

Last (wo)man standing

En studie av den kvinnelige helten og ”The Final Girl” i *Alien* og
Prometheus

Katarina von Sydow

Abstract

I denne oppgaven har jeg sett på den kvinnelige helten i filmene *Alien* og *Prometheus*. Jeg har også undersøkt hva som skjer i møtet mellom ”the final girl”, den siste overlevende kvinnen i en slasher-film, og den kvinnelige helten. Problemstillingen min var: Hvordan fremstilles de to kvinnelige heltene i *Alien* og *Prometheus*? Underspørsmålet mitt var: Hvordan skjer møtet mellom ”the final girl” og den kvinnelige science-fiction helten i *Alien* og *Prometheus*? Jeg har funnet at både Ripley i *Alien* og Shaw i *Prometheus* er kvinnelige helter og ofrer seg selv. De følger også begge to mønsteret som er typisk for en ”final girl”, men Ripley skiller seg ut som betydelig mer selvstendig.

Nøkkelord: science-fiction, filmanalyse, Alien, Prometheus, feministisk filmteori

Keywords: science-fiction, film analysis, Alien, Prometheus, feminist film theory

Antall ord: 11635

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	4
1.1 Bakgrunn og problemstilling	4
1.2 Forskningsfeltet	5
1.3 Teori	7
1.3.1 Den kvinnelige helten	7
1.3.2 The Male Gaze	11
1.3.3 The final girl	13
1.4 Metode	14
1.5 Materiale	16
2. Undersøkelsesdel	16
2.1 <i>Alien</i> (1979)	16
2.2 Analyse av sluttscene i <i>Alien</i> – Lt Ellen Ripley får en utfordring	18
2.3 <i>Prometheus</i> (2012)	21
2.4 Analyse av sluttscene i <i>Prometheus</i> - «The final girls»	22
2.5 Sammenliknende analyse av <i>Alien</i> og <i>Prometheus</i>	25
3. Sammenfatning	31
4. Referansedel	31

1. Innledning

1.1 Bakgrunn og problemstilling

Movies are one of the clearest and most accessible of looking glasses into the past, being both cultural artefacts and mirrors. ¹

Molly Haskell

Jeg vil med min studie se nærmere på heltinnerollen, og hva den innebærer i de to filmene *Alien* (1979) og *Prometheus* (2012). Jeg vil også se på hvordan heltinnerollen og konseptet om "the final girl" uttrykkes i disse filmene. Konseptet om "the final girl" ble med Carol Clowers bok *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, et begrep ofte brukt om den siste overlevende rollefiguren i en horror-film. *Alien* var en av de første filmene som førte sammen horror og science-fiction, noe som ga interessante resultater, ikke minst når det gjelder ulike tolkninger av kjønnsroller og maktforhold. Den er blitt beskrevet som en "sci-fi/slasher-hybrid" som sammenfører science-fictionfilm og en subsjanger til horrorfilmen, slasheren. *Alien* og *Prometheus* er begge regissert av Ridley Scott, med 30 års mellomrom, og inneholder begge rollefigurer som utfordrer tradisjonelle ideer om kvinnelighet, og som tar opp relevante spørsmål angående rase og klasse.

Det er skrevet mye om Lt. (Lieutenant) Ellen Ripley, den kvinnelige helten i *Alien*, men lite om den motsvarende heltinnen i *Prometheus*, Elizabeth Shaw. Jeg vil se de to rollefigurene i forhold til hverandre, og undersøke om det er skjedd forandringer i måten heltinnen fremstilles på. Jeg mener de to filmene er interessante sett i lys av hverandre. De kan ses som opprør mot stereotypiske fremstillinger av kvinner i film, der tradisjonelle kjønnsroller opprettholdes. Til å være filmer som begge er satt i fremtiden, er maktordningen og kjønnsrollene overraskende rigide og konservative; spesielt om man går ut ifra at alt er mulig i et science-fictionunivers.

Prometheus er interessant i denne sammenhengen fordi den inneholder mange av de samme spenningsforholdene som *Alien*, men jeg mener dens representasjoner av genus er klart preget av at det har gått 30 år mellom de to. Slik Molly Haskell skriver i sitatet over kan film fungere som et forstørrelsesglass inn i fortiden. Jeg vil se på hva som er skjedd med heltinnerollen og "the

¹ Haskell, Molly, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, 2. ed., Univ. of Chicago Press, Chicago, 1987, s 12, McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004, s 7

final girl” med et tidsspenn på tretti år, men jeg vil derimot ikke utføre noen større historisk analyse av de to filmene. Likevel ønsker jeg å se hvordan disse heltene kan fremstå som feministiske forbilder for seerne ettersom jeg utfører en genusvitenskapelig undersøkelse.

Min hovedproblemstilling lyder som følger:

Hvordan fremstilles de to kvinnelige heltene i *Alien* og *Prometheus*?

Underspørsmål:

Hvordan skjer møtet mellom ”the final girl” og den kvinnelige science-fiction helten i *Alien* og *Prometheus*?

1.2 Forskningsfeltet

Jeg vil i denne delen gi et kortfattet overblikk over tidligere forskning om science-fiction-sjangeren og genus, og litt om tidligere forskning om *Alien*.

Vivian Sobchack skriver i sin bok *The virginity of Astronauts: Sex and the Science fiction film* om kvinnens rolle i science-fiction-film. Hun tilhører en gruppe feministiske filmteoretikere som på 1990-og 2000-tallet tok opp diskusjonen om hvorfor kvinner ble fremstilt slik de ble i science-fiction-film. Sobchack mener at science-fiction-film har klart å skape en sterk mannlig rolle, men at det kvinnelige og seksuelle alltid er til stede i filmene. For eksempel hevder hun at det finnes en symbolikk i viljen til å reise i rommet og utforske noe. Dette mener hun kan ses på som en fødsel og en gjenforening med det kvinnelige.²

Jeg vil her kort definere science-fiction-sjangeren for å gjøre det lettere å forstå hva jeg refererer til senere i teksten. Susan Hayward beskriver sjangeren slik i boken *Cinema Studies – The Key Concepts*:

Science-fiction films produce a futuristic vision where we are no longer in control of what we have created (this curiously assumes that we currently do control science). This genre

² Sjö, Sofia, *Spelar kön någon roll när man räddar världen?: kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film*, Åbo Akademis förlag, Diss. Åbo : Åbo Akademi, 2007, Åbo, s 77

relies on the audience's willingness to suspend disbelief and does so by playing on our fears of science.³

Menneskets komplekse forhold til vitenskap og maskiner er det som ofte definerer science-fiction, og dette går igjen i både *Alien* og *Prometheus*.

Mange forskere innenfor genus- og filmvitenskapen har gjort feministiske lesninger av *Alien*. Barbara Creed har for eksempel skrevet om filmen at den er "a complex representation of the monstrous-feminine as archaic mother."⁴ Den arkaiske moren (ideen om en mor som opphavet til alt liv) representeres symbolsk gjennom hele filmen:

in the images of birth, the representations of the primal scene (...), the womb-like imagery, the long winding tunnels leading to inner chambers, the rows of hatching eggs, the body of the mother ship, the voice of the life-support system, and the birth of the alien.⁵

Alien-monsteret representerer det monstøst kvinnelige, det groteske, mens Ripley representerer, på tross av sine maskuline tilbøyeligheter, den rene og gode kvinneligheten. Monsteret, eller "the facehugger" som spretter ut av egget inseminerer og gjør offeret, Kane, "gravid" med en alien som deretter bryter ut av mageregionen i en blodig fødsel.⁶ Monsteret har ikke bare viljen til å drepe, men også et ustoppelig behov for å reprodusere. Dette leder til voldtekt av Kane, og en fødsel med dødelig utgang, begge situasjoner tradisjonelt assosiert med kvinner. Creed foretar ikke en direkte oversettelse fra "male monster" til "female monster". Hun mener det er innflytelsen av genus og seksualiteten i kombinasjon som skaper monsteret, og dette fremheves ved betegnelsen "monstrous-feminine".⁷ Hun påpeker også at når filmteoretikere ved tidligere tilfeller har diskutert kvinnelige monster er de blitt sett på i lys av det mannlige monsteret som normalt fungerer som motpart til "the final girls". Dette er en tendens som går igjen innenfor psykoanalytisk teori. De kvinnelige monstrene blir bare skremmende når de blir sett på som mannens kastrerte andre. Og om de finnes, blir de ikke ansett for å være riktige monster fordi de er bi-karakterer, eller har typiske "kvinnelige trekk" som schizofreni og er

³ Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006, s 337

⁴ Creed, Barbara, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, 1993, s 19

⁵ Creed, Barbara, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, 1993, s 19-20

⁶ Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 6

⁷ Creed, Barbara, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, 1993, s 4-5

derfor ikke legitime monster. Jeg vil komme tilbake til det ”monstrous-feminine” i min sammenliknende analyse.

1.3 Teori

Min teori for dette forskningsprosjektet er i utgangspunktet omfattende, men jeg har valgt å se på de delene som er mest relevante for mitt arbeid. For å kunne utøve en filmanalyse av *Alien* og *Prometheus* er det nødvendig at jeg har innsikt i filmteori. Dette inkluderer å forstå hvordan en films form påvirker dens innhold. Denne forståelsen finner jeg i boken *The art of watching film* av Joseph M. Boggs og Dennis W. Petrie. Hvordan jeg vil bruke denne kunnskapen vil jeg diskutere i metoddelen av oppsatsen. Teoretiseringen rundt ideer om ”the final girl” er heller ikke uavhengige av cinematografiske grep, det er derfor jeg har valgt i hovedsak å se på det cinematografiske.

