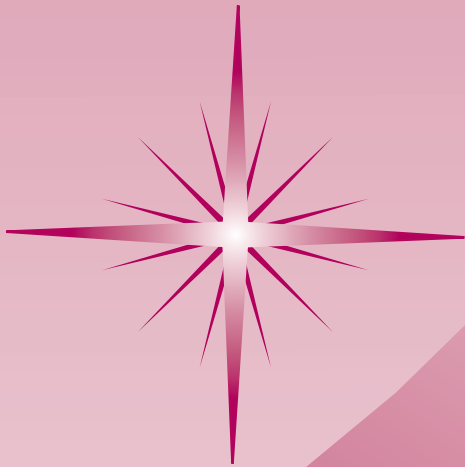


Sofia Sjö

Spelar kön någon roll när man räddar världen?

Kvinnor, kvinnligheter och
messiasmyter i SF-film





Sofia Sjö

f. 28.09.1977

TM 2001 från Åbo Akademi

Pärm: Tove Ahlbäck

Åbo Akademis förlag

Biskopsgatan 13, FIN-20500 ÅBO, Finland

Tel. int. +358-2-215 3292

Fax int. +358-2-215 4490

E-post: forlaget@abo.fi

<http://www.abo.fi/stiftelsen/forlag/>

Distribution: Oy Tibo-Trading Ab

PB 33, FIN-21601 PARGAS, Finland

Tel. int. +358-2-454 9200

Fax int. +358-2-454 9220

E-post: tibo@tibo.net

<http://www.tibo.net>

SPELAR KÖN NÅGON ROLL NÄR MAN RÄDDAR VÄRLDEN?

Spelar kön någon roll när man räddar världen?

Kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film

Sofia Sjö

ÅBO 2007

ÅBO AKADEMIS FÖRLAG – ÅBO AKADEMI UNIVERSITY PRESS

CIP Cataloguing in Publication

Sjö, Sofia

Spelar kön någon roll när man räddar världen? : kvinnor, kvinnligheter och messiasmyter i SF-film / Sofia Sjö. -

Åbo : Åbo Akademis förlag, 2007.

Diss.: Åbo Akademi.

ISBN 978-951-765-352-7

ISBN 978-951-765-352-7
ISBN 978-951-765-353-4 (digital)
Oy Nord Print Ab
Helsingfors 2007

Innehåll

Förord	9
1. Inledning	11
Uppgift	17
Material och urval	20
Teori och metod	24
Positionering	37
Terminologi	39
2. Science fictionfilm och tidigare forskning	46
Science fiction – en introduktion	47
Science fictionfilmen – en historisk genomgång	50
Science fictionfilmen och dess olika områden	54
Myten och science fictionfilmen	55
Skräck bland monster och maskiner	57
Från bok till film	59
I rymden hör ingen dig skratta – science fictionkomedier	60
Från dataspel till film eller filmen som dataspel	61
Specialeffekter – från fantasi till ”verklighet”	61
Science fiction och tv-mediet	63
Tidigare forskning	65
Religion och film – olika infallsvinklar	66
Religion, myt och science fictionfilm	68
Kvinnor och film	73
Kvinnor och religion	79
Religion och kvinnor på film	84
Sammandrag	86
3. Kärleksobjekt och messiasgestalter	88
<i>Stjärnornas Krig</i> – religion och kvinnlig makt i skuggan av ondskan	89
Tidigare forskning kring <i>Stjärnornas Krig</i>	90
Messiastemat i en galax långt, långt borta	92
Far och son som messias	94
Jedierna och tron på Kraften	95
Kvinnor i <i>Stjärnornas Krig</i>	97
Amidala – makt och kvinnlig maskerad	99
Amidala och Anakin – den onda kärleken?	102

Leia – auktoriteten och kärleken	104
Sammandrag	106
<i>The Matrix</i> – frälsning och kvinnlighet bland människor och maskiner	107
Religion i <i>Matrix</i> -filmerna	107
Messiasmyten bland människor och maskiner	111
Tro och religion i <i>Matrix</i> -världen	114
Kvinnor, kvinnlighet och religion i <i>The Matrix</i>	115
Trinity – kvinnlig styrka, makt och offer	117
Trinity och Neo – kärleken som lösningen	119
Sammandrag	121
<i>Wing Commander</i> – frälsningens genetik och trosfrågor i yttre rymden	121
En genetisk messias	121
Angel – ledare och vän	123
Angel, Blair och vägen till tron	124
Sammandrag	125
<i>The Terminator</i> – mänskliga messiasgestalter och kärlek genom tiden	125
Vem räddar vem? – messiasmyten i <i>Terminator</i> -filmerna	126
Sarah Connor – offret som slår tillbaka	128
Katherine Brewster och kvinnlig ondska	131
Sammandrag	133
Att älska en messias 1	134
Från aktiv till passiv ledare	134
Den manliga, religiösa makten	136
Tvivel	137
Kärlek	138
Sammandrag	140
4. Mödrar och messiasgestalter	141
Mödrar och muskler i <i>The Terminator</i>	143
Sarah Connor – kropp, hjälte, offer	143
Sarah och John – mänsklighetens hopp och muskelmamman	147
Publikens profet	149
Sammandrag	150
Religiös makt och moderlighet i <i>Dune</i>	150
Myt och religion i <i>Dune</i>	150
Bene gesserit-systrarna och Kwisatz Haderach	152
Jessica och moderns makt	153
Jessica och Paul – härkomst och religion	155
Messias på den kvinnliga maktens bekostnad	156
Sammandrag	156

Hemmamamman och onskans början i <i>Stjärnornas Krig</i>	157
Shmi Skywalker – modern, makan och religionen	157
Shmi, Anakin och vägen till onskan	158
Modern och det religiösa i <i>Wing Commander</i>	159
Att älska en messias 2	160
Den goda moderns problematik	160
Fadern	162
Modersarvet	163
Modersidealet	164
Sammandrag	166
5. Kvinnliga messiasgestalter 1	167
Kvinnan som hjälte	167
<i>Alien</i> -filmerna – moder, monster och messias	169
Feminism och antifeminism – <i>Alien</i> -filmerna och tidigare forskning	170
Kvinnligheter i <i>Alien</i> och <i>Aliens</i>	174
Religion i yttre rymden	178
Religion och frälsning "at the ass-end of space"	180
Messias trots allt	182
Kvinna trots allt?	184
Ett möjligt motstånd	185
<i>Alien Resurrection</i> och den monstrosösa moderns återkomst	187
Sammandrag	190
<i>Det femte elementet</i> – kvinnlig styrka och religiös makt	190
Onskans återkomst	191
Kvinnor i <i>Det femte elementet</i>	192
Leeloo – den perfekta kvinnan?	193
Kvinnlighet, manlighet och myten – en jämförelse	196
Den vita eliten	196
Två vägar	197
Manlig tro – kvinnligt tvivel	199
Ensam av sitt kön	200
Sammandrag	201
6. Kvinnliga messiasgestalter 2	203
Att rädda världen i den lilla rutan	203
Styrka makt och vänskap i <i>Buffy Vampyrdråparen</i>	207
Vad är pluralformen av apokalyps?	207
Tjejen i den mörka gränden	209
Ännu en offerhjäلتinna	212
En liten blondin med makt...	213
... att dela med sig av	216

Slutet gott allting gott?	219
Sammandrag	220
Kvinnlighet och frihet efter apokalypsen i <i>Dark Angel</i>	221
Religion och mytologi i Seattle 2019	221
En kodad messias	222
<i>Buffy</i> i ny tappning?	224
En frälsare utan val	225
Ett steg fram och två tillbaka	228
7. Från framtid till nutid – vad gömmer sig bakom den fantiserade undergången?	230
Sammanfattning	230
Resultat och slutsatser	233
Från dåtid till framtid – en avslutande tidsresa	245
Lucas, Cameron och Whedon – tre infallsvinklar på myt, religion, kvinnor och kvinnlighet	246
George Lucas – mytologiska teman, kvinnlig tystnad	246
James Cameron – kvinnan i centrum, mannen som frälsare	249
Joss Whedon – den ensamma hjältens död och kvinnlig makt	251
En slags utveckling	254
Frågor för framtiden	255
8. Slutkommentarer och diskussion	257
Summary in English	261
Källor och litteratur	268

Förord

Att skriva en avhandling är, som alla som gjort det vet och alla som inte gjort det säkert kan föreställa sig, en process med både inspirerande höjder och aningen svårare dalgångar. Ibland står tankarna stilla, ibland rör de sig i cirklar och ibland är man helt klart "ute och seglar". Då och då lyckas man ändå få fasta på något väsentligt och har man riktigt tur lyckas man även sätta dessa idéer i ord. Det som också hjälper en i processen är att man aldrig står ensam. Under de senaste åren har jag haft ett jobb som tillåtit mig att mitt i dagen konstatera att nu går jag hem och ser på film. För någon som älskar film har det ofta känts som en verklig lyx. Utan stöd och inspiration från människor i min omgivning är emellertid risken stor att jag fortfarande skulle sitta och se på mina filmer utan att ha kommit längre i min analys. Det kunde förstås också vara trevligt, men jag är ändå rätt glad att jag nu kommit så här långt och önskar följaktligen framföra ett stort tack till följande personer och instanser.

För det första önskar jag tacka mina handledare prof. Nils G. Holm och prof. Harriet Silius för det stöd och den inspiration de gett mig. Vid otaliga seminarium har de båda hjälpt mig ringa in mitt ämne och hitta en bas för mina idéer och funderingar. Jag är emellertid också oerhört tacksam till andra seminariedeltagare, medstudenter, anställda eller bara intresserade som tagit sig tid att läsa och kommentera mina texter. Speciellt önskar jag tacka docent Siv Illman, FD Jan Svanberg, FD Andreas Häger, TD Maria Leppäkari, FM Rebecca Karlsson, FD Kennet Granholm och TM Marcus Moberg. Utan era kommentarer och ert stöd hade jag aldrig kommit så här långt. Jag önskar också rikta ett stort tack till docent Sven-Erik Klinkmann för att han vid flera tillfällen tagit sig tid att läsa och kommentera mina texter. Inspiration och stöd för min forskning har emellertid inte enbart kommit från akademiskt håll. Jag önskar således också tacka science fiction-fandom i Finland och alla de underbara människor jag här mött. Speciellt tack till Ben Roimola och Enhörningen.

Utän finansiering ingen avhandling. Det gäller i varje fall i mitt fall. Således önskar jag tacka Otto A. Malms donationsfond, Stiftelsens för Åbo Akademi forskningsinstitut och rektor Jorma Mattinen för beviljade stipendier. Tack också till Donnerska Institutet och dess personal för att ha försett mig med forskarplats och alltid hjälpt mig när de kunnat.

Slutligen önskar jag sända ett stort tack och många kramar till alla mina vänner och släktingar som mera eller mindre medvetet stött mig i mitt arbete. Tack till Åsa, Anne, Maria och Mece för de otaliga timmar ni satt på att diskutera filmer och tv-serier med mig. Det är alltid både roligt

och lärorikt att få prata film med människor som delar ens passion. Tack till Sara för att du alltid orkat höra mig klaga, speciellt under de sista veckorna. Jag är inte säker på att jag haft samma tålamod. Tack till Camilla, Nina, Lotta och Malena för att ni orkat höra mig klaga ännu lite till. Tack också till min familj och mina släktingar för att ni alltid funnits där, och lovat tycka om mig även om min avhandling aldrig skulle ha blivit skriven. En extra kram sänder jag till min mamma Mary. Hon är kanske ingen superhjärte, men nog så inspirerande ändå.

Åbo, december 2006
Sofia Sjö

1. Inledning

Film har under de senaste åren allt mera gjort sig känt som ett betydelsefullt område för studier av religion.¹ Detta är i sig inte speciellt oväntat. Religion och film har alltid stått varandra nära. Några av de tidigaste filmerna som gjordes utgick t.ex. från bibliska berättelser, och filmens framställningar har under hela filmhistorien kommit att kritiserats och diskuteras från religiöst håll. Inom film har också religiösa teman som inte lika klart knyts till någon enskild religion, men som ändå relaterar till det religiösa, alltid varit populära, t.ex. striden mellan godhet och ondska. Sambandet mellan religion och film kan emellertid också anses gå djupare än så. Med Gerard Loughlins ord:

Cinema can be viewed as a quasi-religious practice. It is this not only in its use of religious symbols and themes, but in and through its social practice, which congregates people in the dark for visions of desire.²

I filmens världar kan vi således få möta mera eller mindre tydligt religiösa symboler, karaktärer och idéer, men själva upplevelsen av film, oberoende av dess innehåll, kan också tolkas och relateras till upplevelsen av det religiösa. I biografernas mörker, eller varför inte i hemmets tv-soffa, får vi erfara hjärtskärande skräckscenarier, men också – och i minst lika hög grad – våra djupaste önskningar och drömmar. Genom att på detta sätt ge oss världen så som vi önskar oss att den skulle vara sammanfaller filmen, som John C Lyden konstaterat, på flera plan med det religiösa.³ Men även genom framställningar av lidande och tvivel kan filmens världar anses aktualisera religiösa frågor.⁴ Enligt Greg Watkins kan filmmediet också med sin specifika natur utmana tittaren på ett sätt som har klara religiösa/etiska implikationer.⁵

I mötet religion och film kan således rätt fascinerande och oväntade saker hända. Ett intressant, och mycket omdiskuterat exempel, är fenomenet jedi-religion. För att kort sammanfatta historien fick allt sin början år 2001 när en folkräkning genomfördes på Nya Zeeland. Samtidigt gick ett e-postmeddelande som en löpeld över landet. I meddelandet uppmanade man mottagaren att i rutan för religion på folkräkningsblanketterna pricka i alternativet "Other" och som förklaring skriva in Jedi, namnet på den religion man kan återfinna i filmerna

¹ Se t.ex. Linderman 2004, 305-319

² Loughlin 2004, 50

³ Lyden 2003

⁴ Se t.ex. Deacy 2001

⁵ Watkins 1999

Stjärnornas Krig. Om 8000 personer gjorde detta skulle nämligen, påstod meddelandet, Jedi bli officiell religion på Nya Zeeland. Folkräkningar i Storbritannien och Australien åtföljdes av samma uppmaning.⁶ I Australien uppgick antalet "Jedi" till 70 000 av vilka 5000 anses vara sådana som tar denna tro på allvar.⁷ Ännu har ingen av dessa länder erkänt Jedi som en officiell religion,⁸ men intresset för "Jedi-religion" är stort och på webbsajter världen över diskuterar mer eller mindre engagerade medlemmar vad det innebär att vara en Jedi.⁹

Fenomenet jedi-religion är ännu så länge något rätt unikt, även om det också finns andra exempel på religiösa grupper som låtit sig inspireras av populärkulturen. Detta fenomen visar emellertid på ett allt klarare faktum, nämligen att det för många idag är naturligt att vända sig till populärkulturen i uppbyggnaden av en livsåskådning. Tomas Axelson är en av dem som sett närmare på filmen som medium och undersökt det sätt på vilket film för många idag aktualiserar centrala livsfrågor som tidigare hört hemma inom de traditionella religionernas sfär. I diskussionen kring filmer väcks för åskådarna bl.a. frågor som relaterar till deras egen livssituation och meningen med deras liv.¹⁰ Enligt John D. Caputo är det dessutom genom film som många unga idag får sin "religion". Filmens stora intresse för det religiösa talar också på flera plan emot tanken att religionen skulle vara på väg att försvinna i vår värld.¹¹ Filmer som *Stjärnornas Krig* för snarare, som Caputo visat, fram det religiösa som något som genomsyrar allt. Den religiösa upplevelsen av livet avlägsnas således inte i filmer som *Stjärnornas Krig* utan blir istället åter- eller omtänkt och mytologiserat på ett nytt sätt.¹²

Religion och film är idag, även om området är rätt nytt, ett brett och mångfacetterat forskningsområde. En grundläggande och gemensam tanke för flera forskare inom detta område är emellertid, vilket även framkommit i framställningen ovan, att det är möjligt att uppfatta film som, med Christopher Deacys, ord "a viable and fertile repository of religious significance in contemporary, western culture"¹³. Jag ger en

⁶ I Nya Zeeland kom hela 1,3 % av befolkningen att kalla sig jedi medan den motsvarande siffran i England och Wales var 0,7% vilket bl.a. översteg antalet som kallade sig judar eller buddister. <http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/1589133.stm>;

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/2757067.stm>;

http://en.wikipedia.org/wiki/Jedi_%28census%29

⁷ <http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/2218456.stm>

⁸ http://en.wikipedia.org/wiki/Jedi_%28census%29; Enligt folkräkningens organisatörer i Nya Zeeland krävs det mera än siffror för att en ny religion ska bli officiell (<http://wired.com/news/print/0,1294,44141.html>).

⁹ För mera om Jedi-religion se t.ex. Possamai 2005

¹⁰ Axelson 2005, 17-50

¹¹ Se t.ex. Sigurdson 2003

¹² Caputo 2001, 78-90

¹³ Deacy 2005, 4

överblick av området i kapitel två under rubriken tidigare forskning. Även om ämnet tagit flera olika vägar finns det ett tema som hela tiden har intresserat och intresserar många, nämligen olika frälsarkaraktärer och frälsarteman på film. I och med den starka ställning berättelsen om en viss Jesus Kristus haft i väst är detta inte direkt förvånande. Som en följd har alla filmer som i någon form framställt berättelsen om Jesus i detalj kommit att analyseras. Även filmer som mera allegoriskt kommit att framställa berättelsen om Kristus har från ett teologiskt och religionsvetenskapligt håll granskats ingående.¹⁴ Frälsartemat har också aktualiserats i tolkningen av filmer med apokalyptiska teman, filmer som bl.a. blev populära i samband med millennieskiftet.¹⁵

Mitt eget intresseområde ifråga om religion och film har även det utgått från tanken att film påverkar oss eller att vi, med Conrad Ostwalts ord, kan anta att "films can exert influence on attitudes, beliefs, and behaviors"¹⁶. Jag har också, som många andra forskare inom religion och film, valt att rikta in mig på frälsartemat på film. Jag ser med andra ord film som en möjlig förmedlare av mytologiska motiv, bland dem, inte minst, myten om en messias. I filmer kan vi med andra ord, som jag ser det, få uppleva hur traditionella religiösa och mytologiska teman, som myten om en messias, återanvänds och återaktualiseras och görs levande för en ny publik. Min forskning kring messias temat har emellertid anlagt en infallsvinkel som något skiljer sig från en hel del tidigare forskning.

Jag inledde mitt studium av området religion och film med en avhandling pro gradu som behandlade religion och mytologiska motiv i filmerna *Stjärnornas Krig*.¹⁷ Den rika floran av religiösa och mytologiska motiv i dessa filmer var något jag fann fascinerande och detta kom bl.a. att även rikta in mitt intresse på andra filmer inom science fictiongenren. En fråga som aktualiserades för mig under avhandlingsarbetets gång var de kvinnliga karaktärernas plats, eller snarare brist på plats, i relation till det religiösa i dessa filmer. Det går med andra ord rätt enkelt, som vi kommer att se, att diskutera religion och mytologi i *Stjärnornas Krig* utan att föra in filmens kvinnliga karaktärer i diskussionen. Det religiösa framstår i *Stjärnornas Krig* således i första hand som det manligas sfär. Intressanta kvinnliga karaktärer finns emellertid också att tillgå i berättelserna. Det som därför kom att intressera mig var vilken plats dessa kvinnliga karaktärer och andra kvinnliga karaktärer tilldelas i filmer där, vad jag kommit att kalla, ett klart messias tema aktualiseras. Medan forskning kring frälsarkaraktärer och frälsarteman inom religion och film, som konstaterat, är diger, är frågor om kön och genus något som

¹⁴ Se t.ex. Seppälä och Latvanen 1996; Baugh 1997; Malone 1997; Fredriksen 2004

¹⁵ Ostwalt 2000; Kozlovic 2001; Kozlovic 2002

¹⁶ Ostwalt Jr. 1995a, 157

¹⁷ Sjö 2001

endast i begränsad omfattning har aktualiserats. Varken kvinnliga karaktärers plats i filmberättelser med manliga messiasgestalter, vilka enligt min definition är karaktärer som omringas av ett religiöst språk och tar på sig att rädda världen, eller möjliga kvinnliga messiasgestalter har i någon högre grad analyserats.

Att detta är fallet är kanske inte direkt förvånande i och med att frälsarkaraktärer inom de flesta traditionella religioner är män. Kanske har det också sin betydelse att relationen mellan en frälsare och kvinnor i hans närhet alltjämt verkar uppfattas som ett känsligt ämne. Utgående från religionsstudiet finns det emellertid mycket som talar för att det är viktigt att även ta i beaktande kvinnors plats i förhållande till det religiösa och i det här fallet specifikt myten om en messias på film. Religionsvetenskaplig forskning om messiastemat uppvisar t.ex. flera exempel på att kvinnor intagit betydande roller i sammanhanget.¹⁸ Verk som belyser kvinnor och kvinnlighet i förhållande till religion och religiositet för också ofta fram tanken på religion som makt och betonar att frågan om *vem* som talar om *vad* till *vem* är viktig för en förståelse av religiösa system. Också inom religionsstudiet i övrigt har behovet att beakta kvinnor när man vill få en mera heltäckande förståelse av en religion allt mera gjort sig märkbar. Studier av kvinnors upplevelser av det religiösa visar för sin del hur deras erfarenheter kan skilja sig ifrån den bild man får av en religion t.ex. via religiösa texter och officiella riter.¹⁹ Om film kan antas påverka oss i frågor om det religiösa kan man anta att vi influeras av film också i frågor som gäller kvinnor och kvinnors plats inom religion och mytologi. Som bl.a. Susan J. Palmer har poängterat är det idag ett faktum att flera nya religiösa rörelser ger utrymme för kvinnliga ledare på ett helt nytt sätt.²⁰ Tidigare var det de större kyrkorna som genomgick en feminiseringsprocess i och med att antalet aktiva kvinnor allt mera ökade medan kyrkans makt och status i samhället i övrigt försvagades. Idag är det inom religioner utanför mainstream som detta sker.

