken som en familie som er styrt av en dominerende far. Denne faren fungerer som en undertrykkende kraft, som strekker seg gjennom hele samfunnsstrukturen.(2008:22, 280).

20 Uttrykket Ødipal stammer, i følge Hylland Eriksen (1998), fra Sigmund Freud og hans tolkning av myten om Oidipus (1998:115). Hylland Eriksen viser til at Freud hevder at alle mennesker har en underbevisst drift i retning av å ligge med sin mor eller far. I menns trang til å ligge med sin mor, oppstår ønsket om å drepe sin far. Denne doble driften hos menn som for enhver pris må undertrykkes, benevnes som ødipuskomplekset (ibid.)

21 Objekt referer her til: «en gruppe «fremmede» som observeres og diskuteres», subjekt på den annen side er: «selvstendig handlende personer» (Bjørklund og Kval 2001: URL).

Moren er i fiksjonsfilm ofte satt sammen av flere av disse morsskikkelsene. Creed (1993) eksemplifiserer med morsskikkelsen i *Psycho* (1960). Moren framstår i filmen som den pre-ødipale dyadiske moren, som har svelget sin sønn. Norman Bates (Anthony Perkins) har i *Psycho* blitt sin egen mor, etter hennes død. Han kler seg i hennes klær og tar over hennes personlighet og stemme. Moren har overrøst Norman Bates med så mye «kjærlighet» at han blir syk av hennes overdrevne affeksjon. Hun fungerer også som den «slemme» ødipale moren, som tar livet av de han elsker, og hun hater. Selv om det er Norman som dreper, er det moren som har tatt bolig i kroppen hans og er pådriveren for ugjerningene. Her finner vi bildet på den virkelige slemme moren, en kombinasjon av begge de nevnte typene.

I *Alien* finner vi eksempel på en tredje morstype. Creed (1993) kaller henne for *The Archaic Mother*, en fremstilling av moren som skal ha eksistert før den patriarkalske kulturen (1993:24-27). Hun er bildet av en mor/kvinne som ikke har bruk for en mann, en selvdreven livgivende kraft. *En gammel hellige kraft* som ikke fremstilles på en positiv måte. En mørk og skremmende modergudinne, et slags sort hull som suger alt liv til seg. Denne morsskikkelsen fremstilles negativt, fordi hun overlever alene. Hun trenger ikke en mann for å kunne skape liv, men kun en bolig for «dyrke» frem barnet. *The Archaic Mother* blir derfor en trussel mot samfunnsstrukturen, fordi mannen ikke lenger står i sentrum.

Kleiva (1996) beskriver Gaia, et eksempel på en slik før-patriarkalsk mor, som en *positiv kraft* (1996:6-7). Utfra denne tolkningen av myten virker det som om det eksisterer et samspill mellom mann og kvinne. Et syn som strider mot Creeds (1993) beskrivelse av slike mytologiske skikkelse. Hvis vi på den annen side leser Hjortsøs (1988:19-20) henvisninger til myten, der han tolker Gaia i forhold til menneskets opprinnelse og ikke skapelsen av guder, forandrer fremstillingen av Gaia seg. Han viser til en morsskikkelse som ikke trenger noen mann. En livgivende, men dødelig incestiøs kraft. Gaia og andre mytologiske kvinneskikkelser, behøver derfor ikke å portretteres som noe negativt. De kan representere en positiv kraft, men også en destruktiv kraft, et slikt morsbildet er derfor ambivalent og sammensatt.

Creed (1993) viser til at det som er det mest skremmende med *The Archaic Mother*, ikke bare er hennes væren utenfor farens lov²², men bildet av henne som en grusom kastreende «kjeft» (1993:27). Vi finner eksempler på denne kjeften, for eksempel i sciencefiction-horror. Denne gapende kjeften kan leses som et bilde på det kvinnelige kjønnsorganet. Creed (1993) kaller denne munnen for *vagina dentata* (1993:105-109), og som hun selv skriver så viser bildet tilbake til: «The myth about woman as castrator clearly points to male fears and phantasies about

22 Farens lov kan i dette tilfellet, slik jeg forstår uttrykket, settes i sammenheng med *patriarkiet*, og viser til at patriarken er lovgiver.

genitals as a trap, a black hole wich threatens to swallow them up and cut them to pieces» (1993:106). Denne morsskikkelsen er konstruert i den patriarkalsk ideologi og fremstilles derfor som noe grusomt, som vi skal føle avsky for. En kvinnelig pre-ødipal kraft, som er livgivende, uten hjelp av faren.

Den rene mor og fødsel

Det første og mest åpenbare bildet på moren i *Alien*, blir vist i form av en datamaskin. Som i så mange andre sciencefictionfilmer styres romskipet i *Alien* av en allvitende og gudlignende datamaskin. En datamaskin som har kontroll over alle aspekter ved livet ombord i the Nostromo. Mest nærliggende er det å tenke på *HAL-4000* fra *2001:A Space Odyssey* (1968). Maskinen som til slutt levde sitt eget liv, og styrte astronautene som små brikker i et dødelig spill. Eller *The Matrix* (1999) hvor hele verden styres av en datamaskin, dere hele livet er en illusjon.

I *Alien* finnes en slik maskin, som blir kalt for *Mother*. Mother er Nostromo sin hjerne og hjerte, datamaskinen som styrer alt. Mother kan både gi og ta liv, og skjuler sine hensikter underveis. Dallas prøver å undersøke hvilke muligheter de har til å ta livet av monstret, det eneste svaret han får er: «Unable to compute. Available data insufficient»²³. Mother vil ikke svare, fordi hun jobber for the Company» og har allerede fått sine ordre. Etter Dallas sin død må Ripley lure ut av Mother en statusrapport. Hun svarer kynisk : «...Insure return of organism for analysis. All other considerations secondary. Crew expendable». Den hensynsløse representanten for «systemet» ønsker kun å få et eksemplar av monstret tilbake til jorden i forskningens tjeneste. Det er Mother og the Company som virkelig er de djevlelske kreftene i filmen, kun med tanke på profitt og makt.

Jeg ser allerede her en direkte henvisning til temaet i mitt prosjekt, forskjellige bilder og fremstillinger av moren, og emner som sirkulerer rundt temaet. Det er kanskje ikke datamaskinen som er det mest interessante bildet på moren i *Alien*. Det er derimot en scene de fleste minnes når de tenker på *Alien*. En sekvens som for mange var en sjelsettende opplevelse. Jeg tenker på det som blir kalt for *The Chestbuster Scene*, hvor vi iakttar filmseriens første virkelige monstrøse fødsel.

Før jeg greier ut om The Chestbuster Scene, må vi se nærmere på hendelser som skjer i forkant av den berømte episoden. I *Alien* er vi vitne til to fødsler før monstret blir brakt inn i Ripleys verden. Jeg mener det er viktig å belyse nettopp dette fordi fødsler er en viktig del av

23 All dialog som gjengis i teksten har jeg transkribert fra filmene.

morsbildet. Fødsels scenen er nær knyttet til hva vi oppfatter som naturlig for en mor, eller sagt på en annen måte: en av morens biologiske «uregnskaper».

Den første fødselen skuer vi når skipet våkner til liv. Kameraet beveger seg sakte gjennom gangene i det tilsynelatende «døde» skipet. Vi introduseres først for et «kaldt» miljø, fylt med jernrør og datautsyr. Kameraet ender sin ferd i et livmorlignende rom, der astronautene ligger og sover. Nostromos livmor har et annet utseende enn resten av interiøret ombord. Rommet har en dus hvitfarge, det er polstret med stoff/tøy, og får derfor et mykt nesten levende preg; kvaliteter som forbindes med femininitet. Plutselig tennes lyset, Mother har veer. Fødselen er i gang, og avkommet²⁴ føres inn i hennes verden. De nyfødte ligger tett sammen i en blomsterformet innretning og lokkene løftes sakte opp. Kane er den første som strekker seg mot lyset, og reiser seg. Fødselen er komplett. Vi er vitne til en *ren fødsel*, her er det ikke noe blod, slim eller smerter involvert. Hele rommet bærer preg av sterilitet, det er som om vi befinner oss på et høyteknologisk sykehus, hvor det avles frem mennesker. Vi er ikke bare tilskuere til en fødsel, men vi er også vitne til et annet fenomen: *the primal scene*.

The primal scene

I psykoanalysen opereres det, i følge blant andre Dervin (1990:96) og Creed (1993:17), med et begrep som kalles: *the primal scene*. Dervin (1990) og Creed (1993) beskriver begrepet på følgende måte: Alle barn vil i løpet av tidlig barndom oppleve eller fantasere om et samleie mellom foreldrene. Det som er problematisk med denne opplevelsen, er det faktum at barnet opplever handlingen eller fantasien som voldelig. En ødipal voldelig handling der moren har en rival, som vil henne vondt. Men det er også en oppklarende opplevelse, der barnet forstår sitt opphav. Et problematisk aspekt med det å se/fantasere om et samleie, kan oppstå hvis barnet på forhånd har en forståelse om hva et samleie er. Barnet vil da ha en forventning om hvordan et samleie gjennomføres, og hva det skal føre til. Hvis samleiet beveger seg utenfor disse rammene, og inneholder for eksempel oral- eller analstimuli, kan det for barnet virke avvikende. Selve akten virker forstyrrende, fordi samleiet beveger seg inn i forbudte soner, som ikke har noe med familieførøkelse å gjøre.

Effekten av det avvikende og voldelige synet, vil være at barnet senere i livet kan oppleve seksualitet som noe forbudt og forvridd. Barnet vil identifisere seg med både moren og faren, og vil dermed ikke ha en klar oppfatning om sin egne seksuelle rolle. Skillet mellom hva som er

²⁴ Astronautene er barna/avkommet.

mannlig og kvinnelig viskes ut. Eksempler på hvordan barnet forespeiler seg denne for ham/henne monstrøse handlingen, finner vi i mytologien i form av myter om skikkelser som for eksempel: Medusa, Sphinxen og Chimera. Mytiske figurer som symboliserer den arkaiske moren.

Fødslene

Når astronauten våkner til liv, blir vi ikke bare vitne til en fødsel. Det blir også en representasjon av den ovenfor nevnte: *primal scene*. Kameraet blir øyet som ser, og kinopublikumet eksponeres for fødselen. Publikum oppstår som kikkere, og et bilde på barnet som spionerer på noe forbudt og spennende. Her er det naturlig å tenke på Mulvey (1999), som tar utgangspunkt i teorier av Freud og Lacan, og bruker dermed psykoanalyse som sitt teoretiske redskap. En retning, eller teoriplattform, som i lang tid var enerådende for analyser av kvinnelige karakterer. Gjelsvik og Myrstad (2008) beskriver Mulveys artikkel som den grunnleggende teksten innenfor psykoanalyse, analyse av kvinner på film og tilskuerposisjoner (2008:163). En tekst som er interessant å benytte seg av fordi den har vært så toneangivende, og fordi den beskriver en del engasjerende «sannheter» og poenger, som jeg vil vise er knyttet opp mot bildet av moren.

Mulvey (1999) tar utgangspunkt i den klassiskfortellende filmen²⁵, og at det her finnes en rekke nytelses-opplevelser. Hun viser til lysten ved å se på/betrakte andre mennesker som objekter, betrakte seg selv eller vellysten av å bli iaktatt. Freud kaller denne følelsen for *skopofili* (1975:172). Nytelsen ligger i å observere det tabubelagte, skjulte og hemmelige. I noen tilfeller fremkaller dette blikket en pervertert posisjon, som kikker eller *voyeur*. Denne tilskuerposisjonen utløser den klassiskfortellende filmen, fordi den ønsker eller tilstreber et lukket, sømløst fiksjonsunivers. Dermed kan vi som tilskuere få utløp for våre voyeuristiske tilbøyeligheter i kinomørket, der vi uforstyrret kan betrakte en helt annen verden med sine mennesker/karakterer. Det er denne lystfølelsen som oppstår hvis vi legger den nevnte artikkelen som grunnlag for en analyse av den første fødselen. Kameraet, her i Point of View (POV)²⁶, blir en forlengelse av tilskuerens øye i kinomørket. Vi kan uforstyrret observere livmoren og fødselen, og tilskuerene kan dermed forstås som voyeurere.

Den andre fødselen og eksempel på *primal scene* finner sted når Kane, Dallas og Lambert

25 Den klassiskfortellende filmstilen baserer seg i følge Thompson (1999) omtrent på de samme estetiske og narrative prinsippene som dagens Hollywoodstil. Prinsippene ble utviklet allerede før 1918 og er nesten de samme i dag som for nesten hundre år siden, som hun selv skriver: «The classical Hollywood narrative system is a set of flexible guidelines that was initially developed during the era before 1918. These guidelines have been in use ever since, though they have been expanded through the introduction of influences from other film making practices» (Thompson 1999:10). Derfor vil det være like aktuelt å benytte seg av Mulveys (1999) tekst og tanker som analyseredskap.

26 POV: Point Of View. Vi ser fra en karakters/kamerats synsvinkel.

trenger inn i det mystiske skipet de finner på den øde planeten. Det store skipet ligger strandet på LV-426, og lokaliseres ved at de beveger seg til fots inn på planeten. Skipets hesteskoformede skrog minner aller mest om en gigantisk kvinnekropp med sprikende ben. Når gruppen nærmer seg skroget, mister de kontakten med the Nostromo. Videokommunikasjonen med basen blir utsatt for forstyrrelser, slik at Ash ikke kan se det samme som Kane, Lambert og Dallas. Det er akkurat som om de har kommet i kontakt med en høyere makt, en slags urkraft, som forstyrrer signalene fra vår nye Gud, teknologien og kommunikasjonen. Dette virker skremmende på loakaliseringssteamet. Lambert uttaler også hysterisk: «Let`s get out of here».

Når kameraet nærmer seg det enorme skipet, blir kvinneformen enda tydeligere. Benene ligger spredt fra hverandre, og det er et tåkelig rundt skrittet. Tåken omslutter det «mystiske» som astronauten nå skal bevege seg inn i. Inngangen ser ut som to enorme vagina åpninger som Lambert, Kane og Dallas penetrerer. Bare størrelsen på skipet (henne) gir oss et inntrykk at dette er noe skremmende og fremmed: noe *monstrøst*. Vi ser her en versjon av den monstrøse moren og den gapende kasterende kjeften, som gjennomsyrrer hele den første filmens univers. Bildet på moren knyttes opp mot noe grusomt som ligger utenfor vår egen verden, noe som er ukjent for oss. Inne i skipet stadfestes en helt annen verden en den vi er blitt kjent med ombord i Nostromo. Kaveney (2005) viser til at Ridley Scott og hans medprodusenter har tatt et genialt valg, de har valgt to forskjellige designere til interiøret i filmen (2005:135-6). Et estetisk valg som definitivt er nært knyttet opp mot hvordan bildet av moren framstilles og forstås.

Design

Ron Cobb har tegnet og designet Nostromo, og hans harde, kantete og ganske typiske sciencefiction-design blir en kontrast til H.R. Gigers formspråk. Giger har tegnet alt som har med monsterets verden å gjøre: selve monsteret, skipet, the facehugger, eggene og the chestbuster²⁷. Hans visjon, estetiske tankegang og visuelle uttrykk går hånd i hånd med marerittstemningen Scott ønsker å skape. Gigers design minner oss om noe glatt,organisk og slimete. Veggene ombord er dekket med et organisk skjelett, det er akkurat som om skipet er levende. Interiøret skiller seg radikalt fra Nostromos, der mennesket er adskilt fra selve skipet. Astronauten har ankommet en fremmed verden. Giger har skapt en design, som viser monsteret som en *hermafrodit*²⁸ i forskjellige stadier (Schubart 2007:173). Vi har et kvinnelig egg, en facehugger både med form som et kvinnelig kjønnsorgan, men også med et langt lem som penetrerer sine

27 Se vedlegg nr. 1-3. Jeg velger ikke å oversette ordet *chestbuster*, fordi det ikke finnes noen fullgod norsk oversettelse.

28 En hermafrodit har i følge Holte og Clausen (2007): «...tilstedeværelse av både ovarialt og testikulært vev i en eller begge gonadene.» (URL 2007:18). Det vil si at individet er født med tvetydig genitalia og oppfattes derfor som tvekjønnet.

offer. The chestbuster som likner mistenkelig på et fallos, og til slutt det fullvoksne monsteret med en penis som tunge. En penis som på obscønt vis beveger seg inn og ut av munnen, som under et samleie. Tungen brukes også som et våpen for å knuse sine fiender, og representerer som den monstrøse moren, både liv og død. Det er et monster med to kjønn, som tar bolig i menneskekroppen for å leve som en parasitt til det fødes.

Gallardo og Smith (2004) hevder at det fremmede skipet kan leses som en versjon av Hindu-gudinnen Kali (2004:33), og dermed som et bilde på den monstrøse moren. Kali er som en av de mytologiske kvinnelige skikkelser jeg allerede har beskrevet. Hun har flere armer som symboliserer både det destruktive, men også det positive og livgivende. Akkurat som moren er symbolet på den sentrale livgivende kraften i vårt univers. Skipet har ikke armer, men flere vaginaåpninger, som representerer det nye liv, men også døden. På samme måte som Kali sine armer, symboliserer skipets vaginaåpningene både det destruktive og livgivende. Romskipet blir derfor et bilde både på liv og død. Skipet kan også forstås som noe avskyelig, fordi i den kristne tradisjon finnes kun en Gud; Den allmektige far som er opprinnelsen til alt. Dermed vil en figur som Kali bli en nedbrytende kraft. Hun utfordrer den kristne Gud og patriarkens enerådende allmektige posisjon, og vil derfor kunne oppfattes som en avgud.

Kane, Lambert og Dallas fortsetter inn mot skipets indre, gjennom dampende slimete ganger. De er på vei mot skipets hjerte, den monstrøse morens livmor. Astronautene ender opp i et ovalt rom, hvor de finner en hule som leder til et annet rom. Kane heises ned og er nå i kjernen av den guddommelige kvinnen. Her ser vi tusenvis av egg, komponert av noe som kan se ut som skinn eller hud. Inne i eggene ser vi bevegelse, det er allerede liv i eggene. Loughlin (2004) beskriver eggene på følgende måte: «as an obscene sexual organ, the horror of flesh that engorges with blood, flows with fluids and forces itself into the orifices of the human body» (2004:108). Eggene symboliserer noe fremmed, motbydelig og grusomt, som resten av interiøret i skipet. De bærer preg av vårt verste mareritt, som er på vei til å ta bolig i kroppen vår. Kane bøyer seg nysgjerrig ned for å se hva som er inne i egget, dermed slår en facehugger til. Den hopper på ansiktet hans og voldtekten er et faktum. Den monstrøse moren har vist sitt sanne ansikt, en livgivende men voldelig og dødelig kraft.

Livmor

For å oppnå et komplett bilde av moren kan det ikke bare finnes to fødsler, det må også eksistere et sted der moren kan bære fram sitt avkom. Som Schubart (2007:172) og Kavney (2005:133)

viser til, finnes det ikke bare en livmor, men to i *Alien*. En «god» og en «ond»²⁹. Den ene livmoren befinner seg i det mystiske strandede skipet, den andre inne i Nostromo. De er begge like i form, men er allikevel kontrastfylte.

Ombord i Nostromo finnes hypersøvnsgene som er styrt av Mother og hun vekker mannskapet på en rolig og kjærlig måte. Rommet består av hvite, sterile vegger som kan minne om et sykehus, og mannskapet ser rene og uskyldige ut, (nesten) nakne som Gud har skapt oss. Dette står i sterk kontrast til den onde livmoren og fødselen av monsteret. Et dystert, mystisk og skremmende sted, der voldtekten settes i gang. Vi opplever Kane med grusomme kramper, blod som spruter, og til slutt et foster som knuser seg vei gjennom brystet hans. En forstyrrende fødsel, med døden til følge.

Creed (1993) betegner Kanes møte med den onde livmoren som en: «extreme primal scene» (1993:19). En form der subjektet, Kane, reiser tilbake inn i sin egen mors livmor. I livmoren blir han vitne til sexakten mellom sin mor og far, og gjenopplever sin egen fødsel. Lambert og Dallas er inne i selve livmoren, hvor de blir vitne til voldtekten av Kane. Han har nå blitt en del av sin egen fantasi og blir ett med egget og det innerste av livmoren. Kane har tatt den ødipale morens plass og oppgaver, fordi han nå *blir penetrert og bærer monsterets avkom i magen*. Kroppen hans tar derfor en kvinnelige form, og transformeres til noe grotesk vi ikke kjenner igjen; som verken er kvinne eller mann. I *Alien* kan derfor bildet av moren ikke bare leses i kvinnen, men også i mannen. Moren finnes overalt i det nå skremmende universet.

Den tredje fødselen vi blir vitne til er *The Chestbuster Scene*. Det som gjør denne scenen så spesiell, er for det første det vi ser. Det lille monsteret som knuser seg vei gjennom brystet til Kane. En blodig og ekstremt voldelig, visuell scene som bryter med tonen og stemningen tidligere i filmen. Filmen skifter etter dette ikke bare karakter, men også genre. Det faktum at filmen skifter genre, er et viktig element i forhold til Ripley sin skiftende identitet. Derfor vil jeg se nærmere på akkurat dette før jeg forsetter med min analyse.

Genreblanding

Fram til *The Chestbuster Scene* har Scott regissert en konvensjonell sciencefictionfilm, men nå trekker han inn genrelementer fra horror- og slashergenren. Jeg mener denne genreblandingen er viktig i forhold til hvordan karakteren Ripley konstrueres, hennes morsidentitet er et produkt av sin genre. Hennes valg og handlinger vil være preget av hvilken genre filmen faller inn under.

²⁹ Kavney (2005) viser til egg, men jeg tolker det som en livmor.

Ripley som i *Alien* befinner seg i opposisjon til morsbildet, er definitivt preget av sin genre.

Et av elementene som er spesielt for *Alien*-sagaen er i følge Flanagan (1999) filmenes: *generic hybridisation* (1999:158-159). I *Alien* krysses sciencefiction- med horrorgenren. Det første tegnet som viser denne sammenblandingen, er det faktum at vi befinner oss i et spøkelseshus langt ute i rommet. Når vi ser the Nostromo for første gang, oppleves sekvensen som i en klassisk horrorfilm. Et gotisk slott kommer flytende mot oss, inne i the Nostromo ser vi lange tomme korridorer, akkurat som i grev Draculas slott. Et vanlig tema i sciencefictionfilm, er at kvinner blir gravide med monstre fra verdensrommet. I horrorgenren er middelalderens heksemyter ofte et tema. Farlige kvinner har samleie med djevelen, og bærer fram hans barn. Filmer som *Village of the Damned* (1960) og *It's Alive* (1973) inneholder slike elementer, akkurat som trusselen om å bli gravid med et monster i *Alien*-universet (Ibid:101).

Flanagan (1999) hevder at det ikke bare er settingen som viser til horrorgenren, men selve konstruksjonen av karakteren Ripley. Hun er det vi kan definere som en *final girl* (1999:160). Det som skiller Ripley fra andre i den samme kategorien er det at hun er en forbedret utgave av originalen (Schubart 2007:175). For det første var hennes karakter i utgangspunktet skrevet til en mann. Ripley vil dermed ha enda flere mannlige trekk enn det som er vanlig for en kvinnelig karakter i 1979. Hun er en del år eldre enn den typiske final girl, har utdanning som pilot og framstår som intelligent og resonnerende. Dette i sterk kontrast til sine mannlige motspillere men ikke minst til den kvinnelige, Lambert. Hun portretteres som det motsatte av Ripley. Hun overreagerer, er hysterisk og tildels ute av kontroll. Som Newton (1980) påpeker er hun: «define what Ripley is not-emotional, feminine, unheroic» (1980:86). Lambert eksisterer i *Alien*-universet, for å bygge opp under Ripleys sterke sider.

The chestbuster scene

Et av de mest interessante aspektene med The Chestbuster Scene er det faktum at noen *biologiske grenser flyttes*. Som Gallardo og Smith (2004) understreker: «The dichotomy male/female is broken down, ass all humanity is female (a womb) in the face of the alien» (2004:42). I The Chestbuster Scene brytes et av skillene vi oppfatter som eksklusivt for de biologiske kjønnene ned³⁰, vi trenger ikke lenger våre kjønnsorgan for å formere oss. Det er munnen som angripes av det aggressivt, seksueltvoldelige monsteret. Astronautene blir barnet

30 De fleste teoretikere med feministisk standpunkt operer med et skille mellom det biologiske kjønn og det sosialt konstruert kjønn. I følge World Health Organization (WHO), og teksten *What do we mean by "sex" and "gender"*, er sex (biologiske kjønn): de biologiske og fysiske trekkene som skiller kjønnene. Gender (sosialt konstruert): kjønnsstrekk og oppfatninger som er konstruert i en sosiale, kulturelle og politiske diskurs (WHO 2010: URL).

som i skjul/fantasien opplever det «voldelige» samleiet mellom sine foreldre, en hendelse som nå inntar en annen form. Forbudte soner penetreres, og barna oppfatter synet som ekstremt skremmende. Forskjellen til denne fantasien, er at det her faktisk blir begått en konkret voldelig handling. Det lille monstret tar livet av Kane når det fødes. Bildet av den monstrøse moren kommer til syne i et avvikende, utenomjordisk samleie med en påfølgende blodig fødsel.

Goodnow viser i teksten *Alien/Aliens : Analyzing the Forms and Sources of Horror* (1991) til at ikke bare den biologisk forskjellen mellom mann og kvinne viskes ut, men også forskjellen mellom monstret og mennesket (1991:19). I *Alien* er det en mann som angripes og voldtas og dermed er vi blitt kjønnsløse. Det som tidligere har vært eksklusivt knyttet til kvinnen; graviditet, penetrasjon og fødsel, er nå *kjønnsløst*. I følge Mulhall (2002), oppleves dette spesielt traumatisk for mannen, fordi han nå feminiseres og blir satt i den samme posisjonen som en kvinne. Han kan nå bli utsatt for handlinger og tilstander, som settes i sammenheng med overgrep, død, voldtekt/samleie og fødsel (2002:25). Monstret kan derfor forstås som et tegn på det maskuline som penetrerer sitt offer med voldelig seksuell makt (Ibid). Monstret bryter med den sunne fornuft og det biologiske lovmessige, fordi en mann blir gjort gravid. Det finnes derfor ingen seksuell forskjell mellom mann og kvinne i *Alien*. En monstrøs handling ikke bare på grunn av voldtekten, men fordi monstret visker ut kjønnskillene. Vi er nå ett kjønn, og derfor kan både menn og kvinner bli gravide. Under graviditeten vil også den som bærer fram barnet, bli offer for en voldsom død når han/hun føder.

Kvinnen vil ikke være like utsatt for dette traumet som mannen, fordi hun allerede befinner seg i denne posisjonen. Dermed vil det oppstå en posisjon som gir en form for frihet til kvinnen. Hun vil ikke lenger være eksklusiv i rollen vi forbinder med overgrep og død, mannen må dele denne rollen med henne. Dette blir en *ekstrem* form for likestilling. Det er allikevel viktig å påpeke at det her oppstår fremmedgjøring³¹. Kvaliteter vi forbinder med å være menneske, forsvinner. Ingen tilstander er lenger kjønnsseksklusive, og vår oppfattelse av verden blir radikalt forandret.

The Alien- *det andre*.

I horror- og sciencefictionfilmer er det frykten for det ukjente, *det andre – the other*³², som driver

31For å definere *fremmedgjøring* eller *alienation* velger jeg å bruket Wanders (1984) sammenfatning av Lefebvres forståelse av uttrykket : «... ; alienation – the estrangement of the individual from society, politics, the other, and ultimately from him or herself; and subjectivity->» (1984: xi). Verden fremstår for individet i denne tilstanden som et fremmed skremmende sted, der man ikke passer inn. Og til slutt mister individet selvet og sin egen identitet.

32Jeg velger å oversette the other til *det andre*, men bruker i noen tilfeller den engelske benevnelsen. Når jeg bruker den norske benevnelsen skriver jeg uttrykket i kursiv for å vise til det eksakte begrepet.

handlingen fremover. Det mest åpenbare andre i *Alien*-sagaen er selvfølgelig monsteret. Frykten fremstår hovedsaklig, slik jeg tolker den, *ikke* som frykten for antall monstre eller størrelsen på beistet. Det er ikke angsten for den fysiske skapningen, som er mest skremmende. Det er i manifestasjonen av monsterets egenskaper, det grusomme skapes. Monsteret har andre drifter, og en annen biologisk agenda enn oss mennesker. Men hva er det konkret ved monsteret som skaper denne frykten? Jeg mener det er viktig å se nærmere på hva som skaper denne frykten, fordi uhyret er den monstrøse morens forlengede arm inn i *Alien*-universet. Monsteret representerer den fysiske manifestasjonen av den monstrøse morens egenskaper. Det er derfor interessant å forstå hva som gjør monsteret så skremmende fordi det er uløselig knyttet til bildet av moren, som i *Alien* er alt annet enn godt.

Et viktig aspekt ved nettopp dette, er det Cavell (1979) legger vekt på. Han viser til forskjellen mellom begrepene *Fear/Terror* og *Horror*³³, og sier følgende om de to begrepene: «Fear is of danger; terror is of violence, of the violence I might do or that might be done to me...» (1979:418-20). Frykt/terror kan derfor relateres til konkrete hendelser, noe vi kan sanse som virkelig. En begivenhet vi forstår hvorfor kommer til å skje, og hva resultatet blir av hendelsen. Det er noe eller noen vi er redde for, og det ligger en direkte begrunnelse bak denne frykten. For eksempel er frykt for høyder en rasjonell frykt, ettersom et fall vil skade oss. Eller hvis vi beveger oss inn i en krigssone er sannsynligheten stor for at vi kan bli skutt, tatt til fange og torturert.

På den annen side har vi *skrekk*, som er en annen form for frykt. Cavell (1979) forklarer videre: «...If something is monstrous, and we believe that there are no monsters, then only the human is candidate for the monstrous» (Ibid). Det er derfor bare mennesker, eller noe menneskelig, som kan oppfattes som monstrøst eller skrekkelig. Dyr kan ikke innta denne posisjonen, fordi det bare er mennesker som kan føle skrekk, og dermed en tilstand som er unik for mennesket. Dyr kan selvfølgelig også føle frykt, for eksempel frykt for det å bli angrepet av et annet dyr som rager høyere i næringskjeden. Dette derimot er frykten for noe konkret, og blir dermed definert som frykt eller terror. Cavell (1979) skriver: «...Horror is the title I am giving to the perception of the precariousness of the human identity, to the perception that it may be lost or invaded, or may become something other than we are, or take ourselves for; that our origins as human beings need accounting for, and are unaccountable» (Ibid). Uttrykket handler dermed om det vi kjenner som menneskelig, transformert til annen form. Synet/opplevelsen av forandringen skaper følelsen av skrekk, eller noe skrekkelig. Det kjente har forandret form til noe annet, og

³³ Jeg velger å oversett horror til *skrekk*. Fordi det jeg mener ordet i denne sammenhengen kan knyttes til horror-film eller på norsk skrekkefilm. Fear oversetter jeg til *frykt*.

derfor blitt noe forferdelig. Denne forandringen kan oppleves i menneskets utseende, men det kan også være en skjult forandring, for eksempel ved at kroppen blir invadert av noe ukjent. Dracula, Frankenstein, zombier og mumier er noe vi frykter, som tidligere har vært mennesker, men som er invadert av noe annet og oppfattes derfor som noe forskrudd menneskelig. Monsteret i *Alien*-universet har en menneskelig form, men det vi forstår som grunnleggende menneskelige kvaliteter er forandret eller forsvunnet. Det er noe kjent som nå er forandret til noe ukjent og dermed uhyggelig. De er blitt noe annet; *the other* eller *det andre*.

Skrekk symboliserer noe som har vært menneskelig, men som skifter ham og dermed frambringer frykt hos oss mennesker. Men hva er det med nettopp monsteret i *Alien*-sagaen som gjør det så skrekkelig? Dette er jo ikke et monster som har vært menneske og deretter transformert seg til noe deformert eller ukjent. Som Mulhall (2002) viser til er det blant annet monsterets, og dermed den monstrøse morens, reproduksjonsevne som gjør at det oppleves avvikende (2002:18-20). Det er måten det infiserer våre kropper og tar bolig i oss, for deretter å vokse. Monsteret er ikke ute etter menneskeheten som noe spesifikt, og ønsker heller ikke å føre sitt levesett over på oss. Det trenger derimot en «bolig» for å kunne dyrke frem barn. Et godt eksempel på dette ser vi når mannskapet på Nostromo undersøker det enorme ukjente skipet.

Vi ser en stor død skikkelse, som antagelig mistet livet da noe sprengte seg gjennom brystet hans. Denne skapningen er tydeligvis angrepet av det samme monsteret. Skapningen er som vi ser, ikke et menneske. Monstrene flytter seg derfor fra rase til rase uten noe fast hjem eller tilhørighet. Monsteret er en parasitt som suger livskraften ut av andre for selv å kunne puste. Det må invadere andre for å kunne formere seg. Monsteret er drevet av en *primalkraft*, som ikke finnes i det sivilisert mennesket. En kraft og drift som er nærmere beslektet med dyr der det eneste målet er å overleve, ergo å gjøre det som er nødvendig for å sikre sin eksistens. Her er det ikke snakk om å kommunisere eller å være human. Her er det kun den rene driften som gjelder, der alle midler er tillatt. Det må i så tilfelle være en handling som vi, som kaller oss siviliserte, ser på som en forbrytelse. Et overgrep mot en annen, i dette tilfellet en *voldtekt*. Fordi monsteret penetrerer offerets ansikt, noe vi blir vitne til med Kane. Overgrepet settes i gang ved at en facehugger kaster seg, eller hopper aggressivt på ansiktet hans. En facehugger har vokst inne i egget, og fungerer kun som et instrument slik at det virkelige dyret kan dyrkes frem i en annen kropp. Når facehugger har festet seg på ansiktet til Kane, fører det et langt slimete lem inn i munnen hans. Deretter låser det seg rundt halsen på ham, som en forsvarsreaksjon. Hvis noen prøver å fjerne parasitten vil den ta livet av sitt offer. Lemmet som blir ført inn i Kane, er også tilstede for å gi oksygen til kroppen som skal dyrke fram et nytt liv. Kane blir mor til monsteret

som snart kommer til å sprengte seg ut av brystet hans. I *Alien* eksisterer dermed morsbildet i mannen, en ekstrem form for likestilling som gjennomsyrrer *Alien*-universet i all sin avvikende form.

Mulhall (2002) hevder at selve handlingen der offerets munn blir angrepet, forteller noe om den symbolske verdien av overgrepet (2002:21). Invasjonen kan oppfattes som et forsøk på å ikke bare kvele oss, men også kvele *stemmen* vår. Vi blir stumme etter å ha blitt angrepet. Ingen kan lenger høre oss, monsteret har kontroll over stemmen vår, og dermed kontrollerer monsteret den individuelle kraft som finnes i menneskerøsten. Vi har ikke lenger mulighet til å rope ut eller si i fra, vi er underlagt full kontroll. Monsteret penetrerer ansiktet og hodet der tanker skapes. Uhyret invaderer menneskets tankesett og den frie tanke, eller definisjonen av det å være menneske. Det vi definerer som å være menneske, mann eller kvinne, er ikke bare noe som ligger innebygget i våre gener og biologi. Mennesket og kjønn er også en sosialkonstruksjon, og derfor ligger forståelsen av selvet og identiteten i tankesettet vårt. Hvis vi ser dette i sammenheng med at monsteret fjerner skillet mellom kjønnene, så finnes det her en fellesnevner for monsterets drift og egenskaper. Monsteret visker ut vår individualitet. Vi er nå redusert til kun en fysisk skapning, uten et eksklusivt kjønn og stemme. Den monstrøse moren ønsker totalt herredømme over det individuelle, hun framstilles derfor slik jeg ser det som en *individ-diktator*.

Det er en annen faktor som knytter alt dette sammen: vår frykt og fantasi, om menneskelig kroppsliggjøring og/eller mennesket som dyr (Ibid:21-22). Monsteret har som jeg har nevnt tidligere en «ren naturlig drift», i alle dets handlinger. Monsteret har et mål for øyet, det skal reprodusere og dermed overleve. Hvilken fremgangsmåte udyret benytter er ikke interessant. Om monsteret må drepe, så dreper det. Dette er i bunn og grunn det samme som hva vi mennesker er her for å gjøre, i alle fall hvis vi tenker langt tilbake i tid, tilbake til før det vi kaller sivilisasjon. Derfor blir vårt syn og møte med dette dyret et møte med noe undertrykt i vår egen bevissthet. Vi møter oss selv, slik vi en gang har vært, det undertrykte dyret i mennesket. En renhet i sin drift som ikke lenger eksisterer hos mennesket. En drift kulturelle fremskritt og sivilisasjon har fjernet fra den kollektive underbevisstheten. Det er som å se oss selv slik vi en gang var.

