

Alienating Empowerment

Female Agency in the Alien Quadrilogy



Onderzoekswerkgroep & Eindwerkstuk

Auteur: Mashya D.T. Boon 5933870

E-mail: deirdreboon@yahoo.com

Telefoonnummer: 06-28781855

Docente: Dr. Cathrine M. Lord

Werkgroep: Transmedialities

Opleiding: Media & Cultuur

Universiteit van Amsterdam

Inleverdatum: 23-1-2012

Aantal woorden: 16.495

Inhoudsopgave

| | |
|--------------------------------------------------------------------|-----------------|
| - Introduction: <i>Alien</i> Yin and Yang | p. 3-4 |
| - Ripley's Reign: The <i>Quadrilogy</i> and its Protagonist | p. 5-10 |
| The Battle of the Bitches: Lt. Ellen Ripley in Control | p. 5-7 |
| A Heroine is Born: Lt. Ellen Ripley Gaining Momentum | p. 8-10 |
| - Female Agency: Gender and Genre Trouble | p. 11-23 |
| Women, Film and <i>Agency</i> : Lt. Ellen Ripley Out of Place | p. 11-14 |
| The Final Girl: Laurie, Sally, Nancy, Kirsty and Ripley | p. 15-19 |
| Lt. Ellen Ripley as True Violent Female Action Character | p. 19-23 |
| - Feminine Source of Power: Breaking the Boundaries | p. 24-39 |
| ‘The Miracle of Life’: (Terrible) Powers of Reproduction | p. 24-27 |
| An Alien is Conceived: Problematizing the Reproductive System | p. 27-29 |
| Last Supper: Monstrous Male Birth | p. 29-31 |
| The Monstrous-Feminine: Woman as Beginning and End | p. 31-34 |
| Maternal <i>Agency</i> : Deconstructing the Structure | p. 34-39 |
| - Lt. Ellen Ripley and the Alien: Up Close and Personal | p. 40-54 |
| Embracing the Enemy: Gaining Alien <i>Agency</i> | p. 40-41 |
| Visual Fusion: Back to Back, Hand in Hand, Head to Head | p. 41-47 |
| Thematic Entanglement: Monstrous Mothering and Cyborg Superpower | p. 48-51 |
| Biological Bond: Ripley's Terrible Powers of Reproduction | p. 51-54 |
| - Conclusions: <i>Alienating</i> Empowerment | p. 55-56 |

Introduction: *Alien* Yin and Yang

Van verliefde vrouwen kijken wij niet op, van paniekerige vrouwen ook niet, vrouwen in gevaar zijn ons niet vreemd, we zijn gewend aan roddelende vrouwen, geslachtofferde vrouwen, verleidelijke vrouwen, lijdzame vrouwen, verzorgende vrouwen, overdonderde vrouwen, hulpeloze vrouwen, geobjectiveerde vrouwen – maar voornamelijk pijnlijk passieve vrouwen. Van jongs af aan krijgen wij op het witte doek beelden aanreikt van vrouwen die buitensporig afhankelijk zijn. Vrouwen die slechts met een man aan hun zijde zich staande weten te houden. De man is doorgaans degene die de touwtjes in handen heeft, die beslissingen neemt, die over *agency* beschikt. In de regel lijken vrouwen van dergelijke privileges verstoken te zijn. Dit hardnekkige, negatieve stereotype heeft decennialang wereldwijd als rolmodel gefungeerd voor vele meisjes. Men kan zich afvragen of er ook beelden bestaan van filmische vrouwen die een bepaald soort *empowerment* opleveren voor de kijkster van Hollywoodfilms. Bestaat er binnen de *mainstream* cinema een vrouwelijk personage dat over waarlijk vrouwelijke *agency* beschikt?

De tweede feministische golf die aanspoelde in de jaren '70 van de vorige eeuw, heeft een lichte rimpeling teweeggebracht in de patriarchische kweekvijver die Hollywood heet. Een aantal sterke vrouwen maakte sindsdien haar opmars naar het witte doek – met als aanvoerster luitenant Ellen Ripley. De protagoniste van de huiveringwekkende *Alien Quadrilogy* waarin een vrouw als ware heldin meermaals een extreem dodelijk buitenaards wezen geheel eigenhandig weet te verslaan. Wellicht kan men in haar figuur een bron van kracht ontwaren, die onvervalst vrouwelijk van aard is. Een vorm van *agency* die zijn weerga niet kent.

De complexe constructie van het personage van luitenant Ellen Ripley binnen de *Alien* *Quadrilogy* zal in nagenoeg al zijn facetten onder de loep genomen worden. Allereerst wordt het personage en de *Quadrilogy* gecontextualiseerd, waardoor Ripley en de vier films een betekenisvolle plaats vinden binnen de Hollywoodtraditie. Hierbij vormt het concept *agency* een sleutelbegrip, dat in verband gebracht wordt met de doorgaans regulatieve en normatieve conventies van het principe van *gender*. Een concept dat gestructureerd wordt door rigide en cultureel bepaalde binaire opposities, die de constructie van onze identiteit en onze werkelijkheid bepalen. Binaire opposities zoals man en vrouw, mens en alien, leven en dood, zwart en wit. Yin en yang. Vervolgens ontvouwt zich een provocatief identiteitsspel door de films en het personage van Ripley een dialoog aan te laten gaan met verscheidene – voornamelijk psychoanalytische – feministische theorieën. Onder meer met roemruchte coryfeeën als Barbara Creed, Mary Ann Doane, Donna J. Haraway en Julia Kristeva. In het laatste gedeelte worden de vier films gezien en geanalyseerd in het licht van de aldus gepostuleerde slotsommen.



Afb. 1: Het klassieke yin en yang teken en de *Alien* variant – promotie poster *Alien*³

Ripley's Reign: The *Quadrilogy* and its Protagonist

The Battle of the Bitches: Lt. Ellen Ripley in Control

“Get away from her, you BITCH!” (dialogo uit *Aliens*, t.c. 02:19:15) schreeuwt luitenant Ellen Ripley (Sigourney Weaver) in *Aliens* (Cameron, 1986) uit – met een tomeloze, bijna onmenselijke kracht waarbij de grond onder haar voeten lijkt te trillen. Zo’n imponerende kreet heeft zij ook wel nodig. Haar tegenstander is namelijk de kwaadaardige en kolossale koningin van een bijzonder gevaarlijk buitenaards ras, wier hele kroost Ripley zojuist in een immense vuurzee heeft vernietigd. De koningin is derhalve extreem pissig en heeft het voorzien op Ripley en háár ‘spruit’. Maar Ripley laat het er zeker niet bij zitten en doet er alles aan om de monsterlijke moeder weg te lokken van haar niet-biologische dochtertje. Om opgewassen te kunnen zijn tegen de fysieke kracht van haar superieure opponent, hijst zij zich in een zogeheten *power loader* – een imposant werktuig dat normaliter gebruikt wordt door ruige dokwerkers om zware ladingen vanuit ruimteschepen te transporteren. Dit logge werktuig heeft zij geheel onder controle. Ripley bedient het apparaat met een even groot gemak als zij haar eigen ledematen beheerst, getuige een scène in het begin van de film waarbij zij twee van haar mannelijke meerderen flink op hun neus deed kijken door het kolos met souplesse en uitzonderlijke precisie te bestieren. In dit vervaarlijk gele, robotische gevaarte – voorzien van een omineus zwaailicht en twee gigantische schaarachtige machines als handen – bestormt Ripley onverschrokken haar angstaanjagende antagonist. Wat volgt, is een handgemeen dat in de filmgeschiedenis inmiddels epische proporties heeft aangenomen: *the battle of the bitches has begun*.

Deze apotheose kwam echter voor vele kijkers van de film als een grote verrassing. Onze heldin Ripley heeft er al ruim twee uur aan gruwelijke avonturen met de aliens opzitten, waarbij zij meermaals – door mateloze moed en ongebreidelde inventiviteit tentoon te

spreiden – haar medestanders van de dood heeft gered. Daarbij heeft zij tevens een indrukwekkend aantal uitgeschakelde aliens op haar naam staan. Bovendien heeft Ripley tijdens al deze buitenaardse beproevingen een nieuwbakken familie weten te verzamelen – bestaande uit het weesmeisje Newt als adoptief dochter, korporaal Dwayne Hicks als *instant hubby* en de androïde Bishop als synthetisch, veredeld huisdier. Een *happy ending* zou totaal niet hebben misstaan op dit moment in de film. Maar hoe heviger en talrijker de beproevingen zijn die een held moet doorstaan, des te groter is de heldenmoed.

Ripley heeft nagenoeg alle dodelijke nakomelingen van de koningin uitgeroeid, haar bij elkaar geraapte gezinnetje in ogenschijnlijke veiligheid gesteld en ervoor gezorgd dat de met aliens geïnfesteerde planeet binnen enkele minuten compleet wordt opgeblazen; elk spoor van de buitenaardse dreiging, inclusief de koningin, zal weggevaagd worden. Kortom, deze vrouw heeft ruimschoots aan haar taak als actieheldin voldaan. Gemoedelijk lopen Ripley en Bishop – vergezeld door Newt – om het ruimteschip heen voor een laatste inspectie. De gewonde Hicks bevindt zich al binnenin het schip, waarmee het viertal hun reis terug naar de aarde wil inzetten. Ripley pauzeert een moment om Bishop een welverdiend klopje op zijn schouder te geven; ze zegt dat hij het goed heeft gedaan. Alles in de film lijkt er op te wijzen dat deze heldin en haar gevolg klaar zijn voor vertrek. Het publiek verwacht op elk moment de aftiteling. Maar in plaats van een sereen laatste *shot* dat overgaat in een *fade*, verschijnt voor de voeten van Bishop de welbekende vlek van alien zoutzuurbloed die de *Alien Quadrilogy* zo kenmerkt. De kijker weet onmiddellijk dat er nog een brute *grande finale* te wachten staat. Terwijl het zuur met een geweldig gesis zich een weg door de grond onder hun voeten heen bijt, wordt het torso van Bishop door de getande, gitzwarte staart van de koningin doorboord en meters hoog wordt hij de lucht in getild. In al haar afgrijselijkheid wordt het karkasachtige lichaam van de koningin onthuld. Met een soepele beweging kliëft zij de androïde doormidden, om vervolgens haar pijlen op Ripley en Newt te richten. Zoals een

echte heldin betaamt, gaat Ripley geen enkel gevaar uit de weg. Stoutmoedig zoekt zij juist de confrontatie op. Ze steekt haar handen in de lucht en lokt het monster haar eigen kant op, zodat Newt snel kan weggelopen. Direct daarna transformeert Ripley tot een soort cyborg die opgewassen is tegen het buitenaardse geweld; een bionische vrouw die het monster op de knieën weet te brengen. Een vrouw die geheel *in control* is.

Zoals gesteld, had de film ook makkelijk zonder deze scène nog steeds een adembenemende actiefilm kunnen zijn, waarbij de kijker genoeg *thrills* voorgeschoteld heeft gekregen om nachtenlang van wakker te liggen. Deze scène dient mijns inziens louter één doel: het tentoonspreiden van de ongelooflijke moed, kracht en superioriteit van luitenant Ellen Ripley – vrouwelijk machtsvertoon pur sang. Voor de kijkers die het nog niet doorhadden: deze vrouw is dé onbetwiste held van de film die door improvisatievermogen, *stamina* en onverschrokkenheid alle gevaren die zich maar voordoen, weet te trotseren. Het moment waarop onze heldin voor het eerst gepresenteerd wordt in haar transformatie tot robotische supervrouw, onderstreept dit beeld voor eens en voor altijd (zie afbeelding 2 hieronder: p. 7).



Afb. 2: Luitenant Ellen Ripley als robotische supervrouw in *Aliens* (t.c. 02:19:00)

A heroine is Born: Lt. Ellen Ripley Gaining Momentum

Een dergelijke heldin als luitenant Ellen Ripley – die over onvervalste *agency* lijkt te beschikken – schijnt een schaars goed te zijn binnen de Hollywoodtraditie. Vóór haar verschijning op het witte doek was er nagenoeg geen vrouw te vinden die geheel eigenhandig de vijand wist te verslaan. Haar erfenis begint in 1979 wanneer de eerste film van de *Alien* *Quadrilogy* onder regie van Ridley Scott de wereld verovert.

De introductie van dit sterke, vrouwelijke hoofdpersonage heeft een gigantische impact gehad op zowel de filmindustrie als het wereldwijde publiek. Vele kijkers, en met name jonge meisjes, stonden versteld van het personage van de luitenant – dat in eerste instantie zelfs niet eens per se voor een vrouw geschreven bleek te zijn (Gallardo & Smith, 2004: p. 16). Maar de makers van *Alien* (Scott, 1979) waren ervan overtuigd dat het grote publiek klaar was voor een sterke vrouw in de hoofdrol en er niet door afgeschrikt zou worden: “it shows that women as heroic survivors was a concept alien enough to constitute a surprise for the audience while at the same time not so foreign that it would put mainstream audiences off” (Gallardo & Smith, 2004: p. 17). Waarschijnlijk heeft niet alleen een gewiekste marketingstrategie ervoor gezorgd dat Ripley een heldin is geworden in plaats van een held, maar ook de opkomst van de vrouwenbeweging voorzag de film van een vruchtbare voedingsbodem: “Though Ripley was, as many critics have pointed out, a product of masculine discourse, [...], the character Ripley as she appeared on the screen is, nonetheless, the product of 1960s and '70 Second Wave feminism” (Gallardo & Smith, 2004: p. 3). Sigourney Weaver’s medespeelster Winona Ryder in de vierde film uit de reeks, *Alien: Resurrection* (Jeunet, 1997), herinnert zich nog goed hoe het voor haar als klein meisje in 1979 extreem opwindend was om Ripley destijds voor de eerste keer haar geduchte tegenstander, *the alien*, te zien verslaan:

I was about eight. But I remember the impact it had on me. I had never seen a female character like that. It was the first female action hero that I had and that any of us had. It was a huge impact.... I mean, she was the survivor.... I can't think of a movie before where it was a woman.... That whole last sequence where she is trying to blow up the ship and make it to the other ship, she goes back for the cat, she's running with the cat, and then she thinks she's safe and then she realizes the alien's on board... If you talk to anybody of my generation, they can recount that scene frame by frame, because it's such a classic scene. And of course we've seen guys do that a lot. Guys surviving, being the hero. Girls really just being mostly the victim. And this time it was great to see a woman really, you know, kick ass for the first time (Gallardo & Smith, 2004: p. 3-4).

