

Ulf Houe

Bioikon: Alien

ABSTRACT

This essay discusses the *Alien* movies, their development from older forms, and their impact on modern, popular cinema. Rather than tracing these influences in detail, it develops a number of concepts useful in such a narrative, especially that of a 'bioiconography' dependent on a post-Darwinian paradigm. It shows how such a perspective can be applied to an analysis of the 'biosafari', that is, the opportunity for the audience to participate in an expedition into an environment that is otherwise too dangerous to be seen – and where the threat is biological rather than simply animal.

ABSTRACT

Dette essay handler om *Alien*-filmene, deres udvikling fra tidligere former og deres indflydelse på moderne underholdningsfilm. I stedet for at fortælle denne historie i detaljer udvikler det en række koncepter der er brugbare til en sådan fortælling. Centralt står konceptet om en 'bioikonografi' knyttet til det postdarwinistiske paradigme. Det demonstrerer hvorledes et sådant perspektiv kan bruges til en analyse af "biosafarien," altså en mulighed for publikum for at deltage i en rejse ind i et territorium der ellers ville være for farligt at opleve – og hvor truslen er biologisk, snarere end blot dyrisk.

EMNEORD:

Biologi, postdarwinisme, horror, science fiction, *Alien*

KEYWORDS:

Biology, Post Darwinism, horror, science fiction, *Alien*

Certain wasp-like insects, which construct in the corners of the verandahs clay cells for their larvæ, are very numerous in the neighbourhood of Rio. These cells they stuff full of half-dead spiders and caterpillars, which they seem wonderfully to know how to sting to that degree as to leave them paralysed but alive, until their eggs are hatched; and the larvæ feed on the horrid mass of powerless, half-killed victims – "The Voyage of the Beagle", [1845] (Darwin 2006, 57)

I.

Siden Ridley Scotts *Alien* havde release i 1979, har science fiction horror som genre ikke bare ændret markant karakter, den er netop blevet stadfæstet som filmgenre – og H.R. Gigers monstrose 'xenomorf', som oftest omtalt simpelthen som 'the Alien', er blevet ikonisk for denne udvikling. Med *Alien* er *truslen* i horror – en genrebærende kategori – blevet en anden, ikke længere dæmonisk eller dyrisk, men slet og ret biologisk. Det er den udvikling jeg skal forsøge at beskrive her, ikke ved at fortælle historien punkt for punkt, et meget omfattende projekt, men ved at diskutere en række begreber der kan beskrive udviklingen. To vigtige begreber vil jeg gerne introducere med det samme, fordi de kan præcisere mit projekt. For det første er jeg her mere optaget af *billeder* end af narrativ. Billeder er ikke kun komposition og farver, de har en intern konsistens der ikke nødvendigvis er logisk i streng forstand, men som ikke desto mindre har en egen logik – i betydningen: en måde at virke og variere på som kan beskrives med ord som præmisser og argumenter. Også mellem billeder er der en sammenhæng der ikke kan reduceres til inspiration og indflydelse, men som i stedet må forstås som resultatet af en fælles interesse i et vist stof og en måde at behandle stoffet på, en visualitet eller billedlighed. Cirkulationen af en sådan billedlighed på tværs af billeder og medier er bestemt af flere ting: Det der her optager mig, er altså den interne konsistens og dens logik – hvilket jeg som det andet begreb vil kalde en *ikonografi*. Erwin Panofsky, der systematiserede termen (1955a; 1972), brugte den først og fremmest om renæssancekunst (se dog om film, Panofsky 1935), hvor ikoniske elementer havde en klarere emblematiske og repræsenterede et mere konventionaliseret indhold, end hvad gælder film. Når jeg her altså vil diskutere en biologisk ikonografi, er det ikke et forsøg på at formalisere en kode til at aflæse billeder, men rettere en indledende begrebsudvikling der kan muliggøre en kulturhistorisk beskrivelse af en sådan kode.

Min umiddelbare motivation til at skrive denne artikel er en vis utålmodighed med biologiens rolle i moderne kulturvidenskab. På den ene side er der forsøg på forstå at kulturprodukter ved hjælp af evolutionær psykologi; det diskuterer jeg andetsteds (Houe 2013). På den anden, og her finder man langt størstedelen af den akademiske litteratur om *Alien*, er der inden for den feministisk-psykoanalytiske tradition en bestræbelse på at kritisere biologien som et helt eller delvist ideologisk foretagende. Den mest detaljerede behandling af filmene, *Alien Woman*, beskriver f.eks. hvordan *Alien*-figuren kombinerer "mother-destroyer symbolism" – Barbara Creeds "the monstrous-feminine" (1990) – med en voldelig maskulinitet, hvor "rape is posited as a biological imperative that is only kept barely in check by patriarchal authority." (Gallardo C. og Smith 2004, 138). Kombinationen af

truende kvindelighed og voldtægt beskrives som selve grundlaget for filmenes fascinationskraft: "As males are penetrated, impregnated, and give birth, the distinction between the male and the female body, upon which our entire culture is based, begins to blur. This is the site of the *Alien* horror: faced with the Alien, we are all feminized." (7).

