

I dagens science fiction-filmer är hjälten allt oftare kvinna. Men i filmernas representationer av kvinnor som mammor, monster och maskiner ser Maria Nilson i stort sett samma historia återberättas – den om hur en riktig kvinna ska vara. Och vad som händer med henne om hon bryter mot normerna.

Mammor, monster och maskiner. Representationer av kvinnor i science fiction-film Maria Nilson

Hösten 2004 dominerar det populärkulturella amerikanska filmutbudet på svenska biografier av science fiction. Påkostade produktioner med välkända skådespelarnamn som Will Smith i *I, Robot*, Ron Perlman i *Hellboy* och det nya stjärnskottet Vin Diesel i *The Chronicles of Riddick*.

Science fiction har blivit en viktig och växande del av den populärkultur som omger oss. Sf-genren utvecklas snabbt och drar iväg i en rad olika riktningar; här samsas *Star Trek* med Doris Lessings *Canopus in Argos*-serie, här brottas Offred i Margaret Atwoods *En tjänarinnas berättelse* med en dystopisk framtidsvärld som utnyttjar hennes fertila kvinnekropp, alltmedan Rico i *Starship Troopers* mest brottas med gigantiska insekter. Samtidigt som de populärkulturella sf-uttrycken blir allt fler ökar också antalet ”finkulturella” representanter inom genren.

Att science fiction är ett lockande studieobjekt för genusvetare är självklart. Genrens

gränsöverskridande potential inbjuder till intressanta analyser och diskussioner. Det är bara inom sf vi kan föreställa oss en jämställd värld. Det är bara här vi kan föreställa oss cyborgar, främmande planeter befolkade av varelser med ett, två eller flera kön eller klonande människor som ger liv åt utomjordiska monster. Det finns ett växande fält med feministiskt inspirerad sf som utnyttjar de möjligheter genren erbjuder. Science fiction är ett utmärkt verktyg, menar till exempel Brian Attebery, för att undersöka de tankemönster och stereotypa representationer som vi lever med i våra dagliga liv.¹ Dels för att man kan tänka sig vad som helst inom genren och dels för att dess utövare så ofta använder sig av främmandegöring som grepp. Främmandegöring är utvecklat från Viktor Schlovskys *ostranie*-begrepp via Bertold Brechts *vorfremdungs*-begrepp. Det handlar om att synliggöra det vi tar för givet genom att se på det med nya ögon. Detta kan man göra på en rad olika sätt;

till exempel genom att låta en varelse från yttre rymden besöka jorden och beskriva vad den ser, eller genom att föreställa sig en framtida verklighet antingen som en dystopi eller en utopi, eller genom att blanda biologi och teknik i skapandet av cyborgerna, och med den utforska vad som är mänskligt.

I den här artikeln analyserar jag tre populärkulturella sf-filmer – *Star Trek: First Contact* från 1999, *Terminator 2: Domedagen* från 1991 samt *Alien Återuppstår* från 1997. Tillsammans med *Star Wars* är detta filmer som dominerat utbudet under de senaste åren och jag har valt dem på grund av deras popularitet. De är exempel på den typ av populärkultur vi möter dagligen, men vars innehåll vi inte alltid reflekterar över. I centrum för analysen står tre olika representationer av kvinnor och kvinnlighet – kvinnan som mamma, kvinnan som monster och kvinnan som maskin. I flera fall glider dessa representationer samman. I *Star Trek: First Contact* möter vi en kvinna som är både monster och maskin, och i *Alien 4* återfinns en kvinna som är både mamma och monster.

I populärkulturen ser vi allt oftare exempel på kvinnliga karaktärer som får ta över hjälte-rollen. De tre filmer jag diskuterar här innehåller alla kvinnliga karaktärer som är påfallande starka. Två av dem, Sarah Connor i *Terminator 2* och Ellen Ripley i *Alien Återuppstår*, har till och med lyfts fram som feministiska actionhjältinnor. Betyder det att populärkulturen håller på att förändras? Håller vi på att lämna bakom oss det manliga aktiva subjektet som räddar världen och det kvinnliga passiva subjektet som alltid själv är i behov av att räddas? Genom att analysera tre exempel från populärkulturella sf-filmer vill jag lyfta fram hur stereotypa kvinnliga representationer ständigt dyker upp i populärkulturen, även om de ibland gör det i nya skepnader. I de

tre filmerna finns en påfallande ambivalens gentemot de starka och aktiva kvinnliga karaktärer som porträtteras. Att byta ut en manlig hjälte mot en kvinnlig är inte helt oproblematiskt. Men samtidigt är både Sarah Connor och Ellen Ripley karaktärer som visar att populärkulturen håller på att förändras. Genom analysen av *Alien Återuppstår* vill jag ge ett exempel på att det finns en möjlighet att bryta upp traditionella representationer även inom populärkulturen.

Intresset för populärkultur ökar inom akademisk forskning och vårt sätt att förhålla oss till populärkultur har förändrats under de senaste decennierna. Den marxistiskt influerade kritiken betraktade populärkulturen som ett annat slags ”opium för folket” som passiviserade och fördummade. Idag finns flera exempel på forskare som poängterar att hotet om dess skadliga inverkan är överdrivet – vi som konsument kan förhålla oss distanserat till populärkulturen.² Om det tidigare var konsumenten av populärkulturen som ofta stod i centrum för analyserna, så är det nu populärkulturen i sig som analyseras i hela dess bredd.

Vi konfronteras ständigt med bilder; från bildmaterialet i den morgontidning vi läser, till reklampelarnas bilder vid busshållplatsen och de tusentals bilder vi möter så fort vi slår på TVn. Varje bild är laddad med ett ikonologiskt innehåll, som är väsentligt att analysera.³ Hur ser bildernas idémässiga innehåll ut? Vad säger bilderna om den kultur i vilken de tillkommit? I representationerna av kvinnor som mammor, monster och maskiner berättas en historia om hur en riktig kvinna ska vara, hur kvinnligheten bör definieras och vad som händer om man bryter mot normen. Det handlar om stereotypa framställningar som vi matas med dagligen. Det kan verka onödigt att påpeka att mycket populärkultur är heterosexistisk, men en av mina utgångspunkter är att detta behöver

understrykas om och om igen, eftersom det ständiga flöde av populärkulturella framställningar som omger oss gör att vi i allmänhet inte reflekterar närmare över vad vi faktiskt ser.

