

Het lichaam ontstegen

Een cultuurkritische verkenning van sciencefictionfilms

Anneke Smelik

De filmwetenschapper houdt zich bezig met een object van onderzoek dat binnen de traditionele letterenfaculteit nog wel eens met gefronste wenkbrauwen wordt benaderd: film. En dat terwijl film zelf inmiddels al een min of meer fossiel medium is geworden door de komst van televisie, video en het internet. Film-, televisie- en mediastudies hebben zich vanaf hun ontstaan aangesloten bij de interdisciplinaire wetenschapsbenadering van cultural studies. Van belang hierbij is dat met name binnen de Amerikaanse cultural studies de scheiding tussen hoge en lage cultuur als volstrekt achterhaald wordt beschouwd. De methodologie is voor een groot deel ontleend aan het structuralisme, en vooral het poststructuralisme. Daarbij heeft de theorievorming zich sterk laten inspireren door vrouwenstudies, homo- en lesbische studies, en etnische studies. In dit artikel zijn deze inspiratiebronnen terug te vinden: de sciencefictionfilm wordt theoretisch benaderd, door de codes en conventies van representatie (in dit geval van de cyborg en van virtual reality) te analyseren. Dit gebeurt vanuit de invalshoek van gender. Onder 'gender' wordt de sociale constructie van sekse verstaan, ofwel de machtsverhoudingen tussen mannen en vrouwen. Deze invalshoek verklaart de belangstelling voor de constructie van identiteit in populaire cultuuruitingen zoals de sciencefictionfilm binnen de hedendaagse cybercultuur. Cultural studies is momenteel de dominante benadering van cybercultuur, zoals te zien is in de volgende twee readers: *The Cyborg handbook* van Chris Hables Gray, en *The Cybercultures reader* van David Bell en Barbara Kennedy.

Het genre sciencefiction¹

Sciencefiction is altijd een wat schimmig genre geweest. De klassiekers worden hogelijk gewaardeerd: Frankenstein van Mary Shelley, de boeken van Jules Verne, 1984 van George Orwell. Maar onder meer de hausse in sciencefiction na de Tweede Wereldoorlog, zowel in literatuur als in de film, heeft het genre naar de lage cultuur verbannen. Pas in de jaren tachtig krabbelde het daar weer uit, deels omdat in Hollywood sciencefictionfilms werden gemaakt door respectabele regisseurs en met forse budgetten. Deels ook omdat cultuurwetenschappers hun aandacht op het genre gingen richten. In de postmoderne cultuur zijn de grenzen tussen hoge en lage cultuur geslecht. Een interdisciplinair vakgebied als cultural studies heeft hier toe bijgedragen.

Binnen de film- en televisiewetenschap speelde het onderscheid tussen hoge en lage cultuur überhaupt al veel minder. Door de poststructuralistische invloed binnen filmstudies eind jaren zestig (de komst van semiotiek, psychoanalyse en ideologiekritiek), ging de aandacht decennialang uit naar de politiek van representatie. Dit houdt in dat de processen van betekenisgeving en ideologie geanalyseerd werden. Daarbij waren de Hollywoodfilm en de televisie dankbare onderzoeksgebieden, want deze populaire media waren doordrongen van de Amerikaanse ideologie. In de *Hays code*, de censuur die van begin jaren dertig tot eind jaren zestig in Hollywood heeft gegolden, staat zelfs expliciet dat films de *American way of life* moeten propageren. Dat wil zeggen: kapitalisme, individualisme, huwelijk en gezin, en de overwinning op het kwaad.

Verhalen die zich bewegen tussen utopie en apocalyps, tussen hoop op een betere toekomst en angst voor het einde van de wereld. In feite gaat het in sciencefiction om een commentaar op de huidige tijd, vooral op ontwikkelingen in technologie en wetenschap. Sciencefiction dient vaak als waarschuwing. In die zin is het een genre waar ideologische tegenstellingen heel scherp naar voren komen. De politiek van representatie staat in culturele studies van sciencefiction dan ook voorop. Daarbij gaat de aandacht vooral uit naar de representatie van het menselijk lichaam en de rol van gender. De invloed van moderne technologie op het menselijke lichaam is een belangrijk onderwerp in sciencefiction (Bukatman 1993, Dery 1996). De technologie kan dat lichaam perfectioneren, maar evengoed naar de schroothoop verwijzen. Dan maakt het nogal wat uit of het om een mannelijk of vrouwelijk lichaam gaat. Verdwijnt bijvoorbeeld de menselijke reproductie? Maakt technologie noties van mannelijkheid en vrouwelijkheid overbodig? Wat gebeurt er met de identiteit als het lichaam fundamenteel verandert door de technologie? In dit artikel sluit ik aan bij de ontwikkelingen in cultural studies, door mij te buigen over de status van het menselijke lichaam in relatie tot gender en identiteit in sciencefictionfilms. Dat doe ik in het eerste deel aan de hand van de figuur van de cyborg en in het tweede deel aan de hand van de verbeelding van virtual reality.