Luitenant Ellen Ripley wist , mede dankzij haar bravoure en onverschrokkenheid, uit te groeien tot een onvervalst rolmodel voor vele meiden door de decennia heen. Er zijn zelfs heuse 'luitenant Ellen Ripley *action figure* poppetjes' op de markt gebracht, compleet uitgerust met *power loader*, *flame thrower* en *pulse rifle* (zie afbeelding 3 hieronder: p. 9). Dergelijke commerciële en populair culturele uitingen getuigen onder meer van de invloed die het personage van Ellen Ripley heeft gehad. Ripley verscheen precies op het juiste moment, ogenschijnlijk geheel onverwacht, binnen een filmische traditie die voorheen louter door mannelijke figuren gedomineerd werd.



Afb. 3: Luitenant Ellen Ripley als *action figure* door HotToys

De heldhaftige acties van luitenant Ellen Ripley in de eerste film *Alien* – waarbij voor de eerste keer het sciencefictiongenre succesvol gecombineerd werd met het horrorgene – vonden hun navolging in een zo mogelijk nog populairder *sequel*. De film *Aliens*, van de hand

van *blockbuster* regisseur James Cameron, groeide in 1986 uit tot een waar actiespektakel. De reeks zou in eerste instantie een trilogie worden, die regisseur David Fincher in 1992 moest afsluiten met de meest duistere film uit de reeks, waarbij elementen van het genre van de psychologische thriller geïncorporeerd werden. Luitenant Ellen Ripley vindt in deze film zelfs op een zeer heldhaftige wijze de dood in haar strijd om het kwaadaardige buitenaardse ras hopelijk voor eens en altijd uit te roeien. Maar de producenten en de crew van de films wilden het succes van de reeks toch verder uitbreiden. En in 1997, bijna 30 jaar nadat de luitenant het licht zag, kwam het vierde deel uit waarbij regisseur Jean-Pierre Jeunet met een postmoderne knipoog van pastiche en parodie Ripley uit de dood liet herrijzen.

De vier films zijn ieder op zich zeer verschillend, vooral door de genremixen die toegepast zijn. In handen van de vier regisseurs hebben de films ieder een zeer eigen karakter gekregen. Er zijn echter altijd twee elementen geweest die een zeer hechte eenheid van de *Alien Quadrilogy* hebben gemaakt: het prachtige en lugubere design van de alien – ontworpen door de Zwitserse surrealist Hans Rudolf Giger (geboren 1940) – en het personage van luitenant Ellen Ripley. Haar verschijning als heldin in de volste zin van het woord is wellicht het meest opmerkelijke kenmerk van de reeks, die mijns inziens voor het grote succes van de films hebben gezorgd. Het is interessant om te bezien welke ontwikkelingen haar personage heeft doorgemaakt, om te onderzoeken hoe haar heldhaftige kwaliteiten tot uiting komen binnen de constructie van de vier films. Films uit een patriarchische traditie die normaliter geen ruimte lijkt te bieden voor een dergelijk sterk vrouwelijk personage. Daarbij rijst de vraag hoe het personage van luitenant Ellen Ripley zich verhoudt tot andere sterke vrouwen die op het witte doek verschenen. De kracht en *agency* van deze speciale filmische vrouw zal in nagenoeg al haar facetten onder de loep genomen worden, en met name hoe deze *agency* beïnvloed wordt en wellicht juist versterkt wordt door haar angstaanjagende en ambigue antagonist, *the alien*.

Female Agency: Gender and Genre Trouble

Women, Film and Agency: Lt. Ellen Ripley Out of Place

Tegenwoordig schrikt de kijker van Hollywoodfilms niet meer terug van het zien van sterke vrouwen op het witte doek, zoals luitenant Ellen Ripley. Vrouwen in de hoofdrol die hun mannetje weten te staan, die met vindingrijkheid en vaak ook fysiek geweld hun tegenstander eigenhandig en zonder hulp op de knieën weten te brengen; actieheldinnen die zeker niet onderdoen voor hun mannelijke tegenhangers. Echter, een waarlijk actieve rol waarbij het eigen lot autonoom bepaald kan worden, is niet altijd voor filmische vrouwen weggelegd geweest. De mate van *agency* waarover vrouwelijke personages beschikken, is doorgaans bedroevend gering.

Agency is echter een tamelijk breed concept. Wat men onder *agency* verstaat, loopt qua betekenis in verscheidene wetenschappelijke disciplines uiteen. Basaal gezien behelst het begrip *agency* – met name binnen de sociale wetenschappen en de geesteswetenschappen – de capaciteit van een individu om onafhankelijk te handelen. Anders gesteld, *agency* behelst de mogelijkheid van het individu om zijn of haar eigen vrije keuzes te maken en de mogelijkheid deze keuzes ook daadwerkelijk uit te voeren of op te leggen aan de wereld om hem of haar heen. Dit begrip wordt dikwijls tegenover het begrip *structure* geplaatst. Dit concept kan gezien worden als een set van invloedrijke, sociale structuren die permanent in de maatschappij aanwezig zijn en het individu in grote mate vormen en zijn of haar levensloop bepalen. Deze factoren zijn aldus van invloed op het handelen van het individu en limiteren zijn of haar beslissingen en mogelijkheden in het leven. Hierbij kan men denken aan grote factoren zoals onder meer klasse, religie, etniciteit en *gender*. Welk van de twee begrippen veeleer van toepassing zijn op de ontwikkeling en keuzevrijheid van het individu, wordt ook wel het zogeheten *structure-agency*-debat genoemd. Het is een “discussie over de vraag of

objectieve structuren dan wel mentale toestanden fundamenteler zijn in sociaal-wetenschappelijke verklaringen” (Leezenberg & de Vries, 2001).

Het toepassen van het begrip *agency* blijft echter niet alleen beperkt tot de ‘werkelijke’ sociale dimensie, maar kan ook van toepassing zijn op fictieve personen in verschillende culturele teksten. Niet alleen fysieke teksten zoals romans kunnen beschouwd worden als culturele teksten, maar ook films als culturele constructies kunnen gelezen worden als een tekst. De mate van vrijheid en onafhankelijkheid waarmee een filmisch personage in staat is te handelen binnen de diëgetische – de geconstrueerde, filmische werkelijkheid – en de mate waarin dit personage het plot weet voort te drijven, bepalen als het ware hoeveel *agency* een bepaald personage bezit. Met name de onafhankelijkheid van andere mannelijke personages is van belang bij het bepalen van de *agency* van vrouwelijke personages, omdat de mannelijke personages doorgaans *the upper hand* hebben in de *mainstream* cinema. Het concept van *agency* binnen de filmwetenschappen hangt derhalve sterk samen met het concept *gender* en de bijbehorende normatieve conventies. Onder *gender* kan men ‘mannelijkheid’ en ‘vrouwelijkheid’ verstaan in tegenstelling tot de biologisch bepaalde categorieën ‘man’ en ‘vrouw’, die aangeduid worden met de term *seks*. *Gender* is een sociale constructie en valt basaal te omschrijven als de sociaal-cultureel bepaalde aspecten van het man- of vrouw-zijn.

Als men de tegenstellingen zwart wit zou willen uittekenen, beschikken alleen mannelijke personages in de regel over *agency* en vrouwelijke personages niet. Deze regel lijkt echter in het geval van luitenant Ellen Ripley totaal niet op te gaan. Zodoende zou het personage van Ripley gezien kunnen worden als een vreemde eend in de filmische bijt. Maar wellicht bestaan er eveneens andere vrouwelijke protagonisten, *heroines who save the day*, die wel een dergelijke mate van *agency* tentoon spreiden. Mogelijkerwijs heeft Ripley een nieuw tijdperk ingeluid waar een sterke vrouw in de hoofdrol gemeengoed is geworden.

Of blijkt zij de uitzondering te zijn die deze *gender* regel bevestigt?

Het stereotype van de passieve, gewillige, afhankelijke vrouw – verstoken van enige vorm van *agency* – is een hardnekkig beeld dat sinds de oorsprong van de cinema de representatie van vrouwen heeft gedomineerd. Dit beeld is echter door de jaren heen niet altijd even sterk aanwezig geweest. De beginjaren van de cinema kenden namelijk ook al taaie tantes. In de jaren '10 van de vorige eeuw waren daar de avontuurlijke Helen en Pauline die respectievelijk in *The Hazards of Helen* (McGowen, 1914-17) en in *The Perils of Pauline* (Gasnier, 1914) door inventief en dapper te handelen de vele gevaren die hen voorgeschoteld werden, behendig wisten af te wenden. Desalniettemin zijn vrouwen in de cinema veelal afgeschilderd als *damsels in distress* die louter door een *white knight* van de afgrond gered konden worden, waarbij Helen en Pauline geen uitzondering waren. Filmische vrouwen worden gewoonlijk geobjectiveerd, hebben door de bank genomen de rol van slachtoffer toebedeeld gekregen en hebben nagenoeg altijd – sommige exceptionele uitzonderingen daargelaten – een man aan hun zijde nodig gehad om zich staande te houden. En ook vandaag de dag zou men serieuze vraagtekens kunnen plaatsen bij de capaciteit van vrouwelijke protagonisten om onafhankelijk te handelen en om hun eigen vrije keuzes te maken.

De grootste bron van kritiek op de manier waarop vrouwen in films gerepresenteerd worden, is afkomstig uit de hoek van de feministische filmtheoretici die vooral in de jaren '70 van de vorige eeuw onder invloed van de tweede feministische golf hun opmars konden maken. Zo heeft Marjorie Rosen in haar boek *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream* (1973) haar kritiek gereserveerd voor de eendimensionale personages die vrouwen veelal toebedeeld kregen waarbij het stereotype van de goede echtgenote en zorgzame moeder het meest voorkomt (Gilpatric, 2010: p. 735). Molly Haskell richtte in haar boek *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies* (1974) haar pijlen vooral op de kenschets van het zichzelf wegcijferende, vrouwelijke personage in het genre van het romantische melodrama (Gilpatric, 2010: p. 735).

Een van de belangrijkste kritieken en theorieën die in deze periode geuit is met betrekking tot de positie van vrouwen en films, is de psychoanalytische benadering van Laura Mulvey. In haar artikel 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' (1975) betoogt zij dat de populaire cinema diepgeworteld zit in een patriarchische samenleving die een onevenwichtige *gender* rolverdeling voortbrengt. Hierbij bezit de man een actieve blik en kan de vrouw slechts een passieve en ondergeschikte positie innemen, die gekarakteriseerd wordt door *to-be-looked-at-ness*. Deze term omvat voor Mulvey het feit dat beelden van vrouwen alleen dienen als teken van visueel plezier voor *the male gaze* (Gilpatric, 2010: p. 735). Verder stelt zij dat 'the man's role is the active one of advancing the story and making things happen' (Mulvey, 1975: p. 11). Uit haar vrij starre stellingen kan geconcludeerd worden dat het volgens Mulvey alleen voor mannelijke filmische personages mogelijk is om zogeheten *agency* te bezitten. Het actieve personage van luitenant Ellen Ripley lijkt deze rigide opvatting te ondermijnen. Haar personage is dé drijvende kracht in alle vier de films en hoewel er ook momenten van *to-be-looked-at-ness* te bespeuren zijn, is Ripley allesbehalve een passief, eendimensionaal, geslachtofferd personage dat zichzelf wegcijfert voor een man of geobjectiveerd wordt.

Uit deze korte samenvatting van de geschiedenis van filmische vrouwen met betrekking tot *agency* en de kritieken die hierop geleverd zijn, kan men concluderen dat het personage van luitenant Ellen Ripley een uitzonderlijke plaats lijkt in te nemen. Zij, een *leading lady*, een protagoniste, lijkt tot de jaren '70 van de vorige eeuw een van de weinige vrouwelijke personages binnen de Hollywoodtraditie te zijn die over *agency* beschikt. Het tijdstip blijkt echter te keren wanneer de tweede feministische golf aanspoelt en met deze stroming maakt een aantal nieuwe sterke, filmische vrouwen op plaatsen waar men normaliter deze dames niet snel zou verwachten, hun opmars.

The Final Girl: Laurie, Sally, Nancy, Kirsty and Ripley

Sinds de jaren '70 van de vorige eeuw – mede dankzij de opkomst van de tweede feministische golf – is er een hoop veranderd voor de fictieve vrouwen in de cinema. Verschillende soorten sterke vrouwen, waaronder luitenant Ellen Ripley, hebben hun weg gevonden naar het witte doek. Opmerkelijk genoeg doken deze vrouwen op in genres waarbij men juist *damsels in 'extreme' distress* zou verwachten. Het horrorgenre bijvoorbeeld lijkt op het eerste gezicht bij uitstek geschikt om vrouwen te representeren in de klassieke, passieve slachtofferrol: machteloos, zwak, bevend en huilend in een hoekje gedreven door een actieve, dreigende vijand, veelal in de vorm van een gewetenloze seriemoordenaar of een macaber monster. Maar volgens Carol Clover, de auteur van het boek *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film* (1992), is niets minder waar:

As I shall propose, the independent, low-budget tradition has been central in the manufacture of the new “tough girls” that have loomed so large in horror since the mid-seventies: not only figures like Carrie [Brian De Palma, 1976], whose power somehow derives from her female insides, but the boyish, knife-wielding victim-heroes of slasher films [...] (Clover, 1992: p. 5-6).