Monsteret har også utviklet sin egen kropp som sitt våpen og skjold. Dyret bruker den lange, skarpe halen som et sverd for å uskadeliggjøre sine fiender. Tungen knuser hoder og baner vei gjennom et menneskebryst. Blir monsteret skadet, fungerer blodet som en forsvarsmekanisme fordi det består av syre. Skinnen fungerer i seg selv som en rustning. Monsteret har altså utviklet sin egen kropp som teknologi. Monsteret er ikke fremmedgjort fra teknologien, den er teknologien. Og den representerer noe som gjør at det naturlige, kroppen, ikke er en bevegelse

vekk fra evolusjonen.

Menneskene ønsker å bevege seg vekk fra det kroppslige. Vi viser våre fremskritt med hva vi kan utvikle *utenfor* kroppen. All vår teknologi blir et tegn på at vi flytter oss vekk fra dyrene, og dermed også den naturlige tilstand. Vår frykt ligger her i at det naturlige, som vi har sett på som underlegent, faktisk er sterkere og bedre enn oss. Den rene naturlige drift, vinner her over fornuft og tanke. Natur slår kultur. Hvis vi ser nærmere på den siste scenen i *Alien*, det siste oppgjøret mellom Ripley og monsteret, er det allikevel til slutt mennesket og kulturen som «vinner». Ripley tror hun har sluppet unna monsteret og gjør seg klar for hypersleep. Hun kler av seg og er med ett naken og utsatt. Hun befinner seg i den naturlig tilstand. Det er ingen ting som beskytter henne, ingen teknologiske/kulturelle produkter, i form av våpen eller rustninger. Plutselig skjønner hun at monsteret er sammen med henne inne i redningsskipet. Det har skjult seg i veggen og blitt en del av skipet; monsteret er teknologien. Den eneste måten hun nå kan unnsnippe den sikre død er ved å kle seg i romdrakten, lade harpunene, spenne seg fast og skyte monsteret ut i det store tomme verdensrommet. Ripley har nå overvunnet monsteret, ved å bruke teknologi. Det monstrøse og naturlige, blir knust av menneskets teknologiske utvikling.

Mødrene

I *Alien* finnes to kontrastfylte livmorer og fødsler, det er også to forskjellige morsskikkelser som fremvises. Den ene er ved første øyekast: kjærlig og behagelig, en menneskeskapt mor, en computer. Den teknologiske moren representerer menneskets i fremgang, og dermed en kultur i utvikling. Det skilles her mellom kultur og natur, vi leser framgang i det vi skaper utenfor kroppen. Vi ønsker å fjerne oss fra den naturlige tilstand. Den monstrøse moren blir den strake motsetning. Hun blir her, som Schubart (2007) hevder, en: «absent alien mother» (2007:173). En mor som ikke er konkret fysisk tilstede. Hun er den mystiske urkraften som vi bare værer, men ikke konkret kan se. Den monstrøse moren sluker sin egen unge, da den blir sugd ut i verdensrommet. Det finnes dermed to forskjellige typer mødre, en trygg computermor og en ukontrollerbar «naturlig» mor. Hvis vi undersøker nærmere er det kanskje den trygge moren som er den farlige?

«Mother» er en representant for the Company, fordi hun er produsert og programmert av styresmaktene. The Company, har slik jeg forstår det, ikke øyne for annet enn profitt. Blant annet fordi the Company sender Nostromo mot nødsignalet, ergo mot monsteret og farene som lur

der. «Mother» er konstruert av mennesket, mannen, og dermed også en *triadic* mor. Hun er kastrert fordi hun ikke kan få barn, slik som the alien mother. Hun er dermed underordnet den patriarkalske orden, og vil da føye seg etter reglene til patriarken: the Company. En far vi aldri ser, men som allikevel er synlig på alle mulige måter. I alle ordre, valg og handlinger som blir utført ombord i skipet. Schubart (2007) hevder at vi på grunnlag av dette oppnår en tilstand der: «borders between alien and human, good and bad, male and female, dissolve» (2007:173). Etter monsterets overgrep hersker derfor en stemning ombord, som kan oppfattes kaotisk og til en hvis grad lovløs.

Sex in space

«They kept saying; There`s no sex in this movie. I said: You don`t need any, but, there`s a good opportunity here to have a little hint of, you know, hinted at sexuality, and Sigourney is certainly the person to project that» - Ridley Scott (Kommentar på Alien DVD).

Sobchack (1990) hevder at innenfor actionorienterte sciencefictionfilm er seksualitet mellom mann og kvinne uvanlig. Filmer der kvinnen er pådriver for seksuell aktivitet, er nesten fraværende. Kvinnens rolle som seksuell initiativtaker er undertrykket og ikke tilstede. For å belyse dette problemet bruker hun psykoanalyse som analyseverktøy, som hun mener er det perfekte verktøyet for å få fram denne forskjellen: «Psychoanalysis,..., looks at what is there but represented as absent» (Sobchack 1990:103). Seksualitet forekommer i sciencefictionfilm, men filmene prøver å skjule den og late som om den ikke eksisterer i fiksjonsuniverset. Seksualiteten transformerer ikke bare over til noe annet, men det er også vanlig å dekke til kvinnen (Ibid:105). Dette er en regel selvfølgelig med unntak, men kvinner i sciencefictionfilm har ofte blitt kledd opp i lab-frakker, mannlige klær (dress, skjorte osv). Det er vanlig å tone ned kvinnelige former og utjevne fysiske ulikheter.

I sciencefictionfilm finner vi ofte tradisjonelle kjærlighetshistorier, gutt møter jente. Derimot når det kommer til den fysiske delen av et forhold, er den som flere påpeker tonet ned til nullpunktet eller transformert til noe annet (Ibid, Gallardo og Smith 2004:135). Den seksualiteten som finnes flyttes til seksuelle handlinger mellom mennesker og utenomjordiske, mutanter eller teknologiske-mennesker (robot, kyborg etc.). I *Alien* er vi ikke vitne til noen kjærlighetshistorie. Seksualitet derimot er noe vi observerer, dog i en noe uvanlig form. Vi blir tilskuere til forskjellige avvikende seksuelle handlinger som alle er forbundet med monsteret eller Ash (roboten). Når monsteret angriper, kan dette tolkes som en seksuell overgrep fordi det

penetrerer sine ofre. Vi ser også en annen voldtekt, når Ripley avslører Ash sine skjulte motiver. Han prøver å kvele henne med et pornoblad, ved å tre det ned i halsen hennes. Ash ønsker på samme måte som monsteret å stagge stemmen til Ripley, og bruker den samme metoden: voldelige penetrasjon.

Loughlin (2004) hevder at Ash sitt angrep på Ripley er bundet opp mot homoseksualitet (2004:109). Etter å ha prøvd å kvele Ripley med et pornoblad, prøver Ash i sine siste krampetrekninger å ta livet av Parker. Dette ved å låse bena rundt han, slik at de sloss i en posisjon som minner om en seksuell stilling. Ash inntar rollen som feminisert mann, og bruker sin seksualitet som et våpen. Jeg mener han på grunn av dette også kan leses som en kvinne med sterke maskuline trekk. Ash befinner seg i posisjon midt i mellom kvinne, robot og mann. Han kan derfor også forstås som en den sterile morens forlengede arm inn i *Alien*-universet. Han er som monsteret en voldelig kraft som bruker det tvetydige seksuelle som sitt våpen.

Et gryende morsinstinkt.

Gjennom hele *Alien* mener jeg Ripleys morsinstinkt gradvis bygges opp, vekkes til liv og kommer til sitt klimaks mot slutten av filmen. Sluttsekvensen, ved siden av The Chestbuster Scenen, er kanskje den delen av filmen som har blitt diskutert, tolket og teorisert hyppigst rundt. Det er spesielt to sider ved sluttsekvensene i *Alien* som er interessante. Etter Ash sin voldsomme død, deler de tre gjenværende medlemmene av mannskapet seg opp i to grupper. Ripley tar jobben med gjøre redningsfartøyet klart til avgang, mens Parker og Lambert skal hente utstyr til redningsfartøyet oksygentank. Underveis hører Ripley katten, Jonsey, over skipets intercom. Hun velger å lete etter katten, en handling som virker særdeles irrasjonell i en så presset situasjon. Samtidig som hun finner katten, blir Lambert og Parker angrepet av monsteret. Ripley er nå langt unna sine skipskamerater, og har ingen mulighet til å hjelpe dem fordi hun valgte å redde katten. Det andre aspektet som er interessant ser vi helt mot slutten av filmen. Ripley er endelig ombord i redningsfartøyet, og har kommet helskinnet fra eksplosjonen ombord i Nostromo. Hun gjør klar skipets autopilot, koser med katten før hun sakte kler av seg. Kameraet dveler unaturlig lenge ved Ripleys halvnakne kropp, og hele avklednings manøveren virker noe umotivert og merkelig. Ofte har tolkningene av disse sekvensene vært negative og ikke gitt et nyansert bilde hendelsene. Jeg mener Ripleys moderlige humane kvaliteter, som vi ser bevis på mot slutten av *Alien*, ikke er utelukkende negative egenskaper. De er essensielle i forhold til Ripleys identitet og hvordan morsbildet eksponeres i resten av filmserien. Sluttsekvensene er derfor en døråpner til hvordan Ripleys karaktertrekk kan forstås i de tre neste filmene.

Kavanagh (1990) mener at Ripley i *Alien* gir et sterkt uttrykk for en humanistisk holdning, og legger vekt på det motstridende forholdet mellom vitenskap/teknologi og humanisme. Til å begynne med virker det som om Ripley ikke har en human holdning, hun velger bort empati til fordel for å følge regler og vitenskapen. Når Dallas og Lambert returnerer til skipet med den smittede Kane, nekter Ripley å slippe dem inn. Hun velger å følge the Company sine regler. I følge disse reglene skal de oppholde seg i karantene i tjuefire timer hvis en ukjent organisme blir med inn i skipet. Ripley er villig til å ofre livet på sine nærmeste fordi hun ønsker å opptre korrekt. Det er Ash som til slutt slipper dem inn, representanten både for vitenskapen og the Company. Denne holdningen forandrer seg selvfølgelig underveis, og vi skjønner at det er Ripley som faktisk er helten og ikke Ash. Jeg mener denne overgangen fra Ripleys kalde nesten kjølige opptreden, mot en mer human og empatisk holdning kan bindes opp mot hennes gryende morsinstinkt. Bildet av den monstrøse moren brytes sakte ned når Ripley trer inn i morsbildet, og hun fremstår i *Aliens* som selve definisjonen på moren.

Ripleys regelbrudd kan også tolkes som et tegn på at hun framviser: «true toughness» (Inness 1999:105). Grunnen til at hun velger å ikke bryte reglene er fordi hun går sine egne veier, dette er hennes valg. Ripley oppfatter dette som det beste valget, og følger derfor sin egen overbevisning. Ripley følger sin egen lov og kodeks, som kanskje har en høyere verdi enn resten av oss, er hun utenomjordisk? Denne usikkerheten forandres i det øyeblikket vi forstår at Ash er en robot og ikke en mann. Forandringen oppstår i scenen der Ripley konfronterer Ash med hans valg og beslutninger. Ash prøver dermed å drepe henne ved å presse et pornoblad inn i munnen hennes. Ripley reddes av Parker, og situasjonen er snudd på hodet. Nå er det Ripleys handlinger som virker humane. Ash representerer the Company og velger å slippe Kane inn i skipet, ikke av humane grunner, men fordi han ønsket å få kontroll over parasitten.

Kavanagh (1990) legger fram et interessant poeng i forhold til scenen/situasjonen. Han hevder at filmens «holdning» tar en annen vending: «...schizophrenia, not in the character's psychology,....but in the film's relation to a dominant humanism» (1990:79). I følge denne tankegangen ønsker Ripley å ofre sine medpassasjerer for å overholde reglene om karantene. I sluttscenen derimot risikerer hun hele menneskeheten for å redde katten Jonsey. En handling som virker fryktelig irrasjonell i en slik situasjon. Vi opplever derfor i følge Kavanaghs (1990) poeng ett skifte i filmens «holdning», filmen baserer seg nå på en forskrudd ideologisk humanisme. En film som i utgangspunktet var et opprop for arbeiderklassen og den intelligente kvinnes, er nå blitt en film som hyller andre idealer. Idealene som moral og samvittighetsnag er nå blitt det positive.

Wood (1985) går enda lenger og skriver følgende om konsekvensene av de to sekvensene i filmen: «Having destroyed the alien, Ripley can become completely «feminine»...soft and passive, her domesticated pussy safely asleep» (1985:220). Ripley har dermed, i følge denne tolkningen, som de fleste kvinnelige karakterer blitt plassert tilbake til i sin rette hylle. En kvinne vi i utgangspunktet kunne oppfatte som positiv, ender derfor opp som ikke noe annet enn en tradisjonell svak og passiv karakter. En kvinneskikkelse som verdsetter sin lille pelskledd venn foran menneskeheten og menneskapet. Det vi har oppfattet som gode kvaliteter og forstått som en ny og spennende framstilling av en kvinnelig karakter, kan derfor forstås som et bakteppe for den herskende ideologi, som på slutten av filmen blir stilt tilbake til status quo. En utopi og fantasi der vi tror en «frigjort» kvinnelig representant for den hvite middelklassen, kan bli integrert i sen-kapitalismens³⁴ verdensordning, som en heltinne og ikke bare en underkuet kvinne. Dette vil derimot være for urovekkende for den mannlige hvite middelklasse, og filmen må derfor vende tilbake til det vante. Mannen ville føle seg truet av den kollektive feministiske bølgen, som vil sette spørsmålsteget ved kjønnsroller og arbeidsfordeling. Ved igjen å stadfeste henne som impulsiv, moderlig og seksuelt attraktiv i den siste delen av filmen, mener Wood (1985) filmen har greid å avmystifisere Ripley for det mannlige hvite publikum. Hun er ikke lenger farlig, og truer ikke de rådende samfunnsnormer.

Sexsymbol

I den siste scenen er det som sagt en annen handling som også vekker oppsikt, Ripley kler av seg til undertøyet. Jeg mener denne scenen er viktig å se nærmere på fordi det er her Ripley sin nye identitet virkelig fremvises, men vil først presentere ulike oppfatninger og tolkninger av scenen, fordi jeg mener scenen har blitt oppfattet med en alt for negativ holdning.

Et eksempel på et kritisk syn på scenen er Newtons (1990) tolkning, som legger vekt på at Ripley tar på seg den tradisjonelle kvinnelige «drakten», avkledd. Som hun selv skriver: «,...we see her stripped to her bikini underpants, not standard gear for spaceduty perhaps, but exposing a long, and lovingly recorded, expanse of marvelous body» (1990:86). Vi kan utifra dette sitatet forstå den noe kjølige holdning til karakteren Ripley. Hun mener helt klart at «stripteasen» er et umotivert narrativt grep. Scenen har derfor i følge den nevnte tolkning kun fått sin plass i

³⁴ Senkapitalismen er i følge Martinsen (2000) den siste fasen i Marx sin definisjon av kapitalismen og dets stadier. Kapitalismen er på vei å til fallitt, fordi den frie konkurransen knuser markedet. De små bedriftene går til grunne og markedet domineres av større og større monopoler. Som en følge av dette tar arbeiderne til slutt over makten (Martinsen 2000:URL). Barker (2004) knytter begrepet opp mot Jamesons forståelse av postmodernismen. Postmodernismen er endel av et system som består av en global multinasjonal kapitalisme, som er på vei ut kanten av stupet. Som Barker skriver: «Late capitalism extends commodification to all realms of social life, transforming the real into the image and simulacrum» (2004:213).

filmen, fordi manusforfatter og regissøren ønsker å vise frem Ripley i en utfordrende posisjon. Ripleys rolle er derfor forandret, hun operer ikke lenger som en feministisk heltinne. Hun framstår, i følge artikkelforfatteren, som en undertøysmodell som undertrykker med sitt bilde på hvordan kvinner ser ut, og hvordan de bør se ut. Ripley blir derfor kun en utopi (Newton 1990:82-87).

En annen som også legger vekt på sin avsky mot sluttscenen er Sobchack (1990). Som jeg tidligere har vist til, så diskuterer Sobchack kvinnelig seksualitet i sciencefictionfilm. Hun har valgt ut akkurat denne scenen for å vektlegge sine poenger. Hun beskriver scenen med sterke ord: «...disturbing and horrific...» (1990:106), og oppfatter scenen som forstyrrende på to plan (Ibid:106-107). På overflaten er den urovekkende fordi vi oppdager at monsteret ikke er tatt av dage, og scenen fungerer dermed som en spenningsinnjeksjon. Under overflaten, flyttes den seksuelle maktbalansen. Ripley får seksuell makt, men hun blir sårbar ovenfor monsteret. Det er når hun er kledd i undertøyet hun virkelig er et offer, fordi hun bryter med konvensjonene i sciencefictionfilm, og blir et seksuelt objekt. Ripley transformers fra å være et kjønnsløst, ufarlig objekt til en seksuelt aktiv kvinne som er der for å fylle et mannlige behov. Som jeg har nevnt tidligere så forflyttes dette mannlige behovet over på utenomjordiske, kyborger eller roboter. Når Ripley kler av seg, inntar hun denne rollen. Hun blir monsteret.

Creed (1993) kommenterer også denne sekvensen, og hevder den må leses som et: «...phallicentric concept of female fetishism» (1993:23). Med dette mener hun at Ripleys halvnakne kropp oppfattes som tiltalende, i forhold til monsterets grusomme framtoning. Ripley blir et bilde på hva som er akseptabelt å se på, mens det monsteret kan leses på to avvikende måter. Først som en arkaiske skikkelse som kan knyttes opp mot døden, eller en kannibalsk skikkelse representert gjennom monsteret som en fetisj (Ibid). To bilder av moren som ikke er særlig tiltalende, som blir undertrykket ved synet av den vakre Ripley. Ripley er en akseptabel, normal fetisj, som avløser den monstrøse altoppslukende moren.

Inness (1999) påpeker at Ripleys plutselige trang til å kle av seg, kommer av at hun må vende tilbake til sin rolle som kvinne. Hun blir: «resexualized» (1999:107). Ripley har, i følge Inness, gjennom filmen bygget opp positive kvaliteter som forbindes med det maskuline. Kvaliteter som tøffhet, ro og det å være følelsekald. Hun har dermed blitt maskulinisert. Ripley må derfor bringes tilbake til sin vante rolle som kvinne. Dette gjøres ved et enkelt grep, hun kler av seg og begynner å bry seg om katten. Ripley tilføres dermed moderlige kvaliteter også.

Jeg mener det er feil å tolke denne scenen kun som objektifiserende. De nevnte skribenter tolker hvilke mekanismer som skaper en eventuell objektifiserende framstillingen av kvinner på

feil grunnlag. Det virker som om de er ute etter for en hver pris å finne slike mekanismer og at kvinner kun blir framstilt som sex-leketøy på film. Denne scenen er ikke seksuelt-ekstrem på noen måte, og Ripley presenteres, slik jeg ser det, ikke negativt. Ripley har gjennom *Alien* utviklet seg til å bli en kvinnelige helt, ved å bli tilført positive maskuline kvaliteter. Ripley blir mann, men må også returnere til sin rolle som kvinne og mor. Når hun tar livet av monsteret, er hun både mann og kvinne eller hun er kanskje blitt litt av begge? Noe nytt annerledes, noe som er hverken kvinne eller mann, en posisjon som er midt i mellom.

Aliens (1986)

Regi: James Cameron

Manus: James Cameron

Aliens åpner i stillhet, langt ute i verdensrommet. Vi ser et skip som border the Nostromo³⁵. Ripley sover inne i en hypersøvn, og blir vekket av et redningsteam. De tar henne med til en romstasjon, hvor hun blir undersøkt av en sykepleier på sykestua. Carter Burke (Paul Reisner) en representant for the Company, kommer med katten Jonsey til henne. Han forklarer Ripley at hun har sovet i 57 år. Plutselig bryter Ripley ut i et kramper og et monster sprenger seg ut igjennom brystet hennes. Det hele viser seg å være et mareritt. Burke kommer tilbake og forteller at datteren hennes Amy er død.

Det holdes en høring om hva som skjedde ombord i the Nostromo. Ingen har tillit til Ripley sin versjon av hendelsesforløpet, noe som medfører at hun mister sin flygerlisens. Ripley får vite at det nå bor kolonister på planeten der det første møtet med monsteret fant sted. Det klippes til LV-426 der vi treffer en nybyggerfamilie som finner det mystiske og forlatte skipet vi ble vitne til *Alien*. Faren blir angrepet av en facehugger.

Burke og Gorman (William Hope) besøker Ripley i kahytten hennes. Burke prøver å overbevise henne om å være med ned på planeten. Noe har angrepet kolonistene, derfor trenger de Ripleys ekspertise til et redningsoppdrag. Hun nekter å ta jobben, selv etter å ha blitt lovet å få flygerlisensen tilbake. Etter enda et mareritt ombestemmer Ripley seg. Hun skal igjen stå ansikt til ansikt med det grusomme monsteret. Jonsey blir igjen på romstasjonen.

Vi ser det majestetiske romskipet *Sulaco* gli gjennom luften. Besetningen er fortsatt i hypersøvn. Foruten Ripley består mannskapet av soldater. Under deres første måltid oppdager Ripley at en av soldatene, Bishop (Lance Henriksen), er en robot. Hun forlater rommet i sinne, på grunn av hennes tidligere ublide møte med Ash i *Alien*. Soldatene orienteres om oppdragets natur. Etter brifingen viser Ripley seg «verdige» ovenfor Hicks (Michael Biehn) og Apone (Al Matthews), ved å styre en powerloader³⁶. Soldatene, Ripley og Burke fraktes ned på LV-426.

De ankommer den øde og mennesketomme kolonien og soldatene forlater det pansrede rekognoseringskjøretøyet. Soldatene undersøker og leter etter tegn på kamp, men verken kolonister eller monstre er å finne. Burke og Ripley blir også med i jakten. Ripley finner en

³⁵ The Nostromo er romskipet fra *Alien*.

³⁶ Powerloader er en lasterobot som i *Aliens* brukes til å løfte blant annet våpen ombord i militære romskip. Den er konstruert med armer og bein, og operatøren sitter inne i selve konstruksjonen.

levende facehugger i et laboratorium. Plutselig reagerer bevegelsessensoren på noe. Det viser seg å være en liten jente, Newt (Carrie Henn). Ripley blir godtatt av jenta, og tar vare på henne. Newt forklarer at kolonistene er tatt til fange og mest sannsynlig drept av monstrene.

Soldatene plukker opp signaler fra en PDT (Personal Data Transmitter), en lokaliseringsinnretning alle kolonister var utstyrt med, det kommer frem at kolonistene er «samlet» på et sted. Soldatene går inn i gruvedriftsbasen. Bishop, Newt, Gorman og Ripley blir igjen i det pansrede kjøretøyet. Soldatene må bevege seg ned i kjelleren på bygningen. Ripley opplyser Gorman om at det befinner seg en reaktor under basen. Derfor kan ingen tunge våpen³⁷ benyttes. Soldatene finner en levende kvinne i en kokong, hun dør under fødselen av et monster. Plutselig blir de angrepet fra alle kanter, og lider store tap. Gorman mister kontrollen og Ripley tar kommandoen over soldatene.

Ripley forslår at de skal tilkalle redningsskipet, for deretter å sprengre hele planeten. Burke protesterer, men bestemmer seg til slutt for å følge Ripleys plan. Redningsskipet krasjer fordi det har en ubuden gjest ombord som dreper piloten. Ripley og de andre blir nesten drept av brennende vrakrester, og Hudson (Bill Paxton) begynner å miste selvkontrollen. De overlevende samler verdier som er igjen fra vraket og drar tilbake til hovedbygningen. Her barrikaderer de seg, og bygger opp en forsvarsmur med våpen. Ripley får et lokaliseringsarmbånd av Hicks. Hun tar med seg Newt til sykestua slik at hun kan sove, men før hun sovner har de en «mor til datter samtale» om monstrene. Ripley gir henne lokaliseringarmbåndet, for å forsøke å berolige henne.

Bishop opplyser Ripley om at det må finnes en dronning. Burke har gitt ordre om å spare på en facehugger for å ta med tilbake til jorden. Ripley og Burke krangler om hvor vidt de skal ta med et eksemplar hjem. Monstrene angriper, men blir stoppet av våpenskjoldet soldatene har bygd. Deler av bygningen er skadet. Bishop må derfor komme seg ut av bygningen for å tilkalle et nytt skip som kan redde dem. Planeten sprenges om fire timer. Hicks gir Ripley våpentrening før hun legger seg sammen med Newt. Bishop får i mellomtiden kontakt med et skip. Da Ripley våkner blir hun oppmerksom på to facehuggere som befinner seg i rommet. Burke har plassert uddyrene der, Ripley og Newt slipper så vidt unna.

Soldatene og Ripley er igjen under angrep, denne gangen har monstrene kommet seg inn i hovedbygningen. Monstrene har klatret inn gjennom en smal gang over taket. Burke stikker av og låser resten inne, sammen med de angripende monstrene. Burke blir drept under flukten. Hudson dør under retretten gjennom ventilasjonsanlegget. Hicks kommuniserer med Bishop og det er nå bare seksten minutter til landingsfartøyet ankommer. Vasquez skader seg, Gorman snur

³⁷ Tunge våpen er våpen med stort kaliber, og gjør derfor stor skade når det brukes.

for å redde henne, men begge må bøte med livet. Newt mister fotfeste, hun detter ned i etasjen under. Hicks og Ripley finner henne, men hun blir ført bort av et monster. Hicks og Ripley rømmer mot landingsfartøyet, de blir angrepet og Hicks utsettes for syreskader. Ripley bestemmer seg for å lete etter Newt, hun finner barnet i en kokong. På vei tilbake til skipet går mor og datter feil, de ender opp i dronningens rede. Før de rømmer setter Ripley fyr på dronningens egg. I vilt raseri følger dronningen etter Ripley opp i redningsskipet. Planeten sprenges i en voldsom eksplosjon. Dronningen angriper Newt, men i mellomtiden har Ripley satt seg i en «power loader», som hun forsvare Newt med. Under den intense kampen river Ripley med seg dronningen mot en åpen lasteluke, og monstremoren blir til slutt sugd ut i verdensrommet. Etter dronningens død legger de fire overlevende seg i hypersøvnpsengene, og Sulaco kan endelig sette kursen mot jorden.

Kapittel 3: FAMILIEN

«*This time it's war.*» Tagline fra *Aliens*.

Fysisk sett er det ikke noen forskjell mellom den Ripley vi møter i *Alien*, og den Ripley vi treffer i *Aliens*. Det er imidlertid en viktig faktor som skiller karakterene. I *Alien* ble Ripley hovedsaklig drevet fram fordi hun ville overleve. I *Aliens* er det en helt annen motivasjon som styrer Ripley. Denne drivkraften er som Sjö (2007) viser til: «hva som bäst kan beskrivas som en modersinnstinkt» (2007:177). Ripleys motiver og motivasjon har forandret seg betraktelig. I *Aliens* er det ikke bare overlevelsesinstinctet som er kraftkilden, men *soldaten* Ripley vokser fram for å forsvare sin rett til å være mor. Morsbildet eksisterer ikke lenger bare i universet rundt Ripley, men forflyttes over til *henne*. Ripley framstår i *Aliens* som den viktigste delen i filmseriens altoppslukende morsbilde.

Ripley er i *Aliens* til tider en vanskelig heltinne å forholde seg til. Hun er ikke et tradisjonelt feministisk forbilde, fordi hun sloss for en utradisjonell feministisk kampsak. Ripley kjemper for å skape en *familie*. Hun har slik jeg ser det et mål, ønsket om å bli *moren*. Som jeg skal vise til forstås morsrollen som et virkemiddel for å ufarliggjøre henne, men etter min mening gir dette Ripley en motivasjonsfaktor for å utføre de handlingene hun gjennomfører. Handlinger som i stor grad avviker fra det vi anser som tradisjonelt kvinnelige.

I *Aliens* forandrer tematikken seg noe, eller det oppstår et fokusskifte. Her dempes betydningen av den monstrøse moren som en altoppslukende, skremmende, usynlig og fraværende skikkelse. Fokus flyttes over til en konkret mor, Ripley, som prøver å rette opp i gamle feilgrep, ved å stifte en ny familie. På den annen side finnes fortsatt monstremoren. Derfor er vi vitne til to mødre på hver sin side, som kjemper en felles kamp for det som oppfattes som det mest betydningsfulle i livet: familien. Som en følge av dette konkretiseres og tillegges morsbildet menneskelige kvaliteter.

The Mother Archetype

Schubart (2007) hever det eksisterer fem heltinnearketyper³⁸. Disse figurene er ikke som Jungs (1972) universelle arketyper, men arketyper som oppnår ikonisk status i populærkulturen.

Arketyperne er forbundet med et populærkulturelt paradigme, og dermed en repetitiv framstilling

38 Schubart (2007) fem arketyper er: *The Dominatrix, The Rape-Avenger, The Mother, The Daughter* og *The Amazon*.

i populærkulturen. Med repetitiv vektlegges at arketypens karaktertrekk blir en gjenganger i lignende fiksjonsframstillinger av kvinnelige karakterer. Schubart (2007) mener å ha funnet fram til prototypen på divergerende typer fiksjonsheltinner, som ikke fremvises konstante eller endelige, men er kontinuerlig i endring. Vi kan som regel ikke vite når nye arketyper etableres, eller om de kommer til å oppstå. Det vi utgangspunktet ikke forstår som en arketype, kan over tid forandre seg, og tilslutt bli en modell og et komparativt objekt for andre heltinner.

Et eksempel på en slik forandring er Ripley, som først ble oppfattet som «Rambolina» (Flanagan 1999:163, Tasker 1993:15). En kvinnelig versjon av en mannlig helt. Forståelsen av karakteren har over tid forandret seg. Ripley fremstår i *Aliens* som selve prototypen på en av de fem arketyperne, *the mother*. Ripleys gryende morsinstinkt vekkes til live mot slutten av *Alien*, da hun leter etter katten Jonsey. Det er imidlertid først i *Aliens* morskarakteren virkelig synliggjøres. De psykologiske trekkene ved *the mother* er ikke vanskelige å kjenne igjen. Schubart (2007) skiller mellom: «*Good*» og «*Bad*» mother (2007:30)³⁹. Den *gode* moren holder familien samlet. Hun tilbringer ikke bare tid sammen med sine kjære, hun *er* familien.

På den andre siden møter vi den *slemme* moren som har forlatt hjemmet, hun har kuttet navlestrengen. Et eksempel på den *slemme* moren er Ripleys fremtoning i begynnelsen av *Aliens*. Hun har i *Alien* valgt å reise fra datteren sin for å skape seg en karriere som pilot. Hva som har utløst dette valget er irrelevant, og kommer heller aldri fram i handlingen. Hvilke dramatiske følger dette får for Ripley, synliggjør jeg gjennom dette kapittelet.

Det er viktig å påpeke at det ikke er snakk om en *ond* mor, som er ute etter å skade barna sine eller være utro mot mannen. Den *slemme* moren er ikke ond, men hun begår kardinalsyndene: *hun ønsker å ta mannens plass*, ved at hun søker arbeid utenfor hjemmet. The Mother Archetype har ikke noe valg, hun må velge mellom å være god mor eller å satse på en karriere. Velger hun arbeidslivet, transformeres hun fra god til slem. For å kunne reversere denne tilstanden, er det nødvendig å rette opp de feilene hun har begått. Først da blir det mulig for henne til å returnere til en ny og annerledes posisjon som kan forstås som *god*, men er annerledes enn utgangspunktet.

Som med en av de andre fem arketyperne, *the rape avenger*, handler The Mother om: *transforming*⁴⁰ (Ibid: 32). Arketypen må derfor inneha evnene til å kunne forandre seg, mellom divergerende roller og ulike personligheter. Hun kan først framstå som den kjærlige «*gode*» moren, deretter forandrer hun seg til den «*slemme*» moren. Fordi hun forlater familien til fordel

39 Jeg velger her å oversette uttrykkene til «*god*» og «*slem*».

40 Jeg velger å bruke de norske ordene transformere og forandre.

for en karriere, og dermed utsetter familien for risiko. Moren utvikler under transformasjonen personlige kvaliteter som vanligvis er forbundet med det mannlige. Egenskaper som å være sterk (fysisk og psykisk), modig, intelligent, ambisiøs og engasjert. Og ikke minst tar hun i bruk vold for å løse konflikter.

Transformasjonen er ikke en enkel veksling mellom to tilstander, den er mer nyansert enn som så. Schubart (2007) forklarer det på følgende måte: «Her transformation is not simply from good to bad and back to good» (Ibid: 31). Under forandringen oppstår *en ny tredje posisjon*. Den nye moren innehar egenskaper og kvaliteter som vurderes både som maskuline og feminine. I *Aliens* er det et tema som er uløselig bundet opp mot Ripley transformasjon og hennes nye identitets posisjon, Ripley som soldat.

Going Back

Rambo: Sir, do we get to win this time?

Col. Trautman: This time it is up to you...

Rambo: First Blood Part II (1985)

Et tema i *Aliens* jeg mener er viktig å undersøke nærmere er Vietnam- og krigstemaet, fordi referansene har tilknytning til Ripleys morsidentitet. Hun kjemper som en soldat og skaper en soldatidentitet, og ender tilslutt opp i den nye og til nå ukjente identitetsposisjonen som den «nye» moren; som en følge av sin militære identitet. Som sagt har Ellen Ripley vært karakterisert som «Rambolina» og det er mange som anser at hennes karakter i *Aliens* bygger på John Rambo⁴¹. Dette er ikke så merkelig med tanke på flere innvirkende faktorer. For det første så skrev *Aliens* regissør James Cameron manuset til *Rambo: First Blood Part 2* (1985), og disse filmene har mange likhetstrekk både i handling og tematikk.

Brown (1996) viser til at utsnittet/bildet som huskes best fra filmene er nesten identiske (1996:52). I de to utsnittene ser vi både Ripley og Rambo klare med våpen i hånd, med et innbitt blick stirrende mot oss. Forskjellen ligger i at Rambo holder en vakker kvinnelig Vietnamesisk frihetskjemper, mens Ripley holder lille Newt. Filmenes store plotlinjer er like: traumatisk helt/heltinne på oppdrag fra en grådig byråkratisk stat, tilbake inn i fiendenes territorium og redde «folket» fra en skjebne verre en døden (monster/kommunisme). Likhetene går lenger enn bare plotet, det finnes paralleller i den psykologiske profilen til helten og heltinnen, tilknyttet

⁴¹ John Rambo (Sylvester Stallone) er helten fra *Rambo*-sagaen. Han er en krigsveteran og -fange, som sliter med traumer etter sin krigsinnsats. Rambo symboliserer maskulinitet, fysisk styrke, outsideren og amerikanske idealer.

deres status som utilpasset samfunnsborger.

Både John Rambo og Ellen Ripley er karakterer konstruert som en: «*outsider-and-outcast hero*» (Schubart 2007:178). John Rambo får i *Rambo: First Blood Part 2* muligheten til å rette opp sitt rykte og å revaske sitt navn etter den voldsomme hevnen på småbyen i *First Blood* (1982). Småbykrigen som tilslutt endte med fengselsstraff for krigsveteranen. Etter å ha tilbrakt noe tid i fengselet får han muligheten til å forkorte sin straff med fem år, men han må da vende tilbake til traumets opprinnelse, Vietnam. Under sitt opphold i Vietnam skal Rambo ta bilder av amerikanske krigsfanger som fortsatt sitter fengslet. Her finnes mange likhetstrekk med Ellen Ripleys situasjon i *Aliens*. Hun blir etter en høring om hva som skjedde ombord the Nostromo, dømt til: «six month period of psychometric probation», og mister flysertifikatet sitt. Etterforskningskomiteen tror ikke på hennes forklaring om hva som skjedde ombord i the Nostromo. Komiteen opplever Ripley som hysterisk og derfor umyndiggjør de henne. Hun fremvises etter høringen som en blek versjon av den Ripley vi møtte i *Alien*. Den «nye» Ripley fremstår som en kjederøykende, livstrett og traumatisert lagerarbeidende kvinne.