Today the "feminizing" process seems to be occurring in religions outside the mainstream. A wealth of utopian literature has appeared in the 1980s and 1990s that exalts women as world saviors and rulers of the future. The eschatologies of many marginal religions feature goddesses as well as gods presiding over the new age, or on earth as a pregnant planet contracting in birth spasm and women warriors defeating all-male armies. A close look at the authority patterns of new religious organizations reveals an abundance

¹⁸ Palmer 1994; Via 1987

¹⁹ Juschka 2005,229-241; Juschka 2001, 1-13

²⁰ Palmer 1997, 159

of female messiahs, mediums, and sybils, and feminine leadership has become surprisingly common.²¹

Att en förändring skett inom verkliga religioner när det bl.a. gäller frågor om kön, makt och auktoritet betyder naturligtvis inte att detsamma gäller religion på film. Men det gör frågan om kvinnliga karaktärers betydelse inom religion och religiösa motiv, som myten om en messias, på film aktuell.

Ämnet för min avhandling fokuserar således kvinnor i förhållande till manliga messiasgestalter i science fictionfilm, samt kvinnliga messiasgestalter i två science fictionfilmer och två science fiction tv-serier (jag återkommer till mitt material nedan). Genom att rikta in mig på de kvinnliga karaktärerna önskar jag i åtminstone viss mån råda bot på den obalans i frågor om kön och genus som framträder i studiet av frälsarkaraktärer på film. I mina analyser och tolkningar av dessa karaktärer utgår jag emellertid inte enbart från forskning gällande religion och film och forskning kring kvinnor och religion. Det område som både väckt mitt intresse för dessa kvinnliga karaktärer och hjälpt mig fördjupa mina tolkningar är även feministisk filmteori.

Som ofta påpekats inom feministisk teori är vad vi ser som typiskt kvinnligt eller manligt, kvinnlighet och manlighet, inte något självklart och alltid av naturen givet. Vad vi ser som kvinnligt och manligt kan snarare anses formas av samhället omkring oss. Här spelar religionen in, men också, och idag i betydande omfattning, populärkulturen och däribland filmen. Representationer av kvinnlighet och manlighet inom film är således viktiga att analysera, bl.a. för det de kan säga om den kultur som skapat dem. Dessa representationer är aldrig neutrala och blir således alltid viktiga att problematisera. Det faktum att speciellt bilder av kvinnor kommit att stereotypiseras och förenklas på film har motiverat många kvinnovetare att närmare granska filmmediet. Ingrid Lindell har sammanfattat den klassiska filmberättelsen könsuppdelning på följande sätt:

I den klassiska filmens narration är mannen subjekt och kvinnan objekt. I en polariserad könsuppdelning inom gängse filmteori är mannen aktiv och bärare av den så kallade manliga blicken och kvinnan passivt objekt för manlig lust.²²

Utgående från denna läsning har man inom mycket feministisk filmteori kommit att problematisera och analysera framställningar av kvinnor och kvinnlighet på film. Molly Haskells bok *From Reverence to Rape* (1974) är

²¹ Palmer 1997, 160

²² Lindell 2004, 112

ett av de främsta exemplen på det tidiga kritiska intresset inom feminism och film för filmens bilder av kvinnor och kvinnlighet. Haskell utgår i sin bok från att film och samhälle står i en ömsesidig relation och speglar varandra. Utgående från detta analyserar hon hur båda konstruerar bilder av kvinnlighet. Haskell kan kritiseras för att kanske ha dragit sina slutsatser aningen för långt. Det hon visar angående kvinnbildens utveckling under filmhistoriens gång är ändå fortfarande av stor betydelse.²³

Precis som religion och film är feminism och film, eller kvinnor och film, ett brett område där många olika teoretiska infallsvinklar och intresseområden kommit att aktualiseras. Jag ger en översikt över området i följande kapitel. Från att tidigare ha koncentrerat sig på åskådaren kan man idag se en utveckling som allt mera placerar de populärkulturella produkterna i centrum. Och detta av bl.a. en viktig orsak. Även om kanske inget verkligt revolutionerande hänt, kan vi i dagens populärkultur klart skymta en förändring av hur kvinnor och kvinnlighet representeras. I allt flera filmer och tv-serier får vi således numera möta kvinnliga karaktärer som framstår som aktiva och handlingskraftiga och inte så sällan tar på sig att rädda världen. Hjältens roll är med andra ord nuförtiden allt annat än enbart mannens roll. Den tidigare uppdelningen i aktiv man och passiv kvinna kan anses ha kommit i gungning. Intresset för dessa nya kvinnliga hjältar är stort bland såväl vanliga åskådare som kritiker och filmskapare. Frågan är från ett feministiskt filmteoretiskt håll emellertid i vilken grad dessa kvinnliga hjältar verkligen representerar en förändring. I hur hög grad utmanar eller motsavar de våra bilder av manlighet och kvinnlighet?

Som bl.a. författarna av *Femme Fatalities* och *Action Chicks*, båda från 2004, visat är dessa moderna kvinnliga hjältar komplexa fenomen som kan tolkas eller läsas på flera olika sätt. De representerar helt klart en förändrad syn på kvinnor och kvinnlighet, en syn som tillåter kvinnor att vara mycket mera än offret som behöver räddas. Samtidigt kan man också i filmerna och tv-serierna identifiera flera olika sätt på vilka dessa kvinnliga karaktärer, och det hot mot traditionell manlighet som de kunde tänkas representera, undermineras och karaktärernas tuffhet och styrka bortförklaras. Dessa kvinnliga karaktärer utmanar således vår förståelse av manlighet och kvinnlighet genom att både blanda dem och gå utanför dem och på så sätt visa på bådaskapade natur.²⁴ Samtidigt är bilderna klart begränsade genom att bl.a. oftast representera traditionellt vackra, heterosexuella kvinnor.²⁵

²³ Kuhn 1994, 73; Thornham 1997, 16-20; Lindell 2004, 31

²⁴ Brown 2004

²⁵ Tung 2004; MacDonald 2004

Vad är det då som gör dessa kvinnliga hjältar och forskningen kring dem direkt intressanta för denna studie? Som konstaterat intresserar jag mig här för kvinnliga karaktärers plats i filmer och tv-serier med ett tydligt messiastema. Feministisk filmteori har varit ett sätt för mig att fördjupa mina analyser av dessa kvinnliga karaktärer. Samtidigt är flera av filmerna och tv-serierna som valts ut i denna studie klara exempel på den moderna trenden med aktiva kvinnliga karaktärer. I dessa filmer och tv-serier finns det således en möjlighet att skymta en förändring och en utveckling när det gäller synen på vad som representerar acceptabel kvinnlighet. Min avsikt här är att tillföra en religionsvetenskaplig dimension till diskussionen och se efter om utvecklingen och nyskapelsen med bl.a. en del tuffa kvinnliga hjältar också kan tänkas påverka relationen kvinnlighet och det religiösa. I vilken mån blir det religiösa i filmerna och tv-serier ett stöd för dessa starka kvinnliga karaktärer eller kan vi även här identifiera drag som undergräver dessa kvinnliga karaktärers auktoritet?

Innan jag övergår till att närmare presentera materialet jag här använder mig av behöver uppgiften för denna studie sammanfattas.

Uppgift

Den uppgift jag föresatt mig i denna studie är att se hur kvinnlighet och kvinnliga karaktärer framställs i förhållande till ett religiöst tema, närmare bestämt myten, eller det mytiska motivet, med en messias som räddar världen, så som detta framställs i några välkända science fictionfilmer och tv-serier. Denna huvuduppgift sönderfaller i två olika men relaterade delar. Det gäller, för det första, att lyfta fram två valda kvinnliga karaktärstyper, kärleksobjekt och mödrar (se nedan), så som de gestaltas i relation till manliga messiasgestalter, och att se på dessa kvinnors betydelse och plats i filmberättelserna. Det gäller, för det andra, att se närmare på kvinnliga messiasgestalter och granska deras historier, att identifiera likheter och olikheter mellan dem, och i jämförelse med manliga messiasgestalter. I båda dessa delar av avhandlingen blir tre frågor eller frågeställningar centrala:

- 1) vilken plats intar de kvinnliga karaktärerna överlag i filmerna och tv-serierna och i vilken relation står de till andra kvinnor?*
- 2) vilka former av kvinnlighet kan vi identifiera i filmerna och tv-serierna och i vilken mån tillåts dessa kvinnligheter utmana en traditionell syn på kvinnlighet?*
- 3) i vilken relation står de kvinnliga karaktärerna till messiastemat och eventuella religionsformer och trossystem i filmerna och tv-serierna och i vilken utsträckning ges de tillgång till religiös makt?*

Den tredje frågan behandlas på tre olika plan. Närmare bestämt uppmärksammar jag i materialet tre olika nivåer eller former av religiös makt. För det första ser jag till den narrativa makt, som genom filmernas religiösa teman blir en religiös sådan, som tilldelas en karaktär när han eller hon tillåts rädda dagen eller delta i räddandet av världen, mänskligheten o.s.v. För det andra ser jag till den religiösa makt i relation till åskådaren som kan anses tillfalla den eller de karaktärer i filmerna och tv-serierna som tilldelas en religiös röst. Med denna röst, eller detta uttryckssätt, får, som jag ser det, en del karaktärer för åskådaren karakterisera, eller levandegöra, en del av den "värld" de återfinns inom. För det tredje ser jag till den mera traditionella religiösa makten som kan anses tillfalla karaktärer som kan identifieras som religiösa ledare eller auktoriteter. En fråga som aktualiseras mot slutet av avhandlingen är också huruvida förändringar har skett när det gäller förhållandet kvinnor och religion i film och tv-serier under den period materialet omspänner. Avslutningsvis berörs frågan om vad bilderna i materialet kan tänkas förmedla till oss om religion och kvinnor i dagens samhälle.

Som redan konstaterats menar jag med messiasgestalt en karaktär som tar på sig att rädda världen och omringas av ett klart religiöst språk. Jag återkommer till definitionen nedan under terminologi. Jag har här ofta valt tala om messiasmyt, men andra lika användbara begrepp är messiasstema eller messiasmotiv. I de filmer och tv-serier som tas upp i denna studie kan vi, som jag ser det, identifiera en berättelse som påminner om eller har lånat från myten om en messias så som vi möter den inom ramen för religionsvetenskapen. Myt har här inte, som ofta i talspråket, betydelsen lögn utan motsvarar kort och gott en religiös berättelse. Enligt en del forskare är det inom populärkulturen vi kan tänkas finna framtidens myter.²⁶ Jag finner denna tanke fascinerande och jag utgår också, som konstaterats, från att film idag är en viktig förmedlare av religiösa och mytologiska motiv som formar vår förståelse av det religiösa. Jag tar emellertid inte här närmare ställning till den frågan och hävdar alltså inte att de berättelser vi möter i dessa filmer idag nödvändigtvis intar rollen av betydelsefulla religiösa berättelser, eller myter, för någon. Det kunde vara uppgiften för en receptionsstudie, men här är, som konstaterats, studieobjektet filmer och tv-serier och dess representationer. Därför kunde det här vara lika klokt att tala om tema eller motiv istället för myt. Berättelsen om räddare är, med andra ord, något genomgående i dessa filmer och kan ses som en slags bas för historierna. Jag har emellertid ändå valt att i första hand använda begreppet messiasmyt, eftersom vi här har att göra med berättelser med djupa rötter inom religion och mytologi. Då även min definition av

²⁶ Se t.ex. Ford 2000

messiasgestalt innebär att karaktärerna och deras handlande omringas av ett tydligt religiöst språk känns det också meningsfullt att tala om en messiasmyt för att understryka banden till det religiösa. På något djupare plan än så blir emellertid inte mytbegreppet aktualiserat i denna studie.²⁷

En av mina arbetshypoteser för föreliggande studie är att de kvinnliga karaktärerna kan tänkas ha betydelse för filmernas manliga messiasgestalter när det gäller karaktärernas utveckling till att bli en messias. Jag utgår således i min analys och tolkning ifrån att varje film är en helhet och att de kvinnliga karaktärerna har betydelse för den här helheten där messias temat och messiasgestalterna utgör en betydande del. Jag är också uttryckligen intresserad av de teman som särskilt de kvinnliga karaktärerna aktiverar. Vad tror de på? Vilka religiösa föreställningar och symboler sammanlänkas med just de kvinnliga gestalterna? Hur problematiseras kvinnlighet och, i förlängningen, manlighet i förhållande till det religiösa i filmerna? En viktig fråga för mig är också i vilken mån de kvinnliga karaktärerna länkas samman även med andra kvinnliga karaktärer och inte enbart till manliga karaktärer. Detta gäller inte minst de kvinnliga messiasgestalterna vi kan identifiera i en del av materialet. Att en kvinnlig karaktär ställs i relation till andra än män är nämligen enligt många forskare, vilket jag håller med om, av central betydelse för i vilken mån hon återspeglar en fullödig mänsklighet.²⁸

Närmare bestämt undersöker jag, som konstaterats, två typer av kvinnliga karaktärer, nämligen mödrar och kärleksobjekt, och hur de framställs i förhållande till manliga messiasgestalter. Mitt forskningsobjekt är valt med tanke på att dessa två typer av kvinnliga karaktärer är de som oftast framträder i materialet och på att de är centrala som typer överlag också för övrigt i vår kultur. Att utgå ifrån rollerna kärleksobjekt och moder har varit ett sätt för mig att ta mig an de kvinnliga karaktärerna och att skapa en utgångspunkt för en djupare analys av de former av kvinnlighet som gestaltas. Att någon kan karakteriseras som t.ex. moder är i regel inte svårt att varsebli, men frågan är i vilken mån karaktären även tillåts inta andra roller samtidigt. På vilket sätt kopplas andra möjliga roller som karaktärerna intar i filmerna till rollerna som kärleksobjekt eller moder samt till former av tro som vi återfinner i filmerna? Jag utgår således från att filmerna kan erbjuda oss komplexa kvinnobilder med varierande förhållanden till religiösa teman, men jag är samtidigt medveten om att film ofta för fram förenklade bilder av kvinnor.

Denna studie rör sig således på flera plan i relation till ett messias tema. I fokus står de kvinnliga karaktärernas plats i och betydelse

²⁷ För mera om myt och mytteori se t.ex. Dundes 1984

²⁸ Se t.ex. Haskell 1987; Inness 1999; Ross 2004

för denna myt, särskilt deras relationer till filmernas messiasgestalter utgående antingen från positionen som kärleksobjekt eller moder. Jag belyser de kvinnliga karaktärernas plats och funktion inom de religioner eller trossystem som kan identifieras i filmerna. Vidare belyser jag vad som sker med myten om en messias och med messiasgestalternas egen position i fråga om det religiösa när vi har att göra med kvinnliga istället för manliga messiasgestalter. Även den möjliga förändring som skett när det gäller hur kvinnlighet i förhållande till messias temat och det religiösa framställts under den tid som materialet omspänner diskuteras. Genomgående aktualiseras också frågan vilka former av kvinnlighet det rör sig om och i vilken utsträckning representationerna utmanar traditionella sätt att förstå kvinnlighet. Vad de bilder och intriger som gestaltas möjligen kan säga om religion, och om kvinnor och religion, i dagens samhälle är också en fråga som aktualiseras. Med denna breda infallsvinkel på ett avgränsat tema önskar jag skapa förutsättningar för en större förståelse för hur kvinnlighet i förhållande till det religiösa kommer till uttryck i en viss form av populärkultur, en populärkultur som emellertid inte är obetydlig för hur vi ser på världen omkring oss.

Material och urval

Materialet för denna studie är, som konstaterats, en rad science fictionfilmer och två science fiction tv-serier. Jag ger en bredare bakgrund till filmerna och tv-serierna i följande kapitel och lyfter då fram deras möjliga unika drag samt en del av debatten kring dem. I kapitel två diskuteras också science fictiongenren och filmernas och tv-seriernas plats inom denna genre. Närmast ger jag nu en kort första introduktion till materialet och inleder med att redogöra för några av skälen till att jag valt att fokusera just science fictiongenren.

Science fiction är en fascinerande genre på många sätt. En av de främsta orsakerna till att jag valt denna genre är att jag ville studerade filmer som är populära och som många idag är bekanta med och kan relatera till. Under senare år har forskare inom skiftande vetenskapsområden fått upp ögonen för populärkulturen. Den har blivit ett intressant forskningsobjekt bl.a. därför att den som kulturform når ut till ett stort antal människor. (Den är som namnet säger populär.) Det är science fictionfilmer som *Stjärnornas Krig*, med tusentals personer som valt att köa ute för någon av filmernas premiärer, ett utmärkt exempel på. Om man utgår från att film inte bara speglar vårt samhälle, utan också påverkar oss, kan man med fog anta att populärkultur, och då inte minst science fictionfilm, är en faktor att beakta.

Science fiction är emellertid en betydelsefull genre att räkna med också på andra sätt och på ett djupare plan när det gäller att förstå dagens värld. Science fictiongenren må nämligen röra sig i världar som i tid och rum befinner sig långt från vår värld, men denna genre har ändå alltid haft ett klart samband med verkligheten här och nu. Veronica Hollinger och Joan Gordon har slående sammanfattat science fictiongenrens möjligheter och betydelse idag på följande sätt:

Science fiction, which has conventionally used the future to comment on the present and the alien to comment on the familiar, provides an ideal site from which to explore the liminal, the brink, the verge, the frontier, the edge, over which all these postings hover. More and more writers are turning to science fiction as a narrative discourse through which to map the metamorphoses of present reality. Whatever else it may be about [...] science fiction is also always about its own present, and never more so than now, because sf too resides on the borderland of our current critical condition, addressing the futurity of our present moment.²⁹

Genom att spegla världen som den är idag blir, som Brian Atterbery konstaterat, science fiction också en fråga om "viability", livsduglighet eller livskraft. Science fiction blir en test av livsduglighet enligt vilken de grupper som inte kan "negotiate a place for itself in the imagined future is already obsolete"³⁰. Vem som tilldelas en roll i science fictionberättelsernas framtidsvisioner och vilken roll det handlar om är således inte betydelselöst utan avgörande inte minst för dem som hamnar utanför, d.v.s. inte sällan alla som inte är en vit, heterosexuell man. Även denna aspekt gör genren betydelsefull enligt min mening.

Trots att science fiction på många sätt är en mycket manlig genre och den, som Derek Longhurst konstaterat, i första hand kan anses handla om manliga njutningar,³¹ är den ändå på många sätt intressant också när ämnet är kvinnor på film. Jag ser närmare på frågor om kön, genus och science fiction i nästa kapitel. Redan här kan det emellertid konstateras att science fictiongenrens intresse för eller förmåga att röra sig på gränserna och reflektera förändringar i dagens samhälle också gäller frågor om kön och genus. Som Sherrie A. Inness hävdar, försöker science fiction inte bara komma underfund med det okända utan vill också tolka det som är känt, även när det gäller frågor om kvinnor och kvinnlighet. Det faktum att science fiction inte begränsas av den verkliga världen

²⁹ Hollinger och Gordon 2002, 4. Möjligheten att science fiction och vår värld allt mera sammanfaller är en tanke som flera forskare tagit fasta på, se t.ex. Jean Baudrillards *Simulacra and Simulation* (1994, 121-127)

³⁰ Attebery 2002, 191

³¹ Longhurst 1989

leder också till att frågor om genus inom denna genre artikuleras och utmanas på flera plan.

By this I mean that science fiction is concerned with sorting out the problems and concerns of the present world, interpreting gender concerns, race relationships, class conflicts, and other issues of our daily lives. Yet it is able to transcend the limitations of our everyday world. This is one of the primary reasons science fiction is crucial to study when analyzing women's changing roles: these new roles are often first visible in science fiction and other similar alternative media forms, such as comic books or underground 'zines.³²

Science fictiongenren är emellertid inte enbart intressant ur ett feministiskt perspektiv genom att den kan visa på förändringsprocesser i dagens samhälle. Minst lika viktigt är det faktum att genren också kan visa på låsta eller cementerade strukturer och tänkesätt. Att synsätt ifråga om kön och genus ibland inte ifrågasätts desto mera i science fiction kan tyda på att oreflekterad självklarhet ännu genomsyrar dessa i vår värld.³³

Science fiction är alltså betydande för en förståelse av kön och genus i dagens värld. Att jag valt att studera denna genre har emellertid också att göra med att science fiction intresserar sig för det religiösa, vilket jag går närmare in på i nästa kapitel. Det är, kort sagt, ofta just inom science fictionfilmer och tv-serier som mycket tydliga messiasgestalter och religiösa teman överlag utkristalliserats idag. Som Farah Mendlesohn konstaterat är inte detta direkt förvånande.

In a genre predicated on the thought experiment, theological discourse comes naturally. In a genre dedicated to world-building, recognizing the significance of faith has proven crucial in generating the critical density of the 'full' science fiction text.³⁴

Genom att science fiction riktar in sig på det okända är det heller inte, som Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. påpekat, förvånande att religiösa teman återfinns inom science fictionfilm.³⁵ Jordens undergång eller andra dystopiska framtidsföreställningar är dessutom något som ofta utspelar sig i science fictionberättelser. I dessa berättelser blir också rätt naturligt religiösa frågeställningar och teman aktuella. Samtidigt öppnar science fictiongenren också upp perspektiv som möjliggör omtolkningar och nyanvändningar av religiösa traditioner och mytologiska motiv. Science fictiongenren kopierar således inte

³² Inness 1999, 104

³³ Telotte 2001, 53-54

³⁴ Mendlesohn 2003b, 274-275

³⁵ Martin 1995, 69

föreställningar rakt av, utan utmanar med sina uttrycksformer också givna sätt att förstå dem. Detta även när det gäller kvinnor och det religiösa.