Filmer som *Star Trek: First Contact*, *Terminator 2* och *Alien*-filmerna har ofta analyserats och jag kommer att ta upp ett par tidigare genomförda studier. Men mitt huvudsakliga syfte är att diskutera dessa tre filmer som populärkulturella genreuttryck. I sin bok *Genre Choices, Gender Questions* utfärdar Mary Gerhart en varning för att inte ta tillräcklig hänsyn till just genre.⁴ Genretillhörighet ger väsentlig kunskap om verket och den som misstolkar en genre och dess konventioner riskerar att hamna snett i sin analys. När det gäller de filmer jag valt här är genre viktigt att ta hänsyn till särskilt av två skäl. För det första är de uppbyggda enligt vissa genrekonventioner. Här finns exempelvis scener som följer skräckfilmens eller kärleksfilmens regelverk och dessutom har sf-genren egna regler, exempelvis för hur den främmande varelsen ska porträtteras. Men i dessa filmer finns också exempel på olika slags experimenterande med genrekonventionerna. De populärkulturella normer vi som publik ofta känner till och förväntar oss ska följas bryts plötsligt och en ”ny” typ av regelverk föds. Vad händer då med mamman, monstret och maskinen?

STAR TREK OCH MASKINMONSTRET

Mellan åren 1966 och 1969 producerades den första *Star Trek*-serien och detta blev början till skapandet av en sf-värld som blivit mycket populär. I fem TV-serier, tio långfilmer, hundratals böcker och ett flertal dataspel har den utopiska *Star Trek*-världen byggts upp och blivit ett unikt populärkulturellt fenomen. Lynn Schofield Clark visar i sin undersökning av hur ungdomar tolkar religiöst/andligt innehåll i amerikansk populärkultur, att *Star Treks*

”prime directive” för många är lika integrerat i deras föreställningsvärld som de tio budorden.⁵ *Star Trek*-världen har dessutom fått ett fascinerande tillskott i så kallade *trekkers* egna historier om sina favoritkaraktärer ur serierna. Det mest diskuterade exemplet är den ”slasher”-fiktions som från 1970-talet och framåt skrivits av trogna tittare och som skildrar kapten Kirk och Spock från originalserien som ett homosexuellt par.⁶

Star Trek-världen är till skillnad från mycken annan sf en utopi. I serierna och filmerna skildras en framtida värld där jämlikhet råder mellan kön och raser, där kapitalismen monterats ner och där alla drivs av solidaritet och empati. Naturligtvis finns en mängd undantag i berättelserna och det är ofta dessa som skapar de dramatiska intrigena. Typiskt är att det i varje berättelse finns en moralisk underton. Det handlar påfallande ofta om att konfrontera sina fördomar och lära sig ingå i en gemenskap.⁷

Det är inte svårt att hitta exempel ur *Star Trek* som problematiserar den utopi som presenteras. Vem har till exempel makten i denna fiktiva framtidsvärld? Med några få undantag är det vita medelklassmän, och trots diskussionen om jämlikhet finns gott om spår av ett rådande klassamhälle där kvinnor hamnar längst ned på den hierarkiska stegen. Flera forskare har poängterat att *Star Trek*, trots sina goda ansatser, traderar stereotypa föreställningar. Det kan gälla vetenskap, där den abstrakta och objektiva kunskapssynen premieras.⁸ Eller funktionshinder, där varelser med kroppsliga defekter ofta även ges själsliga sådana.⁹ Dessutom är dualismen mellan kropp och själ fortfarande central.¹⁰ Påfallande ofta i *Star Trek*-filmerna återkommer det kroppsliga som något hotande.

I *Star Trek: First Contact* hotas skeppet Enterprises besättning och hela mänskligheten

av ett honmonster i ny klädnad. Borgdrottningen, som spelas av Alice Krieger, är urtypen för den hotande kvinnliga varelse som så många skräckhistorier handlar om. Hon är både sexuellt attraktiv och motbjudande. Vi möter henne först i filmen som damen utan underkropp, då hennes huvud och ryggrad långsamt sänks ned i den livlösa kropp som väntar. Hennes hy glänser, hon är helt hårlös och hennes kropp är en blandning av kött och teknik.

Borgdrottningen är en varelse som både lockar och fyller en med avsmak. Borgarna reproducerar sig genom att invadera sina fienders kroppar och förvandla dessa till delar i sitt kollektiv. Här är den ultimata mardrömmen att förlora sin mänsklighet och bli ett viljelöst kugghjul i ett maskineri man inte har någon kontroll över. För *Star Trek*-fans är borgarna välkända varelser. De introduceras i *Star Trek: The Next Generation*, där kapten Picard i ett dubbelavsnitt kidnappas av dem och förvandlas till en viljelös borg. Hans kropp fylls med inplantat, hans vilja och personlighet undertrycks och han får ett nytt namn; Locutus. Anne Cranny-Francis beskriver detta som en våldtäkt. Picard erotiseras och mister kontrollen över både sin kropp och sitt intellekt. Han gestaltas som en plågad Kristus-gestalt, men lyckas till slut återfå sin mänsklighet.¹¹ Cranny-Francis analys pekar dels på hur Picard måste övervinna sin påtvingade kroppslighet för att kunna återfå kontrollen över sitt liv, och dels på en möjlig betydelse av att borgarna har vit hudfärg. Hon tolkar detta som ett exempel på den etnocentrism som genomsyrar *Star Trek*. Etnocentrismen kan jag inte bestrida, men jag ser Cranny-Francis analys som ett exempel på vad som kan hända om man inte tar tillräcklig hänsyn till genrekonventionerna. Som all populärkultur ingår *Star Trek* i en intertextuell dialog

med annan populärkultur. Borgarna är i princip en variant av zombies. De är levande döda, utan egen vilja, de har blek hy med blå ådror. Genom att porträttera dem på detta sätt sänds tydliga signaler till publiken att de är hotande och skrämmande på ett sätt som den känner igen. Vill man diskutera rasistiska undertoner i *Star Trek* finns det enligt min mening andra, mer givande exempel där porträtteringen av de krigiska klingon är ett.¹²