Meiden zoals Laurie in *Halloween* (Carpenter, 1978) en Sally in *The Texas Chain Saw Massacre* (Hooper, 1974) worden gezien als de ware protagonisten van dergelijke horrorfilms. Het zijn intelligente, actieve en waakzame meiden, die als eerste de dreiging van de moordenaar onder ogen zien. Zij zijn degenen die door snel en inventief te handelen weten te ontsnappen en de moordenaar – veelal eigenhandig – uit te schakelen; *the last woman standing*. *Final Girls* worden zij genoemd en het lijkt erop dat deze vrouwen flink wat *agency* bezitten. Het zijn meiden die overleven dankzij hun vermogen zich aan te passen aan het nieuwe en onbekende dat zich voordoet. Het zijn meiden die verandering weten af te dwingen (Trencansky, 2001: pp. 65). Hoewel deze dames doorgaans tienermeiden zijn, wordt het

volwassen personage van luitenant Ellen Ripley eveneens onder deze traditie geschaard. Er wordt zelfs een unieke plaats voor Ripley gereserveerd binnen het concept van de Final Girl:

Before *Alien*, however, the Final Girl had never defeated the killer alone. Apparently, *Alien's* grafting of the science-fiction and horror genres yielded an altogether different “voice” from what audiences and critics of either science-fiction or horror might have expected (Gallardo & Smith, 2004: p. 15).

Ook Clover zelf positioneert Ellen Ripley als Final Girl binnen het subgenre van de *slasher*: “Not only the conception of the hero in *Alien* and *Aliens* but also her surname by which she is called, Ripley, owes a clear debt to slasher tradition” (Clover, 1992: p. 40). Daarnaast onderstreept ze eveneens hoe exceptioneel het personage van Ripley is door de woorden van Andrew Tudor aan te halen:

There are in fact some remarkable developments in the sex-gender system of horror since the mid-1970s. Chief among these is the emergence of the girl hero, a development of which Andrew Tudor writes: “It is true, of course, that female protagonists are more significant in the modern genre, and that they are permitted more autonomy and resourcefulness than were the “heroines” of earlier films. The sole survivor of [...] *Aliens's* salivating monstrosity [...] is **afforded a degree of effective participation in the action all but unheard of prior to the seventies.**” Tudor cautions against taking these strong girls to heart, however. “They and their sisters remain significant exceptions to the continuing pattern of male domination of the genre’s central situations” (Clover, 1992: p. 16-17, nadruk toegevoegd).

Zoals door Tudor gesteld, blijken deze vrouwen evenwel een schaars goed te zijn en moet men zich niet vergissen in de positie van de Final Girl binnen het horrorgenre. Volgens hem zijn en blijven deze vrouwen slechts uitzonderingen die de patriarchische regel bevestigen. Desalniettemin waren deze dappere dames niet alleen in de jaren '70 van de vorige eeuw present, net zoals luitenant Ellen Ripley. Het decennium erna kende eveneens een nieuwe lichte Final Girls, die sterker, slimmer en meer soeverein waren dan hun voorgangsters:

In the major 1980s slashers, this shift increases, and the Final Girl is depicted as more powerful than ever before. Unlike the 1970s slasher heroines, who usually survived seemingly at random, based on their ability to scream, run, and avoid the pursuing monster, the new generation of Final Girls is notable for its unflinching determination and strength. [...] the heroines of the 1980s series go much further than simply defending themselves, matching or exceeding the powers of their monsters with their own (Trencansky, 2001: pp. 64).

Een paar van de bekendste heldinnen van deze generatie waren Nancy in *A Nightmare on Elm Street* (Craven, 1984) en Kirsty in *Hellraiser* (Barker, 1987). Zoals valt op te maken uit bovenstaande beschrijvingen van de Final Girl 2.0, schijnen dit meiden te zijn die waarlijk hun mannetje weten te staan en beschreven kunnen worden als vrouwelijke personages die waarlijk *agency* bezitten.

Ook Ripley in het tweede deel van de reeks, *Aliens* uit 1986, keert terug als een hernieuwde, verbeterde versie van zichzelf die tegen werkelijk alles opgewassen lijkt te zijn, wanneer regisseur James Cameron nagenoeg alle registers van *all hell breaks loose* opentrekt. Hij laat Ripley het niet alleen opnemen tegen slechts één angstaanjagende buitenaardse antagonist, maar zet de overtreffende trap in door aldus *the mother of all evil*, de *Alien Queen*, uit te laten rukken vergezeld door een heel leger aan *alien drones*. Ripley 2.0 is derhalve een regelrechte actieheldin geworden, zwaarbeladen met grof geschut, in de traditie van *machismo* mannen zoals *The Muscles from Brussels* (Jean-Claude Van Damme) en *The Italian Stallion* (Sylvester Stallone) – getuige de filmposter die uitkwam ten tijde van de première van *Aliens* (zie afbeelding 4 hieronder: p. 18) en de verscheidene *action figures* die in de schappen verschenen (zie afbeelding 3: p. 9).

eigenschappen vertonen, uit zich dat in een negatieve, passieve manier die de heldinnen eerder in de weg zit dan dat het hen een bron van vrouwelijke kracht verschaft. Op vele momenten vervallen zij wederom in de rol van *damsels in distress*. Bij dit aspect van de Final Girl kunnen serieuze vraagtekens gezet worden in verband met de mate van *agency* die de meiden, zelfs de 2.0 versie, bezitten. Luitenant Ellen Ripley aan de andere kant lijkt hier geen last van te hebben. Haar personage wordt weliswaar op verscheidene momenten in de *Alien Quadrilogy* zowel gemasculiniseerd als gefeminiseerd, maar ze lijkt nimmer haar *cool* te verliezen en zich niet over te geven aan de zwakkere vrouwelijke emoties zoals hysterie en paniek. Desalniettemin beschikt ze over vrouwelijke kwaliteiten. Ze is eveneens zorgzaam en beschermend, maar deze eigenschappen lijken haar *agency* veeleer te vergroten dan haar te beperken. Wellicht is het voor luitenant Ellen Ripley mogelijk om haar kracht ook uit vrouwelijke eigenschappen te kunnen putten, in tegenstelling tot de Final Girls.

Lt. Ellen Ripley as True Violent Female Action Character

Weer een decennium later dan de Final Girls 2.0 lijkt er in een ander genre, waarbij men veeleer *whimpering wives* zou verwachten, een ander soort sterke vrouw op te staan. Katy Gilpatric ontwaart in de jaren '90 van de vorige eeuw een nieuw vrouwelijk fenomeen in het actiegenre: de *violent female action character* (VFAC). Luitenant Ellen Ripley lijkt zeker met haar robuuste optreden in de tweede film uit de reeks, waar ze als een soort *Rambo* de buitenaardse vijand zwaarbewapend te lijf gaat, in aanmerking te komen om in deze categorie te vallen. Dit nieuwe soort sterke vrouw lijkt vooral haar kracht te verkrijgen door zich te begeven op het mannelijke terrein van uiterlijk machtsvertoon, middels het gebruik van onder meer *high-tech weaponry* en ingenieuze vechtsporten – *machismo for the ladies*. In haar kwantitatieve data onderzoek 'Violent Female Action Characters in Contemporary American

Cinema’ – waarin zij de *content* van verscheidene Amerikaanse actiefilms tussen 1991 en 2005 analyseert – stelt Gilpatric het volgende:

It is now commonplace to see female action characters engage in hand-to-hand combat, wield words, shoot machine guns, and employ high-tech weaponry to destroy people and property—behaviors once the exclusive domain of male action heroes. These tough female representations seem to have moved beyond traditional notions of femininity and have drawn attention from feminist theorists who have debated whether they are empowering images for real women (McCaughey and King 2001), represent the ability of women **to draw upon their femininity as a source of power** (Rowe-Karlyn 2003), or are a kind of **“post-woman”** operating outside the boundaries of gender restrictions (Hills 1999) (Gilpatric, 2010: p. 734, nadruk toegevoegd).

Zoals uit dit bovenstaande citaat uit de inleiding van het artikel valt af te leiden, lijkt er in het figuur van de VFAC wellicht een belofte schuil te gaan van echte vrouwelijke *agency*; een *agency* waarbij de *violent female action characters* wellicht eveneens kunnen putten uit een waarlijk vrouwelijke bron van kracht. Een bron die mogelijk de starre grenzen binnen de *gender* conventies weet om te buigen. Ook Gilpatric heeft een speciale plaats gereserveerd voor de protagoniste van de *Alien* *Quadrilogy* als startpunt voor haar VFAC:

In 1979, Sigourney Weaver played Lt. Ripley in the movie *Alien*. Film theorists generally agree that the action character Lt. Ripley paved the way for a new type of female representation in American popular culture (Brown 1996, 2005; Clover 1992; Inness 2004; Tasker 1993). A sea of change in filmic representations of female action characters occurred after the success of *Alien* including the *Alien* sequels (Gilpatric, 2010: p. 734).

Als Gilpatric in het laatste deel van haar artikel haar bevindingen bediscussieert, blijkt echter dat deze belofte niet erg veel om het lijf had. Als protagonist bleek de VFAC geen gemeengoed te zijn; in slechts zeven procent (Gilpatric, 2010: p. 743) van de bestudeerde films gold een VFAC als een ware *leading lady*, geportretteerd als sterk, capabel en *in charge* (Gilpatric, 2010: p. 737). Daarnaast bleek haar personage vaak juist het eeuwenoude

stereotype van de *damsel in distress* te personifiëren, die dient als impuls voor de *male main hero* om obstakels te overwinnen en haar te kunnen redden:

The VFAC [...] has the potential to redefine female heroines, for better or worse. From a superficial or visceral viewpoint it appears that the emergence of the VFAC is an indicator of gender equality. However, by looking more closely this research found that the VFAC was most often portrayed in a submissive role and was romantically involved with a dominant male hero character, thus reifying gender stereotypes (Gilpatric, 2010: p.743).

Bovendien bleken de VFAC's in een alarmerend hoog aantal films roemloos te sneuvelen. Bijna dertig procent stierf aan het einde van de films (Gilpatric, 2010: p. 743-744). En verontrustend genoeg werden deze ogenschijnlijk sterke vrouwen zelfs in hun laatste momenten afgeschilderd als ondergeschikte, passieve personages die hartverscheurend stierven in de armen van de held. Gilpatric zelf geeft haar ongezouten mening over deze onglorieuze eindes van de zo veelbelovende VFAC: "These examples of dying, self-sacrificing women illustrate the extreme end of submissive affection and feminine stereotypes shown too often in popular action movies" (Gilpatric, 2010: p. 744). Zij eindigt haar artikel door te stellen dat – met uitzondering van een paar baanbrekende personages zoals die van luitenant Ellen Ripley – het merendeel van de VFAC's geen *empowering* beelden voor vrouwen oplevert. Deze vrouwen zijn doorgaans niet in staat om hun vrouwelijkheid als een bron van kracht aan te wenden. Het is hen eveneens niet gelukt om te verworden tot een soort "post woman" die over de capaciteit beschikt om buiten de bestaande *gender* grenzen te opereren (Gilpatric, 2010: p. 744). Of om de beperkingen die door de patriarchische maatschappij opgelegd worden, te ontstijgen.

Hoewel er door de jaren heen klaarblijkelijk verschillende verwoede pogingen zijn gedaan om vrouwelijke *agency* op het witte doek te brengen, lijken de meeste van deze dames als het om *female empowerment* gaat, de plank mis te slaan. Yvonne Tasker geeft ook blijk van een dergelijk sentiment in haar boek *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular*

Cinema (1998): “Though there have been some spectacular (and much debated) exceptions, including *Alien* and its sequels, [...] the majority of big-budget action movies continue to focus primarily on male protagonists and to position women in supportive, often romantic, roles” (Tasker, 1998: p. 67). Toch steekt er één vrouw, mijns inziens, met kop en schouders boven de rest van deze ‘heldinnen’ uit, die wellicht een stuk meer in haar mars heeft dan alleen een *romantic sidekick* te zijn. In verhouding tot de teleurstellende figuur van de VFAC weet luitenant Ellen Ripley het wél alleen te rooien. Zij weet eigenhandig zonder en ondanks mannelijke hulp meermaals in meerdere films de wereld glorieus te redden en bewijst zodoende over ware *agency* te beschikken. Zelfs wanneer Ripley haar dood vindt in de derde films uit de reeks – *Alien³* (Fincher, 1992), is dit een Daad in de volste zin van het woord. Sterven is voor haar een weloverwogen beslissing om de continuering van de mensheid te garanderen. Het leven laten is niet iets wat zij zich laat overkomen, Ripley zelf neemt het heft in eigen hand door moedwillig de kolkende afgrond in te storten. Zij alleen is degene die de bewuste keuze maakt om haar leven te beëindigen en daarmee de helse, buitenaardse koningin die als foetus in haar groeit, te vernietigen. Zelfs in de laatste momenten voor haar dood is luitenant Ellen Ripley volledig *in control* (zie afbeelding 5 hieronder: p. 22).



Afb. 5: Luitenant Ellen Ripley sterft een heroïsche en bijna sacrale dood in *Alien³* (t.c. 01:43:09)

Een dergelijke mate van *agency* is in de regel nimmer voor vrouwelijke personages weggelegd. *Agency* wordt doorgaans louter aan filmische mannen toegekend. Maar dat het personage van luitenant Ellen Ripley in een sterke mate over *agency* beschikt, kan nauwelijks betwist worden. Vele theoretici en critici hebben hier een getuigschrift van afgelegd. Luitenant Ellen Ripley is bijzonder krachtig; ze beschikt over nagenoeg alle karakteristieken die een sterke vrouw, een echte heldin, behoort te bezitten. Dit betekent wellicht dat het personage van luitenant Ellen Ripley ons, de kijker, confronteert met een nieuw soort *agency*. Een *agency* die niet aan *gender* gebonden is of in elk geval toegekend kan worden aan vrouwen. De vraag rijst waar deze *female empowerment* vandaan komt, in welke facetten van haar constructie haar kracht schuilt. Mogelijkerwijs kan deze kracht derhalve ook vrouwelijk van aard zijn. Bestaat er überhaupt wel een waarlijk vrouwelijke krachtbron voor personages binnen *mainstream* Hollywood, of is een dergelijk concept te buitenaards om binnen ons patriarchische systeem te kunnen bestaan?