Det er i sig selv problematisk at kalde noget for 'hele vores kulturs grundlag', men min indsigelse er en anden. Forfatterne forstår evolutionsvidenskaben som en ideologisk diskurs hvis formål er at reducere køn til biologi. Jeg vil omvendt påstå at de reducerer biologi til kønslighed. Køn er så absolut en vigtig kategori i såvel *Alien*-filmene som i den evolutionære biologi, men der er alt muligt andet på spil der ikke bare kan siges at være mindre fundamentalt. Alt dette andet er *Alien Woman* og dens slægtninge simpelthen blinde over for. Læser man, i stedet for den akademiske litteratur, den litteratur der mere er rettet mod filmenes fanbase (eksempelvis Nathan 2011; Scanlon 2004), bliver det også klart at dette fokus på kønslighed ligger meget langt fra den måde filmenes publikum selv formulerer deres interesse på. Her er det der fremhæves, langt snarere ting som skræk, teknologi – og monstrets biologi. I forlængelse heraf, og af science fiction horrors udvikling som genre mere generelt, forekommer det i hvert fald mig at der findes en specifikt senmoderne ikonografi knyttet til biologien, og at denne nye biologiske ikonografi tenderer mod det skrækelige, hvis ikke ligefrem det apokalyptiske. Hvor Charles Darwins farfar, Erasmus, formulerede sin tidlige evolutionsteori i blomstrende vers (1806; 1825), henter den senmoderne ikonografi langt snarere sine billeder i det makabre register, inde i kroppen gennem anatomiske repræsentationer, røntgen og CAT – helt ind til cellen og DNA-molekylet hvor de blinde hensigter har sæde. Det er et stykke kulturhistorie der endnu er delvist uskrevet. *Alien* virker som et oplagt sted at starte.

II.

Alien-serien der omfatter fem film af fire instruktører, foruden spin-offs og merchandise, har en lang og broget produktionshistorie (se Thomson 1998 for de første fire). Det ville være for omfattende at gennemgå alle filmene, men en kort introduktion til den første og den sidste er på sin plads. I *Alien*, Ridley Scotts store gennembrud, er en gruppe 'space truckers' på vej hjem med en større last ubestemt malm i skibet *Nostramo*. Undervejs lander de på en ukendt planet for at efterforske et nødsignal, og dér bliver Kane (John Hurt) overfaldet af en art dyr, sprunget fra et æg han har fundet, som gennem hans rumhjelme sætter sig fast på hans ansigt i et ubrydeligt greb. På trods af Ripleys (Sigourney Weaver) formaninger om karantæneprocedurer lukker de væsnet om bord på skibet hvor det, efter at være sprunget ud gennem Kanes brystkasse, udvikler sig til den mareridtsagtige 'xenomorf'. En efter én slår den besætningen ihjel, inden det lykkes for Ripley at skyde den ud i rummet.

I *Prometheus* giver Scott en art forklaring på Aliens oprindelse. Det viser sig at den jordiske evolution oprindeligt er sat i gang af en overlegen rumcivilisation, blot omtalt som 'the Engineers'. Men hvor mennesket er resultatet af den langsomme naturlige udvælgelse og udvikling, er *Alien* produktet af 'den sorte slim' – en art biologisk våben der i en *fast forward*-udgave af arternes oprindelse frembringer mørke og morderiske biomorfer.

'The Engineers' har af uvisse grunde besluttet sig for at udrydde menneskene, men noget er gået galt, den sorte slim er sluppet ud af sin beholder, og de er selv blevet ofre for deres egne eksperimenter med livet.

Det er nærliggende at sammenligne Alien-figuren visuelt med insekter og deres exoskeletter. Men jeg vil tilføje et andet lag, nemlig traditionen for anatomisk repræsentation som den udvikledes fra det 16. århundrede og frem. Allerede hos Andreas Vesalius hvis *De humani corporis fabrica* (1543) definerede genren, kan tydeligt ses en fascination ved at overskride grænsen mellem kroppens ydre og dens indre, ved at trække organerne ud, blotlægge muskler og sener – og vende huden på vrangen, så knoglernes arkitektur kan træde frem. H.R. Giger der designede Alien, forener i sine billeder denne tradition med en surrealistisk sensibilitet. Hos ham er kroppens elementer endda endnu mere plastiske, den biomorfe fantasi langt mere fri. De grænser der i den anatomiske tradition kan overskrides, er hos ham allerede udflydende: "A sick landscape marks men, and my landscapes are no other than the transplanting of the human skin on our surroundings."¹ Snarere end at fremstille den levende organismes fysiologi, den harmoniske og afsluttede krop, antager anatomien i Gigers billeder karakter af en tekstur hvor kropsdele vokser ud over kroppens grænser og indtager landskabets flader med bestemte forhold af gentagelse og variation.

Selve *livet* er noget der er essentielt uden for det levende – ikke en indre, vital(istisk) kraft. Frem for som i et romantisk perspektiv at betragte livet som et indre potentiale for ydre vækst og for at antage nye, harmoniske former (Gigante 2009) er det hos Giger et kosmisk vilkår at det levende lever *på bekostning af* noget andet, og at det tager form efter denne parasitære logik. Hvor huden indtil den åbnes eller penetreres, normalt skjuler livets tekstur, er den hos Alien foldet ud eller vendt på vrangen, så der ikke længere kan skelnes rent mellem et indre og et ydre. Tilsvarende omformer Alien også de rummetalliske konstruktioner hvori filmene foregår, til organiske grotter, således at krop og omgivelse delvist blandes sammen. Det indre tilhører ikke længere kroppen og holdes ikke længere sammen af det ydre. Den har sin egen funktionalitet, en funktionalitet der intet har med vilje at gøre, men blot bestemmer og forstærker sig selv – en tilpasningsevne uden noget andet formål end at blive endda bedre til at tilpasse sig. Livet som det fremstår i Gigers monster (der ikke har øjne), er netop sådan en blind stræben efter overlevelse og reproduktion

Kim Sawchuk (2000) har gennem en analyse af filmen *Fantastic Voyage* udviklet begrebet 'bioturisme.' Filmen foregår inde i en krop hvor en formindsket ubåd kan rejse via blodårer og andre passager. Turismen består i at man som tilskuer tillades at se fantastiske syner – ironisk nok det der allerede findes inde i os alle sammen, men som først bliver synligt med først anatomiske repræsentationer og nu moderne visualiseringsformer som røntgenbilleder, ultralyd og tomografi (Cartwright 1995; Kevles 1996; van Dijck 2005):

Our bodies have been medicalized, and in this medicalization of the body as an administrative unit of control a new identity and sensibility has been forged – the biotourist. As our bodies are increasingly mediated and surveyed

¹ Fra filmen "H.R. Giger's Necronomicon".

by technologies that render them transparent and visible, the lived relationship of the body to the phenomenological world is replaced by the nostalgic myth of contact and presence with inner space. (Sawchuk 2000, 20).

