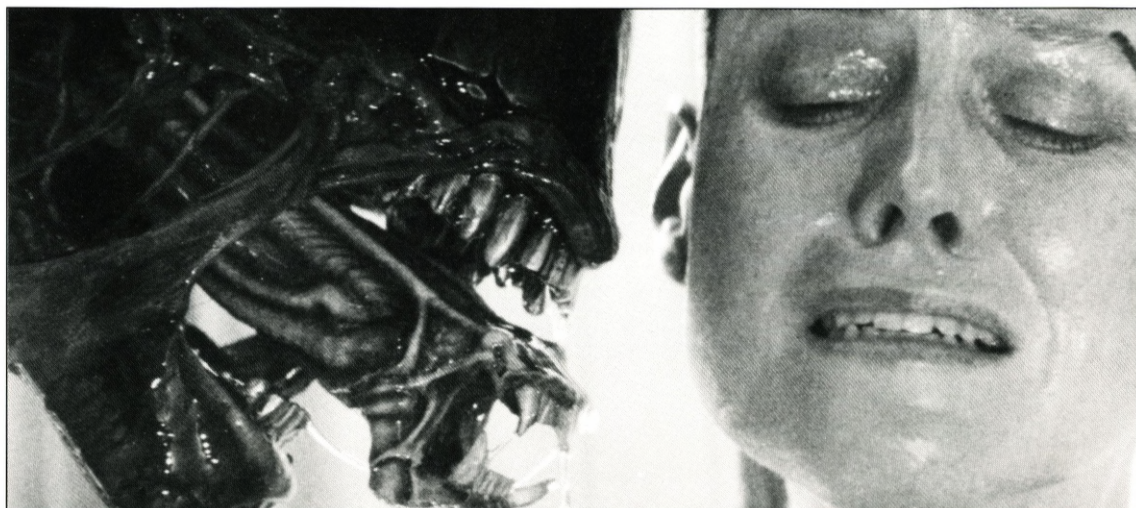




Alien

Ripleys børn

Den monstrøse teknologi i *Alien*-filmene

Af Kenneth T. de Lorenzi

I 1979 markerede Ridley Scotts *Alien* en ny tidsalder, ikke blot for science fiction-filmens visuelle stil, men for det tematiske omdrejningspunkt i en lang række af sci-fi/horror/action/adventurefilm. *Alien* har etableret sig som urmoder i en celluloid-fremtid, hvor familien synes uden chancer og maskinerne endeligt har fået overtaget. Noget der er set utallige gange siden, i originale værker såvel som i inferiøre efterligninger, men fundamentet blev støbt med denne lille rumgyser.

I de fire *Alien*-film, der, indtil videre, har set biografrummets mørke, kan man (bl.a.) følge en kontinuerlig afsøgning af familiens barske vilkår i denne tilsyneladende

dende gølge fremtid. De første tre film, *Alien*, *Aliens* (1986) og *Alien³* (1992), udgør i sig selv en robust (og afsluttet!) trilogi, der ultimativt kommenterer hinanden og går i dybden med en central tematisk problematik – angsten for 'maskinerne', eller, mere præcist, informationsteknologien og de korrupte multinationale giganter. Den fjerde og hidtil sidste i rækken, Jean-Pierre Jeunets lidt fjollede, komedieagtige *Alien Resurrection* (1997), inkarnerer det meste af sin spilletid blot det overfladisk selvironiske og strømlinede produkt i sequel'ens tidsalder. Men hvor den tredje film ender uden håb for mennesket, viser Jeunets en mere optimistisk vej til en

fremtid hvor 'det fremmede' kan blive en integreret del af os selv.

Denne fredelige interaktion har dog tidligere været antydnet i både *Aliens* og andre James Cameron-film som *The Abyss* (1989) og *Terminator 2* (1991), hvori der anes (et lille) håb om en fremtid, hvor (nogle) maskiner og mennesker kan leve i fredelig samdrægtighed og familien atter har en (minimal) chance for overlevelse.