Feminine Source of Power: Breaking the Boundaries

‘The Miracle of Life’: (Terrible) Powers of Reproduction

Het ontstaan van nieuw leven, vanaf de conceptie tot aan de bevalling, wordt veelal gezien als het grootste wonder dat er op aarde bestaat. *The miracle of life*: twee gedaantes die één worden, een samensmelting waaruit wonderbaarlijk genoeg een heel nieuw levend wezen ontstaat. En deze nieuwe entiteit bezit ook de kracht om samen met een ander levend wezen opnieuw nieuw leven voort te brengen. Deze prachtige cyclus is in menig culturele uiting door de decennia heen – in romans, in gedichten, in liederen en in films – gethematiseerd en gevierd. Veelal in de vorm van een lofzang op de vrouw. Want zij beschikt over de kracht om nieuw leven voort te brengen. Haar heupen alleen dragen de vruchten van het nieuwe bestaan. Zij bezit de macht van creatie. Maar zoals het gaat met vele dingen die men bewondert maar niet helemaal kan begrijpen, draagt de creatie van nieuw leven ook een bepaalde angstaanjagende kwaliteit in zich. Macht wordt niet alleen aanbeden, macht wordt zeker ook gevreesd.

Hoewel het machtige vermogen van de voortplanting als de grootste kracht van de vrouw gezien kan worden, heeft deze ervaring zeker ook zijn keerzijde. Baren kan eveneens als een van de meest moeizame en pijnlijke ervaringen gezien worden die een vrouw in haar leven te verduren krijgt. Zwetend, schreeuwend, schokkend en in extreme pijn lig je daar op een tafel. Iedereen om je heen probeert je tot rust te manen, maar de steken die door je binnenste heen woekeren, hebben je lichaam en je geest overgenomen. Je wordt verteerd door het nieuwe leven in je binnenste. Je voelt het bewegen, het wil er snel uit. Met een ongekende kracht probeert het wezen dat diep in je zit genesteld zich een weg naar de buitenwereld te banen, waarbij jouw organen bruut opzij geduwd worden. En je beseft je ten volste: hoe hard je er ook tegen vecht, deze levenskracht moet en zal naar buiten komen, *one way or the other*.

Dan is het moment daar. Je voelt je vlees inscheuren. Je bloed kolkt niet alleen meer door je aderen, maar stroomt nu ook naar buiten. En niet alleen je bloed verlaat je lichaam, maar ook het nieuwe leven is uit je romp aan het kruipen. Met een sterke, schelle schreeuw stoot het nieuwgeboren wezen zijn eerste adem uit, terwijl alle kracht die jij ooit in je had, uit je lijf is verdwenen.

Een dergelijk gruwelijke interpretatie van het fenomeen geboorte moest de makers van de SF-horrorfilm *Alien* (Scott, 1979) voor ogen hebben gestaan toen zij met deze film het witte doek bestormden. *Alien* is de eerste film in een legendarische reeks van uiteindelijk vier films over een monsterlijk buitenaards wezen dat op meerdere momenten in de *Alien Quadrilogy* als “a biologically perfect creature” omschreven wordt. Bij nagenoeg alle kijkers van deze eerste film uit de reeks staat de zogeheten *birthing* scène waarbij dit weerzinwekkende *biologically perfect creature* voor het eerst het licht ziet, op het collectieve netvlies gebrand. Deze scène waarin het menselijk voortplantingssysteem extreem geperverteerd wordt, zal verderop in dit hoofdstuk uitgebreider onder de loep genomen worden.

De vier films zijn om meerdere redenen een dankbaar onderwerp geweest voor vele theoretici in verschillende disciplines. Aan deze films zijn een overweldigend aantal wetenschappelijke artikelen en boeken gewijd, en het aantal loopt vandaag de dag alleen maar verder op. Vooral feministische filmtheoretici hebben zich aan deze reeks gewaagd omdat de *Alien Quadrilogy* allerhande cultureel bepaalde binaire opposities – en met name de rigide machtsrelaties tussen de geconstrueerde categorieën van man en vrouw – op scherp lijkt te stellen. Derhalve wordt wellicht ook de normatieve werking van het sterk aan *gender* gebonden concept van *agency* dermate geproblematiseerd door de films dat er ruimte ontstaat voor een nieuw soort *female empowerment* die normaliter niet voorkomt in *mainstream* Hollywood. Een postmoderne eigenschap die niet alleen inherent blijkt te zijn aan het

horrorgenre – en dan met name aan het subgenre van de *slasher* –, maar ook aan het sciencefictiongenre:

Science fiction has become perhaps the quintessential genre of postmodernity in its characteristic representations of futuristic “tomorrowworlds”, inhabited by aliens, monsters, and cyborgs which draw attention to artificiality, simulation and the constructed “otherness” of identity. Through its focus on difference and its challenges to fixed categories of identity [...], science fiction also offers potentially fertile ground for feminist analysis and practice (Janes, 2000: p. 92).

De gewaagde combinatie van slasher-horror en sciencefiction – een vervlechting die ogenschijnlijk onveranderlijke categorieën van identiteit lijkt te deconstrueren – is een van de redenen geweest waardoor de *Alien Quadrilogy* heeft kunnen uitgroeien tot een dermate succesvolle reeks en verworpen is tot een interessant onderwerp voor wetenschappelijk onderzoek. Maar wellicht heeft deze vernieuwende genremix – deze sterke hybride met zijn grensvervagende kwaliteiten – er tevens voor gezorgd dat het mogelijk is geweest voor een sterk, eigenzinnig, vrouwelijk personage als luitenant Ellen Ripley om op te staan binnen de patriarchische Hollywoodtraditie als *main hero*.

De luitenant kan wellicht beschouwd worden als het soort “post woman” (Gilpatric, 2010: p. 734 & 744) waarnaar Gilpatric zo naarstig op zoek was met haar VFAC. Wellicht valt luitenant Ellen Ripley – eveneens een krachtige hybride van zowel mannelijke kwaliteiten zoals haar robuuste *machismo* voorkomen als vrouwelijke kwaliteiten die haar *agency* verschaffen – te duiden als een soort cyborg. Wellicht kan zij zelfs wel als de ultieme filmische representatie van de mythische cyborg gelden zoals Donna J. Haraway in haar roemruchte manifesto (voor het eerst verschenen in 1983) voor ogen stond (Haraway, 2000). Deze cyborg moet men volgens Haraway beschouwen als een ironisch, politiek en wetenschappelijk stijlfiguur of zelfs wel als een soort academisch wapen dat tegen de normatieve, hiërarchische, patriarchische samenleving ingaat. Haraway beschrijft de cyborg

in haar manifesto als een soort etherische, postmoderne mythe: “The cyborg is resolutely committed to partiality, irony, intimacy, and perversity. It is oppositional, utopian, and completely without innocence” (Haraway, 2000: p. 51). Een vrouwelijke figuur dat elke denkbare normatieve grens doet vervagen door nagenoeg alle cultureel bepaalde, geconstrueerde categorieën zoals dier, mens, machine, man en vrouw binnenin haar eigen wezen te verenigen. En doordat de grenzen tussen de rigide binaire opposities uitgevlakt worden, kan de cyborg eveneens de patriarchische machtsrelaties ontstijgen. Mijns inziens kan een dergelijke mythe beschouwd worden als het summum van vrouwelijke *agency*.

Derhalve kan de *Alien Quadrilogy* mogelijksterwijs gezien worden als een angstaanjagende voedingsbodem voor vrouwelijke *agency*, mét als ware bron van feminiene kracht: het vrouwelijke voortplantingssysteem. Een haast goddelijke gave die al ontzag en angst inboezemt in zijn gangbare, menselijke vorm – laat staan in een vervaarlijke, buitenaardse vorm. *The (terrible) powers of reproduction: A truly awesome power.*

An Alien is Conceived: Problematizing the Reproductive System

In een van de meest memorabele en gruwelijke scènes uit de eerste film van de reeks, *Alien*, wordt de idylle van *the miracle of life*, een krachtige gave die normaliter alleen de vrouw beschoren is, op een monsterlijke wijze in een totaal ander daglicht gesteld – zoals bovenstaande beschrijving van het fenomeen geboorte al doet vermoeden. Een brute ommekeer van de *gender* rollen ontvouwt zich wanneer het een man is die een nieuw leven voortbrengt door te bevallen van een monster – *The Alien, a biologically perfect creature* die in staat is om de gehele mensheid met groot gemak en zonder enige wroeging af te slachten. Deze pervertering van het menselijke en vrouwelijke voortplantingssysteem zou iets kunnen zeggen over de normatieve machtsrelaties die in onze constructie van de werkelijkheid gelden. Heersende binaire opposities kunnen hierdoor op een radicale wijze ontregeld worden.

En in deze ontregeling zou een ruimte te creëren zijn voor een nieuw soort vrijheid en *empowerment* voor de vrouw. De vraag rijst of in deze ogenschijnlijke misogynie *Quadrilogy* een heimelijk feministische kracht huist.

Het plot van *Alien* draait om de bemanning van ruimtevrachtschip *The Nostromo*, die halverwege hun reis terug naar de aarde gesommeerd wordt om een ogenschijnlijk noodsignaal van een onbekende planeet te onderzoeken. De film begint wanneer de zeven bemanningsleden – Ripley, Dallas, Kane, Lambert, Brett, Parker en Ash – uit hun serene *hypersleep* gehaald worden door de computer die het gehele schip controleert, toepasselijk genoeg *Mother* genaamd. Tijdens de onstuimige landing op de buitenaardse planeet heeft *The Nostromo* die zich afgekoppeld heeft van zijn vrachtlading, flinke schade opgelopen. Een gedeelte van de bemanning verlaat het schip voor een expeditie naar een mysterieus en dreigend gevaarte dat lijkt op een gigantische, gefossiliseerde rib van een prehistorische levensvorm, terwijl de overgebleven vier leden het schip proberen te repareren. Nadat Dallas, Kane en Lambert zich moeizaam een weg hebben gebaand door de storm die woedt op de oppervlakte van de planeet, treden zij via kolossale, vagina-achtige openingen in de buik van het gevaarte binnen (zie afbeelding 6 hieronder: p. 28).



Afb. 6: Dallas, Kane en Lambert betreden het buitenaardse schip via vagina-achtige openingen (t.c. 00:25:10)

Binnenin het ongelooflijke buitenaardse bouwwerk lijken de gangen en ruimtes te bestaan uit een materie waarin mechanische en biologische elementen met elkaar versmolten zijn (zoals ook al te zien valt op afbeelding 6 hierboven: p. 28). In de vermoedelijke cockpit van het schip treffen de teamleden een enorme, versteende, olifantachtige gedaante aan. De ribbenkast lijkt van binnenuit geëxplodeerd te zijn. Aan de voet van het gestoelte waarmee dit imposante figuur vergroeid is, vindt een van de mannelijke crewleden Kane (William Hurt) een doorgang naar een lager gelegen ruimte waarin een zee van lederachtige eieren verscholen ligt. Deze omineuze eieren zijn omhuld met een zomogelijk nog onheilspellendere, oplichtende mist. Wanneer Kane, uit nieuwsgierigheid onbehoedzaam, afdaalt in de krochten van deze broedplek, glijdt hij uit en belandt midden tussen de unheimische ova. Hij schijnt met zijn zaklamp op een van de eieren en ontwaart beweging binnenin het halfdoorschijnende object. Dit zou wellicht een levensvorm kunnen zijn, concludeert Kane en hij brengt zijn gelaat dicht bij de bovenkant. Hier schijnt zich de opening van het weerzinwekkende ding te bevinden. Op het moment dat hij het ei met zijn handschoen probeert aan te raken, ontvouwen de bovenste flappen zich om een vlezige, pulserende massa bloot te leggen. Plots wordt hieruit een spinachtig, galkleurig wezen gekatapulteerd, dat zich met zijn tentakels aan het gezicht van Kane hecht – *a French kiss of death*.

Last Supper: Monstrous Male Birth

Zonder dat de bemanningsleden het beseffen, zijn zij getuige van een samensmelting tussen twee gedaantes waaruit wonderbaarlijk een heel nieuw levend wezen zal ontstaan. Deze fusie lijkt echter geenszins op een liefdevolle copulatie, maar is veeleer een buitenaardse, gewelddadige verkrachting. De *facehugger* heeft een penisachtig appendix in de keel van Kane geforceerd en plant zijn zwarte zaad diep in de buik van deze machteloze man – met desastreuze gevolgen die de bemanning op dit moment niet kan overzien. In grote paniek

snellen de twee bemanningsleden die Kane vergezelden terug naar *Mother* met de bewusteloze, bezwangerde man op hun schouders. Eenmaal in *The Nostromo* onderzoekt de bemanning hun onfortuinlijke kameraad en zijn buitenaardse verkrachter. Verscheidene pogingen om het beest los te koppelen van het gezicht van Kane mislukken. Bij de geringste aanraking klemt de alien zijn groteske staart – die het als een boa constrictor om de nek van Kane heeft gewikkeld – steeds strakker aan. Hoewel de bemanning een scan maakt van Kane en concludeert dat het buitenaardse wezen hem parasiteert en tegelijkertijd in leven houdt, beseffen zij niet dat de indringer Kane in een verstikkende copulatiegreep houdt. Dat een bevruchting zich op een dergelijk afgrijselijke wijze zou kunnen voltrekken, gaat het menselijk brein te boven. In een wanhopige poging, die Kane wel eens het leven zou kunnen kosten, besluit de crew een incisie te maken in een van de tentakels. Bij de eerste snee spuit er een pisgele straal uit, die zich als zoutzuur door meerdere verdiepingen heen vreet en de romp van het schip dreigt te doorbreken. Op het moment dat dit gevaar is afgewend, ontdekt de crew dat de parasiet zijn gastheer heeft losgelaten. Na een bloedstollende zoekactie in de ziekenboeg treft de bemanning het organisme daar levenloos aan. Nu het buitenaardse gevaar geweken lijkt en het schip inmiddels afdoende gerepareerd is, verlaat *The Nostromo* de onbekende planeet om haar koers naar aarde te hervatten. Kane komt bij van zijn *very close encounter of the third kind* en voordat de bemanning zijn vredige staat van *hypersleep* gaat hernemen, besluiten zij een laatste avondmaal te organiseren.