Hertil vil jeg føje begrebet *biosafari*. Jeg bruger ordet 'safari' ligesom Sawchuk bruger 'turisme', metaforisk – dvs. ikke specifikt om rejser i østafrikansk natur. I stedet mener jeg den genre af fiktioner der tillader publikum at opleve ikke så meget det ellers skjulte (kroppens indre), men det der er for farligt ('løven') til ellers at træde frem, og dermed selve naturens barskhed. Hvor turismen består i den rolige beskuelse af kroppens "*bioscape*" (14) – et fantastisk, eller ligefrem sublimt landskab, knyttet til en 'blød' natur – er safarien, med sin karakteristiske dobbelthed mellem at skyde billeder og at skyde dyr, mere præget af spænding end af skønhed, mere af storvildt end af store vidder.² Turismen er knyttet til en beundring af naturens mangfoldighed som den også kan genfindes hos Darwin (1967, II, 489-90). Safarien derimod knytter sig til en barsk læsning af den darwinistiske evolutionsteori: 'survival of the fittest' med Herbert Spencers udbredte formulering (1864; 1867).

Skulle man optegne den historiske overgang fra den klassiske safari til det jeg kalder 'biosafari', kan man sige at den første er darwinistisk, den anden postdarwinistisk. Safarien kan findes i f.eks. H. Rider Haggards *King Solomon's Mines* (1885) eller E.R. Burroughs' *Tarzan* (1912). Spændingen ved frygten for rovdyret billedliggør den naturlige overlevelse i en uberørt natur, en art urtid der som forestilling blev populær med cirkulationen af Darwins, Spencers og T.H. Huxleys idéer – med 'kampen om tilværelsen' som det hedder i J.P. Jacobsens (1967) oversættelse af *Arternes Oprindelse*. Et afgørende træk ved safarien der skiller den fra *Aliens* biosafari, er at det man møder, er dyr, virkelige eller nærliggende varianter af sådanne – som det måske ses tydeligst i Burroughs' *At the Earth's Core* eller Arthur Conan Doyles *The Lost World* (Richter 2011). En vigtig overgang til biosafarien findes i H.P. Lovecrafts arbejder, en uomgængelig inspiration for Giger. En del af hans fortjeneste er at have løsnet det biomorfe fra kendte former. Han skriver f.eks.:³

Formless protoplasm able to mock and reflect all forms and organs and processes – viscous agglutinations of bubbling cells – rubbery fifteen-foot spheroids infinitely plastic and ductile ... more and more sullen, more and more intelligent, more and more amphibious, more and more imitative! (1964, 89).

Life is a hideous thing, and from the background behind what we know of it peer daemoniacal hints of truth which make it sometimes a thousandfold more hideous. Science, already oppressive with its shocking revelations, will perhaps be the ultimate exterminator of our human species – if separate species we be – for its reserve of unguessed

² Se Panofsky (1955b) for en skitse til et ikonografisk skel mellem hård og blød natur.

³ Muligvis inspireret af hans læsning af Ernst Haeckel (se Joshi 1990, 171-3, 186). Lovecraft inspirerede også Dan O'Bannon, hvis oprindelige manuskript til *Alien* jeg desværre ikke har plads til at diskutere her.

horrors could never be borne by mortal brains if loosed upon the world. (2011, 108).

Det der her ses i kimform, ligner Gigers billede af livet som noget der kan fremstilles i sig selv, ikke blot i hidtil usete former, men også som selve det princip der animerer og frembringer disse former.

Skønt der altså sker noget afgørende med Lovecraft, er de biomorfe variationer som ses f.eks. i *Alien*, endnu tættere knyttet til en moderne molekylær, genetisk (og måske epidemiologisk) opfattelse af livet. Biosafariens rejse går m.a.o. ikke ud til de farlige dyr, men til livets iboende farlighed og konflikt; om ikke til "genetic interest" (Alexander 1979, 141) som det hedder nu om dage, så til en strid der afgørende overskrider det ældre, mere ædle naturparadigme. Som Ash, skibets læge i den første film, siger: "You don't know what you're dealing with, do you? Perfect organism. Its structural perfection is matched only by its hostility. I admire its purity. A survivor ... unclouded by conscience, laws, or delusions of morality." At den som organisme er 'perfekt' må forstås i forhold til, ikke blot overlevelsen af succesfulde former, men også til en blind målrettethed – til evolution på celleniveau. De moderne, biomorfe variationer benytter sig ikke, som Lovecraft og klassisk horror, af 'kosmiske' (endsige dæmoniske) forklaringer. I stedet lægger de sig visuelt tæt op af det moderne, biovidenskabelige paradigme der allerede har vist os dybhavsfisk og mikrofauna, og som har lært os at livet sætter egne love der på alle niveauer er uafhængige af menneskelige hensyn. Samtidig omfortolker biosafarien forskellen mellem et civiliseret ydre og et dyrisk indre – i stedet fremstår en gennemtrængelig eller ligefrem ophævet overgang som det ses så tydeligt i *Alien*-figuren. Således tilføjer biosafarien til den blotte spænding en distinkt senmoderne tonalitet der, for at skelne den fra safariens, kan kaldes 'postdarwinistisk'.