1.3.1 Den kvinnelige helten

Min problemstilling tar utgangspunkt i den kvinnelige helten. Derfor vil jeg definere dette begrepet ut ifra Annette Kuhns definisjon av den kvinnelige helten i film. I hennes definisjon er den kvinnelige helten en rollefigur som ofte inntar en aktiv posisjon i filmens innledning.⁸ Jeg vil legge til at det også er viktig at den kvinnelige helten viser sympatiske drag i begynnelsen, som altruisme. Denne definisjonen favner både Lt Ellen Ripley i *Alien* og Elizabeth Shaw i *Prometheus*.

Den kvinnelige helten er et tema som er blitt grundig diskutert innenfor filmstudier og spesielt feministisk filmteori. Jeffrey Brown redegjør for diskusjonen i essayet ’Gender, Sexuality, and Toughness: The Bad Girls of Action Films and Comic Books’ i boken *Action Chicks – new images of tough women in popular culture*. Filmkritikere og teoretikere har ofte oppfattet det som at den kvinnelige helten påtar seg en maskulinitet, at hun er en figurativ mann. Denne oppfatningen har ikke minst vært sterk når det gjelder Lt Ellen Ripley. Feministiske filmteoretikere har derimot ulike svar på denne kategoriseringen. Paula Graham har diskutert lesbiske implikasjoner for Ripleys person og Elizabeth Hill har karakterisert Ripley som en ”Post-woman” en rollefigur som faller mellom kjønnsdikotomien, og som kan fungere i dette rommet. Brown påpeker problematikken Laura Mulveys binære kjønnsoppstilling i filmanalyse

⁸ Sjö, Sofia, *Spelar kön någon roll när man räddar världen?: kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film*, Åbo Akademis förlag, Diss. Åbo : Åbo Akademi, 2007, Åbo, s 134

har brakt med seg. Ethvert avvik, som for eksempel Ripley, blir ”automatisk” ansett for å være det Brown kaller cinematisk transvetisme. Han mener at det er mulig å se på den kvinnelige helten uten å påtvinge henne en av to kjønnsroller. Hun kan representere både maskulinitet og femininitet uten å bli en svakere rollefigur. Elizabeth Hill påpeker hvordan kvinnelige helter ofte blir presentert som ”pseudo males” innenfor tidligere feministisk filmforskning:

one of the reasons why action heroines have been difficult to conceptualize as heroic *female* characters is the binaristic logic of the theoretical models on which a number of feminist theorists have relied. (...) psychoanalytic accounts, which theorize sexual difference within the framework of linked binary oppositions (active male/passive female), necessarily position normative female subjectivity as passive or in terms of lack. From this perspective, active and aggressive women in the cinema can only be seen as phallic, unnatural or "figuratively male."⁹

Den kvinnelige helten er hverken maskulin eller feminin, men klarer å overskride kjønnsdikotomien. Brown skriver:

The alternative that I wish to suggest here is that the tough action heroine is a transgressive character not because she operates outside of gender restrictions but because she straddles both sides of the psychoanalytic gender divide. She is both subject and object, looker and looked at, ass-kicker and sex object.¹⁰

Brown mener at de kvinnelige heltene ikke automatisk blir ”pseudo males” av å bli fremstilt som maskuline, bare fordi tøffhet tradisjonelt ikke er forenelig med kvinnelighet. Brown diskuterer Pamela Andersons rolle i filmen *Barb Wire* som et eksempel på hvorfor den kvinnelige helten kan fungere som ”transgressive”, grenseoverskridende:

(...) it is exactly this overfetishization of her sexuality and her violent abilities that facilitates an understanding of all modern action heroines as questioning the naturalness of gender roles by enacting both femininity and masculinity at the same time.¹¹

⁹ Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 51

¹⁰ Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 52

¹¹ Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 58

Ved å være kjønnsoverskridende setter Andersons rollefigur (og andre kvinnelige helter) spørsmålsteget ved selve kjønnsrolleoppdelingen og dens naturlige del av samfunnet. Anderson blir objektifisert i filmen, men slår tilbake gjennom å skade menn ved bruk av vold, og også gjennom sin karakteristiske replikk i filmen: don't call me babe.¹²

Hennes kropp er attraktiv, men også farlig. Brown peker senere i sitt essay på hvordan det er nettopp kombinasjonen av den voldelige makten og en overseksualisert kropp som gjør de kvinnelige heltene sterke. De har en maktkombinasjon menn aldri kan oppnå. Brown karakteriserer de kvinnelige heltene som "dominatricer". Det er ikke subkulturfetishen han sikter til, men et komplekst symbol som kombinerer det å utnytte makt på grensen av kjønnslinjene. En tradisjonell "dominatrix" (...) "uses the signs of masculinity to mock masculinity".¹³ Det er dette som utgjør det grenseoverskridende potensialet i en kvinnelig helt. Brown skriver videre:

She (den kvinnelige helten min anmerkelse) dresses up as both male and female, enacting both masculinity and femininity. Thus she illustrates by example not only that gender is primarily a performance of culturally determined traits and conventions but also that these traits and conventions do not have to symbolize sexual difference.¹⁴

Filmer før og etter *Barb Wire* med liknende kvinnelige helter har alle hatt problemer med balansegangen seksualiserte/frigjorte kvinner, dette inkluderer *Alien* og *Prometheus* etter min mening. Hverken Ripley eller Elizabeth Shaw kler seg like utfordrende som Anderson i *Barb Wire*, men begge blir på ulike måter seksualisert i filmene. Hvordan, vil jeg diskutere videre i analysen.

Brown gir ingen definisjon av maskulinitet eller femininitet. I filmene *Alien* og *Prometheus* er det ulike representasjoner av femininitet og maskulinitet som er relevante. Maskulinitet er ikke nødvendigvis knyttet til det mannlige kjønn, dette kan vi se i både *Alien* og *Prometheus*.

¹² Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 60

¹³ Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 69

¹⁴ Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004, s 69

Derimot er visse maskuliniteter mer aksepterte enn andre.¹⁵ Judith Halberstam skriver om maskulinitet i boken *Female Masculinity*:

(...) we spend massive amounts of time and money ratifying and supporting the versions of masculinity that we enjoy and trust; many of these "heroic masculinities" depend absolutely on the subordination of alternative masculinities.¹⁶

Dette gjelder også for femininitet, en type femininitet blir ofte foretrukket over en annen. Halberstam skriver også om det hun kaller "female masculinities":

(...) far from being an imitation of maleness, female masculinity actually affords us a glimpse of how masculinity is constructed as masculinity. In other words, female masculinities are framed as the rejected scraps of dominant masculinity in order that male masculinity may appear to be the real thing.¹⁷

Denne distinksjonen er interessant for min analyse fordi både Ripley og Shaw er maskuline og feminine i sin fremstilling av den kvinnelige helten og "the final girl". Det er én "type" femininitet som presenteres som "god" gjennom begge filmene. Dette diskuterer jeg i min sammenliknende analyse.

Jeg velger kortfattet å definere begrepene til bruk senere i analysedelen slik at det blir klart hva jeg legger i ordene. Store Norsk Leksikon gir denne definisjonen av maskulinitet:

Maskulinitet, fellesnavn på de egenskaper som tradisjonelt karakteriserer den mannlige personlighet i motsetning til den kvinnelige. Som maskuline egenskaper regnes bl.a. dristighet, påståelighet, dominans, uavhengighet og instrumentalitet.¹⁸

Slik definerer de femininitet:

Femininitet, kvinnelighet, det å være feminin, samlebetegnelse på de egenskapene som regnes for å være kvinnelige. Man kan skille mellom feminin kjønnsidentifisering, som står for i hvor stor grad vedkommende opplever seg som pike eller kvinne, og feminin

¹⁵ Halberstam, Judith, *Female masculinity*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1998, s 2

¹⁶ Halberstam, Judith, *Female masculinity*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1998, s 2

¹⁷ Halberstam, Judith, *Female masculinity*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1998, s 2

¹⁸ Skre, Ingunn B., <http://snl.no/maskulinitet>

interesseorientering, i hvilken grad man aksepterer og opptrer innen rammen av det som regnes for kvinnelig, noe som vil variere sterkt mellom kulturer og over tidsaldre.¹⁹

Disse definisjonene er interessante av flere årsaker. For det første gir de et inntrykk av hva samfunnet som helhet ser på som maskulinitet og femininitet. For det andre er de interessante fordi de legger vekt på ulike oppfatninger rundt kjønn. Definisjonen for maskulinitet er generell og nevner egenskaper forfatteren anser for å være maskuline. Definisjonen for femininitet definerer både kjønn og genus, og diskuterer identifiseringsprosesser. Maskulinitet definerer jeg som oppfatninger om en personlig og samfunnsmessig idé om hva som blir ansett for å være mannlig, eller typisk for menn. Dette betyr ikke at maskuliniteter er statiske over tid eller sted. Maskulinitet eller mannlighet kan for eksempel inkludere ideer om å inneha en aktiv rolle i situasjoner og å bli oppfattet som robust og sterk. Femininitet eller kvinnelighet kan for eksempel bety å ha en passiv rolle i en situasjon og å bli oppfattet som svak og skjør. Jeg bruker ordene mannlighet og kvinnelighet i kombinasjon med maskulinitet og femininitet gjennom uppsatsen. Mine definisjoner ligger tett opp mot Store Norske Leksikons definisjoner, men jeg mener derimot som Halberstam at femininitet og maskulinitet ikke er kjønnsbestemt.

1.3.2 The Male Gaze

Jeg vil i dette delkapittelet innledningsvis skrive litt om min egen og andres kritikk mot den psykoanalytiske feministiske filmteorien. Deretter vil jeg redegjøre for Laura Mulveys teori om ”the male gaze”.