Genoeglijk zit de crew aan een grote witte tafel te dineren onder het genot van een biertje en een sigaretje. Gezellig kletst men een eindje weg. Ranzig eten en latente grappen over orale seks passeren de revue als luchtige gespreksonderwerpen om het weerzinwekkende incident te vergeten. In de gehele film is deze scène een van de weinige waarin de kijker niet constant in een staat van enorme spanning verkeert. Het gemoedelijke tafereel is helder verlicht – in tegenstelling tot de rest van de lugubere en sinistere sfeer die de film domineert –

en het lijkt alsof de kijker en de bemanning een adempauze toegestaan krijgen na alle vreselijke en onbegrijpelijke gebeurtenissen. Niets is minder waar. Binnen één minuut na aanvang van het maal zal zich een van de meest schokkende scènes die het horrorgenre rijk is, voltrekken. Opeens begint Kane hevig te hoesten en te proesten. Hij grijpt zijn borst beet, het lijkt alsof hij stikt. Hij staat op en begint intens te schokken. De bemanningsleden proberen hem tot rust te manen en houden hem op de eettafel in bedwang. Wanhopig proberen ze een lepel tussen zijn tanden te forceren, opdat hij door de extreme pijn waarin hij verkeert niet zijn eigen tong zal afbijten. De geluiden die Kane uitstoot, klinken als een buitenaards gebrul dat diep vanuit zijn binnenste komt. Met een heftige knal explodeert er iets uit zijn borstkas. Het nieuwe leven dat in Kane verscholen zat, heeft zich een weg naar de buitenwereld gebaad. Schel krijsend kijkt het wezen om zich heen, in ongeloof kijkt de bemanning toe. Parker, een van de reparateurs, maakt aanstalten om het beest aan te vallen, maar *science officer* Ash beveelt hem de alien niet aan te raken. Het buitenaards gebroed schicht weg en laat de bemanning met stomheid geslagen achter. *The miracle of life* is geschied. Een traumatische ervaring die Kane met de dood moet bekopen. Een man is bevallen. Van een alien.

The Monstrous-Feminine: Woman as Origin and End

Deze radicale ommekeer van de vrouwelijke macht om leven te creëren en de pervertering van de voortplanting is menig feministisch filmtheoretica zeker niet ontgaan. Barbara Creed heeft zelfs een van haar meest invloedrijke werken *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis* (1993) gestoeld op een van haar artikelen die geheel over de film *Alien* handelt – ‘Horror and the Archaic Mother: *Alien*’. In haar boek probeert Creed aan te tonen dat de vrouw in het horrorgenre niet louter geconceptualiseerd kan worden als slachtoffer. In haar psychoanalytische visie valt het prototype van alle definities van het monsterlijke te herleiden tot het vrouwelijke lichaam dat beschikt over de macht om nieuw

leven voort te brengen. De redenatie is dat je, als je de kracht bezit om leven te geven, tevens over de kracht beschikt om het leven weer weg te nemen. In de klassieke, patriarchische psychoanalyse wordt de vrouw als een angstaanjagende entiteit gezien omdat zij in tegenstelling tot de man 'gecastreerd' zou zijn. Creed beweert echter dat de vrouw angstaanjagend is omdat zij juist de kracht bezit om mogelijkerwijs te 'castreren'.

Zij werkt deze theorie uit door in haar boek 'de zeven gezichten van *the Monstrous-Feminine*' te presenteren: *the monstrous womb, the vampire, the witch, the possessed body, the monstrous mother, the castrator* en – degene met wie haar boek begint in relatie tot de eerste film uit de reeks *Alien – the archaic mother*. "The archaic mother is the parthenogenetic mother, the mother as primordial abyss, the point of origin and end" (Creed, 1993: p. 17). De archaïsche moeder wordt aldus gezien als groot, gapend, zwart gat dat de soevereine macht bezit om leven te geven en af te nemen (*vagina dentata* – de getande vagina). Een macht die uitsluitend aan haar toebehoort en waarbij zij als allesbepalende Moeder geen enkele andere entiteit – binnen de psychoanalyse en de biologie traditioneel gezien de Vader – nodig heeft om deze macht uit te oefenen. In biologische begrippen wordt de macht om eigenhandig, zonder mannelijke tussenkomst, leven voort te brengen ook wel parthenogenese genoemd, letterlijk 'uit de maagd geboren'. "Procreation and birth take place without the agency of the opposite sex; and the creature born is primitive rather than civilized suggesting that a thin line separates the human animal from its ancestors" (Creed, 1993: p. 17). De aura die derhalve onomstotelijk om de archaïsche moeder heen waard, is er een van prehistorische *female empowerment*. De vrouw als alom aanwezige, drijvende levenskracht die tegelijkertijd de autoriteit behoudt om haar al dan niet desastreuze beslissingen in de wereld om haar heen uit te voeren zonder enige interventie van derden, kan zonder twijfel beschouwd worden als pure en ongebreidelde, vrouwelijke *agency*.

De aanwezigheid van de archaische moeder wordt volgens Creed in de eerste film uit de *Alien Quadrilogy* onder meer gerepresenteerd door de donkere, sinistere interieurs van *The Nostromo* en het organisch-mechanische buitenaardse schip, die gezien kunnen worden als een soort *larger than life womb-tomb*. Dit wordt visueel uitermate expliciet gemaakt in de scène waarin Kane, Dallas en Lambert het mysterieuze, buitenaardse bouwwerk binnentreden via gigantische vagina-achtige openingen in de buik van het schip (zie afbeelding 6: p. 28). Zij is zo alom aanwezig in de film. Volgens Creed is zij met name present in de talrijke, duistere beelden van bloed, geboorte en dood die de film rijk is (Creed, 1993: p. 17). Het monsterlijke wezen zelf – de demonische alien – is volgens Creed “constructed as the agent of the archaic mother but in my view the mother’s phallus-fetish covers over, not her lack [...] but rather, her castrating *vagina dentata*” (Creed, 1993: p. 22). De alien is zodoende een verlengde van de archaische moeder: “She is also there in the chameleon figure of the alien, the monster as fetish-object of and for the archaic mother” (Creed, 1993: p. 17). De alles verterende en incorporerende krachten van de archaische moeder worden volgens Creed aldus geconcretiseerd in en door haar fatale nakomelingen (Creed, 1993: p. 22). De dodelijke missie van de archaische moeder en het buitenaardse monster zijn één en dezelfde: “to tear apart and reincorporate all life” (Creed, 1993: p. 22). Over de monsterlijke mannelijke geboorte (*androgenese*) in *Alien* stelt zij derhalve het volgende:

Significantly, there is an attempt in *Alien* to appropriate the procreative function of the archaic mother, to represent a man giving birth, to deny the mother as signifier of sexual difference – **but here birth can exist only as the other face of death**. When one of the alien creatures orally rapes Kane, one of the male astronauts, it implants its embryo in Kane’s stomach. But the primeval mother does not need the male as a ‘father’, only as a host body, and the alien creature murderously gnaws its way through Kane’s belly. Its birth leads to the male mother’s death (Creed, 1993: p. 28, nadruk toegevoegd).

De boodschap wordt pijnlijk duidelijk gemaakt: een man zal nooit en te nimmer simpelweg de (*terrible*) *powers of reproduction* toebedeeld krijgen. En hoewel de mannelijke *crew member* Kane de letterlijke, lijfelijke moeder van het monsterlijke nieuwe leven is, dient hij in feite slechts als een soort veredelde, levende wegwerpcouveuse. Hij kan op geen enkele wijze in het bezit zijn van de ware macht van creatie. Deze man is zelfs totaal verstoken van elke vorm van *agency*. De *gender* rollen en de daarbij behorende regulerende conventies zijn op een monsterlijke wijze radicaal omgekeerd. De man, degene die in de regel juist alleen over *agency* beschikt, is in de wereld van *Alien* geworden tot een hulpeloos, passief, eendimensionaal, geslachtsloos personage. De immense, natuurlijke, prehistorische *terrible powers of reproduction* kunnen immers alleen in het bezit zijn van de vrouw – de archaische moeder zelf en dientengevolge eveneens haar weerzinwekkende nakomelingen.

Maternal Agency: Deconstructing the Structure

De vraag rijst waarom nu eigenlijk de *powers of reproduction* zo *terrible* zijn. Het is evident dat deze kracht niet alleen het geven van leven behelst, maar dat deze machtige medaille haar keerzijde kent – te weten de kracht om het leven ook genadeloos weer weg te nemen. Deze uitleg alleen is echter niet afdoende om de hevigheid van deze vrouwelijke bron van kracht te kunnen verklaren.

Barbara Creed komt met een gedeeltelijke explicatie op de laatste pagina's van haar hoofdstuk over *Alien* en de archaische moeder. Doordat de archaische moeder een alom aanwezige en alles verterende kracht is, staan de grenzen tussen het 'zelf' en het 'andere' op springen. En in onze constructie van de werkelijkheid – de patriarchische samenleving bestaande uit een heteronormatieve matrix – die gestructureerd wordt door regulerende binaire opposities, is het vervagen van deze grenzen een van de meest angstaanjagende gebeurtenissen die zich mogelijkerwijs kan voltrekken: "Fear of losing oneself and one's

boundaries is made more acute in a society which values boundaries over continuity, and separateness over sameness” (Creed, 1993: p. 29). De *terrible powers of reproduction* van de archaische moeder zijn zodoende een kracht die mateloos gevreesd dient te worden, omdat zij de individuele subjectiviteit van de mens – die bestaan kan door de heersende binaire opposities, het rigide patriarchische systeem – tot in het extreme bedreigen:

Because the archaic mother is closely associated with death in its negative aspects – death seen as a desire for continuity and the loss of boundaries – her presence is marked negatively within the project of the horror film. Both the mother and death signify a **monstrous obliteration of the self** and both are linked to the demonic, as *Alien* so terrifyingly demonstrates (Creed, 1993;p . 30, nadruk toegevoegd).

De totale vernietiging van het menselijk subject – niet alleen in fysieke zin, maar ook in existentiële zin – staat aldus op het spel. Als namelijk alles verworden is tot een grote kolkende massa van continu leven, dood, geboorte en vernietiging – de grote, gapende, zwarte *vagina dentata* van de archaische moeder –, bestaan er simpelweg geen grenzen meer. Alles is verbonden met elkaar, alles loopt in elkaar over. *Panta rhei*. Het dynamische proces van yin en yang (zie afbeelding 1: p. 4). Zodoende imploderen alle bestaande binaire opposities die onze constructie van de werkelijkheid – zoals wij hem kennen – kenmerken. Binaire opposities in deze constructie zorgen voor structuur en houvast. Opposities die doorgaans zorgen voor identiteit. Opposities die normaliter machtsrelaties in stand houden. Maar in een dergelijk fataal scenario valt er geen enkel onderscheid meer te maken tussen licht en donker, tussen mannelijkheid en vrouwelijkheid, tussen menselijkheid en buitenaardsheid, tussen goed en kwaad, tussen macht en onmacht, tussen ik en de ander. De potentiële kracht van deze vrouwelijke *agency* is aldus ongelimiteerd.

Niet alleen Barbara Creed stuurt aan op een soortgelijke slotsom, maar ook Mary Ann Doane postuleert een dergelijk desastreuze conclusie met betrekking tot de eerste twee films uit de *Alien Quadrilogy*. In haar artikel ‘Technophilia: Technology, Representation and the

Feminine' (2000) beargumenteert Doane dat in deze twee films een destabilisatie plaatsvindt van de oorsprong van het menselijk subject – een oorsprong die normaliter gegarandeerd wordt door normatief biologisch moederschap (Janes, 2000: p. 95). Daarom vindt er volgens Doane ook een destabilisatie van het seksuele verschil plaats door de categorieën van mannelijkheid en vrouwelijkheid in relatie tot het proces van de voortplanting mateloos te verwarren:

[...T]he narrative operates by confusing the tropes of femininity and masculinity in its delineation of the process of reproduction. The creature first emerges from an egg, attaches itself to a crew member's face, penetrating his throat and gastrointestinal system to deposit its seed. The alien gestates within the stomach of the *male* crew member who later "gives birth" to it in a grotesque scene in which the alien literally gnaws its way through his stomach to emerge as what one critic has labeled a *phallus dentatus* (Doane, 2000: p. 115).

Deze gevolgtrekking lijkt in eerste instantie niet bijster revolutionair in vergelijking met de eerder behandelde theorieën. Echter, wanneer zij haar argument verder uitwerkt, blijkt dat Doane de verwarring van de normatieve, seksuele schema's van voortplanting in relatie brengt met een angst voor technologische ontwikkelingen op het gebied van reproductie. In haar gedachtegang is dit concept tweeledig; voor Doane omvat dit begrip zowel het reproduceren van nieuw leven als het reproduceren van culturele uitingen en technologieën. In dit licht haalt zij de postmoderne denker Jean Baudrillard aan, die stelt dat reproductie in zijn gehele essentie iets waarlijk diabolisch is, omdat het de meest fundamentele zaken kan doen wankelen en zelfs radicaal verschuiven (Doane, 2000: p. 116). De gevolgtrekkingen die zij hieraan verbindt, laten de fundamentele van niet alleen het man- of vrouw-zijn, maar ook het gehele mens-zijn wederom op zijn grondvesten schudden:

The confusion of the sexes of sexual difference indicates the fears attendant upon the development of technologies of reproduction that debiologize the maternal. In *Alien*, men have babies but it is a horrifying and deadly experience. When the alien or other invades

the most private space – the inside of the body – **the foundations of subjectivity are shaken. The horror here is that of a collapse between inside and outside** or of what Julia Kristeva refers to, in *Powers of Horror*, as the abject (Doane, 2000: p. 115-116, nadruk toegevoegd).

De ineenstorting van de veilige, normatieve en regulatieve categorieën van onder meer binnen en buiten, man en vrouw, mens en alien herleidt Doane middels de theorie van Julia Kristeva over ‘het abjecte’ in haar boek *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982) tot het concept van moederschap. Een thema dat door de gehele *Alien Quadriology* heen een prominente plaats inneemt.