Det hotande kvinnliga monstret

När *Star Trek: First Contact* inleds blir Picard genast påmind om sina tidigare erfarenheter av borgarna. Han anses av sina befäl inte vara tillförlitlig, då han ju varit under fiendens inflytande. Han blir den främmande. Han tillhör inte längre den manliga makteliten, utan betraktas med misstänksamhet. Även om hans kropp inte längre är invaderad, så är han för alltid märkt av sin upplevelse och besudlad av den. I *Star Trek: First Contact* ser hotet annorlunda ut, då borgarna plötsligt styrs av en borgdrottning med en egen vilja. Robin Roberts påpekar i en av sina böcker om *Star Trek* att det kvinnliga monstret är hotande genom sin förmåga att reproducera sig och sprida sin avkomma, men att hon är extra hotande i sin roll som ledare. Under ytan i den utopiska framtidsvärld som skildras i *Star Trek*, där män och kvinnor ska vara jämställda, finns en stark ambivalens gentemot kvinnlig makt och styrka.¹³ En kvinnlig ledare kan alltid bli förförd, menar Roberts, men bara av en man som står över henne i hierarkin.¹⁴ Borgdrottningen i *Star Trek: First Contact*, som i filmens början är den maktfullkomliga och monstrosa kvinnligheten personifierad, visar sig mot slutet vara en försmädd älskarinna.¹⁵ Hon, som har makten över miljoner borgare, vill ha en partner; en jämlik partner som inte är en viljelös drönare. Då Picard var Locutus försökte

hon förföra honom, men han avvisade henne. I den här filmen försöker borgdrottningen locka Data, och sättet hon gör det på är intressant. Data är roboten som drömmer om att bli människa, vilket är en vanlig trop inom sf. Det som lockar Data är inte främst borgdrottningens löfte om sexuella tjänster. Genom att ge Data biologiska kroppsdelar förvandlar hon honom till en cyborg, något som gör honom mer mänsklig. Filmen slutar med att borgdrottningen förintas. Data bränner bort både det kött han förärats av henne och de kroppsdelar hon består av. Picard sliter sedan sönder hennes mekaniska ryggrad och den monstruösa kvinnligheten är besegrad. Det är i *Star Trek* ovanligt med den här typen av grafiska våldscener. I *Star Trek: First Contact* räcker det inte bara med att döda borgdrottningen. Förutom att hota hela mänskligheten har hon också hotat Picards manlighet. Han har förlorat makt på grund av henne. Nu hämnas han "våldtäkten", då hans kropp invaderades av borgarnas inplantat, och återupprättar sin status. Genom att slita sönder kvinnomonstret återfår Picard sin makt.

Star Trek: First Contact är på ett plan en historia om en cyborg. Donna Haraways klassiska text *The Cyborg Manifesto* skildrar cyborgen som en gränsöverskridande varelse som tillhör en värld bortom könsnormordningen och kärnfamiljsnormen.¹⁶ Cyborgen är hos Haraway en poststrukturalistisk varelse; fragmentariserad, kollektiv och stadd i evig förändring.¹⁷ Anne Balsamo menar att cyborger trots sina mänskliga kroppsdelar är mindre mänskliga än robotar. Genom att vara både-och synliggör de tydligare skillnaden mellan människor och maskiner.¹⁸ Balsamo påpekar också att det är mer utmanande med en kvinnlig cyborg, då kvinnlighet länge varit konstruerat som inkompatibelt med teknik. En kvinnlig cyborg synliggör distinktionen

mellan kultur och natur. Samtidigt har den kvinnliga cyborgens använts som en tacksam illustration till performativitetstanken. Despina Kakoudaki menar i sin analys av *Ghost in the Shell* att den kvinnliga cyborg blir en kvinna. Om den kan imitera en biologisk kvinna bra nog, så är den en kvinna och kan därmed också användas som en sådan.¹⁹ I filmer som *Bladerunner* hamnar den kvinnliga cyborg längst ner i hierarkin och utnyttjas som sexslav.

I *Star Trek: First Contact* är borgdrottningen en cyborg, men hon är långt ifrån den gränsöverskridande varelse som Donna Haraway diskuterar. Borgdrottningen är ett exempel på en tämligen stereotyp framställning av den monstruösa kvinnligheten. Enligt min mening är det intressant att borgdrottningen, trots sina mekaniska kroppsdelar, får personifiera en kvinnlig biologisk kroppslighet som mannen måste skydda sig från. Hon ger under filmens gång Data biologiska kroppsdelar, vilket i en mening gör honom mer mänsklig. Att bli människa har Data strävat efter hela sitt liv, men de kroppsdelar han får av borgdrottningen offerar han villigt. Man kan fråga sig varför. Det blir påfallande tydligt i filmen att den biologiska kropp Data fått är kopplad till sexualitet och ett okontrollerbart begär. Han får delar av borgdrottningens kropp, men det är inte en kroppslighet som kan förvandla Data till en *människa*, utan som snarare hotar att förvandla honom till kvinna. Det kroppsliga blir det svaga, sexualiserade och kvinnliga, och istället lyfts den *rena* mekaniska och manliga kroppen fram som ett ideal.

TERMINATORN OCH MAMMAN

I *Terminator* från 1984 jagas karaktären Sarah Connor av en robot från framtiden som vill döda henne innan hon föder det barn som kommer att rädda mänskligheten. Filmen blev

en enorm succé, en triumf för både regissören James Cameron och huvudrollsinnehavaren Arnold Schwarzenegger. Den senares popularitet ökade dramatiskt, trots att han porträtterade den onda roboten. Förväntningarna på *Terminator 2: Domedagen* från 1991 var stora, och även denna film blev en framgång och Sarah Connor en ikon för moderlig styrka. Hon är i filmen en vältränad, aggressiv och stark kvinna som kämpar för sin sons och hela mänsklighetens överlevnad.