Spænding er selvfølgelig ikke blot et spørgsmål om frygt og overlevelse, men også i mange tilfælde om fysisk udfoldelse og triumf. I den forbindelse vil jeg gerne pege på et andet element der, om end udbredt i nyere biosafari (såsom *Prometheus*), mere direkte knytter sig til action end til science fiction eller horror. Jeg tænker på billedet af den *videnskabeligt professionaliserede krop* som den udviklede sig i løbet af 90'erne og især efter årtusindskiftet. Denne krop fremstilles som biologi optimeret gennem en kombination af præcis diæt, personligt træningsprogram og, ofte, et udvalg af farmaka. I den akademiske litteratur om actionkroppen tages Arnold Schwarzenegger og hans toppumpede, hypermaskulinitet gerne som paradigme,⁴ men ser man på nyere film, såsom *Prometheus* eller den indflydelsesrige *Bourne Identity*, bliver det klart at den moderne actionkrop er langt mere mobil og økonomisk i sin fysiologi, mere fit end svulmende, ikke en behemot, men kompetent. Således er der i *Aliens* moderne arvtagere en dobbelthed i den biologiske ikonografi: på den ene side en trussel der må forstås i evolutionære termer, og på den anden side en stridende krop som en art fysiologisk vidunder.

⁴ I forlængelse af Tasker (1993) har fokus været på 'spektakulære kroppe'.

III.

Ser man specifikt på horror, er der en lang tradition for at knytte *truslen*, genrens vigtigste kategori (Carroll 1990; Tudor 1989), til det biologiske i bred forstand, i hel eller delvis modsætning til det der er truet. Fra varulven der på én og samme tid hører til inden og uden for bymuren (Agamben 1998, 104-11), til psykopaten hvis afvigende hjerne markerer ham som mere determineret end den normale, har horrorfigurer alle dage været præget af et overskud af natur. I modsætning hertil står gerne offeret der først afslører sin biologi efterhånden som kroppen åbnes op. Det farlige er ikke kun knyttet til den naturlige krop fordi det er denne krop der frygter, men også fordi det er kroppens naturlighed der er frygtelig (Morgan 2002). Horror baserer sig altså gerne på en angst for hvad kroppen gemmer på, dens skrækkelige materialitet eller dens fremmedhed overfor moralens og de rationelle grundes verden. Alien er netop sådan en figur der lejrer sig i brystet på mennesket, bryder ud gennem ribbenene og vender kroppen på vrangen: et ængsteligt udtryk for hvad det indre består af. I et ældre paradigme ville man beskrive dette indre med begrebet om det *dyriske*. Det forbinder sig til en repræsentativ teknik hvor de mindre præsentable dele af menneskelivet, såsom dets seksualitet og aggression, fremstilles som netop et dyr, synligt eller usynligt, skjult i det menneskelige bryst.

Men at kalde det der sker i *Alien*, 'dyrisk' er utilstrækkeligt, fordi det ikke tillader at skelne det fra den ældre form. Det moderne paradigme er knyttet til en ren biologi der end ikke besidder en dyrisk grad af vilje, men snarere er knyttet til en forestilling om processer – som evolutionen der ikke *vil* noget men alligevel antager formål, og som er blevet visuelt tilgængelig op igennem det sidste århundrede. Jeg har kaldt dette paradigme 'postdarwinistisk', fordi det har kombineret den klassiske evolutionslære med mendelsk genetik og Watson og Cricks DNA-model. Det er vigtigt ikke at forveksle det jeg snakker om her, som er populærkulturhistorie, med de egentlige livsvidenskaber hvis indflydelse på film som *Alien* er lige præcis medieret. Ikke desto mindre vil jeg vove påstanden at den populærkulturelle form ikke kan skilles fra den forbløffende udbredelse af en bestemt type postdarwinistiske forklaringer (se Wilson 1998; Dennett 1996) på alt fra homoseksualitet til vindermentalitet. Den biologiske ikonografi har i høj grad taget form efter idéen om at groft sagt alt kan spores til et 'anlæg for' eller et 'gen for' det ene eller det andet fysiologisk eller psykologiske træk.

De seriøse postdarwinister gør meget for at understrege at disse adaptationer ikke må forstås som en determinisme hvor den frie vilje gives fortabt (f.eks. Dawkins 1999, 9-29), men der kan ikke være nogen tvivl om at denne 'gene talk'-diskurs (Keller 2003, 123-147) til dels opnåede sin populære udbredelse ved at tale meget direkte til en række pseudovidenskabelige forestillinger der allerede var i bred cirkulation. Så selvom et 'anlæg for' kun er en disposition og ikke en determination, er det i den populære bioikonografi netop kvaliteten af determination der styrer billedet af det biologiske liv. På den måde kan der fra forståelsen af de postdarwinistiske forklaringer trækkes en linje tilbage til forestillingen om anatomien som en maskine; en forestilling der kan følges i hvert fald til René Descartes' *Traktat om mennesket* (1664; se Rosenfield 1968), og som nu om dage cirkulerer omkring lægen, biologen og de apparater der kan se ind i kroppen.

Det er med dette in mente at jeg vil kalde Alien for en 'evolutionær maskine.' Allerede idet at dens yderside ikke kan skelnes fra en inderside, optegnes der en overgang mellem organismens organisering og maskinens 'blueprint', men hele præsentationen af deres livscyklus og deres formmæssige 'perfektion' har karakter af en evolutionær 'optimering'. Tydeligst er det i *Prometheus* hvor Alien-figuren opstår ud af en sort slim med egenskaber der tydeligvis er evolutionære. Når livsformer kommer i berøring med denne slim, udvikles de på kort tid til mere komplicerede, farligere og fjendtligere varianter. Fjendtligheden må ikke forveksles med ondskab, en kvalitet der ikke giver meget mening i en darwinistisk sammenhæng. Det er snarere således en film kan repræsentere den usentimentale selvished som i en barsk natur er en nødvendig betingelse for overlevelse. Alien er således ikke så meget onde (eller 'dæmoniske'), som de er drevet af absolutte, blinde drifter der sikrer dem reproduktiv overlevelse. Hvor menneskene rummer en art sjæl, eller i hvert fald en mulighed for at træffe rationelle, empatiske og moralske valg, er Alien uden sådan et indre, men reagerer altid ved ren bestemmelse – determineret. Således er de mekaniske, eller maskinelle, både i udseende og i adfærd: 'biomekanoider' som Giger selv kalder sine skabninger.