De theorie van Kristeva heeft eveneens de beginselen voor het provocatieve boek *The Monstrous-Feminine* gevormd; Barbara Creed heeft zelfs een heel hoofdstuk aan het abjecte gewijd. Deze term valt basaal te omschrijven als datgene wat de focus is van een gecombineerde weerzinwekkendheid en fascinatie (Doane, 2000: p. 116). En Kristeva associeert moederschap met het abjecte. Mary Ann Doane betoogt dat binnen de analyse van Kristeva “the function of nostalgia for the mother-origin is that of a veil which conceals the terror attached to nondifferentiation” (Doane, 2000: p. 116). Het dreigende aspect van moederschap bestaat derhalve volgens Doane uit de ineenstorting van elk mogelijk onderscheid tussen subject en object (Doane, 2000: p. 116). Omdat de moeder een geheel nieuwe entiteit binnenin haarzelf draagt en zodoende tegelijkertijd twee identiteiten ineen behelst, bedreigt haar figuur bepaalde regulatieve grenzen die noodzakelijk zijn om onze constructie van de werkelijkheid én van onszelf in stand te houden, bovenmatig:

In its internalization of heterogeneity, an otherness within the self, motherhood deconstructs certain conceptual boundaries. Kristeva delineates the maternal through the assertion, “In a body there is grafted, unmasterable, an other.” **The confusion of identities threatens to collapse a signifying system based on the paternal law of differentiation.** It would seem that the concept of motherhood automatically throws into

question ideas concerning the self, boundaries between self and other, and hence identity (Doane, 2000: p. 116, nadruk toegevoegd).

Het aspect waardoor de *Alien Quadrilogy* een dergelijk angstaanjagende uitwerking heeft op de kijker, komt derhalve voort uit het feit dat de films de constructie van onze gehele identiteit op het spel zetten. Het monster zelf, de alien in al haar afschuwelijke *otherness*, materialiseert de onheilspellende aura die impliciet om het concept van moederschap heen waart. Vooral in de tweede film gebeurt dit op een zeer evocatieve wijze door de *Alien Queen* ten tonele te laten verschijnen. Ook Doane getuigt van een dergelijk sentiment: “the interpretation of the alien as a monstrous mother-machine, incessantly manufacturing eggs in an awesome excess of reproduction, confirms this view” (Doane, 2000: p. 115). De films expliciteren aldus de immense kracht van creatie op de meest gruwelijke manier die denkbaar is.

“The foundations of subjectivity” – zoals de mens die nodig heeft om te kunnen functioneren binnen onze constructie van de werkelijkheid – zijn, zoals eerder gesteld, gebaseerd op een patriarchische samenleving die kan bestaan dankzij de geldende, cultureel bepaalde, binaire opposities en vice versa. Bij dergelijke opposities heeft één component altijd de overhand. Eén component is het machtigst, slechts één component bezit als het ware *agency*. En de overhand die de categorie man doorgaans over de categorie vrouw heeft gehad, is precies het thema dat door alle vier de films in de *Alien Quadrilogy* extreem wordt geproblematiseerd. Allereerst, door een sterk, vrouwelijk personage als luitenant Ellen Ripley in het leven te roepen als *sole survivor*, als protagoniste, als heldin. Daarnaast wordt dit thema, zoals gesteld, gruwelijk binnenste buiten gekeerd door de filmische constructie van de monsterlijke alien. De alien zelf is van een niet te definiëren categorie. Een categorie die alle andere categorieën overstijgt en tegelijk incorporeert. Dit overstijgen en incorporeren wordt met name evident wanneer het gaat om het vaststellen van de sekse van het monster. Kelly Hurley demonstreert dit gegeven eloquent in haar artikel ‘Reading like an Alien’ (1993):

Collapsing this foundational binarism (penis/no penis, male/female) indispensable to the constitution of human identity, the film [*Alien*] works to take us outside the logic of “the human”, to imagine other (alien) systems of reproduction, other (alien) logics of “the human”, one predicated only occasionally and incidentally on categories of sexual difference (Hurley, 1995: p. 211).

De eigenschap om fundamentele, binaire opposities te laten imploderen, behoort niet alleen toe aan de monstrueus feminiene alien, maar eveneens aan de mythische cyborg van Donna Haraway – die gezien kan worden als het summum van vrouwelijke *agency*; een figuur dat eerder al gekoppeld werd aan het personage van luitenant Ellen Ripley. De alien en Ripley hebben door alle vier de films heen een speciale band. Men kan zich afvragen hoe deze buitengewone verstandhouding in elkaar steekt en zich ontwikkeld heeft. Wellicht hebben *the beauty and the beast* meer met elkaar gemeen dan in eerste instantie het geval lijkt.

Lt. Ellen Ripley and the Alien: Up Close and Personal

Embracing the Enemy: Gaining Alien Agency

Dat de *Alien Quadrilogy* het menselijke voortplantingssysteem radicaal problematiseert en de verhoudingen tussen de categorieën man en vrouw, maar ook tussen mens en alien, totaal op losse schroeven zet, mag inmiddels duidelijk zijn. Maar de films plaatsen tegenover de geduchte antagonist – de alles verzwelgende, ongebreidelde, ogenschijnlijk vrouwelijke kracht gepersonifieerd in alle aspecten van de monstrueuze alien – juist een protagonist die men doorgaans niet zou verwachten in een dergelijke strijd: een menselijke vrouw, luitenant Ellen Ripley. De vraag rijst hoe deze vrouw, de heldin van de films, zich verhoudt tot deze alles verterende *terrible powers of reproduction*.



Afb. 7: Ripley in een afgrijselijk intrigerende omhelzing met de alien in *Alien: Resurrection* (t.c. 01:20:02)

Wellicht bezit luitenant Ellen Ripley een speciaal soort *agency* dat opgewassen is tegen dit buitenaardse natuurgeweld. Maar mogelijkserwijs verkrijgt zij juist haar *agency* uit precies dezelfde bron als waaruit de alien put – aangezien zij beiden klaarblijkelijk onder de

categorie vrouw geschaard kunnen worden. De krachten van de luitenant kunnen wellicht eveneens gekoppeld worden aan dezelfde *terrible powers of reproduction* die zij vier films lang met tomeloze moed lijkt te bevechten. Op welke wijze luitenant Ripley deze krachten inzet, valt te bezien. Of zij in staat is om de normatieve, regulerende, binaire opposities in stand te houden, is nog maar de vraag. Vermoedelijk moet ook zij deze beperkende opposities juist doorbreken om het buitenaardse gevaar te kunnen verslaan. Een daad waarbij luitenant Ellen Ripley een innige omhelzing met het buitenaardse aan moet gaan. Een afgrijselijk intrigerende omhelzing die wellicht de overgave van haar gehele identiteit behelst (zie afbeelding 7 hierboven: p. 40).

Visual Fusion: Back to Back, Hand in Hand, Head to Head

Hoewel de relatie tussen de alien en luitenant Ellen Ripley door de films heen steeds hechter wordt, kan men al in de eerste film uit de *Alien Quadrilogy* een onomstotelijke link tussen de protagonist en de antagonist ontwaren. Deze verbintenis speelt zich met name af op het niveau van de filmische constructie zelf. Hiermee wordt bedoeld hoe de film onder meer middels *framing, editing*, belichting en geluid de kijker stuurt in zijn ervaring van de film. Film als constructie kan namelijk de kijker een breed scala aan impliciete *indices* voorschotelen om een interpretatie tot stand te brengen, om betekenis te geven aan de film als tekst middels een analyse. In *Alien* gebeurt dit voornamelijk op het visuele vlak. Op verscheidene momenten in de film wordt Ripley sterk visueel gekoppeld aan de alien. Van alle bemanningsleden van de *Nostromo* wordt zij het meest gekadreerd op de manier zoals de alien in beeld gebracht wordt.

De eerste visuele link vindt met terug in het kostuum dat Ripley voor het grootste gedeelte van de eerste film aan heeft. Het bestaat uit een soort *jumpsuit* waarvan de kleur, net zoals de alien zelf, een onbestemd soort grijsachtig donkerblauw is. Deze kledingkleur is opvallend, aangezien de andere bemanningsleden uitsluitend lichtgekleurdere kostuums

dragen. Bovendien heeft haar pakje aan de achterkant een speciaal soort vlechtwerk dat het best te omschrijven valt als een opengewerkte ruggengraat. Een van de meest bekende illustraties (*Le Mage*) van de ontwerper van de alien, H.R. Giger, toont een buitenaards vrouwelijke figuur vanaf de rug gezien, die eveneens een opvallende, opengewerkte ruggengraat heeft. Deze plaat verscheen in zijn gebundeld werk *Le Necronomicon* (1977), op basis waarvan de makers van *Alien* deze kunstenaar vroegen om bij te dragen aan de film. In dit boek staan meerdere platen waarop het ontwerp van de alien zelf gestoeld is. Op de *Nostromo* wordt Ripley meerdere malen expliciet van achteren gefilmd, waarbij deze opengewerkte ruggengraat telkens prominent in beeld verschijnt. Zoals op onderstaande afbeelding te zien valt, spreken de gelijkenissen voor zich. Zelfs de houding die luitenant Ellen Ripley aanneemt in dit *screenshot*, komt nagenoeg exact overeen met de pose van het figuur op de illustratie (zie afbeelding 8: p. 42).

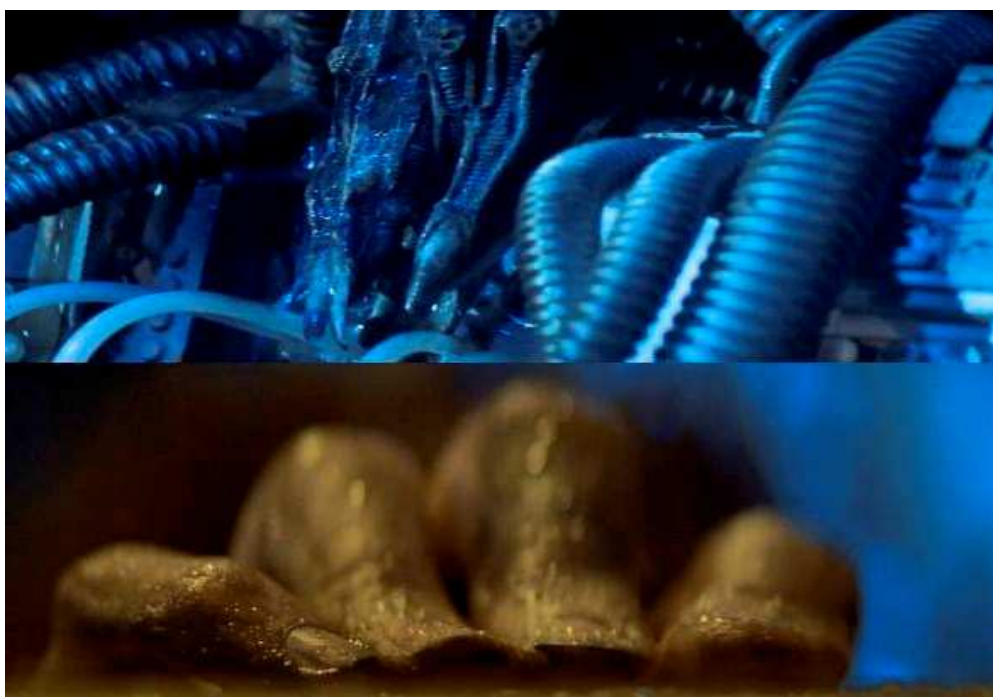


Afb. 8: *Back to Back* – ‘Le Mage’ (H.R. Giger, 1977: afb. 276) en Ripley in *Alien* (t.c. 01:07:22)

Niet alleen haar voorkomen binnen de *mise-en-scene* zorgt ervoor dat luitenant Ellen Ripley gelinkt wordt aan de alien, ook haar bewegingen in cruciale scènes van de film vertonen overeenkomsten met het buitenaardse monster. In de laatste sequentie van de film, wanneer alle andere bemanningsleden brutaal zijn afgeslacht en Ripley het in haar eentje tegen het helse gebroed moet opnemen, stuit zij in de cockpit van de *Nostramo* op de scheepskat Jones. Dit beestje heeft al eerder in de film voor een bloedstollende scène gezorgd. Nadat de net uit Kane gekropen alien ontsnapt is, gaat een gedeelte van de bemanning op zoek naar de jonge, gestaag groeiende alien in het labyrintachtige gangenstelsel van de *Nostramo*. Niet het buitenaardse wezen treffen zij aan, maar een doodsbenauwde Jones. Met een duivelse miauw ontsnapt de kat en op het moment dat Brett – die alleen achter de kat aangestuurd wordt – denkt Jones gevonden te hebben, wordt hij door de inmiddels *full grown* alien genadeloos afgemaakt. De verwarring tussen de alien en de kat zorgt ervoor dat deze twee beesten met elkaar geassocieerd worden.

Terug naar de scène in de cockpit, waar Ripley Jones aan het zoeken is. Met langzame, dierlijke bewegingen schuift zij door de ruimte heen, terwijl de camera haar vanuit een *low angle* van achteren volgt. Ook in deze *shots* is de opengewerkte ruggengraat frappant in beeld. *Close-ups* van haar handen zijn te zien, terwijl zij deze laat glijden langs allerlei aanwezige apparatuur, waarbij de scherptediepte net *out of focus* is. Hierdoor moet de lens steeds scherp stellen om de kijker te laten zien wat het nou precies is dat er gefilmd wordt. Gedurende fracties van seconden meent de kijker soms de alien te ontwaren in plaats van de behoedzaam zoekende Ripley. De belichting die op het gelaat van Ripley valt, is van een onheilspellend oplichtende, blauwe gloed die doet denken aan de mist waarin de buitenaardse eieren gehuld waren in het verlaten schip. Bovendien krijgt haar huid hierdoor veel weg van het glibberige, bijna metaalachtige vel dat de alien bekleedt – zeker omdat zij in deze laatste *shots* druipt van het zweet. Zo wordt het slijm waarmee de alien geïmpregneerd is,

nagebootst. Ripley vindt Jones en stopt de kat in een futuristische kattentransportbox. Ondertussen worden de twee laatste bemanningsleden van het leven beroofd. Ripley besluit de *Nostramo* en haar gehele lading op te blazen, hiermee de alien tot sterrenstof vergruizend. Zelf vlucht zij samen met de kat naar een *escape pod* om de nucleaire explosie te overleven. Onderweg naar de capsule klimt zij door een luik heen, waarbij de camera een in het oog springende *extreme close-up* maakt van haar hand. Een hand die echter veeleer lijkt op een van de weerzinwekkende klauwen van het buitenaardse gebroed dan op een menselijk ledemaat (zie afbeelding 9 hieronder: p. 44).