När filmen kom berättade Linda Hamilton, som spelar Sarah Connor, i intervjuer om hur hårt hon tränat inför rollen och hävdade att hon så snabbt som möjligt ville få tillbaka sin "normala" kropp. Det var viktigt för henne att distansera sig från det aggressiva muskelknippe hon spelade – och så här tretton år senare kan man undra vad som hände med Linda Hamiltons karriär. Efter filmen har hon försvunnit från bioteknikerna och mest medverkat i olika TV-produktioner.

I *Terminator 2* definieras karaktärerna av sina kroppar. Filmen inleds med att publiken får möta tre kroppar. Terminatoren och roboten T-1000 ser vi först som nakna muskulösa manskroppar, men vad som är nytt i och med denna film är att den kvinnliga huvudpersonen presenteras på samma sätt. Kameran sveper över smala höfter och svällande arm-muskler då Sarah gör armhävningar.²⁰

Sarah Connor möter publiken först som patient på ett mentalsjukhus. Hennes vetskap om att en stor del av världen ska förgöras och att hennes son John är mänsklighetens sista hopp i kriget mot maskinerna har gjort att hon inte längre kan fungera ute i samhället. Även om Sarah inte är en fungerande samhällsmedborgare visar hon sig på ett plan vara ytterst kompetent. Tillsammans med den terminator som skickats tillbaka från framtiden kan hon försvara sin son och kanske till och med avsty-

ra den kommande domedagen. Men på ett annat plan är hon ändå misslyckad. En rad markörer signalerar att Sarah Connor visserligen är en utmärkt action-hjältinna, men att hon inte lyckats uppfylla sin roll som kvinna och mamma på ett tillfredställande sätt.

I en drömsekvens ungefär mitt i filmen återvänder Sarah till en mardröm som plågat henne under en längre tid. Sarah, iklädd svart commandoutrustning, står bakom ett staket till en lekplats där ett antal små barn leker, lyckligt omedvetna om att de snart kommer att förintas av en vätebomb. På lekplatsen finns en vuxen kvinna som tar hand om barnen och denna är också Sarah; en Sarah med mjukt lockigt hår, iklädd klänning. En Sarah som skrattar mot de små barnen, som kramar dem och som bara en kort sekund anar att något är fel innan bomben faller. Båda representationerna av Sarah går under i drömmen. Den klänningsprydda Sarah brinner upp tillsammans med det lilla barn hon förgäves försöker skydda, medan soldaten Sarah är åskådaren som brinner upp ögonblicket efteråt. Det är en skickligt komponerad scen som tydligt visar på vidden av den kommande katastrofen.

Drömmen markerar ett brott i filmen. I drömsekvensen spelar det ingen roll hur vältränad och tuff soldaten Sarah är. Hon förmår ändå inte förhindra katastrofen. Jag menar att denna sekvens illustrerar att karaktären Sarah Connor saknar något väsentligt som kvinna. Den konventionella representationen av den vårdande och moderliga kvinnan lyfts fram på den kvinnliga action-hjältinnans bekostnad.²¹ Tidigare har Sarah visat sig oförmögen att visa sin son ömhet. Hon kan försvara honom, men inte ge honom fysisk närhet. Enda gången vi får se Sarah krama sin son och säga att hon älskar honom är då hon inser att han försatt sig själv i fara för att hindra henne från att begå ett mord. Intressant med

den sekvensen är att den ”moderliga” Sarah genast tappar status. Hennes tal om att bara kvinnor förstår vad verkligt skapande är, då det är de som känner livet växa inuti dem, förlöjligas av sonen John som tar över ledarpositionen. Den ”moderliga” Sarah kan helt enkelt inte ha kommandot. Så trots att filmen har en kvinna i hjälterollen ger den en tämligen konventionell föreställning av vad en kvinna och en mamma bör och kan vara.

Bland de starka kvinnorna i populärkulturell sf fanns under 1980- och början på 90-talen påfallande många mammor. Sf-hjältinnan går från att ha varit en avklädd kurvig pin-uppa klädd i silverbikini á la Barbarella, till att bli en något mindre avklädd, muskulös commandosoldat som försvarar sitt barn. Elyce Rae Helford menar att detta var de moderliga hjältinnornas tid. De starka kvinnor som porträtteras är påfallande vårdande.²² Å ena sidan är hjältinnorna naturligtvis exempel på att kvinnlig styrka ”tonas ned” genom att kombineras med en genomträngande moderlighet. Det är acceptabelt med aggressiva, våldsamma och brutala kvinnor om de är allt detta när de försvarar sina barn. Å andra sidan är det här en tid då även den manliga hjälten blir mer vårdande. Det tydligaste exemplet är förändringen då kapten Kirk byts ut mot den omhändertagande kapten Picard i *Star Trek: The Next Generation*.²³

Det moderliga hos kvinnliga sf-hjältar kom att tonas ned under 90-talet. Helford påpekar att de hjältinnor vi omges av idag istället blivit flickor.²⁴ Lara Croft i *Tomb Raider* är dottern som längtar efter sin far, och Buffy i *Buffy – the Vampire Slayer* är den eviga tonårsflickan och storasystemen. Fenomenet är detsamma. Styrkan hos de kvinnliga karaktärerna måste tonas ned; antingen via moderlighet och empatisk förmåga eller via sexig flickighet.

Sarah Connor är ett tydligt exempel på den

ambivalens mycken populärkultur visar gentemot kvinnlig styrka. Samtidigt som hon i *Terminator 2* blir en stark hjältinna som räddar mänskligheten med hjälp av sin son och en robot, porträtteras hon som en ofullständig mamma. Filmen gestaltar på ett plan den klassiska särartstanken, som vi till exempel finner hos vår egen Ellen Key. Kvinnor är något annat än män. De är vårdande, empatiska och moderliga och om de försöker bli mer som män – starka, rationella, hårda – kommer de att förlora en väsentlig del av sin kvinnlighet.