Owen m.fl (2007) viser til at selve settingen i *Aliens* minner om det vi møter i Vietnam-filmen (2007:34-36)⁴². Da soldatene beveger seg inn i det «forlatte» raffineriet på LV-426, åpenbares en helt ny verden. Vi ser soldatene gjennom monitorer inne i det pansrede kjøretøy, som har fraktet dem til stasjonen fra landingsfartøyet. Inne i panserkjøretøyet sitter Ripley, Bishop, Gorman og Burke og følger soldatenes framrykninger på dataskjermene. Vi veksler mellom å se soldatene på monitorene, og å følge dem direkte på vei inn i krigssonen. Inne i raffineriet har monstrene satt sitt tydelige preg på interiøret. Veggene er dekket av et ubestemmelige organiske materiale, det damper og drypper. Soldatene har trådd inn i en verden som for dem til nå har vært ukjent. Her er det nærliggende å trekke paralleller til Vietnamklassikere som *Platoon* (1986) og *Apocalypse Now!* (1968). I disse filmene fremstår og beskrives jungelen som noe skremmende og ukjent. Soldatene portrettert i de to klassikerne opplever jungelen like skremmende og fremmed, som soldatene i *Aliens* opplever innsiden av raffineriet. Jungelen blir i de to nevnte filmene fremvist på lik linje med monsterets bolig i *Aliens*. Som et varmt, dampende, dryppende og fremmedartet sted for en soldat fra en annen planet eller et annet land.

I *Platoon* blir de amerikanske soldatene ved flere anledninger angrepet av Vietcong ute i jungelen⁴³. Vietcong angriper i *Platoon* nærmest som i svermer, fra alle kanter av jungelen.

⁴² Jeg definerer Vietnamfilm som amerikanske krigsfilmer, med Vietnamkrigen som tematikk. For eksempel *Platoon* (1986) *Apocalypse Now!* (1979) eller *The Deer Hunter* (1978).

Vietcong beveget seg i tunneler under bakken, og var derfor vanskelig å forsvare seg mot. Geriljasoldatene var nesten usynlige før de plutselig dukket opp foran sine amerikanske motstandere. De kunne oppfattes som skygger og en uadskillelig del av sine omgivelser. På samme måte blir soldatene i *Aliens* angrepet inne i raffineriet. Når soldatene har kommet et stykke inn i raffineriet, legger Gorman ned et forbud om å skyte med tunge skyts fordi det under bygningen befinner seg en kjernereaktor. Soldatenes første møte med monstrene blir i form av en chestbuster som presser seg gjennom brystet på en døende kvinnelig kolonist.

Ripleys traumer utspiller seg igjen foran henne, men denne gangen på en TV-skjerm. Hun tar seg til brystet, i det den lille djevelen stikker hodet sitt fram fra kolonistens bryst. Ripleys verste mareritt gjenopplevs som en actionfilm, på skjermene foran henne. Det hele har bare vært en felle, og plutselig blir soldatene angrepet fra alle kanter. Akkurat som Vietcong gjemmer monstrene seg i omgivelsene og angriper som i store insektsvermer. Ripley blir her minnet på hennes rolle som mor. Hun blir vitne til en kvinne som føder, akkurat som hun ga liv til sin egen datter. Monsteret har tatt den plassen barnet burde ha, og derfor oppfattes fødselen som både monstrøs og traumatisk. Ripley forstår selv at hun har endt opp i posisjonen som slem mor. Barn og fødsler er nå forbundet opp mot en rystende tilstand, og ikke det gode og kjærlige som det bør være forbundet med.

Systemets ansikt

På samme måte som i *Alien* er det en representant fra the Company som er ondskapens virkelige ansikt. I *Aliens* prøver ikke the Company bare å tilegne seg et eksemplar av monsteret, men å hindre Ripley å tre inn i sin rolle som moren.

En stund etter at Ripley ble fratatt verdigheten og flygerlisensen får hun besøk i kahytten av Burke, en representant for the Company. Burke har følge med offiseren Gorman. Burke er en sleip ål, og presser Ripley der han vet hun er svak. Han kan sammenlignes med roboten Ash fra *Alien*. Burke er, som Goodnow (1991) viser til, selve definisjonen på korrupsjon, og en av to monstre i filmen (1991:45-47). Burke vil, på samme måte som Ash, prøve å hindre Ripley fra å lykkes med sine mål og oppgaver. Han vil stoppe henne fra å redde verden og å skape en ny familie. Det er igjen en representant fra The Company som viser seg å være ondskapens forlengede arm.

43 Vietcong er betegnelsen på den kommunistiske gruppen som gjorde opprør mot den sittende ikke kommunistiske regjeringen i Sør-Vietnam i 1960-årene. Vietcong var overlegne i jungelkrigføring, som karakteriseres av: små enheter, kjennskap til jungel og det lokale landskapet, overraskelseangrep men nesten aldri åpne konfrontasjoner.

Burke kommenterer hennes arbeidssituasjon som lagerarbeider. Han tilbyr henne et nytt flysertifikatet hvis hun blir med på et redningsoppdrag ned til LV-426. Ripley skal i følge Burke og Gorman kun operere som en rådgiver, ikke som soldat. Burke gir henne konkrete lovnader om hennes rolle og sikkerhet: «I would like you there as an advisor, and that`s all». Burke garanterer for hennes sikkerhet ved hjelp av Gorman og hans soldater. Gorman understreker Burkes poeng når han uttaler følgende: «...you would not be going in with the troops, I can guarantee your safety». Ripley må dermed returnere til traumets opprinnelse. Likeledes som John Rambo måtte tilbake til fangeleieren, der han selv var fange under Vietnamkrigen. Det er allikevel en forskjell på de to forespørslene. I *Rambo: First Blood part II* ønsker Col. Trautman (Richard Crenna) og hjelpe Rambo, i *Aliens* har ikke Gorman noen agenda om å hjelpe Ripley. Trautman ønsker både å stagge John Rambos traume og å få han løslatt. Burke ønsker kun å tjene penger ved å fange et eksemplar av monsteret, og bruker både Gorman og Ripley som instrumenter for å nå dette målet.

Det er tydelig at Ripley lider av *Post-traumatic stress disorder* (PTSD)⁴⁴. Cameron legger heller ikke skjul på at Ripley lider av PTSD når han forteller historien. Vi opplever Ripley som dypt traumatisert, der hun våkner opp, dryppende av svette etter mareritt om det grufulle monsteret. Vi ser henne motløs og kjederøykende inne i kahytten sin. Hun fremstår som en skygge av den Ripley vi ble kjent med i *Alien*. Opplevelsene i *Alien* har tydelig satt spor og vil ikke slippe taket. Filmen inntar her en klar holdning i forhold til at denne type lidelse ikke kan kureres med medikamenter eller psykiatri alene. Det eneste som hjelper, er å møte frykten ansikt til ansikt. Ripley må som John Rambo konfrontere sin demoner, Rambo i Vietnam og Ripley på planeten LV-426. Denne lidelsen er ikke er noe nytt problem for helter i Hollywoodfilm, mange mannlige genrer opererer med «going back» temaet som terapi (Gallardo, Smith 2004:82). Helten må da returnere til traumets opprinnelse. Han blir oppmuntret til retur med en eller annen form for belønning, eller ved utpressing. Det faktum at det også «fungerer» som terapi, er den underliggende årsaken.

Ripley får tilbudet av Gorman om å få tilbake flysertifikatet, og dette utgjør den overliggende grunnen til at hun returnerer. Det er flere årsaker til at hun ønsker å få bukt med traumet, noe jeg vil komme tilbake til. Ripley og Rambo skal i utgangspunktet bare observere, men ender med å måtte bryte inn i kamphandlingene. Rambo skal opptre som fotograf og Ripley som rådgiver, men ingen av dem unslipper våpen, død og nærkamp. De har begge fått

44 I følge artikkelen *What is PTSD* (2010) defineres PTSD på følgende måte: et psykiatrisk syndrom som oppstår hvis man har vært vitne til ekstreme hendelser som krig, terroristangrep, ulykker eller naturkatastrofer. De traumatiske hendelsene gjenopplevs gjennom drømmer og flashbacks, og personer utsatt for syndromet kan føler seg fremmedgjort, sosialt utilpass, følsesmessig avstumpet og aggressive (PTSD 2010: URL).

forsikringer av «storebror» om at de skal holdes unna kamphandlingene. Selvfølgelig brytes dette løftet og for annen gang blir de kastet inn i en krigssone. Cameron bruker det gjenkjennelige Vietnam traumet som et tema i *Aliens*, som vi ser i *Rambo: First Blood Part II*, men i en annerledes setting. Slik jeg forstår hennes rolle som soldat er denne nært knyttet mot hennes rolle som mor. Den virkelige grunnen til at Ripley må ut å kjempe på slagmarken, er for å vende tilbake til en ny versjon av tilstanden og rollen hun har valgt å flykte fra. Hun kan ikke bli lykkelig hvis ikke hun igjen har noen å passe på, som er totalt avhengig av henne. Ripley må vende tilbake sin rolle som moren.

Etter disse hendelsene etableres hva jeg anser som hovedpremisset for Ripleys valg i *Aliens*. Hun har først blitt presentert for det faktum at hennes datter er død. Ripley har feilet som mor og bryter sammen. Hun får i tillegg informasjon om at det finnes nybyggerfamilier på planeten, hvor monstrene befinner seg. Det var på denne planeten alt begynte å gå galt, og den bakenforliggende årsaken til at Ripley mistet sin datter. Ripley får nå en ny mulighet til å rette opp i sine feil. Hun stålsetter seg for å stagge sitt personlige traume, ved å redde familiene på planeten.

Grunts in space

Det er spesielt et element som skiller *Aliens* fra mange krigsfilmer. I *Aliens* fremstilles soldatene på en åpenbar ironisk måte. Soldatene fremvises nærmest som komiske utgaver av seg selv, de portretteres så macho at de til tider kan oppfattes som satiriske utgaver av en Hollywood helt. Vi blir presentert for soldatene i det de våkner opp fra hypersøvn. Oppvåkningsscenen er nær en blåkopi av åpningssekvensen i *Alien*, men både interiøret og stemningen er annerledes. Sulaco ser ut som en: *machinegun* (Schubart 2007:178), eller som: «...a great shark, or like a Swiss Army Knife-...» (Kaveney 2005:159). Det er definitivt et maskulint preg over mis-en-scène under oppvåkningen⁴⁵. Livmoren og hypersøvnboksene er forandret, fra det myke glatte til det kantete harde. Det maskuline blottlegges også ved at skipet er fylt med våpen, plakater av pin-ups og enorme lasteverktøy. Vi har beveget oss langt vekk fra Nostromos livmor, og det første skipets *2001: A Space Odyssey* likheter. Her fremheves metall, våpen og krigstemaet.

Aliens soldater er fulle av testosteron. Det første Sgt. Apone foretar seg da han våkner opp, er å stikke en sigar i munnen. Spydige kommentarer blir utvekslet mellom soldatene og de kaller

⁴⁵ *Mise-en-scène* betyr: «det som stilles til skue» (Braaten mfl. 2000:16). Eller sagt på en enda enklere måte: alt det som foregår foran kameraet i fiksjonsuniverset. *Mise-en-scène* er satt sammen av filmatiske grunnelementer som: *setting*, *skuespillerne*, *kostymer*, *sminke* og *lyssetting* (Braaten mfl. 2000:16-20, Bordwell og Thompson 1997:172-183).

hverandre for «Man» selv om det snakkes til kvinner. Fra dette tidspunktet er genrehybriden konstatert (Flanagan 1999:162). Filmen fremstår som en blanding mellom en konvensjonell krigs- og sciencefictionfilm, men med noen nye interessante vendinger. Vi møter typiske arketyper fra en konvensjonell krigsfilm. For eksempel den sigartyggende Apone med sitt tøffe utseende, men med et stort hjerte. Eller den nervøse, handlingslammede og college-utdannede Gorman og den mystiske outsideren Hicks.

Spesielt på et punkt bryter filmen med genrekjennetegn i en krigsfilm, det finnes kvinnelige soldater i troppen. Noe som er et uvanlig syn i en krigsfilm, og *Aliens* kan i denne sammenheng forstås som en *genreschizofren* film. Regissøren blander og leker med stereotyper fra forskjellige gener. Med leken mener jeg at filmen utfordrer hva vi tidligere har oppfattet som det normale for en rolletype eller fremstilling. *Aliens* leker med det stereotype kjønnet til soldatene. Tasker (1993) definerer et uttrykk jeg mener passer godt i forhold til denne «leken», *bricolage*. Med *bricolage* understreker hun at i nyere Hollywoodfilm, så blandes genre, stiler og «filmstjerneoppfatninger» på helt nye komplekse måter som vi ikke har sett før (1993:54). Om uttrykket skriver hun følgende: «*The fragmentation of aesthetic boundaries has been central to the postulation of postmodern culture*» (Ibid). Det har vært et krav, ikke bare i Hollywood, men også hos kritikere og publikum om klare estetiske og narrative kjennetegn i en bestemt filmgenre. Det har vært essensielt at western- eller horrorgenren skulle inneholde visse elementer for at filmene skulle tilfredsstille kravene i sin genre, og forventningene til publikum. Det har også vært viktig at filmene har holdt seg innenfor sitt eget univers og ikke beveget seg for mye vekk fra konvensjonene. Det har til og med, og er det fortsatt i dag, vært vanlig å bedømme kvaliteten til en film ut ifra hvor strengt den følger sine genrekonvensjoner.

Denne type lek er noe vi kan spore gjennom hele *Alien*-sagaen og er et tema jeg vil vende tilbake til ved flere anledninger. Jeg mener det er viktig å ta for seg nettopp et slikt trekk fordi det er tett knyttet til Ripleys identitet som mor. En identitet som forandrer seg fra film til film, og gjenspeiles i hvilken genrebås filmen hører hjemme. *Aliens* henter som sagt genretrekk fra krigs/Vietnam-filmen, og Ripleys kamp for å gjenopprette sin status som mor forutsetter at hun blir en soldat. Ripley må innta en maskulin rolle for å vende tilbake til det grunnleggende feminine.

Rundt frokostbordet framheves det maskuline enda tydeligere. Soldatene skryter av hvor mange kvinner de har erobret, og hvor mange de i det kommende oppdraget planlegger å nedlegge. Kommentaren som illustrerer den maskuline tonen best, er kanskje Hudsons tirade på vei ned til LV-426. Han skryter til Ripley om seg selv og kompanjongene sine:

“I am ready man. Ready to get it on. I am the ultimate bad ass, state of the bad ass art. You do not want to fuck with me. Check it out... Hey Ripley, don't worry. Me and my squad of ultimate bad asses will protect you. Check it out... Independently targeting particle-beam phalanx. WOAAF! Fry half a city with this puppy. We got tactical smart missiles, phased-plasma pulse-rifles, RPG`s. We got sonic electronic ball breakers, we got nukes, we got knives...sharp sticks”

Her spilles det på referanser til våpen som en konfliktløser, men kanskje enda tydeligere henvises det til våpen som noe sexy. Det er i følge Hudsons tirade det maskuline som skal beskytte Ripley. Som krigsfilm er det ett element som skiller *Aliens* fra de fleste andre filmer i samme genre. Karakteren med filmens mest maskuline trekk Vasquez er kvinne, og som flere understreker er det et originalt trekk å velge en kvinne som den tøffeste soldaten (Sjø 2007:178, Flanagan 1999:162). Det er uvanlig at den tøffeste og mest maskuline rollen bekles av en kvinne, i tillegg en minoritetskvinne⁴⁶. *Aliens* bryter derfor med konvensjoner og viser kvinner i roller som tidligere har vær forbeholdt mannen. Kvinnelige karakterer invaderer derfor i *Aliens* det jeg tidligere har karakterisert som en mannlig filmgenre.

Kle deg som den du er

Schubart (2007) diskuterer som sagt en morskarakter som verken representerer bildet av en god mor eller slem mor. I *Aliens* utvikler Ripley seg mot en slik identitetsposisjon, som er midt mellom de to rådende rollene. Ripleys identitet kan oppfattes slik Tasker (1993) beskriver den: «*in between*»⁴⁷ (1993:148). Hvis vi ser nærmere på hvordan Ripley kler seg i *Aliens* gir dette oss en interessant pekepinne på at hun befinner seg mellom to motpoler, soldatene på den ene siden og representanten for the Company på den andre siden. Hvilke av disse sidene som er god og ond kan diskuteres. Monsteret er representerer definitivt ikke det «gode», men jeg vil ikke karakterisere det som ondt⁴⁸.

Første gang vi ser representanter for alle de tre rolletypene samlet, er da Ripley tar i mot Burke og Gorman inne i kahytten sin. Allerede her ser vi ulikhetene synliggjort. Ripley har kledd seg i pysjbukser og en hvit t-skjorte, og trekker på seg en hvit, sid, morgenkåpe før hun slipper

46 Minoritetskvinner har som Durand (2005:URL), nettavisen Dominican Today (2006:URL) og nettstedet Film Reference (2010:URL) framhever ofte bekledd stereotypiske rollekarakterer. Durand (2005) skriver følgende om problemet: «Portraits of Hispanics as lazy, criminal, or good for work only as maids and gardeners still persist.» (Durand 2005:URL).

47 Jeg velger å oversette begrepet *in between* til *mellom*, men benytter meg også av det engelske uttrykket. Når jeg bruker oversettelsen skriver jeg den i kursiv for å vise til det eksakte begrepet.

48 Jeg mener monsteret ikke representerer den samme ondskapen som the Company, fordi det ikke handler utifra en baktanke om personlig materiell gevinst. Monsteret handler utifra en naturlig drift, det må drepe for reproduere og overleve.

Burke og Gorman inn i kahytten. Burke er kledd i det jeg oppfatter som en tradisjonell uniform. Ikke en uniform soldater har på seg ute i felten, men et antrekk som benyttes på kontor. Gorman har på seg en dobbelt spent, glinsende grå dress og bærer på en stresskoffert. Han minner vel aller mest om en børshai, eller en dørselger. Ripley stilles opp mot disse to polene, soldatene på den ene siden og en representant for det «siviliserte» samfunnet på den andre siden.

Et ankepunkt med tanke på motpolene er det faktum at Gorman ikke er en «ordentlig» soldat. Han framstilles som en «kontor/akademiker» militær. Han er ingen «grunt»⁴⁹, som resten av soldatene. Under nedturen til LV-426 spør Ripley Gorman: «How many drops is this for you Lieutenant?», han svelger og svarer med skjelvende stemme: «38 simulated». Vasquez følger opp og spør: «How many combat drops?», han kikker mot henne og svarer: «Two, including this one». Gorman er en soldat som baserer sin militære erfaring på skolegang, han er en karrièreklatrer. Gorman befinner seg som Ripley, mellom to motstridende poler. Han er verken «grunt» eller representant for the Company.

Under brifingen i forkant av redningsoppdraget på planeten ser vi et enda tydeligere tegn på tilstanden som blir betegnet som in-between. Vi har på den ene siden soldatene, kledd i uniformsbukser, singlets eller t-skjorter. Vi ser dem vise muskler, stinne av selvtillit. På den andre siden ser vi Burke, ikledd sin nøytrale skjorte og vest, et sivilt antrekk. Ripley har kledd seg i en blå grå kjeledress og blir fremvist som nøytral. Hun befinner seg midt i mellom. Ripley er verken militær eller sivil. Litt senere i filmen tar hun på seg en skinnjakke utenpå overallen, et tegn og et bilde som bare forsterker hennes komplekse ambivalente identitetsforandringer.

Den andre kvinnen

Som jeg viste til i *Alien*, ble den andre kvinnen, Lambert presentert som en motsats til Ripley. Hun hadde alle de «gode» stereotype kvinnelige egenskapene som Ripley ikke innehar. I *Aliens* møter vi flere kvinner der de fleste forblir navnløse, anonyme ansikter. En kvinnelig karakter blir vi imidlertid nærmere kjent med, marinesoldaten Vasquez. En karakter som også representerer en motvekt til Ripley, men synliggjort på en helt annen måte en Lambert.

Vasquez bærer en rød bandana, har kort hår og er muskuløs. Hun fremstår som en prototype på det Inness (1999) kaller: «butch lesbian» (Inness 1999:108). Det første Vasquez gjør når hun våkner opp etter hypersleep er å ta hangups, og beundrer sine struttende muskler med et fornøyd

49 I følge nettstedet Militerms (2010) defineres uttrykket grunt på følgende måte: «A US Army soldier - sometimes, but not always, specifically refers to an infantryman. Folklore has it that GRUNT was originally an acronym of Government Reject - Unfit for Normal Training» (URL Militerms 2010).

blikk. Vasquez viser dermed tydelig at hun oppfatter sine egne overdimensjonerte muskler som et tegn på styrke og makt. Vasquez feminine sider synliggjøres ikke, men de maskuline sider framheves, fordi styrkeøvelser og rå muskellkraft forbindes med maskulinitet.

Hudson spør Vasquez: «Hey Vasquez, have you ever been mistaken for a man?» Vasquez svarer beskt tilbake: «Have you?». Vasquez ønsker ikke å være kvinne og derfor heller ikke mor. Hun åpner på denne måten vei for Ripley, for hennes gryende morsfølelse. Vasquez referer til Ripley som: «Snow White», før hun vet hva Ripley heter. Snow White som sovnet etter å ha spist av eplet, men ble vekket av prinsens kyss. Skal Ripley bli vekket av sin «prins» for å kunne returnere til den tilstanden hun egentlig «burde» være i og ønsker: som mor?

Det er Vasquez som representerer testosteronets virkelige ansikt i filmen. Hun har en tøffhet og annerledeshet som forbindes med en *militærtøffhet* (Ibid). Når de andre soldatene, for eksempel Hudson, bukker under når presset blir for stort. Ja, da beholder Vasquez sin macho holdning, helt til siste slutt. Hun blir et bilde på det vi forbinder med noe tradisjonelt militært: en vilje til å stå på, aldri gi opp og kjempe for sine idealer: *semper fidelis*⁵⁰.

Goodnow (1991) viser til Vasquez som den eneste i *Aliens*-universet som kan sees på med humor, en karakter som befinner seg i en dobbel problematisk rolle (1991:106-107). Hun blir verken akseptert som militær (maskulin) eller som kvinne og oppfattes dermed ironisk. Vasquez bærer en ironisk maske for å vise forakt for det maskuline, og som en forsvarsmekanisme for å kunne overleve i den hypermaskuline tilværelsen som militær. Goodnow (1991) oppfatter Vasquez som en kvinne uten identitet, en som ikke har lov til å omfavne det maskuline. I følge denne tankegangen er det ikke lov for en kvinne og ha maskuline kvaliteter, uten at dette kan oppfattes negativt og blir en undertrykkende framstilling av karakteren.

Vasquez sine siste ord til Gorman før de sprenges i luften er: «You always was an asshole Gorman». Her er det ikke snakk om å vise sin myke side, muligens har hun ikke i så henseende noe å fremvise? Det er nesten noe John Waynesk⁵¹ over henne, hun holder masken og rir inn i den evige solnedgang. Vasquez kan tolkes på forskjellige måter, men den mest vanlige er å forstå henne som et negativt kvinne portrett. Men hvorfor blir Vasquez nesten uten unntak lest som et negativt bilde av en kvinne? Jeg mener karakterene i *Alien*-universet ikke kan leses på en ensartet måte, vi blir fanget i en tvetydighet til det som utspiller seg på lerretet. Vasquez er både en kvinne som må adoptere ekstreme maskuline kvaliteter for å bli akseptert i militærmiljøet,

50 Semper Fidelis er mottoet til United States Marines og betyr: «always Faithfull» eller «alltid lojal/trofast» (URL 2010 Milterms)

51 John Wayne er en kjent amerikansk skuespiller, regissør og filmprodusent. Et ikon i populærkulturen som huskes for sine maskuline fysikk, framtoning og rolletolkninger, spesielt innenfor krigs- og westerngenren. Tolkninger som fremmet et konservativt verdisyn, den amerikanske drømmen og -idealene. Wayne er kjent fra ikoniske filmer og rolletolkninger i blant annet *The Searchers* (1956), *The Alamo* (1960) og *True Grit* (1969).

samtidig viser hun en karakter som gir oss et nytt og annerledes kvinneideal med mange positive sider og egenskaper.

På en annen side mener jeg at det her må være bevisst at en så maskulin kvinne sidestilles med Ripley. Her legges det til rette for at Ripley skal innta rollen som mor, den rollen hun egentlig er tenkt for i *Aliens*-universet. Soldatene i *Aliens* er utpreget maskuline og vil derfor aldri klare å avhøre lille Newt, den jobben er det Ripley som må ta seg av. Vi ser ikke Vasquez i samme bilde som Newt gjennom hele filmen, hun som den andre kvinnen blir fjernet fra morsrollen. Vasquez blir jamstilt med soldatene, fordi hun innehar de samme kvalitetene som forventes av en god mannlig soldat. Hun blir sidestilt med Ripley, fordi det biologiske kjønnnet er kvinne. Vasquez ender derfor opp i en posisjon imellom det feminine og det maskuline. Hun blir en slags bro mellom to verdener, den fysiske virkeligheten og hva som er kulturelt konstruert. Hun kan forstås som et bilde på det ambivalente som forbindes med kvinnelige karakterer i en mannlig genre.

Good-Bad?

Et av trekkene som er essensielle med arketypen the mother, er hennes transformasjon. Hun transformerer ikke fra god til slem, og tilbake til god. Det oppstår en ny og annerledes tredje posisjon. I den første posisjonen finner vi den tradisjonelle moren med hele sitt repertoar. Hun er sjefen for husholdet, en mor som er hjemme med unger og venter klar med middagen når mannen kommer hjem fra arbeid. Det som står i fokus er at hun skal ta vare på familien sin.

Moren transformeres deretter til slem. Hun har valgt å forlate familien til fordel for arbeid, dermed vanskjøtter hun sine moderlige plikter og mister sin «godhet». De moderlige kvalitetene forsvinner og hun ender opp som *slem* mor. Ettersom Ripley forlater hjemmet er det hun som er skyldig og stilles til ansvar for alt det grusomme barnet hennes utsettes for. Det er Ripley som er ansvarlig for at datteren døde før de fikk tilbrakt noe tid sammen, og som Schubart (2007) understreker er det derfor viktig at den gode moren ikke under noen omstendigheter kan forlate barnet sitt eller familien (2007:181). I Ripley sitt tilfelle vil det være umulig å gjenforene sin gamle familie. Fra Burke mottar vi opplysninger om at hennes datter er død. Ripley responderer når hun får se bildet av henne, med sorg og frustrasjon: «I promised her to be home for her birthday, her eleventh birthday». Ripley føler hun har sviktet sin datter og dermed institusjonen familien. Etter møte med komiteen, hvor det diskuteres hva som skjedde ombord i Nostromo, konfronterer hun komitesjefen Van Leuwen (Paul Maxwell):

Ripley: «Van Leuwen, why don't you just check out LV-426?»

Van Leuwen: «Because I do not have to, there have been people there for over 20 years, and they never complained about any hostile organism»

Ripley: «What do you mean? What people?»

Van Leuwen: «Terra formers. Planet engineers. They go in set up these big atmosphere processors to make the air breathable. Takes decades. It is what we call a shake and bake colony...»

Ripley: «How many are there? How many colonists?»

Van Leuwen: «I don't know. 60 maybe 70 families. Do you mind?»

Ripley: «Families...Jesus»

Ripleys sammenbrudd er totalt etter at hun mottar opplysningene om at det er bosatt familier på LV-426. Hun bryter sammen med klare symptomer på PTSD, som er forårsaket av både hennes tap av datteren og hennes møte med monstret i *Alien*. Ripley sitter som forstenet inne i kahytten sin og lar en sigarett brenne ut i hånden. For å fungere normalt igjen er hun tvunget til å skaffe seg en ny datter og familie. Det er opplysningen om at man har mistet kontakten med nybyggerfamiliene på LV-426 som fører til at Ripley slipper Burke og Gorman inn i kahytten sin. Hun lukker først døren i ansiktet på dem, men når Burke forteller henne: «Ripley we have to talk, we have lost contact with the colony on LV-426», åpner hun døren sakte og inviterer dem inn. Det er nå mulig for henne å gjøre alt godt igjen. Ripley kan rette opp i «feilen» hun har begått ved å redde andre familier fra å gå til grunne. Hun har nå innsett at det er hennes «feilgrep» som har resultert i det uføre hun har havnet i. Ripley har her ikke mulighet til en familiegjennforening, men hun kan kanskje redde andre familier. Hun føler at systemet har sviktet henne, men føler seg samtidig skyldig fordi hun har sviktet sin egen datter.

Barnet

I den neste delen av kapittelet vil jeg se nærmere på den konkrete familierelasjonen som etableres i *Aliens*. Jeg vil undersøke hvordan Ripley sitt forhold til hennes nye barn og mann oppstår og utvikler seg. Denne relasjonen er essensiell for å etablere Ripleys morsidentitet, men ikke minst som en pekepinne på hvorfor hun framstår så sterk og handlekraftig som hun gjør i *Aliens*.

Ripleys traume og foreløpige løsning er konstatert. Hun må vende tilbake til marerittets

opprinnelse, og dette gjør hun som soldat. Fordi det fortsatt kan være noen overlevende familier hun kan redde for å dempe traumet. Hennes mål forandres da Ripley treffer foreldreløse Newt og innleder en noe besynderlig romanse til Hicks. Hennes relasjon til Newt kan leses på en enkel måte. Det kan være et narrativt grep for å tillegge Ripleys karakter mer menneskelighet, og vise at hun kan ha omsorg for noe annet enn en katt (Inness 1999:109). Dette mener jeg er en lite begrunnet analyse av deres forhold. Jeg vil påstå at Ripley viser sterke menneskelige følelser, kanskje spesielt morsfølelse når hun ikke får treffe sin datter. Som jeg har vist til tidligere bryter hun sammen når hun får vite at datteren er død. Det er derfor et helt umulig prosjekt å kunne gjenforene seg med Amy, ettersom hun døde for mange år siden. Jeg mener det ligger en dypere grunn bak forholdet til Newt, Ripley har et høyere mål og ønske om å transformeres, slik at hun kan tilegne seg de egenskapene som er «tiltenkt» henne som mor.

Ripley ankommer LV-426 med en konkret intensjon om å redde familier og seg selv, men hennes misjon er også å redde institusjonen familien. Hun har skyldfølelse fordi hun aldri fikk tilbringe tid sammen med datteren Amy. Da Ripley og soldatene lander på planeten ser det ut til at det ikke er noen overlevende familier igjen på LV-426. De finner derimot en liten jente som unnslopp de dødelige monstrene. Ripley øyner muligheten til å stifte en familie, og å gi denne lille jenta et nytt og trygt hjem. Det er som Schubart (2007) skriver: «...-the attitude to family is simple: It is a revered object to be rescued and when the «sixty to seventy families» are lost on LV-426, a new family emerges: Ripley, Newt (calling Ripley «mummy») and Hicks» (2007:181). Morsbåndet mellom Newt og Ripley kan være den riktige løsningen for å stoppe Ripley sine mareritt.

Når soldatene gjennomfører raffinert for første gang leter de gjennom bygningen med en bevegelsesdetektor og kameraer. Til å begynne med finner de ingen verdens ting. Ripley, Gorman og Burke entrer komplekset for å gjøre nærmere undersøkelser. Ripley setter spørsmålsteget ved avgjørelsen om å gå inn i bygningen, men blir avvist. Enda et bevis på at Ripley undergraves av representanter for the Company. Etter en liten stund er det utslag på en av bevegelsesdetektorene. Soldatene nærmer seg signalet sakte med ladde våpen. Noe løper rett foran dem, og Drake (Mark Rolston) skyter mot bevegelsen. Hicks hindrer Drake, fordi han som den eneste ser at det er en liten jente som fanger deres oppmerksomhet. Hicks befester sin posisjon som nybakt far. Han sender Ripley foran for å undersøke nærmere, en bevisst handling med den største selvfølgelighet. Dette er det første møtet med den lille familien, familiebåndet er i fred med å bli knyttet.

Goodnow (1991) mener Newt fungerer som en brikke for å vise til forskjellen mellom den

gode Ripley, og det monstrøse the Company (1991:111). Ripley er den første som snakker til den lille jenta og den første som trenger inn i det lille redet hennes. Redet er konstruert av søppel, inne i en ventilasjonssjakt. Ripley greier etter hvert å roe ned den lille jenta. Newt er tydelig traumatisert på lik linje som den nye moren sin. Selv om de ikke er av samme kjøtt og blod, deler de det samme traumet. Monsteret har frarøvet dem den trygge familieidyllen. Ripley øyner nå sjansen til å bevege seg vekk fra *slem mor*, og er i ferd med og forvandles til en annerledes morsfigur. Gorman prøver å avhøre lille Newt, men den lille jenta responderer ikke. Gormans avhørsteknikker øker i aggressivitet, før Ripley stopper han. Han utbryter oppgitt: «Total brainlock...We are waisting our time». Gorman spiller her rollen som representant for the Company, og dermed en representant for det monstrøse. Ripley gir jenta varm kakao, snakker rolig til henne, og vasker henne i ansiktet. Hun tar på seg rollen som mor, ikke som avhørsleder. Dermed trenger hun gjennom forsvarsmuren til Newt, og vi oppdager en helt ny side av Ripley. Hun er tålmodig, kjærlig og virker lykkelig. Ripley kan nå seg muligheten til å tre inn i den nye morsrollen, hennes traume og fortid kan endelig begraves.

Et poeng jeg mener er essensielt for Ripley sin karaktertrekk i *Aliens* er det Goodnow (1991) framhever: «...the mother represents a space or territory where a form of order prevails – *mathernal authority*» (1991:29)⁵². Ripley tar på seg rollen/identiteten som mor når hun møter Newt og er i ferd med å transformere, men har ikke transformere fullstendig. Hun må først gjennomgå noen prøvelser. Moderlig autoritet er slik jeg forstår egenskapen, en del av transformasjonprosessen. Det er en autoritær/dominerende egenskap som er forskjellig fra det vi forbinder med det mannlige. Den skiller seg også fra det tradisjonelt feminine og er derfor en unik identitetsposisjon. Det er denne autoritære rollen Ripley fremviser i *Aliens*, hun har vendt tilbake til den Ripley vi ble kjent med i *Alien*. Men til forskjell er motivasjonen hennes enda sterkere og tydligere.

Båndet mellom Newt og Ripley blir sterkere ettersom historien skrider frem, og etter det første angrepet fra de utenomjordiske, kulminerer familierelasjonen. Ripley følger Newt til sengs, den lille jenta er naturligvis utslitt etter monsterangrepet, men også fordi hun har måttet klare seg på egenhånd over lengre tid. Ripley og Newt har en «mor til datter samtale», der Ripley er ærlig med den lille jenta. Hun har nå blitt den kjærlige mor. De snakker om de store essensielle temaene: død, liv, barn og ikke minst om hvorfor foreldre lyver til barn.

Inness (1999) skriver at vi ikke skal legge for mye i forholdet mellom Ripley og Newt. Hun hevder det ikke er Newt som er grunnen til at Ripley tar på seg den tøffe militærrollen. Hun

52 Min egen utheving. Jeg velger å oversette uttrykket til *moderlig autoritet*.

skriver følgende: «Establishing the Newt-Ripley relationship as the central reason for Ripley`s existence disregards her complicated personality; she is solely not a mother» (1999:111). Ripley innehar disse tøffe kvalitetene i sin personlighet, men jeg mener allikevel hun utvikler seg til å bli enda tøffere når hun oppstår som moren. I *Aliens* er det klart at forholdet hun utvikler til Newt, er motivasjon for at Ripley skal kjempe til det ytterste for å overleve. Inness (1999) fortsetter sitatet ovenfor slik: «Still, the mothering relationship does tone down her tough demeanor by emphasizing a role traditionally considered feminine and, therefore, not tough» (Ibid:111). Her er jeg grunnleggende uenig med det nevnte sitat, hvor det fremheves at Ripley blir mindre tøff av å innta morsrollen. Ripley trer inn i den tradisjonelle rollen som mor, som er forbundet med det feminine. Men gjør dette at hun fremvises svakere, ville hun reagert på samme måte hvis hun ikke hadde noe personlig å kjempe for? Som jeg har poengtert ovenfor er det morsrollen som gjør henne sterk og tøff. Et eksempel på dette er det faktum at hun velger å lete etter Newt, når hun blir tatt til fange, tøffheten ligger i at hun vil redde familien. Hun er nå omskapt til en modig mor, og hun har et livsviktig oppdrag å kjempe for.