Science fictiongenren kan således vara ett givande forskningsområde om man är intresserad av ämnet kvinnlighet och religion. Vägled av en sådan uppfattning har jag fördjupat mig i denna genre och framför allt riktat in mig på studiet av religion och religiösa teman i science fictionfilm. Konkret har jag sett på, analyserat och tolkat ett stort antal science fictionfilmer, men jag har naturligt nog inte kunnat beakta alla science fictionfilmer överhuvudtaget. Som tidsram för studien har jag valt filmerna *Stjärnornas Krig*. Den första filmen i denna serie av filmer kom ut 1977 och den sista 2005. Med sina specialeffekter var de här filmerna något alldeles extra när de först kom upp på biograferna, men de markerade samtidigt delvis slutet på en era med stora rymdepos och ännu större rymdskepp.³⁶ På så sätt representerar *Stjärnornas Krig* delvis en äldre era av science fictionfilm samtidigt som filmserien fortsatt att leva in i nutid. Att filmerna har fått en framträdande funktion i avhandlingen har också att göra med att det i de här filmerna går att identifiera tydliga religiösa teman som allt annat än mattats av i och med de senare tillskotten i serien.

Även med denna tidsram var emellertid de relevanta filmerna många och jag måste göra ytterligare avgränsningar. Eftersom jag intresserade mig för filmer som nått en bred publik, vände jag mig till olika filmtidskrifters och filmsajters listor på uppskattade och sedda science fictionfilmer.³⁷ På detta sätt hoppades jag komma åt filmer som är mer eller mindre välkända. Utgående från dessa listor kom jag sedan att se närmare på ett större antal filmer. I takt med att forskningsaspekten utkristalliserades kunde jag också börja ringa in filmmaterialet. Kriteriet för urvalet av filmer som skulle utgöra underlaget för analys har varit att filmerna gestaltar klart framträdande messiasgestalter och möjligen andra religiösa teman, samt att man i filmerna kan identifiera kvinnliga karaktärer av betydelse. Jag har i urvalet även försökt få en viss spridning angående när filmerna gjorts.

Ända sedan *Stjärnornas Krig* har science fiction karaktäriserats av specialeffekter. Det produceras således mycket litet s.k. independent science fictionfilm. Det mesta av science fictionfilm som når våra biodukar är istället stora Hollywoodproduktioner av något slag. Detta gäller även de flesta av filmerna som tas upp här, även om en del av

³⁶ Beard 1998

³⁷ En filmtidskrift jag bl.a. använt mig av är *Empire*, som nu som då låter sina läsare rösta om bästa filmer och även gett ut specialexemplar om uppskattade science fictionfilmer. När det gäller sajter på Internet har jag i första hand använt mig av Internet Movie Databases hemsidor www.imdb.com.

filmserierna tagit sin början som mindre produktioner. Genom att alla filmerna innefattar messias temat finns det vissa likheter mellan dem. Som en följd av messias temat och det faktum att messiasgestalter av olika slag finns med, ofta med anknytning till apokalyptiska teman, möter vi i filmerna ofta akuta krissituationer eller undergångsscenario av någon typ. Men de enskilda filmerna har också tydliga särdrag. Framställningen i kapitel två visar att det är flera olika regissörer och manusförfattare som ligger bakom filmerna och att filmerna rör sig inom flera olika delar av science fictiongenren. Medan en del av filmerna t.ex. gränsar till skräckfilm ligger andra närmare fantasy. Filmerna relaterar också på olika sätt till andra former av science fiction som t.ex. litteratur och dataspel. Det finns således både likheter och olikheter hos de filmer som behandlas. Hur messias temat tas upp i filmerna och i vilken relation kvinnor och kvinnlighet ställs till detta tema kan därför antas variera från film till film, men också eventuella likheter är möjliga. Jag har inte tagit med alla science fictionfilmer där messiasmyten eller kvinnotematik gestaltas, men anser att mitt urval är representativt och meningsfullt för mitt ändamål. De sammanlagt nitton filmer som behandlas är: *Stjärnornas Krig*-filmerna, *Alien*-filmerna, *Terminator*-filmerna, *Matrix*-filmerna, *Dune*, *Det femte elementet* och *Wing Commander*.³⁸

Även de två tv-serier som ingår i materialet, nämligen *Dark Angel* och *Buffy Vampyrdråparen*, är med därför att messias temat tydligt framkommer i dem. Här kommer messias temat till uttryck inte enbart i något enskilt avsnitt, utan är ett centralt tema genomgående. Både *Dark Angel* och *Buffy Vampyrdråparen* är som tv-serier också välkända. De har båda visats på finsk tv och i båda fallen har dessutom åtminstone vissa säsonger visats mera än en gång. De kan också båda betraktas som goda exempel på den moderna trenden med unga starka kvinnliga hjältar som huvudkaraktärer. Det finns emellertid också element som skiljer de två serierna från varandra, något som inte minst blir tydligt när det gäller seriernas framställning av kvinnlighet och det religiösa.

Teori och metod

Eftersom mitt forskningsområde befinner sig både inom en religionsvetenskaplig och en kvinnovetenskaplig ram och materialet

³⁸ Jag har valt att inte ta upp *Star Trek*-filmerna i denna studie. Detta framför allt för att antalet filmer då skulle bli alldeles för stort. Genom att *Star Trek* också är bra mycket mera än enbart filmerna kräver en fullständig studie av religion i förhållande till detta fenomen att även alla de olika tv-serierna tas upp. Detta har jag inte haft möjlighet att göra i denna studie bl.a. eftersom detta material genom den mängd det rör sig om skulle komma att överskugga det andra materialet. Religion i *Star Trek* har dessutom behandlats förnämligt på annat håll. Se t.ex. Porter och McLaren 1999.

dessutom är film kan min forskning med goda skäl beskrivas som tvärvetenskaplig. Som en följd av detta har jag kommit att välja teorier och metod med grund inom flera olika områden. De tre huvudområdena är religion och film, feministisk filmteori samt kvinnor och religion.

Området religion och film är som konstaterats mångfacetterat. Forskare på området har diskuterat mycket varierade frågeställningar och riktat in sina analyser på olika slags filmer. Som redan antytts är ett allmänt och grundläggande antagande som gäller religion och film, men också t.ex. feministisk filmteori, ändå att film både speglar och påverkar världen och hur vi ser på den. Film är en faktor bland andra som influerar vår förståelse av oss själva och samhället omkring oss. Denna förbindelse är varken enkel eller självklar till sin karaktär. Olika individer för med sig olika föreställningar och förväntningar in i biosalongen och tar också med sig olika intryck när de går ut. Populärkulturen speglar inte heller världen exakt utan bilderna vi möter där är alltid delvis förvridna, men som bl.a. Adam Possamai konstaterat, "there will always be an element of truth in them".³⁹ Därför är det, som många påpekat, alltid av betydelse att granska dem närmare,⁴⁰ vilket också är orsak till att jag valt att rikta in mig på representationer i några filmer och tv-serier.

Eftersom ämnet för min studie är messiasgestalter är det i första hand från forskning kring olika frälsarkaraktärer och frälsarteman på film som jag hämtat mina teorier rörande religion och film. Även detta tema har emellertid granskats från flera olika håll. Många studier har ingående analyserat filmer som presenterar skildringar av den historiske Jesus. Det man kan konstatera utgående från dessa studier är att attityden från teologiskt håll är ganska negativ när det gäller just faktiska skildringar av Jesus. Helt ense är man visserligen aldrig. Martin Scorsese *The Last Temptation of Christ* (1988) har t.ex. fått motta en hel del kritik från flera håll, medan det också finns de som sett en hel del positivt i filmen.⁴¹ Som bl.a. Christopher Deacy konstaterat kan en framställning av Jesus emellertid, naturligt nog, aldrig vara neutral. Istället förmedlar dessa representationer alltid mera om filmernas sociala och politiska kontext och filmskaparnas intentioner än om Jesus själv, vilket också gör dessa framställningar problematiska för många.⁴² När det emellertid gäller allegoriska framställningar av Jesus, s.k. Kristusgestalter, har attityderna från bl.a. teologiskt håll överlag varit positiva.⁴³ Som Tomas Axelson och Ola Sigurdson konstaterat har dessa framställningar, i varje fall innan Mel Gibsons *The Passion of the Christ* (2003) utkom, också varit mycket

³⁹ Possamai 2005, 23

⁴⁰ Se t.ex. Martin och Ostwalt Jr. 1995; Lyden 1997; Haskell 1987; Kuhn 1994; Inness 1999; Concini 1998

⁴¹ Baugh 1997, 51-73; Malone 1997, 68-69; Seppälä och Latvanen 1996, 67-72

⁴² Deacy 2005, 107

⁴³ Se t.ex. Baugh 1997; Seppälä och Latvanen 1996

mera framgångsrika än någon Jesusfilm. Inte minst science fictionepos med tydliga Kristusgestalter, som *Stjärnornas Krig* och *The Matrix*, har blivit mycket populära.⁴⁴

Forskningen kring messiasgestalter kan naturligt nog inte klart skiljas från forskning om Jesus- eller Kristusgestalter. Även om man ifråga om messiasgestalterna inte lika ensidigt tolkar karaktärerna utgående från en kristen tradition blir denna tradition också aktuell när det gäller studiet av dessa karaktärer. Som jag tar upp i avsnittet om terminologi nedan finns det också klara likheter mellan vad jag valt att kalla Kristusgestalter och messiasgestalter. Uppfattningarna om hur messiasgestalter borde bedömas varierar emellertid även de. Enligt Hugh Ruppersberg och Christopher Deacy representerar messiasgestalter, med sina nära band till den traditionella hjälten, och de filmer de förekommer i, enbart en form av eskapism som inte erbjuder någon verklig möjlighet till förändring hos åskådaren.⁴⁵ Med Ruppersbergs ord:

If they do not reject science and technology, they at least ignore it. If they regard the future with hope and wonder, they simultaneously discourage that humankind will be more capable in the future of handling the problems that confront it today. Entertaining as they are, these films are escapist fantasies grounded in patterns of the past instead of the possibilities of the future.⁴⁶

Hur man än ser på frågan blir dessa karaktärer och filmerna de återfinns i intressanta från ett religionsvetenskapligt håll bl.a. som förmedlare av en religiös tradition. Tydligt blir också, bl.a. i och med den stora genomslagskraften hos filmerna, att man med gestaltningen lyckats koppla an till grundläggande mänskliga intressen. Frågan i vilken mån filmskaparna medvetet har strävat efter att förmedla något religiöst har här inte speciellt stor betydelse. Messiasmyten eller temat är en del av den västerländska kulturen, en del filmskapare medvetet eller omedvetet kan välja att använda sig av. Intresset för myten om en messias visar också att denna myt alltså är en levande berättelse.

Messiasgestalter och messias temat på film är således mångbottnade fenomen som kan analyseras och tolkas ur många infallsvinklar. Min grundläggande teoretiska ram har jag, för min del, valt att hämta från forskningen kring apokalyptik på film, ett område där mycket handlar om messiasgestalter. Conrad Ostwalt tar i sin artikel *Armageddon at the Millennial Dawn* upp några typiska drag hos apokalyptiska filmdramer. Ostwalt konstaterar att dessa dramer hämtat inspiration från både

⁴⁴ Axelson och Sigurdson 2005, 122

⁴⁵ Deacy 2001, 138-153; Deacy 2005, 23-40

⁴⁶ Ruppersberg 1990, 37

modern science fiction och apokalyptiska texter. Filmerna kombinerar religiösa myter och vetenskapsfantasi och karakteriseras av följande drag:

1) The fatalism that often accompanies western apocalypticism is toned down. [...] 2) The cinematic apocalypse depends on a human messiah who battles nature, aliens, the "other" in a variety of forms, or simply human stupidity to rescue humanity from those elements that threaten annihilation. 3) The secular film version of the apocalypse removes the divine element from the apocalyptic drama yet not religious symbolism, imagery, or language. Neither does it remove the notion of otherness as a necessary component of humanity's struggle with the end of the world. However [...] the divine as "other" is replaced [...]. So the secular apocalypse of film is postmodern in that it has undermined the binary opposition of God-human. [...] 4) Many films allude to the idea that religion has trivialized the apocalyptic threat and that religion itself has capitulated to science in the attempt to deal with eschatology. 5) In light of religions trivialization of apocalyptic thought, popular cultural forms have become significant, if not more effective, purveyors of our culture's eschatological consciousness and thus of a basic religious category. The result is a secular eschatological imagination wherein humanity and the earth itself are threatened by "projections" of the contemporary imagination but are saved by science and heroism.⁴⁷

Centralt för denna studie är bl.a. det konstaterande som Ostwalt här framför om att man i dessa filmer kan återfinna ett tydligt religiöst språk, men att "den Andra" i förhållande till människan inte nödvändigtvis är Gud. Det religiösa på film framstår således både som något vi direkt kan känna igen och delvis också som något nytt. Här möter vi tydliga religiösa symboler och ofta dessutom ett tydligt religiöst språk, men den religion som stiger fram har element som till vissa väsentliga delar skiljer sig från religion sådan som vi känner den från traditionella religiösa traditioner. Något som emellertid inte för den delen gör dessa filmers religioner mindre aktuella för en förståelse av religion idag. Snarare tvärtom.

Som konstaterats är även området religion och kvinnor ett mångfacetterat fält. Det jag i första hand valt att hämta från detta område är en insyn i hur kvinnor traditionellt framställts inom religion, samt en större förståelse för möjliga kvinnliga upplevelser av det religiösa och behov i förhållande till det religiösa. Sådana kunskaper behöver jag för att kunna fördjupa min förståelse och mina tolkningar av de representationer av kvinnor, kvinnlighet och religiositet som kommer till uttryck i filmerna. Inom religiösa traditioner överlag är stereotypa bilder av kvinnor och kvinnans roller regerande, vilket flera studier visat på.⁴⁸

⁴⁷ Ostwalt 2000

⁴⁸ Se t.ex. Kloppenborg och Hanegraaff 1995

De bilder av män och kvinnor och manligt och kvinnligt som religion för fram är emellertid på intet sätt obetydliga för hur kvinnor lever sina liv idag, även om många kanske anser att religion inte spelar en avgörande roll i deras liv. Med Diana Ecks och Jain Devakis ord:

From experience, we know that many of the issues with which women struggle – control of fertility, the responsibilities within the family, the inequality of wages, the distribution of economic and political power, the rampant spread of militarism, the resistance to women’s leadership – are deeply rooted in age old cultural suppositions about gender. [...] Such images of woman, or of man, are foundational. We carry them in the very structure of our consciousness. They are shaped by and part of the centuries’ long cumulative traditions of our religions and cultures. Even people who think of themselves as secular “think” with these images.⁴⁹

Man bör, som vi ska se nedan, både när det gäller film och religion och dess bilder av kvinnlighet och manlighet ställa sig frågan vems bilder vi här rör oss med och också, som tidigare konstaterats, *vem* som tillåts att tala om *vad* för *vem*. Med andra ord i vilken mån även kvinnor ges en egen religiös röst och tillgång till religiös makt i filmerna.

Den roll man inom religioner ofta framfört som idealet för kvinnor är moderns. Detta gäller traditionella, men även många nya religioner eller religiösa rörelser. Utgående från tanken att kvinnor och män kan tänkas ha olika behov i förhållande till det religiösa har även moderskap kommit att aktualiseras.⁵⁰ I samband med bl.a. frågor om religion och moderskap har, som Susan Starr Sered visat, dessutom relationen som en central angelägenhet när det gäller kvinnor och religion blivit tydlig.⁵¹ Man kommer ändå inte ifrån att även om, som vi sett, en del både traditionella och nya religiösa rörelser tillåter kvinnor att inneha religiöst ledarskap, förblir inom många religiösa traditioner det heliga eller den direkta kontakten till det heliga privilegier som faller inom det manligas sfär.⁵² Frågan om vem den religiösa auktoriteten tilldelas är därför, ur en feministisk synvinkel, naturligt nog, alltid aktuell. För att kontra vad man uppfattar som en patriarkal uppställning av det religiösa har idag en del kvinnor valt att vända sig till olika former av gudinnetro. Att en religion innefattar tro på en gudinna behöver visserligen inte i sig innebära att kvinnor faktiskt har en starkare ställning.⁵³ Tron på en gudinna både idag och i forntid har ändå, i varje fall för vissa kvinnor, öppnat möjligheter

⁴⁹ Eck och Devaki 1986, 65

⁵⁰ Puttick 1997, 132-138

⁵¹ Sered 2001, 239-252; Sered 1994

⁵² Se t.ex. Holm 1994

⁵³ Torjesen 1997, 1-3

till makt och meningsskapande.⁵⁴ Således kan även gudinnetro som ett möjligt tema vara av speciellt intresse när det gäller studiet av kvinnor och religion på film. Jag går mera in på ämnet kvinnor och religion i nästa kapitel. De fyra huvudteman som denna studie tar upp i strävan efter att få en djupare förståelse av kvinnor och det religiösa är emellertid, som denna korta presentation förhoppningsvis förmedlar, följande: moderskap, relationer, religiös auktoritet och gudinnetro.

Den syn på kvinnor och kvinnlighet som jag förespråkar i denna avhandling följer i stort de uppfattningar som Rosi Braidotti gör sig till tolk för när hon behandlar de två begreppen i bl.a. *Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory* (1994) och *Metamorphoses Towards a Theory of Becoming* (2002). Braidotti anser att dikotomier ska raderas. Hon vill emellertid hålla fast vid indelningen i man och kvinna, eftersom man och kvinna, enligt hennes mening, inte är jämbördiga utan alltjämt är föremål för en ojämn maktfördelning. Braidotti vill dock också, som jag ser det, göra upp med föreställningar om vad kvinna och kvinnlighet borde vara eller anses vara. Hon förespråkar istället olika möjliga former av kvinnlighet och antaganden om en mänsklighet och en kvinnlighet i förändring. I enlighet med Braidotti vill jag själv komma förbi en indelning enligt vilken manlighet och kvinnlighet behöver ses som varandras motsatser. Det är något jag menar inte minst science fictiongenren öppnar upp för, genom att förse oss med kvinnliga karaktärer i nya positioner och sammanhang och på så sätt utmana våra förutfattade meningar. Braidotti har ofta riktat in sig på just science fiction som ett fält där nya former av kvinnlighet kan tänkas stiga fram. Genom sin inriktning på det kroppsliga och monstrosa blir hennes tänkande också aktuellt när det gäller flera av de filmer som tas upp i denna studie.⁵⁵

Att jag studerar filmerna och tv-serierna som är denna studies material ur en feministisk synvinkel torde vara klargjort nu. Mitt närmandesätt innebär att jag både gör en kritisk och problematiserande läsning och att jag visar på alternativa läsningar. Som en bas för mina analyser och tolkningar av särskilt de olika kvinnliga karaktärerna som intresserar mig har jag valt ut ett par grundläggande teorier och infallsvinklar från området feministisk filmteori. Mitt val av dessa teorier har till en hög grad styrts av materialet. Jag har således stannat för teorier som framlagts uttryckligen i förhållande till den typ av filmer jag här valt att analysera, det vill säga science fiction med starka inslag av action. Men teorierna passar också, som jag ser det, väl samman med Braidottis tankar om kvinnor och kvinnlighet i förändring. Jag använder mig i denna studie även av en del andra teorier som jag presenterar vart efter

⁵⁴ Se t.ex. Erndl 1997, 17-38; Ackerman 1997, 179-209

⁵⁵ Braidotti 1994; Braidotti 2002; Lempiäinen 2000, 19-36

de blir aktuella. Jag använder mig emellertid enbart i begränsad utsträckning av teorier och arbeten från det psykoanalytiska området.⁵⁶

De två forskare vars teorier och arbeten jag i denna studie främst beaktar är Yvonne Tasker och Sherrie A. Inness. Tasker och Inness har båda skrivit omfattande om starka kvinnliga karaktärer på film, samt om kvinnor i mansdominerande genrer. Yvonne Taskers *Spectacular Bodies gender, genre and the action cinema* (1993) skulle egentligen behandla manliga hjältar på film, inte minst 1980-talets muskelmän. Det Tasker emellertid kom att inse och understryka var det faktum att den typiska hjältinnan i actiondramat på senare tid blivit en allt mera aktiv karaktär. Tasker riktar särskilt uppmärksamheten mot hjältarnas kroppar, men visar också tydligt hur kön och hudfärg påverkar bilden. Hon för fram tanken på hur både muskelhjälten och den kvinnliga hjälten, inte sällan även hon med muskler, påverkar och utmanar en traditionell syn på manlighet och kvinnlighet. Muskelmannen kan ses som en extrem form av manlighet, men blir också genom sin extrema karaktär en representant för "den Andra". På samma sätt utmanar den aktiva muskulösa hjältinnan våra bilder av acceptabel kvinnlighet och vad det innebär att vara kvinna. I sin bok *Working Girls Gender and sexuality in popular cinema* (1998) vänder sig Tasker också till aktiva kvinnliga hjältar på film. Hon pekar här bl.a. på en sak som också jag tagit fasta på i min studie, nämligen behovet, eller tendensen, att i filmer med starka kvinnliga karaktärer presentera en förklaring till dessa karaktärers styrka. Detta är ett stildrag som leder till en spänning i filmtexten. Med Taskers ord:

There is then a tension between images of strength accruing to the female action hero and the narratives within which they are contained, narratives which frequently attempt to offer some explanation for her actions, to define her as exceptional.⁵⁷

Tasker visar på flera olika strategier att handskas med eller kontrollera starka kvinnliga karaktärer. Jag presenterar dessa närmare vart efter att

⁵⁶ De kvinnovetenskapliga studier och teorier jag här använder mig av hör i första hand hemma inom en amerikansk kontext. Detta har rätt naturligt påverkat synen på kvinnlighet som framkommer. Utgående från ett finländskt eller ett nordiskt sammanhang kan en del av det som påpekas framstå som mindre väsentligt. En fullständig jämställdhet mellan könen finns inte i något samhälle, men situationen kan kanske ändå anses vara delvis bättre i Norden. Den populärkultur som i studierna behandlas är emellertid något som vi alla har gemensamt och denna populärkulturs representationer kan antas påverka oss alla. De brott mot en traditionell framställning av kvinnlighet som här kan identifieras, eller de återkommande traditionella framställningar det också rör sig om, är således för alla som tar del av denna populärkultur av betydelse. Men det är skäl att påpeka att vi inte alla behöver finna dessa framställningar eller representationer vara i samma grad revolutionerande, problematiska eller uppbyggliga.