Afb. 9: *Hand in Hand* – twee stills uit de laatste sequentie van *Alien* (t.c. 01:42:59 en 01:35:26)

Verder is de mimiek van Ripley in deze gehele sequentie eveneens opvallend. Haar kaak heeft zij verder dan normaal naar voren geduwd, waardoor haar tanden dikwijls ontbloot worden. Een van de meest angstaanjagende *signifiers* van de alien is zijn bek met een dubbele kaak, die het kan uitschuiven om zo een fallisch ogend en dodelijk appendix te ontbloten. Deze kaken zijn voorzien van ijzingwekkende, stalen tanden. Het geheel kan bestempeld

worden als een soort ‘fallische *vagina dentata*’ (zie afbeelding 11: p. 52). De aparte mimiek die het personage van Ripley toepast, wordt in een van de latere *shots* uit deze sequentie in wederom een *extreme close-up* breed uitgemeten. Ineens, wanneer Ripley bijna de capsule heeft bereikt, komt zij oog in oog te staan met de alien. Hoewel de meesten onder ons door doodsangst verlamd zouden zijn, weet Ripley adequaat te handelen. Ze laat de box met Jones erin vallen en rent terug naar de cockpit. Het moment waarop zij de alien ontwaart, valt haar gelaatsuitdrukking – en de manier waarop deze gekadreed wordt – nagenoeg alleen maar als buitenaards te omschrijven. Normaliter is datgene wat een Final Girl ontwaart en de kijker niet ziet, wat de kijker doet huiveren. In deze scène is het juist het gelaat van Ripley zelf dat als huiveringwekkend ervaren wordt. Met een vloeiende, glijdende beweging naar beneden deinst ze weg uit beeld. Haar hoofd is extreem naar achter gekanteld, waardoor van haar gelaat bijna alleen nog maar haar kaak met haar tanden te zien is. Haar hals licht zo nu en dan hel op door het flikkerende licht dat de scène domineert (zie afbeelding 10 hieronder: p. 45)



Afb. 10: *Head to Head*: twee *stills* uit de laatste sequentie van *Alien* (t.c. 01:33:07 en 01:45:39)

Het devies *leave no man behind* geldt kennelijk niet alleen voor menselijke bemanningsleden, maar ook voor katten. Want in plaats van zich snel uit de voeten te maken en direct naar de capsule te gaan om haar leven veilig te stellen, gaat Ripley eerst terug om Jones op te halen. *Mother* blijft genadeloos de *self destruct sequence* aftellen. Hoewel de kat een gemakkelijke prooi voor de alien geweest zou zijn, blijft het beestje wonder boven wonder ongedeerd. Volgens sommigen is dit opnieuw een teken dat dit dier en de alien een bepaalde band hebben. Met de kat in de hand snelt Ripley naar de capsule. Vele kijkers hebben zich afgevraagd waarom Ripley op het einde van de film haar leven extra in de waagschaal stelt om dit diertje te redden. Dit is een van de redenen waarom deze laatste sequentie van de film zo memorabel is geworden, zoals de uitspraken van Winona Ryder (zie citaat p. ...) onderstrepen. Meerdere antwoorden zijn mogelijk, maar mijns inziens dient deze ongebruikelijke plottwist voornamelijk één doel. Zónder deze sequentie zou de kijker de impliciete, visuele *indices* zoals bovenstaande alinea's beschrijven, niet voorgeschoteld krijgen. Zónder deze sequentie is de link tussen Ripley en de alien in de eerste film uit de reeks niet evident genoeg om als opmerkelijk te bestempelen. Daarbij laat de redding van de kat niet alleen een link ontstaan tussen beide beesten – de kat en de alien –, maar wordt er ook een link gelegd tussen Ripley en de kat. Zo wordt de link tussen Ripley en de alien verder uitgebouwd. De driehoeksverhouding is compleet; elk levend wezen is gelijk aan elkaar. We zijn allemaal slechts beesten die – op de enige manier waarop wij weten – uit zijn op de continuering van ons voortbestaan. *Survival of the fittest*.

De scène waaruit de bovenstaande twee *stills* van de alien (zie afbeelding 9 en 10: p. 44 en 45) afkomstig zijn, behoren tot de spectaculaire apotheose van de film. Eenmaal in de capsule aangekomen, waant Ripley zich veilig. Tussen de buizen in de wanden van het ruimtescheepje heeft de alien zich verscholen. Wanneer Ripley het monster in het vizier krijgt, beraamt ze een plan om de alien te lozen. En met succes. Hoewel Ripley duidelijk in

doodsangst verkeert, is zij in staat om de alien koelbloedig de ruimte in te torpederen. In deze scène zijn de rollen als het ware omgekeerd. De alien jaagt niet meer op Ripley, Ripley is nu degene die op de alien uit is. Ook de belichting en de kadrering van deze scène lijken ons deze boodschap door te seinen. Hetzelfde ominous flikkerende, blauwe licht dat het gelaat en de hals van Ripley buitenaards deed oplichten toen de alien Ripley bedreigde (afbeelding 10: p. 45), schijnt nu over het lange, gladde hoofd van de alien. Door de perspectivische vertekening die plaatsvond bij de kadrering van Ripley, leken haar hals en gedeeltelijke gelaat op het silhouet van de alien in dit latere *shot*. Haar hals is verworden tot het langwerpige hoofd van de alien en haar kaak met ontblote tanden vormen de afgrijselijke fallische *vagina dentata* van het wezen. Zelfs de buizen op de achtergrond van beide *stills* vormen eenzelfde soort eenheid binnen de *mise-en-scene*. Maar ditmaal bekijkt de alien niet Ripley voordat het toeslaat, maar is het Ripley zelf die behoedzaam het monster in de wand bespiedt, terwijl zij haar plan uitvoert om deze dreiging voor eens en voor altijd de kille leegte des doods in te ejaculeren.

Luitenant Ellen Ripley is in deze eerste film een menselijke vrouw, maar eentje met mannelijke ballen en een androgyn ogend postuur. Ze wordt zowel gefeminiseerd als gemasculiniseerd, terwijl ze tegelijkertijd geen van beiden is. Daarbij wordt ze door de visuele links eveneens als het ware ‘gealieniseerd’, en zodoende wordt zij door al deze categorieën geïmpregneerd met hun bijbehorende krachten. Ze is verworden tot een soort symbolische hybride die doet denken aan de mythische cyborg van Donna J. Haraway. Een vrouwelijke figuur die elk denkbare normatieve grens doet vervagen door nagenoeg alle cultureel bepaalde, geconstrueerde categorieën zoals dier, mens, machine, man en vrouw binnenin haar eigen wezen te verenigen. De vereenzelviging met de machine wordt in het eerste deel van de *Alien Quadrilogy* nog niet uitgewerkt, maar zoals we hebben gezien in het eerste hoofdstuk, voegt Ripley dit onderdeel ook aan haar identiteit toe in *The Battle of the Bitches* in de tweede film *Aliens*.

Thematic Entanglement: Monstrous Mothering and Cyborg Superpower

In de tweede film uit de reeks, *Aliens*, wordt de connectie tussen luitenant Ellen Ripley en de alien verder uitgebouwd. In *The Battle of the Bitches* staan twee vervaarlijke moeders oog in oog. Ditmaal bestaat de relatie niet louter meer uit impliciete visuele links, maar worden de protagonist en de antagonist verbonden door een explicietere thematische link. Eén thema domineert de hele film; *monstrous mothering*. Een thema waarvan we gezien hebben dat het krachtige en angstaanjagende consequenties heeft. De archaische moeder die in de eerste film alleen als een ongrijpbare, onzichtbare entiteit alom aanwezig was en slechts geconcretiseerd werd door haar dodelijke nakomelingen, vindt in deze tweede film haar vaste, weerzinwekkende vorm in *the mother of all evil – The Alien Queen*. Ripley wordt echter in deze film op verschillende manieren ook als machtige moeder gecodeerd.

Regisseur James Cameron heeft van *Aliens* twee versies op de markt gebracht. Allereerst was daar de bioscoopversie zoals die verscheen in de theaters ten tijde van de *release* in 1986. Dit was echter een verkorte versie van het origineel dat ruim tien minuten langer duurt. Deze minuten bestaan vooral uit scènes uit het begin van de *director's cut*, waarbij duidelijk wordt dat Ripley ten tijde van de eerste film een dochter had. Aangezien Ripley ruim vijftig jaar samen met de kat Jones in de *escape pod* door de ruimte heeft gedood, is deze dochter al overleden op het moment dat Ripley teruggevonden wordt. Een traumatische gebeurtenis voor deze vrouw, die haar personage van extra lading voorziet. De producenten waren echter van mening dat de film in zijn geheel net iets te lang was om het grote publiek aan te spreken. Het zijspoor van de verloren dochter was een plotwending die gemakkelijk uit de film geknipt kon worden volgens de producenten. Desalniettemin blijft in de kortere versie het thema van moederschap recht overeind.

Zoals al uit het eerste hoofdstuk blijkt, waar *The Battle of the Bitches* behandeld werd, vindt Ripley in *Aliens* het weesmeisje Newt, die zij moederlijk onder haar vleugels neemt.

Binnen het plot van de film fungeert dit meisje als katalysator voor het grootste gedeelte van de spectaculaire actie. Eigenlijk neemt Newt binnen de diëgese de plaats in van het eeuwenoude stereotype van de *damsel in distress*, die normaliter dient als impuls voor de *male main hero* om obstakels te overwinnen en haar te kunnen redden. Maar in de wereld van *Aliens* zijn de *gender* conventies, zoals gesteld, radicaal omgekeerd. In *Aliens* is er geen *male main hero*, maar een heldin. Luitenant Ellen Ripley redt het meisje meerdere malen van de dood, onder meer door de legbatterij met eieren van de *Alien Queen* in vlammen te laten opgaan en later de *bitch* zelf te vernietigen. Newt zelf daarentegen valt eveneens niet als hulpeloos te bestempelen. Zij heeft maandenlang, zonder enige hulp, zich weten te redden op de met aliens geïnfesteerde planeet; een manhaftige prestatie waarnaar meermaals in de film expliciet gerefereerd wordt. In een scène midden in de film verliest een van de stoere mariniers die Ripley vergezellen op de missie terug naar planeet des onheils, zijn *cool*. Ripley zet hem op zijn plaats door ferm de volgende woorden te spreken: “This little girl survived longer than that with no weapons and no training” (dialogoog uit *Aliens*, t.c. 01:21:24). Hierop antwoordt de *hardbody* dat ze dan beter Newt de leiding kunnen geven. Aangezien de meeste mannen binnen de *Alien Quadrilogy* nutteloos zijn of juist een extra obstakel vormen omdat ze alleen uit zijn op persoonlijk of commercieel gewin, lijkt dat een prima idee. Vrouwen hebben in deze films *agency*, in welke vorm zij ook verschijnen – jong, oud, menselijk en buitenaards.

Doordat Ripley in deze film sterk gecodeerd wordt als moeder, krijgt zij symbolisch gezien dezelfde *terrible powers of reproduction* toebedeeld als die de *Alien Queen* daadwerkelijk bezit. Bovendien wordt zij door deze codering als het ware extra gefeminiseerd, terwijl ze tegelijkertijd – met een heel arsenaal aan wapens visueel gelinkt aan de *machismo* traditie: *Firepower* Ripley – eveneens extra gemasculiniseerd wordt. Deze tweeledige overtreffende trap is goed te zien op de poster van de film (zie afbeelding 4: p. 18).

Door haar hybride identiteit derhalve extra te versterken, groeit haar kracht en is zij in staat om het op te nemen tegen *the mother of all evil*. Echter, om de constructie van haar identiteit compleet te maken en de koningin te kunnen verslaan, moet zij verworden tot een ware *monstrous mother*. De enige manier waarop deze transformatie voor Ripley succesvol kan voltrekken, is door vereenzelviging met de machine.

Zodoende kan luitenant Ellen Ripley in deze tweede film omschreven worden als een daadwerkelijke cyborg in fysieke zin – als de ultieme filmische representatie van de mythische cyborg van Donna J. Haraway, inclusief alle grensoverschrijdende *superpowers* (zie afbeelding 2: p. 7). Ripley is verworden tot zo mogelijk een nog grotere *bitch* dan het wezen dat zij gedurende de hele *Alien Quadrilogy* heeft uitgescholden als ‘teef’. Dit *bitch*-thema loopt als een rode draad door de reeks heen. “Son of a bitch” fluistert Ripley in de eerste film voldaan maar uitgeput, op het moment dat ze denkt de alien uitgeschakeld te hebben (dialogoog uit *Aliens*, t.c. 01:39:48). Hiermee neemt ze als het ware een voorschot op de tweede film. Ripley zal daarin de verwekster van deze *son of a bitch* hoogstpersoonlijk treffen. Bij deze ontmoeting schreeuwt zij – met een tomeloze, bijna onmenselijke kracht waarbij de grond onder haar cyborgvoeten lijkt te trillen – de legendarische woorden: “Get away from her, you BITCH!” (dialogoog uit *Aliens*, t.c. 02:19:15). Kort hierna weet Ripley diezelfde *bitch* genadeloos uit te schakelen. Maar in het derde deel zal Ripley te maken krijgen met een nieuwe *bitch*, te weten de foetale koningin die haar van binnenuit verteert. De *tagline* van de poster die verscheen ten tijde van de *release* van *Alien*³ hintte al naar deze ontwikkeling: ‘*The Bitch is Back*’ (zie afbeelding 11: p. 52). Met deze uitspraak wordt zowel gerefereerd aan de foetale koningin als aan Ripley.