Jeg mener personlig at den psykoanalytiske feministiske filmteorien ofte kan være problematisk, og det er derfor nødvendig at jeg forsvarer min utstrakte bruk av verk direkte og indirekte inspirert av denne teorien. Laura Mulvey, en av pionerene innenfor denne teoretiske retningen, skrev sitt essay om ”the male gaze” lenge før ideer om queerness og kritikk mot en kjønnsbinær feministisk forskning ble vanlig. Hun, og de som har fulgt i hennes spor, er blitt kritiserte for å utgå fra en rigid kjønnsbinær formel som ikke omfatter transkjønnede eller andre genusidentiteter.²⁰ Dessuten er den heterosexistisk fordi den ikke tar andre enn heteroseksuelle lyster i betraktning, noe for eksempel Martha Gevers og Robert D. Wilton har skrevet om.²¹

¹⁹ Svartdal, Frode, <http://snl.no/femininitet>

²⁰ Gevers, Martha, *Entertaining lesbians: celebrity, sexuality, and self-invention*, Routledge, New York, 2003

²¹ Hollows, Joanne, *Feminism, femininity, and popular culture*, Manchester Univ. Press, New York, 2000, s 63

Aktiv/mannlig og passiv/ kvinnelig blir vanskelig å pålegge en film der kjønnsrollene ikke er tradisjonelt oppdelte. Jeg vil i min analyse forsøke å være kritisk mot en rigid kjønnsbinær oppdeling.

‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’ av Laura Mulvey er blitt stående som en av de mest betydningsfulle verkene innen filmteorien. Mulvey skrev essayet som en kritikk mot den manlig dominerte psykoanalytiske teoriens mangel på innsikt om kvinners stilling innenfor forståelsen av symbolisme. Mulvey fokuserte i sitt forskningsarbeid på å forstå konseptet om lyst og fantasi og hvordan forholdet titter/filmtekst så ut innenfor dominerende populærkulturell film.

Hollywood tilpasset seg sinnets lyst etter nytelse, og en av disse nytelsene er det Mulvey kaller "vouyeristic-scopophilic gazing" der seeren får nytelse gjennom å se et bilde, for eksempel av en kvinne:

The active and curious (male) gaze translates the (female) image into an object of sexual fantasy, so granting the voyeur a position defined by control and mastery with its implied separation from the source of erotic stimulation. Narcissistic (mis)recognition of self in an idealized figure on screen, typically the male hero, is the other visual pleasure; a structure of seeing that allows for a ‘temporary loss of ego while simultaneously reinforcing it’.²²

Samtidig som ”the gaze” plasserer og identifiserer kvinnen som den passive blir en selv (som mann) i følge Mulvey, gjennom en narsissistisk identifiseringsprosess, plassert som den aktive mannen, ofte en mannlig helt. Både gjennom cinematografiske og symbolske grep kan kvinnen bli passiv og mannen aktiv. Typiske seksuelle kroppsdeler som hender, lepper og ben og øyne blir fragmentert og filmet hver for seg, noe som er typisk innenfor film. Kameraføringen hviler på kvinnens kropp og panorerer noe som igjen objektifiserer kvinnekroppen i filmen. Kameraet filmer ikke hennes handlinger, men kroppen. Det er hennes kropp som er interessant, ikke hennes handlinger. Ved at disse valgene blir tatt av det ”mannlige” kameraet og de mannlige karakterene i film sitter vi som seere igjen med få andre valg enn å ta en del i ”the male gaze”.

²² Mulvey, L. ‘Visual Pleasure and Narrative Cinema’, *Screen*, 16, 3, s 11, McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004, s 29-30

1.3.3 The Final Girl

Carol J. Clover beskrev konseptet om "the final girl" første gang i 1992 i sitt verk *Men, Women and Chainsaws: Gender in the modern horror film*.²³ Clover beskriver hvordan moderne skrekkfilmer fra 1970-tallet og fremover har en tendens til å følge et mønster der den tradisjonelt feminine og "uskyldige" kvinnen alltid er den siste til å overleve. Den som dør først er den frislupne jenta. Deretter dør person etter person, og helt til slutt er det en kvinne som er igjen, "the final girl". Clover beskriver "the final girl" slik:

She is the one who encounters the mutilated bodies of her friends and perceives the full extent of the preceding horror and of her own peril (...) She alone looks death in the face, but she alone also finds the strength either to stay the killer long enough to be rescued (ending A) or to kill him herself (ending B).²⁴

"The final girl" er allerede fra begynnelsen distinkt fra de andre rollefigurene. Denne identifikasjonen av ulike rollefigurer i filmen skjer allerede i de innledende minuttene i en film. Hun er bokormen, og er i motsetning til de andre kvinnene i filmen ikke seksuelt aktiv.²⁵ Clover har uttalt at Ellen Ripley er en slik "final girl" Hun definerer *Alien* som "a sci-fi/slasher hybrid". Slasher-filmer ble populære i løpet av 1970-tallet, noen eksempler er *The Texas Chainsaw Massacre* (1974) og *Halloween* (1978). Disse to og *Alien* følger alle standardelementene tilhørende en slasher: settingen er et forferdelig sted (in space no one can hear you scream, del av originaltittel for *Alien*), morderen har et annet våpen enn en pistol, hovedkarakterene er en nådeløs morder og den vakre "final girl" den eneste som har styrken og motet til å overvinne monsteret.²⁶ Clover beskriver slasher-filmen slik:

At the bottom of the horror heap lies the slasher (or splatter or shocker or stalker) film: the immensely generative story of a psychokiller who slashes to death a string of mostly

²³ Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 14

²⁴ Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 35

²⁵ Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 39

²⁶ Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 39

female victims one by one, until he is subdued or killed, usually by the one girl who has survived.²⁷

Før *Alien* ble laget i 1979, fikk ”the final girl” alltid hjelp til å drepe monsteret, i *Alien* gjør Ripley dette på egen hånd. Det nye med slasher-filmer var det at også menn som så filmene ble ”nødt” til å identifisere seg med ”the final girl”. Etter 1974 var nesten alle rollefigurer som var igjen til slutt kvinner. De aller fleste mordere var menn eller ubestemmelige monstre. De fleste vil ikke identifisere seg med et monster, og det kunne også være problematisk å identifisere seg med en kvinnelig helt. Kan en mann identifisere seg med en kvinnelig helt? Jeg går nærmere inn på identifikasjonsprosesser i min analyse av avslutningsscenen i *Alien*. Jeg vil også i analysedelen diskutere hvordan Shaw og Ripley føyer eller eventuelt ikke føyer seg etter karakteristikkene Clover setter opp.

1.4 Metode

Jeg har valgt boken *The art of watching films* av Joseph M. Boggs og Dennis W. Petrie som grunnleggende kilde til min metode. De presenterer et grunnleggende filmanalytisk verktøy som tar for seg både form og innhold og som legger vekt på hvordan de ses i filmens og omverdenens kontekst. Utfordringene ved bruk av filmanalyse og film som material er mange. Filmen er ikke lenger i bevegelse når vi pauser den for å analysere. Det kan derfor være et vanskelig medium å tolke. Petrie og Boggs skriver:

We must become totally immersed in the experience of a film and at the same time maintain a high degree of objectivity and critical detachment.²⁸

Problemet de beskriver kan håndteres på ulike måter. Å se filmen flere ganger er en av måtene. Ved å se filmen flere ganger kan man den andre gangen se nærmere på detaljer og ikke være like opptatt med å følge historien og forstå handlingen som første gangen. Slik vil man også kunne analysere filmen bedre. Jeg har sett begge filmene tre ganger. Den første gangen bestemte jeg meg for hvilke scener jeg ville analysere, andre gangen så jeg nærmere på replikker, språkbruk og kroppsspråk. Hvilken lyssetting og hvilke kostymer brukes? Disse grepene kan kort oppsummeres som ”Mise-en-scene”, det vi ser i bildet. Tredje gangen så jeg nærmere på

²⁷ Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 21

²⁸ Boggs, M. Joseph, Petrie, W.Dennis *The art of watching films - Sixth edition*, Mc Graw Hill Higher Education 2004 New York, s 5

cinematografien. Hvilke fotografiske vinkler brukes? Det er først etter å ha sett filmen flere ganger, notert, tatt en pause og tenkt, at jeg kan starte med analysearbeidet.

Petrie og Boggs mener at man må kunne se film på en objektiv måte samtidig som man ikke overanalyserer film og dermed ”ødelegger” kunsten.²⁹ Man må kunne erkjenne kunstnerens verk samtidig som man analyserer. Dessuten utgår Petrie og Boggs i sin analyse bare fra narrative filmer. Petrie og Boggs mener at en film som ikke er sentrert rundt et tema eller en mening ikke kan brytes ned og heller ikke analyseres. Filmanalysen Petrie og Boggs presenterer i *The art of watching films* er derimot ikke restriktiv når det kommer til lengde. Om man analyserer scener i en film er det selvfølgelig nødvendig å se den i sin kontekst. Enkeltscener er bare annerledes til en hel film i sin form. Dette betyr at jeg kan bruke samme metode ved analyse av hele filmen som ved fragmenter av filmen, det vil si enkeltscener.

Petrie og Boggs legger i sitt analysekapittel frem ulike måter å analysere en film på. Deriblant presenterer de "the feminist approach", eller den feministiske fremgangsmåten. Denne fremgangsmåten har de selv strukturert. Den setter søkelys på kjønnsroller i film. Jeg vil se på hvordan rollefigurene i filmene *Alien* og *Prometheus* går i dialog med femininitet og maskulinitet. Jeg utgår delvis fra Mulveys ideer om ”the male gaze”, og jeg vil ta i bruk teorien om ”the final girl” og den kvinnelige helten. Jeg vil spesielt se på symbolikken rundt aktive/passive karakterer i filmene.

Jeg har i min analyse av filmene *Alien* og *Prometheus* sett lite på hvordan regissøren Ridley Scott eller manusforfatterne har uttalt seg om filmene. Jeg mener at baktanken til filmene er irrelevant for meg når jeg foretar en egen analyse. I en annen type analyse der for eksempel historiske sammenhenger er av større betydning ville kanskje baktanken hatt en annen relevans, men det har den ikke i dette tilfellet. Jeg vil heller ikke gjøre noen større historisk analyse fordi det er vanskelig å utføre i en oppgave på denne skalaen. Jeg gjør derimot noen historisk tolkninger i min sammenliknende analyse jeg mener er relevant. Fordi film er et tidsdokument mener jeg det er umulig å ikke se den i en historisk kontekst, ikke minst ettersom jeg utfører en genusvitenskapelig analyse, der maktstrukturer og historiske tendenser er relevante.