ALIEN OCH MONSTERMAMMAN

Den första *Alien*-filmen kom redan 1979 och regisserades av Ridley Scott. Därefter har det kommit ytterligare tre filmer, samt en så kallad spinn-off, som nyligen haft premiär på svenska biografer: *Alien versus Predator*. Alla filmerna är centrerade kring embryomonster som spränger sig ut ur sina mänskliga värdkroppar, och fullvuxna monster vars tredubbla käkar sliter sönder ömtåliga människokroppar. Monstren, som hela tiden skiftat gestalt, har designats av H R Geiger, som gjort sig ett namn genom sina framställningar av monstros kvinnlighet. I varje film hotas Ripley på olika sätt av varelserna och på något plan handlar alla historierna om reproduktion och överlevnad.

I den feministiskt orienterade sf-kritiken innehar *Alien*-filmerna en särställning och psykoanalytiskt färgade analyser har dominerat.²⁵ Även om det är möjligt att se embryomonstren som ett slags oidipala symboler riskerar ett sådant perspektiv att hamna snett. I *Alien*-filmerna finns framför allt en tydlig intertextuell dialog med så kallade slasher-filmer, där kroppsdelar ska explodera och blod rinna. Då existerande psykoanalytiskt färgade analyser sällan diskuterar filmerna just som populärkultur förbigås många av de intressantaste dragen.

Filmerna koncentrerar sig på konflikten mellan människor som vill överleva och monster som vill reproducera sig och för detta behöver mänskliga värdjur. Lynda K Bundtzen ser *Aliens* (nummer två i tetralogin) som en skrämmande representation av den kvinnliga reproducerande kroppen i monstros förpackning.²⁶ I *Alien*-filmerna är kroppen alltid påtaglig – från de mänskliga kroppar som slits sönder i filmerna till monstrets hotande, fasansfulla och kvinnligt kodade kropp. Bundtzen ser *Aliens* som en film där den hotande kvinnliga kroppen dominerar, en framtida version av "vagina dentata", och hon menar att filmen ger tydliga signaler om hur den kvinnliga kroppen och den kvinnliga sexualiteten måste kontrolleras.²⁷ Jag har istället valt att koncentrera mig på den fjärde filmen; *Alien Återuppstår* från 1997 i regi av Jean Pierre Jeunet och med manus av Joss Whedon, som kanske mest är känd som skaparen av *Buffy – the Vampire Slayer*. Detta är i nuläget den sista filmen, men det ryktas att Sigourney Weaver tackat ja till att medverka i en femte film.

I den fjärde filmen kompliceras Ripleys modersroll. Om hon i den första vårdar katten Jonsey – vilket bland annat får henne att riskera inte bara sitt eget liv utan även två skeppskamraters – och i den andra försvarat och räddat flickan Newt, tar intrigen här en oväntad vändning. I slutet av den tredje filmen tar Ripley livet av sig och förgör både sin egen kropp och det "foster" hon bär på. Hon har i filmens början blivit infekterad/gravid med ett monsterembryo och för att förhindra att det skrupellösa företaget hon arbetat för ska få tag i monstret, väljer hon att ta sitt liv. I *Alien 4* är det tvåhundra år senare och Ripley har klonats för att en ljusskygg fraktion av militären ska kunna lägga vantarna på det drottningmonster hon bär inom sig. Ripley är nu plötsligt monstrets mamma.

Att vara monstermamma är inte något ovanligt i amerikansk mainstream-film. Varje år kommer det ett par nya varianter av *Rosemary's Baby*, där en ofrivillig graviditet och ibland en kamp mot det nyfödda barnet står i centrum. Yvonne Leffler påpekar i sin bok om skräckgenren hur den alltmer blivit en kroppsgenre och hur filmer som *Rosemary's Baby* fått stor genomslagskraft just på grund av sina skildringar av kroppar, av identitet och makt. Leffler skriver: "Om förra sekelslutets skräck handlade om undertryckt sexualitet gestaltar dagens skräckberättelse en ångestladdad uppfattning om identitet, kön, död och maktförhållanden".²⁸

Hjältinnan som det främmande

Alien 4 handlar om reproduktion, identitet, kropp och makt samtidigt som filmen är ett exempel på hur populärkulturen förändras. I de första *Alien*- och *Terminator*-filmerna ser vi ett traditionellt berättande. Kampen mellan ont och gott står i centrum och det råder ingen tvekan om vem som företräder den ena eller den andra sidan.²⁹ *Alien 4* bryter med ett traditionellt berättande på en rad olika plan. Även hjältinnan är nu ett monster och ingenting är längre svart och vitt. Filmerna har en ironisk underton som är mycket typisk för Joss Whedon. Precis som i *Buffy – the Vampire Slayer* finns en rik intertextuell dialog, dels med de tidigare filmerna i serien och dels med annan SF och skräckfiktion. Istället för att ge de tydliga markörer som Leffler menar karakteriserar traditionell skräckfilm och som gör att åskådaren vet precis vad den har att vänta sig, blir *Alien 4* betydligt mer oförutsägbar.

Filmerna inleds med att Ripley föds två gånger. Första gången hon syns i bild är det som en madonna; milt leende och oskuldfullt sovande med huvudet mot axeln. Hon föds genom att hon lyfts ut ur det gigantiska provrör hon

odlats fram i och sedan tar vitklädda vetenskapsmän ut drottningmonstret ur hennes kropp. Ripley går från att vara experiment till att bli, vad en av vetenskapsmännen kallar, en köttbiprodukt. Vetenskaplig nyfikenhet gör att hon hålls vid liv och så får vi se Ripley födas igen. Liggande ensam i ett cirkelrunt rum som man nästan kan kalla livmoderslikt, vaknar Ripley till liv. Med sina svarta naglar river hon sönder den tunna vita duk som ligger över henne. Det är en teatralisk scen, som tydligt markerar att Ripley är den främmande. Scenen ger publiken dubbla budskap. Å ena sidan vet vi att Ripley är hjältinnan som framgångsrikt slagits mot monstren i de tre tidigare filmerna. Å andra sidan identifieras nu Ripley som icke-mänsklig och det är från början osäkert vem hon kommer att vara lojal mot. Hon är inte längre mänsklig, utan något annat.