Denne maskinelle kvalitet, de blinde drifters ubønhørighed, må altså læses som en art repræsentation, om ikke af naturlig selektion som sådan, så netop af en central kvalitet ved denne selektion, nemlig dens ubevidsthed. Blindheden er i denne læsning et billede på et biologisk niveau, nedsunket under det menneskelige livs intentionelle strukturer og motiver, der er præget af rene, tankeløse processer og organisk funktionalitet. Det har en afgørende betydning for fortællestrukturen. Plottet som sådan er rimelig ligetil, men den måde det er knyttet sammen på, er ændret i forhold til ældre fortællinger – fordi Alien ikke kan siges at *ville* noget. Således er besætningens kamp ikke mod en fjende i egentlig forstand, men mod en proces. Det er altså noget ganske andet end i eksempelvis i *It! The Terror from Beyond Space*, og andre, tidligere monsterfilm, idet det i *Alien* handler om blot og bar overlevelse, snarere end (som i *It!*) en konfrontation mellem dyrisk vildskab og menneskelig rationalitet.

Det kan rimeligvis indvendes her at horror og dens tidligere former altid har været baseret på en konflikt med det uforklarlige, såsom det dæmonisk eller absolut onde. Men så misforstår man det specifikke ved den postdarwinistiske bioikonografi: Fjendtligheden er ikke uforklarlig som det dæmoniske er det, den kommer simpelthen af den naturlige selektion som på dybeste, kemiske niveau sætter betingelserne for livet. Derimod er den uden vilje, i modsætning til det dyriske, og uden motiver, i modsætning til det dæmoniske. Til gengæld mener jeg at man i forlængelse heraf kan spekulere i at præcis denne motivløse fjendtlighed, formål uden vilje, giver en særlig, distinkt senmoderne troværdighed til billederne – ikke bare fordi det forbinder sig med et videnskabeligt paradigme, men også fordi det er inden for dette paradigme vi i forvejen forsøger at forstå vores egen kropslighed. Netop derfor er den biologiske ikonografi ikke begrænset til billeder af det evolutionære, men inddrager også og baserer sig på billeder af den væskende mekanik i kroppens indre, som det eksempelvis ses i den højgrafiske lægeserie (Jerslev 2009).

IV.

To stærke billeder præger *Alien*-serien fra første til sidste film. Det ene er billedet af den hele, integrerede krop i fuld kontrol over sig selv: Sigourney Weaver der kæmper sig igennem lag efter lag af modstand ved ren beslutsomhed – det andet er af kroppens disintegration. Det er jo det *Alien er*: en ophævelse af kroppens afgrænsethed, af forskellen mellem ydre og indre, og en vrangvending af denne forskel. Aliens reproduktion er åbenlyst parasitær; hele dens eksistens er vitterlig baseret på at hæge sig fast på andet liv. Selve dens vækst er, på linje med kræftsvulsten eller AIDS, fremmed kød der truer den afgrænsede krop og dens selvbestemmelse. En anden nærliggende sammenligning er med vira, for ligesom en virus ikke kan reproducere sig selv, men overtager og benytter fremmede celler, er *Alien* afhængig af en fremmed krop for overhovedet at kunne komme til verden – og ligesom en virus kan *Alien* således evolutionært forstås som et selvreproducerende potentiale i kroppen til at slå sig selv ihjel (Dawkins 2006, 131).

Det er klart at denne ophævelse eller krænkelse er en vigtig del af skrækken, men billedet besidder også en fascinationskraft. En stor del af fornøjelsen ved den klassiske, amerikanske actionfilm er at se et velordnet, professionelt rum (kontoret, motorvejen, passagerflyet) omdannet til en kaotisk slagmark. Tilsvarende er der i film som *Alien*-serien en nydelse ved billedet af en krop der taber sin professionelle kontrol og omdannes til et uafgrænset og ukontrollabel materie. Det er i hvert fald en type billede der fylder mere og mere i filmene, fra opløsningen af Scotts "space truckers" i første film til den af hans rumproffer i *Prometheus*. Gallardo C. og Smith skriver om film nummer to:

What we see on display are not natural bodies, but 'techno-bodies,' bodies that are a product of technique or technology (bodybuilding), that can be enhanced by formfitting machines (mostly guns, but also plated body armor, cameras, microphones, and infrared lenses), resulting in cyborg soldiers. (85).

Jeg tror ikke engang det er nødvendigt at snakke om cyborg – den moderne krop, og især skuespillerens krop, er allerede resultatet af et teknologisk regime (Rose 1996; 2007) hvor den videnskabeligt præcise kombination af diæt, motion og kosmetik tildækker eller optimerer den 'naturlige' krop. En sådan kontrolleret krop er underlagt en viljes selvbillede, og det er netop tabet af denne kontrol, og truslen om dette tab, der i moderne horror som *Alien* på én og samme tid kan siges at være kilde til skræk og til en berusende – dionysisk om man vil – oplevelse af frihed fra bånd af ubestemt ophav.

Igen er det *Prometheus* der giver det bedste eksempel, for i den er kroppene så meget mere end tidligere strammet op og sat under professionel kontrol – og tilsvarende er opløsningen så meget desto mere voldsom og kødeligt fantasifuld. Den helt nærliggende sammenligning er med David Cronenbergs film hvor succesmennesker i varierende tempi opløses i et 'new flesh' (se Jørholt 1997; 2001). Det nye kød ødelægger deres skønhed, deres mulighed for at begå sig socialt og deres karriere, men samtidig indebærer det et løfte om en frihed fra tidligere begrænsninger og en mulighed for vækst i nye retninger og dimensioner. Hvor dette billede hos Cronenberg får en politisk

drejning og gives et utopisk potentiale, er det i *Alien*-serien i første omgang præsenteret rent som en trussel. Ikke desto mindre vil jeg insistere på dobbeltheden af skræk og fascination, fordi det så meget bedre forklarer at billederne er så eksplicitte. Altså: Hvis skrækken i *Alien* kommer af det man ikke ser, af truslen der lurar i det kinematografiske mørke, er de udpenslede billeder af kropslig disintegration knyttet til en fascination ved overgivelse og opløsning.