Hindringer

Ripley forlater Newt en liten stund, men kommer tilbake og legger seg under sengen sammen med henne, og sovner. Da hun våkner merker Ripley at det er to facehuggere i rommet. Det viser seg at det er Burke som har sluppet løs parasittene. De angriper på sin sedvanlige måte, oral voldtekt samt kvelning. Her blir vi vitne til det Mulvey (1999) karakteriserer som skopofili⁵³. Burke følger med på hele opptrinnet gjennom en liten monitor. Han ønsker å være tilskuer til voldtekten av Ripley og Newt. En handling som er skjult hemmelig og ulovlig. Det blir som Creed (1993) viser til, en forvridd seksuell fantasi der samleiet beveger seg inn i forbudte soner. Burke konstruerer et virkelig, forbudt og voldelig seksuell skuespill; som ville ende opp i en grusom fødsel, the primal scene⁵⁴. Burke personifiserer voyeuren som betrakter Ripley og Newt med et pervertert blick gjennom en liten skjerm. Han er den som driver handlingen framover, ved å igangsette voldtekten. Burke er ikke bare den som setter i gang voldtekten, men den som prøver å frarøve Ripleys mors identitet. Morsbildet i *Aliens* er dermed tett knyttet til Ripley sin evne til å handle under press. Burke forstår at han må bryte ned hennes nye identitet, hvis han skal greie å gjennomføre planen sin. Det oppstår slik jeg forstår det en dobbel voyeurisme i denne scenen. Burke betrakter Ripley og Newt, mens vi iakttar Burke. Newt og Ripley er direkte lukket

53 Kapittel 2:31

54 Kapittel 2:30

inn i laboratoriet, de kan ikke høres. Stemmene deres er stagget, ingen kan høre dem skrike.

Burke kan betrakte sine ofre i fred og ro. Den doble voyurisme er konstatert, men scenen divergerer med Mulveys (1999) tanker, fordi Ripley bryter den sømløse illusjonen. Hun utløser brannalarmen ved hjelp av en lighter, og dermed destruerer hun den voyursitiske illusjonen/situasjonen. Det er nå Ripley som driver handlingen fremover, ikke Burke. Ripley viser det jeg tidligere har karakterisert som moderlig autoritet. Det er hennes nyvunnede morsrolle som igjen gjør henne så handlekraftig. Ripley og Newt er nå blitt en familie, men for å gjøre familien komplett mangler en grunnleggende brikke; *en far*.

Far

Goodnow (1991) hevder at Ripley: «...shows no sign of attachment to any male in the crew or outside it» (1991:103-105). Jeg mener derimot at en far eksisterer i *Aliens*-universet; *Hicks*. Han er en av soldatene, men er annerledes konstruert enn de andre mannlige karakterene. Hicks er mystisk, mindre testosteronfylt og så kjærlig man kan bli i dette universet. Han passer blant annet på Newt da the Sulaco må gjenoppbygges etter det første monsterangrepet. Newt leker med noe av ammunisjonen, og Hicks sier til henne: «Don't touch that, it is dangerous honey». Han bruker allerede kjæle navn på Newt, noe man ikke gjør med andre enn de en har knyttet et kjærlighetsbånd til.

Ripley og Hicks innleder et kjærlighetsforhold. Det blir ikke konkretisert i en synlig romanse, men vi kan se tydelige tegn på en felles attraksjon. De utveksler fornavn, noe som ikke er vanlig blant soldater, der normen er etternavn og nummer. Hicks forærer Ripley et lokaliseringsarmbånd, som gjør at han kan finne henne overalt. Han spøker med henne og sier: «It doesn't mean we are engaged or anything». Armbåndet er et symbolsk bånd som holder deres lille familie samlet. Ripley gir armbåndet videre til Newt, og de er nå alle bundet sammen i familiens hellige lenke. Hicks lærer Ripley å bruke våpen, denne handlingen er sannsynligvis den eneste scenen i filmen som kan minne om et erotisk øyeblikk. Vi ser Hicks stå bak Ripley, mens han holder rundt henne. De kjærtegner begge våpenet og bruker en sjargong som like gjerne kunne vært knyttet til et samleie.

Den lille familien er ingen normal kjernefamilie. Moren, Ripley, bruker avanserte våpen og kjører lasteroboter. Faren, Hicks, blir reddet av Ripley. Barnet, Newt, blir kastet ut i en ond verden der det første hun lærer, er å klare å overleve monsterangrep og omfordert reproduksjon. En familie som ikke lever etter et tradisjonelt kjønns- og familiemønster. Dette er

historien om den lille familien som finner hverandre i et dysfunksjonelt univers, men tross alle odds makter de allikevel å knytte et familieband. Filmen viser her en holdning der institusjonen familien og dens idealer vil overvinne alle hindringer, selv om familien her fremstilles i en annen form enn det vi er vant med. Her er det moren som er den handlekraftige, faren må reddes og barnet har tapt sin uskyld allerede før hun ble en del av treenigheten. Ripley har endelig funnet tilbake til familien hun har mistet, og hun må nå med alle midler bekjempe monsteret for å bevare denne lille familien. Hun vil dermed tre inn i den nye identitetsposisjonen, en tilstand som er fylt med de riktige idealer og stoisk sinnsro. Med sinnsro fordi; hun må møte sin verste fiende, som frarøvet henne familien og ga henne grusomme mareritt. Den eneste mulige løsningen hun ser, blir å drepe og tilintetgjøre fienden. Ripley som i begynnelsen av filmen var nedbrutt og utkjørt, har nå blitt personifiseringen av *moderlig autoritet*.

Kidnappingen

Mot slutten av filmen og historiens klimaks innledes kampen mellom den nye familien og monstremoren. Den lille familien: Ripley, Hicks og Newt har sluppet unna et massivt angrep fra monstrene. De rømmer gjennom luftekanalene på Sulaco, men må krysse over en vifte. En eksplosjon får Newt til å miste fotfeste og falle igjennom viften. Hicks og Ripley kjemper for å holde henne igjen, men taket glipper, og hun forsvinner fra dem. Den lille familien er splittet. Ripley er på vei til å miste alt hun har kjempet for, men gir ikke opp og bruker lokaliseringsarmbåndet for å søke etter Newt. Armbåndet hun har fått av Hicks, er symbolet som binder den kjærlige familien sammen. Etter en febrilsk jakt finner de henne, men Newt blir revet vekk av et monster. Det er nå vi for alvor blir vitne til Ripleys ønske om å bli mor. Moren som igjen har mistet sin datter, og er villig til å ofre alt for å få gjennomført familien sin.

Til å begynne med virker det nesten ikke som om det har gått opp for Ripley hva som har skjedd. Hun virker paralyisert mens hun roper: «They don't kill you, they don't kill you. She's alive. She's alive». Ripley ønsker å følge etter, men er i sjokk. Hicks svarer henne: «I believe you. She's alive. We got to go». Han drar henne med seg i motsatt retning av monsteret og Newt. Det er akkurat som om han ikke tror henne, Hicks behandler henne som en hysterisk kvinne, på samme måte som i begynnelsen av filmen der komiteen umyndiggjør henne ved å frata henne flysertifikatet. Hicks er tilsynelatende den mannlige helten i historien, men oppfører seg her feigt. Dette forsterker Ripleys rollekarakter som den sterke. Han ønsker heller å redde seg selv og Ripley, men ikke lille Newt.

I følge Sjö (2007) reagerer Ripley i denne situasjonen irrasjonelt, fordi hun vet at Newt mest sannsynlig allerede er død. Dette irrasjonelle valget tas fordi hun nå har inntatt rollen som mor. Hicks er den rasjonelle mannen, Ripley den irrasjonelle kvinnen (2007:177). Tasker (1993) forlenger denne tanken: «the ways imagemakers have dealt with the problem of the action heroine, mobilising configurations of motherhood, for example» (1993:15). Her løses «heltinne problemet» ved at Ripleys tøffe identitet blir omskapt til mor. Dette fordi en kvinnelig heltinne i sentrum av handlingen, vil være problematisk for hva hele genren står for og hva den representerer. Derfor tillegges heltinnen ekstra feminine kvaliteter som på den måten ufarliggjør henne. Dette «irrasjonelle» valget kan muligens sammenlignes med det valget hun foretar seg i *Alien*, der hun mot slutten av filmen velger å lete etter katten.

Ripley reagerer som sagt nesten paralyisert, hun virker mentalt fraværende og ikke tilstede i situasjonen. Her mener jeg det igjen er naturlig å trekke paralleller til Mulvey (1999) og hennes tekst. Hun hevder at: "...en aktiv\passiv heteroseksuell arbeidsdeling kontrollerer den narrative strukturen" (1999:175). Kvinnene er, i følge dette sitatet, den passive og mannen den aktive i fiksjonsuniverset. Den mannlige protagonisten er den som driver handlingen framover og setter i gang handlingsprosesser, og det å identifisere seg med han skaper en sterk maktfølelse for tilskuerne.

I disse få sekundene av forvirring skifter rollene om, og Hicks kan oppfattes som den aktive. Han tar med seg Ripley mot sikkerheten, og vekk fra hennes «irrasjonelle», moderlige tankegang. Han drar henne med seg inn i en heis, i enden av korridoren de løper gjennom. Vi identifiserer oss for et kort øyeblikk med Hicks sin maktposisjon og handlekraft. Denne identifikasjonen varer ikke lenge, for når de kommer inn i heisen er karakterene på nytt endret, rollene byttes om. Det er nå Ripley som tar ansvar i den håpløse situasjonen. Hicks prøver å lukke igjen døra, men den har låst seg. Plutselig angripes de av et monster. Hicks skyter monsteret, men blir sprutet ned av en syrestråle. Syren etser seg gjennom uniformen hans, med ett er det som om Ripley våkner opp fra en transe. Hun blir den Ripley vi har blitt kjent med, løsningsorientert, rasjonell og kvikktenkende. Hun river av ham vesten, men han er sterkt skadet. Ripley drar han med seg til redningsskipet som Bishop har fjernstyrt ned til dem. Hun tar her styringen og handler som en virkelig morsheltinne. Mulveys (1999) tanker er derfor vanskelig å forene seg med. Fordi det er Ripley som driver handlingen fremover, utenom noen få sekunder av personlighets forstyrrelse. Her er Ripley den aktive fordi hun ønsker å bli moren, og hennes moderlige autoritet er det som motiverer henne til å være den handlende. Hicks på den annen side styres kun av sitt overlevelseinstinkt, ikke av sin biologi som Ripley.

Jeg mener Ripleys nyoppdagede identitet som mor ikke svekker henne, som både Sjø (2007) og Tasker (1993) hevder. Jeg mener heller morsidentiteten styrker henne. Ripley tror noen sekunder på Hicks, og hun blir nærmest paralyisert. Når Ripley tror hun har mistet Newt vender hun igjen tilbake til den personen vi møtte i begynnelsen av filmen nedslått, kjederøykende og isolert i sin egen kahytt. Hennes datters død har fjernet livsgnisten, håpet og meningen med livet er frarøvet henne. Det er denne Ripley vi ser i noen sekunder. Jeg tror både vi som tilskuere og Ripley er redde for dette bilde en liten stund, men som i all annen god amerikansk actionfilm snur helten/heltinnen alltid om og gjøre «det rette» eller det forventede.

Monsteret er nå på vei til å drepe den andre viktige kilden til glede, Newt, derfor vender Ripley tilbake til førersetet. Ripley vet at monsteret aldri dreper med en gang. Derfor er det *ikke* et irrasjonelt valg å lete etter Newt. Ripley er som i en handlingslammet transe, men klarer allikevel å tenke klart og strategisk. Hun resonnerer tilbake til hva hun tidligere har erfart gjennom sine møter med monstrene. Newt kan fremdeles være i live, men muligheten for at hun kan være pakket inn i en kokong, er stor. Det er Ripleys morsinstinkt som gjør henne enda sterkere og som tilfører henne en kraft som gjør henne nærmest uovervinnelig. Hun henter frem sine «superheltekrefter» og må nå virkelige bevise sin sanne identitet. Hvis monsteret skulle ta livet av Hicks, ville dette innebære den totale katastrofe. Ripley vil på nytt være ensom og forlatt, uten noe å leve for.

Nok en gang blir hun mistrodd, denne gangen er det en av hennes familiemedlemmer som svikter henne. Da hun hevder at monsteret ikke dreper med en gang, avfeier Hicks dette. Han latterliggjør og umyndiggjør henne. Ripley fremstår for Hicks like hysterisk som Lambert fra *Alien* var for oss tilskuere og for Ripley. Hun er blitt motsatsen til seg selv. Selv om Ripleys identitet er skiftende, har hun noen grunnleggende verdier innebygd. Hun tillegges flere nye kvaliteter og setter fundamentet i grunnmuren. I *Aliens* er det morskvalitetene som implementeres i hennes personlighet.

Nurturing warrior

Ripley redder Newt, men veianvisningen den lille jenta gir gjør at de velger feil retning tilbake mot Sulaco. Uheldigvis ender de opp i dronningens rede, som er fylt med uendelig mange egg. Ripley og Newt er ankommet hjertet av ondskapen. Ripley snur seg sakte rundt og ser den enorme dronningen legge ett nytt egg. Fødselen og dronningen er et skremmende syn for oss

tilskuere, men kanskje aller mest for Ripley. Hun betrakter dronningen med avsky og frykt, i det hun viser seg i all sin prakt. Det er som Mulhall (2002) poengterer: «the queen mother is also a mirror image of Ripley herself,....Both are in essence nurturing warriors» (2002:75). Ripley kan se seg selv i det monstrøse, hun er som monsteret. De er begge villige til å gjøre alt for beskytte sine barn/egg selv om kampen virker tapt når dronningen kaller inn sine krigere. Ripley har et ess i ermet, et rakettgevær med en flammekaster. Hun skyter ut en flamme for å vise dronningen hvilken skade hun kan påføre eggene hennes. Dronningen velger å la Ripley og Newt trekke seg unna. Kanskje dronningen også opplever Ripley som et speilbilde. Hun har forståelse for Ripley sin intense kamp, og har medfølelse for den andre moren. Ripley tror allikevel ikke de vil unnsnippe med livet i behold, og ser seg nødt til å sette fyr på alle eggene. Hun innser at kampen med dronningen ikke er avsluttet før alle monstrene er døde. Ripley gjør alt for å beskytte Newt og utsetter seg selv for stor fare.

Etter at Ripley har satt fyr på eggene til dronningen, følger hun i et voldsomt raseri etter Ripley og Newt. Det er nå dronningen som har blitt frarøvet sitt kjæreste, og vil hevne sitt avkom. Ripley og Newt kommer seg ombord i redningsfartøyet akkurat før The Sulaco blir sprengt i fillebiter. De tror de har unsluppet dronningen, men hun er også ombord, det er klart for den siste kampen. En kamp mellom det naturlige, monsteret, og det teknologiske-mennesket. For å forsvare sin nye datter må Ripley benytte seg av en power loader, hun må bruke teknologien for å kunne ta livet av monsteret. Akkurat som i *Alien* vinner hun til slutt kampen, og roen kan igjen opprettes.

In between - mellom

Ripley blir på grunnlag av dette et produkt av det Schubart (2007) karakteriserer som: «... in-between» (Schubart 2007:182). Hun er ikke bare en heltinne og soldat som dreper monster, hun oppfatter seg heller ikke selv som soldat. Hun beskriver seg i begynnelsen av filmen som «not a soldier». Hun er ikke bare en nedbrutt og knust kvinne som lider av PTSD, men også en kjærlig mor hvis høyeste ønske er ta vare på sin nye datter og familie. Jeg mener som jeg har nevnt tidligere, at hun hele tiden strever mot et mål eller en tilstand. Hun tar på seg soldatrollen fordi hun ønsker å bli moren, hun ønsker å stifte familie. Ripley ønsker å rette opp i feilene hun har begått og må derfor innta denne rollen som soldat. Hun ønsker å drepe monsteret som gir henne mareritt. Hun vil da komme til et nytt og tredje stadium. Her vil hun etter min mening ha fjernet seg vekk fra traumet og hun vil jo ikke være en soldat i en hverdagssituasjon?

Dermed vil hun ikke opptre mellom disse rollene, men hun viser en ny dimensjon av seg selv. Hva dette nye er, blir vanskelig å svare på fordi vi aldri får oppleve henne i denne nye rollen. Vi kan få glimt av den helt på slutten av filmen, etter at monsteret er sugd ut av skipet. Ripley kryper bort til Newt, løfter henne opp, og Newt kaller henne for «Mummy». Hun er nå blitt moren, som beskytter sin familie ved å lukke dem inn i hver sin boks. Ripley er ikke lenger en soldat, hun har lagt ned både våpnene og kledd seg nesten naken og sårbar. Hun har nå mulighet til å være sårbar fordi familien blir hennes nye skjold. Hun trenger ikke lenger våpen til beskyttelse. Alle angrep vil være unyttige, hun er kommet til stadiet hun hele tiden har ønsket å være i. Newt spør Ripley: «Can I dream?» og Ripley svarer: «Yes, honey. I think we both can.». De er nå begge kurert for PTSD. Hverken Newt eller Ripley trenger å frykte de vonde drømmene lenger, monsteret er drept og de har blitt en stor lykkelig familie.

Alien3 (1992)

Regi: David Fincher

Manuskript: David Giler

Walter Hill

Larry Ferguson

Alien3 åpner der *Aliens* slutter. Ripley, Hicks og Newt er på vei tilbake til jorden i redningsfartøyet, etter brannen ombord i Sulaco. Ferden avbrytes av en facehugger som starter en brann i redningsfartøyet. Skipet styrter i et flammehav ned på planeten Fiorina «Fury»161. En fengselsplanet der tjuefem ekstremt farlige fanger holdes innesperret. Ripley er den eneste som overlever krasjlandingen, og den eneste kvinnen på planeten. «Furys» fengselshund blir angrepet av en facehugger inne i redningsfartøyet, og blir antagelig gravid med et monster.

Fengselsdirektøren Andrews (Brian Glover) informere fangene om Ripleys ankomst, noe som ikke blir godt mottatt. Særlig fengselets religiøse leder Dillon (Charles S.Dillon), er missfornøyd med Ripleys nærvær. Ripley får behandling av Dr Clemens (Charles Dance), men virker å være i god form. Hun krever en obduksjon av Newts kropp, fordi Ripley er redd for at kroppen er blitt bolig for et monster. Obduksjonen er resultatløs. Newt og Hicks kremeres, etter en religiøs seremoni. Under seremonien kryssklippes det til fengselshunden, som føder et nytt monster.

Ripley barberer bort alt håret, før hun spiser et måltid sammen med fangene. Etter måltidet innleder Ripley et seksuelt forhold til Clemens. Under selve akten kryssklippes det med monsteret som tar sitt første liv, Murphy (Christopher Fairbank), ved å dytte han inn i en stor vifte. Clemens, Andrews og Mr. Aaron (Ralph Brown) gransker Murphys dødsfall, men tror det er et uhell. Ripley er skeptisk, og bestemmer seg for å undersøke nærmere hva som er skjedd. Hun vil vekke Bishop, roboten fra *Aliens*, til live. Ripley leter etter androiden⁵⁵ på søppeldynga, hvor hun angripes av tre fanger, som prøver å voldta henne. Dillon kommer henne til unnsetning og stopper overgrepet.

I mellomtiden går monsteret til angrep på tre fanger, bare Golic (Paul McGann) overlever. Ripley «avhører» Bishop, og får vite at en ubuden passasjer var ombord i redningsfartøyet. Golic får skylden for de to fangenes død. Ripley prøver å overbevise Andrews om at et monster går

⁵⁵ En *androide* er et kunstig skapt vesen som ligner et menneske; en robot med menneskelige trekk (WordIQ 2010: URL).

fritt rundt i fengselet, hun blir ikke trodd. Andrews opplyser om at det ikke finnes noen våpen i fengselet. Clemens gir Ripley en ny sprøyte, men blir rett etterpå drept av monsteret, som lar Ripley være i fred. Ripley advarer resten av fangene, men hun kommer for sent, Andrews blir dratt med opp i luftekanalene på bygningskomplekset.

Ripley får ansvaret for monsterjakten og planleggingen kan starte. Monsteret skal ved hjelp av flammer og dører lures inn i et tomt rom. Planen slår feil, og fangene setter fyr på seg selv. Ripley har smerter i magen og bestemmer seg for å ta en ultralydundersøkelse. Den viser at hun er svanger med det onde. Vi får vite at representanter for the Company er på vei, de vil ha med seg Ripley og fosteret tilbake til jorden. Ripley ønsker å konfrontere monsteret alene, fordi hun nå vil å ta livet av seg selv og barnet. Udyret værer hva som bor i henne, og vil ikke drepe Ripley. Hun forsøker å få Dillon til å henrette henne, men han nekter. De bestemmer seg for å drepe monsteret.

De resterende fangene samarbeider om å lure monsteret under en stor kjele med flytende metall. Til slutt er det bare Dillon, Morse (Danny Webb) og Ripley som fortsatt lever. Dillon sloss med udyret, før de to andre heller det varme metallet over det. I mellomtiden har representantene for The Company ankommet. Etter monsterets død, prøver de å overbevise Ripley å bli med tilbake til jorden. Ripley velger en annen utvei. Hun kaster seg selv ut i den store forbrenningsovnene, der Newt og Hicks ble kremert. På vei ned sprenger den lille monsterungen seg gjennom brystet hennes.

Kapittel 4: DØDEN

“The Cinema has always been interested in God” (Bazin 1997:61)

Alien3 er regissert av David Fincher, og er kanskje den filmen som skiller seg mest ut i *Alien*-sagaen. Det er også den delen av sagaen som har blitt dårligst tatt i mot av både publikum og kritikere (Gallardo, Smith 2004:116, Kaveney 2005:186). Gonzalez (2003) bruker følgende fraser om filmene: «suffocating» (2003:URL) og fortsetter i samme negative ordlag: «Not only is Ripley personality-free (is the character jaded or is Weaver simply bored?), so is the alien» (Ibid). Berardinelli (2010) beskriver filmen på følgende måte: «*Alien 3* is, simply put, a mess. The writers have no idea how to tell a coherent, entertaining story,..., Direction, editing, and camerawork combine with the disjointed script to disorient and confuse the viewer,..., compared to its two predecessors, it's a sorry end to the trilogy.» (Berardinelli 2010 URL). Howe (1992) poengterer i sin kritikk av filmen følgende: «Ironically, "Alien3" is not a bad movie. In fact -- here's the rub -- it's too interesting to make an exciting summer flick» (Howe 1992 URL). Fincher brøt dermed med visse forventninger publikum og kritikere hadde til *Alien3*. Han har regissert en film som ikke «bryr» seg ikke om den sterke fandom som har oppstått i kjølvannet av de to foregående filmene⁵⁶. *Alien* og *Aliens* har etterhvert blitt pengemaskiner⁵⁷, og det er blitt produsert spin-off produkter som action-figurer, kort for å bytte, en tegneserie, dataspill og bøker⁵⁸. Ripley og *Alien*-sagaen var blitt noe større, et fenomen som levde sitt eget liv utenfor fiksjonsuniverset. Dette satte Fincher en effektiv stopper for, *Alien3* skulle bli det siste kapittelet i sagaen (Gallardo, Smith 2004:116, Mulhall 2002:93). Dette er en annerledes film, som tematisk og estetisk stiller seg i opposisjon til de to foregående filmene. Taubin (1999) og Vaughn (1995) går så langt som å hevde at filmen heller mot avant-garde. *Alien3* står først og fremst i veien for kjernetemaet og -verdiene i *Aliens: tilbake til familien*. Det er ikke bare kjerneverdiene som er forandret. Ripley bytter radikalt karakter og identitet, men ikke minst så er morsbildet endret og tar form som noe annet.

Sluttscenen i *Aliens* bærer preg av «happy ending», noe som faller i grus i begynnelsen av *Alien3*. Her er det ikke lenger noen familie å ta vare på for Ripley. Den lille dysfunksjonelle familien er revet i stykker, av den grusomme krasjlandingen på fengselplaneten Fiorina 161.

⁵⁶ *Fandom* er subkulturelle grupper som er tilhengere av spesielle kulturelle fenomener, særlig knyttet opp mot sciencefiction. Tilhengerne følger sciencefiction som en genre, eller spesifikke produkter som for eksempel *Alien*-sagaen eller *Star Wars*. De siste årene har slike grupper økt i antall, takket være internett. Det er nå lettere å kommunisere på tvers av landegrenser i forskjellige forum (Booker 2009:325). Eksempler på fandom knyttet til *Alien*-sagaen, finnes blant annet på nettstedene Alienlegend (URL 2010), Alienexperience (URL 2010) og Alienscollection (URL 2010).

⁵⁷ I følge nettstedet Boxofficemojo.com har *Alien* spilt inn \$78,944,891 og *Aliens* \$85,160,248 (Box Office Mojo. 2010: URL).

⁵⁸ Se nettstedet Alienscollection (URL 2010) som fører en trolig fullstendig katalog over alle produkter som kan knyttes til *Alien*-serien. .

Ripley står igjen alene i den evige kampen mot monstrene.

En ny start

Taubin (1993) viser til en mulig lesning av filmen der monsteret kan forstås som et bilde på AIDS-viruset. Som hun selv poengterer: «Aids is everywhere in the film» (1993:9-10). Dette er absolutt et godt og interessant poeng, men jeg har valgt å konsentrere meg om andre aspekter ved filmen. Et tematisk element som kommer tydelig fram i Finchers film er *bibelen og religion*. Allerede i åpningssekvensen kan vi som bakgrunnsmusikk høre toner sunget av en korgutt. Med sin lyse sakrale stemme synger han de latinske ordene: *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi*. Oversatt betyr setningen: «Guds lam, du som tar vekk jordens synder».

Guds lam er som Skottene viser til, i boken *Kristne Symboler* (2002), et symbol på Jesus Kristus (2002:44). Et symbol som ofte forekommer i Det nye testamentet, men som har sine røtter i Det gamle testamentet. Vi finner et eksempel på dette i Johannes' åpenbaring: 4-5. Øverstepresten skulle føre Israels synder over til en bukk, og den skulle deretter bære med seg syndene ut i ødemarken og dø. I Det nye testamentet tok Jesus over denne rollen og bar med seg menneskenes synder opp på korset, og døde for hele menneskeheten. I *Alien3* må noen ofres for å fjerne menneskenes synder inne i fengselet på Fiorina 161.

I begynnelsen av filmen kan vi tydelig se Ripleys ansikt inne i en av hypersøvnsgene ombord i Sulaco. Hun ser ren og uskyldig ut og en guddommelig tåke omgir henne. Ripley har i de to foregående filmene reddet menneskeheten to ganger fra de grusomme utenomjordiske. Hun reddet i tillegg Guds hellige tradisjon, *ekteskapet i Aliens*. Sulaco er transformert til et religiøst sted, en kirke eller en slags katakombe⁵⁹ der alt det gode og rene ligger begravet. Men Ripleys katakombe er infisert av det demoniske som truer menneskehetens eksistens. Hennes verste mareritt er i ferd med å bli virkelighet, monsteret tar bolig i kroppen hennes. Vi blir i åpningssekvensen vitne til hele befruktningsprosessen, som vises i små utydelige glimt. Ripley skal bli mor til ondskapen vi kjenner fra *Alien* og *Aliens*. I *Alien3* blir hun ikke bare biologisk mor, men også: den oppstandene frelseren, martyren, profeten og Maria. Vi er kommet frem til, det som dengang kan ha vært ment, som det siste kapittelet i *Alien*-sagaen, *Ripleys død*.

Redningsdelen av The Sulaco skytes etter brannen ut mot nærmeste planet. Det tordner, lynet og blåser. Vi kan se en glorie av flammer som omgir skipet når det slynges gjennom skylaget. Er vi vitne til frelseren/martyren, eller er det djevelen som ankommer Fiorina 161? En

59 En katakombe er en underjordisk tunnel eller gang med kristne gravkamre i veggene (The Christian Catacombs of Rome 2010: URL).

beskrivelse av noe lignende finner vi i Johannes Åpenbaring kapittel 12-14, *Den store kamp*. Her skildres bataljen mellom det gode og det onde i himmelen, og det finnes i dette bibelske kapittelet mange likheter med begivenhetene i *Alien3*. Johannes fremstiller Satans ankomst til jorden på følgende måte: «Den store drake ble styrtet, den gamle slange, han som kalles djevelen og Satan og som forfører hele verden; han ble kastet ned på jorden og hans engler med han». Det er fortsatt litt uklart hvem som er på vei, men slik jeg forstår det kan det være djevelen og frelseren som ankommer i samme farkost.

The dark ages

Loughlin (2004) referer til *Alien3* som en: «neo-medieval text» (2004:111). Blant annet fordi vi presenteres for en gruppe innsatte som kan forstås som munkes. Fangene oppholder seg i en kloster lignende bygning og lyser vei med stearinlys. Settingen minner om den vi møter i *Der Name der Rose* (1986). Selv om vi er langt inne i framtiden, finnes det kun vann og ild som beskyttelse. Vi møter ikke Ripley ute i verdensrommet, men i *middelalderen*. En tid preget av religiøs ekstremisme, manifestert i blant annet den spanske inkvisisjonen⁶⁰ Litt av den samme type religiøsitet møter vi også i *Alien3*. Kanskje er det ikke Satan som har ankommet, men Ripley som har blitt sendt til helvete.

Inne på Fiorina 161 henger den tunge religiøse stemningen i luften som en klam, skitten hånd. Det er som om vi er dratt tilbake til et kirkebygg i middelalderen. I følge Skottene (2002) finnes det to urformer for arkitektonisk utforming av kirkebygg, sentralbygget og langbygget (2002:92). På Fiorina 161 møter vi sentralbygget. Det er formet som et kvadrat eller en sirkel, der alteret befinner seg i midten. Plasseringen av alteret viser til at Jesus Kristus allerede er kommet, og at menigheten samler seg om han (Ibid). Frelseren har derfor ankommet planeten.

Vi kan nesten kjenne lukten av menneskekropper som ikke har vasket seg på lenge. Det er en maskulin kristendom og Sjö (2007) betegner fangene som en: «kristen fundamentalistisk grupp» (2007:180). Vi befinner oss på en planet full av menn som ikke lenger kan være en del av det normale samfunnet. De kan ikke styre sine drifter mot det annet kjønn, men må klynge seg til religionen for å kunne klare å være avholdende. Vårt første møte med de innsatte gir et inntrykk av at de er dyr. De har alle barbert hodet, lever i flokk og har blitt merket i nakken med en strekkode; fangene er som kyr med brennmerker. Når de får høre at den overlevende er en

⁶⁰ I følge Perez (2006) var Den spanske inkvisisjonen en religiøs domstol som ble grunnlagt av de katolske monarker i 1478 (2006:19). Inkvisisjonen var ikke underlagt kirken, men den spanske tronen. Institusjonen ble opprettet for å holde kontroll på kjetteri, jøder, muslimer og maureerene i Europa. Inkvisisjonen brukte ofte tortur for å presse frem tilståelser. Personer som ble dømt av domstolen, ble kvelt til døde ved hjelp av en garotte eller brent på bålet (ibid 146-148).

kvinne, utbryter de i primalskrik, nærmest apeliggende lyder. En av fangene viser til at alle de innsatte har gitt et løfte om avholdenhet, også mot kvinner. Dillon fungerer som en slags pastor og utdyper: «My brother means to say that we view the presence of any outsider, specially a woman, as a violation of the harmony. A potencial break in the spirital unity». De er alle fengselsmunker som lever i et kloster under en strikt religiøs kodeks, og utenforstående vil ødelegge den perverse formen for harmoni de har skapt seg i mellom. Munkene henviser til former for seksuelle overgrep de kunne tenke seg å utføre på Ripley. Det er tydeligvis denne trangen de skal leve i sølibat fra, voldelige overgrep mot kvinner, og Ripleys nærvær utgjør er en trussel mot sølibatet.

De innsatte lever som sagt etter en strikt religiøs kodeks. Det er derfor naturlig å trekke inn et velkjent tema fra Bibelen, hva som skjer med de *vanthro* når noe/noen er ankommet planeten som vil forandre levesettet deres. En av profetene i bibelen som referer til dette teamet, er Hababakkuk, i 1:13-14 forklarer han hva som kommer til å skje med de *vanthro*:

«Du drar ut for å frelse ditt folk, for å frelse din salvede. Du knuser taket på den ugudeliges hus, legger grunnvollen bar, helt ned på fjellet. Du støter spydet gjennom hodet på hans høvdinger, de stormer fram for å drive meg bort, og gleder seg som om de i smug skulle fortære en stakkar».

Gud vil straffe de gudløse ved å «støte spydet gjennom hodet», akkurat som monsteret gjør med sine ofre. Gud (eller hans håndhever) har falt fra himmelen, og vil nå straffe de *vanthro*. Et annet sitat som passer for å beskrive fangenes skjebne, stammer fra Johannes Åpenbaring 20:9-10: «De drog opp jordens høyslette og omringet de helliges leir og den elskede by. Men ild falt ned fra himmelen og fortærte dem. Og djevelen som forførte dem, ble kastet i sjøen med ild og svovel, hvor også dyret og den falske profeten er. Der skal de pines dag og natt i all evighet» Fangene er blitt flyttet vekk fra jorden, men har valgt å bli værende på «Fury» selv om fengselet var tenkt nedlagt. Sulaco blir i begynnelsen ødelagt av flammer, som utløser redningsfartøyets reise mot planeten. De innsatte er allerede forført av djevelen ved deres trang til vold mot kvinner, som jeg skal vise er den Gud vi kjenner ikke ankommet planetene.

Obduksjonen

En annen scene som gir religiøse assosiasjoner, er obduksjonen av den døde Newt. Scenen gir den første pekepinne på hvor vi finner bildet av moren i den tredje filmen i serien. Ripley er blitt

fratatt den gaven som ble gitt henne i *Aliens*, en familie. Ripley våknet opp, og familien var allerede døde. Det er som om det hele bare har vært en drøm (Mulhall 2002:96). Det virkelige livet hennes har bare vært en fantasi, mens marerittet har blitt en realitet. Ripley krever en obduksjon av Newts døde kropp, fordi hun er engstelig for at Newt er blitt en forskrudd versjon av Maria, en ung uskyldsfull jomfru som skal føde en ny grusom Jesus. Skottene (2004) viser til at Maria blant katolikker ikke bare blir forstått som Jesu mor, men også Guds mor (2004:72-73). Symbolet Maria har høy status i den katolske kirke. Dette fordi hun blant annet blir sett på som nådens mor, medlidenhetens mor, evig jomfru og uten arvesynd. Hun tillegges mange gode egenskaper som har med det rene og uskyldige å gjøre. Maria forbindes ofte med fargen rød, som assosieres med ild, kraft, kjærlighet, varme og blod (Ibid: 133-134).

Newts religiøse karakter, bevises under obduksjonen. Vi kan ikke se liket, men det lyser opp fra bordet hun ligger på. Det er som om en guddommelig kraft befinner seg på obduksjonsbordet. I Bibelen er henvisninger til lys og mørke viktige. Lyset forbindes ofte med Jesus, og er derfor et bilde på noe positivt og Guds guddom (Skottene 2002:46). Derfor virker det ved første øyekast merkelig at vi under obduksjonen ser lyset fra Newts døde kropp. Blir vi kanskje vitne til dette bibelske tegnet, fordi det ved hennes død fødes noe nytt, noe som forbindes med lyset Jesus? Igjen framstilles morsbildet tvetydig, og det virker som om bildet av moren er flyttet over på et lite barn, men vi forstår snart at det er Ripley som igjen personifiserer moren.

Begravelsen-Fødselen

Begravelsen av Hicks og Newt viser oss *at et liv må ofres for at nytt liv skal skapes*. Dette er en scene som er viktig å se nærmere på, fordi den er tett knyttet til det morsbildet som presenteres i *Alien3*. En morsskikkelse som er annerledes enn den jeg har vist til i de to foregående filmene. Selve fødselen av den falske frelseren, skjer ikke før ofrene blir skjenket til flammene, blod må falle til jorden før barnet igjen kan fødes. Denne fødselen er tettere knyttet til det onde enn det vi så i *Aliens*, og familien som institusjon er forbundet med døden. Flammene i den store forbrenningsovnen kan derfor symbolisere porten til helvete. Her er det naturlig å trekke paralleller til begravelsen i *Alien*, som er en helt annen type seremoni. I *Alien* presenteres en nesten a-religiøs begravelse. Kroppen til Kane er pakket inn, i et hvitt lendeklede. Ingen av mannskapet ønsker å si noe, og kroppen skytes med stor fart ut i verdensrommet.

Begravelsen i *Alien3* gir en helt annen følelse enn i *Alien*. Kameraet beveger seg sakte mellom de innsatte. Det oppstår en transparent effekt, slik at alle de framømte fremstår som om

de er sammensmeltet til ett. Ripley står i sentrum og oppfattes som midtpunktet for alle de innsatte, og dermed deres synder. Hun er frelseren og må ta på seg de innsattes synder for at de skal oppnå frelse. Kroppene til Newt og Hicks er som Kanes, pakket inn i hvite lendekleder. De blir ikke skutt ut i verdensrommet, men helvetesporter åpnes, og de slippes ned i flammene.

Bisettelsen er følelsesfylt for Ripley. Hun feller ikke bare tårer, blod drypper fra nesen hennes. Det er ikke bare sorg vi skimter i Ripleys øyne, de er fylt med angst. Hun føler det ondes nærvær, djevelens yngel er på vei inn i denne verden. Begravelsen tonesettes først med fengselsdirektør Andrews tale, satt sammen av ord fra en modifisert versjon av Bibelen. Andrews preken inneholder ingen henvisning til noe paradisi eller en gjenfødelse. Som han selv prediker: «They have been released from all darkness and pain...ashes to ashes, dust to dust». Det er ingen ting etter dette livet for de innsatte på planeten, de er syndere som har levd i mørket, og havner dermed i flammene.