Kvinnan som det främmande är en mycket vanlig trop i sf. Jane Donawerth menar i *Frankensteins Daughters* att kvinnan inom populärkulturell sf alltid är den främmande.³⁰ Sf börjar ju som en genre där de vetenskapliga och rationella förklaringarna står i centrum. Tekniken har spelat en viktig roll och i mycken sf är karaktärgalleriet nästan uteslutande manligt.³¹ Vetenskapsmän är män, ingenjörer är män och kvinnorna blir en del av kulissen. I *Alien 4* är Ripley det främmande, både mänsklig och icke-mänsklig.

Att Ripley förändrats under kloningsprocessen är uppenbart. Hennes blod fräter som syra och hon har en slags telepatisk kontakt, inte bara med det drottningmonster som vuxit i hennes kropp, utan även med alla de monster som föds under filmens gång. Men samtidigt som Ripley är den främmande, så porträtteras hon i filmen som "en av oss". Det är Ripley man som åskådare hejar på, även om identifikationen nu fungerar på ett annat sätt. Ripley är inte en hjälte som är lätt att känna igen som

en förkämpe för det goda. Hon är en karaktär i en värld som inte längre är välbekant. Vivian Subchack menar att i nutida sf har den främmande ändrat karaktär. Hon är nu en av oss, eftersom vi alla är främmande, både inför varandra och inför oss själva. Det finns inte längre en trygg, lätt igenkännlig värld. Vi lever alla i ett främmande och ofta svårnavigerat kosmos. "Ett rymdskepp är inte mer främmande eller mindre bekant som objekt än kvarterets ICA-butik", skriver Subchack.³² Den värld som porträtteras i *Alien 4* är en mörk och våldsam framtidsvärld, där den vita heterosexuelle mannen inte längre är hjälten. Det är den främmande Ripley och den främmande Call som är hjältinnorna. Samtidigt är Ripley inte en klassisk hjälte, utan snarare ett exempel på en antihjälte. Populärkulturens antihjältar har sitt ursprung i serietidningarnas värld. Batman, Hellboy och Daredevil är alla manliga antihjältar som har en genomträngande mörk sida samtidigt som de kämpar för det goda. Det finns emellertid få kvinnliga anti-hjältar. Jag kan inte komma på mer än ett enda kvinnligt exempel och det är Catwoman i den nya filmatiseringen med Halle Berry. Ripley är främmande och stundtals skrämmande, då det inte är självklart att hon står på mänsklighetens sida. Hon kämpar för att överleva, men är samtidigt full av avsky mot den av vetenskapsmännen representerade mänskligheten, som utan att tveka offerar en skeppslast nedsövda arbetare för att möjliggöra monstrens överlevnad.

Den mänskliga maskinen

Mänskligheten representeras också av Call. Vi möter henne först som den unga blåögda terroristen, som kommit för att döda Ripley och det monster hon bär på. Maktbalansen mellan Ripley och Call pendlar filmen igenom. Först har Ripley övertaget och skrämmer Call med

sina nya monstruösa drag. Men sedan är det Call som hjälper Ripley, när hon förstör de sju tidigare versionerna av sig själv där kloningen misslyckats. Scenen där Ripley förstör de bevarade misslyckade versionerna, varav en fortfarande lever, pekar tydligt mot den vanliga sf-tropen med den galna vetenskapsmannen och den skapelseprocess som slutar i kaos och förstörelse. Alltsedan Mary Shelleys *Frankenstein* (1818) har det visat sig problematiskt att skapa liv utan en kvinna. I *Alien 4* tror vetenskapsmännen att de ska kunna tämja drottning-monstret och få henne att lyda. Som åskådare vet vi ju att detta är omöjligt och sedan är det bara att vänta på att de vitklädda ska avlivas en efter en. I sf finns en ambivalent inställning till vetenskap. Å ena sidan bygger genren på vetenskap (science) och drömmen om vad vetenskapen kan göra. Å andra sidan har denna dröm alltmer kommit att bli en mardröm, och numera förhåller sig populärkulturell sf påfallande ofta kritisk till mycken vetenskap.

Call är en maskin skapad av maskiner och programmerad att bry sig om mänskligt liv. När det uppdagas i filmen att hon är en robot blir hon kallad brödrost och betraktas inte längre som en människa. Ändå hävdar Ripley att Call är "alldeles för mänsklig för att vara människa". Även detta har blivit en allt vanligare trop inom sf-genren.³³ Ripleys kommentar är för övrigt nästan ett eko av Sarah Connors slutord i *Terminator 2*, där hon säger att det kanske ändå finns hopp om mänskligheten nu när en terminator lärt sig värdesätta mänskligt liv. Mänskligheten har förråts i den dystopiska verklighet som beskrivs och det är inte längre människan som kan upprätthålla de mänskliga värderingarna, nu får istället maskinen den rollen. Call och Ripley binds samman i *Alien 4*; en kvinna som är en hybrid av monster och människa och en kvinna som är en robot. Förhållandet dem emellan

är emellertid inte ett mor-dotterförhållande; här ges snarare subtila signaler som indikerar att det handlar om en sexuell attraktion och kanske spirande kärlek. *Alien 4* är i likhet med större delen av amerikansk populärkultur fastlåst i en heterocentrisk världsbild.³⁴ Filmen "flirtar" med en queer diskurs, som dock hålls under ytan.³⁵ Här leks med butch/femme-stereotyperna, där Ripley oftast hamnar i den dominanta positionen, och här finns ett antal scener där Ripley och Call upptäcker varandras kroppar, utan att stötas bort av att de båda är främmande.