Det er nok med Tobe Hoopers *Texas Chain Saw Massacre* fra 1974 og splatteren at de filmiske muligheder ved at opløse kroppen for åben skærm starter sin moderne udvikling og opnår offentlig bevågenhed, men dette potentiale får en ganske særlig betydning med bioikonografien som den eksempelvis udvikles i *Alien*-filmene. Ikke bare åbnes der for at lade kroppen løsne sig af sine egne bånd, det gives også en mulighed for at omfortolke forholdet mellem indre og ydre (som jeg allerede flere gange har været inde på). Hvor kroppen i eksempelvis førnævnte *Fantastic Voyage* er nøje opdelt mellem hudens og den sociale personas yderlighed på den ene side og det organiske indre på den anden – opstår der med *Alien* og splattersensibiliteten en ny kommunikation mellem disse niveauer der truer med at ophæve forskellen. Fra at have været en barriere, en absolut overgang, bliver huden til en hinde, en tynd og let gennemtrængelig blære om et væskende indhold. Der er ingen ontologisk forskel mellem de to sider, blot større og mindre formmæssig kohærens. Det er jo netop det *chest-bursteren* demonstrerer, idet den krænger sig ud gennem Kanes ribben: Lige under den blege, men rimeligt ordentlige fremtræden som *person* gemmer sig de lag på lag af kød, ben og blod der spændte huden ud. For *Alien* gælder denne forskel ikke.

I den ellers noget uinteressante firer, *Alien: Resurrection*, er der en scene hvor denne sensibilitet kommer klart til udtryk. Ripley der egentlig var sprunget i sin død i tredje film, er blevet klonet, fordi hendes DNA (af uklare årsager) har blandet sig med Aliens. Videnskabsmændene der har gjort det, er ikke interesserede i hende som sådan – de vil blot have den Alien hun bærer i sin mave. Det er så lykkedes i ottende forsøg, men de syv forudgående er blevet bevaret, og det er dem Ripley finder i denne scene. De seks første forsøg er – som i et andet medicinsk *Wunderkammer* – bevarede i store glas med præserverende væske, mens den syvende er levende, knap og nap, og befinder sig på et operationsbord. De udgør en progression af mere og mere vellykkede og veludvoksede forsøg, men i ingen af dem er Alien og menneske vokset ud som separate eksistenser – i stedet er de vanskabte kroppe hvor træk fra begge arter er blandet sammen: "if separate species we be", som Lovecraft skrev. Kontinuiteten mellem de to former understreger netop den gennemtrængelige hud som en midlertidig eller forestillet grænse, men samtidig fremhæves væksten, udviklingen fra kimet, som en skrøbelig proces.

Disse to elementer, hud og kim, kan læses sammen i forhold til Alien-figuren ved at betragte det som en modstilling mellem form og vækst. Væksten er "normalt" underlagt formen når f.eks. mennesket vokser fra det befrugtede æg til den færdige form. Formen er kendetegnet ved afrundethed og en vifte af forskellige udfoldelsesmuligheder, potentialer der langsomt vokser frem, og som er bestemt af en lille uendelighed af evolutionær tid. Men i scenen her er det omvendt: Formen er i stedet underlagt væksten – en vækst der er løbet løbsk. I stedet for at have et mål i et afrundet sæt af potentialer er væksten

blevet sit eget princip: Den har taget sig selv som formål, kunne man sige. Det er således ikke bare at der er en forvirring mellem to former – menneskelig og Alien – men i lige så høj grad at væksten ikke længere refererer til noget endeligt. Det kendetegner ikke kun denne samvækst, men også Alien selv (der som man ser i tredje film, tager form efter den vært hvori den har sin inkubation). Hvor det egentligt menneskelige liv folder sig ud i henhold til dets potentialer og vilje, er Alien kun til for sin egen reproduktion – den vokser kun for at skabe yderligere vækst. Det er et liv der er for hastigt. Den klassiske darwinisme betragtede konkurrencen mellem arterne, men med det postdarwinistiske paradigme er fokus skiftet, med Richard Dawkins' (1976) berømte formulering, til det 'selviske gen'. Dette gen skaber kun form (og dermed arter) fordi det er en effektiv måde at få reproduceret sig selv på. En meget parallel sensibilitet kendetegner Alien-figuren: Dens form er det minimum der skal til for at arten kan vokse videre. Ligesom den postdarwinistiske artsform er underlagt genets simple formål, er Alien underlagt en større vækst, den har intet formål, ingen potentialer, i og for sig.

Så mens rækken af forsøg, fra det mindste og mest vanskabte foster til den færdige Ripley med en Alien i maven, kan siges at være et billede på en evolution, er den samtidig et skrækbillede (og et fascinerende billede) af en vækst løsnet fra form. Samtidig, altså, med at den markerer en stigende grad af formel fuldendelse, er den også så og så mange billeder af hvad den klonede Ripley i virkeligheden er. Videnskabsmændene der har lavet forsøgene, betegner hende som en art overmenneske, men det Ripley forstår idet hun ser sine søsterkloner – og grunden til at hun til sidst destruerer dem – er at hun selv er den fuldendte perversion: Ren vækst forklædt som egentlig form. Det fremstår meget klart i scenen som en nådesgerning at ødelægge dem. Men hvis disse forsøg er 'liv der ikke er værd at leve' (Agamben 1998, 136-43), er Ripley, om end bedre stillet, fuldendelsen af sådant liv. Hun er ikke et overmenneske, hun er en menneskelig form der er blevet optaget i denne rene vækst som kun har sig selv som formål. De andre kloners liv er ubærlige fordi de er for vanskabte til at have potentialer overhovedet, men Aliens liv er endda mindre værd igen fordi de potentialer det tilsyneladende har, ikke kan tage noget egentligt formål. Dets liv kan ikke være forfærdeligt fordi det ikke har *et* liv – det har blot liv: en blind bærer af den blinde vækst.