⁵⁷ Tasker 1998, 69

de blir aktuella. Tasker visar emellertid också, som jag ser det, hur dessa kvinnliga karaktärer kan anses erbjuda nya former av kvinnlighet. Men hon berör också betydelsen av att ta olika maskuliniteter i beaktande för en förståelse av kvinnliga karaktärer inom traditionellt manliga genrer.⁵⁸ Det intressanta som Tasker för fram i *Working Girls* är också hur det sexuella, som ett tema, ofta aktiveras när det gäller aktiva och arbetande kvinnor.

Sherrie A. Inness har även hon bl.a. i sin bok *Tough Girls Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture* (1999) visat på hur de delvis nya starka kvinnliga karaktärerna på film kan anses representera nya former av kvinnlighet. Inness konstaterar också i *Tough Girls* att tuffa kvinnliga karaktärer, trots att de till antalet är begränsade, är av betydelse för hur verkliga kvinnor konstruerar sig själva som könade subjekt. Även Inness visar ytterligare på de många olika sätt eller strategier som både på film och i tv-serier används för att kontrollera starka kvinnliga karaktärer och underminera deras styrka och kraft. Dessa strategier är i förhållande till dem som Tasker tar upp en aning mera specifika. Jag återkommer till dem när de blir aktuella. En viktig poäng hos Inness är hennes framhållande av att media som film och tv-serier samtidigt som de varit med om att skapa idéer om att tuffhet inte har något att göra med kvinnor också kan vara med om att riva ner dessa stereotyper. Ett motstånd verkar visserligen ännu finnas till dessa bilder, men de erbjuder ändå samtidigt viktiga representationer av kvinnlig styrka och självständighet, som, enligt Inness, har betydelse för en utmaning av det könliga status quo.⁵⁹

Jag ser således i mina analyser på de skilda strategier för att utmana kvinnlig styrka som Inness och Tasker pekat på, men riktar också specifikt in mig på det religiösa som ett område som både kan underminera kvinnlig styrka och erbjuda möjligheter till auktoritet, speciellt eftersom vi här bl.a. har att göra med kvinnliga messiasgestalter. Även om jag således har en kritisk och problematiserande infallsvinkel är jag också intresserad av dessa kvinnliga karaktärer just genom den möjlighet till utmaning av traditionella bilder av kvinnlighet som de kan tänkas gömma. Utgående från Taskers och Inness teorier, samt från mera allmänna kvinnovetenskapliga teorier, har jag ställt upp ett par dikotomier som jag i analyserna av filmerna och tv-serierna använder som redskap för att strukturera representationerna i filmerna. Dessa är traditionell manlighet/traditionell kvinnlighet, aktiv/passiv, röst/tystnad och ensamhet/gemenskap. Dessa dikotomier grundar sig i mitt fall inte på en värdebedömning enligt vilket det ena skulle vara

⁵⁸ Tasker 2004, 91-110

⁵⁹ Inness 1999

bättre än det andra.⁶⁰ Med dikotomierna förknippar jag snarare en tanke på en bearbetning av dem, på ett möjligt raserande och en ny öppenhet. Jag använder mig av dikotomier i mina analyser t.ex. för att åskådliggöra hur kvinnliga karaktärer intar traditionella kvinnliga eller traditionella manliga positioner. Jag tar vidare upp också de gånger dikotomierna raseras eller undermineras genom att karaktärerna inte hör hemma specifikt inom den ena eller den andra gruppen eller genom att kvinnorna klart förenar aspekter från båda. Min önskan är således inte att ställa upp ett slags ideal ur en feministisk synvinkel mot vilket de kvinnliga karaktärerna testas. Det jag önskar göra är istället att, som konstaterats, problematisera de skildrade karaktärerna ur ett visst feministiskt perspektiv och i detta problematiserande tar jag dikotomierna till hjälp. I samband med denna problematisering noterar jag också olika njutningsformer och identifikationsmöjligheter som filmerna uttrycker. Identifikationsmöjligheter och njutningsformer som kan erbjuda beaktansvärda motläsningar (jag återkomma till detta strax). Det här är inte ett sätt att försöka underminera den kritik som kan riktas från ett feministiskt perspektiv. Även ifråga om de alternativa identifikationsmöjligheterna och omläsningarna utgår jag från ett feministiskt tänkande. Mitt mål är snarast att beakta den komplexitet som läsningen av filmer gömmer och visa på de många olika sätt att läsa och uppleva en film som finns. Läsningar där flera olika sätt att motstå och ställa fram alternativ till filmers möjliga stereotypa bilder kan aktualiseras.

För att ytterligare ge en vinkling till mina läsningar av de kvinnliga karaktärerna har jag även vänt mig till Alex Woloch och hans studie *The One vs. The Many Minor Characters and the Space of the Protagonist in the Novel* (2003). Här riktar Woloch in sig på några romaner från 1800-talet, men han konstaterar att de karaktärssystem som han identifierar i böckerna även är aktuella idag och att studien dessutom kan relateras till andra media, t.ex. film. Woloch visar på relationen mellan protagonist och karaktärer i biroller. Det som stiger fram i denna relation är ofta birollskaraktärernas betydelse. Som Woloch konstaterar är en del mindre karaktärer minnesvärda just genom sin litenhet. Birollsgestalterna utmanar ofta också protagonistens utrymme och kan långt ifrån alltid lätt struktureras in i berättelsen. Enligt Woloch behöver man följaktligen inte alltid välja mellan att, å ena sidan, uppskatta en text för det sätt den ger en karaktär en egen röst eller, å andra sidan, att attackera en text därför att den tycks utestänga en karaktärs röst. Karaktärer är ofta mycket mera komplicerade än så och pekar också med sin tystnad på viktiga teman.⁶¹ Även i roller som mindre framträdande karaktärer är kvinnor på film

⁶⁰ Med detta inte sagt att en värdebedömning inte gjorts.

⁶¹ Woloch 2003

således centrala att analysera. Med detta emellertid inte sagt att det t.ex. möjliga begränsade antalet kvinnliga karaktärer inte bör tas i beaktande och poängteras. Att en viss karaktär tilldelas enbart en mindre roll är inte betydelselöst. Woloch uppmärksammar i sitt material främst frågor om klass och hur den historiska situationen avspeglar sig i romanerna. Till analysen kan emellertid, vilket sker här, även frågor om kön läggas. Det är således inte de karaktärssystem Woloch identifierar jag direkt använder mig av i studien, men hans studie har drivit mig till att se närmare på flera av de kvinnliga karaktärerna.

Min metod är en form av textuell analys med inslag av narrativ analys. Jag fokuserar således själva filmtexten och bemöter filmerna som mångbottnade men läsbara texter eller berättelser bestående av ord, bild och musik,⁶² berättelser som öppnar upp för bl.a. religiösa läsningar. Häri följer jag ett rätt vanligt tillvägagångssätt inom religion och filmforskning.⁶³ Med min feministiska infallsvinkel lyfter jag emellertid också fram de kvinnliga karaktärerna och visar på hur former och bilder av kvinnlighet placeras i bestämda förhållanden till filmernas religiösa teman. Jag återger också hur berättelsen eller den narrativa strukturen överlag positionerar kvinnliga karaktärer. Med en narrativ analys belyser jag vidare bl.a. eventuella öppningar i filmberättelsen som ger möjlighet till motberättelser där t.ex. andra representationer av kvinnlighet eller tydliga problem i en berättelse med att underbygga en viss form av kvinnlighet stiger fram. Jag bemöter således filmtexten som ett område där både utmanande och traditionsbundna bilder av kvinnlighet och kvinnor i förhållande till det religiösa är en möjlighet.

Precis som i valet av en teori har jag i utarbetandet av en metod vänt mig till flera olika källor. Som grund för min metod står delar av den metod för en kritisk analys av religiös film som Diane Apostolos-Cappadona skisserat upp. Apostolos-Cappadona grundar sin metod på en förståelse av bildens makt kombinerad med insikter från feministisk estetik och filmteori. Hon utgår, precis som jag, från att filmens bilder kan säga oss något allmänt om kulturens syn på kvinnor och även om kvinnor inom eller i förhållande till det religiösa. I sin metod kombinerar hon ett ikonografiskt eller symboliskt perspektiv med en textuell analys som tar i beaktande både det narrativa och det visuella. Apostolos-Cappadona har i sin studie en bred infallsvinkel på det religiösa, hon utgår med andra ord från Mircea Eliades tanke på det heliga som

⁶² Filmmusiken är av stor betydelse för filmupplevelsen och påverkar hur man uppfattar vissa situationer i en film. Genom filmmusiken kan man som åskådare eller lyssnare bl.a. få klart för sig vad som är att vänta. Filmmusiken är t.ex. ofta med och bygger upp spänning i en film (Bordwell & Thompson 2001, 291-293). Eftersom jag inte är någon musikexpert kommer jag endast begränsat att uttryckligen ta filmmusiken i beaktande. Jag koncentrerar mig istället i första hand på ord och bild.

⁶³ Linderman 2004, 314

kamouflerar sig i den sekulära kulturen.⁶⁴ Där av kommer också, som jag ser det, hennes inriktning på det ikonografiska eller symboliska. Jag har emellertid, som konstaterats ovan, valt att rikta in mig på det religiösa i en mera direkt form. Det jag således hämtat från Apostolos-Cappadonas metod är i första hand en textuell analys som grundar sig på feministisk teori och tar i beaktande både det visuella och det narrativa.

Apostolos-Cappadona poängterar också vikten av att ta i beaktande de många olika möjligheter som står till buds att närma sig, läsa och tolka en filmtext. För att inte låsa min feministiska tolkning har jag gått in för att även vända mig till Teresa de Lauretis och det hon skrivit angående åskådare, identifikation och njutning. Även om hur just kvinnor framställs på film är av betydelse för kvinnor i verkliga världen betyder inte detta, som de Lauretis konstaterar, att vi som åskådare är begränsade i vår identifikation till karaktärer av samma kön som vårt. de Lauretis visar på betydelsen att ta i beaktande den tillfredsställelse filmen erbjuder, en njutning som för kvinnor inte inskränker sig till att vara den som i ett traditionellt narrativ *eftertraktas*. Man kan även identifiera sig med den som *eftertraktar*. de Lauretis menar också att det är genom denna dubbelidentifikation och detta överskott av njutning som kvinnor förförs in i femininiteten.⁶⁵ Det viktiga jag hämtar från de Lauretis är dock tanken på flera olika identifikationsmöjligheter i en film och de njutningsupplevelser film erbjuder. Även om det således är viktigt att se till hur kvinnor och kvinnlighet representeras på film, bl.a. för vad detta säger om kvinnor och kvinnlighet i dagens samhälle, bör man även ta i beaktande andra möjligheter att närma sig film för kvinnliga tittare. Sätt som inte tvingar dem att identifiera sig med varken en passiverad hjältinga eller en maskuliniserad kvinnlig hjälte utan där även flera andra tillfredsställande förhållningssätt aktualiseras. Det jag här förespråkar är ett beaktande av den aktiva fanens position. Jag återkommer till detta nedan.

Det finns en del klara risker med en textuell analysmetod. En av dessa är en övertolkning av materialet. För att motstå detta bör en textuell analys bl.a. ta i beaktande genre. Att t.ex. bedöma karaktärer i en science fictionfilm utgående från hur karaktärer och berättelsens bägge brukar tolkas i en romantisk komedi leder utan tvivel till missförstånd, både i fråga om hur en tänkt åskådare uppfattar karaktären och dess betydelse i filmens intrig överlag.⁶⁶ Som bl.a. Mary Gerhart påpekat är fokus på genre viktigt när det kommer till förståelsen av en text, men av minst lika stor betydelse är också att ta i beaktande genus.

⁶⁴ Apostolos-Cappadona 1997, 111-127

⁶⁵ de Lauretis 1999, 83-96

⁶⁶ Se t.ex. Walters 1995

To interpret a film without paying attention to its genre(s) and its gender implications is to risk missing the relationship of the individual elements to the whole film. Failure to notice the genre and gender implications of a film obstructs critical reflection on the multiple ways in which human beings construe their worlds.⁶⁷

För en ingående förståelse och analys av en filmtext krävs således en förståelse av både genre och genus. Denna studie stävar till att uppfylla detta krav genom användningen av feministisk teori, samt genom att uppmärksamma de njutningar olika filmer bjuder på. De Lauretis koncentrerar sig i sin framställning på det narrativa. Som Apostolos-Cappadona konstaterat blir emellertid också det visuella av betydelse. Jag följer därför i uppbyggandet av min metod bl.a. Bill Nichols påpekande om vikten av att beakta det visuella och den lockelse för sinnen som film erbjuder. Den kunskap film ger oss är med andra ord inte enbart intellektuell.⁶⁸ På detta sätt blir inte det narrativa och den narrativa strukturen alltid det viktigaste. Minst lika stor betydelse får de njutningar för sinnen som film ger. Njutningar som också är knutna till de specifika genrer filmerna faller inom. På så sätt är det, som jag ser det, t.ex. möjligt att vissa filmsekvenser med vissa karaktärer, som kanske problematiseras eller undanröjs senare i filmhistorien, är just de vi bär med oss ut ur biosalongen. Karaktärer och sekvenser som utgående från just denna studies intresse går emot den möjligt konservativa och stereotypa framställning av kvinnor och kvinnlighet som, om man enbart ser till filmernas narrativa uppbyggnad, kunde anses vara slutresultatet. På denna punkt knyter jag också an till Alex Wolochs sätt att se en berättelses karaktärssystem som "a distributed field of attention"⁶⁹, där olika karaktärer, små som stora, stiger fram och på olika sätt fångar vår uppmärksamhet.

Denna syn på film och filmens kunskap sätter rätt klart åskådaren i centrum. Som Nichols konstaterat är emellertid också frågan *vem* som tillåts representera *vad* för *vem* central.⁷⁰ Som Ingrid Lindell konstaterat, relaterande till Nichols, binds den mening en åskådare får ut av en filmtext alltid till en viss del av vad filmutbudet faktiskt innehåller, med andra ord *vem* som berättar *om vem* och *hur*.⁷¹ Möjligheten till motläsningar finns visserligen alltid där, men är inget som många filmtexter med sin strävan efter någon grad eller form av realism naturligt öppnar upp för eller inbjuder till. Som Tessa Perkins konstaterat förutsätter tanken på en motläsning också att det finns en "preferred

⁶⁷ Gerhart 1992, 190

⁶⁸ Nichols 2000, 41

⁶⁹ Woloch 2003, 17

⁷⁰ Nichols 2000, 45

⁷¹ Lindell 2004, 12

reading” att gå emot.⁷² Så länge man kan anta att film är med och formar våra föreställningar om världen och är delaktig i spridningen av åsikter och mening i den offentliga sfären är således en kritisk textuell analys, enligt Perkins, alltså av betydelse.⁷³ Således finns det alla skäl att även, som här är fallet, koncentrera sig på frågor om *vem* det berättas om på film och *hur* detta görs utgående från en feministisk läsning.

Även om denna studie inte är en receptionsstudie aktualiseras ändå åskådaren även här. Som konstaterats är en grundläggande tanke inom både studiet av religion och film och feministisk filmstudie att film påverkar och speglar oss. Eftersom vi ser på film finns det således skäl att undersöka film. För att fånga in de många möjliga läsningar en film måste anses erbjuda har jag dessutom valt att närma mig filmerna och tv-serierna i mitt material som både forskare och fan. Redan som forskare intar jag naturligtvis positionen som åskådare, men för att även kunna fördjupa mina analyser och inte minst ta i beaktande de många njutningar och alternativa läsningar som film uppenbarligen bjuder på har jag valt att också stundtals återge hur jag som fan läser filmerna och vad jag som fan av science fiction, och även de andra genrer som action, komedi och horror som filmerna relaterar till, fäster mig vid. Jag strävar inte med denna metodologiska infallsvinkel efter att på något sätt uttömmande framställa de olika sätt på vilka en film kan läsas. Flera läsningar än de jag tar upp är alltid möjliga och filmgenrer är, som bl.a. Christine Gledhill konstaterat, komplexa fenomen där motsägelsefulla röster får utrymme.⁷⁴ Jag söker inte heller, som konstaterats ovan, efter ett sätt att underminera en feministisk läsning. Med mitt tillvägagångssätt önskar jag enbart fördjupa mina analyser och göra filmerna, men kanske framför allt åskådarna, rättvisa genom att visa på de flera olika sätt att bemöta och läsa en film som är möjliga. Detta även om jag också menar att det som faktiskt framställs i en film har en begränsande effekt.

Det jag här utgår från är flertalet studier som visar på fans, d.v.s. entusiastiska åskådares, aktiva position i förhållande till olika populärkulturella fenomen. Jag definierar mig själv som fan i förhållande till materialet i och med att jag hyser ett stort intresse för studiens material, ett intresse som sträcker sig utöver det rent vetenskapliga (jag återkommer till min positionering i förhållande till materialet och uppgiften nedan). Som bl.a. Henry Jenkins och flera av författarna i *Theorizing Fandom Fans, Subcultures and Identity* (1998) relaterat visar studier av fans på den aktiva möjligheten hos en åskådare. Detta resultat talar emot många tidigare antaganden enligt vilken publiken framställts

⁷² Perkins 2000, 90

⁷³ Perkins 2000, 76

⁷⁴ Gledhill 2000, 241

som passiva mottagare.⁷⁵ Denna möjlighet att som fan i varje fall kunna identifiera en del alternativa men meningsfulla läsningar är något jag i studien vill dra nytta av. Jag följer här flera andra forskare av fandom och populärkultur som använt sin egen position som fan för att fördjupa sin förståelse och levandegöra sitt material.⁷⁶ Risken med detta tillvägagångssätt är att det inte blir klart när man talar som forskare och när man talar som fan. För att undvika detta poängterar jag alltid tydligt de gånger jag relaterar hur jag som fan ser på materialet.

Allt detta kan verka aningen komplicerat. Rent praktiskt går jag kort och gott tillväga så att jag i presentationerna av mina analyser och tolkningar först tar fasta på det religiösa i filmerna. Jag lyfter sedan fram messiasgestalterna och messias temat. Jag vänder mig sedan till de kvinnliga karaktärerna. Jag ser då först på de kvinnliga karaktärernas plats överlag i filmerna och riktar sedan, i avhandlingens första del, in mig specifikt på antingen kärleksobjekt eller mödrar och i den andra delen på kvinnliga messiasgestalter. I analyserna av de kvinnliga karaktärerna ser jag på fem teman: kropp, attityd, aktivitet, auktoritet och relationer och tar även fasta på karaktärernas utveckling.⁷⁷ Dessa teman knyter jag speciellt an till det religiösa och messiasgestalterna och messiasmyterna i filmerna och tv-serierna. De skilda kapitlen avslutas med en jämförelse där möjliga gemensamma drag eller unika sidor hos både filmer och karaktärer tas upp. Genom allt visar jag på flera olika läsningar som kan göras och använder de här presenterade teorierna, samt en del som senare kommer upp, som stöd.

Positionering

Att jag närmar mig mitt material som både forskare och fan kan lite annorlunda uttryckt också beskrivas så att jag använder jag mig av både min position som forskare och min position som fan i mina tolkningar av filmerna. Detta gör jag eftersom jag ser båda som en tillgång för min forskning. I min forskarposition har jag kommit att kombinera mitt intresse för religion, ett intresse som förde mig till religionsvetenskapen, med mitt intresse för frågor som berör kvinnor, vilket i sin tur fört mig till kvinnovetenskapen. Innan jag någonsin kallade mig för religionsvetare eller kvinnovetare var jag emellertid filmfantast och även om jag kanske inte såg mig själv som en science fictionfan så var jag i varje fall någon som såg mycket på science fiction. I och med att jag började forska om

⁷⁵ Jenkins 1992; Harris och Alexander 1998

⁷⁶ Se t.ex. Turnbull 2005

⁷⁷ Jag använder mig här av delvis samma indelning som Sherrie A. Inness tar upp i *Tough Girls* (s. 24).

science fiction kom emellertid min position som fan allt mera att aktualiseras för mig. Den var en position jag insåg att jag varken kunde eller ville ignorera.