Deretter tar Dillon over med en improvisert preken. Hans tale har en lignende dyster undertone, der han beskriver verden som et sted fylt med smerte og synd. Allikevel beretter han om et form for håp: «For within each seed, there is a promise of a flower. And within each death, no matter how small, there is always new life, a new beginning». Hicks og Newts død gir håp om noe nytt, en ny start. Det er ved denne erkjennelsen vi aksepterer byrden om at vi skal dø, og vi kan leve som autentiske/ekte mennesker. Det nye livet innebærer, som Mulhall (2002) hevder at det gamle selvet må dø, og vi blir reddet av det nye selvet som fødes i den nye starten (2002:98). Og det er nettopp denne erkjennelsen Ripley må kjempe seg gjennom, for å starte på nytt. Hun må gjennom skjærsilden, for å kunne finne det nye jeget. Ripley gjenfødtes her både som bildet på moren, men også som martyren som må ofre sitt eget liv.

Dillon stiller spørsmålet: «Why? Why are the innocent punished?». Et problem som ofte medfører kontemplasjon hos Bibelens forfattere, er nettopp hvorfor Gud straffer de uskyldige? Ripley er den uskyldige som har blitt fratatt alt hun har kjært, familien, og har nå havnet i helvete. Job tar opp akkurat dette temaet i det gamle testamentet. I Job 16:7 sier han: «Men nå har Gud gjort meg kraftløs! Du utryddet alle som hørte meg til.», og fortsetter i Job 16:11-12: «Gud har overgitt meg til onde menn, han har latt meg komme i nidingers vold. Jeg levde i fred, da ristet han meg, tok meg i nakken og knuste meg. Han satte meg opp som skyteskive». Ripley ble revet vekk fra det trygge og kjære, og hun står nå ovenfor sin største prøvelse. I *Alien* hadde hun enda ikke trådd inn i morsrollen, i *Aliens* hadde hun noe personlig å kjempe for, familien. Men hva nå, og hvem er det som utsetter henne for denne prøvelsen?

Under denne sekvensen kryssklippes det mellom den voldsomme fødselen av monstret,

Ripleys ansikt og Dillon. Ved første øyekast virker det som om det er monsterets fødsel Dillon refererer til, men det er fødselen til frelseren Ripley. Som Dillon omtaler hennes nyfødte posisjon: «She won't ever know the hardship and grief of those left behind». Dillon ytrer disse ordene mens det faller en tåre fra Ripley sitt kinn. Hun begynner å forstå at det er henne resten av de innsatte og menneskeheten må stole på, hun må ofre seg. Et tegn på at hun har innsett sin posisjon ser vi i den neste scenen jeg har valgt å kalle *dusj- og renselsescenen*.

Renselse

Jeg mener det er viktig å framheve dusjscenen fordi den er nær knyttet til Ripleys identitetsforandring. Hennes nye identitet som den gravide frelseren, kommer virkelig til syne for første gang her. Vi ser den nye Ellen Ripley stiger fram i speilbildet. Hun vasker sine hender, og dermed skyller hun vekk restene av den gamle Ripley. Men først og fremst fjerner hun siste rest av det som skiller henne fra resten av fangene: *hun har barbert hodet*. Ripley stiller seg deretter i dusjen. Renselsen er komplett når hun skyller kroppen fri for synder. Hun er kvinne, den andre, men må være en av fangene/mennene for å kunne redde dem.

Et interessant poeng her er de konnotasjoner Ripleys barberte hode skaper. Inness (1999) hevder at Ripley i løpet av frisør- og dusjscenen feminiseres ytterligere fordi hun vises fram naken i dusjen (1999:112). Men aller mest fordi hun klipper håret, som hun selv skriver: «the role hair plays in society as a signifier of femininity» (Ibid:116). Hvis vi går tilbake til Mulveys (1999) tekst, er det ikke mulig å la være å tenke på dette bildet/utsnittet som en fetisj av Ripley. Ripley ufarliggjøres, ved at det skapes en fetisj av hennes barberte hode. I det hun barberer bort håret, setter hun seg selv i en seksuell posisjon. Mulvey (1999) påpeker at i den klassiske Hollywood filmen:

«...integrerer konvensjonelle nærbilder...av ansikt (Garbo) en annen slags erotikk inn i fortellingen. En del av en fragmentert kropp ødelegger renessanse-rommet, den dybdeillusjonen som fortellingen krever, og gjør i stedet lerretet flatt og får det til å ligne en utklippsfigur eller et ikon mer enn sannsynlighet» (1999:175).

Jeg mener vi allerede i den første scenen, hvor vi kan se Ripley sitt barberte hode, mister dybdeillusjonen. Bildet av Ripley framstår flatt, nærmest som et ikon. Først og fremst fordi vi ser Ripley betrakte seg selv i et speil. Hun blir fysisk rammet inn i fiksjonsuniverset, ikke bare i utsnittet. Denne rammefølelsen forsterkes, ved at kameraet zoomer sakte inn mot Ripleys

ansiktet. Ripley fjerner dugget fra speilet, akkurat foran ansiktet, og rammes dermed inn i en trippelramme. Et annet element som forsterker ikoniseringen, er dampen fra dusjen som flyter rundt i rommet. Dampens gjør at alt i rommet, utenom Riples hode, virker ute av fokus. Det er hennes barberte hode det fokuseres på, det er revet løs av kroppen og resten av fiksjonsuniverset. Det er hodet hennes blikket vårt trekkes mot, ikke den nakne kroppen.

Kan det på en annen side tenkes at dette bildet virkelig skal være et religiøst ikon. At hun ikke bare oppstår som en fetisj, men kun som et religiøst symbol. Ikonet er et bilde som inneholder avbildninger av hellige personer. Personer fra Bibelen, helgener, biskoper eller andre skikkelser som har betydd mye for kirken. Ikoner har ikke bare en estetisk verdi, men brukes av mange som et bindeledd med det guddommelige (Skottene 2002:16). Hvis vi dermed ser på *Alien3* som en religiøs fortelling som henter inspirasjon fra bibelske temaer, vil da Ripley oppstå som en seksuell fetisj? Vil ikke scenen først og fremst etablere henne som en hellig person som er på vei til å finne sin nye identitet. Jeg mener Ellen Ripleys ikonisering i *Alien3* kan forstås som et bindeleddet mellom menneskeheten og det guddommelig.

Det siste måltidet

Etter renselsen beveger Ripley seg inn i matsalen. Som en androgyn kvinnelig Jesus stiger hun ned trappen, til fangene. Vi kan se et kors i bakgrunnen når hun går ned trappen og det virker nesten som hun stiger ut av korset. Slik jeg forstår Ripley nå, er hun et bilde fylt med ambivalens. Hun er ikke lenger bare *en* figur, hun er en kropp som bærer mange personligheter og identiteter. Ripley er på vei til å bli en hellig person, men bærer allikevel på det onde inne i seg. Hun gestalter bildet på moren, men morsbildet er nå forbundet med noe skremmende. Familien er ikke som i *Aliens* en trygg havn, morsbildet og familien knyttes nå opp mot død og grusomhet. Ellen Ripley er femininiteten personifisert i fengselet, men har allikevel fjernet seg fra sin femininitet ved å forandre sitt utseende. En forandring mot det jeg oppfatter som en maskulin identitet. Ripley er på samme måte som the mother archetype et produkt av noe i mellom. Ingen ting er lenger sort og hvit, men grått og tvetydig.

Inne i matsalen stilner praten når Ripley ankommer. En av fangene holder seg til halsen som om han kveler seg selv eller blir kvalt; deretter gjør han korsets tegn. Han prøver å beskytte seg mot det onde, noe han oppfatter Ripley som et tegn på. En annen tolkning vil være at han viser korsets tegn, fordi det er en hellig person som har steget ned til synderne i matsalen. Ripley setter seg ned hos Dillon, som er fengselets religiøse leder. En leder og en religion som på dette

tidspunktet ikke vil ha noe med Ripley å gjøre. Dillon prøver å skremme bort Ripley: «You don't wanna know me lady, I am murderer and rapist of woman». Ripley svarer rolig tilbake: «Really, Well i guess I must make you nervous», før hun setter seg ned.

Ripley befester igjen sin status som noe annerledes, den nye utstøtte lederen. En som ikke bryr seg om hvilke ugjerninger fangene har begått, men som tar i mot alle med åpne armer. Ripley kan derfor forstås som en moderne profet. Og det faktum at hun setter seg ned og spiser med voldtektsmenn, forsterker hennes posisjon som profet/Maria/Jesus. Dette er som Loughlin (2004) viser til, en handling som er: «more radical than that in any gospel stories» (2004:120). Ripley er en blanding av alle de helligste skikkelser i Bibelen og utviser en enda høyere «moral» enn disse bibelske skikkelser. I Evangeliet etter Johannes 13:1 beskrives Jesu siste måltid, og Jesus personlige erkjennelse av sin egen skjebne og identitet: «...Jesus visste at hans time var kommet og han skulle gå bort fra denne verden...». Akkurat på samme måte som Ripley nå har skjønnet at hun må ofre seg selv fordi det onde vokser inne i henne.

Ripley har allerede sett ondskapen på nært hold, og vet hva som venter fangene, og det er hennes oppgave som profet å opplyse dem om deres skjebne. I et tillegg i *Bibelen* (1985), beskrives profeter på følgende måte, profetene mottok budskap fra Gud gjennom syner som de formidlet til menneskene. De var ofte såkalte domsprofeter, som forkynte straffen Gud vil sende over dem hvis de ikke fulgte hans lover og regler (1985:13). Ripley har derfor som første oppgave å opplyse fangene om dommedagen som nærmer seg. Hun er tvilende til denne oppgaven, som vi ser et eksempel på under obduksjonen av Newt. Clemens spør Ripley hvorfor Newt trenger en obduksjon, og Ripley svarer avvikende: «Possible contagion». Hun vil ikke svare direkte på hva som kan ha smittet Newt, hun har her en helt annen holdning til dette, til forskjell fra *Aliens* og *Alien*. Her prøvde hun å advare resten av mannskapet, men ble ikke trodd til det fulle.

Kjødets lyst

Etter å ha stadfestet sin hellige posisjon i matsalen, ser vi Ripley og Clemens snakke sammen på tomannshånd. De nyter en drink under svært «vennlige» omstendigheter. Man skulle tro det var Clemens som tok initiativ til et seksuelt forhold, fordi de innsatte fremstår ekstremt seksuelt aggressive, men det er Ripley som tar initiativet. Ripleys seksuelle fremstøt gjør denne sekvensen spesielt interessant fordi det i sciencefictionfilm fra Hollywood ikke er vanlig med forhold av seksuell art mellom to mennesker. Og kvinnelige seksuelle initiativ oppfattes som

avvikende eller monstrøse. Den seksualiteten som finnes blir forflyttet til for eksempel roboter eller utenomjordiske⁶¹. Jeg mener derfor det er grunn til å se nærmere på akkurat dette, og hvilken grunn det kan være til at Ripley innleder et slikt forhold. Ripleys valg er tett lenket opp mot hennes identitet som moren, fordi moren i *Alien3* framstilles som mindre ren og uskyldsfull. Den menneskelige morsskikkelsen i *Alien*-sagaen er for første gang seksuell aktiv,

Bakgrunnen for at Ripley ønsker å ha sex med Clemens, kan ha en enkel forklaring. Ripley føler muligens en trang til nærhet og kroppskontakt etter å ha vært alene over lang tid, men jeg tror nok årsaken er mer komplekse enn som så. En mulig tolkning er å sette dette i sammenheng med familieforholdet Ripley var på vei til å skape i *Aliens*. Mye av Ripleys identitet som the mother archetype, ble bygget opp i hennes forsøk på å skape en ny familie. Et viktig element som manglet i familieforholdet, var fullbyrdelsen av det seksuelle mellom Ripley og Hicks. Ripley prøver muligens derfor å kompensere for tapet av familien, ved å ta til seg den siste brikken som manglet, og innleder derfor et seksuelt forhold til Clemens. Det er ikke mulig å skape en familie med han, på samme måte som hun skapte en familie med Newt og Hicks i *Aliens*, fordi det ikke finnes ikke lenger noen liten jente. En annen grunn kan være Ripleys fortsatte tvil i forhold til sin nye rolle. Hun vil ikke enda tre inn i sin frelserrolle fullstendig, fordi hun ønsker å vende tilbake til den trygge tilstanden.

Et annet poeng Kaveney (2005) vektlegger, er: «*Alien3* is the only one which the alien itself is hardly sexualized» (Kaveney 2005:183). Vi møter i *Alien3* et annet monster, enn i de to første filmene. I de to første filmene møtte vi et slimete, dampende seksuelt monster. Monsteret kan i *Alien* og *Aliens* tolkes både som et tegn på maskulin og feminin seksualitet, som vagina og penis, et monster som kommer fra en fremmed dypt erotisk og skremmende ukjent verden. Monsteret bygger sitt rede av noe levende og pulserende, en hensynsløs skapning som penetrerer både menn og kvinner. Den monstrøse morens forlengede seksuelle verktøy inn i *Alien*-universet. Mangelen på seksualitet hos menneskene er overført til monsteret. I *Alien* og *Aliens* eksisterer det seksuelle, men det er personifisert i monsteret.

Som jeg har vist til, har det vært argumentert for at den siste scenen i *Alien* viser Ripley som et seksuelt objekt. Jeg mener dette er en svært overdreven tolkning, og er overbevisst om at monsteret er symbolet på undertrykt seksualitet i de to første filmene⁶². I *Alien3* derimot opplever jeg monsteret på en annen måte. Det er til tider enda mer brutal i sin framferd enn i de to første filmene, men det mangler noe av det ubegrunnede seksuelle. Seksualiteten er derimot

61 Kapittel 2:41-42

62 Kapittel 2:42

ikke fraværende, men overført til Ripley.

Et annet bevis på monsterets manglende seksualitet er at vi ikke blir trukket inn i monsterets verden på samme måte som i de to første filmene. Dette ser vi et eksempel på når Ripley beveger seg ned i kjelleren for å «overtale» monsteret til å drepe henne. Inne i hulen til udyret ser vi ikke spor av det organiske materialet på vegger og tak vi er blitt vant til at monsteret etterlater seg. I kjelleren er det bare spindelvev og metallrør som omgir monsteret. Til og med i monsterets rede er det seksuelle aspektet tonet ned. Vi møter derfor en renere predator i *Alien3*, ikke det samme seksuelle monsteret vi har blitt kjent med så langt i sagaen. Denne rollen er det Ripley som til en viss grad har tatt over. Det er Ripley som tar initiativ til det seksuelle forholdet. Etter samleiet ligger Ripley bak Clemens, akkurat som vi er vant til å se en mann gjøre. Hun maskuliniseres ikke bare av utseendet, men også av framferd.

Vi blir aldri vitne til selve sexakten mellom Ripley og Clemens. Det klippes til et av fengselets ventilasjonsrør, som en av de innsatte Murphy rengjør. Under arbeidet oppdager han et hull med noe av skinnen til monsteret, han lener seg ned for å studere funnet. Murphy tror det er hunden hans, Spike, som ligger nede i hullet. Det viser seg å være monsteret, som angriper Murphy. Han hopper bakover av forskrekkelse, og blir dratt mot den enorme viften som deler han opp i småbiter. Murphy blir altså ikke drept av monsteret, men av viften.

Her er det naturlig å tenke på denne scenen som et bilde på selve sexakten. Det var ikke uvanlig å bytte ut sexscener med et bilde på noe annet i Hollywoodfilm⁶³, fordi sensurregler ikke tillot å vise sex eller nakenhet. I *North by Northwest* (1959) går Cary Grant til sengs med en kvinne, deretter klippes det til et tog som kjører gjennom en tunnel. I *Alien3* er det derfor nærliggende å tenke på ventilasjonsrøret som et bilde på Ripley og hennes monstrøse karakter, hennes vagina og mannen som penetrerer henne. Murphy blir dermed straffet av det livet som er i ferd med å vokse fram i magen hennes. Ripley er igjen på vei til å få tilbake sin identitet som mor. Denne gangen er det ikke noen vanlig familie hun fosterer, men et monster.

Voldtekten

Etter Murphys død, innser Ripley at det er et monster i fengselet. Hun bestemmer seg for å finne ut hva som egentlig skjedde ombord i redningsfartøyet som ble skutt ut fra Sulaco. Ripley finner skipets «black-box» og leter etter Bishop, fordi det ikke eksisterer noen datamaskin i fengselet

63 Black (1994) understreke at Hollywood film mellom 1930 og 1968 var underlagt strenge sensurregler, som ble kalt: The Motion Picture Production Code eller Hays Code. Selv om sensurreglene ble skrevet av en katolsk prest, ble de håndhevet av bransjen selv. Reglene inneholdt forbud mot blant annet: framstillinger av sex og nakenhet, glorifisering av kriminalitet og generelt alt annet som av kirken ble oppfattet som umoralsk (1994:1-2).

hun kan koble ferdskriveren til. På vei tilbake blir hun overrasket av fire fanger, som forsøker å voldta henne.

Gallardo og Smith (2004) mener voldtektsscenen kan leses på tre forskjellige måter (2004:138-139). Først som *et produkt av genetikk og biologi*. Egenskaper som holdes i sjakk av samfunnet fordi fangene er stengt inne i et fengsel uten fristelser. De innsatte blir beskrevet av fengselsdirektør Andrews, og oppfatter seg selv, som biologiske deterministiske monstre⁶⁴. Trangen til vold og voldtekt ligger, i følge dem selv, i deres natur. Andrews beskriver fangene under sitt besøk i obduksjonssalen på følgende måte: «We have twenty-five prisoners in this facility, all double Y-chromos, all thieves, rapist, murderers, child molesters; all scum. Just because they've taken on religion make them any less dangerous». Ingen ting kan redde fangene fra deres natur, her er det også naturlig å tenke på determinisme og bortfall av fri vilje. Den andre måten å tolke voldtekts scenen på er: *et brudd i sjelens kontroll av kroppens egne lyster* (Ibid). Fordi fangene har fått en ny tro, og derfor en ny sjel. Selv om de har en tro å lene seg på, og et løfte om sølibat til en høyere makt. Klarer ikke fangene å bryte med sine biologiske håndjern. Det er den tredje og siste tolkningen de legger frem som er den mest interessante. Gallardo og Smith (2004) hevder Fincher presenterer selve voldtektshandlingen på en ny måte. Voldtekten symboliserer her kun rå *makt*, ikke noe seksuelt (Ibid.). Det vises verken bare bryster eller annen hud, og kniven fungerer som det mannlige kjønnsorgan. Her er det snakk om nytelse gjennom vold, og fangene definerer sin egen identitet gjennom voldshandlingen. Akkurat på samme måte som monsteret definerer seg selv, ved å ta livet av alt annet levende. Monsterets voldelige penetrasjon, gjennomføres i denne sekvensen av mennesker. På samme måte som Ripley har tatt over monsterets seksualitet, har fangene tatt til seg en del av den voldelige naturen til uhyret. Igjen et bevis på at monsterets egenskaper forflyttes til menneskene.

Jeg mener et av filmens sentrale temaer synliggjøres i voldtektsscenen: *martyrdom*⁶⁵. Ripley må lide martyrdøden for at menneskeheten skal overleve. Hun er villig til å tilgi den mest nedverdiggende handlingen; voldtekten, for å redde verden. Voldtektsforsøket fungerer dermed som en prøvelse for henne. I femte Mosebok:13-30, står en inngående beskrivelse om hva som forbindes med rett og galt med tanke på kjødelig omgang. I vers 25 skrives følgende: «Men er det ute i marken en mann treffer en forlovet pike og voldtar henne, da skal bare mannen som hadde samleie med henne dø».

64 Honderich (2005) viser til at det finnes flere typer determinisme, men i den videste forståelse er determinisme tanken om at: alt er effekter av tidligere prosesser og handlinger (Honderich 2005:32). Vi har i følge denne tankegangen ingen kontroll over vår egen skjebne, og den ytterste konsekvens av dette vil være bortfall av fri vilje.

65 Ordet martyr kan knyttes opp mot ordet *vime* eller *vimesbyrd*, fordi martyrene ga sitt liv i troen på Kristus. Et slikt «blodvitne» hadde kun et eneste mål, å peke på Guds gjerning i Kristus. Det var viktig at tilhørerne ikke ble opptatt av budbringeren, men av budskapet de forkynte (Granerud (Red.) mfl. 1996:409-10).

I Paulus brev til tessalonikrenene står det en beskrivelse av urenheter, som kan knyttes opp mot en voldtektshandling. Paulus skriver i Tessaloniker 4:2-3: «Dere vet jo hvilke påbud vi gav dere fra Herren Jesus. For dette er Guds vilje – deres helliggjørelse: Dere skal holde dere borte fra hor;». Paulus fortsetter i vers 4:6-7: «Og ingen må gjøre sin bror urett eller bedra ham i disse ting. Herren straffer alt slikt. Det har vi tidligere sagt og lagt dere på minne. For Gud kaller oss ikke til urenheter, men til hellig liv». Dermed venter en straff for fangene som har begått ugjerningen. Det tar ikke lang tid før det onde virkelig viser seg for de innsatte, de tre fangene Boggs, Rains og Golic blir alle straffet for den forsøkte voldtekten av Ripley. Selv om det ikke er de samme fangene som forsøkte å voldta Ripley, er dette uvesentlig. Guddommelig straff er en kollektiv straff. Fangene straffes kollektiv, fordi de alle er av samme flokk, går likt kledd og har den barberte, tatoverte skallen. I Bibelen finner vi mange eksempler på en guddommelig kollektiv avstraffelse, for eksempel i: Jesaja 13: «Babels undergang», Judas` brev eller Esra 9:13-14. Her står beskrivelser av hele byer og samfunn som blir straffet, for ikke å leve etter Guds lov.

Golic er den eneste som overlever det første monsterangrepet. Han blir brakt inn til sykestuen, der han snakker usammenhengende og nærmest uten mening. Golic hevder sin uskyld ovenfor Andrews, og mener det var *the dragon* som tok livet av Boggs og Raines. Det virker som om Golic er blitt gal, derfor har Andrews beordret på han en tvangstrøye.⁶⁶

Fangene blir nå utsatt for en test på deres hengivenhet. De er enda skeptiske og vil ikke innse hva som virkelig kommer til å skje. Andrews beskriver Golic som: «raving mad», og tror ikke det minste på hans historier om en dragelignende skikkelse. Andrews tror hardnakket på fangenes deterministiske biologi, og at det er Golic som er synderen. Ripley prøver å forklare Andrews at Golic forteller sannheten, men blir avfeid og sendt i karantene på sykestuen. Ripley er sendebudet som bringer med seg denne testen, og de må alle vise seg som verdige hvis de skal overleve.

⁶⁶ The dragon som Golic referer til, kan forstås som et sendebud fra helvetet, men det kan også være Guds hånd som straffer fangene som er syndige. I middelalderen symboliserte dragen alle de fire elementene: vann, ild, luft og jord (Bruce-Mitford og Wilkinson 2009:79), men først og fremst var den et tegn på det onde. Djevelen blir derfor ofte framstilt som en drake i kirkekunst (Skottene 2002:62-66). Middelalderens kunstnere malte djevelen som en slange med vinger og to forbein. På hode var det horn, og vingene ble malt på fordi han var en fallen engel. Slangen er brukt som et utgangspunkt fordi det var den som «lurte» Adam og Eva i Edens hage. Samtidig kan slangen også symbolisere Jesus Kristus. Dette fordi Moses reiste en kobberslange i ørkenen, og bare de som løftet blikket og så på denne slangen ville overleve angrepet fra giftslanger. Giftslanger angrep Israelittene fordi de hadde syndet mot Gud. Slangen ble i kirkekunst på 1100- og 1200- tallet avbildet med et hode og kropp med kvinnelige trekk. Kvinnen fikk ofte skylden for syndefallet, og sto derfor i nærmere djevelen enn mannen. Det var kvinnen som hadde spist av den forbudene frukt i Edens hage og dermed forrådt Gud.

Glorien

Etter angrepet diskuterer Ripley med Andrews på hans kontor, om hvilke våpen de har til rådighet i kampen mot uhyret. Andrews forklarer at det ikke finnes våpen i fengselet. Ripley beveger seg sakte mot skrivebordet der Andrews sitter, og stopper opp like foran. Nå blir vi vitne til et interessant utsnitt. I et halvnært bilde ser vi Ripleys hode, med en lampe bak. Det er som om Ripley her har fått sin glorie. Ripley som har stått oppreist, setter seg ned og sier oppgitt, eller kanskje ettertenksom: «Then we are fucked». Andrews bestemmer at Ripley skal holdes i karantene, fordi Andrews mener hun er en fare for resten av de innsatte.

Jeg har tidligere vist til at når Ripley klipper håret, opplever vi henne som et ikon. Her i denne sekvensen kommer *glorien* til syne for første gang. Glorien er i utgangspunktet ikke et kristent symbol, men har blitt brukt som et symbol for å framheve viktige og betydningsfulle personer. I kirkekunsten ble ofte Jesus framstilt som et lam med glorie, og satt i sammenheng med *lyset* som en spesiell gave fra Gud. Som et kristent symbol var det ikke bare Jesus som ble avbildet med glorie, men også andre personer som for eksempel martyrer og profeter, personer som var betydningsfulle for kirken (Skottene 2004:52-53). Under obduksjonen av Newt kan vi se dette lyset, og det kan virke som om lyset føres over til Ripley. Ripley har fått det guddommelige lyset i seg, men det er først etter hun erkjenner sin egen skjebne at lyset viser seg for oss.

Skriftemålet

I karantene skriver Clemens for Ripley, mens han setter en sprøyte med sin egen «special cocktail», fordi Ripley føler seg syk. De blir sittende ved siden av hverandre, akkurat som en prest og den skriftende. Han er åpenhjertig og forklarer at han ved et uhell tok livet av elleve pasienter, ved å gi dem feil dose med smertestillende. Clemens forteller videre at han ble dømt til syv år i fengsel, men syntes selv at han: «was let off lightly». Doktoren mener selv han ikke fikk streng nok straff og har derfor valgt å bli i fengselet etter endt soning. Clemens mener rettssystemet ikke har straffet han hardt nok, og bedriver selvtukt. Akkurat som det beskrives i Paulus brev til Titus vers 2:13, der Paulus viser til at en må: «...si fra seg ugudeligheten og de verdslige lyster og leve i selvtukt...», for at en skal kunne oppleve: «...vår store Gud og frelser Kristus Jesus skal komme til synlighet i herligheten».

Ripley forlater Clemens synder og lar han sette sprøyten, helt uten nøling. Grunnen til at Ripley tar i mot skriftemålet og hennes skepsis til sprøyten er borte, er selvfølgelig fordi hun har innledet et forhold til Clemens. Men det finnes en annen grunn som er enda viktigere. Ripley har

for første gang i denne livsfasen akseptert sin skjebne og sin nye identitet. Dette er ikke første gang Clemens setter en sprøyte på Ripley. Når Ripley ligger på sykestua rett etter den fatale landingen, prøvde Clemens å sette en sprøyte. Ripley reagerte den gang med vantrø og stopper han. Reaksjonen er nå en helt annen, Clemens har skriftet og er fri for sine synder. Selv om vi har vært vitne til et samleie mellom de to utstøtte, er dette som Loughlin (2004) viser til: «the most tender...and erotic scene» (2004:117). Nå som Clemens endelig har skriftet, kan han slappe av og virkelig vise hvem han er. Djevelen er løftet vekk fra skuldrene hans. Det er nesten som om skriftemålet blir den virkelige sexscenen.

I mellomtiden har monsteret kommet seg inn i rommet, og Clemens skriftemål resulterer i en grusom dom. Monsteret straffer Clemens ved å knuse hodet hans med sin dødelige tunge. Udyret beveger seg mot en livredd Ripley, som klamrer seg til veggen, veser mot henne og truer henne med den dødelige tungen. Ripley befinner seg nederst til høyre i bildet og monsteret beveger seg inn fra venstre. Dette utsnittet minner om Simone Martini sitt bilde *Annunciation* (1333)⁶⁷ (Loughlin 2004:118). Bildet henviser til Lukas 1:26-38. Her viser engelen Gabriel seg for Maria og forteller henne budskapet, om at hun som jomfru skal føde en sønn. Ripley kan derfor forstås som en versjon av Maria.

I Martini sitt bilde ser vi Maria som dekker seg i frykt for det som åpenbarer seg for henne. Akkurat som Ripley lener seg vekk fra monsteret. Udyret lukter på henne før det forsvinner like fort som det kom. Utsnittet kan derfor leses som en: «demonic parody» (Loughlin 2004:119). Dette fordi vi her står ovenfor djevelen og ikke et vesen som er sendt fra himmelen. Barnet blir ikke redningen, men det blir undergangen. Vi forventer alle at Ripley sin tid er kommet, men det er som om monsteret værer hennes svangerskap og dermed slektskap.

Lederen

Inne i matsalen holder Andrews en tale for de innsatte om hva som har skjedd. Plutselig angriper monsteret fra en av luftkanalen i taket og tar han med seg. Udyret har nå vist seg for alle de innsatte for første gang. Selv om monsteret har kommet, er hjelpen også kommet: St.Ripley (Gallardo, Smith 2004:142-143). Fangene har endelig skjønt hvilken trussel som lurte i skyggene. De diskuterer hvem som skal ta over etter Andrews, Dillon foreslår Ripley. Hun sitter adskilt fra de andre med ryggen til og er fortsatt den utstøtte, men de har forstått at hun er den eneste som kan hjelpe dem.

⁶⁷ Se vedlegg nr. 4

Ripleys posisjon fra de to foregående filmene har forandret seg radikalt. Her blir hun spurt om å være lederen, hun blir *utnevnt*. Hverken mannskapet på Nostromo eller soldatene ombord i The Sulaco velger henne noen gang som sjef, det en rolle hun selv påtar seg. Her er det folket/innsatte som velger henne som leder. Det er første gang i serien hun blir oppfattet som en lederskikkelse uten å ta posisjonen selv. I dette tilfellet er det kanskje en plass hun er blitt tildelt fra en høyere makt. Motivasjonen for å redde resten av mannskapet er helt forskjellig fra i *Aliens*. I *Aliens* har hun en familie å stifte eller kanskje å redde, her er det ingen ting annet enn å ta på seg syndene til alle mennesker uten noen form for belønning.

Barnet

Under jakten på monsteret dør ti av fangene i en brann. Etter dødsulykken føler Ripley seg dårlig, hun har smerter i mage og hender. Hun bestemmer seg for å foreta en ultralydundersøkelse for å finne ut hva som er galt med magen, Mr. Aaron hjelper henne. Det viser seg at hun skal bli mor til et monster. Vi kan tydelig se de dødelige kjevene på fosteret, og her skifter hele *Alien*-serien karakter. Det temaet som jeg har valgt som mitt hovedfokus i prosjektet, er igjen tydelig tilbake, men i en helt annen form enn det vi har sett det i de to foregående filmene. I den første filmen var hun mor, men en «dårlig» mor, som hadde forlatt sitt barn hjemme. Dette fikk hun lide for i *Aliens*, datteren døde fordi hun var borte for lenge. Ripley prøvde å kompensere for dette, men mistet sin nye adoptivfamilie under tragiske omstendigheter.

Kampen har forandret seg, og den utkjempes på en annen arena en tidligere. Trusselen har hele tiden kommet utenfra. Monsteret har angrepet, penetrert og knust seg gjennom brystet på offeret sitt. Denne gangen derimot er kampen flyttet til: *Ripleys egen kropp*. Da Ripley foretar ultralydundersøkelsen, ser vi et gjenskinn av skjermen med fosteret. Som er plassert akkurat over Ripleys hode, hun har blitt en del av det onde. Den gode glorien er skiftet ut med en ond. Hun lukker øynene og det virker som om hun et øyeblikk håper det bare er en drøm. Men marerittene fra *Aliens* har blitt virkelige. Det finnes bare en måte å unnslippe på, ved å gå i døden. Hvilken type død skal hun lide?

Dødsønsket

Ripley bestemmer seg for å møte monsteret ansikt til ansikt. Hun vet at hvis det onde fosteret blir med til Jorden, vil det få fatale følger. Som hun sier det selv: «If this organisme get`s off the planet, It will kill everything». Ripley har tatt på seg verdens synder, hun må ofre seg selv for å

redde alle. Ripley velger å: «go down in the basement», eller å gå inn portene til kjernen av ondskapen. Hun må bokstavelig talt igjennom et helvete, fordi hun må sloss med monstrene. I tillegg må hun igjennom et personlig helvete fordi hennes skjebne er å ofre seg selv.

Ripley er den første karakteren i filmsagaen som oppsøker monsteret frivillig uten et spesifikt mål om å drepe det, vel viten om hva det kan utrette. Hun snakker med en myk, moderlig stemme og tilkaller det med følgende fraser: «Where are you when I need you? Don't be afraid, I'm part of the family» Hun leter etter sitt «nye» familiemedlem, men det er udyret som finner henne. Monsteret vil ikke ta livet av Ripley, fordi hun er gravid med et monsterbarn. Hun må derfor finne en annen som kan vise henne barmhjertighet. Igjen blir det klart hvor sterkt familiens idealer står forankret i *Alien*-sagaen, reproduksjonen går foran alt. Vi er faktisk vitne til at monsteret tar over Ripley sin rolle som familiemoren.

Ripley oppsøker Dillon fordi hun ønsker at han skal hjelpe henne med dødsønsket. Ripley vet at hvis hun skal ta livet av monsteret, må hun selv dø. Det interessante ved denne scenen er hvordan Ripley henvender seg direkte til publikum. Fincher har valgt å orkestrere scenen på følgende måte: et nærbilde av Ripley, vekselklipp, halvnært bilde av Dillon over Ripleys skulder. Dette kan tolkes, slik jeg ser det, på to forskjellige plan. For det første blir effekten av klipp og kameraets posisjon et POV for Dillon. Det er gjennom hans øyne vi opplever scenen. Det er han som må ta valget om hun skal dø med hans hjelp.

På en annen måte fungerer dette som POV for oss tilskuere. Jeg har ikke observert noen andre scener i *Alien*-sagaen som konstrueres på denne måten. Effekten av dette valget blir følgende: *Ripley henvender seg direkte til tilskuerne*. Det er faktisk vi som må ta valget om Ripley skal dø eller leve. Dette er interessant fordi jeg tidligere har fortalt om Finchers ønske om å avslutte hele serien og vist tegn på at dette har vært en bevisst tanke. Ripley sier følgende når hun henvender seg til oss:

« I need you to kill me...

I am dead anyway. I cant survive it. But the one inside me can generate thousands more...

It has to die, So somebody got to kill me...

Are you up to it?»

Et element som forsterker følelsen av at hun snakker direkte til oss, er at hun uttrykker akkurat det samme, sagt på en litt annen måte, til Dillon først. Derfor virker det som om det er to

personer hun henvender seg til, først til Dillon, deretter publikum. Hun inviterer på denne måten seerne til å ta livet av henne og hele *Alien*-sagaen. Fincher gir tilskuerne bøddeløksen, nådestøtet er noe han ikke greier å gjennomføre alene. En så populær filmserie lever etterhvert sitt eget liv utenfor fiksjonsuniverset⁶⁸. Ripley stiller seg så opp i korsfestet posisjon, og Dillon gjør øksen klar for hugg. Men han dreper henne ikke. Jeg tror Dillon ikke henretter Ripley fordi han lever etter en strikt religiøs kodeks, og den siste kampen mot monsteret er det eneste måten kan gjenforenes med sin Gud. Han må som Ripley ofre seg selv for å kunne bli frelst og fri for de syndene han har påført andre mennesker.

Falne engler

I løpet av kampen med monsteret har the Company ankommet fengselet i form av et kjent ansikt. Ingeniøren som designet Bishop⁶⁹ representerer selskapet, og androidens utseende er basert på sin skapers. Bishops kompanjonger viser oss at det er en djevelens advokat som har ankommet. En av selskapets representanter har briller med oljet glass, dermed ser ut som om han har sølvmynter i øynene⁷⁰, og vaktene bærer masker som ser ut som hodeskaller. Det ligger tett tåke rundt selskapets menn, og lyset framhever kun skyggene deres. Vi kan heller ikke se skipet, det er som de stiger opp fra underverden. Forskerne er kommet for å hente barnet de har ventet på. Sølvmyntene som en av vaktene bærer i øynene kan også vise til pengene Judas mottok for å forråde Jesus, eller som betaling for dødens fergemann i gresk mytologi. Det er akkurat som de har stått opp fra de døde, og er dødens budbringere.