²⁹ Boggs, M. Joseph, Petrie, W.Dennis *The art of watching films - Sixth edition*, Mc Graw Hill Higher Education 2004 New York, s 6

I denne oppgaven er det min personlige analyse med mitt teoretiske grunnlag som skaper resultatet. Når jeg senere i denne oppgaven utfører min analyse av Shaw og Ripley som ”final girls” snakker jeg om moralske normer som gjør at noen overlever og andre ikke. Jeg velger i denne oppgaven å ikke gå inn og spekulere i dybden over disse moralske årsakene og normene som jeg peker på i scenene jeg analyserer. Jeg har dessverre ikke anledning til å male opp et bilde av hvorfor noen dyder er foretrukket over andre. Det er de filmatiske grepene jeg legger som hovedgrunn til min analyse.

1.5 Materiale

Mitt materiale består av filmene *Alien* og *Prometheus* fra 1979 respektive 2012, begge regissert av Ridley Scott. Jeg har valgt dette materialet fordi jeg personlig liker filmene godt. Jeg synes *Alien* er vakker både filmatisk og innholdsmessig. Jeg synes Ripleys rollefigur er fascinerende og spennende. *Prometheus* er en interessant og veldig filosofisk film. Den har mange likheter med *Alien*, men det er også åpenbart at 30 år har gått mellom de to. Den største forskjellen er at *Alien* ligger nærmere horrorfilm, mens *Prometheus* er en science fiction film med filosofiske og eksistensialistiske innslag. Fremstillingen av den kvinnelige helten i filmene var det som fascinerte meg mest, og som gjorde at jeg valgte disse to filmene som material i denne oppgaven. Mellom de to filmene har det kommet tre oppfølgere med ulike regissører. Jeg mener at ingen av de andre filmene tar opp heltinnerollen på en like interessant måte som *Alien* og *Prometheus*, og jeg vil derfor ikke ta dem i bruk i oppsatsen.

2. Undersøkelsesdel

I undersøkelsesdelen vil jeg analysere to viktige scener fra *Alien* og *Prometheus*. Jeg vil starte med å gå igjennom filmenes handling, deretter se på en spesifikk og relevant scene i hver av filmene og deretter gjøre en sammenfattende analyse av hver film. Til slutt vil jeg gjøre en sammenliknende analyse mellom de to filmene.

2.1 *Alien* (1979)

Filmen *Alien* ble regissert av Ridley Scott i 1979, og var en av de første filmene som sammenførte horror og science fiction-sjangeren.³⁰ Den er en av de mest diskuterte filmene

³⁰ Sjö, Sofia, *Spelar kön någon roll när man räddar världen?: kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film*, Åbo Akademis förlag, Diss. Åbo : Åbo Akademi, 2007, Åbo, 2007, s 77

innenfor feministiske filmstudier og filmlitteraturen. En av de viktigste årsakene til *Alien*-filmens popularitet blant akademikere har vært hvilken betydelsen Lt. Ellen Ripley hadde. Hun har blitt ansett for å være en av de første kvinnelige heltene innenfor science fiction som representerte et politisk opprør blant kvinner og andre politiske minoriteter som oppstod på slutten av 1960 tallet og gjennom 1970-tallet.³¹

Alien-filmen følger lasteskipet *Nostramo* gjennom rommet. Skipet styres automatisk av en datamaskin de kaller ”Mother”. Skipet er på vei tilbake til jorden med last da et signal plukkes opp i fjerne deler av universet. ”Mother” gir beskjed om at dette signalet må sjekkes, og mannskapet i skipet vekkes opp av ”hyper-sleep”, der kroppen kan lagres uten endringer over lange perioder. De lander på månen der signalet kommer fra og drar ut for å undersøke. Signalet kommer fra en ikke-organisk bebyggelse, og de begir seg inn. Rollefiguren Kane blir angrepet av et vesen som angriper han fra det som ser ut til å være tusenvis av egg plassert i et slags krater. Monsteret setter seg fast rundt ansiktet og hodet, men løsner til slutt fra Kanes ansikt. Kane er tilbake som sitt vanlige jeg og besetningen setter seg ned sammen for å spise et etterlengtet måltid sammen. Kane begynner å spise og får så spasmer, noe de andre i panikk tolker som et slags anfall. Ut fra brystet hans bryter et alien-vesen som kveiler seg over spisebordet mens det skriker, og forsvinner før mannskapet rekker å fange det. Gruppen deler seg opp og leter etter monsteret med en bevegelsessensor. Dette mislykkes, og i løpet av kort tid dør kapteinen Dallas og maskinisten Brett gjennom å bli spist av alien-monsteret.

Ripley går til ”Mother” og spør om hjelp i desperasjon, og får vite at selskapet som eier skipet har til hensikt å få alien-monsteret tilbake til jorden for å utforske hvordan monsteret kan brukes i krigføring. De tre overlevende bestemmer seg for å sprengte skipet i luften slik at det aldri kan nå jorden, og redde seg selv i redningsskyttelen *Narcissus*. Lambert og Parker blir drept av monsteret mens Ripley setter i gang selvdestruksjonsmekanismen i skipet. Hun tar seg inn i *Narcissus* med skipets eneste gjenlevende bortsett fra henne selv, katten Jones. Skyttelen skytes vekk fra skipet, og Ripley ser fra *Narcissus* hvordan *Nostramo* eksploderer i det fjerne. Hun oppdager deretter at monsteret har gjemt seg i skyttelen, og klarer seg gjennom å åpne en luke i skipet og la vakumet suge monsteret ut i rommet. Filmen avsluttes ved at vi hører Ripleys siste

³¹ Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 3, Nama, Adilifu (2008). *Black space: imagining race in science-fiction film*. 1. ed. Austin: University of Texas Press, s 106

rapport som siste overlevende, og vi ser hvordan hun legger seg i ”hyper-sleep” med katten i håp om at noen skal finne *Narcissus* ute i rommet.

2.2 Analyse av sluttscene i *Alien* – Lt Ellen Ripley får en utfordring

Scenen jeg nå vil diskutere er den aller siste. Jeg har valgt denne scenen fordi den viser Ripleys siste kamp mot monstret, hennes siste heltmodige handling. Det som gjør denne scenen ekstra interessant er at den viser hvordan Scott lar Ripley hele tiden balanserer mellom rollen som kvinnelig helt og som ”final girl”. I scenen har Ripley endelig kommet seg inn redningsskyttelen, og kler av seg for å gjøre seg klar til å legge seg i ”hyper-sleep”. Kameraføringen og kostymevalg i denne scenen er meget avslørende. Ripley har på seg undertøy som åpenbart er for lite, og en liten hvit t-skjorte som avslører hennes bare bryst under, klare voyeuristiske drag slik Mulvey beskriver dem. Dette gjør at hun objektifiseres av det mannlige kameraet. Hun oppdager plutselig at alien-monstret er med i skyttelen da en av armene til monstret faller ned fra gjemmestedet. Hun flykter inn i det nærmeste skapet. Dette er et klassisk trekk i en slasher film. ”The final girl” presses inn i en livstruende situasjon, uten våpen og i klaustrofobiske omgivelser.

Ripley klarer smertefritt balansegangen mellom ”the final girl” og hjelpeløsheten knyttet til den rollen, og den kvinnelige helten. Hun er redd, men viser også et enormt mot idet hun etter noen sekunders redsel tar den aktive rollen og forsøker å redde seg selv atter en gang.³² Kameraet kryssklipper deretter mellom et froskeperspektiv inne i skapet med Ripley og et nærbilde av monstrets utstrakte tunge med glinsende slimete metalliske tenner. Dette kan antyde en truende fallos, og kameraets nærbilde av Ripleys underliv og hennes halvt avkledd kropp representerer dets mål. Ripley får videre i scenen på seg en hvit romdrakt og bevæpner seg med en harpun. Jeg mener at harpunen kan representere et fallos i denne sammenhengen. I og med at hun har en fallos, blir hun den aktive og maskuline og tar livet av det truende monstret kvinnelige. Hun skaper en gjenkjennelsesfaktor og tilskueren kan identifisere seg med henne. I slasher-filmen *Halloween* benytter ”the final girl” Laurie Michael Myers kniv og forsøker å drepe han med hans eget våpen. Hun ”tar” fallosen fra Myers og er dermed i stand til å forsvare seg og overleve. Ripleys motpart i *Alien* er derimot det monstret kvinnelige. Hennes overtakelse av fallosen er dermed ikke like åpenbart. I motsetning til den tradisjonelle slasher-filmen der morderen er

³² Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 31, Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 55

mannlig eller maskulin, er monsteret i *Alien* kvinnelig. Dette er et viktig og relevant avvik fordi det strider mot slasher-sjangerens ”regler”, og fordi det utfordrer ideer om hvem som er overgriper og offer.

Videre i scenen setter Ripley seg sakte i et sete i skyttelen, og spenner seg fast, mens hun nervøst synger for seg selv "you are my lucky star, lucky, lucky, lucky." Monsteret nærmer seg, Ripley åpner den ytre luken og monsteret dras ut av skipet med vakumet som oppstår. Monsteret klarer å holde seg fast ved utgangen, og Ripley svarer med å skyte det med harpunen, som til sist slynger det ut av skyttelen. Harpunen setter seg fast og monsteret klatrer på utsiden av skyttelen og forsøker å komme seg inn gjennom en av motorene. Ripley skrur på gassen, og monsteret slynges en siste gang ut i rommet. Ripley setter seg med katten i fanget og leser som siste overlevende den siste loggen for *Nostramo*. Deretter legger hun seg i ”hyper-sleep” med Jones som en sovende skjønnhet, ute av fare, for denne gang.