Angsten for det fremmede. Selv om *Alien* langt fra var uden forgængere hvad den ret enkle historie angår (f.eks. Christian Nybys *The Thing from Another World*, 1951, og Edward L. Cahns *It! The Terror From Beyond Space*, 1958), kom dens nihilistiske og dystre grundtone som lidt af et chok i en periode, der var præget af letfordøjelige, banale rumwesterns som *Star Wars*- og *Star Trek*-filmene samt Spielbergs godmodige og altruistiske science fiction/fantasy *Close Encounters of the Third Kind* (1977). Men i *Alien*, der blev markedsført under den inciterende, exploitative kliché: "In space no one can hear you scream" var der, så at sige, ingen kære mor.

Scotts film kombinerer fermt science fiction-filmen med den på samme tid lige så populære horror-subgenre, "slasher-filmen" (der tog sit amerikanske afsæt med John Carpenters *Halloween* i 1978), men den introducerer som sagt først og fremmest et tema, der til dato stadig bliver taget op i både sequels og enkeltstående film udi de fantastiske genrer, nemlig angsten for det artificielle eller det umenneskelige, gerne eksemplificeret af gigantiske, 'ufølsomme' korporationers spekulation i menneskeliv til gengæld for militær overlegenhed eller simpel økonomisk vinding. Alt noget man, helt eller delvist, vil kunne nikke genkendende til fra genrehovedværker som *Robocop* (1987), *Blade Runner*

(1982), *The Terminator* (1984), *The Matrix* (1999) og *Jurassic Park* (1993), samt fra lidt mindre overbevisende præstationer som *Species + Species II* (1995, 1998), *Deep Blue Sea* (1999) og *Universal Soldier* (1992). Paul Verhoevens mærkværdige, parodiske og hæsblæsende hybrid mellem *Aliens* og en tandpastasmilende, fascistisk propaganda-film, *Starship Troopers* (1997), er et helt kapitel for sig.

Disse multinationale selskaber fremstiller ofte kunstige individer (androider, replikanter, cyborgs, robotter eller, som Bishop [Lance Henriksen] siger i *Aliens*: "I prefer the term 'artificial person'"), som naturligvis tjener deres ejere så loyalt som kun lydigt, forprogrammeret afkom kan. Det er først og fremmest disse kunstige sønner og døtre – disse avancerede maskiner – der truer Familien i den verden som introduceres i *Alien*.

Kains børn. Filmen tager sin begyndelse, da det kommercielle rumfragtskib Nostromos computer, 'Mother' vækker sine syv 'børn' før de har nået deres egentlige destination, da 'hun' har opfanget et signal fra en ubeboet planet. Mother ved at signalet ikke er et SOS, men på nær den 'gode' søn, Ash (Ian Holm), har de andre ingen grund til at tro noget andet – før det er for sent, for signalet er naturligvis en advarsel fra det strandede rumskib, der huser monstrenes rede.

Som man måske kan fornemme, er *Alien*, såvel som de tre efterfølgere, spækket med både direkte og mere symbolske referencer til far, mor og børn, fødsel og død (den seksuelle symbolik i filmene er, forståeligt nok, blevet analyseret til bevidtsløshed). Selv enkelte bibelske referencer peger i den retning. Ikke mindst da Kane (John Hurt) føder 'facehuggerens' afkom, 'chestbursteren' i yderste smerte og