Benämningen "fan" har dock en del problematiska sidor. Som bl.a. Henry Jenkins visat är bilden media ger av fans ofta förlöjligande. Fans ses som personer som är överdrivet fascinerade av meningslösa ting. Studier av fans, som bl.a. den Jenkins presenterar i *Textual Poachers Television Fans & Participary Culture* (1992), ger dock en mycket mera mångdimensionerad bild. Fans är långt ifrån alltid de missanpassade komiska karaktärer som vi tidvis fått stifta bekantskap med inom t.ex. populärkulturen.⁷⁸

Med att vara fan menar jag här i första hand, som nämndes ovan, att man är en entusiastisk anhängare av något. Med att vara fan menar jag således inte att man skiljer sig från en "normal" publik. Som Harry M. Benshoff uttryckt det är vi alla fans i någon grad. Att vara fan handlar, med Benhoffs ord, snarare om "the advance guard of adapting culture to media self-awareness in the postmodern world state".⁷⁹ Jenkins visar i sin tur hur att vara en fan kan ta sig uttryck på många olika sätt, men hur agerande som en fan ofta karakteriseras av, som tidigare nämnts, aktivitet men också kritik. Fans tar media produkter på allvar. Man finner ett värde i dessa produkter som andra kanske endast skulle vilja tillskriva det man kallar högkultur. Samtidigt innebär inte detta att fans accepterar och tar till sig allt.⁸⁰

Jag påstår inte att jag är en speciellt aktiv fan. Jag skriver med andra ord inte t.ex. fanfiction eller är på det sättet med om att verkligen omarbete medias texter. Jag är emellertid aktiv inom fandom bl.a. genom att skriva filmrecensioner för en science fiction- och fantasy-fanzine, *Enhörningen*⁸¹, och genom att delta i olika science fictiontillställningar och konvent. Jag har också nära kontakter till andra inom science fictionfandom och även till personer som både skriver och läser fanfiction. Det jag känner igen mig i som fan är också den mediamedvetenhet som Benhoffs talar om. Fanaktivitet behöver inte ses som vare sig samhällsomstörtande eller som något som absorberar allt.⁸² Denna aktivitet har ändå i varje fall för mig inneburit ett medvetandegörande av både begränsningar och möjligheter ifråga om medias representationer. Och detta, anser jag, på ett djupare plan än en positionering som enbart forskare kunnat göra.

⁷⁸ Jenkins 1992

⁷⁹ Benshoff 1998, 201

⁸⁰ Jenkins 1992, 9-49

⁸¹ För mera om *Enhörningen* se www.enhorningen.net

⁸² Benshoff 1998, 201

Med detta emellertid inte sagt att påverkan här endast rört sig åt ena hållet. Att det med andra ord enbart är min position som fan som påverkat min position som forskare. Dessa två positioner är snarare nära sammanlänkade. Som både fan och religionsvetare finner jag idag just specifikt religiösa teman i media intressanta. Samtidigt har mina studier i feministiskt filmteori och kvinnovetenskap hjälpt mig att sätta ord på känslor och tankar jag redan tidigare hade som fan i relation till bl.a. kvinnor i film, men som jag då hade problem med att fånga in och uttrycka. Jag finner således både min position som fan och som forskare berikande för mina tolkningar, samtidigt som de två positionerna också berikar varandra. Det är dock i första hand som forskare som jag närmar mig filmerna och tv-serierna. Detta emellertid som en forskare som hittat sitt ämne genom rollen som fan och som också medvetet använder sin position som fan i sin forskning.

Terminologi

För att göra min forskning mera allmänbegriplig och underlätta diskussionen i fortsättningen bör en del begrepp definieras närmare. Ett genomgående centralt begrepp i denna avhandling är "messiasgestalt". Begreppet messias möter vi ofta inom religionsvetenskapen. I det följande vill jag i korthet försöka sätta in detta begrepp inom de olika fält där det används samt redogöra för andra betydelsefulla begrepp i min avhandling.

Messias är hebreiska och betyder "den smorde". Termen messias förekommer inom religionsvetenskapen inom tre olika, men sammanlänkbara områden, nämligen messianism, milleniarism och apokalyptik. *Messianism* betecknar tron på en kommande räddare eller ledare som ska leda folket eller folken på deras väg till en bättre värld. Denna tro eller profetia är en tydlig del av den judisk-kristna traditionen och inom både judendom och kristendom kan vi återfinna messianska rörelser. Tron på en kommande räddare möter man emellertid på väldigt många håll, men speciellt i sammanhang där människor länge levt under förtryck. Även inom nya religiösa rörelser är temat vanligt. Till tanken på en kommande messias knyts ofta eskatologiska tankegångar d.v.s. föreställningar om de yttersta tiderna och historiens slut. Rötterna till detta eskatologiska tänkande har av vissa forskare spårats till zoroastrismen, som även innefattar tron på Zoroasters återkomst. Messias antas göra slut på den nuvarande ordningen i samhället och skapa en ny ordning som är rättvis och även vad man kan kalla religiöst

ren. Hur detta sker och hurudan messias är varierar emellertid från tradition till tradition.⁸³

Milleniarism i sin tur kan ses som tron på ett kommande Gudsrike eller en bättre tid. Ordet milleniarism har sin grund i en kristen användning och går tillbaka på tanken på det tusenåriga riket efter vilket man menar att Satan åter kommer att släppas lös för att slutligen förintas. Mera fritt använt har termen även kommit att beteckna religiösa eller politiskreligiösa rörelser med någon form av utopiska ideal. Även i dessa rörelser är tanken på en kommande frälsare vanlig. *Apokalyptik* slutligen står för tanken på en kommande katastrof som ska leda till att livet så som vi känner det förstörs, men även till att en ny värld uppkommer.⁸⁴ Maria Leppäkari har sammanfört dessa tre olika begrepp på följande sätt:

If we regard messianism as the force that brings forth or realizes the millenarian dream, the apocalypse then is the very shift of paradigm in the actual situation, the string that binds the two together.⁸⁵

Som vi kommer att se i följande kapitel är det inom studiet av populärkulturella fenomen i första hand begreppet apokalyptik man använt sig av, vilket sammanhänger med att det är apokalypsen i visuell form som ofta gestaltas på film. I dessa filmberättelser stiger emellertid också nästan alltid en klar messiasgestalt fram.

Messianismen är med andra ord ett tydligt identifierat och mycket studerat fenomen inom teologi och religionsvetenskap. Att det är så har ett visst samband med det intresse för apokalyptik som millennieskiftet gett upphov till och med den centrala roll som tillskrivs messiasgestalten inom teologi i västvärlden. Messias eller messiasgestalt har som begrepp emellertid också kommit att användas för att beskriva en del gestalter på film. Dessa karaktärer har likheter med de föreställningar om en kommande frälsare vi finner inom religiösa rörelser världen över, men eftersom materialet är film kommer begreppet och användningen av begreppet även att behöva definieras utgående från dess tillämpning inom film och filmstudiet. I diskussionen om milleniarism har Fiona Bowie sammanfattat tanken på en kommande räddare på följande sätt:

[...] a human or divine (or divine human) saviour will come who is strong enough to take on the forces of chaos and evil and defeat them once and

⁸³ Encyclopedia Britannica Online 2005, <http://search.eb.com/eb.com/eb/article?tolcd=9052246>; Ewald 1996, 352; Jacobs 1995, 342-343; Schäfer 1998, 3- 38

⁸⁴ Bowie 1997, 7; Leppäkari 2002, 21

⁸⁵ Leppäkari 2002, 21

for all, leading the chosen few to the new world beyond the boundaries of the present age.⁸⁶

Friare använt kan messiasbegreppet emellertid syfta på en räddare av nästan vilket slag som helst. Inom film och inom filmstudiet har det här begreppet använts relativt brett. I *The Encyclopedia of Science Fiction* konstateras det att "the term is applied by analogy to any saviour or champion whose arrival is anticipated, hoped for or desperately needed."⁸⁷

För att skilja ut *messiasgestalterna* från "vanliga" hjältar på film har jag tagit fasta på en del aspekter hämtade både från det religionsvetenskapliga hållet och från användningen av begreppet inom filmstudiet. Enligt min bestämning bör en karaktär, för att uppfylla kriterierna för en messiasgestalt i det här sammanhanget, beledsagas av följande karakteristika:

1) gestalten räddar eller framstår som räddare för mera än enbart en liten grupp människor eller en enskild person. De utvalda messiasgestalterna har med andra ord hela mänsklighetens, jordens eller galaxens existens vilande på sina axlar.

2) messiasgestalterna och deras handlingar skildras med ett religiöst språk i form av ord och/eller bild. Med detta avser jag att det i filmerna t.ex. borde vara möjligt att finna avspeglingar av en klar tro på en messias eller att messiasgestalten och hans eller hennes gärningar gestaltas som inbyggda i övervägande religiösa teman hämtade t.ex. från kristendomens berättelse om Jesu frälsningsgärning eller från någon annan religiös referensram.

3) en fråga om tro med religiösa konnotationer ska hos dessa karaktärer finnas aktualiserad på så sätt att det t.ex. hänger på att de själva tror på sina egna speciella, i vissa fall klart gudomliga, förmågor om de ska klara av att rädda världen. (Detta har emellertid inte alltid visat sig vara ett möjligt krav, något jag återkommer till i kapitel fem.)

För att åtskilja messiasgestalter från vanliga hjältar har tanken också förts fram att en messiasgestalt vill få till stånd en verklig förändring, medan en hjälte enbart vill återgå till den världsordning som rådde innan hotet i form av banditer, asteroider, utomjordingar eller vad det nu kan gälla uppkom.⁸⁸ Detta stämmer in på en del av messiasgestalterna i materialet, men jag har inte utnyttjat denna bestämning för vem som är en messiasgestalt. Det sammanhänger med att Hollywoodfilm, som vi här har att göra med, är en genre som är känd för att ytligt sett utmana auktoriteter, men slutligen ändå återbördar alla till sin "rätta plats". Messiasgestalterna i denna studie har flera olika drag, en del är tydliga

⁸⁶ Bowie 1997, 2

⁸⁷ Clute och Nicholls 1999, 801

⁸⁸ Seppälä och Latvanen 1996, 107-108

ledare, ibland är de även religiösa sådana, andra har mera av en profetisk uppgift, medan somliga har mer eller mindre övernaturliga förmågor. Dessa skiftande drag hos messiasgestalterna karakteriserar jag närmare efter hand som jag behandlar gestalterna.

Medan det finns tydliga likheter mellan en messiasgestalt enligt min definition och de messiasgestalter som studeras inom religionsvetenskapen finns det också en del omständigheter som skiljer dem åt. Dessa är särskilt följande:

1) messiasgestalterna som fokuseras i religionsvetenskaplig forskning förekommer inom mer eller mindre tydliga religioner och trossystem. Det här gäller emellertid inte alltid och definitivt inte lika tydligt de messiasgestalter som jag identifierar i materialet, trots den nämnda avgränsningen som går ut på att messiasgestalterna även här ska ingå i sammanhang där ett religiöst språk artikuleras.

2) de messiasgestalter vi möter på film bär – som bl.a. Conrad Ostwalt konstaterat – en mycket mänsklig prägel.⁸⁹ Filmernas och tv-seriernas messiasgestalter är med andra ord oftast inga gudomliga, eller gudomligförklarade, varelser utan framstår i de flesta fall som mänskliga, men med vissa utmärkande förmågor. De ses således oftast inte som sändebud från ovan eller som på annat sätt direkt länkade till en gudomlig makt.

3) filmernas och tv-seriernas messiasgestalter har inte heller alltid en klar ledarroll, utan utför ibland sin räddargärning tämligen enskilt, men dock till glädje för de flesta.

4) det är inte heller, som påpekades ovan, en ny värld studiens messiasgestalter kämpar för utan lika ofta enbart en återgång till världen som den var innan katastrofen eller ondskan i den form det gäller anlände.

Begreppet messiasgestalt, så som jag valt att använda det, får ytterligare belysning när man jämför det med två andra begrepp som förekommer inom ämnesområdet religion och film, nämligen "Jesusgestalt" och "Kristusgestalt". En *Jesusgestalt* är relativt enkel att definiera. En Jesusgestalt är helt enkelt en karaktär på film som framställs som Jesus och gestaltas i olika Jesusfilmer, som t.ex. *King of Kings* (1961) och *The Last Temptation of Christ* (1988).⁹⁰ En *Kristusgestalt*, i sin tur, är en karaktär som mera allegoriskt kan liknas vid Jesus. Kännetecknande för en Kristusgestalt är enligt vissa forskare att denna karaktär ska genomgå åtminstone delar av passionsdramat. Karaktären ska t.ex. lida och dö. Eftersom Jesus emellertid uppträder i många funktioner kan en karaktär

⁸⁹ Ostwalt 2000

⁹⁰ Även andra definitioner än den som kommer upp här finns, men här har valts denna.

betecknas som en Kristusgestalt också om han eller hon t.ex. uppfyller rollen av en god lärare.⁹¹ Messiasgestalten har, slutligen, enligt min definition, religiösa drag och tar på sig att rädda världen, men behöver inte, som en Kristusgestalt, lida eller dö för att göra detta. En Kristusgestalt kan alltså också vara en messiasgestalt, men en messiasgestalt behöver inte vara en Kristusgestalt.

När det gäller begreppet *religion* använder jag mig här av en bred definition enligt vilken filmerna antas gestalta religion om vi där kan finna grupper eller karaktärer som ingår i ett sammanhang där filmspråket kan kännas igen som religiöst i ord och/eller bild. Om det talas om tempel och profetior, t.ex., eller man bildspråkligt tar upp religiösa teman som t.ex. apokalyptik i undergångsscenario eller offergärningar kopplade till en karaktärs handlingar, har jag här identifierat spår av religion. Viktigt har för mig även varit om filmerna gestaltar tanken på att det krävs tro snarare än kunskap. Istället för att använda benämningen religion har jag ibland valt formuleringen *trossystem* när tron i filmen inte framställs speciellt utförligt. Naturligt är att religion på film kan framträda i en annan skepnad än religion i verkliga världen. Religioner kan på film bl.a. skildras inifrån så att det som kanske en del av filmens karaktärer uppfattar som vidskepelse eller tur ändå från åskådarens sida kan te sig som något verkligt och sant i filmens värld, något som dessutom har en klar religiös dimension. Att mycket av den religion och de religiösa motiv som kommer fram i filmerna infogar sig inom den judisk-kristna traditionen är naturligt eftersom dessa filmer är gjorda i västvärlden. Jag har för den skull inte låst min tolkning av religion i filmerna till denna tradition, utan är öppen för teman och element även från andra religiösa traditioner som kan tänkas möta oss i filmerna.

Science fictionfilm och *science fiction tv-serier* är enligt min definition filmer och tv-serier som för oss med till andra världar eller dimensioner, inte sällan i en tänkt framtid. Dessa världar karaktäriseras bl.a. av en mera framskriden vetenskap med vars hjälp mänskligheten t.ex. tagit sig ut i rymden, utvecklat robotar och cyborger och fått en teknologi som möjliggjort tidsresor. Eftersom jag inte primärt intresserat mig för vetenskapliga element i filmerna eller tv-serierna, utan för de religiösa och mytologiska teman som förekommer, har en del av filmerna och tv-serierna jag valt inte strikt science fiction karaktär enligt en definition som i första hand knyter an till den vetenskapliga delen. Filmerna och tv-serierna i mitt material har ibland snarare drag av space opera eller fantasy. Fantasy och science fiction ligger emellertid tämligen nära varandra enligt många definitioner och genrer har under senare tid ofta blandats. Det har i mitt fall motiverat valet att inta ett bredare

⁹¹ Malone 1997, 59-60, se även Baugh 1997 och Seppälä och Latvanen 1996

perspektiv på science fictiongenren där även mera fantasy betonade filmer och tv-serier fått plats.⁹²

Ett begrepp som kan verka rätt självklart, men som ändå bör specificeras, är *kvinnlighet*. Med kvinnlighet eller representationer av kvinnlighet menar jag ett sådant beteende som i filmerna och tv-serierna utförs av karaktärer av kvinnligt kön. Man kan emellertid också tala om kvinnliga karaktärer överlag. Det vill säga om karaktärer som uppträder på ett sätt som traditionellt sammankopplats med kvinnor. På film är det ju ofta så att vissa karaktärsdrag kommit att sammankopplas med kvinnor och vissa med män. Vi kan således även tala om manliga karaktärer överlag, alltså karaktärer som uppför sig på ett traditionellt manligt sätt. För att även kunna fånga in dessa karaktärsdrag, och kanske framför allt de gånger gränsoverskridningar sker, har jag valt att ibland tala om *traditionell manlighet* eller *traditionell kvinnlighet*. Detta är således beteenden som vanligen förknippats med antingen män eller kvinnor, men som i min användning inte är könsbundna. De drag eller sidor hos de kvinnliga karaktärerna som jag avser med traditionellt kvinnliga drag är att personen bl.a. skildras som allmänt passiva, också och speciellt i förhållande till filmens story, eller gestaltas så att de ger uttryck för känslor, gråter eller skriker, eller framställs som beroende av andra och som offer som måste räddas av någon, oftast en man. Med traditionellt manliga drag på film avser jag att karaktären framställs som aktiv i förhållande till det som sker i filmen, att karaktären är sparsam med uttryck för känslor, framstår som kapabel och handlingskraftig och således inte verkar vara någon som behöver räddas ur de svåra situationer man hamnar i. Detta klarar karaktären själv.

Ett viktigt begrepp som jag använder mig av till en del i denna studie är *stereotyp*. Med stereotypier avser jag kort och gott roller eller karaktärsdrag som är vanligt förekommande på film och som också i många fall kan anses representera förenklade och endimensionella former av i det här fallet i första hand kvinnlighet. Resonemanget om stereotypa former relateras i analysen primärt till det jag kallar traditionella former av kvinnlighet på film, men stereotypstermer kan också användas för att övergripande beteckna olika slags karaktärer eller karaktärsdrag, som t.ex. den goda eller onda kvinnan eller offer, mödrar och kärleksobjekt. Jag utgår här i första hand från Stuart Halls bestämning av begreppet. Hall menar att stereotypisering bl.a. har en reducerande effekt. Att en karaktär sätts in i en stereotyp kan verka naturligt, men reducerar också karaktären till enbart vissa drag.⁹³ Detta ser man bl.a. ifråga om kvinnor i rollen som mödrar på film.

⁹² Wolfe 2002, 11-29. För en diskussion om science fiction begreppet se Clute och Nicholls 1999, 311-314

⁹³ Hall 1997, 257

Modersrollen framställs som något naturligt för kvinnan, men den begränsar henne också, så att det enda som framstår som viktigt för henne tycks vara hennes roll som mor. Stereotypisering innebär därtill en maktobalans på så sätt att det oftare är den underställda gruppen eller "den Andra" som stereotypiseras.⁹⁴ Myra Macdonald har hävdad att en stereotyp fungerar precis som ideologi genom att vara "plausible, and by masking its own value-system."⁹⁵ Suzanna Danuta Walters har för sin del påpekat vikten av att man kommer ihåg att stereotypier inte är låsta fenomen, utan snarare representerar "shifting, contested, complex processes."⁹⁶ Stereotypier behöver inte ses som onda i sig eller något vi nödvändigtvis behöver göra oss av med. I någon mån behöver vi alla stereotypier för att förstå oss på och kunna relatera till vår omvärld. Men samtidigt är detta också begrepp som vi kan komma förbi och utmana om vi vill.

Begreppen *kärleksobjekt* och *moder*, slutligen, kan, som sagt, uppfattas som uttryck för stereotypa kvinnoroller på film. När jag talar om kärleksobjekt och messiasgestalter menar jag i min diskussion emellertid enbart att en karaktär, som jag identifierat som ett kärleksobjekt, står i en nära relation till messiasgestalten och i de flesta fall under filmens gång inleder en kärleksrelation med messiasgestalten. Att någon betecknas som moder betyder att den här karaktären har identifierats som moder till filmens eller tv-seriens messiasgestalt. På film har dessa två roller ofta vissa typiska drag som jag närmare behandlar i början av kapitlen tre och fyra.

⁹⁴ Hall 1997, 258-259

⁹⁵ Macdonald 1995, 13

⁹⁶ Walters 1995, 44

2. Science fictionfilm och tidigare forskning

Denna studie rör sig, som konstaterades ovan, mellan flera olika forskningsområden. Studien hör i första hand hemma inom religion och filmforskning, men relaterar också till området feministisk filmforskning och utgår dessutom ifrån tankar och idéer inom området kvinnor och religion. Sist och slutligen är det kanske det ännu rätt utforskade området religion och kvinnor på film, eller i populärkulturen, som studien faller inom. Som man kan vänta är emellertid alla dessa forskningsområden mycket breda och infallsvinklar och intresseområden som kan aktualiseras är flera. Att således ge en fullödlig redogörelse för de olika områdena är inte möjligt, och knappast heller önskvärt. För klarhetens skull och som en introduktion till behandlingen vill jag i detta kapitel ändå skissera upp de olika forskningsområdenas viktigaste drag och presentera de speciellt för denna studie intressantaste studierna och inriktningarna. Eftersom materialet här är science fiction tar jag upp arbeten som speciellt tagit denna genre i beaktande.

Redan i föregående kapitel definierade jag science fictionbegreppet så som det här används och en del av genrens betydande drag togs upp. Jag vill nu ge en mera djupgående presentation av genren och speciellt science fictionfilmgenrens historia och påverkningsområden. Som vi kommer att se är science fictiongenren allt annat än enhetlig och lättsammanfattad. Påverkningsområdena, både de som påverkat genren och de som genren påverkat, är många och science fictionfilmens historia varierande. Jag inleder med en allmän introduktion av science fictionfenomenet för att sedan ge en kort presentation av science fictionfilmens historia. Efter detta belyser jag en del av science fictionfilmgenrens mera definierande drag och olika fenomen och områden som haft inflytande på genren. I samband med detta presenterar jag även studiens material mera ingående och visar på hur detta representerar olika sidor och trender inom genren. Eftersom materialet i första hand tar fasta på messias temat, och på ofta förekommande undergångsteman i relation till detta tema, företräder materialet långt ifrån alla sidor av science fictiongenren. Jag har valt att koncentrera mig på de sidor som aktualiseras via materialet, således på det mest centrala i det här sammanhanget. Även en del andra sidor och viktiga drag hos science fictionfilmgenren kommer dock att introduceras. Låt oss emellertid börja med den till synes enkla frågan, som för den skull inte har ett enkelt svar: Vad är science fiction?