V.

Alien-filmens ikoniske status kan altså forstås gennem disse to begreber, biosafari (idet den spænding og gru de benytter sig af, må skelnes fra ældre former) og bioikonografi (idet de benytter en billedlighed hentet i livsvidenskaberne der har været overordentlig indflydelsesrig). I et interview om hvorfor han valgte Gigers design, siger Ridley Scott: "What I find most frightening of all: a quality of reality, combined with his own form of fantasy ... far more primal, and far more realistic."⁵ Det er i sagens natur ikke realisme i klassisk forstand, for det er ikke en troværdig repræsentation af den virkelige verden, men det er mimesis (for det er netop en efterligning af et register af moderne repræsentationer af kroppes indre der forstås som virkelige). Så selv om biosafarien i sagens natur er en "fantastisk" genre – og

⁵ Fra filmen *Giger's Alien* (1979).

nøje knyttet i sin udvikling til science fiction og fantasy – bærer den gennem bioikonografien på en realistisk kvalitet, eller: en oplevelse af at der fremvises noget under det virkelige, mere reelt end hudens overflade.

Denne særlige realisme er ikke opfundet med *Alien*. Det har mere præcist sin rod i en serie kulturelle fantasier (hvilket hverken betyder sande eller falske). Udviklingen og cirkulationen af disse fantasier er en gammel proces: Hos Charles Darwin, f.eks., kan man se hvordan behovet for at visualisere arternes udvikling – denne række af "living organisms changing in body form over countless generations" (Dawkins 2006, 195) – løses ved at trække på den sammenlignende anatomi der blev udviklet i starten af det nittende århundrede (Beer 1983; Navarette 1998; Stott 2012). Men fantasierne har en vis konsistens igennem deres mange, ellers forskelligartede udtryk. Man må altså sige at Giger og Scott baserer deres kreativitet på former der i en vis forstand allerede eksisterede. Disse former er på en og samme tid narrative, ikonografiske og tematiske. Der er i denne forstand intet tilfældigt ved at *Alien* samtidig benytter sig af bioikonografi, er en fortælling om overlevelse og tematiserer forholdet mellem den menneskelige krop og den truende organicitet.

Min pointe er at Giger og Scott ikke så meget har skabt en fantasi, som de har frisat en række forbundne fantasier og gjort dem tilgængelige for et utal af variationer og udviklinger (Littau 2011). Ikke desto mindre har de sat billeder på disse fantasier på en måde, så første film i dag næsten synes at være opstået ud af det rene ingenting, og de har skabt et monster, givet det form og liv, så overbevisende at alle tidligere monstre ligner forlorne mænd i gummidragter. Jeg har her søgt at argumentere for at denne overbevisningskraft eller særlige realisme må forklares i forhold til et bredere, postdarwinistisk paradigme der i stigende grad har præget vores verdensbillede siden midten af det tyende århundrede. Det er vigtigt her at pointere at jeg ikke tale om videnskab eller forsøger at affærdige biologien (som jeg beundrer) en fantasi. I stedet taler jeg om videnskabens kulturelle ansigt – eller det jeg har kaldt den biologiske ikonografi.

Ulf Houe, Cand.mag. i Litteraturvidenskab, Københavns Universitet. Redaktør på forlaget Tiderne Skifter. Arbejder på amatørniveau med biologiens kultur- og idéhistorie. Har skrevet artikler om forskellige ting til Trappe Tusind, Kulturo og Kultur&Klasse.

Kontakt: ulf@houe.dk

Film

Alien, 1979. Instrueret af Ridley Scott. USA: Brandywine Productions.

Aliens, 1986. Instrueret af James Cameron. USA: Brandywine Productions.

Alien3, 1992. Instrueret af David Fincher. USA: Brandywine Productions.

Alien Resurrection, 1997. Instrueret af Jean-Pierre Jeunet. USA: Brandywine Productions.

Bourne Identity, 2002. Instrueret af Doug Liman. USA: The Kennedy/Marshall Company.

Fantastic Voyage, 1966. Instrueret af Richard Fleischer. USA: Twentieth-Century Fox.

Giger's Alien, 1979. Instrueret af H.R. Giger og J.J. Wittmer. Schweiz: Intet studie.

H.R. Giger's Necronomicon, 1975. Instrueret af H.R. Giger og J.J. Wittmer. Schweiz: Intet studie.

It! The Terror from Beyond Space, 1958. Instrueret af Edward L. Cahn. USA: United Artists.

Prometheus, 2012. Instrueret af Ridley Scott. USA og UK: Scott Free Productions.

Texas Chain Saw Massacre, 1974. Instrueret af Tobe Hooper. USA: Vortex.

Litteratur

Agamben, Giorgio. 1998. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Oversat af Daniel Heller-Roazen. Stanford, CA: Stanford University Press.

Alexander, Richard. 1979. *Darwinism and Human Affairs*. Seattle: University of Washington Press.

Beer, Gillian. 1983. *Darwin's Plots: Evolutionary Narrative in Darwin, George Eliot, and Nineteenth-Century Fiction*. London: Routledge.

Burroughs, Edgar R. 2007 (1922). *At the Earth's Core*. Gloucester: Dodo Press.

Burroughs, Edgar R. 2008 (1912). *Tarzan of the Apes*. New York: Cosimo.

Carroll, Noël. 1990. *The Philosophy of Horror, or, Paradoxes of the Heart*. New York og London: Routledge.

Cartwright, Lisa. 1995. *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Creed, Barbara. 1990. "Alien and the Monstrous-Feminine". I *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema* redigeret af Anette Kuhn, 128-41. London: Verso. S. 128-41.

Darwin, Charles. 2006 (1845). "The Voyage of the Beagle". I *From so Simple a Beginning: The Four Great Books of Charles Darwin* redigeret af E.O. Wilson, 2006, 21-439. New York: Norton.