De cyborg

De term 'cyborg' komt van cybernetisch organisme: een mens-machine. In de sciencefictionfilm wordt onder cybernetica vooral kunstmatige intelligentie en computertechnologie verstaan. Met de figuur van de cyborg wordt tegenwoordig dan ook de versmelting van mens en computer bedoeld, zeg maar de mens met een chip in z'n lichaam. De cyborgfilm sluit aan op de ontwikkeling van digitale beelden binnen computer- en mediatechnologie (Hayward en Wollen 1993). Er zijn twee types cyborg: de hardware- en de softwarecyborg. De meer klassieke hardwarecyborg combineert een organisch menselijk lichaam met technologie in de vorm van implantaties of prothesen; zo ontstaan figuren als de Terminator, RoboCop en Eve 8. De softwarecyborg plugt een computerprogramma in het hoofd, zoals Johnny Mnemonic die data geladen krijgt in zijn hersenen. De softwarecyborg hoeft zelfs helemaal geen vaste, fysieke vorm meer te hebben, maar kan louter bestaan uit een computerprogramma dat op elk willekeurig moment een andere vorm kan aannemen; dan zijn we beland bij het model T1000 uit *Terminator 2: Judgment Day*. Dit is tot op heden een van de boeiendste verbeeldingen van een cyborg in film. Deze cyborg van vloeibaar kwik heeft een flexibele vorm die de grenzen van onze verbeeldingskracht tart, omdat hij/zij/het elk denkbaar dualisme overschrijdt: mens-machine, organisch-technologisch, mannelijk-vrouwelijk, hard-zacht, innerlijk-outerlijk. De filmsche uitwerking van de T1000 is een voorbeeld van de explosieve verbeeldingskracht die met de figuur van de cyborg in onze cultuur is geïntroduceerd. Deze hybride figuur presenteert het verbijsterende beeld van een grenzeloze entiteit. De T1000 roept vragen op over de cyborg als een nieuwe figuratie van menselijke identiteit, met name in mogelijkheden voor nieuwe vormen van mannelijkheid en vrouwelijkheid. In haar 'Cyborg Manifest' introduceerde de wetenschapsfilosofe Donna Haraway

(1985) de cyborg als een nieuwe, politieke en theoretische figuratie. De hybride cyborg figureerde als een nieuw beeld voor de gefragmenteerde, heterogene, postmoderne identiteit van vrouwen. Haraway zag de cyborg als een verfrissend, antinostalgisch beeld voor vrouwen. De combinatie van Haraways utopische visie en de opkomst van de cyborg in sciencefictionfilms maakte mij nieuwsgierig naar de mogelijkheden om menselijke identiteit anders, wellicht vernieuwend, te verbeelden. De cyborg, als een mens-machinehybride, zal immers ideeën over het traditionele subject beïnvloeden. In die zin vormt de figuur van de cyborg een uitdaging voor conventionele opvattingen over mannelijkheid en vrouwelijkheid. Je zou kunnen stellen dat de hybride cyborg de mens voor een identiteitscrisis stelt.

Kan de Hollywoodcyborg inderdaad als een nieuw beeld fungeren voor de hybride, gefragmenteerde, postmoderne subjectiviteit van vrouwen en mannen? Daarover kan ik kort en duidelijk zijn: niet of nauwelijks. De Terminator, RoboCop en Eve 8 zijn bijvoorbeeld cyborgs die een niet al te grote aanslag doen op onze voorstelling van de mens-machine, zeker in vergelijking met de intrigerende vloeibaarheid van model T1000. De hardwarecyborgs hebben een vaste, onveranderlijke vorm, waarbij onmiddellijk hun exorbitante gendertypering in het oog springt. Deze cyborgs zijn zo extreem mannelijk of vrouwelijk dat men bij 'gewone' mensen al gauw begint te denken aan een travestie van de geslachtsidentiteit.

Waarom heeft de cyborg zo'n bovenmatig seksespecifiek lichaam? Voor Springer (1996) gaat het hier om een tegenspraak binnen de populaire verbeelding van de cyborg: terwijl de cyborg de grens tussen mens en technologie verlegt en daarmee het menselijk lichaam verouderd en overbodig maakt, worden de grenzen van gender juist scherp getrokken en behouden. Holland (1995) betoogt dat de cyberlichamen zo overdreven seksespecifiek zijn om de dreiging ongedaan te maken die cyborgs belichamen: namelijk het verlies van het menselijk lichaam. Dit verlies impliceert de teloorgang van het seksuele verschil. De angst binnen de Hollywoodfilm dat technologie gender overbodig maakt resulteert in het seksualiseren van de cyborg. In de volgende paragrafen zal ik eerst ingaan op de vrouwenrollen in sciencefictionfilms, en daarna op de mannenrollen.