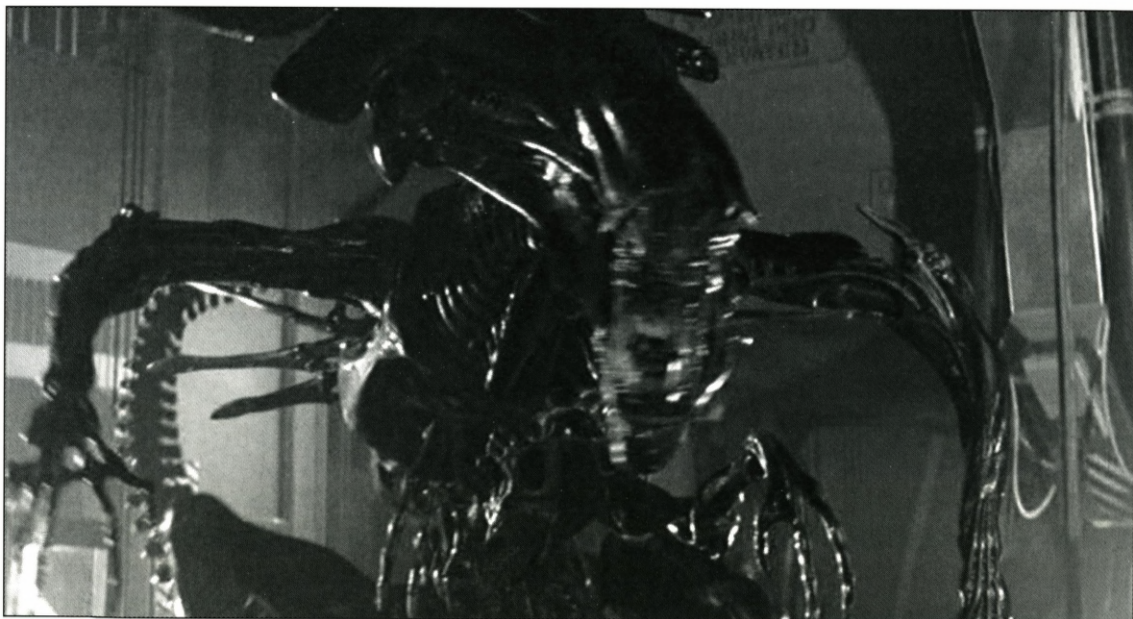
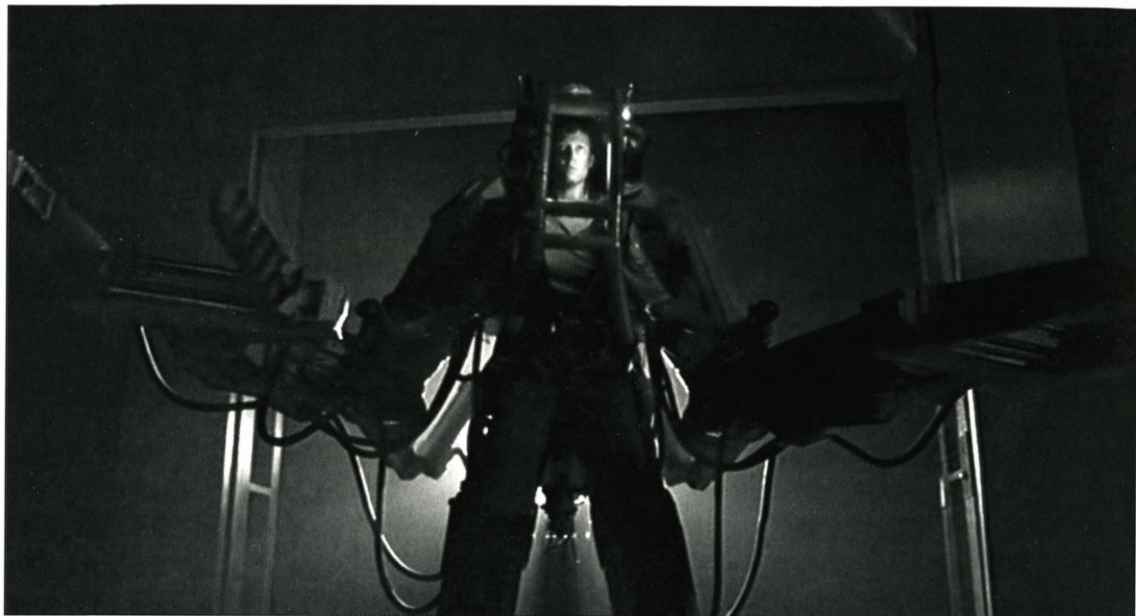
Alien