Ripley går gjennom ulike roller som aktiv og passiv i denne scenen. En kombinasjon av altfor små klær, bevegelser og filming nedenfra med fokus på Ripleys kropp og ikke ansikt, setter henne i en passiv posisjon og gjør henne til et offer for the ”male gaze”. Ved at hun blir satt på prøve gjennom trusselen fra monsteret tar hun kontroll og blir aktiv.

Møtet mellom helt og "final girl"

Jeg vil nevne Kathleen Rowes definisjon av ”the unruly woman” i tilknytning til Ripleys balansegang mellom ”the final girl” og den kvinnelige helten. Rowes utgår fra Michael Bakhtins teori om det groteske, og da spesielt den groteske kvinnekroppen. Denne kroppen er ukontrollert, høylytt, tykk, alt en kvinne ikke "bør" være. Gjennom denne oppførselen snur ”the unruly female” på dominante sosiale og kulturelle konvensjoner. En kvinne som vanligvis er sosialt og politisk underlegen undergraver patriarkal autoritet og opphøyer dermed sin egen status.³³

Jeg mener at den kvinnelige helten ligger nærmere definisjonen av ”the unruly woman”, og at den tradisjonelle fremstillingen av ”the final girl” ikke kommer under denne definisjonen fordi hun er mer passiv. Jeg mener at Ripley er en slik ”unruly woman”. Hun bryter mot tradisjonelle oppfatninger om hva en kvinne skal være. I *Alien* tar Ripley kontrollen uten at dette blir satt spørsmålsteget ved. Det handler ikke om kjønnsforvirring, men om å undergrave patriarkal autoritet. Jeg mener at det er nettopp dette Ripley gjør gjennom hele filmen og spesielt i den siste

³³ McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004, s 62

scenen. Hun tar kontrollen i en situasjon der hun vanligvis er underlegen. Hun får også tidligere i filmens handling merke patriarkatets vrede gjennom at Ash, den fiendtlige androiden prøver å kvele henne til døde med et opprullet pornoblad. På den ene siden er Ripley den sterke og grenseløse helten som er "unruly" og undergraver de patriarkale normene ombord på romskipet, og på den andre siden fyller hun rollen som "the final girl" ved at rollefiguren følger alle kriteriene. Det er viktig å ha med Rowes definisjon fordi den viser at rollefiguren Ripley undergraver patriarkale normer og er en kvinnelig helt, og samtidig er en "final girl"

Da *Alien* kom ut i 1979 ble Sigourney Weavers rollefigur Lt. Ellen Ripley hyllet av en kritikerkåre til største del bestående av menn. Et av punktene som ofte gikk igjen var Ripleys evne til å tolke en tradisjonell mannlig rolle på en overbevisende måte. Evnen til å fungere som et mannlig surrogat som "the final girl" har, og da spesielt Ripley, er grunnen til at menn overhode kan identifisere seg med Ripley mener for eksempel Gallardo og Smith i *Alien Woman: the making of Lt. Ellen Ripley*.³⁴ Elizabeth Cowie beskrev i sin studie *Fantasia*³⁵ hvordan identifikasjonen med helten ikke nødvendigvis alltid var relatert til kjønn, men til maskuline og feminine karakteristikk. Menn som ser *Alien* kan relatere seg til Ripley fordi hun representerer en maskulin kvinne, mens alien-monsteret er det ultimate kvinnelige monsteret. Jeg mener at man som ser kan, utifra Cowies teori, relatere seg til Ripleys heltmodige og fryktløse handlinger, og ikke nødvendigvis henne som person.

Ripley er en "final girl" i *Alien*, men en annerledes enn slik man hadde sett i tidligere slasher-filmer. Jeg mener at hun, slik Brown diskuterer i sin lesning av den maskuline kvinnelige helten, balanserer mellom å representere en tradisjonell "final girl", og en maskulin og aktiv kvinne, en kvinnelig helt. Hun skaper en helt som er både maskulin og feminin og som trer inn og ut av aktive og passive roller. Denne rolleskiftningen er diskutert i analysen av sluttscenen av *Alien* tidligere i oppgaven. I begynnelsen av den siste scenen starter Ripley som et offer, den passive. Dette ser vi når hun eksponeres kroppslig og gjøres svak, slik jeg diskuterer i avsnittet over. Hun tar derimot tilbake sin rolle som aktiv gjennom å handle heltmodig og drepe monsteret med harpunen. Men hva er det som gjør at Ripley blir "the final girl"? Hvilke kjennetegn har hun som gjør at det er hun som "fortjener" å overleve? I moralske termer overlever Ripley, på tross av

³⁴ Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 21

³⁵ McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004, s 54

hennes til tider krasse fremtoning, fordi hun er den mest gruppeorienterte og altruistiske i følge teoretikeren Thomas B. Byers.³⁶ Jeg stiller meg bak hans tolkning av Ripleys rollefigur som ”the final girl”. Hun er omsorgsfull og ikke egoistisk, begge foretrukne dyder. Som seere får vi sympati med ”the final girl” fordi hun er den modigste og mest omsorgsfulle, derfor er det også hun som ”fortjener”, av moralske årsaker, å overleve. Hun utfordrer derimot patriarkalske normer gjennom å bevæpne seg og angripe monsteret. Når Ripley er innestengt i skapet i siste scene tar hun et valg om å forsøke å drepe monsteret. Under hele prosessen ser vi at hun viser frykt, men er bestemt og utfører heldetåden. Dette gjør at vi ikke bare sympatiserer med Ripley av moralske årsaker, men også identifiserer oss med henne fordi hun inntar en aktiv posisjon.

2.3 *Prometheus* (2012)

Prometheus har blitt kalt en ”prequel” til *Alien* fordi den har klare likheter i handling, og fordi samme monster dukker opp i *Prometheus* som i *Alien*. Ridley Scott har derimot avvist denne påstanden og sagt at på tross av likheter må man kunne se disse to filmene som selvstendige verk. Jeg mener at han har helt rett i at de to bør ses på som selvstendige verk, men at de fortsatt har likheter og koplinger som er interessante for mitt forskningsspørsmål, som for eksempel at de har liknende tema, det samme alien-monsteret og samme regissør. Hvordan har den kvinnelige heltens forandret seg mellom de to filmene? Og hvordan fremstiller Scott Shaw som en ”final girl”? Jeg vil fortsette ved kort å oppsummere handlingen i *Prometheus*.

Prometheus følger en ekspedisjon betalt av Weyland Industries, der Elisabeth Shaw er vår kvinnelige helt. Hun og hennes forskningspartner har ved utgravninger funnet noe de tror er et tegn fra våre forfedre om at våre skapere finnes ute i rommet, og at vi derfor bør finne dem. Shaw kaller disse forfedrene ”the engineers”. Med skipet *Prometheus* reiser de til månen rundt en planet i et solsystem mange millioner lysår unna. Det er her de mener livet på jorda stammer fra. Ved ankomsten til månen oppdager de en slags pyramideliknende bebyggelse som de begir seg inn i. Der inne oppdager de at det hadde utspilt seg en flukt fra noe truende, og alle i pyramiden døde for over 2000 år siden. De kommer inn i et slags alterrom fylt med vaser inneholdende noe svart og flytende, og et enormt steinhode meget likt et menneskehode. Ettersom en storm nærmer seg blir mannskapet kalt tilbake til skipet, men to går seg vill og blir igjen i pyramiden. Disse to blir angrepet av et slangeliknende monster som tvinger seg ned i halsen på den ene og dreper den

³⁶ Byers, Thomas B. *Commodity futures*, Kuhn, Annette (red.), *Alien zone: cultural theory and contemporary science-fiction cinema*, Verso, London, 1990, s 42

andre med sitt syreholdige blod. David, androiden ombord, har forgiftet Shaws partner med en dråpe fra den svarte flytende væsken i vasene, noe som igjen har gjort Shaw gravid med det som viser seg å være en "chestbuster". Shaw skjønner dette og utfører en operasjon på seg selv i tide. Det viser seg deretter at Weyland Industries grunnlegger som alle trodde var død er blitt med for å treffe den siste gjenlevende av de som levde i pyramiden. De drar til pyramiden og vekker den siste gjenlevende "engineer" som David oppdager tidligere i filmen fra "hyper-sleep". Vesenet viser seg å være alt annet enn vennlig og dreper alle unntatt Shaw som klarer å rømme. Det viser seg at bebyggelsen inne i pyramiden er et skip som var programmert til å dra til jorden for å infisere den med alien-monster, og nå må Shaw stoppe det. Kapteinen på *Prometheus* klarer dette ved å fly inn i skipet på vei ut av atmosfæren. Som eneste overlevende henter hun David fra skipsvraket og forlater plassen for å lete etter flere skip på månen.