For å overtale Ripley spiller Bishop på hennes største svakhet, hvis hun spiller på lag med the Company, kan de operere ut fosteret og hun kan fortsatt få normale barn. Ripley blir presentert for det samme dilemmaet som Jesus fra Nasaret (Willem Dafoe) i *The Last Temptation of Christ* (1988). Valget om *ikke* å være Guds sønn, valget om *ikke* å være menneskehetens redder. Hun får muligheten til å leve et normalt liv som en vanlig kvinne, og den Ripley hun var før *Alien*. Kaveney (2005) hevder at dette er den første henvisningen i *Alien3*, til Ripleys kjerneidentitet som mor (Kaveney 2005:176). Jeg er helt enig i at Ripley ikke er den samme moren i *Alien3* som i *Aliens*. Hun er ikke en mor som verner om sin lille kjernefamilie, men hun blir en helt annen type mor. Det er første gang hun gjennomgår hva man kan kalle et «normalt»

68 Se om fandom fotnote 58 og 60, s.75.

69 Bishop er den gode androiden fra *Aliens*.

70 I følge Nary (1999) det vanlig i visse kulturer å plassere sølvmynter i øynene på de døde, fordi vi ikke skal se vår egen død i øynene på den døde (Nary, Gordon 1999 URL).

hendelsesforløp for å bli mor⁷¹.

I *Aliens* blir hun adoptivmor, Newt er ikke hennes biologiske barn. Hennes forhold til Hicks er platonisk, vi ser aldri noen kroppslig kontakt mellom dem. I *Alien3* innleder hun et kjødelig forhold til Clemens, som blir fullbyrdet med et samleie. Hun er kvalm, føler seg uvel og gjennomgår en ultralydundersøkelse, som er obligatorisk for alle gravide. Tilslutt føder hun barnet. Filmseriens kjernetema, moren, er derfor like viktig i denne filmen som i *Aliens*, men det er ikke før mot slutten av filmen det virkelig vises. Bildet av moren følger oss gjennom hele filmen, men det ligger under overflaten og er ikke like tydelig som i *Aliens*.

Bishop ber innstendig til Ripley og sier: «You have to trust me». Men Ripley vet at det å stole på en representant fra the Company kan sammenlignes med ett folkemord. Ripley velger sin egen utvei. Morse styrer rampen over det flytende og glødende metallet, og Ripley stiller seg opp. I slow motion slipper Ellen Ripley seg vakkert ned i flammene. På vei ned sprekker brystet hennes og det lille monsteret stikker hodet sitt fram. Ripley holder rundt den nyfødte, for å forsikre seg om at monsteret er med ned i flammene. Som Sjø (2007) viser til, oppnår Ripley ved denne handlingen status som en: «*moderlig Messias*» (2007:183). Bildet av moren har returnert i full blomst, men med en ironisk distanse. Hun blir kastet i flammene, hun blir igjen et omvendt bilde av et kjent religiøst symbol. Hun kan jo minne om Maria som holder Jesusbarnet tett inntil brystet. Sjø (2007) påpeker også at denne scenen kanskje er den første scenen der Ripley anerkjenner den arkaiske moren eller gudinnen (Ibid:186). Ripley anerkjenner henne ved at hun kaster seg ut i det som kan virke som et flammende gap, en konkretisering av den grusomme kjeften til den arkaiske moren.

Her er det som Creed (1993) understreker en slående likhet med Falconetti i *The Passion of Joan of Arc* (1928) (1993:52). Ripley kaster seg ut i flammene med et tvetydig smil om munnen, nesten som i en tilstand av ekstase, hun er nå blitt selve martyren Kristus som redder menneskeheten. Her blir det naturlig å tenke på Dillons begravelsestale i begynnelsen av filmen. Hvor han hevder at de uskyldige noen ganger må straffes, men at dette offeret har en mening. Videre understreker han at det finnes en ny start i hvert offer.

Ellen Ripley har endelig oppnådd sitt mål som frelser, og solen står opp igjen. Dette gir oss assosiasjoner til kristne bilder som *Immaculate Heart of Mary* og *Sacred Heart of Christ*⁷², der det lille monsteret blir hjertet som eksponeres utenfor kroppen. Ripleys ufullkomne kropp representerer dermed den perfekte feminine form når vi ser bildet av henne som en henvisning til

71 I *Alien* er Ripley biologisk mor, men dette er en opplysning som først kommer frem i *Aliens*. Derfor har jeg i *Alien* analysert morsbildet utifra at Ripley ikke er biologisk mor.

72 Se vedlegg nr. 5

Immaculate Heart of Mary. Ripley oppfyller kravene til et helgen når hun ofrer seg, og viser til en viktig kvalitet vi forbinder med Maria: *hennes moderlige kjærighet til sitt barn/menneskeheten* (Knight 2009:URL). Ripley er villig til å gjøre alt for de syndfulle menneskene på jorda, og vet at hun skjenker sitt eget liv når hun kaster seg i forbrenningsovnen. Ripley har ved denne handlingen tilegnet seg kvaliteter som hun tildels hadde i *Aliens*, men her er familien byttet ut med hele menneskeheten. Det er nettopp dette *Sacred Heart of Christ* referer til. I Bibelen er hjertet et symbol for Jesu brennende og blødende kjærighet til menneskene, og i religiøs billedkunst er hjertet ofte omgitt av torner og gjennomboret av nagler. Ovenfor hjertet ser vi et brennende kors, som symboliserer Jesus lidelse på korset. Fra rundt 1700 kan vi se hjertet direkte på Jesu bryst (Skottene 2002:52-53). Akkurat som vi ser Ripleys «hjerte» sprengte seg vei gjennom brystet hennes.

Alien:Resurrection (1997)

Regi: Jean Pierre-Jeunet

Manus: Joss Whedon

Åpningsscene i *Alien:Resurrection* finner sted to hundre år etter den dramatiske slutten i *Alien3*. Ellen Ripley er død, men blir vekket til liv igjen som en kloner⁷³. Oppvåkningen har funnet sted ombord på det militære forskningsskipet *USM Auriga*. The Company eksisterer ikke lenger *The United Systems Military* (TUSM) har tatt over kommandoen. Ripley er et biprodukt, etter TUSM sitt ønske om å dyrke frem en monster dronning. Ripley som vert; hun er blitt en blanding av monster og menneske. Prosjektet ledes av den hensynsløse Dr. Wren (J.E Freeman) og hans kollega Dr. Geidman (Brad Dourif).

Ripley må trenes i alle menneskelige basisferdigheter, og angriper Dr. Wren under en treningsøvelse. Vi blir for første gang vitne til hennes utenomjordiske styrke og hurtighet. General Perez (Dan Hedaya), den militære lederen for prosjektet, er skeptisk til om de skal "beholde" Ripley. Han er kun interessert i dronningen de har dyrket frem. Under et måltid sammen med Dr. Wren og Dr. Geidman, forklarer de Ripley om hennes fortid og opphav.

Det klippes over til *the Betty*, et piratskip lastet med mennesker som skal benyttes til å dyrke frem monstre ombord i *USM Auriga*. The Bettys mannskap består av skipets kaptein Elgyn (Michael Wincott) samt et mannskap bestående av Hillard (Kim Flowers), Christie (Gary Dourdan), Johner (Ron Perlman), Vriess (Dominique Pinon) og Call (Winona Ryder). Ripley møter piratene for første gang under en basketballmatch, som utvikler seg til en slåsskamp der Ripley går seirende ut av basketaket.

Call sniker seg unna etter at kveldsroen har senket seg ombord i *USM Auriga*. Hun oppsøker Ripley og ønsker å drepe fosteret hun tror vokser i Ripleys mage. Call forklarer Ripley at hun kun er en konstruksjon. En alarm utløses, Call blir tatt hånd om av Perez og en gruppe soldater. Wren er rasende og ønsker å henrette alle piratene. Dr. Geidman torturerer noen av de fullvoksne monstrene med gass, og de lærer seg hvordan han bruker torturutstyret. Monstrene lurder Dr. Wren, dreper en vakt med gassutstyret, og slippes løs i skipet. Kaoset ombord *USM Auriga* er totalt.

Ripley rømmer fra cellen, ved å kortslutte den elektriske låsen på døra. Soldatene prøver å

⁷³ En kloner er en identisk kopi av noe. Den nye Ripley er en identisk kopi av Ellen Ripley.

rømme skip, men blir drept av monstrene som nå går løse i romskipet. General Perez må også bøte med livet, og Elgyn blir den første av piratene som blir tatt av dage. Ripley kommer resten av besetningen fra the Betty til unnsetning og tar livet av det første monsteret. Hun slår seg sammen med piratene i kampen om å unnsnippe ved hjelp av the Betty. Wren og DiStephano (Raymond Cruz), en overlevende soldat, blir med Ripley og piratene på rømmen vekk fra monsteret.

På vei mot the Betty, oppdager de et rom merket med 1-7. På innsiden finner Ripley syv mislykkede forsøk av «seg selv». Hun er nummer åtte, som vi ser av en tatovering på hennes venstre arm. Ripley setter fyr på rommet i raseri og sorg. Piratene og Ripley fortsetter videre mot sikkerheten, men underveis finner de enda et rom med et grusomt innhold. I Lasten til the Betty er det bare en overlevende, Larry Purvis (Leland Orser), han er mest sannsynlig gravid med ett monster. Etter en krangel mellom Ripley og Call bestemmer de seg for å ta han med mot the Betty.

Underveis møter de på et problem, de må krysse messehallen som er fylt med vann. Hillard klarer ikke svømmeturen, hun blir tatt igjen av et monster og må bøte med livet. Det hele viser seg å være en felle, og de befinner seg plutselig i et rom med modne monsteregg. Ripley blir angrepet av en facehugger, men klarer å unnsnippe. Til slutt sprenger de seg vei gjennom eggene, men blir angrepet av monstre fra vannet. Christie må til slutt gi tapt og faller ned i vannet til en sikker død. Wren overtaler Call til å gi han hennes pistol, han skyter henne og stikker av. Call faller livløs i vannet. Resten prøver å åpne døren, men Wren har låst den fra innsiden. Med ett åpnes døren, Call står på den andre siden og har på mirakuløst vis overlevd. Det viser seg at Call er en androide. Ripley avslører Calls virkelige identitet, men føler allikevel et emosjonelt bånd til henne fordi de begge er konstruksjoner. Ripley tar med Call til skipets kapell, hvor de har mulighet til å koble seg til skipets datasystem. Det viser seg at Auriga er i ferd med å returnere til jorden. Call stopper returen, og navigerer skipet mot en krasjlanding. Hun stopper Wren som er på vei mot the Betty.

Mannskapet fortsetter igjen mot the Betty. Underveis blir Ripley tatt til fange av monstrene. Wren har gjemt seg ombord i the Betty, og holder Call som gissel. Purvis løper mot Wren, og tar livet av han da monsteret sprenger seg vei gjennom brystet hans. Ripley ender til slutt opp i dronningens rede, hvor vi møter Dr. Geidman som er fanget i en kokong. Dronningen nå kan føde alene, hun trenger ikke lenger en bolig for å dyrke frem barna. Dronningen føder en skapning som viser seg å være en blanding mellom menneske og monster. Barnet dreper sin mor og Dr. Geidman, men behandler Ripley som sin virkelige mor. Ripley rømmer og unnsnipper, og

rekker så vidt the Betty før den tar av mot jorden.

Ombord i the Betty har de en ubuden gjest, det nye barnet har sneket seg inn i skipet. Call blir nesten drept, men Ripley kommer henne til unnsetning. Hun snakker til barnet med øm og kjærlige stemme, barnet tror Ripley er moren. Ripley skjærer seg med vilje på barnets tenner, syreblodet drypper ned og etser et hull i vinduet på skipet. Barnet blir sugd ut gjennom hullet. The Betty bryter jordens atmosfære, Call og Ripley nyter synet av den for dem ukjente planeten; jorden!

Kapittel 5: OPPSTANDELSEN

«*It's been more than 200 years...The beginning has just started*». Tagline *Alien:Resurrection*.

For å fortsette tankerekken fra forrige kapittel er Ripley: *oppstanden*. Hun minner mye om den oppstandene som beskrives i 1. Korinter 35-48. I vers 35 spørres det: «Hvordan står de døde opp; hva slags legeme har de?». Martyren Ripley er vekket opp fra de døde, men hva har hun blitt? Spørsmålet blir besvart, og det som er spesielt interessant, kommer fram i vers 39-40: «Heller ikke alle levende vesener er av samme slags kjøtt. Det er forskjellig for mennesker, fe, fugler og fisk. Og det finnes himmelske legemer og jordiske legemer og de himmelske har en glans, de jordiske har en annen». En forlengelse av svaret får vi i vers 47: «Det første menneske var fra jorden og dannet av jord, det annet menneske er fra himmelen». Ripley er tilbake, men hun er en annen Ripley enn den vi møtte i de første filmene.

Vi var vitne til Ripleys død i *Alien3*. Fincher forsøkte, eller hadde i alle fall hadde et ubevisst ønske om, å begrave hele filmsagaen. Ripley har mot alle odds stått opp fra de døde. I den fjerde filmen i serien, *Alien: Resurrection*, har kampen mot monstrene og det ukjente forandret seg. Ripley har i de foregående filmene sloss med nebb og klør mot trusselen fra rommet. En kamp mot det ukjente, som invaderer karakterenes kropp og formerer seg. Ripley er nå virkelig blitt en del av den fremmede rase, det monstrøse. Ripley er ikke lenger et normalt levende menneske, hun er avlet frem⁷⁴. Hun er en klon, og dermed ikke fullstendig eller den opprinnelige Ellen Ripley. Etter hennes voldsomme død i *Alien3*, brukte forskere rester av hennes gener for å dyrke fram den nye Ripley. De brukte ikke bare hennes gener, men også gener fra (monster)dronningen. Ripley er blitt et supermenneske, men også *det andre*. Hun er ikke lenger et menneske av kjøtt og blod, hun har oppstått som en konstruksjon.

Melzer påpeker boken *Alien Constructions-Science Fiction and Feminist Thought* (2006), at det i *Alien:Resurrection* ikke lenger er Ripleys kamp mot monstrene som er det sentrale temaet. Det er derimot hennes personlige kamp for å godta sin nye identitet som monster. Dette er som jeg har vist til gjennom dette prosjektet ikke noe nytt tema. Ripley har gjennom de tre foregående filmene kjempet en indre kamp for å akseptere sin egen identitet, men det er først nå hun er blitt monsteret. Hun har i hver film måttet anerkjenne noe nytt, men aldri det totale monstrøse.

I *Alien: Resurrection* må Ripley igjen akseptere den hun er, selv om det betyr å anerkjenne noe som har plaget og jaget henne gjennom tre filmer. Hun må godta seg selv som menneske og

⁷⁴ Selv om hun er fremavlet, velger jeg fortsatt å kalle henne Ripley. Jeg velger å bruke navnet Ripley på klonen vi møter i *Alien:Resurrection*. Når jeg henviser tilbake til karakteren fra de tre tidligere filmene, bruker jeg Ellen Ripley.

monster. Et av de sentrale temaene i filmen blir derfor: *Hvem er nå monsteret?* Grensene mellom *monster/ det andre* og *mennesket/selvet* framstår enda mer tvetydig og motstridende enn i resten av filmserien. Jeg har gjennom de tre foregående filmene vist til virkemidler og elementer som kan tolkes som *postmoderne*. Her i den siste delen av prosjektet ender dette opp i et klimaks. Gallardo og Smith (2004) karakteriserer den foreløpig siste filmen i serien på følgende måte: «For the fourth installment of the series is, above all, a pastiche that playfully evokes other films (particularly referencing its own ancestors in the *Alien* trilogy) film genre conventions, and contemporary culture in the parodic mode» (2004:157). Så langt i *Alien*-sagaen har vi blitt presentert for drypp og henvisninger til andre verk. Det er i derimot først nå Ripley fullstendig kan leses som en *postmoderne karakter og mor*, jeg legger i det siste kapittelet spesielt vekt på at hun *henviser til sitt tidligere selv og filmserien*. Kuhn (1990) viser at det er viktig å skille mellom tekster *om* det postmoderne, og tekster som *er* postmoderne (1990:179). Dette er et essensielt poeng i forhold til Ripleys framtoning i *Alien: Resurrection*. Framstår Ripley som en kommentar til det postmoderne, eller er hun en postmoderne konstruksjon?

Grenseoverskridelse

Som jeg tidligere har nevnt er noe av det mest skremmende med monsteret dets invasjon av menneskekroppen. Monsteret er en parasitt som bruker menneskekroppen for å kunne formere seg, med Kane i *Alien* som sitt første menneskelige offer. Ripley har så langt i filmsagaen kjempet mot denne invasjonen, en kamp mot bruddet av det menneskelige selvet som okkupasjonen påfører oss. Det er nettopp dette Melzer (2006) tar for seg i sin bok. Det må krysses grenser for å oppnå en *posthumanidentitet*, der *det andre* og objektet/subjektet flettes sammen. Disse grensene krysses ved hjelp av *technoscience tools*.

Et nytt identitetstrekk som oppstår som en følge av Ripleys «klonede jeg», er den *seksuelt aggressive Ripley*. Sex blant mennesker har nesten vært fraværende i de tre foregående filmene. Forbudt seksualitet syder i *Alien: Resurrection* til overflaten i sin ekstreme form. Seksualitet er som jeg har diskutert tidligere i prosjektet, vanligvis undertrykt i sciencefictionfilm og tradisjonelt overført til de (det) utenomjordiske og teknologiske. Ripley inntar udiskutabelt en annen seksuell posisjon i *Alien3*, og tar delvis over monsterets rolle som bildet på det utemmede seksuelle. I *Alien:Resurrection* møter vi en Ripley som har tatt over denne rollen fullstendig. Hele universet til filmens regissør Jean-Pierre Jeunet osrer av «avvikende» seksualitet.

Menneskelige konstruksjoner

Som jeg har vist til tidligere, er de tre foregående filmene det vi kan kalle *generic hybrids*, den fjerde filmen er ikke noe unntak. I følge Melzer (2006) bryter *Alien*-serien med sciencefictionfilmens konvensjoner, fordi den tar bort monsterets egen rådende posisjon som det andre. For det første stilles vi som tilskuere i en ny posisjon der monsteret spilles opp mot en annen marginalisert gruppe, kvinnen. Tilskueren må identifisere seg med en kvinnelig helt, uavhengig av tilskuerens kjønn. Tidligere i filmhistorien har det alltid vært en mannlig helt, som vi tradisjonelt har lent oss til, men ikke denne gangen (2006:110-111).

Melzers (2006) andre poeng viser til at det andre i *Alien: Resurrection*, er konstruert/manifestert gjennom technoscience. Et verktøy som i *Alien: Resurrection* representerer den patriarkalske kapitalisme. Systemet blir derfor utfordret av sine egne konstruksjoner. Androider (Call), kloner (Ripley) og et monster dyrket frem i systemets egen lab. Ripley blir ikke bare dyrket fram som en blandingsrase, som mange andre sciencefiction monstre. Blandingsraser finner vi i mange sciencefictionfilmer, som for eksempel *The Fly* (1986). Her tar en forsker (Jeff Goldblum) forskningsprosessen i egne hender og kloner seg selv med en flue. Resultatet blir grusomt, og han ender som en kompositt av menneske og insekt. Han utvikler seg gjennom filmen fra å være et normalt menneske med noen av fluens egenskaper, til å innta en monstrøs form. Et annet eksempel er *The Terminator*⁷⁵-filmene hvor vi blir presentert for roboter med menneskelige trekk og følelser. I *Terminator*-universet blir robotene etter hvert framstilt av roboter. Et fenomen som eksisterer i *Alien: Resurrection*, noe jeg skal vise til senere i dette kapitlet. Begge disse eksemplene gir oss et bilde på hva forskning og vitenskap kan skape, og resultatet er skremmende. Det blir kreert konstruksjoner som står i opposisjon til menneskelige verdier og normer, men som allikevel er skapt med menneskelig teknologi.

Ripley er en motsetning til denne tradisjonelle konstruksjon og blandingsrase. Hun blir en konstruksjon som framstår ambivalent, for tilskuerne, men ikke minst for seg selv og de andre karakterene i filmen. Hun er en posthuman konstruksjon, en intelligent og selvtenkende robot. Hun ser ut som Ellen Ripley, men utseende kan lure oss. I hennes første møte med det som senere skal bli hennes medhjelpere og venner, mannskapet fra Betty, spiller de basketball. Johner kommer med seksuelle tilnærmelser mot Ripley. Hun smiler og «leker» med ballen rundt han. Johner stiller seg til slutt bak henne. Ripley spretter ballen med full kraft rett i skrittet på Johner,

⁷⁵ Filmserien består foreløpig av følgende filmer: *The Terminator* (1984), *Terminator 2: Judgment Day* (1991), *Terminator Salvation* (2003) og *Terminator 3: Rise of the Machines* (2009).

før hun planter albuen i ansiktet hans. Ripley beviser ikke bare sin nye overlegne styrke, men hun sender ut et signal. Hun har inntatt en ny posisjon, som Sjø (2007) beskriver på følgende måte: «Detta är ingen kvinna som behöver å reddas från övergrepp» (2007:188). På dette tidspunktet henviser Ripley tilbake til de tre foregående filmene i serien, og dermed den hun en gang var. I *Alien* forsøkte Ash å voldta Ripley, og hun måtte reddes av Parker. I *Alien3* prøvde en gruppe fanger å voldta Ripley, og Dillon måtte komme henne til unnsetning. I *Aliens* må Ripley søke hjelp fra en «powerloader», for ikke å bli gjenstand for den sikre død fra monsterets hale eller tunge. Ripley inntar dermed i *Alien: Resurrection* en ny rolle/posisjon, et nytt identitetstrekk er igjen et faktum.

Basketballkampen utvikler seg til en slåsskamp, Ripley mot piratene. Hun fremviser under kampen ikke bare sin nye overlegne styrke, men også sitt biologiske slektskap til det monstrøse. Hun blir slått i ansiktet med en jernstang og begynner å blø neseblod. Ved første øyekast ser det ut som vanlig blod, men når blodet treffer gulvet etser det seg gjennom parketten. Ripley ser ut som et menneske, men hun har fått syre til blod akkurat som monsteret. Syreblodet var et av de første signalene vi fikk i *Alien* om den nye rasens onde karakter. Ripley har nå tatt til seg en av de biologiske forsvars-egenskapene, som jeg har oppfattet som avvikende fra de første filmene. Ripley kan nå bruke kroppen som et skjold, på samme måte som monsteret. Er Ripley på vei til å bli den monstrøse moren, eller befinner hun seg *in-between* ?

Mor og datter?

Videre bevis på Ripleys tvetydige biologiske identitet etableres når Call oppsøker Ripleys celle. Call har planer om å drepe henne og det ufødte barnet med en kniv, men ombestemmer seg når hun forstår at forskerne har fjernet fosteret fra Ripleys indre. I denne scenen opplever vi Ripley som en konkret konstruksjon av menneske og monster. Hun stikker kniven til Call gjennom sin egen hånd for å synliggjøre at hun ikke kan kjenne smerte, eller kan drepes på samme måte som et menneske. Denne scenen blir slik jeg ser det en henvisning tilbake til Ripley sitt gamle jeg, slik vi møtte henne i *Alien3*. Ripley viser her de første tegnene på hennes skiftende morsidentitet, hun har mistet barnet forskerne dyrket frem i magen hennes. Ripley har igjen muligheten til å bli adoptivmor for Call, akkurat på samme måte som i *Aliens*, da hun ble mor til Newt.

Vi kan trekke paralleller til Ellen Ripley i *Alien3*, fordi den nye Ripley korsfester seg selv akkurat som sin forgjenger. Ellen Ripley blir ikke direkte korsfestet, men hun kaster seg i korsets posisjon ut i flammene, og lider døden som korsfestet. Den nye Ripley kommenterer seg selv og

sitt gamle jeg. Hun blir et tegn på at hun en gang var martyr, hun blir en slags stigmata av den hun en gang var⁷⁶. I *Alien3* ble hun forsøkt voldtatt og overgrepsmennene benytter seg av en kniv under voldtektsforsøket. Ripley referer dermed tilbake til sin egen person, men viser at hun nå er noe annet. Ripley er også en henvisning tilbake til seg selv som mor, men en enda mer tvetydig mor enn den vi så langt har sett i *Alien*-sagaen. Hun oppstår som adoptivmor, surrogatmor, biologisk mor og monstarmor. Ripley er en kombinasjon av alle morstypene vi har sett i de foregående filmene, jeg mener hun er blitt den *postmoderne-moren*. En referanse tilbake til sin egen død og identitet, sitt eget offer. Disse referansene blir slik jeg forstår det tegn på *intertekstualitet*, et av kjennetegnene for det som betegnes som postmoderne⁷⁷. For å forstå Ripleys nye morsidentitet må jeg først utdype begrepet intertekstualitet.

Intertekstualitet

I følge Kittang (1976) stammer begrepet intertekstualitet tildels fra Julia Kristeva. Uttrykket betyr at en tekst ikke blir produsert i tomrom, men et tekstrom. Hvor det finnes spor og referanser til andre tekster innebygd i verket (1976:50). Eco (1984) utvider begrepet og hevder at meningen og forståelsen av verket ikke bare ligger innebygget i teksten, men også i leseren av teksten. Han skriver følgende: «Every character (or situation) of a novel is immediately endowed with properties that the text does not directly manifest and the reader has been «programmed» to borrow from the treasury of intertextuality» (1984:21). Intertekstualitet handler blant annet om hvilken forforståelse vi har når vi leser en tekst. Det finnes forskjellige typer forståelse av en tekst og måter en tekst gir mulighet for tolkning. Meningen ligger innprentet i det som utspiller seg på lerretet, men det er tilskuerens forforståelse som bestemmer hva som kan leses i bildet. Jerslev (1993) beskriver intertekstualitet som en leken dekonstruksjon⁷⁸ av en tekst, en lek for den innvidde tilskuer. Her oppstår det små pustehull, eller kanskje omveier som tilskuere kan gå, reflektere ved og dermed skape en ny mening ut ifra tekstens innhold. Eller man kan tillegge teksten en ny mening (1993:145). Jeg mener intertekstualitet er en elementær byggekloss i min forståelse av Ripleys morsidentitet i *Alien:Ressurrection*. Ripleys identitet er nå satt sammen av de ulike morsidentitetene fra de tre første filmene, og jeg leser dermed Ripleys nye identitet som en *postmoderne-konstruksjon*, der intertekstualitet er et viktig kjennetegn.

⁷⁶ En stigmata er en person som får uforklarlige sår på kroppen der Kristus ble såret når han ble korsfestet. Dette kan vær i hender, i siden eller på føttene (Knight (ed.) 2009 URL).

⁷⁷ Se Kap. 1:20-22

⁷⁸ Begrepet dekonstruksjon stammer fra Jaques Derrida og viser til det å ta bestanddelene i en tekst fra hverandre, slik at teksten endrer mening når du forandrer på disse delene. Dekonstruksjon bygger på premisset om at språket ikke har noen naturlig, evig eller absolutt betydning. Språket og ord er derfor i en evig kamp der de forandrer mening og betydning. Forståelsen eller meningen av et ord etableres i opposisjon til et annet ord, det vil si at vi forstår ordets betydning når vi forstår motsatsen; natt og dag eller høy og lav (Taylor 2008:71-72).

Som jeg har vist til er gjentakelsen og klisjeen kjennetegn ved det postmoderne, og er et bevisst stilistisk grep i *Alien:Resurrection*. Ripley er gjennom filmen hele tiden en henvisning til seg selv og det som har skjedd tidligere i sagaen, og kanskje spesielt hennes hele tiden skiftende morsrolle. Eco tar i artikkelen *Casablanca: Cult Movies, and Intertextual Collage* (2008) for seg intertekstualitet. Han viser til flere typer og lag av intertekstualitet, og hvilken forforståelse vi som tilskuere må besitte for å være en del av leken.

Den første typen intertekstualitet Eco (2008) viser til, er det han kaller *eksplisitte sitater* (2008:469). Dette er en type sitat der filmen trekker inn scener fra andre filmer uten å legge skjul på opprinnelsen. Eco bruker trappesekvensen fra *Panserkrysseren Potemkin* (1925) for illustrere sitattypen. Denne sekvensen er brukt som en direkte referanse, gjentakelse, i utallige filmer, for eksempel *Bananas* (1971) og *The Untouchables* (1987). Det eksplisitte sitatet fungerer i dette tilfellet som en lek med tilskueren, men også som en homage til Eisenstein.

Den andre formen for sitat/intertekstualitet Eco (2008) beskriver, er det *arketypiske/stereotypiske* sitatet (2008:470). Dette er en sitattype som oppstår, når det bevisst brytes filmkonvensjoner og regler. Eco bruker her *Raiders of the Lost Ark* (1981) for å eksemplifisere. Han viser til duellen mellom Indiana Jones (Harrison Ford) og den enorme sortkledde skurken med sitt fryktinngytende sverd. I scenen bryter filmen med eventyrfilmens genrekonvensjoner når Indiana skyter araberer, fordi vi forventer en «fair fight». Vi er vant til å se eventyrhelten kjempe med ufortrøden utholdenhet og mot. Selv om helten møter en motstander som er dobbelt så stor, gir han aldri opp. Helten bruker også likeverdige kampmetoder og våpen. Scenen kan derfor tolkes konkret, og blir komisk fordi den er bygd opp på en humoristisk måte, men kan også leses med et ironisk blikk på den klassiske helten, fordi Indiana bruker en pistol i en sverd kamp.

Den siste sitattypen jeg vil trekke frem, er det Eco (2008) betegner som et *ekstratekstuel* sitat. Vi har nå beveget oss mot det jeg vil kalle et komplisert sitat. Her forventes det at tilskueren har en bred forståelse for mediefeltet og en kompleks form for kommunikasjon oppstår mellom tilskuer og tekst. Her er det kun de mest media- og filminteresserte som vil forstå henvisningen, og leseren må ha kjennskap til hele debatten og oppmerksomheten rundt det gitte kulturproduktet (2008:470). Eco (2008) bruker en scene i *E.T:The Extra-Terrestrial* (1982) for å eksemplifisere sitattypen. I filmen møter E.T en dverg, og denne dvergen siterer fra *The Empire Strikes Back* (1980). Her blir tilskueren virkelig satt på prøve, fordi henvisning ligger i det faktum at det er Rambaldi som har designet begge figurene, og dermed kunne trekke en parallell mellom de to filmene. Her har sitatet virkelig beveget seg til et så komplekst nivå at kun den

mest hardbarkede sciencefiction entusiast vil kjenne igjen denne referansen. Akkurat som Ripleys referanse til spesifikke religiøse fenomener, noe som ligger utenfor det gitte kulturproduktets fiksjonsunivers.

Who are you?

I Ripleys celle kan vi observer vår heltinne sittende på knærne, hun beveger hodet sitt nesten som en slange. Hun holder hodet til Call i hendene sine, med to fingre akkurat som om det skulle være monsterets klør. Ripley viser sin tvetydighet med tanke på sin egen identitet, og oppfører seg som en blanding av monster og menneske. Call spør henne: «Who are you». Ripley svarer: «Ripley Ellen Lt. 1 Class No. 36706». Call ser oppgitt på henne og utbryter: «Ellen Ripley died 200 years ago. You are not here». Ripley ser opp, svarer melankolsk: «Im not here...», trekker kniven ut av hånden og ser spørrende på Call: «Who am I?». Ripley fjerner seg vekk fra rollen som martyr når hun drar ut kniven, det er som om hun drar ut naglen fra korset. Såret hennes gror umiddelbart, og hun er ikke lenger frelserskikkelsen fra *Alien3*. Hun er på vei mot en identitet mellom menneske og monster. Men det er en egenskap som fortsatt lever i henne, rollen som den stadig skiftende morskarakteren.

TUSM har fjernet barnet hennes ved en abort. Ripley vil dermed lete etter et nytt adoptivbarn, som hun har funnet i Call. Ripley løfter opp Call med et grep rundt halsen hennes, lukker øynene og snuser på henne. Ripley framstår som en mor fra dyreriket som løfter ungen sin opp etter halsen. Snuser gjør hun enten for å lære å kjenne igjen lukten til Call, eller fordi hun vil kjenne om det er hennes barn. Ripley kaster henne ned igjen, akkurat som om hun forstår at hun ikke er et menneske. Her tenker jeg automatisk tilbake til *Alien3*, og scenen på sykestuen da Clemens må bøte med livet, og scenen kan derfor forstås som et eksplisitt sitat. Monsteret tvinger i denne scenen Ripley opp i et hjørne før det blir borte. Akkurat på samme måte som Ripley lukter på Call, så snuser monsteret på Ripley. Monsteret lar henne gå fri fordi hun er svanger med et monster. Ripley kjenner også at Call er en konstruksjon og ikke noe menneske, de er begge avvikere, hun lar derfor Call leve. Ripley ser kanskje muligheten for å danne en ny familie, med Call som sitt nye adoptivbarn.

Syv søstre

Linton (1999) fremhever scenen der Ripley finner sine «søstre» i laboratoriet, som en nøkkelsekvens i filmen (1999:177). Denne scenen er viktig i forhold til Ripleys og vår

ambivalens, med tanke på Ripleys nye identitet. Ripley blir tilskuer til sin egen utvikling, hun kan selv se de forskjellige stadiene i hennes egen tilblivelse og fødsel. Ripley opplever skapelsen av seg selv, og hendelsen kan for henne oppleves som en teknologisk primal scene. Hun gestalter igjen morsskikkelsen, og opplever seg selv som mor til tidligere versjoner av seg selv. For å utdype dette nærmere vil jeg se nærmere på konkrete aspekter ved scenen.

Ripley og piratene har akkurat tatt livet av sitt første monster. På vei vekk fra åstedet ser Ripley en dør merket med 1-7. Bak døren venter et grotesk syn, i rommet finner Ripley syv tidligere versjoner av seg selv. Den ene mer forvridd og vanskapt enn den andre. Til slutt ender Ripley opp hos nummer syv, som ligger lenket fast til et operasjonsbord. Vi kan tydelig se at skapningen er en blanding av Ripley og et monster. Armer og ben er forvridd, og vannskapelsen stammer fram: «Kill Me». Nummer syv refererer tilbake til tidligere karakterer i *Alien*-universet. Karakterer som har ønsket å dø når de har blitt fanget av monsteret, eller låst inn i det monstrøse. Slik som kolonistene fra *Aliens* pakket inn som veggpyrd i kokonger med en grusom skjebne foran seg. Allikevel forstår jeg denne scenen mest som en henvisning tilbake til Ellen Ripley, og en referanse til hennes eget dødsønske i *Alien3*, da hun hadde forstått at hun var mor til monsteret⁷⁹. Nummer syv ber innstendig om at Ripley dreper henne, akkurat som Ripley selv ba Dillon om aktiv dødshjelp. Scenen kan derfor forstås som et eksplisitt sitat, der Ripley viser tilbake til en tidligere «versjon» av seg selv, men også som et ekstratekstuellet sitat. Fordi scenen fungerer som en henvisning til spesielle identitetstilstander, som man må ha inngående kjennskap til *Alien*-sagaen for å kunne forstå.

Call overrekker Ripley en flammekaster, slik at hun kan sette fyr på seg «selv». Nummer syv dør i et flammehav, akkurat som Ellen Ripley i den forrige filmen. Det er først nå Ripley virkelig forstår hva hun er. Hun er ikke Ellen Ripley, hun er dyrket frem som blanding av monster og menneske. Ripley rygger ut av laboratoriet og med kvalme og sinne setter hun fyr på resten av missfostrene. Call og Ripley er nå klar over at de er av samme art, de er begge skapt ved hjelp av *techno-science*, og er derfor *techno-bodies*. Ripley er ikke menneske eller monster, hun er noe *mellom*, hun er fanget i det monstrøse men også det menneskelige. Det eneste som er igjen fra Ellen Ripley er hennes morsidentitet. Hun har her akseptert sin rolle som monstermoren, og avfeier dermed den hun var i *Alien3*.

Mulhall (2002) framhever et interessant poeng her. Han hevder denne scenen henviser til en bestemt scene i *Aliens*. Han poengterer at Ripley igjen bruker flammekasteren og tar «uskyldige» liv. Akkurat på samme måte som i *Aliens*, da Ripley setter fyr på eggene til

79 Kap. 4:87.

dronningen. I *Alien: Resurrection* er derimot alt snudd på hodet. Ripley er ikke lenger Ellen Ripley, hun er en klon, en blanding av monster og menneske. Ripley innfinner seg med sin nye monstrøse identitet, hun viser også sin avsky over at hun bare er en «tilfeldighet» og en del av et TUSM prosjekt (Mulhall 2002:130-131). TUSM ønsket ikke å gjenskape Ellen Ripley, hun har kun fungert som en bolig for å dyrke fram dronningen. Grunnen til at hun velger å sette fyr på rommet, kan også være at hun føler hun står i gjeld til sin nye rase. Hun inngikk nærmest en avtale med dronningen, eller ble i alle fall tilbudt en avtale i *Aliens*. En overensstemmelse Ellen Ripley rev i to da hun satte fyr på eggene til dronningen. Ripley tar, ved å sette fyr på sine syv søstre, livet av det som er igjen av Ellen Ripley. Fordi dette er kloner som er skapt før henne og de vil dermed også være nærmere den originale Ripley både i tid og i gen-likhet.