dør i barsel. Hans navns fonetiske slægtsskab med den kristne mytologis første morder, Cain (Kain), kunne afskrives som en tilfældighed, men kun indtil hvad man kunne kalde 'det ny menneske', Ash tænksomt benævner den morderiske alien "Kane's son". Således bliver dette lidet charmerende barn, rent symbolsk i det mindste, en af menneskehedens forfædre: et destruktivt monster, der dræber uden at vise nåde.

Det er muligt at monstret, som Ripley (Sigourney Weaver) siger, ikke dræber for egen vindings skyld, men som destilleret *id* kan det ikke andet end at slå ihjel og æde. Det er til gengæld en dygtig dræber, der hurtigt lærer at gå i ét med sine omgivelser og det destruerer alt omkring sig

med sit koncentrerede syreblod, hvis man skyder det eller på anden vis eksponerer dets indre. Man kan, med andre ord, ikke skille det destruktive fra 'maskineriet' uden at ødelægge alt.

Ligeså skrupelløs som uhyret er androiden Ash, 'Firmaets' (the Company) håndlanger. Han trodser Ripley, da han bryder karantænen og slipper den smittede Kane ind i rumskibet, på 'Mothers' ordre naturligvis, vel vidende at ingen blandt den oprindelige besætning har en chance. Mother-Ash-Alien er den treenighed, der bliver besætningens endeligt – en computer, en robot og en næsten uovervindelig, mekanisk dræber, der naturligvis efterstræbes af militæret pga. præcis disse egenskaber. Således præsenteres teknologi-



Alien

ens bagside, jf. at de fleste teknologiske fremskridt sker som led i militær research. For at understrege trøstesløsheden i det ydre rum fremstår de fleste besætningsmedlemmer som pengegriske egoister. Undtagelsen er først og fremmest Ripley,

som er det intelligente, lettere fremmedgjorte individ, der mest af alt tænker på almenvellet.

Menneske eller maskine. For Ripley er teknologi lig med militært vanvid og

ufølsom udnyttelse og derfor er hendes største fejl, at hun ikke kan se forskel på menneske og maskine. Hun opdager da også først Ash' hemmelighed i allersidste øjeblik. Da han under det afgørende opgør mod Ripley begynder at malfungere, prøver han at 'voldtage' hende oralt med et sammenrullet blad (eller det der ligner) og simulerer således 'facehuggerens' inseminations-mekanisme, såvel som akten minder om rumuhyrets brug af en ekstra, fremadskydende dræbermund. Desuden understreger den mælkehvide væske, der sprøjter ud af ham, hans fremmedhed, selv om hans blod ikke er destruktivt som monstrets (den seksuelle symbolik er, som sagt, til at tage og føle på).

Da Ripley, som den sidste overlevende, gør redningsfartøjet klart, overser hun ligeledes at monstret har klemte sig ind blandt alt fartøjets teknologiske udstyr, selv om hun står lige foran den og programmerer autopiloten. I det øjeblik den hvæser af hende, er det som om selve det højteknologiske fartøj truer hende. I *Aliens* er der en tilsvarende sekvens, da Ripley for første gang bløder op og roser Bishop-androiden og denne, sekundet efter penetreres bagfra af alien-moderens hale, der, som en efterligning af uhyrets brutale afkom bryder ud gennem den menneskeliggjorte robots brystkasse. Som sidst har monstret gemt sig i en revne i fartøjet, denne gang blot udvendigt. Vigtigst af alt antydes det for første gang, at der er positive aspekter ved teknologien – marine-soldaternes højteknologiske og ikke mindst destruktive grej fejlede jo fælt, det "gjorde ingen forskel" som den lille Newt forudsagde – ikke mindst da Ripley understreger sit slægtskab ved at spænde en kæmpemæssig, robotlignende 'gaffeltruck' (*loader*) på og sparke dronningen ud i det ydre rum. "Not bad for a hu-