Darwin, Charles. 1967 (1869). *Arternes Oprindelse*. Oversat af J.P. Jacobsen (1872) efter femte udgave. To bind. Anden udgave. København: Christian Ejlers' Forlag.

Darwin, Erasmus. 1806. "The Temple of Nature". I *Poetical Works*, 1806, andet bind. London: J. Johnson.

- Darwin, Erasmus. 1825. *The Botanic Garden*. London: Jones and Company.
- Dawkins, Richard. 1976. *The Selfish Gene*. New York City: Oxford University Press.
- Dawkins, Richard. 1999. *The Extended Phenotype: The Long Reach of the Gene*. Oxford: Oxford University Press.
- Dawkins, Richard. 2006. *The Blind Watchmaker: Why Evidence of Evolution Reveals a Universe Without Design*. New York, NY: Norton.
- Descartes, René. 1664. *De L'Homme*. Paris: Charles Angot.
- Dennett, Daniel. 1996. *Darwin's Dangerous Idea: Evolution and the Meanings of Life*. New York, NY: Touchstone.
- Doyle, Arthur Conan. 1912. *The Lost World*. London: Hodder & Stoughton.
- Gallardo C., Ximena og Smith, Jason. 2004: *Alien Woman: The Making of Lt. Ellen Ripley*. New York: Continuum.
- Gigante, Denise. 2009. *Life: Organic Form and Romanticism*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Haggard, Henry Rider. 1985 (1885). *King Solomon's Mines*. London: Macmillan.
- Jerslev, Anne. 2009. "Kropbilleder i den amerikanske tv-serie *House M.D.*". *Kritik* 191: 78-88.
- Houe, Ulf. 2013. "At læse efter generne: Videnskabsteoretiske problemer i den darwinistiske litteraturteori". I *Kultur og Klasse*, 116. Under forberedelse.
- Joshi, Sunand T. 1990. *The Weird Tale*. Holicong, PA: Wildside Press.
- Jørholt, Eva. 1997. David Cronenberg og "The new flesh". I *Sekvens 97 – Filmæstetik og Billedhistorie* redigeret af Torben Grodal og Helle Kannik Haastrup. København: Institut for Film- og Medievidenskab.
- Jørholt, Eva. 2001. "The Metaphor Made Flesh: A Philosophy of the Body Disguised as Biological Horror Film". I *Micropolitics of Media Culture: Reading the Rhizomes of Deleuze and Guattari* redigeret af Patricia Pisters, 75-100. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Keller, Evelyn Fox. 2003. *Making Sense of Life: Explaining Biological Development with Models, Metaphors, and Machines*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Kevles, Bettyann. 1996. *Naked to the Bone: Medical Imaging in the Twentieth Century*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- Littau, Karin. 2011. "Media, mythology and morphogenesis: Aliens(TM)". *Convergence* 17(1): 19-36.
- Lovecraft, Howard P. 2011 (1921). "Facts Concerning the Late Arthur Jermyn and his Family". I *Eldritch Tales*. London: Gollancz.

- Lovecraft, Howard P. 1964 (1931). "At the Mountains of Madness". I *At the Mountains of Madness, and Other Novels*. Wisconsin: Arkham House.
- Morgan, Jack. 2002. *The Biology of Horror: Gothic Literature and Film*. Carbondale: Southern Illinois University Press.
- Nathan, Ian. 2011. *Alien Vault: The Definitive Story Behind the Film*. London: Aurum.
- Navarette, Susan J. 1998. *The Shape of Fear: Horror and the Fin de Siècle Culture of Decadence*. Lexington, KY: University Press of Kentucky.
- Panofsky, Erwin. 1936. "On Movies". I *Bulletin of the Department of Art and Archaeology of Princeton University* (Juni 1936): 5-15.
- Panofsky, Erwin. 1955a. *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, 295-320. New York City: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, Erwin. 1955b. "Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac Tradition". I *Meaning in the Visual Arts: Papers in and on Art History*, 295-320. New York City: Doubleday Anchor Books.
- Panofsky, Erwin. 1972. *Studies in Iconology: Humanistic Themes in the Art of the Renaissance*. Boulder, CL: Westview Press.
- Richter, Virginie. 2011. *Literature after Darwin: Human Beasts in Western Fiction, 1859-1939*. Basingstoke, Hampshire: Palgrave.
- Rose, Nikolas. 1996. *Inventing our Selves: Psychology, Power, and Personhood*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rose, Nikolas. 2007. *The Politics of Life Itself: Biomedicine, Power and the Subjectivity of the Twenty-First Century*. Princeton: Princeton University Press.
- Rosenfield, Leonora C. 1968. *From Beast-machine to Man-machine: Animal Soul in French Letters from Descartes to La Mettrie*. New York, NY: Octagon.
- Sawchuk, Kim. 2000. "Biotourism, Fantastic Voyage, and Sublime Inner Space". I *Wild Science: Reading Feminism, Medicine, and Media* redigeret af J. Marchessault og K. Sawchuk, 9-23. London: Routledge.
- Scanlon, Paul: *The Book of Alien*. London: Titan, 2004.
- Spencer, Herbert. 1864; 1867. *The Principles of Biology*. To bind. London: Williams and Norgate.
- Stott, Rebecca. 2012. *Darwin's Ghosts: The Secret History of Evolution*. New York City: Spiegel & Grau.
- Tasker, Yvonne. 1993. *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*. London: Routledge.
- Thomson, David. 1998. *On the Alien Quartet*. London: Bloomsbury Publishing.
- Tudor, Andrew. 1989. *Monsters and Mad Scientists: A Cultural History of the Horror Movie*. Oxford: Basil Blackwell.

Van Dijck, José. 2005. *The Transparent Body: A Cultural Analysis of Medical Imaging*. Seattle: University of Washington Press.

Wilson, Edward O. 1998. *Consilience: The Unity of Knowledge*. New York: Vintage Books.