Techno body

I boken *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Woman* (1996) beskriver Balsamo uttrykket *techno-bodies*. Hun viser til at den kulturelle oppfatning av kroppen i dagens moderne samfunn, ikke lenger forstår kroppen kun som en biologisk konstruksjon. Som hun selv skriver: «...the «technological human» has become a familiar figuration of the subject of postmodernity» (1996:5). I en postmoderne verden, og dermed i *Alien: Resurrection*, vil forståelsen av subjektet være et annet enn det vi har opplevd tidligere. Vår fysiske framtoning behøver ikke være en biologisk konstruksjon, men en blanding av teknologi og biologi. Balsamo (1996) fortsetter: «this merger relies on a reconceptualiton of the human body as a «techno body», a boundry figure belonging simultaneously to at least two previously incompatible systems of meaning- «the organic/natural» and «the technological/ Cultural» (Ibid).

Vi må på mange måter redefinere det vi oppfatter som jeget og selvet når vi tenker på den nye Ripley. Kroppen er nå blitt en blanding av menneske og maskin/teknologi, og den nye Ripley er et eksempel på en slik konstruksjon. Hun er dyrket fram i et laboratorium ombord på USM Auriga av forskere. De har blandet hennes DNA med monsterets DNA. Kroppen hennes er ikke bygd opp som en robot, men den er skapt ved hjelp av teknologi. Den nye Ripley har fått blod som inneholder syre, hun har en superhelts styrke og sansene hennes er ekstreme. Ripleys nye identitet er derfor blitt en postmoderne identitet, en blanding og henvisning til andre karakterer og identiteter. Ripley har gjenoppstått som den *postmoderne-moren*. En morskonstruksjon som er enda sterkere, mer kompleks og tvetydig enn sine forgjengere.

Den postmoderne tilstand

Som jeg tidligere har konstatert er *Alien*-sagaen sciencefictionfilmer, men allikevel noe annet, de er *genrehybrider*. Melzer (2006) legger vekt på at sciencefiction er en genre som er: «a cultural arena that explores the anxieties of what Fredric Jameson termed the «postmodern condition» (2006:4). Melzer viser til Jameson og begrepet postmodernisme, som jeg allerede har definert i min innledning, men hvordan kan dette knyttes opp mot Ripleys identitet?

Alien:Resurrection ønsker også å gjenskape noe, men ikke som en pastisj. Filmen og Ripley viser i den fjerde filmen tilbake til helheten i *Alien*-sagaen. På grunn av denne henvisning ender Jeunets film i opposisjon til de tre foregående filmene. *Alien*, *Aliens* og *Alien3* er alle «alvorlige» i stil og tema. *Alien* er en horror sciencefiction, og det finnes verken parodi, ironi eller humor i den. *Aliens* er tildels parodisk og ironisk, men er allikevel kanskje ikke ment som dette. Det er en blockbuster⁸⁰, og en blockbuster som er seriøs i sitt overdrevne spetakkel. *Alien3* har et høyt kunstnerisk estetisk ambisjonsnivå, og ønsker å bli tatt seriøst både i tema og utseende. Jeunet har en annen tilnærming til temaet enn de tre foregående regissørene, som i et tidligere verk av Jeunet *The City of Lost Children* (1995). Jeg skal ikke gå inn i en dyp analyse av denne filmen, men den bærer et klart preg av eventyrfilm. Og det møter vi også i *Alien:Resurrection*. Vi kommer inn i en verden der vi fjerner oss fra «realismen» og det jeg vil betegne som jordnærhet i de foregående filmene, hvis vi kan bruke et ord som jordnært om sciencefictionfilmer. Jeunets film bærer preg av postmoderne ironi, fordi han utfordrer en genres gitte normer og regler med et ironisk blikk. Akkurat som jeg eksemplifiserte med *Ecos* (2008) forskjellige sitat typer.

I *Alien: Resurrection* befinner Ripley seg i en schizofren tilstand⁸¹. Hun er nå klonet, og er derfor ikke lenger seg selv; *hun har mistet seg selv*. Allerede i begynnelsen av *Alien: Resurrection* ser vi et bevis på dette. Ripley vokser inne i en beholder fylt med væske og vi hører en voiceover med Ellen Ripleys stemme, som referer til en samtale mellom Newt og Ellen Ripley i *Aliens*. Ellen Ripley sier: «My mommy always told me there were no monsters. Not any real ones. But there are». Ellen Ripley kommenterer dermed sitt eget nye klonede jeg, som verken menneske eller monster. Hun er både barnet og moren. Ripley er ikke lenger konstant som «jeg». Det eneste som gjenstår er Ripley som moren, et bilde som igjen framstår annerledes enn tidligere i filmsagaen. Ripley må igjen finne sin morsidentitet, men må også finne sin egen identitet og akseptere den, før hun igjen kan oppstå som moren.

80 I følge Schatz (1993) er *blockbusters* en film som er konstruert for et *masse publikum* og *multimedia markedet* (1993:8). Braaten m.fl (2000) hevder at en blockbuster faller inn under kategorien: *High Concept* (2000:190). High Concept filmene har enorme produksjonskostnader, et «enkelt» innhold og viser ofte frem et visuelt fyrverkeri. I kjølvannet av filmen skapes en egen industri, som baserer seg på salg av produkter knyttet opp mot filmen. Eksempelvis: tv-spill, t-skjorter og actionfigurer. Mye av filmens inntekter genereres fra disse biproduktene. Jeg mener *Aliens* ville falt under denne kategorien, hvis den hadde vært produsert noen år senere.

81 Se innledning om Jameson (1991) og uttrykket schizofreni knyttet opp mot det postmoderne.

Ripley må i *Alien:Resurrection* trenes opp i helt grunnleggende menneskelige ferdigheter, som språk og bildeforståelse. Under Ripleys opplæring følger General Perez, Dr Wren og Dr. Geidman med på prosessen via en dataskjerm. Perez spør Dr. Wren: «What about her memory?» Dr. Wren svarer: «There are gaps...». Ripley har dermed ikke en fullstendig hukommelse. Det er blanke felter i hukommelsen som gjør at det blir vanskelig å sette minner og tanker opp mot hverandre, se de helhetlige linjene og ha forståelse for sammenhengen mellom hendelser. Et videre bevis på dette ser vi når Ripley sitter i matsalen alene sammen med Dr. Geidman. Ripley spør Dr. Geidman: «How did you...?», han svarer: «How did we get you?». Geidman må forklare Ripley om hennes opprinnelse, og det at hun er en konstruksjon. Ripley har på grunnlag av disse omstendighetene problemer med å tre inn i den symbolske orden. Hun mangler minne, språket er ikke sammenhengende og hun forstår ikke konseptet om sin egen opprinnelse. Bruno (1990) beskriver en slik tilstand på følgende måte: «...inability to experience persistence of the «I» over time» (1990:189). Hun opplever ikke fortid og nåtid i riktig sammenheng med hverandre, dette er elementære bindeledd som nå er visket ut. Hennes virkelige jeg forsvant da hun kastet seg ut i flammen på Fiorina 161. Den hun er nå er klonet til er en blanding av hennes verste mareritt og deler av selvet fra en fjern fortid.

Bruno (1990) skriver videre om et symbol/bilde som er viktig i forhold til forståelsen av selvet; «that-has-been» (1990:191), og dermed *moren*. Som sagt så har den nye Ripley mistet selvet. For å finne tilbake til selvet, og forlate den schizofrene tilstand, må hun oppdage linken mellom fortid, nåtid og framtid. Ripley må derfor å finne tilbake til sin rolle som mor, og bli i stand til å kunne tolke og forstå verden og sin egen eksistens. Fordi det er hennes morsidentitet som er linken mellom fortid, nåtid og framtid.

Seksuelt aggressiv

Ripley er både menneske og monster, og som Melzer (2006) viser til er hun på grunn av dette: «...not only a construct, but a construct who claims a subject position» (2006:111). En posisjon som definitivt kan knyttes opp til det faktum at Ripley har inntatt en aggressiv seksuell posisjon. Hun er ikke bare blitt en blandingskonstruksjon, men også en sammensmelting av de forskjellige morstypene fra de foregående filmene. Ripley har dermed monsteret i seg, som blir synlig i hennes avvikende seksualitet. En seksualitet som kan sammenlignes med den vi har sett monstrene utøve i de tre foregående filmene. Hun fungerer akkurat som monsteret som den monstrøse morens forlengede arm inn i *Alien*-universet.

Ripley tar for første gang initiativ til seksuelt samkvem i *Alien3*, men hennes seksualitet har forandret seg i *Alien:Resurrection*. Det er noe dyrisk og avvikende over hennes seksuelle framtoning, noe vi ser eksempel på allerede helt i begynnelsen av filmen, rett etter Ripleys «fødsel». Ripley undersøkes av den lite sympatiske legen Dr. Wren. Han sjekker hvorvidt sårene hennes gror som de skal, og lener seg sakte inn mot ansiktet hennes og sier: «You going to make us all... very proud». Denne kommentaren utløser en reaksjon hos Ripley. Hun har så lang holdt seg helt rolig, men angriper nå Dr. Wren ved å spenne bena rundt livet hans. Ripley river av seg håndjernene og kveler han med et smil om munnen, før hun blir skutt med et elektronisk gevær av en vakt. Denne scenen viser ikke bare hennes dyriske styrke, men også en seksualitet vi ikke har vært vitne til i de tidligere filmene. Her er det naturlig å sammenligne Ripleys angrep med masochistisk seksualitet⁸². Ripley låser bena rundt han, som om det er ett samleie, før hun kveler Dr. Wren. Ripley er sadisten som oppnår nytelse av en slik handling. Handlingen viser også tilbake til Ash sitt overfall på Parker i *Alien*. Ripley utfører den samme handlingen som Ash i *Alien*, hun har også en del av the Company/TUSM i innebygd i sitt nye konstruerte jeg. Ripley bruker det mot sine byggmestere, og står dermed i opposisjon til TUSM, det motsatte av Ash sin intensjon i *Alien*.

I denne scenen blir dermed den seksuelle akten en del av noe voldelig, og Ripley opplever tydelig nytelse når hun kveler Dr. Wren. Schubart (2007) viser til Freud som hevder at: «All sexual activities that do not lead directly to heterosexual genital intercourse are «perverse» in their diversion of sexuality from its primary aim , procreation» (2007:70). Seksuelle handlinger som ikke leder til seksuelt samkvem mellom mann og kvinne der målet er å få barn, vil være en perversjon. Schubart (2007) viser videre til Kaja Silverman som hevder at perversjonen ikke bare er et avvik fra heteroseksuelt penetrasjon, men også et avvik fra de hierarkiske strukturer som samfunnet er bygd opp rundt (Ibid). Et avvik som skrider over grenser, slik at grensene mellom to motstridende handlinger/hendelser viskes ut. Skillet mellom liv og død (nekrofil) eller skillet mellom nytelse og smerte (masochisme) viskes ut. Perversjonen vil i utgangspunktet derfor framstå som en rebelsk handling som strider mot normer, moral og loven. Ved at den undergraver det normale, og dermed benekter dets eksistens, vil den også være bekræftende ovenfor nettopp det normale.

Det er ikke bare kvelning forsøket som gir assosiasjoner til avvikende seksualitet, som en av Ripleys masochistiske tendenser. Ripley er under opplæring for å bli et menneske, derfor har hun

82 Masochistisk seksualitet settes i forbindelse med: lystfølelse av å bli ydmyket. Ved å bli påført fysisk smerte som piskeslag, bli bundet eller å bli psykisk ydmyket ved å bli kommandert til nedverdiggende handlinger. I et masochistisk forhold finnes en sadist og en masochist som blir styrt av sadisten (Almås og Benestad 2010: URL)

språktrening med en kvinnelig lege/forsker. Det første ordet hun lærer er «glove», som hun tror er en hånd. Hun bytter også ut ordet «fork» med «fuck», under et måltid hun har sammen med Dr. Geidman. Hansken vil her kunne leses som et bilde på at Ripley faktisk er i trening for å bli en *dominatrix*⁸³. Det samme gjelder gaffelen hun assosierer med sex. En form for seksuell aktivitet som innebærer bruk av en spiss gjenstand, og dermed smerte. Ripley skiller seg her fra Ellen Ripley og snur *Alien*-universet på hodet. Hennes karakter er blitt en perversjon av hva hun har vært. Det er ikke bare Ripley som har en pervers karakter, flere av de andre karakterene nyter også forskjellige avvik.

Etter vi har sett basketball matchen mellom Ripley og piratene, fremvises en collage av hva alle om bord i skipet driver med rett før sengetid. Vi ser først Elgyn som masserer Hillards føtter, som henviser til hans fetisj for føtter⁸⁴. Massasjen er en seksuell handling, fordi Hillard ligger halvnaken, stønnende med føttene godt plantet i skrittet hans. Hillard har bena samlet og dermed virker det som han penetrerer henne mellom bena/knærne. Elgyn holder føttene hennes samlet men en hånd, han har full kontroll, det er nærmest som om han har bundet henne fast. Dette er ikke første gang det å binde hverandre, blir trukket fram i Elgyn og Hillards parforhold. Da vi introduseres for Elgyn og Hillard, møter vi dem ombord i the Betty. Elgyn ser på Hillard med lystfulle øyne og sier følgende: «no matter how many times you see it, just seeing a woman all strapped up into a chair like that just....». Allerede her presenteres en form for masochistisk sex. I collagen ser vi videre general Perez sittende og pusse et par støvler frenetisk, en handling som vekker assosiasjoner til sex, lakk og lær. Vriess kjører rundt inne på et lager hvor han plukker deler fra hyllene. Han lider av en techno-fetisj, som opphøyer teknologiske innretninger. Vriess er lenket til rullestolen, og kan muligens ikke ha normal sex. Derfor har han erstattet sexakten med en overdreven fascinasjon for teknologi. Til slutt ser vi Johner og Christie som sitter og sikler etter våpen på en TV skjerm, de tenner tydelig på våpen, og den makten som finnes i en pistol. Alle er bundet opp av forskjellige fetisjer, det perverse gjennomsyrrer hele universet.

Den mekaniske tunge

I *Alien: Resurrection* møter vi en ny Ripley. Med ny personlighet, og ikke minst en nyvunnet pervers seksualitet. Treningen hennes er over, monstrene er løse og hun må konfrontere sin egen

83 En *dominatrix* er en kvinnes som tar på seg den dominerende rollen i sadomasochistisk forhold. Hun er som regel kledd i latex eller skinnkostyme og kan til tider bære forskjellige former for masker. Hun benytter seg ofte av en pisk eller andre «tortur» redskaper som hun straffer den underdanige med, slik at personen opplever seksuell nytelse.

84 Begrepet fetisj stammer fra katolisismen, og henviser til det å tillegge en gjenstand overnaturlige krefter (Knight (ed.) 2009 URL). Dens seksuelle betydningen av ordet viser til det samme, men er forbundet med en lystfølelse rettet mot en kroppsdel eller et objekt (Almås og Benestad 2010 URL).

rase. Det er ikke bare Ripley som lærer, men også monstrene instrueres. De lurer Geidman med hans egen lek, og plutselig går de fri ombord i skipet. Skipet blir satt i alarmberedskap og panikken brer seg. Under flukten tilbake til the Betty møter piraten det første av mange monstre og Elgyn må bøte med livet. Mannskapet er presset opp i et hjørne, men da kommer Ripley til deres unnsetning. Hun dreper monsteret gjennom hullet i skroget der Elgyn ligger delt i to, etter konfrontasjonen med udyret. Monsteret dreper med sin dødelige tunge, og i denne scenen oppstår Ripley som USM Aurigas dødelige tunge. Forskningsskipet er en teknologisk konstruksjon, som inneholder det fremste av teknologiske fremskritt skapt av mennesker. Ripley symboliserer det konstruerte, teknologiske og mekaniskes ytterste fremskritt, og er blitt det deres dødligste våpen. Hun fungerer som en bøddel for det mekaniske, på samme måte som monsteret fungerer som en bøddel for det naturlige.

Opp av hullet stiger ikke bare den dødbringende Ripley, men også den seksuelt bevisste Ripley. Den nye Ripley er nå kledd i skinnvest, skinnbukser, og lange ridestøvler. Hun har en påkledning som ligner mistenkelig på et dominatrix kostyme. En drakt som skiller seg fra soldatene, men ikke direkte fra piratene. Hillard har på seg en åletrang skinn-drakt med lange støvler. Ripley er ikke lenger i tilstanden jeg har beskrevet som in-between, hun har beveget seg over til avvikernes side. Selv om hun ikke befinner seg så langt fra piratene, er det en gruppe hun er enda nærmere: monsteret.

Det er som om hun har tatt på seg en ekstra ham/skinn. Ripley er blitt både monster og menneske/kvinne, og den nye identiteten hennes blir svært tydelig i denne scenen. Det nye masochistiske antrekket, det lange håret, sminken og holdningen er en helt annen enn tidligere i filmsagaen. Ripley fremstår dessuten verbalt seksuelt aggressiv, hun spør piratene: «So ...Who do I have to fuck to get off this boat? Ripley river ut tungen på det nedlagte byttet, og gir den som trofé til Call. Tungen symboliserer noe av det mest skremmende med hele monsteret, lemnet som både penetrerer, dreper og feminiserer den mannlige kropp, Ripley river ut tungen for å understreke seg selv som den nye dødelige mekaniske tungen. Ripley tar fullstendig kontroll og viser at hun ikke skyr noen midler for å overleve denne ferden, og har tilegnet seg monstertungens egenskaper for å kunne overleve. Ripley har gjenoppstått som noe mørkt, avvikende, aggressivt og helt annerledes enn i de tre tidligere filmene. Hun er blitt ett bilde på det monstrøse. Ripley er blitt den morsskikkelsen vi møtte i den første filmen, og fremstår derfor som en mørk dyster kraft, som suger til seg liv og bruker sin seksualitet som et dødelig våpen. Hun befinner seg utenfor det patriarkalske, selv om hun er et produkt av deres teknologi.

Ambivalens

Alien:Resurrection er tvetydig i sitt forhold til karakterenes identitet, men ikke det eneste elementet filmen er tvetydig til. Den er også mangetydig til hvem vi kan stole på, og hvem som egentlig er de onde og gode. Hvis vi går tilbake til begynnelsen av filmen så blir vi vitne til skapelsen av Ripley. Vi ser henne inne i en kolbe, hvor vi gradvis opplever henne vokse, til vi kjenner henne igjen som en ny versjon av Ripley. Hun ytrer ordene: «My mommy always told me there were no monsters. Not any real ones. But there are». Vi får her opplyst at monstrene faktisk finnes, og de virkelige monstrene er de som vekker til liv de døde og gjenskaper det abnorme. I *Alien:Resurrection* mener jeg det er mennene/forskerne som er de virkelige avskyelige. Selvfølgelig kan man hevde at både Ripley og udyrene har monstrøse trekk, men de er ikke onde. De har naturlige drifter, ondskapen derimot ligger i handlingen i å dyrke frem et monster. Kroppen som er skapt av teknologi er ikke ond, men teknologien som skaper et monster er det onde, derfor er forskerne det virkelige onde fordi de har skapt teknologien. Den nye Ripley er ikke ond, men verktøyet som skaper henne stammer fra det onde.

Balsamo (1996) viser til et skille som ikke viskes ut, selv om vi opplever ambiguitet i forhold til identitet og subjektet, skillet mellom mann og kvinne. Techno-science gir mulighet til å oppgradere menneskekroppen, krysse biologiske og kulturelle grenser. Akkurat som vi har vært vitne til med Ripley. Hun er blitt avlet fram som en blanding mellom monster og menneske, men skillet mellom mann og kvinne er: «heavily guarded despite the new technologized ways to rewrite the physical body» (1996:9), og det er en grunn til dette: «the female body is persistently coded as the cultural sign of the «natural», the «sexual» and the «reproductive»,...,continues to signify female gender in a way that reinforces an essentialist identity for the female body as the maternal body» (Ibid). Det som blir det store spørsmålet her, er om Ripley fortsatt er et bilde på en menneskelig mor, selv om hun nå er en blandingsrase?

For at Ripley skal utfylle rollen som mor, må det finnes et barn. I *Alien:Resurrection* eksisterer et barn, konstruksjonen Call. Vi tror alle at hun er død, men Call overlever mirakuløst skuddet fra Dr.Wrens pistol. Ripley «lukter» derimot at det er noe som ikke stemmer med Calls fremtoning. Hun kretser rundt Call, som en jeger rundt et forsvarsløst bytte. Ripley undersøker Call, ser skuddsåret og forstår at Call er «annerledes». Ut av såret renner en hvit veske, den samme vesken Ash i *Alien* «sprutet» rundt i rommet da han kortsluttet. Ripley stikker fingeren inn i såret, og føler rundt inne i Call. Call fremstår allikevel annerledes enn både Ash og Bishop. Hun er en robot, men konstruert av roboter. Call vil derfor ikke være en agent for den «onde» staten. Hun er en såkalt «Second Gen», en andregenerasjons androide som er programmert til å

«tenke» selv. Denne egenskapen ble et problem for TUSM, og alle «Second Gen» skulle derfor destrueres. Noen unnsnapp, er på rømmen og Call er en av disse. I det Ripley avslører Calls virkelige natur, snur Call ryggen mot Ripley. Hun virker ille berørt over hva Ripley har avslørt. Under hele denne sekvensen angriper og hetser Johner, DiStephano og Purvis Call verbalt. Den eneste som ikke sier noen ting er Ripley, som står og ser bekymret på Call. Tilslutt legger hun hendene på skuldrene til Call, hun viser dermed at hun føler med Call, eller forstår henne. De er begge utskudd og ikke fullverdige mennesker i følge resten av de overlevende.

Ripley inntar i denne scenen en av de mange morsidentitetene i *Alien: Resurrection*, hun blir en morsskikkelse for Call. En som passer på henne, og rettleider henne gjennom resten av filmen. Gallardo og Smith (2004) kommer med et interessant poeng i forhold til posisjonen Call inntar. De mener at Call her overtar den hysteriske humane holdningen, Kavanagh (1990) hevder Ripley framviser mot slutten av *Alien*⁸⁵. Som de selv skriver: «Call is not simply a robot impersonating a human female, but a robot impersonating the *idea* of a human female...» (2004:184)⁸⁶. Vi blir her derfor vitne til et rollebytte. Call overtar Ripleys tidligere kvinnelige «kvaliteter», og stepper inn som en motsats til Ripley. Akkurat som Lambert i *Alien*, og Vasquez i *Aliens* fungerte som motpoler til Ripley. Call er konstruert mer menneskelig enn et menneske, og Ripley kan dermed fullstendig tre inn i sin blandings identitet. Call oppstår som både et eksplisitt sitat, arketypisk men også som et ekstratekstuet sitat. Dette fordi Call henviser tilbake på hva Ripley en gang var, konkret til andre tidligere karakterer i *Alien*-universet, men også til skjulte karaktertrekk jeg har vist til som ligger under overflaten og som kan knyttes mot utenforstående fenomener. Dette viser at Ripley igjen har skiftet identitet, hun er ikke lenger det hun engang var. Det er derfor visse identitetstrekk som følger oss gjennom *Alien*-sagaen, men som flyttes mellom forskjellige karakterer.

Dr. Wren har som sagt låst dørene så resten ikke kan komme seg videre. Den eneste som kan hjelpe dem er Call. Hun kobler seg opp mot skipets datamaskin, og deretter kan hun overstyre Wrens kommandoer til datamaskinen. Call er skeptisk til å begynne med, men Ripley overtaler henne som den gode moren hun er. Ripley og Call beveger seg derfor inn i skipets kapell. Da Call kommer inn i kapellet, gjør hun korsets tegn og bøyer seg i andakt foran alteret. Hun er programmert for å vise respekt for den allmektige Gud. Ripley vender her tilbake til miljøet i *Alien3*, miljøet som til slutt tok livet av henne. Rollene er denne gangen snudd på hodet. Denne gangen tar Ripley virkelig over rollen som Gud. Hun er ikke lenger instrumentet, hun bruker Call som et instrument. Skipets datamaskin heter ikke «Mother» som i *Alien*, den har skiftet navn til

85 Kapittel 2:43

86 Min egen utheving.

«Father». Dette navnet kan selvfølgelig som Sjö (2007) viser til tolkes som en henvisning til Gud Faderen (2007:189). Call trekker ut kabelen som finnes i den digitale bibelen i kapellet, og fester den i armen sin. Skipets datamaskin er ikke lenger koblet opp mot Bibelen, men til Call, som styres av Ripley. Hun har som jeg har nevnt tidligere blitt en del av hele universet, akkurat på samme måte som den monstrøse moren var i *Alien*. Ripley er en del av alt, og har blitt den altoppslukende morsskikkelsen.

Call overtales av Ripley til å styrte skipet for å ta livet av de resterende monstrene. Call starter også the Betty, og klargjør en fluktrute mot skipet. De er nå klare for kunne unnsnippe. Det er bare en ting som gjenstår, å stoppe Dr. Wren. Han prøver å åpne en dør, men den lukker seg foran han. Han kikker opp og roper sint «Father...FATHER!». Maskinen som har vært hans Gud, har nå snudd seg mot han. Call som nå styrer maskinens stemme svarer han «Fathers dead, asshole». Wren flykter i panikk. Dette er det virkelige beviset på at Ripley ikke lenger er frelseren ,men Gud, den altoppslukende patriarkalske Gud vi kjenner er: *død*.

Den uekte sønnen

På vei mot the Betty stopper hele følget opp, gulvet er dekket med slim. Ripley kan føle at hun er nær redet, det monstrøse kaller henne. Plutselig ser vi to monsterklør, som river vekk risten Ripley står på. Hun forsvinner ned i gulvet. Vi blir vitne til et av filmseriens mest monumentale bilder. Ripley ligger omsluttet av en enorm monstrøs skikkelse, som pulserer og puster. Sakte slukes Ripley av monsteret, hun blir ett med den gigantiske dronningen. Ripley føres fram av en monsterkriger. Hun beveger hodet, slik at det kommer i lik posisjon som monsterets hode. Hun er blitt ett med monsteret, og det monstrøse. Ripley stryker hodet sitt mot krigeren, hun kan føle nærheten og båndet som binder dem sammen. Det er første gang i hele serien vi ser Ripley i slik nærhet til monstrene. Hun fremviser igjen sin ambivalente natur, og tydelige biologiske bånd til monstrene.

Ferden ender opp i Dronningens rede. Vi kan høre stemmen til Geidman, han henger fast oppe på veggen inne i en kokong. Geidman forklarer Ripley at dronningen er i ferd med å føde. Hun trenger ikke lenger å legge egg, hun kan føde som en et menneske. Det er ikke bare Ripley som har tatt til seg noen av monsterets egenskaper. Dronningen har fått noen av egenskapene til Ripley, noen av de moderlige egenskapene hennes. I det avsluttende kapittelet av sagaen smelter alle de forskjellige personlighetene sammen, og spesielt de forskjellige morsidentitetene.

Dronningen er i *Alien:Resurrection* fremstilt på en annen måte i et annet bilde enn

dronningen i *Aliens*. Hun er en enorm skapning og immobil på grunn av sin størrelse. Her vil jeg trekke paralleller til klone nummer syv, som Ripley tidligere tok livet av. Det var lenket fast til et operasjonsbord. Dronningen er lenket fast til bakken på grunn av størrelsen, og vi kan se at hun har veer. Resultatet av veene er en grusom blanding av menneske og monster. Barnet oppfatter Ripley som sin virkelige mor, og tar derfor livet av dronningen. Akkurat på samme måte som Ripley tok livet av nummer syv, tar den nye ungen livet av sin forgjenger.

Barnet kjærtegner sin mor, Ripley som ikke komfortabel med denne morsrollen. Hun skiller seg dermed markant fra den Ripley vi møtte i *Aliens*, hun omfavner ikke lenger det å være mor på samme måte. Ripley prøver å flykte fra barnet, selv om dette barnet er nærmere henne i kjøtt og blod enn hva eksempelvis Call er. Som Gallardo og Smith (2004) påpeker er det barnets uforutsigbarhet som gjør det så skremmende (2004:192). Jeg har allerede vist til Ripleys bånd og det faktum at hun føler seg komfortabel og «hjemme» sammen med monstrene. I den nyfødte møter hun verken menneske, monster, barn eller voksen. Barnet er ingen ting konkret, men en blanding av alt det onde vi har møtt gjennom de fire filmene. Scenen viser også tilbake på scenen fra sykestuen i *Alien 3*⁸⁷, men også til scenen der Call ønsker å ta livet av Ripley. Ripley presser seg her som tidligere opp mot veggen, mens den nyfødte beveger seg sakte inn mot henne. Den lukter på henne mistenksomt, før den gjenkjenner Ripley og slikker henne i ansiktet. Monsteret dødelige tunge er nå byttet ut om en menneskelignende tunge. Ripley greier å rømme, i det barnet tar livet av Geidman.

Ripley rekker så vidt tilbake før the Betty tar av, hun bruker superkreftene sine til å hoppe ombord i skipet. Det viser seg at barnet også har greid å komme seg ombord i the Betty. Helt ubemerket, akkurat som monsteret i *Alien*. Call går for å sjekke hvorfor ikke døren på skipet kan lukkes. Hun blir tatt til fange av den nyfødte. Akkurat som Ripley stikker det «hånden» inn i Calls skuddsår, før den fester klørne rundt hodet hennes. Klar til å knuse skallen hennes. Ripley kommer inn og roper: «Put it down». Barnet adlyder sin «mor». Ripley bruker her *moderlig autoritet* for å redde Call. Akkurat på samme måte som hun brukte denne egenskapen i *Aliens*. Ripley og barnet omfavner hverandre, Ripley lukker øynene og kjærtegner den lille. Hun kutter seg med vilje på tennene til barnet, dermed etser hun et hull i et av vinduene. Barnet suges ut gjennom det lille hullet. Bit for bit. Ripley har tatt livet av sitt eneste biologiske barn gjennom filmserien.

87 Kap 3:88-89

Kapittel 6: AVSLUTNING

Problemstillingen i denne oppgaven har vært som følger: *Hvordan fremstilles bildet av moren i Alien-sagaen, og hvordan bindes dette bildet opp mot heltinnen Ripleys hele tiden skiftende identitet?*

Jeg har hatt et ønske, som det kommer frem av problemstillingen, om å finne ut hvordan bildet av moren fremstilles i den amerikanske populærkulturen, med fokus på *Alien*-serien. Og hvordan dette bildet kan knyttes opp mot forståelsen og fremstillingen av hovedpersonen Ripleys skiftende identitet. Mitt valg av analyseobjekt falt på *Alien*-sagaen, en filmserie jeg oppfatter som kontrastfylt og kompleks. Ulike fremstillinger og manifestasjoner av moren, vises i de forskjellige filmene, men bildet varierer fra film til film.

Alien-sagaen er ikke i utgangspunktet kjent for sin fremstilling av moren. Filmserien er først og fremst berømt for fremstillingen av Ellen Ripley og monsteret, to etterhvert sentrale skikkelser i den amerikanske populærkulturen. Det som viste seg under mitt arbeid, var at bildet av moren er en sentral del av konstruksjonen av disse to karakterene. Forskjellige fremstillinger av morsbildet er det som i bunn og grunn knytter universet sammen, slik jeg har vist i min analyse.

Henvisningen til moren er ofte å finne på et implisitt nivå i filmtekstene, jeg har derfor måttet tolke frem mine konklusjoner ved hjelp av en kvalitativ symptomal tekstanalyse. Jeg har hatt ulike utgangspunkt for hvordan jeg har analysert de fire forskjellige filmene, en tilnærming jeg har funnet nødvendig fordi Ripleys identitet er så forskjellig fremvist og portrettert. Jeg har tildels lent meg på eksisterende modeller og analyser, og drøftet rundt disse tekstene. Dette har vært analyser og tekster som har et divergerende teoretisk utgangspunkt, som trekker veksler på temaer som: kjønn, kvinnelighet, religion, familie, og genreteori. Tekster med et psykoanalytisk, postfeministisk og postmoderne teoretisk rammeverk har blitt benyttet, men jeg har gjennom hele prosjektet forsøkt å knytte tekster, synsvinkler og teorier mot det skiftende bildet av moren.

Moren

Jeg har gjennom dette prosjektet vist til at i *Alien*-sagaen blir bildet av moren fremstilt på ulike måter i de fire filmene. Vi blir hele tiden eksponert for en morsskikkelse, men i varierende form og framtoning. Jeg har delt inn oppgaven i fire analysekapitler, og vil i denne avslutningen først kronologisk summere opp hva jeg har funnet i de fire forskjellige kapitlene, før jeg knytter de sammen.

I kapittel to, **Fødselen**, er morsbildet først og fremst satt i sammenheng med monsteret og

dets verden. En fremmed og mystisk morsskikkelse vi aldri blir direkte vitne til, men vi finner tegn og henvisninger til henne gjennom hele filmen. Creed (1993) benevner morsgestalten vi møter i *Alien* som en; *Archaic Mother*, og kobler denne skikkelsen, som Dervin (1990), mot *the primal scene*. En førpatriarkalsk urkjeft, som fremstår skremmende fordi hun lever sitt eget liv utenfor de gitte samfunnsnormer. Denne morsskikkelsen er ofte forbundet med karaktertrekk hos mytologiske morsskikkelser som Gaia, Kali eller Medusa, og hun kastrerer med sin vagina dentata. Hun lever et liv utenfor den patriarkalske loven, fordi hun ikke trenger en mann for å formere seg. I *Alien* er det ikke et konkret bilde av moren som prosjekteres, det er derimot drypp og hentydninger til tematikk vi kan knytte opp mot den altoppslukende moren. Hendelser og handlinger som samleie, graviditet og fødsel er hyppig brukt som hentydninger til hennes eksistens.

Samleiet i *Alien* er ikke forbundet med noe positivt, det vises i form av et overgrep. Voldtekten blir gjennomført av en facehugger, men ikke minst av selve monsteret som fødes ombord på the Nostromo. Monsteret penetrerer både med tungen og den dødelige halen, og vekker følelsen av *horror* eller *skrekk* fordi det drives frem av en ren dyrisk drift. Som Mulhall (2002) og Cavell (1979) fremhever så gir monsteret skrekkfølelsen fordi det eksponeres i en fordreid form med menneskelige trekk.

The facehuggers angrep og inseminering, er ikke bare et dødelig handling. Det er en handling som visker ut kjønns skillet mellom mann og kvinne. Det er i *Alien* en mann, Kane, som blir gravid. Kane går gravid med en parasitt, og graviditeten kulminerer i en grusom og blodig fødsel, *the chestbuster scene*. Disse hendelsene virker særs skremmende for mannen, fordi han nå settes i sammenheng med dødelige tilstander, som tidligere kun har vært forbeholdt kvinner.

Som en kontrast til denne førpatriarkalske moren, møter vi en «ren» menneskeskapt mor. Det finnes derfor to livmorer, to fødsler og to mødre. Den rene moren manifesteres i form av en datamaskin; *Mother*. Denne sterile moren er på samme måte som den monstrøse moren gravid, men graviditeten og fødselen framstilles annerledes enn fødselen som knyttes mot den monstrøse moren. Mothers graviditet forbindes ikke med smerte, blod og død på samme måte som den arkaiske moren. Mother er allikevel en tvetydig mor, hun svikter barna sine ved at hun er en representant for den kapitalistiske staten. Det er Mother som sender skipet mot faren som lurte nede på LV-426. På samme måte som monsteret er den arkaiske morens forlengede arm, fungerer roboten Ash som Mothers forlengede arm.

For å kunne svare fullstendig på min problemstilling, var det naturlig å ta for meg heltinnen Ellen Ripley og hvordan hun veves inn i morsbildet. Hun er som jeg har vist til en essensiell del av morsbildet i *Alien*-sagaen, men hun har i *Alien* enda ikke tilegnet seg de moderlige kvalitetene

hun kommer til å styres av. Vi finner som sagt bildet av moren i alt det som befinner seg rundt Ripley i hennes univers i *Alien*. Det er først mot slutten av filmen vi ser bevis på hennes gryende morsfølelse og instinkt.