Bijbelse vrouwen

Er zijn maar weinig vrouwelijke cyborgs in film. Ze komen voor in *Cherry 2000*, *Cyborg 2* en *3*, en in *Eve of Destruction*. Deze cyborgs zijn uitermate vrouwelijk en sexy. *Cherry 2000* is de ideale vrouw en minnares, letterlijk het product van een mannenfantasie. Hoewel ze zelf in de film uitroept 'I am not a fucking machine', is dat nu precies wat ze wel is. *Cyborg 2* begint met een schokkende voyeuristische scène, waarin een groep zakenmannen op video kijkt naar de presentatie van een nieuw geheim wapen. Zij bekijken een vrijscène tussen een vrouwelijke cyborg en een man, waarbij de vrouw ontploft op het moment dat ze klaarkomt. Zij is het nieuwe wapen.

Ook in *Eve of Destruction* wordt een verband gelegd tussen vrouwelijke seksualiteit en vernietigende kracht. Eve 8 is als geheim wapen geproduceerd door de wetenschapper Eve Simmons (een dubbelrol van Renée Soutendijk²). Terwijl ze voor het eerst op straat uitgeprobeerd wordt, slaat ze bij een toevallige roofoverval op tilt. De cyborg Eve 8 gaat naar een bordeel, verleidt daar een man, bijt zijn penis af als hij

haar dreigt te verkrachten en schiet andere mannen overhoop. Zij is dus zowel een castrerende vrouw als een dodelijk wapen.

Het blijkt dat dr. Simmons de cyborg heeft geprogrammeerd volgens haar eigen verlangens, fantasieën en herinneringen. Iedere man die haar ooit een strobreed in de weg heeft gelegd, wordt genadeloos door de cyborg uit de weg geruimd. Tijdens een van haar acties tegen een willekeurige man die haar dwarszit, rijdt ze met opzet haar auto in volle vaart tegen de zijne en vliegt door de botsing met haar lichaam tegen het stuur en de ruit. Terwijl zij schreeuwt, gaat de camera via haar mond door het inwendige van haar lichaam, als door een lange tunnel, en komt uit in haar baarmoeder waar op dat moment een kernbom wordt geactiveerd.

Het lijkt geen twijfel dat de voorstelling van Eve 8 uitermate conventioneel is: zij is de gevaarlijke femme fatale wier seksuele krachten volkomen zijn losgeslagen. De film geeft een plat freudiaanse draai aan het verhaal door te suggereren dat de wetenschapper Simmons haar onbewuste heeft afgesplitst en geprojecteerd in de cyborg (Holland 1995). Eve 8 is evenwel meer dan alleen de belichaming van Simmons' onbewuste verlangens. Zij is met evenveel recht te zien als een fel verzet tegen de regels en beperkingen van traditionele vrouwelijkheid. Binnen de logica van de Hollywoodfilm moet dit verzet echter een halt toegeroepen worden. Het is dan ook Simmons die uiteindelijk de cyborg uitschakelt en niet de ingehuurde militair. Met andere woorden het is de 'goede vrouw' die haar eigen seksualiteit en haar verzet tegen patriarchale vrouwelijkheid vernietigt.

Eve 8 is de Eva van de zondeval, de 'Eve of destruction'. Monster en femme fatale. Bepaald niet het vernieuwende, utopische beeld van Haraways cyborg. Het is teleurstellend dat deze film de cyborg niet aangrijpt om een nieuwe figuratie van vrouwelijkheid te presenteren, maar juist een aloude vrouwbeeld van stal haalt. De goedkope psychologie die het vrouwelijke personage opsplijt in een goede Eva, de wetenschapper Simmons, en een slechte, de cyborg Eve 8, doet maar al te zeer denken aan de goede en de slechte Maria in de zwijsende film *Metropolis*. Gezien het traditionele vrouwbeeld in deze films, is het vast geen toeval dat het hier bijbelse namen betreft.

Sarah: oermoeder en vechtmachine

Een andere bijbelse naam is Sarah, een van de hoofdpersonages uit de beide Terminatorfilms. Waar de vrouwelijke cyborgs een teleurstelling vormen in hun clichématigheid, zijn de menselijke vrouwen in de cyborgfilms veel complexer. Sarah is geen cyborg maar een gewone vrouw, hoewel zij aan het einde van de eerste film cyborgachtige proporties heeft aangenomen wanneer zij de Terminator overwint en vernietigt. *Terminator 2* benadrukt deze ontwikkeling. De film opent met een scène waarin Sarah intensief haar lichaam traint voor de oorlog die zij verwacht. De actrice Linda Hamilton heeft in de jaren tussen de eerste en de tweede film flink aan bodybuilden gedaan. Daarmee verandert zij het conventionele uiterlijk van het vrouwelijke lichaam, – zacht, rond en kwetsbaar – in een hard en gestaald lichaam.