Het woord *bitch* wordt in de regel gebruikt om een sterke vrouw te omschrijven, een ware *ballbuster* die de dominantie van mannen en andere overheersende zaken graag uitdaagt en zodoende over *agency* beschikt. Een *bitch* is een complexe vrouw die vele verschillende

identiteiten in zich draagt, zoals de mythische cyborg van Haraway en zoals Meredith Brooks in de populaire *girlpower* hitsingle uit 1997 bezingt:

Meredith Brooks *Bitch* (Sound Track Lyrics)

| | |
|---------------------------------------------|-------------------------------------------|
| I'm a bitch, I'm a lover | I'm a bitch, I'm a tease |
| I'm a child, I'm a mother | I'm a goddess on my knees |
| I'm a sinner, I'm a saint | When you hurt, when you suffer |
| I do not feel ashamed | I'm your angel undercover |
| I'm your hell, I'm your dream | I've been numb, I'm revived |
| I'm nothing in between | Can't say I'm not alive |
| You know you wouldn't want it any other way | You know I wouldn't want it any other way |

In het laatste deel van de *Quadrilogy* wordt het woord *bitch* echter niet expliciet gebezigd.

Maar dat hoeft ook niet. Het woord *bitch* staat namelijk in deze filmreeks synoniem voor *the mother of all evil*. Iets wat Ripley, zoals we in de komende paragraaf zullen zien, in *Alien: Resurrection* zal personifiëren.

Biological Bond: Ripley's Terrible Powers of Reproduction

In de derde en vierde film wordt de band tussen Ripley en het buitenaardse monster extreem geëxpliciteerd door de luitenant niet alleen visueel en thematisch aan de alien te linken, maar ook in fysieke zin.

Zonder dat zij het weet, draagt Ellen Ripley in de derde film voortdurend de foetus van een *Alien Queen* in zich. Wel gaat ze in de loop van de film steeds meer vermoeden dat er binnenin haar een monsterlijke kracht aan het woeden is. Haar gruwelijke voorgevoel wordt rond driekwart van de film bevestigd. Deze royale zwangerschap zorgt er ook voor dat de alien die de personages uit *Alien*³ terroriseert, geen haar op het hoofd van Ripley krenkt. Derhalve behoort zij op een bepaalde manier eveneens tot het buitenaardse ras. Deze

verwantschap ondervindt Ripley aan den lijve wanneer zij een *close encounter of her own kind* heeft in een van de meest evocatieve scènes uit deze derde film, waarvan een *still* als promotiemateriaal is gebruikt (zie afbeelding 11 hieronder: p. 52). Het beest brengt zijn afgrijselijke muil dicht bij het hoofd van Ripley. Maar in plaats van verpulverd te worden, wordt Ripley slechts besnuffeld. Ongedeerd en vol verbazing blijft ze achter.



Afb. 11: *The Bitch is Back* – Tagline voor de poster van *Alien³*

Ripley en de alien zijn als het ware geworden tot een soort familie. Een dergelijk sentiment blijkt ook uit de woorden die Ripley zelf spreekt tot het beest, wanneer zij de confrontatie met haar ‘soortgenoot’ opzoekt: “You’ve been in my life for so long, I can’t remember anything else” (dialogoog uit *Alien³*, t.c. 01:14:41).

Hoewel de connectie tussen Ripley en de alien in de derde film al zeer diepgaand was, wordt de fysieke verwantschap in *Alien: Resurrection* nog verder doorgetrokken – zelfs tot in het DNA van de protagoniste. Aangezien luitenant Ellen Ripley in *Alien³* een heldhaftige dood stierf, zoals beschreven is in het tweede hoofdstuk, moet zij in het laatste deel uit de reeks wel als een postmoderne feniks herrijzen. Deze wederopstanding voltrekt zich middels een proces van *cloning*, waarbij de DNA-strengen van Ripley en de in haar huizende koningin

als de onderdelen van een chimaera met elkaar vervlochten raken. Hierdoor krijgt Ripley fysieke elementen van de alien toebedeeld, zoals het zoutzuur gemengd met bloed en de bovenmenselijke kracht die het buitenaardse wezen tot een *biologically perfect creature* maakte. De transformatie tot buitenaardse, grensoverschrijdende superheldin is compleet. Waarlijk mannelijk, waarlijk vrouwelijk, waarlijk mens, waarlijk buitenaards. Ripley is niets van dit alles, terwijl zij tegelijkertijd al deze categorieën ineen is. Het proces van ‘alienisering’ heeft haar toppunt bereikt.

Doordat de *Alien Queen* van *Alien: Resurrection* slechts het licht heeft kunnen zien dankzij de herrijzenis van Ripley uit de dood, is Ripley in essentie de monsterlijke moeder van alle aliens die dit vierde deel bevolken. In een van de scènes aan het einde van de film wordt deze constatering letterlijk verwoord door Ripley zelf. Een nietsvermoedend slachtoffer van een *facehugger* vraagt in paniek herhaaldelijk aan de groep mensen waarbij Ripley zich heeft aangesloten, wat het is dat binnenin hem zit. Niemand van de aanwezigen wil de arme wegwerpcouveuse te woord staan. Als een hysterica blijft de man schreeuwen – totdat Ripley hem confronteert met de afgrijselijke werkelijkheid: “There is a monster in your chest. [...] It is a really nasty one. And in a few hours, its gonna burst its way through your ribcage and you are gonna die. Any questions?” De doodsbenauwde man heeft na deze gruwelijk expliciete uitleg nog maar één vraag: “Who are you?” Met een sinistere glimlach antwoordt Ripley bijna trots: “I am the monster’s mother” (dialogoog uit *Alien: Resurrection*, t.c. 01:58:58 - 01:59:38).

Bij de versmelting van het DNA van beide vrouwelijke krachten heeft echter niet alleen Ripley een radicale identiteitsverandering ondergaan. Ook de *Alien Queen* heeft een transformatie doorgemaakt, en wel in haar *terrible powers of reproduction*. Doordat aan haar buitenaardse DNA menselijk DNA werd toegevoegd, is haar cyclus ingrijpend veranderd. Ditmaal legt zij niet alleen eieren, zij gaat ook baren. Gastheren heeft de *Alien Queen* nu niet meer nodig, eieren hoeft zij ook niet langer te leggen. Er is alleen nog maar háár baarmoeder

en het weerzinwekkende nieuwe leven daarbinnen. De buitenaardse *terrible powers of reproduction* zijn met de menselijke toevoeging zo mogelijk nóg angstaanjagender en zuiver parthenogenetisch geworden. “That is Ripley’s gift to her: a human reproductive system. She is giving birth for you, Ripley, and now she is perfect!” (dialogoog uit *Alien: Resurrection*, t.c. 01:23:38). Terwijl de koningin in de aanwezigheid van Ripley en een aantal gevangenen aan het bevallen is, verkondigt een der wetenschappers die betrokken was bij het klonen, deze pregnante woorden op een adorerende toon. De immense kracht van een menselijk parthenogenetisch voortplantingssysteem kent een hoge prijs. Nooit en te nimmer zal deze capaciteit simpelweg toebedeeld kunnen worden aan een alien. Deze *awesome gift* moet *the mother of all evil* met de dood bekopen. Het nieuwgeboren wezen – dat in alle facetten nog afgrijselijker is dan haar voorgangers – slacht namelijk onmiddellijk de koningin af en beschouwt juist Ripley als haar ware moeder. En hoewel de *Alien Queen* de letterlijke, lijfelijke moeder van het monsterlijke nieuwe leven is, dient zij in feite slechts als een soort veredelde, levende wegwerpcouveuse, net zoals het geval was bij de androgenese van de van *agency* verstoken Kane. De koningin kan op geen enkele wijze in het bezit zijn van de ware macht van creatie – oftewel pure en ongebreidelde vrouwelijke *agency*. Zelfs zonder *genese*, het daadwerkelijk baren, is in de wereld van *Alien* deze majestueuze macht alleen weggelegd voor luitenant Ellen Ripley.

Conclusions: *Alienating Empowerment*

Het ruimteschip waarmee Ripley in *Alien* de onmetelijke ruimte van het heelal doorklieft, is genaamd de *Nostramo*. Deze naam betekent in het Italiaans ‘bootsman’. Onmiddellijk roept dit beroep de associatie op met de meest beroemde bootsman uit de geschiedenis: de mythologische Charon. Een figuur die de pas overledenen pendelt van de wereld der levenden naar de Hades, de onderwereld, de Griekse hel, een plek waar de zielen dolen. Zijn boot is als het ware een soort niemandsland, zich bewegend in een *fringe area*. De inzittenden vallen onder geen enkele definitie; zij zijn levend noch dood. Zij bevinden zich op een plek waar opposities opgeheven zijn, waar conventionele machtsrelaties er niet langer toe doen, een gebied waar grenzen niet bestaan.

Deze omineuze benaming van het ruimteschip kan geen toeval zijn. Het vervoert een personage dat eveneens als grensvervagend bestempeld kan worden. Luitenant Ellen Ripley blijkt een complex en intrigerend vrouwelijk personage te zijn dat over ware *agency* beschikt. Deze kracht verkrijgt zij uit de zogenoemde buitenaardse *terrible powers of reproduction* die een waarlijk vrouwelijke krachtbron inhouden. Deze macht van creatie vormt een weerzinwekkende dimensie waar de vrouw gezien kan worden als Alfa en Omega, het begin en het einde van alles. De alom aanwezige en alles verterende *vagina dentata* van de archaische moeder. Leven geven en leven nemen gaan schuil achter de twee gezichten van haar januskop. Een bron van kracht die als *awesome* beschouwd kan worden omdat deze de belofte in zich draagt om alle binaire opposities, die onze constructie van de werkelijkheid structureren en het patriarchische systeem in stand houden, te vermorzelen. De normatieve *gender* conventie, dat *agency* alleen aan mannen toebedeeld kan worden, is evenzo niet meer van kracht. De rigide machtsrelaties van weleer gelden namelijk niet meer in het domein van

deze oppermachtige *bitch*. Een domein waar fundamentele grenzen en categorieën vervagen: mannelijk, vrouwelijk, menselijk, dierlijk, buitenaards. De enige identiteit die in deze contreien kan gedijen is de mythische figuur van Donna Haraway's cyborg. Een vrouwelijk wezen dat door alle categorieën in zichzelf te verenigen de normatieve, regulatieve grenzen van de heteronormatieve matrix overstijgt. Zij is de alleenheerseres van dit schimmenrijk, waar de echo's van al deze categorieën weerklinken in een ondefinieerbaar universum.

Ripley kijkt neer op de aarde – de alleenheerseres van het schimmenrijk



Afb. 12: Het allerlaatste *shot* van de *Alien Quadrilogy* in *Alien: Resurrection* (t.c. 01:37:47)

Bronnen

***Literatuur**

Clover, Carol. *Men, Women and Chain Saws: Gender in the Modern Horror Film*.

Princeton: UP, 1992.

Cook, Pam & Mieke Bernink, red. *The Cinema Book: 2nd Edition*. Londen:

Brits film instituut, 1999.

Creed, Brabara. *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*.

Londen: Routledge, 1993.

Doane, Mary Ann. 'Technophilia: Technology, Representation and the Feminine' in

The Gendered Cyborg: A Reader. Londen: Routledge, 2000.

Gallardo, Ximena C. & C. Jason Smith. *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*.

New York: Continuum Books, 2004.

Giger, Hans Rudolf. *Le Necronomicon*. Parijs: Les Humanoïdes Associés, 1977.

Gilpatric, Katy. 'Voilent Female Characters in Contemporary American Cinema.'

Sex Roles, nr. 62 (2010): p. 734-746.

Halberstam, Judith & Ira Livingston red. *Posthuman Bodies (Unnatural Acts:*

Theorizing the Performative). Indiana: UP, 1995.

- Haraway, Donna J. 'A Manifesto for Cyborgs: Science, Technology, and Socialist Feminism in 1980s' in *The Gendered Cyborg: A Reader*. Londen: Routledge, 2000.
- Haskell, Molly. *From Reverence to Rape: The Treatment of Women in the Movies*. New York: Holt Rinehart en Winston, 1974.
- Hurley, Kelly. 'Reading like an Alien' in *Posthuman Bodies (Unnatural Acts: Theorizing the Performative)*. Indiana: UP, 1995.
- Janes, Linda. 'Introduction to Part Two' in *The Gendered Cyborg: A Reader*. Londen: Routledge, 2000.
- Kirkup, Gill et al. red. *The Gendered Cyborg: A Reader*. Londen: Routledge, 2000.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. Columbia: UP, 1982.
- Leezenberg, Michiel & Gerard de Vries. *Wetenschapsfilosofie voor geesteswetenschappen*. Amsterdam: UP, 2001.
- Mulvey, Laura. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema.' *Screen*, vol. 16, nr. 3 (1975): p. 6-18.
- Rosen, Marjorie. *Popcorn Venus: Women, Movies & the American Dream*. New York: Coward, McCann en Geoghegan, 1973.
- Tasker, Yvonne. *Working Girls: Gender and Sexuality in Popular Cinema*. Londen: Routledge, 1998.

Trencansky, Sarah. 'Final girls and terrible youth: Transgression in 1980s slasher horror.'

Journal of Popular Film & Television, nr. 29 (2001): p. 63-73.

***Audio-visuele media**

Alien Quadrilogy. Twentieth Century Fox Film Corporation, 2007. DVD box bestaande uit:

Alien. Reg. Ridley Scott. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1979.

Aliens. Reg. James Cameron. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1986.

Alien³. Reg. David Fincher. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1992.

Alien: Resurrection. Reg. Jean-Pierre Jeunet. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1997.

***Interactieve bronnen**

Google. Google, Inc. Dagelijkse update. 23-1-2012 <<http://www.google.nl>>

The Internet Movie Database (IMDb). Amazon.com. Dagelijkse update. 23-1-2012

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

Sound Track Lyrics. Sound Track Lyrics, Inc. Jaarlijkse update 2002-2011. 23-1-2012

<<http://www.stlyrics.com/lyrics/whatwomenwant/bitch.htm>>

Wikipedia. De vrije encyclopedie. Wikimedia Foundation. Dagelijkse update. 23-1-2012

<<http://www.nl.wikipedia.org>>