man!", bobler Bishops afrevne overkrop med ægte beundring i stemmen. Sandt nok, men hun brugte også teknologien mod dræbermaskinen, hun kæmpede *med* i stedet for at kæmpe imod.

Præcis ligesom monstrene ikke dræber for egen vindings skyld, er androidernes lejlighedsvis svigefuldhed heller ikke personligt motiveret, de gør det fordi de ikke kan andet – de gør hvad de er programmeret til. I slutningen af seriens anden del forstår Ripley dette til fulde: det er hende der har et valg, og hun afviser offerrollen og vælger at handle.

Kunstig kærlighed. En lignende indsigt når Sarah Connor mod slutningen af James Camerons *The Terminator*. I *Terminator 2* indser hun også den eneste mulige fremtidsløsning, da hun oplever sin søn, John (som er computerhacker!), sammen med den gode Terminator (Arnold Schwarzenegger), der optræder som den far han aldrig lærte at kende (fordi faderen, i den første film, kæmpede *mod* Terminatoren – og døde.)

I den nu eneste gængse version af Ridley Scotts *Blade Runner* (director's cut versionen) må Deckard (Harrison Ford) erkende, at han ikke længere formår at skelne mellem replikant og menneske, i det mindste ikke hvad hans egen person angår. Han forelsker sig i en replikant, der ikke selv er klar over at hun er kunstig, og han er desuden blevet inspireret af disse menneskeskabte maskiners overvældende kærlighed til livet. En kærlighed han ikke finder hos sine egne (hvis han da *er* menneskelig). Slutningen efterlader ikke meget håb for replikanterne, men menneskeheden synes lige så fortabt.

I Spielbergs 'Kubrickfilm', det ekstreme sci-fi/adventure/melodrama *A.I. Artificial Intelligence* (2001), er en lille kunstig

dreng, med et Pinocchio-kompleks af de helt store, det sidste, der er tilbage af menneskeheden, da jorden får besøg fra rummet et par tusind år ude i fremtiden.

David er da også den mest menneskelige i hele filmen, og det ville være ubærligt hvis han ikke fik sit ønske om at blive en rigtig dreng opfyldt til sidst, om så det kun er for en enkelt dag. Han er muligvis bare en robot, men han *vil* jo gerne være være rigtig. Han er programmeret til at elske sin menneskeform betingelsesløst og den eneste måde hvorpå denne kærlighed kan blive gengældt, er hvis han kan blive en rigtig lille dreng. Som filmens *tagline* siger: "His love is real, but he's not". Mange hadede filmen netop fordi man blev manipuleret til at føle med en robot, men hvorfor egentlig denne modvilje?

Skuespilleren Haley Joel Osment er jo et rigtigt menneske. Desuden, hvad med tegne- og dukkefilm? Føler man ikke med stakkels Woody, når den selvfedede Buzz Lightyear overtager hans plads i *Toy Story* (1995)? Er det forkert?

I det hidtil mest ambitiøse forsøg på at lave en film med kunstigt skabte, menneskelignende skuespillere, den computernimerede *Final Fantasy: The Spirits Within* (Hironobu Sakaguchi & Moto Sakakibara, 2001), er den kvindelige hovedrolle, dr. Aki Ross, insemineret af et rumvæsen som en anden Ripley. Det viser sig dog til sidst, at de aliens, der truer jorden, blot er hjemløse (omend livsfarlige) spøgelser fra en planet destrueret af endeløse krige. På jorden forsøger en ligeså krigsliderlig officer at efterligne udåden ved at udrydde de fremmede uden tanker for jordens fremtid. At Aki er heltinden som redder dagen kommer næppe som nogen overraskelse, men hun er naturligvis også den der bærer nøglen til frelsen i sit liv. Den 'gravide' Ripley bliver også frelseren i *Alien*³

(1992) selv om hun ikke formår at redde særlig mange, endsige sig selv og det er nøglen til den totale udryddelse hun bærer under (i) sit bryst, ikke frelse. 200 år senere viser hendes anstrengelser sig at have været forgæves, men kun tilsyneladende.