Sarah wordt gedreven door haar wanhoop over het lot van de wereld. Terwijl de Terminator alleen hier is gekomen om haar nu veertienjarige zoon te beschermen, gaat haar missie verder: zij zet alles op alles om de totale ramp van een kernoorlog te voor-

komen. In een beangstigende scène zien we haar nachtmerrie waarin de wereld ten onder gaat. Na dit apocalyptische visioen hijst Sarah zich in een militaire outfit en groeit uit tot een ware vechtmachine. Zij bevrijdt zich dus van de beperkingen van haar vrouwelijkheid. Ik ben het dan ook niet eens met de interpretatie dat de films reactie-nair zijn omdat Sarah alleen maar gedefinieerd zou worden door het moederschap (Penley 1991, Holland 1995). Deze interpretatie gaat voorbij aan een groot deel van Sarahs veranderingen en ook aan haar hogere doel om de wereld en niet alleen haar eigen zoon te redden. In feite ondergaat ze een transformatie van militante militarisering. Sarah wordt een moeder/machine in haar toewijding om de wereld te redden en biedt zo een vernieuwender beeld dan de geseksualiseerde vrouwelijke cyborgs uit *Eve of Destruction*, *Cyborg 2* en *3* en *Cherry 2000*. Ook hechten deze critici te weinig belang aan het feit dat het verhaal in *Terminator 2* door Sarah verteld wordt; haar voice-over geeft aan dit personage de autoriteit van de verteller. Het zijn uiteindelijk meer Sarahs visie, vastberadenheid en doorzettingsvermogen dan de kracht van de Terminator die ervoor zorgen dat de goeden de strijd winnen en de toekomst veiligstellen.

Erotiek

Over naar mannelijkheid nu. De hardwarecyborgs zoals de Terminator en RoboCop zijn buitensporig mannelijk: hard, van staal, gespierd, oftewel fallisch op een manier waar Tarzan niet eens van kon dromen. En toch vertoont dit gestaalde harnas van mannelijkheid tekenen van roest en slijtage. Mannelijkheid in sciencefictionfilms is zelfs veel ambivalenter dan men op het eerste gezicht zou denken.

Twee trends in de visuele voorstelling van mannelijkheid in de jaren tachtig vinden we ook terug in de cyborgfilm, en dat zijn de erotisering en de verwonding van het mannelijke lichaam (Tasker 1993, Jeffords 1994). Beide elementen komen voor in een scène uit *Universal Soldier*, waar een cyborg zich voor een vrouw uitkleedt en haar vraagt naar iets hards te zoeken in zijn lichaam; hij vermoedt dat er ergens een zandertje is ingebouwd. Terwijl zij ietwat opgelaten zijn lichaam aftast en een opmerking maakt over zijn gespierde fysiek (de cyborg wordt gespeeld door Jean-Claude van Damme), vraagt hij wat dat harde daar tussen zijn benen is, waarop zij zich haast te antwoorden dat dat daar hoort en heel normaal is. Wanneer zij even later de chip in zijn been vindt, geeft hij haar een mes om deze eruit te snijden. Ze durft niet en dan steekt hij zelf met veel kracht het mes in zijn eigen been, waarop zij haar vingers in de open wond steekt en de chip eruit peutert. Vervolgens valt ze flauw.

Het naakte mannelijke lichaam is hier object van zowel het vrouwelijk verlangen als van (nogal flauwe) grappen. Het zelfbewuste vertoon van het mannelijke lichaam als erotisch en aantrekkelijk voor vrouwen, is een recente ontwikkeling in de actie-films vanaf de jaren tachtig. Vaak worden er in het verhaal vreemde situaties gezocht om het mannelijke, geconstrueerde, gebodybuilde lichaam in al zijn triomf uit te kunnen stalen. Voorbeelden zijn de Rambofilms, of Bruce Willis in *Die Hard*, die zich juist in de badkamer bevindt als de terroristen aanvallen, zodat hij hen de rest van de film halfnaakt in zijn onderbroek moet bestrijden. Deze dubbelzinnige trend plaatst het mannelijke personage in de positie van het schouwspel. In de filmtheorie duidt het begrip 'schouwspel' traditioneel op de vrouwelijke figuur die door het mannelijke personage en de toeschouwer voyeuristisch bekeken wordt (Mulvey,