2.4 Analyse av sluttscene i *Prometheus* – "The Final Girls"

Scenen jeg nå vil analysere er en av de avsluttende scenene i *Prometheus*. Jeg har valgt denne scenen fordi den er symbolsk både når det kommer til hvem som er "the final girl" i *Prometheus*, men også viktig for helterollen Shaw innehar i denne filmen. Kapteinen ombord på skipet *Prometheus* har kræsjet inn i skipet til "the engineers" som resulterer i at de begge faller til bakken. To kvinner, Shaw og Vickers er igjen og løper for livet fra romskipet som ruller bortover. Vickers er sjef for ekspedisjonen og er også datter til grunnleggeren av Weyland Industries, selskapet som betaler for turen. Det enorme skipet representerer på mange måter monsteret eller styrken som vil ta livet av karakterene i filmen. Dette er ikke minst åpenbart med tanke på hvordan skipet er hesteskoformet. Når skipet dermed ruller etter Vickers og Shaw har det en klar sammenheng til ideer om en slukende fallos. Vi ser at både Vickers og Shaw forstår alvoret i situasjonen. Begge begynner å løpe, og Shaw ligger foran. Store brennende klumper skyter i bakken ved siden av deres føtter og de to kjemper for livet. Kameraet kryssklipper mellom å filme forfra og fra siden. Vi ser hvordan Shaw er fattet, og Vickers for første gang i filmen viser frykt. Shaw snubler og det virker som at hun er fortapt, men hun ruller vekk og ser hvordan Vickers skrikende blir knust av en enorm, slukende fallos, romskipet. Shaw som har sluppet unna ser det enorme skipet ruve over henne og forstår at hun ikke er ute av fare. Hun slipper akkurat unna ved å løpe i ly av en stor sten. Deretter hører vi datamaskinen i hjelmen konstatere at det bare er 2 minutter oksygen igjen i drakten. Det er åpenbart at det ikke bare er

alien-monsteret og "the engineers" som er ute etter å drepe Shaw, teknologien er heller ikke på hennes side.

Den siste scenen i *Prometheus* er mer symbolsk enn noe annet. Jeg mener at den symboliserer hvilke dyder som er foretrukket og dermed også hvem som "får" overleve i dette universet. Filmens handling og bilder oppfordrer oss til å sympatisere med de gode kreftene i filmen. Shaw er en kvinnelig helt i *Prometheus*. Hun tar en aktiv rolle og redder med sin oppofring jordas befolkning. Hun ser faresignalene tidlig, og forsøker å gjøre dem synlige for de andre ekspedisjonsmedlemmene. Hun kommer blodig og nyoperert inn i et rom der hun finner Weyland som er våknet fra "hyper-sleep". Ingen ser ut til å være interessert i hva som er skjedd med henne. I søken etter sine forfedre blir ekspedisjonsmedlemmene dehumanisert. Shaw var den mest iherdige i sin vilje til å finne sine forfedre. Hun blir også den som først forstår alvoret når de oppdager at den svarte substansen i vasene er dødelig. Hun redder jorda fra "the engineers" og alien-monster, og er derfor også den som "fortjener" å overleve. Konseptet om "the final girl" kan forklare hvorfor vi sympatiserer med Shaw og hvorfor det er hun som overlever til slutt og ikke Vickers. I avsnittet under diskuterer jeg Shaws rolle som "the final girl".

Filmen følger, slik som *Alien*, også karakteristikkene som gjør at en film passer "the final girl"-konseptet. De befinner seg på et forferdelig sted, et monster eller en kraft forfølger karakterene i filmen, og en jente eller kvinne overlever til slutt, som får hjelp til å ta livet av monsteret eller gjør det selv. Jeg vil nå diskutere videre hvilke aspekter som gjør Shaw til en "final girl" i *Prometheus*. Shaw er en karakter man tidlig i filmen får sympati med. Hun er snill mot alle rundt seg, troende og viljesterk. Den andre viktige kvinnekarakteren i *Prometheus* er Vickers. Vickers er Shaws kvinnelige motpart i filmen, og jeg mener hun representerer en kvinnelighet som ikke er ønsket. Denne motparten er relevant fordi den definerer Shaws rolle som "final girl".

Det første vi ser av Vickers er at hun tar push-ups og er kald i sin tiltale mot David, skipets android. Gjennom hele filmen er Vickers usympatisk og lite imøtekommende. Hennes menneskelighet blir satt spørsmålsteget ved i flere scener gjennom filmen, noe hun på et tidspunkt svarer på gjennom å bli seksuelt tilgjengelig for kapteinen på skipet. Det å bli sammenlignet med en robot er ikke ønskelig. Vickers' menneskelighet og *kvinnelighet* blir satt spørsmålsteget ved. Jeg diskuterer denne problematiske videre i avsnittene under.

Jeg mener denne kritikken av Vickers valg av væremåte og de kritiske kommentarene i filmen angående hennes feminitet ikke blir problematisert av filmskaperen. Derimot får vi innsikt i en problematisk barndom og Vickers' ukjærlige forhold til sin far som alltid ønsket seg en sønn. Hennes væremåte blir forståelig og hennes higen etter aksept fra sin far blir uutholdelig. Kvinnens kaldhet i film forklares ofte som et resultat av manglende kjærlighet i oppveksten. Denne fremstillingen mener jeg derimot er stereotypisk. Dette er problematisk fordi det opprettholder en oppfatning om at kvinner ikke kan være kalde uten at det har en årsak. Dermed opprettholdes også et svært endimensjonalt bilde av kvinnelige karakterer i film. Jeg mener at det også fremstilles slik i *Prometheus*.

På tross av at vi som seere blir presentert for denne ulykksalige skjebnen kan det ikke veie opp for Vickers kalde og uvennlige fremtoning. Hun blir ikke en person en seer vil identifisere seg med eller sympatisere seg med, mener jeg. Utseendemessig er hun slank, blond og vakker, men aldri tiltalende for mennene i filmen. Shaw er Vickers motsats. Shaw er varm, snill mot alle, og ofte godtroende. David viser større omsorg for henne enn hun han ofte kaller sin egen søster, Vickers. Jeg mener at Shaw representerer en kvinnelighet som er ønskverdig. Hun vil ha barn, men kan ikke få noen. Hun er troende, selv i en situasjon der hun leter etter sine forfedre og nok vet at de er romvesener, og ikke en allvitende gud. Dette er idealer tett knyttet opp mot grunnleggende menneskelige verdier, men også mot kvinnelighet i seg selv. Jeg mener at filmen setter idealer opp mot hverandre. I en søken etter våre forfedre finner vi tilbake til vår menneskelighet, en menneskelighet som med teknologien er gått tapt. Jeg mener at Vickers gjennom å bli misforstått for å være en robot grunnet sin kaldhet representerer denne nye tidsalderen; en tidsalder der maskiner og teknologi står sterkt. Dette er typisk for science-fictionsjangeren. I filmen portretteres et nostalgisk ønske om å tre tilbake i historien. En hyper-teknologisk hverdag har erstattet en humanisme, og dette kritiseres i *Prometheus*. Et eksempel er at Shaws kristne tro i filmen blir avfeiet som overtro, men at det er denne "gammeldagse" troen som symbolsk holder henne i live. Shaw blir med sin godhet gjennom filmen, men også med sin ultimate oppfordring på slutten, en ekte helt og "the final girl" i *Prometheus*. Det er også grunnen til at Shaw overlever til slutt.

Shaw er en helt i *Prometheus*. Hun tar en aktiv rolle i søken etter sine forfedre, men en enda mer aktiv og aggressiv rolle idet hun innser hvilket farlig monster de har vekket ved sitt nærvær på månen. Ingen andre enn Shaw og David ser ut til å forstå hvor farlig den svarte substansen er.

David er en ambivalent rollefigur i denne filmen. Han er med på ekspedisjonen for å finne nytt liv og kommunisere med "the engineers", men har klare tegn til empati og medmenneskelighet på tross av at han er en robot. Slik jeg diskuterer i avsnittet over blir ikke Shaw tatt hånd om etter at hun har abortert sin egen "chest-buster", og hun er nødt til å gang på gang forsøke å overtale ulike ekspedisjonsmedlemmer om faren ved å bli værende. Hun får sympati og hjelp fra kapteinen, som også er en slags "underdog" mot Vickers. Han styrter skipet sitt inn i skipet til "the engineers" som er på vei til jorden på ordre fra Shaw. Hun klarer å redde jorda ved å ofre seg selv til en sikker død. Med hjelp fra David overlever også Shaw den sikre død på den øde månen. Relasjonen mellom androiden David og Shaw er viktig fordi den viser på Shaws ambivalente forhold til høyteknologiske androider. Shaw representerer en menneskelighet i filmen og er skeptisk til David. Derimot viser det seg at hun i sin søken etter sine forfedre og en forklaring på menneskets eksistens, blir avhengig av teknologien. Dessuten er David bare en av mennene som hjelper Shaw med hennes heldåd. Jeg diskuterer hennes forhold til de mannlige karakterere dypere i den sammenliknende analyse mellom *Alien* og *Prometheus*. Shaw tar en aktiv rolle i sin egen og jordas befolknings overlevelse. Hun skaper en aktiv og maskulin helterolle gjennom sin nådeløshet gjennom hele filmen. Derimot skaper hun en annerledes helterolle enn Ripley. Denne forskjellen vil jeg diskutere i neste kapittel der jeg foretar en sammenliknende analyse av de to filmene.

Shaws rolle som "final girl" og helt er vanskelig å skille på i *Prometheus*. Shaw blir jaget av monsteret slik en "final girl" blir, men hun tar også aktive grep med hjelp av andre rollefigurer i filmen. Hun er også, slik Clover beskriver "the final girl" oppmerksom på detaljer som andre i filmen overser, og meget intelligent, noe som også hjelper henne til å overleve.³⁷ Hun går en balansegang mellom de to rollene som helt og "final girl".

2.5 Sammenliknende analyse av *Alien* og *Prometheus*

Fear of the archaic mother turns out to be essentially fear of her generative power.³⁸

Julia Kristeva, *Powers of Horror*

³⁷ Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992, s 39

³⁸ Creed, Barbara, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, 1993, s 16

Jeg vil i denne delen av analysen se på likheter og ulikheter i hvordan Ripley og Shaw fremstiller den kvinnelige helterollen. Jeg vil også gå nærmere inn på hva det er som gjør dem til helter og ”final girls”, og hvordan det forhandles om disse rollene i filmene. Er den kvinnelige helterollen egentlig så annerledes fra konseptet om ”the final girl”? Jeg vil også kort diskutere hvorvidt Ripley og Shaw kan leses som feministiske forbilder i de respektive filmene. Jeg vil nå se på Ripley og Shaws rolle som kvinnelige helter. Hvilke ulikheter ser vi i rollefigurene?