Menneskemaskinen. Den 'gode moder' Ripley stikker først hovedet frem i *Alien*, hvor computeren, 'Mother', er "the bitch" og katten Jonesy det eneste overlevende 'barn'. Hun bliver ét med rollen i *Aliens*, hvor hun bekæmper en anden "bitch", den onde alien-moder, denne gang for at beskytte sin 'adoptivdatter', Newt. Ripley bliver så selv gravid med en ny alien-moder i den tredje film (som tilfældigvis også er den eneste film, hvor hun har sex) for så, med genteknologiens hjælp, endeligt at fusionere med selve den onde bitch i *Alien Resurrection*.

Hvor Ripley det meste af tiden repræsenterer det bedste ved menneskeheden er androiderne Firmaets sande børn. I Scotts film viser barnet sig at være en gøgeunge, der ofrer alle de andre, på Mothers ordre. Hvor Ash er en ufølsom lakaj for Firmaet, er Bishop i *Aliens*, efter eget udsagn, programmeret til ikke at kunne gøre mennesker ondt, selv om det nu er svært at verificere. Især da en ny Bishop-model dukker op i slutningen af *Alien3*, endnu engang som "Firmaets mand". Selvom han forsøger at overbevise Ripley om at han bare er den forsker der har skabt den artificielle Bishop, lader hun sig ikke længere narre.

I *Alien Resurrection* er Firmaet ophørt med at eksistere – endeligt og utvetydigt erstattet af det altid destruktive militær – men androiden er også en human (og for første gang kvindelig) spionmodel ved navn Call (Winona Ryder), hvis mission det er at sætte en stopper for militærets

farlige alien-eksperimenter (jf. Deckard i *Blade Runner*). Hun har ganske enkelt overtaget Ripleys oprindelige mission, hvilket er praktisk nu da sidstnævnte er en hybridart med overmenneskelige kræfter og syreholdigt blod og ergo må være uden klart defineret tilhørsforhold. På tilsvarende vis overtager Ripley rollen som alien-moder, efter at denne har født den første 'naturlige' alien/menneske-hybrid og dette afkom vælger Ripley som mor og dræber moderdyret. Naturligvis er dette, omend nok så kærlige fusionsuhyre ikke en acceptabel ertatning for den nuttede Newt (der døde på rejsen mod den tredje film), men Ripley kniber da en meget moderlig tåre og siger undskyld da hun 'aborterer' misfostret.

Klonen Ripley og androiden Call er hinandens spejlbillede: begge har de ind-

optaget deres tilsyneladende modsætning, hhv. det 'onde' og det 'gode' og begge har de lært at håndtere fusioneringen. Der er ikke længere brug for "Kane's son" – det primitive, præ-teknologiske menneske. Som it-alderens sande børn er de fredsskende, de er kvinder – endda uovervindelige superhelte – og, som seriens hidtil sidste billede viser, så står de på tærsklen til at arve jorden. Ikke længere fremmedgjorte eller angste, men selve inkarnationen af fremtiden: menneskemaskinen.

Unge John Connor stritter stadig lidt imod, hvilket man kan observere ved selvsyn, når *Terminator 3 – Rise of the Machines* (Jonathan Mostow, 2003) får premiere senere i år. Man må håbe for ham og 'Big Arnie', at Ripleys børn er på deres side.