I kapittel tre, **Familien**, flyttes det altoppslukende morsbildet over til filmseriens hovedperson Ripley. Det er ønsket om å bli mor som driver Ripley framover, og hun må ta til seg en identitet som soldat for å kunne fullføre dette ønsket. Ripley gjenoppstår i *Aliens* som en av Schubarts (2007) heltinnearketyper: *The Mother*. Ripley beveger seg fra *god mor*, til *slem mor* og ender til slutt opp i en ny og annerledes posisjon. En ny posisjon som befinner seg *in between* eller *mellom*, Ripleys identitet er derfor i *Aliens* på vandring mellom forskjellige stadier.

Filmens tematikk har klare paralleller til Vietnam- og krigsfilmgenren. Ripley lider av PTSD som så mange andre filmhelter, og må som terapi returnere til traumets opprinnelse. Et traume som er forbundet med handlingen i *Alien*. Ripley spilles opp mot en gruppe med særdeles maskuline soldater, der en annen kvinne Vasquez, er det ytterste maskuline ytterpunkt. Akkurat på samme måte som Ripley ble satt opp mot en Lambert i *Alien*, men her er rollene skiftet om. Ripley fremstår som den mest kvinnelige.

Ripley får i *Aliens* ønske sitt om å bli mor oppfylt, og danner en dysfunksjonell familie med Newt og Hicks. Den nye familien fungerer som et substitutt for Ripleys tap av sin biologiske datter. Hun må danne en ny familie for å kunne tre ut av sin rolle som *slem mor*, for deretter kunne bli en del av en ny og annerledes identitetsposisjon; som både Schubart (2007) og Tasker (1993) betegner som, *in-between*. For å komme hit tar hun til seg identitetstrekk Inness (1999) karakteriserer som *militærtøffhet* og tilegner seg dermed militærkunnskap. Ripley forandrer seg, og tar til identitettrekket Goodnow (1991) karakteriserer som *mathernal authority* eller *moderlig autoritet*. Det er Ripleys nyvunnede rolle som mor, som gjør henne så tøff som hun er, fordi Ripley nå har noe å kjempe for. Newt taes til fange av monstrene, og det er først nå vi kan se den beintøffe Ripley. Hun modifierer et våpen og går på «jakt». Ripley ender opp i et møte med sitt eget forvridde speilbilde, monsteret og hennes eggfarm. Hun møter her ikke bare det «monstrøse», men også seg selv. Det er Ripley sitt morsinstinkt som til slutt overvinner monsteret.

I kapittel fire, **Døden**, møter vi en ny Ellen Ripley, og en helt annen type film enn *Alien* og *Aliens*. Filmens regissør, Fincher, har beveget seg vekk fra det mange oppfatter som *Alien*-sagaens essens, og det legges til rette for en heltinne og filmseries begravelse.

Ripley ble konstatert som familiemoren i *Aliens*, hun dannet også en ny familie. Fincher «river» denne familien vekk fra Ripley når Hicks og Newt mister livet under krasjlandingen på fengselplaneten. Ripley står igjen alene, akkurat på samme måte som i begynnelsen av *Aliens*.

Morsbildet er definitivt tilstede i *Alien3*, men det er ikke like direkte og entydig som i *Aliens*.

Gjennom hele *Alien3* blir vi eksponert for religiøse henvisninger og hentydninger. Derfor har det vært naturlig å bruke Bibelen som hovedanalyseverktøy for å vise til Ripleys moderlige religiøse karakter. Allerede i begynnelsen av filmen forstår vi at Ripley er gravid med et monsterbarn, hennes verste mareritt er i ferd med å bli virkelig. De innsatte i fengselet fungerer som munk i en bakstreversk kristen sekt, de er alle kriminelle og søker frelse i en streng kristendom. Ripley kan, slik jeg forstår hennes identitet, i *Alien3* tolkes: *Frelser/Martyr/Profet/Maria*. Hun gjennomgår en renselse, presenteres med en glorie og tar i mot et skriftemål; Ripley fremstår som et *kristent ikon* og en *helligperson*. Ripley er allikevel i en posisjon som vi kan betegne som *in-between*. Hun befinner seg i denne delen av serien mellom jord, himmel og helvete.

For første gang i *Alien*-sagaen hentydes det til en sexscene. Vi ser ikke selve akten og det kryssklippes med monsteret som dreper. Ripleys identitet kan derfor knyttes til det faktum at hun er på vei til å bli monstremoren. Hun er gravid med monsteret og har dermed igjen blitt en biologisk mor. Det finnes også referanser til penetrasjon, spesielt fremtredende i form av en sprøytespiss. Hun har her tatt over noe av det utemmede voldelige seksuelle som monsteret spesielt i *Alien* har vært en eksponent for. Ripley er ferd med å bli monsteret, eller i alle fall en del av monsterets verden.

I *Alien3* blir igjen Ripley forsøkt voldtatt, akkurat som i *Alien*. Denne gangen mener jeg voldtekten symboliserer noe annet, den viser til Ripleys religiøs karakter. Hun er i ferd med å lide martyrdommen for at menneskeheten skal overleve. Monsteret har mistet noe av sin seksuelle- og moderlige karakter. Monsteret fungerer derimot som et bilde på selve djevelen, og den refereres også til som *Dragon*, et tegn på djevelen.

Representanter for the Company prøver å overbevise Ripley om å overgi seg, fordi de igjen vil temme det monstrøse. Ripley velger heller å fullføre sitt religiøse oppdrag, og ofrer sitt liv i det hun er i ferd med å føde. Et av filmseriens mest grafiske øyeblikk er avslutnings bildet i *Alien3*, der vi kan se Ripley som kaster seg ut i flammehavet med et lite monster som knuser seg vei gjennom brystet hennes. Morsbildet konkretiseres igjen, og Ripley føder sitt første barn.

I kapittel fem, **Oppstandelsen**, står Ripley opp fra de døde. Hun er ikke lenger Ellen Ripley, men en *konstruert* versjon av Ripley. Hun er ikke bare en konstruksjon, men hennes gener er blandet med monsteret. Ripley er blitt en blanding av monster og menneske, en ambivalent konstruksjon. Vi blir direkte vitne til hennes blandede natur, og Ripley må som Melzer (2006) påpeker akseptere sin nye dualistiske identitet. Hennes blod er blandet med syre, hun innehar monsterets abnormale styrke og har følelsemessige bånd til det monstrøse. Ripley er ikke som

mange andre konstruerte monstre, bare ond eller bare god. Hun oppholder seg igjen i et identitetlandskap som kan betegnes som *in-between*, og hun beveger seg tildels inn i en schizofren tilstand. Ripley har mistet selvet i kloningsprosessen, og må trenes opp for å finne tilbake til seg selv.

Ripley framstår i *Alien: Resurrection* som en kommentar på den moren hun har vært. Hun henviser både til den religiøse biologiske morskarakter i *Alien3* og krigsmoren i *Aliens*. Ripley oppstår derfor som blant annet Eco (1984, 2008) karakteriserer som et *intertekstuel* sitat, og en postmoderne karakter. Ripley er i *Alien: Resurrection* en kommentar til sin egen ambivalente identitet, en identitet som nå er en blanding av monster og menneske. Hun er biologisk mor til monsterbarnet, adoptivmor for Call men også bolig for det monstrøse.

Seksualitet har vært forbundet med noe forbudt, undertrykket og voldelig til nå i *Alien*-sagaen, i *Alien: Resurrection* framstår Ripley som den seksuelt aggressiv. Hun kler seg i et dominatrixkostyme og hentyder til voldelige seksuelle handlinger. Ripley konkretiserer sin dyriske seksualitet ved å rive ut tungen på et av de døde monstrene, hun oppstår som en mekanisk dødelig tunge.

Sammenfatning

Som jeg har vist i analysekapitlene er bildet av moren ikke konstant, men et evig skiftende bilde. Et bilde som kan knyttes opp mot flere faktorer. I begynnelsen av filmserien fant jeg bildet av moren i alle aspekter av universet. Morsbildet kunne spesielt knyttes opp mot filmens design, og tematikk i forhold til monsteret, men også til de ulike filmenes genrer. En altoppslukende kraft som enda ikke var knyttet til filmens hovedperson Ripley.

I de tre neste kapitlene faller Ripley totalt inn i morsrollen, en identitetrolle som hele tiden er i forandring. En rolle som ofte blir oppfattet som noe negativt, noe jeg ikke er enig i. I forhold til Ripley sin nyvunnede morsroll er det spesielt et positivt trekk som følger henne gjennom de tre filmene. Morsrollen tilfører henne både fysisk og mental viljestyrke, det er denne identitetsposisjonen som hjelper henne for å forsere hindringer og vanskeligheter. I *Aliens*, til å komme seg ut av traumat forbundet med det sjokkerte møtet med monstrene i *Alien*. I *Alien3* er det morsrollen som får henne til å ofre seg selv for resten av verden, og dermed også gir Ripley hennes ikon/helgen-status. I *Alien: Resurrection* er morsidentiteten det eneste gjenlevende personlighetstrekk hun har beholdt fra sitt gamle jeg, det er den eneste kontakten hun har med den virkelige verden. Det er morsrollen som hjelper Ripley med å finne tilbake til selvet, ettersom hun befinner seg i en schizofren tilstand. Ripley personifiserer dermed begrepet *moderlig autoritet*. Det er morsrollen som gir henne kraften hun viser oss, og hjelper henne til å

gjennomføre de tilsynelatende umulige oppgavene i *Alien*-sagaen. Jeg mener derfor morsrollen er hennes drivkraft, og motivasjon for hennes valg.

Fremstillingen av moren er som jeg har argumentert for uløselig knyttet til filmens hovedperson, Ripley, men er allikevel like mye bundet opp mot monsteret og dets verden. Bildet kan derfor ikke forstås som utelukkende positivt. Monsteret er den forlengede armen til en utemmet, altopplukende morskraft vi mennesker ikke greier å styre. Forskerene prøver gjennom *Alien*-sagaen og kontrollere denne urkraften ved å temme monsteret. De prøver først å fange det, i *Alien* og *Aliens*, for deretter å “kjøpe” det fra en svanger Ripley i *Alien3*. Sist men ikke minst, dyrker de frem noen eksemplarer av monsteret i *Alien: Resurrection*. Monsteret, monsternoren og den monstrøse moren forblir en fremmed, skremmende og utøyelig kraft.

Morsrollen og identiteten fungerer derfor som et toegget sverd gjennom *Alien*-sagaen. Det er både knyttet til positive egenskaper, men også bundet til monsteret og det grusomme. Ripley fremstår derfor ambivalent i sine karaktertrekk og valg, men ikke minst tvilende i forhold til sin egen biologiske disposisjon. Ripley utvikler seg gjennom sagaen fra menneske til en blanding av monster og menneske. Hun oppstår som monsternoren, mennesket og barnet. Ripley er ikke lenger Ellen Ripley, hun er dyrket frem i et laboratorium som en konstruksjon. Ripley framstår fullstendig som *det andre*. Hun oppstår som det konstruerte subjektet, en konstruert henvisning til de andre personlighetene hun har hatt i filmene. Ripley er nærmest en kommentar på den hun har vært, hun er blitt den postmoderne moren. Ripley er litt av alle de forskjellige morsskikkelsen. Hun er monsternor (*Alien3*), adoptivmor (*Aliens*), har vært svanger med monsteret (*Alien3*) og hun er ikke minst biologisk mor (*Alien*). Ripley er moren.

KILDER

Litteraturliste

Aichele, George og Walsh, Richard. 2002. *Screening scripture : intertextual connections between scripture and film*. Trinity Press International: Harrisburg, Pa.

Album, Dag. 1996. *Nære fremmede : pasientkulturen i sykehus*. TANO: Oslo

Asbjørnsen, Dag. 1999. *Dypt og grunnleggende overfladisk-om den postmoderne filmens estetikk*. Oslo: Spartacus forlag AS.

Bibelen. 1985. Det Norske Bibelselskap: Nederland.

Balsamo, Anne. 1996. *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Woman*. Duke University Press: Durham, N.C.

Barker, Chris. 2008. *Cultural studies : theory and practice*. Sage: Los Angeles.

Bazin, André. 1997 (1951). «Cinema and Theology». I: *Bazin at work : major essays & reviews from the forties & fifties / André Bazin*. Oversatt av Alain Piette and Bert Cardullo, edited by Bert Cardullo. Routledge: New York.

Black, Gregory D. 1994. *Hollywood Censored : Morality Codes, Catholics, and The Movies*. Cambridge University Press: Cambridge.

Booker, Thomas. 2009. *The science fiction handbook*. Wiley-Blackwell: Chichester

Bordwell, David, Janet Staiger og Kristin Thompson. 2006 (1985). *The Classical Hollywood Cinema, Film Style and Mode of Production to 1960*. Routledge.

Bordwell, David og Thompson, Kristin. 1997. *Film Art, An Introduction*. McGraw-Hill, University of Wisconsin.

Bordwell, David. 1996. "Film Studies and Grand Theory". I: David Bordwell og Noël Carroll (red) *Post-theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Braaten, Lars Thomas. Kulset, Stig og Solum, Ove. 2000. *Introduksjon til film, Historie, teori og analyse*, Oslo: Gyldendal.

Bruno, Giuliana. 1990 (1987). «Ramble City: Postmodernism and Blade Runner». I: *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Edited by Annette Kuhn. Verso: London.

Brown, Jeffery A. «Gender and the Action Heroine: Hardbodies and the Point of No Return». I: *Cinema Journal* 35, no. 3 (Spring 1996): 52-71.

- Cavell, Stanley. 1979. *The claim of reason: Wittgenstein, skepticism, morality, and tragedy*. Clarendon Press: Oxford.
- Chaudhuri, Shohini. 2006. *Feminist film theorists : Laura Mulvey, Kaja Silverman, Teresa de Lauretis, Barbara Creed*. Routledge: London and New York.
- Clover, Carol. 1993. *Men, women, and chain saws : gender in the modern horror film*. BFI: London.
- Creed, Barbara. 1993. *The monstrous-feminine : film, feminism, psychoanalysis*. Routledge: London.
- Dervin, Daniel. 1990 (1986). «Primal Conditions and Conventions: The Genre of Science Fiction». I: *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Edited by Annette Kuhn. Verso: London.
- Eco, Umberto. 1984 (1979). *The Role of the Reader. Explorations in the Semiotics of Texts*. Indiana University Press: Bloomington.
- Eco, Umberto. 2008 (1988). «Casablanca: Cult Movies and Intertextual Collage». I David Lodge og Nigel Wood (red.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*. Longman: London and New York.
- Buckland, Warren og Elsasser, Thomas. 2002. *Studying contemporary American film : a guide to movie analysis*. Arnold: London.
- Flanagan, Martin. 1999. «The Alien Series and Generic Hybridity». I *Alien identities : Exploring Difference In Film and Fiction*. Edited by Deborah Cartmell (et.al.). Pluto Press: London.
- Gallardo C., Ximena og Smith C., Jason. 2004. *Alien Woman. The Making Of Lt. Ellen Ripley*. Continium: New York and London.
- Gerhart, Mary. 1992. *Genre Choices, Gender Questions*. University of Oklahoma Press: Norman.
- Gjelsvik, Anne og Myrstad, Anne Marit. 2008. «Filmens bilder av kvinner og menn». I: *Filmanalytiske tradisjoner*. Redigert av Eva Bakøy og Jo Sondre Moseng. Universitetsforlaget: Oslo.
- Goodnow, Katherine J. 1991. *Alien/Aliens : Analyzing the Forms and Sources of Horror*. Department of Mass Communication, University of Bergen: Bergen.
- Granerud, Svein. Kvalbein, Asbjørn og Sjaastad, Egil (Redaktører). 1996. *Lundes bibelleksikon*. Lunde: Oslo.
- Harper, Jim. 2004. *Legacy of blood : A Comprehensive Guide to Slasher Movies*. Headpress/Critical Vision: Manchester
- Hjortsø, Leo. 1998. *Greske guder og helter*. Pax Forlag A/S: Oslo.

- Honderich, Ted. 2005. *On determinism and freedom*. Edinburgh University Press: Edinburgh.
- Hylland Eriksen, Thomas. 1998. *Små steder - store spørsmål : innføring i sosialantropologi*. Universitetsforlaget: Oslo.
- Taylor, Scott. «Deconstruction – Definition. 2008». I: *The Sage dictionary of qualitative management research*. Compiled and edited by Holt, Robin og Thorpe, Richard. Sage: Los Angeles.
- Inness, Sherrie A. 1999. *Tough girls : Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. University of Pennsylvania Press: Philadelphia.
- Inness, Sherrie A. 2004. *Action chicks : New Images of Tough Women in Popular Culture*. Palgrave Macmillan: New York.
- James, William. 1981 (1890). *The principle of Psychology. American science series. Advanced course*. Henry Holt & Company: New York.
- Jameson, Fredric. 1991. *Postmodernism, or, The cultural logic of late capitalism*. Verso: London.
- Jerslev, Anne. 1993. *Kultfilm & Filmkultur*. Amanda: København.
- Jung, C.G. 1972. *Four archetypes : Mother, rebirth, spirit, trickster*. Routledge & Kegan Paul: London
- Kavanagh, James H. 1990 (1980). «Feminism, Humanism and Science in *Alien*». *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Edited by Annette Kuhn. Verso: London.
- Kaveney, Roz. 2005. *From Alien to The Matrix. Reading Science Fiction Film*. I.B. Tauris: London and New York.
- Kittang, Atle. 1976. *Litteraturkritiske problem: teori og analyse*. Universitetsforlaget: Bergen.
- Kleiva, Rønnehaug. 1996. *Greske gudar og gudinner*. Det Norske Samlaget: Oslo.
- Kuhn, Annette. 1990. «Introduction: Cultural Theory and Science Fiction Cinema». I: *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. 1990. Edited by Annette Kuhn. Verso: London.
- Linton, Patricia. 1999. «Aliens. (M) others, Cyborgs – The Emerging Ideology of Hybridity». I: *Alien identities : exploring difference in film and fiction*. Edited by Deborah Cartmell. Pluto Press: London.
- Loughlin, Gerard. 2004. *Alien sex : the body and desire in cinema and theology*. Blackwell: Oxford.

McDonagh, Maitland. 2004. «The exploitation Generation. Or: How Marginal Movies Came in from the Cold». I: *The Last great American picture show : new Hollywood cinema in the 1970s*. Edited by Thomas Elsaesser, Alexander Horwath and Noel King. Amsterdam University Press: Amsterdam.

Melzer, Patricia. 2006. *Alien Constructions-Science Fiction and Feminist Thought*. University of Texas Press: Austin.

Modleski, Tania. 1991. *Feminism without women : culture and criticism in a "postfeminist" age*. Routledge: New York

Mulhall, Stephen. 2002. *On Film: Thinking in Action*. Routledge: London New York

Mitchell, Jolyon og Plate, S. Brent. 2007. *The Religion and film reader*. Routledge: London

Mulvey, Laura. 1999 (1975). «Visuell nytelse og narrativ film». I *Filmteori en antologi*. H.J Fossheim (red.). Pax Forlag A/S: Oslo.

Newton, Judith. 1990. «Feminism and Anxiety in Alien. I: *Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*». Edited by Annette Kuhn. Verso: London.

Owen, Susan A., Stein, Sarah R og Berg, Leah R. Vande. 2007. *Bad girls : cultural politics and media representations of transgressive women*. Lang: New York.

Perez, Joseph. 2006. *The Spanish Inquisition : a history*; translated by Janet Lloyd. Profile Books: London

Penzler, Otto. 2006. Introduction. I: *Pulp Fiction: The Crimefighters*. Quercus: London.

Plate, S. Brent. 2008. *Religion and film : cinema and the re-creation of the world*. Wallflower: London

Puttick, Elizabeth. 1997. *Women In New Religions : In Search of Community, Sexuality and Spiritual Power*. Macmillan Press: Basingstoke.

Projansky, Sarah. 2001. *Watching rape : film and television in postfeminist culture*. New York University Press: New York.

Schubart, Rikke. 2007. *Super Bitches and Action Babes. The female Hero in Popular Cinema, 1970-2006*. McFarland & Company, Inc., Publishers: Jefferson, North Carolina, and London.

Sjö, Sofia. 2007. *Spelar kön någon roll när man räddar världen?, kvinnor, kvinnligheter og messiasmyter i SF-film*. Åbo Akademis förlag: Åbo

Skottene, Ragnar. 2002. *Kristne symboler : en elementær innføring*. Verbum: Oslo.

Schatz, Thomas. 1993. «The New Hollywood». I: *Film Theory Goes to the Movies*. Edited by Jim Collins, Hilary Radner and Ava Preacher Collins. Routledge: New York.

Sobchack, Vivian. 1990 (1985). *The Virginty of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film. I: Alien Zone, Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*. Edited by Annette Kuhn. Verso: London.

Stam, Robert. 2000. «Alternative Aesthetics. Introduction». I *Film and Theory. An Anthology* redigert av Robert Stam og Toby Miller: Blackwell Publishers Ltd: Malden, Mass.
Stam, Robert. 2000. *Film Theory: An introduction*. Malden, Mass: Blackwell.

Taubin, Amy. 1993. «The Alien Trilogy: From Feminism to AIDS». I: *Women and film : a Sight and sound reader*. Edited by Pam Cook and Philip Dodd. (pp. 93-100). Philadelphia: Temple University Press.

Thompson, Kristin. 1999. *Storytelling in the New Hollywood: understanding classical narrative technique*. Harvard University Press: Camebridge, Mass.

Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular bodies : gender, genre and the action cinema*. Routledge: London.

Vaughn, T. 1995. "Voices of Sexual Distortion: Rape, Birth, and Self-Annihilation Metaphors in the Alien Trilogy" I: *Quarterly Journal of Speech*, 81:423-435.

Mitford, Miranda Bruce og Wilkinson, Philip. 2009. *Tegn og symboler*. Oversettelse: Ellen Christensen. Cappelen Damm: Oslo.

Walters, Margareth. 2005. *Feminism: A Very Short Introduction*. Oxford University Press: Oxford.

Wander, Philip. 1984. Introduction to the Transaction Edition. I: *Everyday life in the modern world*. 2002. Continuum: London.

Widerberg, Karin. 2001. *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt: en alternativ lærebok*. Oversatt av Kari Bolstad. Universitetsforlaget: Oslo.

Wood, Robin. 1985. «An Introduction to the Amercian Horror Film». I: *Movies and Methods: Vol. II: An Anthology*. Edited by Bill Nichols. University of California Press: Berkeley and Los Angeles.

Østbye, Helge. Helland, Knut. Knappskog, Karl. Larsen, Leif Ove. 2007. *Metodebok for medievitenskap*. Fagbokforlaget: Bergen.

URL

Almås, Elsa og Benestad, Espen Esther Pirelli. 2010. *Maochisme*.

<http://www.sexologi.com/pages/SEXLEX/M/masochisme.html> Funnet: 15.05.2010

Almås, Elsa og Benestad, Espen Esther Pirelli. 2010. *Fetishisme: Bryster*.

http://www.sexologi.com/pages/SEXLEX/F/fetishisme_bryster.html . Funnet: 15.05.2010

Holte, Anne-Mari Hagtvedt og Clausen, Mette. 2007. *En Litteraturstudie omteorier for dannelse av kjønnsidentitetog hvordan disse har påvirketbehandlingen av barn født medtvetydige genitalia*.

http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:alh_NLOVv0IJ:www.ub.uit.no/munin/bitstream/10037/1302/1/student.pdf+definisjon+hermafroditt&cd=2&hl=no&ct=clnk&gl=no

Funnet: 27.07.2010

Alienexperience, 2010.

<http://www.alienexperience.com/> Funnet: 13.06.2010

Alienlegend, 2010.

<http://www.alienlegend.com/index.htm> Funnet: 13.06.2010

Alienscollection, 2010.

<http://www.alienscollection.com/> Funnet: 13.06.2010

Berardinelli, James. *Alien 3*. 2010.

http://www.reelviews.net/php_review_template.php?identifiser=396 Funnet: 20.07.2010

Bjørklund, Tore og Kval, Karl Erik. 2001 *Innvandrerne og politiske valg: fra objekt til subjekt*.

<http://www.ssb.no/ssp/utg/200102/8.shtml> Funnet: 15.05.2010

Box Office Mojo. 2010.

<http://www.boxofficemojo.com/movies/alphabetical.htm?letter=A&page=3&p=.htm> Funnet: 15.05.2010.

Dominician Today. *Situation improving for Hispanic women in Hollywood*. 2006.

<http://www.dominicantoday.com/dr/people/2006/5/9/13239/Situation-improving-for-Hispanic-women-in-Hollywood> Funnet: 28.07.2010

Durand, Phebe A. *Latino Actors Changing Hollywood*. 2005.

http://www.associatedcontent.com/article/9709/latino_actors_changing_hollywood.html?cat=40 Funnet: 28.07.2010

Film Reference. *Latinos and Hollywood Film*. 2010.

<http://www.filmreference.com/encyclopedia/Independent-Film-Road-Movies/Latinos-and-Cinema-LATINOS-AND-HOLLYWOOD-FILM.html> Funnet: 28.07.2010

Gonzalez, Ed. *Alien³*. 2003.

<http://www.slantmagazine.com/film/review/alien3/838> Funnet: 20.07.2010

Howe, Desson. *Alien 3*. 1992.

http://www.washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/alien3rhowe_a0aece.htm
Funnet 20.07.2010

IMDB. The Internet Movie Database. 2010.

<http://www.imdb.com/> Funnet: 15.05.2010

Knight, Kevin (ed.). *Devotion to the Immaculate Heart of Mary*. 2009:

<http://www.newadvent.org/cathen/07168a.htm> Funnet: 15.05.2010.

Knight, Kevin (ed.), *Mystical Stigmata*. 2009:

<http://www.newadvent.org/cathen/14294b.htm> Funnet: 15.05.2010.

Knight, Kevin (ed.). *Fetishism*. 2009:

<http://www.newadvent.org/cathen/14294b.htm> Funnet: 15.05.2010.

Lyngeng, Morten. *Jaques Lacan*. 2009:

<http://www.filosofiskvillnis.no/Filosofer/files/lacan.php> Funnet: 20.08.2010.

Milterms. *Grunt*. 2010:

<http://www.milterms.com/search.php?method=exact&q=grunt&s=0> Funnet 24.07.2010

Nary, Gordon. *Coins on The Eyes of the Dead*. 1999:

<http://www.thebody.com/content/art12211.html> Funnet: 15.05.2010.

PTSD. *What is PTSD?*, 2010:

<http://www.ptsd.va.gov/public/pages/what-is-ptsd.asp> Funnet: 13.06.2010

Skre, Ingunn B. Femininitet. I: *Store Norske Leksikon*:

<http://www.snl.no/femininitet> Funnet: 15.05.2010

WHO, *What do we mean by "sex" and "gender"?*. 2010:

<http://www.who.int/gender/whatisgender/en/index.html> Funnet: 19.05.2010

WordIQ. *Android – Definition*. 2010: <http://www.wordiq.com/definition/Android>. Funnet: 28.07.2010

Martinsen, Vegard. *Karl Marx*. 2000:

<http://www.filosofi.no/marx.html> Funnet: 18.05.2010

The Christian Catacombs of Rome, 2010:

<http://www.catacombe.roma.it/en/intro.html> Funnet: 29.05.2010

Åmås, Knut Olav. *Angsten for det enkle*. 2010:

<http://www.aftenposten.no/meninger/kommentarer/article3672134.ece> Funnet: 07.06.2010

Filmliste

2001: A Space Odyssey (1968)

Regi: Stanley Kubrick, USA.

The Alamo (1960)

Regi: John Wayne, USA.

Alien (1979)

Regi: Ridley Scott, USA.

Aliens (1986)

Regi: James Cameron, USA.

Alien3 (1992)

Regi: David Fincher, USA.

Alien: Resurrection (1997)

Regi: Jean-Pierre Jeunet, USA.

Apocalypse Now! (1979)

Regi: Francis Ford Coppola, USA.

The Avengers (1961) (TV-serie)

Skaper: Sydney Newman, England.

Bananas (1971)

Regi: Woody Allen, USA.

Buffy the Vampire Slayer (1992)

Regi: Fran Rubel Kuzui, USA.

Bionic Woman (1976) (TV-serie)

Skaper: Kenneth Johnson, USA.

Body Heat (1981)

Regi: Lawrence Kasdan, USA.

Casablanca (1942)

Regi: Michael Curtiz, USA.

Charlies Angels (1976) (TV-serie)

Skaper: Ivan Goff mfl., USA.

Charlies Angels (2000)

Regi: McG, USA.

The City of Lost Children (1995)

Regi: Marc Caro og Jean-Pierre Jeunet, Frankrike.

The Deer Hunter (1978)

Regi: Michael Cimino, USA.

E.T: The Extra-Terrestrial (1982)

Regi: Steven Spielberg, USA.

The Fly (1986)

Regi: David Cronenberg, USA.

Foxy Brown (1974)

Regi: Jack Hill, USA.

Friday the 13th (1980)

Regi: Sean S. Cunningham, USA.

Halloween (1978)

Regi: John Carpenter, USA.

Flickan som lekte med elden (2009)

Regi: Daniel Alfredsson, Sverige.

Inglourious Bastards (2009)

Regi: Quentin Tarantino, USA.

Kairos røde rose (1985)

Regi: Woody Allen, USA.

Kill Bill: Vol 1 (2003)

Regi: Quentin Tarantino, USA.

Kill Bill: Vol 2 (2004)

Regi: Quentin Tarantino, USA.

The Last Temptation of Christ (1988)

Regi: Martin Scorsese, USA.

Luftslottet som sprængtes (2009)

Regi: Daniel Alfredsson, Sverige.

The Matrix (1999)

Regi: Andy Wachowski og Lana Wachowski, USA.

Män som hatar kvinnor (2008)

Regi: Niels Arden Oplev, Sverige.

Nine to Five (1980)

Regi: Colin Higgins, USA

Norma Rae (1979)

Regi: Martin Ritt, USA.

North By Northwest (1959)

Regi: Alfred Hitchcock, USA.

Raiders of the Lost Ark (1981)

Regi: Steven Spielberg, USA.

Panserkrysseren Potemkin (1925)

Regi: Sergei. M. Eisenstein, Sovjetunionen.

Lara Croft: Tomb Rider (2001)

Regi: Simon West, USA.

The Passion of Joan of Arc (1928)

Regi: Carl Dreyer

Planet of the Apes (1968)

Regi: Franklin J. Schaffner, USA.

Psycho (1960)

Regi: Alfred Hitchcock, USA.

Platoon (1986)

Regi: Oliver Stone, USA.

Prom Night (1980)

Regi: Paul Lynch, Canada.

Quel maledetto treno blindato (1978).

Regi: Enzo G Castellari, Italia.

Rambo: First Blood (1982)

Regi: Ted Kotcheff, USA.

Rambo: First Blood part II (1985)

Regi: George P. Cosmatos, USA.

Rear Window (1954)

Regi: Alfred Hitchcock, USA.

The Searchers (1956)

Regi: John Ford, USA.

The Terminator (1984)

Regi: James Cameron, USA.

Terminator 2: Judgment Day (1991),

Regi: James Cameron, USA

Terminator 3: Rise of the Machines (2003).

Regi: Jonathan Mostow, USA.

Terminator Salvation (2009)

Regi: McG, USA.

Star Trek: Voyager (1995) (TV-serie)

Skaper: Rick Berman mfl., USA.

True Grit (1969)

Regi: Henry Hathaway, USA.

The Untouchables (1987)

Regi: Brian De Palma, USA.

Village of the Damned (1960)

Regi: Wolf Rilla, England.

Xena: Warrior Princess (1995)

Skaper: John Schulian mfl., USA.

Vedlegg 1. (Alle bilder i vedlegg 1 og 2 er hentet fra HR Gigers offisielle hjemmeside <http://www.hrgiger.com/>. Funnet 17.07.2009.)

Monsteret

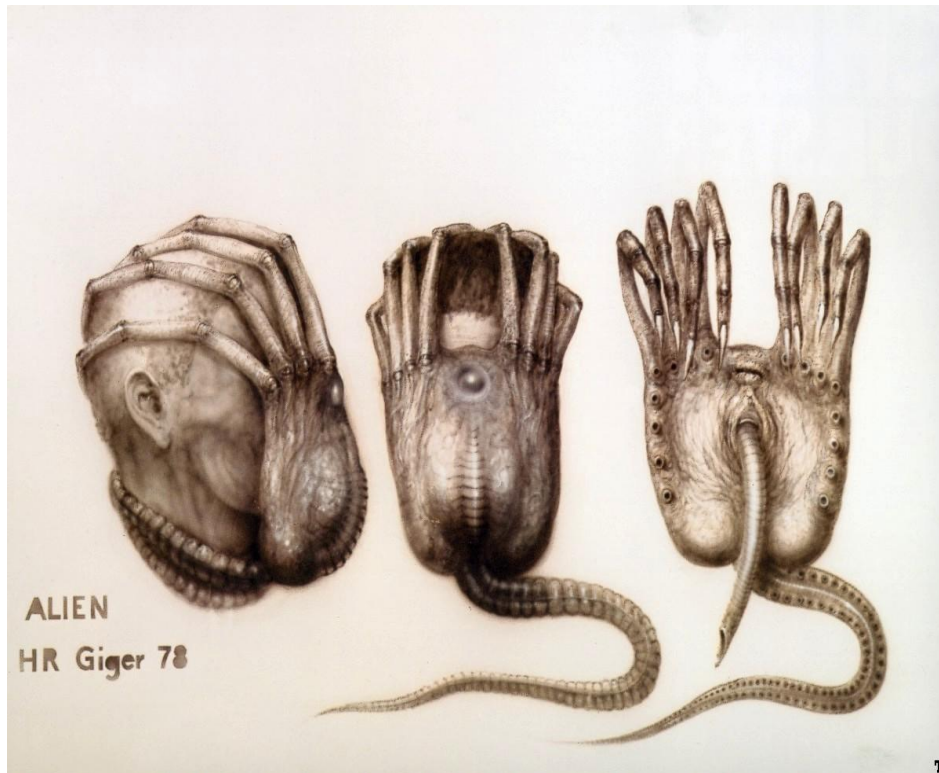


Interiøret/Skipet

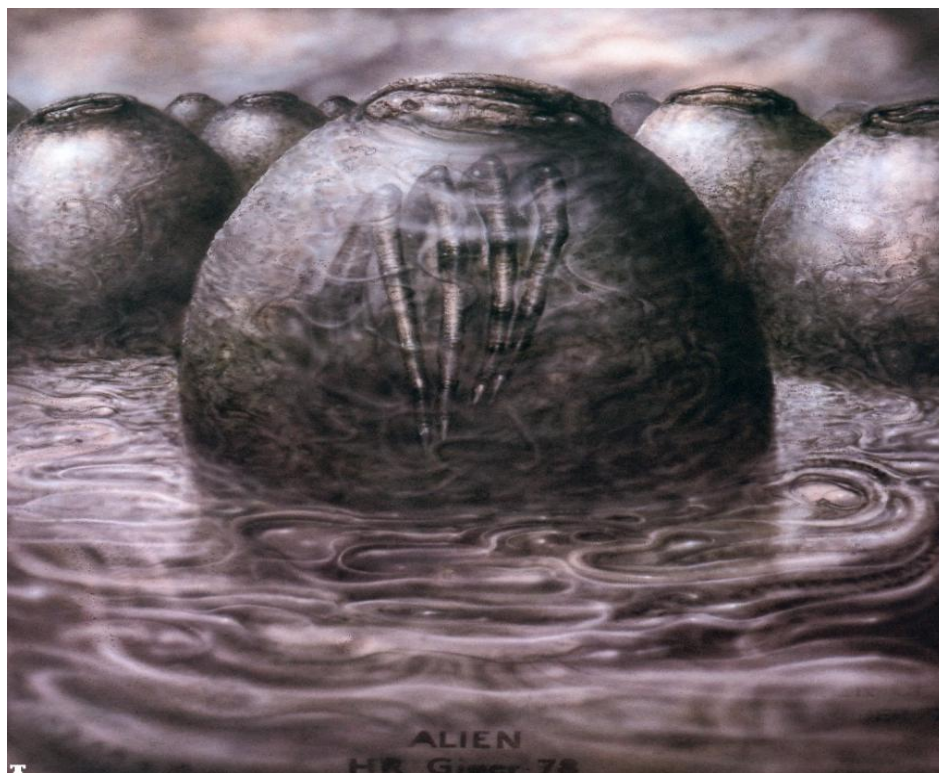


Vedlegg 2

The facehugger



Eggene



Vedlegg 3 (Alle screenshots fra filmen i vedlegg 3, 4 og 5 er hentet fra www.alienlegend.com/ Funnet 16.062010.)

The chestbuster



Vedlegg 4



Simone Martini, *Annunciation* (1333).



Ripley som en ny versjon av Martinis *Annunciation* (1333).

Vedlegg 5



Immaculate Heart of Mary



Sacred Heart of Christ



Ripley med sitt sprengte hjerte.