Ripley inntar en aktiv rolle i filmens begynnelse, og viser et engasjement når det gjelder sin egen og de andre ekspedisjonsmedlemmenes sikkerhet. Hun er en person som i filmen får en naturlig autoritet i pressede situasjoner. Hennes lederskap i flere scener i filmen blir ikke satt spørsmålsteget ved, og hun tar en ledende rolle i jakten på alien-monsteret. Shaw er også en helt, men hennes rollefigur er veldig annerledes fra Ripley. Shaw tar en aktiv rolle når det gjelder sin egen og andres overlevelse i filmen. Hun er derimot ikke like aggressiv og tøff i sin fremtoning slik Ripley er. Hun har ingen naturlig autoritet, og ingen ser ut til å være interessert i hva hun har å si. Hun virker så usynlig at til og med når hun etter sin abort ligger blodig på gulvet er det ingen som tar hånd om henne. Shaw har en helt annen fremtoning enn Ripley. Ripley er selvstendig. Hun virker ikke berørt av andres kommentarer eller meninger. Hun vet hva hun vil, og gjør det. Shaw kommer til månen med en mann ved sin side. Selv om de ikke er offisielt gift har de åpenbart et romantisk forhold, noe som ser ut til å svekke Shaws stilling som selvstendig forsker blant de andre ekspedisjonsmedlemmene. Hennes seksuelle forhold til denne mannen resulterer også i en ”alien-graviditet” som svekker henne kraftig. Det finnes også andre menn som hjelper Shaw i hennes heltedåder. Kapteinen kræsjer for eksempel inn i skipet til ”the engineers” på hennes ordre. Den siste kampen med alien-monsteret unnslipper hun derimot så vidt helt alene og deretter hjelper David henne til å overleve og reise videre i sin søken etter ”the engineers”. Ripley får hjelp av Parker mot slutten i *Alien*, men det siste dødsstøtet utfører hun selv. Både Ripley og Shaw handler på egen hånd, men det er helt klart at Shaw er mer avhengig av hjelp fra andre når hun utfører sine heltedåder. Den største ulikheten mellom de to rollefigurene er den aktive rollen som Ripley tar og aldri slipper taket i. Shaw er aktiv iblant, men blir underkuet, og trenger hjelp til å drepe monsteret.

Den sterke kvinnerollen ser nesten ut til å ha forsvunnet fra 1979 til 2012 hvis man bare ser på disse to filmene. Noen feministiske filmteoretikere har nevnt at Ripleys sterke kvinneskildring var et resultat av 1970-tallets kvinnefrigjøring. Kan vi gjøre den samme sammenligningen

mellom Shaw og hennes samtid? Om 20 år vil vi kanskje få svaret på dette spørsmålet, men det er åpenbart allerede i dag, at det er skjedd en forandring i fremstilling av den kvinnelige helten. Mange fremskritt er gjort for kvinner i den virkelige verden siden 1979, men er filmens kvinneroller endret, kanskje til og med til det verre? Marjorie Rosen har skrevet at den kommersielle filmens fortsatte seksualisering av kvinner i film reflekterer en patriarkal angst for å miste sosioøkonomisk og seksuell makt i samfunnet generelt.³⁹ Dette kan være årsaken til en uforandret og kanskje forverret skildring av kvinner på film. Filmindustrien er en del av et kapitalistisk system som ser ut til å nyte godt av kvinners fortsatt undertrykte posisjon i samfunnet. Jeg tror at ingen kommersiell kunst idag er fritatt fra disse prinsippene, og Rosen kan ha rett i sin tolkning.

Slik jeg nevner i teoridelen er den kvinnelige helten ofte satt opp mot en annen kvinnelig skikkelse i filmen. Jeg mener at Ripley og Shaw har slike kvinnelige motsatser i filmene *Alien* og *Prometheus*. Ripleys rollefigur representerer i *Alien* en akseptert kvinnelighet med unntak, mens hennes motsats er alien-monsteret, den groteske moderligheten. Shaw representerer også en akseptert kvinnelighet med unntak, og hennes motsats er Vickers, den kalde og robotaktige kvinnen.

Jeg vil nå diskutere begrepet jeg diskuterte tidligere i teori-delen, det monstøst feminine og den kastrerte Andre. Susan Lurie svarer i sin artikkel "The construction of the 'castrated woman' in psychoanalysis and cinema" på hvorfor hun mener at kvinnen i horrorfilm ikke er kastrert slik den tradisjonelle Freudianske teorien foreslår. Hun mener at menn frykter kvinner fordi de *ikke* er kastrerte. Fordi de er intakte, i motsetning til hva en mann ville vært om han ble kastrert, er de også i kontroll over sin egen seksualitet, noe som er en trussel mot kjønnsmaktsordningen. Derfor, mener Lurie, blir ideen om den kastrerte kvinnen en myte skapt for å lette på menns angst for selv å bli kastrert av kvinnen. Menns svar på angsten for kastraksjon blir klar når vi ser på kvinnens posisjon i filmteksten mener Lurie. Ved å bli offeret og den passive i filmteksten blir kvinnen symbolsk kastrert. Gallardo og Smith skriver om *Alien* og kastraksjonsangsten:

³⁹ McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004, s 8

The horror in *Alien*, then, may be read as the fear of the castrated and castrating feminine Other, whose monstrous reproductive drive threatens to overrun the human, and therefore must be repressed and controlled.⁴⁰

Jeg mener at monsteret kan representere denne kastrerte og kastrerende feminine Andre. Det må kontrolleres og tøyles slik at det ikke tar over kontrollen over menneskeheten, eller mer implisitt, menn. *Alien* representerte en ny type science-fiction der frykten ble flyttet fra et utenomjordisk vesen til et monstret kvinnelig utenomjordisk vesen som representerte en truende kvinnelighet reflektert i 1970-tallets kvinnebevegelse. *Alien* skilte seg ut fordi trusselbildet ble forflyttet. Filmen skiller seg også delvis fra ”the final girl”-konseptet fordi regissøren maler opp både offer og overgriper som feminint. Det er dette som gjør *Alien* spesiell både innefor science-fictionsjangeren og slasher-filmsjangeren.

Jeg hevder at Ripley fungerer som en motsats til den arkaiske moren (moren som opphavet til alt liv) som i *Alien* er en uønsket og monstret femininitet. Denne groteske femininiteten kan knyttes opp mot den kastrerte feminine Andre og teknologien. I *Alien* er denne arkaiske moderen gitt en kropp i form av alien-monsteret. Den uønskede femininiteten vises både gjennom Nostromos datamaskin MU-TH-UR 6000, også kjent som ”Mother”, og alien-monsteret. Ripley blir den gode kvinnen. Katten fungerer som den gode kvinnens avkom, en baby hun blir mor til. Ripley representerer femininitet gjennom sin kamp for liv, og monsteret en monstret femininitet. Ripley symboliserer liv gjennom å redde Jones og menneskeheten ved å drepe monsteret. Monsteret representerer død. Slik Julia Kristeva sier i det innledende sitatet kan frykten for den arkaiske moren være dens kraft og lyst til å reprodusere og drepe. To krefter som i dette monsteret går hånd i hånd. Jeg mener at den siste scenen fungerer som en siste avlving av den arkaiske moren, og en gjenopprettelse av orden i hva som anses for å være akseptabel kvinnelighet.

I *Prometheus* er de to motstridende kvinnerollene Shaw og Vickers. Vickers er kald og hensynsløs og representerer noe umenneskelig og robotaktig. Shaw er snill mot alle, hun har et ønske om å få barn, og holder selv igjen på sin kristne barnetro. Hun representerer en humanistisk kraft blant maskinene. Det er også dette som gjør henne til ”the final girl” som får overleve.

⁴⁰ Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004, s 20

Slik jeg nevner i mine analyser av sluttscenene i *Alien* og *Prometheus* fyller både Ripley og Shaw rollen som "the final girl". Jeg vil i dette avsnittet diskutere hva det er som gjør Ripley og Shaw til "final girls". Filmene følger også de ulike kriteriene Carol Clover satte opp i sin bok om temaet. De tolker derimot rollene ulikt og har også ulike utgangspunkter. *Alien* ble utgitt i en tid da horrorfilm, og spesielt underkategorien slasher, var populært. Ridley Scott har selv kalt *Alien* en horrorfilm. Den følger en skrekkfilms cinematografiske grep og handlingsoppbygning. Musikken lar oss vite at noe skremmende er på vei. Gangene i 'Nostromo' er mørke og kalde. Rollefigurene går alene rundt og blir en og en plukket opp av monsteret og drept. Som publikum vet vi hva som er i møte, og vi har en anelse om hvem som kommer til å overleve, fordi vi kan konvensjonene fra tidligere filmer. Konseptet om "the final girl" gir oss hint om hvilke rollefigurer som etter en viss moralsk standard kommer til å være igjen til slutt. Slik jeg nevner i min analysedel om Ripleys rolle som "final girl" mener for eksempel Thomas B. Byers at Ripley overlever i en moralsk sammenheng fordi hun er den mest gruppeorienterte og altruistiske. Jeg mener at det er disse årsakene som gjør at også Shaw av moralske årsaker overlever, selv om Shaws rollefigur ikke går gjennom mange av de klassiske slasher-scenene Ripley utsettes for. Et av dem er for eksempel når Ripley blir trengt inn i et skap i redningsskyttelen. *Alien* er åpenbart påvirket av 1970-tallets horror og slasher-filmer, mens *Prometheus* er en film påvirket av en helt annen tidsepoke. Jeg mener at *Prometheus* ikke er en skrekkfilm, men en mystisk og filosofisk science-fictionfilm. Dette påvirker dermed også Shaws rolle som "final girl". Hun opprettholder den altruistiske holdningen gjennom filmen, og møter monsteret mot slutten opp til flere ganger. I mitt arbeid med analysen av disse to filmene og spesielt de to siste scenene har jeg sett at det kan være vanskelig å se en distinkt forskjell mellom den kvinnelige helterollen og rollen som "the final girl". Jeg vil her kort diskutere hvorvidt en kan skille mellom de to begrepene. De to rollene ser i *Alien* og *Prometheus* ut til å blandes. Den kvinnelige helten tar en aktiv rolle og grep under filmens gang. "The final girl" velger ikke selv å oppsøke monsteret. Det ser ut til at det er denne distinksjonen som skiller de to rollene ad. Jeg mener derimot at det vi ser hos Ripley og Shaw er en kombinasjon av de to rollene. Ripley tar tidlig i filmen en ledende rolle og er ikke redd for å uttrykke sine meninger for de andre. Hun er den som tør å sette grenser når Dallas, kapteinen, vil ta inn Kane i skipet etter han er blitt angrepet av "the facehugger". Hun stiller spørsmålsteget ved Ashs autoritet og har tidlig en anelse om at det ligger en annen tanke bak hans aggressive fremtoning. Hennes flukt fra monsteret og hennes altruisme gjør henne til "final girl". Hennes