I slutstriden händer något intressant i parets relation. I ett avsnitt av *Kobra*, som visades på SVT senhösten 2003, menade Anja Hirdman att något som fortfarande kan chockera en publik är en mor som inte älskar sina barn. Till och med mödrar som föder monster efter oönskade graviditeter får inte vara helt okänsliga för sina barn. *Alien 4* leker flitigt med tropen monstermamma. Ripley säger sig vara stolt över sin monstruösa avkomma, samtidigt som hon hela filmen igenom utan att tveka dödar vad som ju måste bli hennes barnbarn. Det är först i slutet som detta blir problematiskt. Plötsligt upphör drottning-monstret med att lägga ägg och föder istället levande ungar. Även drottningmonstret har muterats via kloningsproceduren och fått ett "kvinnligt" reproduktionssystem. Förlossningen förenar de båda mödrarna som lider tillsammans. Det monsterbarn som föds är en ny typ av främmande. En variant av Franksteins monster som fyller publiken med avsky, eftersom det är en absurd parodi av en mänsklig varelse med ett insjunket skelettliknande ansikte och en vit, rynkig kropp. Varelsen börjar sitt liv med att betrakta sin mamma och genast avvisa henne. Här är det således inte mamman som fylls av avsky inför sitt nyfödda barn, utan tvärtom. Den groteska nyfödda

dödar raskt det monster som fött fram det och tyr sig istället till Ripley, som den tror är dess riktiga mamma. Det är med skräckblandad förtjusning Ripley tar emot sitt ”nya” barn. Även om varelsen är lika aggressiv som sina syskon kan Ripley inte avvisa den. Hon känner sig dragen till den och vi får se ett par korta sekvenser där Ripley smeker varelsen såsom en öm och kärleksfull mamma smeker sitt barn. Endast Call och monsterbarnet möts av ömhet från Ripleys sida.

I slutet måste Ripley välja mellan Call och monsterbarnet, som hotar att döda Call. Hon tvekar då inte, utan offerar ”sitt” barn. Med hjälp av sitt syreliknande blod kan hon ta död på monsterbarnet och detta är ett av de få tillfällena i filmen, fylld av våld och död, som vi ser Ripley upprörd.

Sara Arrhenius skriver i *En riktig kvinna* om den konflikt som porträtteras i *Alien 4*:

Ripleys kropp är stadd i ständig förändring. Hon är både manlig och kvinnlig, mänsklig och omänsklig. Monstret som invaderar hennes kropp är på en gång något fruktansvärt som hotar hela mänskligheten och hennes barn och like. Här anas en bearbetning av de stora förändringar som könsrollerna, familjen, moderskapet och kvinnans ställning i samhället gått igenom. En förändring som skapat stor osäkerhet om vad kvinnlighet och manlighet innebär.³⁶

Alien 4 är ett exempel på populärkultur som förändras i takt med samhället och som speglar aktuella diskussioner. Filmen dekonstruerar inte en konventionell föreställning av kvinnlighet eller moderskap, men den uppvisar intressanta brottytor där de traditionella representationerna förvrängs en smula. Sfgrensens möjligheter att gestalta exempelvis

kloning och monsternammor med frätande blod och svarta naglar framkallar en diskussion om moderskap, mänsklighet och vad som egentligen är monstros.

Som Hillevi Ganetz påpekat i sin artikel om naturfilm och genus omges vi av en populärkultur laddad med mängder av stereotypa föreställningar.³⁷ Vi omges av en ”genussentriar” som vi inte alltid orkar reagera på. Samtidigt som det enligt min mening är väsentligt att lyfta fram och analysera dessa stereotypa framställningar, som ofta kan kännas tröttsamt välbekanta, är det också intressant att se vad som händer när stereotyper börjar brytas ned. Science fiction är en genre där möjligheterna att experimentera är oändliga. Jag har i analyserna av tre populära sf-filmer försökt att lyfta fram både det som är stereotypt och det som bryter mot det stereotypa. Den populärkulturella genren med dess speciella regelsystem har alltid varit närvarande. De tre diskuterade filmerna är alla kommersiella och har mött en stor publik, och de är exempel på filmer som lyfts fram som åtminstone i någon mån nydanande. Kvinnan som mamma, monster och maskin visar sig bära på mycket välkända, traditionella och stereotypa drag. Men här finns också försök att bryta med ett populärkulturellt regelverk och även ge andra framställningar av kvinnlighet.

Noter

- 1 Brian Attebery: *Decoding Gender in Science Fiction*, Routledge 2002.
- 2 Ett exempel finns i David Gauntlett: *Media, Identity and Gender. An Introduction*, Routledge 2002.
- 3 Se inledningen till *Visuella spår. Bilder i kultur- och samhällsanalys*, red. Anna Sparrman, Ulrika Torell och Eva Åhrén Snickare, Studentlitteratur 2003, s. 11.
- 4 Mary Gerhart: *Genre Choices, Gender Ques-*