Science fiction – en introduktion

I nationalencyklopedin har man bl.a. följande att säga om science fiction eller sf:

[...] litteratur vilken kännetecknas av att som bärande element i intrig eller miljö ha inslag grundade på faktiska eller föregivna vetenskapliga eller teknologiska spekulationer [...] Sf-litteratur är särpräglad av sitt rationellt spekulativa innehåll och bör snarare än som genre ses som en litteraturform parallell med den realistiska, men kan delas in i tematiska eller formella undergenrer. Också inom sf återfinns kriminalberättelser, skräck, romantik, historiska berättelser osv.⁹⁷

Redan denna korta beskrivning klargör en viktig sida av science fiction: detta är en genre med många sidor och genren är som sådan allt annat än lätt att ringa in. Frågan har till och med kommit upp, som den även gör i citatet ovan, om det ens rör sig om en genre. Följaktligen inleds studier av science fiction inte sällan med ett försök till definition. Som J. P. Telotte visat finns det här flera sätt att gå till väga. Man kan välja ut vissa sidor som man ser som genrens centralaste delar, eller utgå från en "common consensus", en relativt gemensam uppfattning av vad som är science fiction som många har. Klart är emellertid ändå att detta är en genre som inte går att låsa fast. Men, som Telotte påpekat, är det kanske också just här dess betydelse och livskraft gömmer sig.

The science fiction film has simply proven to be one of our most flexible popular genres – and perhaps for that reason, one of our most culturally useful.⁹⁸

Istället för att ta fasta på vissa teman kan det därför vara skäl att, som Telotte gör, hänvisa till en "supertext". Som bl.a. Farah Mendlesohn konstaterat kan science fiction nämligen beskrivas som en pågående diskussion där texter konstant refererar till varandra.⁹⁹ Denna supertext, eller metatext, befinner sig således ständigt i rörelse och visar att science fiction är en genre med både stor vitalitet och aktualitet. Men ändå, vad är science fiction?

Som citatet från nationalencyklopedin tar fasta på har ett centralt drag hos science fiction alltid varit ett intresse för det vetenskapliga, och då i första hand det naturvetenskapliga. Science fictionberättelser är således berättelser som tar vetenskapens möjligheter och för dem vidare till det, i

⁹⁷ Nationalencyklopedins Internettjänst 2005, http://ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art:id=302438

⁹⁸ Telotte 2001, 10

⁹⁹ Mendlesohn 2003a, 1

varje fall ännu så länge, omöjliga. Berättelser om rymdresor och tidsresor är således inte ovanliga, men berättelser som fått beteckningen science fiction handlar också nästan lika ofta om sociala förändringar och framtida eller förflutna världar där vetenskapen inte nödvändigtvis kommer i centrum. Science fictiongenrens förhållande till vetenskapen har också alltid varit komplext. Ett alltid intressant nog vanligt tema inom genren är vetenskapsmannen som förstörs av sin skapelse. Detta tema pekar på den typiska paradoxen när det gäller science fiction, nämligen att genren ofta är både anti-vetenskaplig och anti-intellektuell¹⁰⁰. Den anti-intellektuella sidan hos science fiction kommer vanligtvis upp i två olika former: "a persistent if minor theme appears in stories in which the intellect is distrusted; more common are stories about future dystopias in which society at large distrust the intellect although the authors, themselves intellectuals, do not."¹⁰¹ Science fiction må med andra ord kunna karakteriseras genom sitt intresse för vetenskap, men det är ett mångbottnat intresse där vetenskapen ses både som en möjlighet till utveckling och förfall.

För att ta fasta på science fictiongenrens möjligheter och föränderlighet har Telotte valt att tala om eller dela in science fiction, och också just science fictionfilm i "the marvelous", "the fantastic", och "the uncanny". Detta är inte ett försök att dela upp genren i mera lätthanterliga bitar, utan syftar enbart till att låta oss se olika filmer i en bredare kontext. Vad denna indelning visar på är science fictiongenrens möjlighet att erbjuda oss möten med "den annorlunda" utanför oss och vår värld, men också i oss själva. Här handlar det om möten som i sig kan omvandla vår förståelse av verkligheten. Det intressanta, som inte minst inriktningen på "the uncanny" konkretiserar, är det mänskliga som något som är starkt bundet till känslor, önskningar och passioner och inte till den rationella atmosfären av logik och vetenskap som vid en första anblick kan tyckas dominera science fictionvärlden. En tanke som också konstant dyker upp, och knyter an till science fictiongenrens paradoxala förhållande till vetenskapen, är behovet att sluta försöka rationalisera. Även om vetenskapen ofta upphöjs kvarstår, med andra ord, en viss misstanke mot dess försök att konstruera våra liv.¹⁰²

Science fictiongenren är således en genre med många grenar som var och en inbjuder till reflektioner på olika plan. Kanske kan dess unika och övergripande drag bäst fångas i idén om "a sense of wonder" som ofta tillskrivits den. Känslan av något mera, något annorlunda, men också något betydelsefullt. En annan möjlig gemensam och besläktad utgångspunkt är tanken på en kunskapens brytningspunkt, där det man

¹⁰⁰ Clute och Nicholls 1999, 220

¹⁰¹ Clute och Nicholls 1999, 44

¹⁰² Telotte 2001, 12-23

trodde sig veta inte längre är vad det var.¹⁰³ Även om genren är svår, eller t.o.m. omöjlig, att fånga in och enkelt sammanfatta kan en översikt över dess historia ändå ges och vara av intresse. Var tar då denna genre, diskussion eller supertext sin början?

Begreppet science fiction har varit i användning sedan 1929 när det myntades av den legendariske Hugo Gernsback. Gernsback var bl.a. mannen bakom sf-tidskriften *Amazing Stories*, en tidskrift som inte minst genom Gernsbacks tydliga visioner kom att påverka och forma science fictiongenrens utveckling. Även om begreppet science fiction endast varit i bruk sedan 1920-talet har det naturligt nog inte stoppat tidigare litteratur från att kunnat anses vara mer eller mindre sf-aktig. Som exempel kan tas flera av Jules Vernes verk, samt Mary Shelleys *Frankenstein* (1818). *Frankenstein* har i vissa fall ansetts vara den första sf-romanen medan andra, som Brian Stableford, gått så långt tillbaka som till 1600-talet med dess många utopiska fantasier för att hitta litteratur som åtminstone temamässigt sammanfaller med sf:s intressen.¹⁰⁴ Böcker som *Frankenstein* visar också på genrens tydliga rötter i det gotiska, även om andra rötter också finns.¹⁰⁵ Från 1926 till 1960-talet levde sf i första hand i tidskriftform och dessa tidskrifter och dess redaktörer gjorde mycket för att forma sf till en urskiljbar genre.¹⁰⁶ Redaktörernas betydelse kan bl.a. ses i namnet på ett av sf-genrens största priser, the Hugo-award, som just fått sitt namn efter sf-redaktören Hugo Gernsback.¹⁰⁷

I början av 60-talet inträffade inom sf det som kommit att kallas *The New Wave*. Medan tidigare litteratur hade verkat rätt rakt fram och läsarvänlig kom under de följande åren en rad mångbottnade och utmanande verk att se dagens ljus. Samtidigt fortsatte även böcker som klarare överensstämde med tidigare sf att publiceras.¹⁰⁸ För många har 60-talets sf setts som sf-genrens höjdpunkt.¹⁰⁹ De storhetslöften som denna era antytt kom emellertid inte att förverkligas och mot slutet av 70-talet skedde igen en tillbakagång med, enligt Damien Broderick, drag av ontologiskt tvivel.¹¹⁰ Efter det menar en del att endast cyberpunken tillfört genren något nytt. Om det verkligen handlar om en nedgång kan diskuteras, men klart är att sf-genren sedan slutet av 70-talet tagit an en ny skepnad. Av betydelse här är inte minst science fictionfilmens framsteg. Storfiler som *Stjärnornas Krig*, som genom teknikens utveckling för första gången faktiskt kunde förverkliga sf-teman på vita

¹⁰³ Se t.ex. Larsmo 2003, 88-94

¹⁰⁴ Stableford 2003, 15

¹⁰⁵ Lefanu 1988, 3

¹⁰⁶ Attebery 2003, 32

¹⁰⁷ Wolfe 2003, 96

¹⁰⁸ Broderick 2003, 48-62

¹⁰⁹ Se t.ex. Sem-Sandberg 2003, 137

¹¹⁰ Broderick 2003, 62

duken, öppnade upp genren för en masspublik. Den nya massmediala sci-fin, där just termen *sci-fi* visar på dess lägre status, har emellertid också, som Broderick konstaterat, fört bort sf från specialisterna och även brutit med dess historia.¹¹¹

Dagens sf intresserade kan återfinna genren i allt från böcker till dataspel. Man kan med andra ord, som John Clute, säga att sf under de två senaste årtiondena triumferat, men på detta sätt även kommit att suddas ut som en genre. Detta har skett bl.a. genom att sf allt mera sammanfaller med den värld den försöker symbolisera eller skilja sig från.¹¹² Sf-genren är, med andra ord, kanske inte längre lika radikalt annorlunda och utmanande som den en gång var, eller under olika perioder försökt vara, men trots det, eller kanske just tack vare det, ändå nu ett levande fenomen med ett starkt understöd hos läsare och, kanske särskilt, åskådare. Även om science fictionfilmen idag möjligen upplever en höjdpunkt och överlag i relation till sf-fenomenet intagit sin centralaste position är detta inte första gången under science fictionfenomenets historia som just science fictionfilmen varit av betydelse. För att fördjupa förståelsen av science fictionfilmen ger jag nu en skild överblick över dess historia.

Science fictionfilmen – en historisk genomgång

Science fiction och film kan anses vara en rätt naturlig kombination. Detta bl.a. om man ser till det faktum att film tidigt kom att inrikta sig på illusioner, på det som var omöjligt att göra på en scen, och att science fiction i sin tur riktar in sig på det som inte finns, på alternativa världar.¹¹³ Tar man emellertid en lite annan infallsvinkel behöver film inte alltid ses som det ideala mediet för science fiction:

Sf as literature is analytic and deals with ideas; film is the opposite of analytic, and has trouble with ideas. The way film deals with ideas is to give them visual shape, as images which may carry a metaphoric charge, but metaphors are tricky things, and, while the ideas of sf cinema may be potent, they are seldom precise.¹¹⁴

Science fictionfilm kan med andra ord anklagas för ytlighet och oklara budskap och skiljer sig från sf-litteraturen genom att mera rikta in sig på det spektakulära än på det narrativa. Utgående från detta har man även

¹¹¹ Broderick 2003, 62

¹¹² Clute 2003, 64. Se även Baudrillard 1994, 121-127

¹¹³ Clute och Nicholls 1999, 219

¹¹⁴ Clute och Nicholls 1999, 219

argumenterat för att sf-film och sf-litteratur egentligen har rätt olika rötter och strävar mot olika mål. Istället för att stöda sig på berättelsen har sf-film, som Brooks Landon konstaterat, kommit att intressera sig för filmteknologin och dess möjligheter.¹¹⁵ Även om så är fallet möter man emellertid också inom science fictionfilm utmanande framställningar och berättelser. Särskilt dess förmåga att både vara underhållning och erbjuda något mera tankeväckande har poängterats.¹¹⁶ Science fictionfilmen kan således anses ha en delvis annan historia än science fictionlitteraturen, men en minst lika intressant sådan.

I science fictionfilmens inledningsskeden var det klart det spektakulära angreppssättet, som filmtekniken gav möjlighet till, som man använde sig av. George Méliès *Le Voyage dans le lune* från 1902 är ett gott exempel på tidig film med drag av sf och ett stort intresse för det spektakulära.¹¹⁷ Denna film har ansetts vara det första science fictionfilmeposet. Vid en tid då de flesta filmerna rörde sig kring fem minuter var den hela 21 minuter lång.¹¹⁸ I denna film etablerade Méliès också flera av de teman som senare skulle komma att bli betydande inom science fiction: robotar, rymdresor, utomjordingar och våldsamma konflikter mellan olika varelser. Denna periods stora intresse för fantastiska maskiner kan ändå i första hand ses som en grund för komedi snarare än science fiction, men visar samtidigt på den möjliga kombinationen komedi och science fiction.¹¹⁹

Under perioden mellan de två världskrigen skulle flertalet olika narrativa frågeställningar uppträda inom science fictionfilm. Ett speciellt stort intresse under denna period kan ändå de utopiska filmberättelserna anses stå för. Betydelsefulla filmer med denna inriktning utkom i flera länder. Som delvis unik i sitt slag kan Fritz Langs *Metropolis* (1926) anses vara, men också andra storslagna utopiskt inriktade verk producerades under denna tid.¹²⁰ *Metropolis* historia och kanske framför allt denna världs politik kan för dagens publik verka förenklad, men problem av den typen döljer emellertid inte filmens visuella kraft, "a combination of high Expressionistic sets [...] and Lang's direction", med scener som idag framstår som arketypiska för genren.¹²¹ De amerikanska utopiskt inriktade filmerna från denna era betecknas ofta som aningen mindre ambitiösa än bl.a. *Metropolis*. Den ekonomiska depressionen ledde till att man började hysa en tvivlande attityd till tekniken, ett tema som även science fictionfilmerna reflekterade. Stämningen kan sammanfattas i

¹¹⁵ Landon 2002, 60

¹¹⁶ Inte minst om *Matrix*-filmerna har detta konstaterats. Se t.ex. Larsen 2004

¹¹⁷ Bould 2003, 79-80

¹¹⁸ Clute och Nicholls 1999, 796

¹¹⁹ Telotte 2001, 79-81

¹²⁰ Telotte 2001, 81-84

¹²¹ Clute och Nicholls 1999, 805

tanken att det finns saker som det är bäst att människan inte vet om, ett tema som kom att genomsyra horror-science fictionfilmerna, som dominerade den amerikanska sidan av filmgenren under denna tid. Speciellt 30-och 40-talen kan emellertid också karakteriseras som filmseriernas tid. Filmserierna, som *Buck Rogers*, hade sina rötter i seriernas och serietidningarnas världar. Dessa filmer har delvis en smått barnslig natur med inriktning på hjälten och det sensationella. De kom emellertid också att hålla genren vid liv under 40-talet, då antalet science fictionfilmer annars var lågt.¹²²

Sf-serierna kom delvis under 50-talet att fortsätta sin existens i tv-mediet, efter att förändrade produktionsförhållanden hade fördrivit dem från biograferna. Hollywood hade emellertid nu återigen fått upp ögonen för science fictiongenren. Den nya sf-boomen brukar anses ha fått sin början 1950 med George Pals *Destination Moon*, även om *Rocketship X-M*, som utkom samma år, med sin melodramatiska och exploaterande stil kan ses som mera grundläggande för filmtrenden som följde. Det var inte heller filmer kring temat rymdfärder som nu kom att inta centrum utan monsterfilmer och undergångsfilmer av alla de slag. I studier av 50-talets science fictionfilm i USA har ofta ett anti-kommunistiskt tema poängterats, samt skrällen för atomkrig.¹²³ Susan Sontag var tidigt ute med att ta fasta på detta tema i filmerna i sin artikel *The Imagination of Disaster* från 1965. Redan Sontag poängterade för sin del en möjlighet att se mera djupgående teman i dessa undergångsfilmer än skrällen för "The Bomb".¹²⁴ Filmerna har under senare år uttryckligen kommit att granskas ur en mer positiv synvinkel och de klara banden mellan modern sf-film och 50-talets sf-filmer har framhållits av bl.a. Mark Jancovich, som också visat på innehåll som kunde tolkas som möjliga manlighetskriser i filmerna.¹²⁵ Som J. P. Telotte noterat fångar filmerna på ett intressant sätt in frågor om mänsklig ångest i en föränderlig värld:

[...] the best of them established that science fiction, whether film or in the mainstream literature of the genre, could prove an important vehicle for articulating cultural anxieties and for commenting in a serious way on those concerns.¹²⁶

I relation till detta har t.ex. Mark Bould pekat på hur en film som *Invasion of the Body Snatchers* (1956), som tolkats som representerande skrällen för en kommunistisk infiltrering, snarare aktualiserar oro kring frågor om

¹²² Telotte 2001, 87-94

¹²³ Bould 2003, 85

¹²⁴ Sontag 1967, 209-225

¹²⁵ Jancovich 1996

¹²⁶ Telotte 2001, 95-96

produktion och reproduktion.¹²⁷ Eric Avila har dessutom visat hur man kan uppfatta att 50-talets sf-film reflekterar den vita befolkningens oro i förhållande till en växande afro-amerikansk befolkning i tidigare nästan hel vita samhällen.¹²⁸

Samtidigt som sf-litteraturen kom att mogna på 60- och 70-talen kom även sf-filmer, eller i varje fall en del sf-filmer, att genomgå en utveckling. Teman som den otroliga resan och undergången fick stå tillbaka för frågor om hur den moderna tekniken kan antas påverka mänskligheten och vår värld. Stanley Kubricks *2001: A Space Odyssey* (1968) kan här ses som en vändpunkt. Denna film beskriver den ultimata resan, men också vad som händer när vi förlorar kontrollen över tekniken. I senare filmer som *A Clockwork Orange* (1971) gick Kubrick mera direkt in på sociala frågor. Många element i den bästa sf-filmen under denna era kan ses som en del av, eller ett stöd för, tidens motkulturer. Sf-filmerna kom under denna tid också att visa prov på en allt större självmedvetenhet, något som framför allt kom till uttryck i flertalet komedier, t.ex. *Dark Star* (1974).¹²⁹

I samband med att den första *Stjärnornas Krig*-filmen kom 1977 skedde emellertid, som vi redan såg ovan, en förändring. Science fictionfilmen tog ett steg tillbaka från det politiska och ideologiska och ett återvändande till genrens mytiska rötter skedde, med enorma ekonomiska framgångar som följd. Men *Stjärnornas Krig* ger också, bl.a. via de många olika genrer filmen berör, en första inblick i en vändning mot det postmoderna som en del sf-filmer under de kommande åren skulle ta. Med filmskapare som George Lucas och Steven Spielberg kom sf-genren återigen att bli en ekonomisk succé, en succé som alltså verkar hålla i sig. De stora framgångarna i slutet av 70-talet och början av 80-talet ledde till att filmvärlden översvämmas av mer eller mindre framgångsrika kopior på tidigare succéer, filmer med enkla och raka historier och en koncentration på specialeffekter och upplevelser. Men vid sidan om dessa kom även science fictionfilmer med en mörkare ton och mera tankeväckande teman att se dagens ljus. Den postmoderna tanken fångades kanske bäst in i Ridley Scotts *Blade Runner* (1982), en film som också satte den av människor skapade varelsen i centrum. Sedan dess har roboten/cyborgen/replicanten/androiden varit temat för flertalet storfilmer som på ett fascinerande och påtagligt sätt behandlat frågor som rör dagens teknologi.¹³⁰ Med J. P. Telottes ord:

¹²⁷ Bould 2003, 86

¹²⁸ Avila 2004, 88-97

¹²⁹ Bould 2003, 90-91; Telotte 2001, 102-104

¹³⁰ Bould 2003, 91-93; Telotte 2001, 105-110

[...] the ability of our technology to let us, in near godlike fashion, craft images of ourselves, and the correspondent possibility that those creations, those emblems of our very power, might well overpower us and take our place [...]¹³¹

Inriktningen på den skapade människan i den här bemärkelsen kan också ses knyta an till en feministisk diskurs där frågor om genus och dess kulturella konstruktion blir av speciell vikt. Enligt Telotte är just tanken på genus som en kulturell konstruktion ett av de viktigaste politiska framstegen inom modern science fictionfilm.¹³²

Även om science fictionfilmen således under de senaste tjugo åren ofta, som den tidiga sf-filmen, varit inriktad på det spektakulära, finns flera exempel på filmer som, med Mark Boulds ord, "succeed in negotiating the relationship between narrative and spectacle in ways that are consistently interesting".¹³³ Vi har kanske, som Brook Landon menar, att se fram emot en post-sf film, som en följd av teknikens utveckling. Vi kan t.ex. redan idag se exempel på filmer där specialeffekterna uppenbart drar uppmärksamheten till sig själva och inte sällan stannar upp berättelsen och för fokus över till filmteknologin.¹³⁴ Alltjämt återkommer emellertid också intresset för berättelsen inom sf-film och lika väl som man kan tänka sig en utveckling av specialeffekter kan man hoppas på att det även inom sf-film finns ett fortsatt intresse för film som erbjuder mera än en tur på ett nöjesfält. Som flera forskare visat kan också de stora science fictionfilmerna med det kring millennieskiftet återkommande undergångstemat och idén om ett anfall från yttre rymden säga oss något om förändringar och tankeströmningar i dagens värld. Neil Badmington har t.ex. via filmer om mötet med utomjordingar från 50-talet och från de senaste årtiondena tagit upp tanken på post-humanism och visat på den samhällsförändring som dessa filmer reflekterar.¹³⁵ Science fictionfilmen kan således alltjämt ses som en viktig kommentar till dagens värld. Var inom denna genre kommer då denna studies material in?

Science fictionfilmen och dess olika områden

Som tidigare nämnts, och som förhoppningsvis framkommit i denna genomgång av science fictiongenrens historia, har science fiction ett brett register som omfattar flera olika teman där allt från tidsresor till apokalyptiska framtidsscenarioer får plats. Att indela science fiction i

¹³¹ Telotte 2001, 108

¹³² Telotte 2001, 112

¹³³ Bould 2003, 95

¹³⁴ Landon 2002, 61-64

¹³⁵ Badmington 2004

olika delar eller subgenrer är emellertid svårare än vad man kunde tro och är dessutom något som redaktörer, författare och fans ofta undvikit. Detta bl.a. eftersom man sett det som ett marknadsföringstrick som kan leda till begränsningar.¹³⁶ Vissa mera framträdande teman kan man i alla fall skönja. *Empire Magazine*, t.ex., delar i sin specialutgåva *The 50 Greatest Science-Fiction Movies Ever* (2000) in sf-filmgenren i sju olika kategorier, närmare bestämt: Dystopias (t.ex. *Blade Runner*, *Mad Max*), Invasion and Visitation (t.ex. *ET*, *The Thing*), Space Opera (t.ex. *Star Wars*, *Alien*), Time Travel (t.ex. *The Terminator*, *Back to the Future*), Fantastic Worlds (t.ex. *The Abyss*, *Total Recall*), Comedy (t.ex. *Sleeper*, *Dr. Strangelove*) och Science out of Control (t.ex. *Jurassic Park*, *The Fly*). Denna indelning är långt ifrån den enda möjliga, men ger ändå en inblick i genrens olika teman, strömningar och påverkningsområden.