mot og det siste dødsstøtet mot monsteret gjør henne til kvinnelig helt. Det er vanskelig å si at de to rollene i denne filmen er adskilte. Jeg tror at i andre filmer blir forskjellen mer påtakelig og klar, men i *Alien* smeltes de to sammen slik at det er nesten umulig å se dem for seg uten hverandre. Det jeg derimot mener å kunne se i min analyse er at Ripley er ”mer” helt enn ”the final girl”, og Shaw omvendt.

Shaw kombinerer også rollen som ”final girl” og helt, men har slik jeg har beskrevet tidligere, en svakere fremtoning enn Ripley. En kan også stille seg spørsmålet om hvorvidt helterollen og ”the final girl” bare er to sider av samme sak? Er de egentlig ulike fremstillinger av helteroller? I filmene *Alien* og *Prometheus* kan det se ut til at de to er vanskelige å skille ad.

Jeg vil avslutningsvis i analysen se på hvorvidt Ripley og Shaws rollefigurer kan ses på som feministiske forbilder. Da *Alien* kom ut i 1979 var Sigourney Weavers tolkning av Ripley spesiell for sin tid. Mange forskere og teoretikere innenfor filmvitenskapen og genusvitenskapen har diskutert og analysert Ripleys rollefigur opp igjennom årene. Carol Clover mener for eksempel at det er farlig å tolke Ripley som en feministisk rollefigur fordi hennes kropp er et offer for ”the male gaze” og aldri kan slippe unna dette faktum. Clover gjør en analyse som sterkt følger den psykoanalytiske feministiske filmteorien. Problemet med Clovers analyse av Ripleys rolle er at det kan virke som at ingen kvinner slipper unna ”the gaze”. Jeg tror at det må være mulig å lage film som ikke er styrt av ”the male gaze”, for eksempel gjennom å gjøre feministiske og queere cinematografiske og handlingsmessig grep.

Det er åpenbart at Ripleys rolle ikke er helt uten feministiske drag. Jeg hevder at ambivalensen heller representerer en tidsalder der kvinner i den virkelige verden og på film var i ferd med å frigjøre seg, og at dette kom til utspill i for eksempel *Alien* gjennom at Ripley går en balansegang mellom nye feministiske idealer og fortidens kvinneroller. *Prometheus* er derimot ikke noe forbilde om man ser på faktorer som å bryte mot kjønnsroller. Shaw er i motsetning til Ripley ”avhengig” av en mann, eller flere menn, i *Prometheus*; hennes partner, David, kapteinen. Hun opprettholder en tradisjonell kjønnsrolle som inkluderer at hun har et sterkt ønske om å bli mor, og at hun er religiøs og derfor blir ansett av de andre som irrasjonell. Denne forskjellen kan komme av at Ripleys rolle egentlig ble skrevet for en mann, og at slike karakterdrag ikke ble skrevet inn i manus. Jeg vil derimot ikke spekulere videre i baktankene til Scott fordi det ikke er

mitt forskningsmateriale. Forskjellen kan også komme av at den kommersielle Hollywood-filmens fremstilling av kvinner har stagnert, og kanskje til og med blitt mer rigid og konservativ.

3. Sammenfatning

Jeg har i denne oppgaven sett på hvordan rollefigurene Ripley og Shaw fremstilles som kvinnelige helter i filmene *Alien* og *Prometheus*. Mitt hovedmateriale har vært to avslutningsscener fra filmene, men jeg har også analysert rollefigurene ut ifra sin helhet. Jeg har sett på hvordan de to forhandler mellom rollen som "the final girl" og kvinnelig helt. Ripleys rolle som "final girl" ligger nærmere 1970-tallets horror og slasherfilms fremstilling. Shaws rollefigur som "the final girl" er derimot ikke like tradisjonell i sin stilmessige fremstilling, men like sterk i hvordan kvinnen agerer. Shaw er ikke like selvstendig som Ripley, men klarer allikevel å redde seg selv og jordas befolkning. Jeg mener at Ripley er "mer" helt enn "the final girl", og Shaw omvendt. I denne diskusjonen var et av hovedelementene hvorfor Ripley og Shaw var "final girls", slik Clover beskrev rollen, og ingen av de andre kvinnene i filmene. Dette hadde hovedsakelig moralske årsaker som hvilke dyder de to hadde og om de hadde sympatiske trekk. En annen avgjørende faktor som viste seg å være avgjørende for dette var at begge rollefigurene hadde kvinnelige motsatser i filmene. Ripley hadde monstret, det monstruøst feminine, mens Shaw hadde Vickers, den kalde og umenneskelige. Jeg har også avslutningsvis diskutert hvorvidt de to rollefigurene kan anses for å være feministiske forbilder. Det er derimot klart at ingen av de to store er forbilder, men at Ripleys sterke fremtoning kan ha vært et ekko av 1970-tallets kvinnebevegelse. Shaws til tider tradisjonelle kjønnsrolle kan ha noe med at filmers fremstilling av kvinner de siste årene er blitt mer rigid og konservativ.

4. Referansedel

Filmer:

- *Alien*, Brandywine Productions, Twentieth Century-Fox Productions, USA 1979.
Produsent: Gordon Carroll, David Giler, Walter Hill, Ivor Powell, Ronald Shusett
Regissør: Ridley Scott Manusforfattere: Dan O'Bannon, Ronald Shusett Fotograf: Derek Vanlint Klipping: David Crowther, Terry Rawlings, Peter Weatherley Originalmusikk: Jerry Goldsmith Skuespillere: Sigourney Weaver (Ellen Ripley), Tom Skerritt (Dallas),

Veronica Cartwright (Lambert), Harry Dean Stanton (Brett), John Hurt (Kane), Ian Holm (Ash), Yaphet Kotto (Parker).

- *Prometheus*, Twentieth Century Fox, USA 2012 Produsent: David Giler, Walter Hill, Ridley Scott Regissør: Ridley Scott Manusforfattere: Jon Spaihs, Damon Lindelof Fotograf:Dariusz Wolski Klipping: Pietro Scalia Originalmusikk: Mark Streitenfeld Skuespillere: Noomi Rapace (Elizabeth Shaw), Michael Fassbender (David), Charlize Theron (Meredith Vickers), Idris Elba (Janek), Logan Marshall-Green (Charlie Holloway)

Bøker:

- Boggs, M. Joseph, Petrie, W.Dennis, *The art of watching films - Sixth edition*, Mc Graw Hill Higher Education 2004 New York
- Clover, Carol J., *Men, women, and chain saws: gender in the modern horror film*, Princeton Univ. Press, Princeton, N.J., 1992
- Creed, Barbara, *The monstrous-feminine: film, feminism, psychoanalysis*, Routledge, London, 1993
- Gallardo C., Ximena & Smith, C. Jason, *Alien woman: the making of Lt. Ellen Ripley*, Continuum, New York, 2004
- Gever, Martha, *Entertaining lesbians: celebrity, sexuality, and self-invention*, Routledge, New York, 2003
- Haskell, Molly, *From reverence to rape: the treatment of women in the movies*, 2. ed., Univ. of Chicago Press, Chicago, 1987
- Hollows, Joanne, *Feminism, femininity, and popular culture*, Manchester Univ. Press, New York, 2000
- hooks, bell, 'The oppositional gaze: black female spectators', *Reading images.*, S. 123-137, 2000
- Humm, Maggie, *Feminism and film*, Edinburgh Univ. Press, Edinburgh, 1997
- Inness, Sherrie A. (red.), *Action chicks: new images of tough women in popular culture*, Palgrave Macmillan, New York, 2004
- Kuhn, Annette (red.), *Alien zone: cultural theory and contemporary science fiction cinema*, Verso, London, 1990
- McCabe, Janet, *Feminist film studies: writing the woman into cinema*, Wallflower, London, 2004
- Metz, Christian, *The imaginary signifier: psychoanalysis and the cinema*, Indiana University Press, Bloomington, Ind., 1982
- Nama, Adilifu, *Black space: imagining race in science fiction film*, 1. ed., University of Texas Press, Austin, 2008

- Sjö, Sofia, *Spelar kön någon roll när man räddar världen?: kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film*, Åbo Akademis förlag, Diss. Åbo : Åbo Akademi, 2007, Åbo, 2007
- Hayward, Susan, *Cinema studies: the key concepts*, 3. ed., Routledge, London, 2006
- Halberstam, Judith, *Female masculinity*, Duke Univ. Press, Durham, N.C., 1998

Artikler:

- Dworkin, Andrea, «Pornography: Men Possessing Women,» in Schneir, Miriam (red.), *Feminism in our time: the essential writings, World War II to the present*, Vintage, New York, N.Y., 1994
- Mulvey, L. 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, 16, 3
- Taubin, Amy, «Invading Bodies: Aliens (sic) and the Trilogy,» *Sight and Sound* (July-August 1992):9