- tions, University of Oklahoma Press 1992.
- 5 Lynn Schofield Clark: *From Angels to Aliens. Teenagers, the Media and the Supernatural*, Oxford University Press 2003, s. 209ff. "Prime directive" är Federationens första bud, som går ut på att inte påverka eller styra främmande kulturer efter ens egen moraluppfattning.
- 6 Constance Penley: *Nasa/Trek. Popular Science and Sex in America*, Verso 1997.
- 7 Se t ex Robin Roberts: *Sexual Generations. Star Trek: The Next Generation and Gender*, University of Illinois Press 1999, där författaren bl a diskuterar hur den aktuella filmen vid ett antal tillfällen diskuterat t ex rasfördomar och övergrepp mot kvinnor.
- 8 Robin Roberts: "The Woman Scientist in Star Trek: Voyager", *Future Females. The Next Generation. New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S Barr, Rowman and Littlefield 2000.
- 9 Hanley E Kanar: "No Ramps in Space. The Inability to Envision Accessibility in Star Trek: Deep Space Nine", *Fantasy Girls. Gender in the New Universe of Science Fiction and Fantasy Television*, red. Elyce Rae Helford, Rowman and Littlefield 2000.
- 10 Anne Cranny-Francis: "The Erotics of the (Cy)Borg: Authority and Gender in the Socio-Cultural Imaginary", *Future Females* 2000.
- 11 Ibid.
- 12 Hjältarna i *Star Trek*-världen är med några få undantag oftast vita och porträtteras som välutbildade, intelligenta och sansade. Jean-Luc Picard är ett tydligt exempel på en *Star Trek*-hjälte som är en vit högutbildad medelklassman. Kontrasten till de våldsamma, aggressiva och okontrollerade klingonkrigarna som ofta gestaltas av icke-vita skådespelare blir slående.
- 13 Roberts 1999, s. 45ff.
- 14 Ibid. s. 58.
- 15 Cranny-Francis: *Future Females* 2000, s. 157.
- 16 Donna Haraway: *Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature*, Routledge 1999, s. 151ff.
- 17 Ibid., s. 163.
- 18 Anne Balsamo: "Reading Cyborgs Writing Feminism", *The Gendered Cyborg. A Reader*, red. Gill Kirkup, Linda Janes, Kath Woodward och Fiona Hovenden, Routledge/Open University 2000.
- 19 Despina Kakoudaki: "Pinup and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence", *Future Females* 2000.
- 20 Det är intressant att jämföra denna introduktion med hur Ellen Ripley presenteras i *Alien*-filmerna. I de tre första filmerna möter publiken Ripley först som en nedfrusen och livlös kropp. Hon är ett passivt objekt in absurdum; en kvinnokropp som aldrig åldras och hon är gåtfull och attraktiv. Ripley väcks sedan till liv och blir ett aktivt agerande subjekt.
- 21 Jämför med Linda Badleys diskussion av hur karaktären Scully utvecklas i TV-serien *X-files*. Linda Badley: "Scully Hits the Glass-Ceiling. Postmodernism, and The X-files", *Fantasy Girls* 2000.
- 22 Elyca Rae Helford: "Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero: Positioning Tank Girl", *Future Females* 2000.
- 23 Marleen S Barr: *Lost in Space. Probing Feminist Science Fiction and Beyond*, The University of North Carolina Press 1993, s. 117f.
- 24 Helford: *Future Females* 2000.
- 25 Se t ex Lynda K Bundtzen: "Monstrous Mothers. Medusa, Grendel and Now Alien" och Barbara Creed: "Alien and the Monstrous-Feminine", *The Gendered Cyborg* 2000. Ett exempel på en analys av *Aliens* som inte är

- psykoanalytiskt färgad finns i Myra MacDonald: *Representing Women. Myths of Femininity in the Popular Media*, Edward Arnold 1995.
- 26 Bundtzen 1995.
- 27 Ibid.
- 28 Yvonne Leffler: *Skräck som fiktion och underhållning*, Studentlitteratur 2001, s. 25.
- 29 Leffler skriver: "Huvudpersonen måste uppträda och reagera så som vi förväntar oss utifrån genrenormen. Han eller hon får inte, som monstret, väcka vår avsky eller skräck. Han eller hon får inte heller, som monstret, väcka vår nyfikenhet och fascination i alltför hög grad, eftersom vi då riskerar att sysselsätta oss med att tolka huvudpersonen som karaktär och därmed förhindras från att ge oss hän åt händelseförloppet och den känslomässiga upplevelsen", *ibid.*, s. 59.
- 30 Jane Donawerth: *Frankenstein's Daughters. Women Writing Science Fiction*, Syracuse University Press 1997.
- 31 Se t ex Anders Öhman: *Populärlitteratur. De populära genrernas estetik och historia*, Studentlitteratur 2002, s. 161ff.
- 32 Vivian Subchack: "Postfuturism", *The Gendered Cyborg* 2000, s. 140. Min översättning. "A spaceship is no less strange and no less familiar in its material presence than the local Safway".
- 33 Se t ex June Deery: "The Biopolitics of Cyberspace: Piercy Hacks Gibson", *Future Females* 2000, där Deery bland annat gör en läsning av Marge Piercys *He, She and It*, där cyborgen Yod är mer mänsklig än människorna själva, s. 93ff.
- 34 Se Veronica Hollinger: "(Re)reading Queerly: Science Fiction, Feminism, and the Defamiliarization of Gender", *Future Females* 2000. Hollinger diskuterar hur hela sf-genren präglas av heteronormativitet, fastän genren lämpar sig alldeles utmärkt för ett ifrågasättande av heterosexualiteten.
- 35 Se Elyce Rae Helford: "Feminism, Queer Studies and the Sexual Politics of Xena-Warrior Princess", *Fantasy Girls* 2000. Helford diskuterar hur samma typ av "flirtande" finns i den populära TV-serien, där Xena och Gabrielle ständigt nästan blir ett par.
- 36 Sara Arrhenius: *En riktig kvinna. Om biologism och könsskillnad*, Pocky 1999, s. 60.
- 37 Hillevi Ganetz: "Skogens konung och djurens konung i TV. Natur, kultur och genus i naturfilm", *Nordicom Information* 2004:1.

Summary

From the expanding field of popular science fiction this article concentrates on three sf-films: *Star Trek: First Contact* (1999), *Terminator 2: Judgment Day* (1991) and *Alien Resurrection* (1997). In all three films we find different variations on a stereotype representation of femininity. The article begins with a discussion of popular culture and the images we meet everyday, and stresses the importance of remembering which genre one works with.

Three common tropes are analysed: the mother, the monster and the machine. In *Star Trek: First Contact* we find the borg-queen; a variation of the evil she-monster disguised as a machine. In *Terminator 2* we have a strong heroine who is described in a very ambivalent way. The article argues that *Alien: Resurrection* represents a different kind of popular culture. It is an example of a popular film that plays with the genre's rules in an ironic fashion, and in the film we have a different representation of Ripley as both mother and monster that reaches beyond the stereotype.

Maria Nilson

Lunds universitet
Centrum för genusvetenskap
Box 117
221 00 Lund
maria.nilson@genus.lu.se