För att ge en introduktion till materialet för denna studie och för att ytterligare fördjupa beskrivningen av science fictionfilmen tar jag här upp några teman, genrer, och områden eller trender av speciell betydelse för dagens science fiction. Denna förteckning är långt ifrån uttömmande. Utanför hamnar inte minst den moderna trenden med filmer som bygger på serietidningshjältar och betydelsen av japansk *animé* och *manga* för dagens sf. Här berörs emellertid i varje fall några av de viktigaste påverkningsområdena i relation till dagens science fictionfilm. Eftersom *Stjärnornas Krig* fått utgöra tidsram för denna studie kan det vara skäl att börja med dessa filmer och det mytologiska elementet i dem och i science fiction mera allmänt.

Myten och science fictionfilmen

The relationship of mythology to sf is close and deep, but not always obvious. Part of the confusion stems from the widely held belief that sf is itself a form of latter-day mythology, fulfilling comparable hungers in us.¹³⁷

Citatet ovan visar på ett faktum som redan antytts i den historiska genomgången ovan. Det finns ett tydligt samband mellan myt och science fiction. Kanske kan science fiction anses fylla ett djupare behov, ett behov som också kan tolkas ur en religiös synvinkel, i varje fall för en del av oss. Hur det än är med den saken kommer man inte ifrån att genren alltid berört mytologiska teman. Här möter vi kampen mellan det goda och det onda, vi möter, vilket åskådliggörs i denna studie, den välkända myten om en messias, men vi kommer också att ställas öga mot öga med frågor om varifrån vi kommer, vem vi är och, kanske framför allt, vem eller vad vi kommer att bli. Detta görs på ett sätt som ofta direkt knyter an till

¹³⁶ Cramer 2003, 186

¹³⁷ Clute och Nicholls 1999, 849

förändringar och utvecklingar i vårt eget samhälle och i relation till dess teknologi. Olika science fictionfilmer och berättelser tar i olika grad fasta på mytologiska teman. Ibland görs detta medvetet så att det i berättelsen tämligen direkt refereras till välkända mytologiska motiv, ibland mera indirekt. Även om filmer således inte på ett iögonfallande sätt tar sig an mytologiska element har uttolkare ändå funnit att mytologiska tolkningar kan göras. Flera av filmerna i denna studie har, som vi kommer att se i de följande kapitlen, öppnat upp perspektivet för mytologiska tolkningar. Få har emellertid behandlats så ingående som *Stjärnornas Krig*.

Ingen kan idag förneka betydelsen och populariteten hos *Stjärnornas Krig*.¹³⁸ Filmerna hör till de mest sedda genom tiderna. Intressant nog är det också just filmernas mytologiska teman som framförts som en av orsakerna till deras genomslagskraft. Innan den första *Stjärnornas Krig*-filmen kom ut 1977 hade en marknadsundersökning visat att de enda som verkade vara intresserade av att se en film med namnet *Star Wars* var män under 25 år. Som en direkt följd av detta kom filmens mänskliga karaktärer att få inta en centralare plats och filmens episka karaktär att understrykas. På detta sätt hoppades man locka både kvinnor och äldre till biograferna. När *Stjärnornas Krig* kom upp på biograferna sommaren 1977 visade det sig att man hade lyckats. Alla gick och såg filmen. Populariteten minskade inte med uppföljarna *Emperiet slår tillbaka* (1980) och *Jedins återkomst* (1983).¹³⁹

Det har naturligt nog diskuterats en hel del kring vari *Stjärnornas Krig*-filmernas stora succé ligger. Filmerna har flera likheter med andra sf-filmer som kom ut i slutet av 70-talet. Rymdskeppen är stora och den teknik hjältarna använder sig av verkar nästan kunna fungera på riktigt. Det är också den verkliga tekniken bakom filmerna som *Stjärnornas Krig* bl.a. blivit kända för. Specialeffekterna i de första filmerna verkar kanske rätt enkla idag, men när de kom ut var det något helt nytt. För att kunna skapa stridsscenerna måste fullständigt ny filmteknik tas fram. Filmernas skapare George Lucas företag, Industrial Light and Magic, är idag ledande inom modern specialeffektteknologi.¹⁴⁰ Ingen kan emellertid påstå att framgången med *Stjärnornas Krig* enbart bygger på användningen av specialeffekter eller, för den delen, på bra marknadsföring. Andrew Collins har istället nämnt timing och en ny infallsvinkel.

¹³⁸ *Star Wars, The New Hope* valdes bl.a. 1999 till världens genom tiderna bästa film av filmtidningen Empires läsare. Filmen ligger också etta på IMDbs (Internet Movie Database) lista över de bästa sci-fi-filmerna och ligger också högt på listan över de bästa filmerna genom tiderna.

¹³⁹ Collins 2000, 62

¹⁴⁰ Beard 1998; Bordwell och Thompson 2001, 146

The 1970s, Hollywood's second age, were characterised by baby-boomer film students making pictures personal and dark enough to reflect the political morass of post-Watergate, in-Vietnam America. Though the Exorcist and Jaws are credited with kicking down the doors of the Blockbuster Age, these were not family films. Star Wars was.¹⁴¹

Stjärnornas Krig passade med andra ord in i en tidsanda som fått människor att, åtminstone i biosalongen, vilja söka sig till andra världar. Det George Lucas således skapade var en form av modern myt, en rak berättelse med starka allmänmänskliga teman. Filmerna inkorporerar en psykologisk nivå som även tilltalar dagens publik och har, som bl.a. John C. Lyden konstaterat, en förmåga att väcka till liv mytologiska och religiösa föreställningar som man som åskådare kan relatera till.¹⁴² Trots att de nyare *Stjärnornas Krig*-filmerna, varav den första, *Det mörka hotet*, kom ut år 2000, uppföljaren *Attack of the Clones* 2002 och den sista filmen *Revenge of the Sith* 2005, fått motta en hel del kritik för både dålig regi och usel dialog har detta inte avhållit publiken från att sluta upp. Enligt Andrew Gordon är det det faktum att Lucas i *Stjärnornas Krig* kombinerat delar och teman från allt från gamla science fictionfilmer till serietidningar och på detta sätt förnyat något som egentligen är gammalt som gör filmerna så tilltalande. "In the absence of any shared contemporary myths, Lucas has constructed out of the usable past, out of bits of American pop culture, a new mythology that can satisfy the emotional needs of both children and adults" konstaterar Gordon och tillägger "The passion for *Star Wars* is akin to the fervor of a religious revival."¹⁴³

Även om man i fallet *Stjärnornas Krig* talar om en ny myt eller mytologi är filmens teman, som vi kommer att se i de följande kapitlen, inte direkt nya. Istället knyter man här an till traditionella mytologiska motiv, men i en något ny tappning. Det övernaturliga kommer emellertid inte enbart till uttryck i science fictionfilmer som, likt *Stjärnornas Krig*, på ett direkt sätt erinrar om genrens möjliga mytologiska ursprung. En annan och betydande del av genren, närmare bestämt horror-science fictionfilmerna, berör också den det övermänskliga.

Skräck bland monster och maskiner

Som vi såg i den historiska genomgången ovan har science fictionfilm och skräckfilm ofta gått hand i hand. Barry Keith Grant har försökt peka på en skillnad mellan science fiction och horror. Enligt honom är den grundläggande olikheten mellan dessa två en fråga om attityd: "a closed

¹⁴¹ Collins 2000, 62

¹⁴² Lyden 2000

¹⁴³ Gordon 1995, 82

response in horror, an open one in science fiction".¹⁴⁴ Faktum kvarstår emellertid ändå att dessa två ofta verkar sammanfalla.

[...] it is science itself which, when it dreams, dreams monsters: in other words, the link between the bright light of science and the darkness of monstrousness is a link of blood and kinship. Certainly much sf might lead us to suppose that this apparent paradox is true.¹⁴⁵

Skräckscenarion uppkommer i flera av filmerna som är materialet för denna studie. Det klaraste exemplet på kombinationen science fiction och horror står ändå *Alien*-filmerna för. *Alien*, den första filmen i *Alien*-serien, som kom ut 1979, är utan tvekan en av de mest inflytelserika sf-filmer som någonsin gjorts. Som genrefilm ligger det enligt många bedömningar närmare till att beteckna *Alien* som skräckfilm än en science fictionfilm. Det är ändå inte direkt horrodelen i filmen som gör den originell utan snarare den fungerande science fictionvärld man här skapat.

Considerably more original is the sense - achieved through design, terse dialogue and excellent direction - that this is a real working spaceship with a real, blue-collar, working crew, the future unglamorized and taken for granted.¹⁴⁶

Speciellt den första *Alien*-filmen är också känd för sin unika utformning utarbetad speciellt av den schweiziska konstnären H. R. Giger. Gigers arbete med filmen visar dessutom på en annan viktig sida av science fiction, nämligen olika konstnärers betydelse för hur vi ser "den Andra", utomjordingen, men också framtiden och teknologin.¹⁴⁷ De mardrömsmonster Giger skapade kan således på ett visuellt plan uppfattas fånga in skräcken i bl.a. mötet med "den Andra", ett tema som är grundläggande för mycken science fiction. De fyra *Alien*-filmerna kan alla anses hänga samman och leva vidare på den första filmens starka bildspråk. Alla fyra filmerna har dock regisserats av olika regissörer som alla fört sitt till filmerna, vi återkommer till detta i kapitel fem. Den första att ta sig an monstret var den brittiske regissören Ridley Scott. Tack vare bl.a. Scott kom huvudrollen, som skrivits för en man, att göras om till en kvinnlig karaktär, Ellen Ripley.¹⁴⁸ *Alien* hade när den kom upp på biograferna mycket stor framgång, även om den i jämförelse med *Stjärnornas Krig* kan anses ha "targeted an older market segment". Intresset för filmen har också hållit i sig och man har bl.a. poängterat

¹⁴⁴ Grant 2004, 17

¹⁴⁵ Clute och Nicholls 1999, 586

¹⁴⁶ Clute och Nicholls 1999, 15

¹⁴⁷ Telotte 2001, 74-75

¹⁴⁸ The Alien Legacy, intervjuer med filmskapare på filmens 20-årsjubileums DVD-utgåva.

filmens relation till frågor om kroppslighet och identitet, frågor som länge dominerat olika områden av kulturstudiet.¹⁴⁹ Filmen följdes upp 1986 av *Aliens*, skriven av James Cameron, Walter Hill och David Giler och regisserad av James Cameron, också den en stor succé.¹⁵⁰ Enligt vissa bedömare är *Aliens* t.o.m. en bättre film än *Alien*,¹⁵¹ men mycket av filmens framgång hänger ändå samman med den första filmens succé och nyskapande visioner. *Alien3* (1992) levde emellertid inte upp till de tidigare filmernas framgångar. Efter många turer mellan olika manusförfattare och regissörer kom slutligen David Fincher att inta regissörstolen för denna, i förhållande till de tidigare filmerna, mycket okommersiella film.¹⁵² Inte heller *Alien Resurrection* (1997), regisserad av Jean Pierre-Jeunet och med manus av Joss Whedon, blev någon större framgång. Men det faktum att dessa två senare filmer ändå kom att göras visar bl.a. på den stora genomslagskraft och betydelse som *Alien* haft. För både David Fincher och Jean Pierre-Jeunet har filmerna också varit viktiga steg i deras respektive karriärer. Båda två har också haft stora framgångar senare, Fincher med t.ex. *Se7en* (1995) och *Fight Club* (1999) och Jean Pierre-Jeunet med *Amélie från Montmartre* (2001). I Finchers mörka *Alien3* kan delar av de luggslitna världarna han gestaltat i *Fight Club* och *Se7en* skymta fram, på samma sätt som även *Alien Resurrection* är ett gott exempel på Jean Pierre-Jeunets speciella berättarstil.

Även om inte alla filmer i *Alien*-serien varit lika framgångsrika visar denna filmserie ändå på ett påtagligt sätt hur det skrämmande också har en plats inom science fiction. Det är kanske monstren som är det hemska i dessa filmer, men i bakgrunden finns även alltid vetenskapen och frågan om vad allt som kan offras i dess namn.

Från bok till film

Som vi såg ovan kan science fictionlitteraturen och filmen delvis anses ha olika rötter eller ursprung. Medan litteraturen ofta arbetet med idéer har filmen i allmänhet problem med idéer. Trots detta kommer man inte ifrån att det finns många viktiga beröringspunkter mellan film och litteratur inom denna genre. Liksom det finns enkla science fictionböcker med en inriktning på det spektakulära finns det också filmer som gått på djupet med idéer och centrala frågor i dagens samhälle.¹⁵³ Det viktigaste sambandet mellan film och litteratur är antagligen det faktum att science fictionböcker och noveller ända från science fictionfilmhistoriens första början har utgjort grunden för science fictionfilmer. Redan 1910 gjordes

¹⁴⁹ Bould 2003, 92

¹⁵⁰ Heard 1998, 115

¹⁵¹ Clute och Nicholls 1999, 19

¹⁵² Clute och Nicholls 1999, 19

¹⁵³ Telotte 2001, 102-103

den första filmatiseringen av Mary Shelleys *Frankenstein*.¹⁵⁴ Även författare som Jules Verne och H. G. Wells kom tidigt att inspirera till filmatiseringar.¹⁵⁵ Utvecklingen har visserligen även gått andra vägen. *Star Trek*-serierna och -filmerna och *Stjärnornas Krig* har t.ex. inspirerat till flertalet böcker. Inte desto mindre utgör science fictionlitteraturen alltså en viktig inspirationskälla för science fictionfilm.

I materialet för denna studie ingår endast en film som bygger på en bok, men en desto intressantare sådan. David Lynchs *Dune* var ingen verklig succé när den först kom ut 1984. Filmen ratades lika klart av kritiker som publik och kunde mycket väl ha gått till historien som ännu en dålig sci-fi.¹⁵⁶ Det finns emellertid ett antal faktorer förknippade med *Dune* som talar för filmen. Vi har här bl.a. att göra med en film av David Lynch, känd för kultklassiker som *Eraserhead* (1977) och den mycket populära tv-serien *Twin Peaks* (1990-1991). Filmens viktigaste plus är emellertid ändå antagligen det faktum att den bygger på boken, med samma namn, av den välkända sf-författaren Frank Herbert. Herberts *Dune* (1965) hör kort och gott till en av sf-genrens verkliga klassiker. Filmer som t.ex. *Stjärnornas Krig* har lånat teman från boken. I Tatooines sandöken kan vi t.ex. skymta ett jätte skelett som ett slags tribut till denna klassikers monstermaskar.¹⁵⁷ Men även t.ex. Neos utveckling i *Matrix*-filmerna har liknats vid Herberts framställning av hjälten Paul Atreides utveckling i *Dune*.¹⁵⁸ Tv-filmversioner av både *Dune* (2000) och *Children of Dune* (2003) har dessutom på nytt gjort både boken och filmen aktuella. *Dune* är kanske inte den mest lyckade filmatiseringen av en bok, men bjuder på flertalet intressanta lösningar på problemet att verkliggöra en detaljerad och levande litterär värld.

I rymden hör ingen dig skratta – science fictionkomedier

På liknande sätt som science fiction och skräckfilm genom science fictionfilmens historia tidvis gått samman har även science fiction och komedi gjort det. Som vi såg ovan hade bl.a. de tidiga sf-liknande filmerna med otroliga uppfinningar klara komiska undertoner. Den mera självmedvetna läggningen hos mycket science fictionfilm under 60- och 70-talen kom i sin tur till uttryck i flera science fictionkomedier. Under 80-talet, när mycket science fictionfilm riktade sig mot en yngre publik, kunde även en tydlig våg med science fictionkomedier, som *Back to the Future* (1985) och dess uppföljare, skönjas.¹⁵⁹ Att science fiction för en åskådare oberoende av filmskaparens intentioner kan framstå som

¹⁵⁴ Clute och Nicholls 1999, 449

¹⁵⁵ Bould 2003, 82

¹⁵⁶ Clute 1999, 357

¹⁵⁷ Gordon 1995, 77

¹⁵⁸ Larsen 2004, 27

¹⁵⁹ Bould 2003, 92

komedi är naturligtvis också det en sida av genren. Det är också naturligt att science fictionfilmer långt ifrån alltid lyckas med att få oss att "suspend our disbelief". Effekten blir då ofta komisk. På liknande sätt klarar sig inte alla science fictionfilmer när det gäller förändrade synsätt som följer med tiden. Det som t.ex. för en publik på 50-talet kunde framstå som skrämmande riskerar idag att mötas av skrattsalvor, ett faktum bl.a. Neil Badmington fick uppleva när han med *Invasion of the Body Snatchers* från 1956 försökte illustrera en poäng för sina elever.¹⁶⁰ Ett medvetet val att kombinera science fiction och komedi sker emellertid också alltjämt. Flera av filmerna och tv-serierna som är materialet för denna studie bjuder på komiska inslag. I materialet återfinns också en regelrätt science fictionkomedi, *Det femte elementet* (1997), regisserad av fransmannen Luc Besson. Denna film är bl.a. känd för sin rätt speciella visuella stil och för det faktum att skådespelarnas dräkter är designade av Jean Paul Gaultier. Filmens tydliga komiska infallsvinkel på vad som vid en första anblick framstår som ett traditionellt science fictionäventyr gör att den både sammanfaller med och skiljer sig från det övriga materialet för denna studie. Detta får, som vi ska se i kapitel fem, intressanta konsekvenser för hur filmen kan läsas.

Från dataspel till film eller filmen som dataspel

Att filmer ger upphov till dataspel är idag ett faktum som i varje fall gäller för alla action storfilmer som kommer ut. Således har vi efter, eller t.o.m. före, bl.a. alla de senaste *Stjärnornas Krig*-filmerna i dataspel kunnat följa jedi-riddarna i strid och ta del av deras kamp mot ondskan. Som konstaterats ovan återfinns science fiction idag i alla möjliga olika former, med dataspel som ett minst sagt livskraftigt område. Under de senaste åren har emellertid utvecklingen även gått andra vägen. Medan filmer tidigare gav upphov till dataspel ger dataspel idag allt oftare upphov till filmer. Denna trend representeras i materialet för denna studie av filmen *Wing Commander* från 1999, regisserad av Chris Roberts. Huruvida filmen gör spelet rätta kan diskuteras, men intressant är ändå för denna studie att också en film med denna bakgrund kan bjuda på en tydlig messiasgestalt. En annan trend i relation till filmer och dataspel som vi fått uppleva under senare år är att filmer allt oftare har fått drag av tv-spel.¹⁶¹ Detta gäller inte *Wing Commander*, men pekar mot en alltjämt viktig sida hos science fictionfilm, nämligen specialeffekterna.

Specialeffekter – från fantasi till "verklighet"

Specialeffekter har alltid varit en del av science fictionfilmgenren. Inom science fictionfilmgenren har således olika former av trickfilm alltid

¹⁶⁰ Badmington 2004, 1-2

¹⁶¹ Walden 2004, 71-72

förekommit. Med dagens dataprogram kan fantasin i så gott som alla dess olika former, om det så rör sig om karaktärer eller hela världar, förverkligas i varje fall på vita duken. "The natural home for CGI" (computer-generated imagery) är således på många sätt science fiction och fantasy.¹⁶² Tanken har också framförts att vi i denna datateknik kan se efterträdaren till sf-filmen och kanske all film.¹⁶³ Under de senaste 20 till 25-åren har en otrolig utveckling när det gäller datoranimerade specialeffekter skett och science fictionfilmen har varit med från början. James Camerons *The Abyss* (1989) var en av de första filmerna där man framgångsrikt använde sig av bl.a. den nya tekniken kallad *morphing*, med vilken fullständigt datoranimerade varelser tillåts ta form, en teknik som idag är standard inom inte bara science fictionfilm. Cameron använde något år senare den här tekniken igen i *Terminator 2: Judgement Day* (1991), då för att skapa en helt ny slags "bad guy".¹⁶⁴ Redan i den första *Terminator*-filmen hade emellertid specialeffekter spelat en viktig roll för att ge oss en oförglömlig mördare. *The Terminator* var regissören James Camerons andra film och idén till filmen var inget något filmbolag genast intresserade sig för.¹⁶⁵ Filmen kom emellertid att bli en stor succé för både regissör och skådespelare.

When The Terminator first appeared, making the most of its meager budget, it managed to reinvigorate the science fiction genre, made an icon out of Hollywood's favourite body builder [Arnold Schwarzenegger] and secured the career of the director who would one day make the most successful movie of all time in Titanic.¹⁶⁶

Den tredje filmen i serien *Terminator 3* från 2003 lyckades visserligen inte lika bra som dess föregångare vinna publikens gunst, men det förminskar inte för den skull *Terminator*-filmernas betydelse för science fictionfilmhistorien.

Även om *Terminator*-filmerna är utmärkta exempel på specialeffekters betydelse för science fictionfilmgenren, och ny teknik dessutom utvecklades uttryckligen för dessa filmer, finns det ändå i materialet för denna studie filmer som för datatekniken och dess betydelse för själva filmberättelsen till en ännu högre nivå. Detta sker bl.a. i de nya *Stjärnornas Krig*-filmerna, men inga filmer slår ändå de tre *Matrix*-filmerna när det gäller datoranimationer och specialeffekternas plats i berättelsen. När den första *Matrix*-filmen kom ut 1999 blev den en omedelbar succé. *The Matrix* kändes som något helt nytt och var det också

¹⁶² Bordwell och Thompson 2001, 27

¹⁶³ Telotte 2001, 118

¹⁶⁴ Telotte 2001, 117-118

¹⁶⁵ Heard 1998

¹⁶⁶ McCabe 2000, 88

på många sätt. Det mest iögonfallande var antagligen den visuella sidan. Man använde sig i filmen av teknik som just blivit tillgänglig, bl.a. s.k. *flow mo* som gör det möjligt för oss att se karaktärer frysa mitt i luften medan kameran verkar rotera runt dem. Med denna och annan ny teknik skapade man en visuell image som genast gick hem hos publiken. *The Matrix*s succé bygger emellertid inte bara på det visuella och specialeffekter. Eller rättare sagt erbjuder specialeffekterna i *The Matrix* inte enbart en visuell utmaning utan kopplas även samman med en filosofisk och mytologisk bas. Här kommer således specialeffekterna delvis att förverkliga en komplex tankevärld. I *The Matrix* kan vi finna hänvisningar till *Alice i Underlandet*, Kafka m.fl. Regissörernas klara påverkan av bl.a. Jean Baudrillards idéer i *Simulacra och Simulation* (1994) går inte heller att ta miste på. Filmerna innefattar dessutom, som vi kommer att se i följande kapitel, ett klart religiöst tema med en mycket tydlig frälsargestalt.¹⁶⁷

Uppföljarna *Matrix Reloaded* och *Matrix Revolutions*, som båda kom upp på biograferna 2003, blev inte lika stora succéer som *The Matrix*, men även i dessa filmer blir religiösa teman relevanta och filosofiska frågeställningar aktualiseras samtidigt som specialeffekterna alltjämt står i centrum.¹⁶⁸ Filmerna är dessutom intressanta för den roll de tilldelar kvinnliga karaktärer. Karaktären Trinity kan anses följa Ellen Ripley och *The Terminators* Sarah Connor i spåren och representerar för många tydligt den nya trenden med unga starka kvinnliga hjältar på film.¹⁶⁹ Med det utrymme filmerna ger för specialeffekter kan man emellertid också se filmerna som exempel på den post sf-film Brook Landon talat för (se ovan). I dessa filmer är således specialeffekterna inte enbart ett medel för att nå ett mål, de är ofta målet i sig.

Science fiction och tv-mediet

Science fiction har en lång historia inom filmmediet, men också inom televisionen. Dess början inom detta medium var emellertid föga extraordinär. Science fictionhjältarna från en del av 40-talets filmserier kom, som vi såg ovan, att leva vidare inom televisionen. Serierna hade emellertid ofta en mycket begränsad budget och har knappast mycket att erbjuda en modern publik. Under 50-talet kom sf på tv att få en starkare position. Genom bl.a. sammanslagningar av olika mediebolag och ekonomiska strategier kom produkter att utvecklas som kunde gå hem hos en bred publik och säljas världen över. På så sätt kom 1966 fenomen som *Star Trek* till, som idag har gett upphov till flertalet tv-serier, filmer och böcker. *Star Trek* och andra sf-tv-seriers stora framgångar har

¹⁶⁷ Nathan 2000, 37

¹⁶⁸ Se t.ex. Bowman 2003

¹⁶⁹ Fielding 2003; Tung 2004

emellertid inte enbart att göra med en välplanerad försäljningskampanj. *Star Trek*-fandom hör också till en av de mest kreativa och science fictionfans i allmänhet är kända för sin aktivitet. Även nyare sf-tv-serier som *Doctor Who*, *Babylon 5* och *The X-files* har kommit att skapa en trogen publikgrund.¹⁷⁰ Under senare år har emellertid utvecklingen inom tv-sf, i varje fall enligt Mark Bould, stagnerat.

Nowadays, TV sf relies on types of character interaction common to soap opera, while the limited varieties of closure available to series TV has rendered it conventional and conservative.¹⁷¹

Även om detta påpekande kan gälla en del av tv-sf:s historier och karaktärer gäller det långt ifrån hela sf-tv-fenomenet. Inte minst när det handlar om representationer av kvinnlighet är tv-sf idag intressantare än någonsin. Genren har visserligen även tidigare bjudit på fascinerande kvinnliga karaktärer, men aldrig så utmanande gestaltningar som nu.¹⁷² Jag återkommer till detta i kapitel sex. För att representera denna trend har, som konstaterades i inledningen, två tv-serier med unga kvinnliga hjältar valts ut, nämligen *Buffy Vampyrdråparen* och *Dark Angel*.

Buffy Vampyrdråparen hör till en av de mest framgångsrika tv-serierna under senare år. Serien fick sin början 1997 och efter sju säsongen lades den slutligen ner 2003. Ännu ett år efter det utkom *Angel*, en spin-off serie på *Buffy Vampyrdråpare* som visats i fem säsonger. Redan 1992 kan emellertid *Buffy*-historien anses ha fått sin början. Då kom nämligen filmen om *Buffy* ut, den film som serien senare blev en fortsättning på. Joss Whedon, mannen bakom *Buffy*, har förklarat idén till karaktären på följande sätt.

It came from watching a horror movie and seeing the ditzy blonde walk into a dark alley and getting killed. I just thought that I would love to see a scene where the ditzy blonde walks into a dark alley, a monster attacks her and she kicks its ass.¹⁷³

Buffy är en blandning av horror, fantasy och science fiction. Som sådan är serien således ett utmärkt exempel på den genreblandning som påpekades i inledningens avsnitt om terminologi och som är ett tillvägagångssätt som blir allt vanligare och också påverkar hur vi ser på sf-begreppet.¹⁷⁴ Joss Whedon har även mera direkt riktat in sig på science fiction-genren genom serier som *Firefly* (2002), som också blivit film i och

¹⁷⁰ Bould 2003, 87-89

¹⁷¹ Bould 2003, 94

¹⁷² Se t.ex. Inness 2004, 1-3; Christopher 2004, 257-281

¹⁷³ SFX Collectors Edition Vampire Special 2002, 37

¹⁷⁴ Wolfe 2002, 11-29

med *Serenity* (2005). Han har även medverkat som manusförfattare till bl.a. *Alien Resurrection* (se ovan). *Buffy Vampyrdråparen* anses allmänt ha varit med och startat den moderna trenden med starka unga kvinnliga hjältar på tv. Seriens skapare har, som citatet ovan uttrycker, ända från början varit intresserade av att utmana bilden av den traditionella hjältinnan i populärkulturen. *Buffy* har under hela sin existens haft en trogen bas av fans och under senare år har man också på vetenskapligt håll fått upp ögonen för serien.¹⁷⁵

Dark Angel är i sin tur kanske mest känd för att vara regissören James Camerons första försök att göra en tv-serie. Serien följer på så sätt även en trend med stora filmskapare som vänt sig till tv-mediet.¹⁷⁶ Serien utkom i två säsonger från 2000 till 2002. Bakom serien finns även Charles H. Eglee, bl.a. känd som manusförfattare till *The Shield* (2004-2005) och *NYPD Blue* (1993). Serien kan enligt Cameron själv bäst beskrivas som en form av sociologisk science fiction i motsats till de rymdepos han annars är mera känd för.¹⁷⁷ *Dark Angel* är ett utmärkt exempel på den långa rad av ofta rätt kortlivade tv-serier med kvinnliga hjältar i huvudrollen som kom att följa på bl.a. succén med *Buffy*. Serien fick ett blandat mottagande men kom, som så många andra populärkulturella fenomen, också att få en trogen bas av fans. Aningen originellt är också valet att låta serien utspela sig i en inte alltför avlägsen framtid, en framtid som emellertid tvingat människor att bygga upp sina liv och finna en ny väg efter en förödande apokalyps. Detta tema är visserligen inte nytt för science fictionlitteraturen, men har i mycket begränsad utsträckning representerats i tv-mediet.

Tidigare forskning

Den vetenskapliga forskningen kring science fiction startades av science fictionfans med en position inom den akademiska världen i slutet av 50-talet. Sedan dess har detta forskningsområde långsamt växt till sig. Idag ordnas flera årliga konferenser i ämnet och vetenskapliga studier kring science fiction ser regelbundet dagens ljus.¹⁷⁸ I det här avsnittet är det inte direkt science fictionforskningen som är ämnet, men avsnittet knyter ändå till vissa delar an till ett allmänt vetenskapligt intresse för science fictiongenren. Både religion i förhållande till science fiction och feminism i, och i relation till, science fiction har närmare bestämt kommit att

¹⁷⁵ Se t.ex. European Journal of Cultural Studies Volume 8 Number 3 August 2005

¹⁷⁶ Bould 2003, 94

¹⁷⁷ Intervju med James Cameron och Charles H. Eglee i extramaterialet till DVD-utgåvan av seriens första säsong.

¹⁷⁸ Gunn 2003, xvii-xviii

utkristallisera sig som områden inom forskning kring denna genre.¹⁷⁹ I det följande önskar jag ge en överblick över områdena religion och film och feministisk filmteori, eller kvinnor och film, med en koncentration på de arbeten som tagit sig an science fictiongenren. Som konstaterats är båda dessa områden mångfacetterade och jag kan inte ge mera än en introduktion. För den som finner de olika områdena intressanta kan emellertid här förhoppningsvis en inkörsport till fortsatta studier erbjudas. Jag introducerar sedan kort forskningsområdet kvinnor och religion och en del arbeten som är av speciellt intresse för denna studie och avslutar med en kort utläggning av området religion och kvinnor på film. Med denna genomgång av de områden som berör denna avhandling hoppas jag kunna konstruera en gemensam förståelsegrund som behandlingen i de följande kapitlen kan bygga vidare på.

Religion och film – olika infallsvinklar

Religion och film är ett relativt nytt forskningsområde, men ett område som minst sagt tagit fart under de senaste fem till tio åren. Medan antalet artiklar och böcker som behandlade området för tio år sedan var rätt sparsamt har de senaste fem åren sett en konstant växande ström av litteratur. Nu publiceras varje år betydande forskning på området och kurser, seminarier och konferenser relaterade till ämnet ordnas på flera håll. Ett allmänt accepterande av att populärkulturen, och däribland filmen, har betydelse för en förståelse av religion och religiositet i dagens samhälle har således fått förankring inom den akademiska världen. Men hur har man mera specifikt kommit att ta sig an ämnet religion och film?

Eftersom ämnet trots allt är rätt nytt som forskningsobjekt finns inga allmänt antagna teorier och metoder. Under de senaste åren har man emellertid gjort flera försök att överblicka och dela in området. Också vissa kritiska röster och förhoppningar om ett större intresse för metod och teori i framtiden har förts fram. En rätt allmän indelning av forskningen kring religion och film kan göras mellan studier som riktat in sig på religion i film och studier som sett på film som religion. Det vill i det första fallet säga studier inriktade på filmtexten eller representationer som får gestaltning på film och i det andra fallet studier inriktade mera på reception eller förhållandet film och åskådare. En skarp gräns mellan dessa två fokuseringar och tillvägagångssätt kan emellertid inte göras bl.a. eftersom, vilket Christopher Deacy påpekat, många forskare som studerar filmtexten också valt att, mera eller mindre kritiskt och genomtänkt, uttala sig om en möjlig publiks reaktioner och tolkningar.¹⁸⁰ En mera praktisk och meningsfull indelning kan vi finna i Joel W. Martins och Conrad E. Ostwalts *Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in*

¹⁷⁹ Se t.ex. The Cambridge Companion to Science Fiction (2003)

¹⁸⁰ Deacy 2005, 6

Popular American Film (1995). I boken delar Martin och Ostwalt in artiklarna utgående från deras teologiska, ideologiska och mytologiska infallsvinklar. En indelning som även kan vara givande när man vill få en överblick över religion och film-området i allmänhet. Med en teologisk infallsvinkel menar Martin och Ostwalt studier som använder sig av, eller går tillbaka på, olika teologiska traditioner och tar upp teologiska frågor i relation till film. En mytologisk infallsvinkel står för ett tvärkulturellt och religionsvetenskapligt tillvägagångssätt som fångar in mera allmänna religiösa teman och frågeställningar på film. Detta tillvägagångssätt använder sig således även av en bredare definition av religion. Den ideologiska infallsvinkeln slutligen koncentrerar sig på den politiska effekten av kulturella former. Ideologiska infallsvinklar har inte alltid på ett seriöst och genomtänkt sätt behandlat religion, men Martins och Ostwalts bok ger även exempel på sådana arbeten.¹⁸¹

Istället för att enbart tala om en teologisk inriktning har Steve Nolan valt att göra en ytterligare indelning i bibliska och teologiska inriktningar. De bibliskt inriktade forskarna har enligt denna uppdelning uttryckligen valt att arbeta med, eller utgående från, delar i Bibeln. I relation till dessa tillvägagångssätt anser Nolan att Martin och Ostwalt erbjuder en mera allmän religionsvetenskaplig inriktning.¹⁸² John C. Lyden har i sin genomgång av studier inom området religion och film i *Film as Religion Myths, Morals and Rituals* (2003) följt Martin och Ostwalt när det gäller indelningen i teologiska och ideologiska inriktningar, men har för sin egen del valt att fördjupa definitionen av en mytologisk infallsvinkel. Lyden ser en riskerande reduktionism i Martins och Ostwalts användning av begreppet och har istället för att basera sig på teman som arketyper tagit i beaktande flera olika teorier om myt och mytologi. Han har bl.a. valt att använda sig av, det för mycket religion och mediaforskning viktiga, temat ritualer.¹⁸³ När det gäller indelningen i teologiska, mytologiska och ideologiska infallsvinklar har Martin och Ostwalt själva konstaterat att alla dessa infallsvinklar behövs. De har också pekat framåt mot ett bredare kritisk perspektiv "open to the diverse ways in which the sacred manifests itself, and acutely sensitive to the political and social effects of religious and mythological texts".¹⁸⁴ Lyden har i sin tur talat för ett tillvägagångssätt som på ett djupare plan tar upp frågan hur film kan tänkas fungera som religion, ett närmandesätt som kunde fungera som ett alternativ till, eller vid sidan av, teologiska och ideologiska inriktningar.¹⁸⁵ Nolan, slutligen, har påpekat vikten av att

¹⁸¹ Martin och Ostwalt 1995, 13-17, 65-71, 119-123; Martin 1995, 8-12; Ostwalt 1998b

¹⁸² Nolan 2003, 174-175

¹⁸³ Lyden 2003, 11-35

¹⁸⁴ Martin 1995, 12

¹⁸⁵ Lyden 2003, 34

man inom religion och film i större utsträckning vänder sig till filmteori för en fördjupad förståelse av förhållandet religion och film.¹⁸⁶ Vilka mera specifika ämnen har man då berört inom området religion och film, och då särskilt när det gäller science fictionfilm, och hur ser förhållandet science fiction och religion riktigt ut?

Religion, myt och science fictionfilm

Om vi inleder med den senare av de ovanställda frågorna finns det, vilket redan berörts i detta kapitel och i inledningen, flera beröringspunkter mellan science fiction, religion och mytologi. Genren har, som konstaterats, en tydlig mytologisk bakgrund och myter och religion har ofta kommit att inspirera författare och filmskapare, eller funnits med som en naturlig del av genren. Inom t.ex. sf-litteraturen hör ordet God, eller Gods, till det mest använda substantivet i historier och titlar. I *The Encyclopedia of Science-Fiction* har fenomenet inte enbart förklarats med ett allmänt intresse för det religiösa inom genren utan också med hänvisning till frågor om skapande, makt och litenhet inför det oändliga som genren ofta berör.

The sf writer is a creator of imaginary worlds; in that sense his activity is godlike. It is, then, natural that he or she should especially enjoy fantasies (some might say delusions of grandeur) about superbeings with the ability to create and manipulate whole worlds. But it is not only power fantasies that feed in to sf stories about gods; just as important are fantasies of impotence [...] in which we ourselves are the puppets of [...] godlike beings.¹⁸⁷

Trots ett stort intresse för det religiösa, har science fiction ändå oftast varit rätt negativt inställt till religion, i varje fall i dess traditionella former. Eller som Sarah Lefanu milt uttryckt det "SF has never taken kindly to religion".¹⁸⁸ Farah Mendlesohn har i sin genomgång av sf-litteraturen visat på vissa religiösa teman och trender som ofta förekommit inom sf, samt uppmärksammat hur den religiösa situationen i den verkliga världen även kommit att påverka inställningen till religion inom sf. Även hon påpekar att religion ofta beskrivits negativt inom sf. Inte sällan visar sig t.ex. olika folks eller varelsers religioner i berättelserna vara både falska och skadliga och ett tecken på brist på civilisation och utveckling. Titt som tätt framträder det också i berättelserna att det man trott var religion egentligen var en form av vetenskap. Inom sf-litteraturen är det också ovanligt att vi får möta världar med mera än en religion. Intressant nog är religion ändå något som majoriteten av de förnimmade varelser

¹⁸⁶ Nolan 2003, 177-178

¹⁸⁷ Clute och Nicholls 1999, 500

¹⁸⁸ Lefanu 1988, 92

vi möter i de flesta sf-berättelser haft en tendens att falla till föga för.¹⁸⁹ Även om sf-genren således på ytan ser ut att inta en negativ inställning till religion ges det religiösa ändå alltså en plats.

När det gäller religion och dess position i science fiction har Victoria Nelson i sin *The Secret Life of Puppets* (2001) också påpekat ett par intressanta sidor hos genren. Medan det religiösa för många författare varit ett känsligt ämne sedan 1800-talet framåt har detta fenomen ändå alltid, som Nelson visat, funnit en plats, t.o.m. när allt gjorts för att förneka eller bortförklara det. Nelson fokuserar på hur "the larger mainstream culture, via works of imagination instead of official creeds, subscribes to a nonrational, supernatural, quasi-religious view of the universe: pervasively, but behind our own backs"¹⁹⁰. Inom inte minst amerikansk populärkultur, som science fiction och fantasyfilm, har det övernaturliga, i varje fall i dess groteska form, således levt vidare. Från science fictiongenrens mörka grottor återkommer monstren eller demonerna för att hemsöka oss och den vetenskapliga jargongens otillräcklighet blir tydlig. Med dagens allt mera positiva cyborger och andra maskinvarer inom science fiction har emellertid även det övernaturligas ljusa sida fått en plats. Genom den artificiella människan har, som Nelson konstaterar, tanken på en odödlig själ under 1900-talet levt vidare:

Over the course of the twentieth century the artificial human gradually came to represent a combination god, externalized soul, and Divine Human from which we constructed, without ever acknowledging it, a continued belief in immortal spirit¹⁹¹

Inom eller i relation till de fantastiska genrerna har många människor följaktligen, och inte direkt oväntat, funnit ett sätt att tro. I dessa genrer har det andliga, övernaturliga, religiösa fått rum och ett meningsskapande har kunnat ske både hos författare, filmskapare, läsare och åskådare, med mer eller mindre positiva följder.¹⁹² Att detta är fallet talar för att det religiösa i relation till genren alltså är värt att granskas närmare. En utmaning många tagit upp.

I samband med att de olika filmerna analyseras i de följande kapitlen kommer jag att belysa tidigare forskning med perspektiv på religion och film i relation till materialet. Jag vill emellertid redan här presentera ett par centrala arbeten som belyser området religion och film, och då speciellt science fictionfilm. Som konstaterades i inledningen är studiet av frälsarkaraktärer och frälsarteman alltså en viktig del av forskningen

¹⁸⁹ Mendlesohn 2003b, 264-275

¹⁹⁰ Nelson 2001, vii

¹⁹¹ Nelson 2001, 269

¹⁹² Nelson 2001

angående religion och film. Flera arbeten som behandlar denna tematik kommer att presenteras i de följande kapitlen. Här önskar jag emellertid åter knyta an till det Hugh Ruppertsberg och Christopher Deacy skrivit för att ge en djupare inblick i Ruppertsbergs forskning kring messiasgestalter och Ruppertsbergs och Deacys delvis kritiska inställning till dessa traditionella hjältekaraktärer och filmernas religiösa budskap. Detta bl.a. för att synliggöra en viss kontrast till andra studier av filmerna.

Hugh Ruppertsberg ser i sin artikel *The Alien Messiah*, som titeln antyder, närmare på utomjordiska messiasgestalter eller messiasgestalter med ett utomjordiskt ursprung. Ruppertsberg tar fasta på det faktum att det från slutet av 70-talet framåt utkommit flertalet filmer där man blickar förbi människan för att finna frälsning. Dessa filmer, skriver Ruppertsberg "invoke a messiah figure, an overtly or covertly religious personage, whose numinous, supra-human qualities offer solace and inspiration to a humanity threatened by technology and the banality of modern life". Det är således till en värld med en, inte sällan, hotande teknik dessa messiasgestalter kommer. Som Ruppertsberg påpekar har detta ändå inte lett till att filmskaparna tvekat inför att använda sig av samma teknik. I filmerna sammanblandas vidare, enligt Ruppertsberg, det genuint messiaslika med mycket avancerad teknik. Men Ruppertsberg menar ändå att det är möjligt att tala om messiasgestalter, inte bara p.g.a. av vad gestalterna gör, utan också därför att de kommer från en kultur vars avancerade teknik får dem att för vanliga dödliga framstå som gudomliga varelser. Ruppertsberg attityd till dessa filmer är, som tonen i citatet ovan redan antyder, allt annat än positiv. Han menar bl.a. att de reflekterar reaktionära nederlagsattityder hos både skapare och publik. Dessa filmer erbjuder kort och gott eskapistiska fantasier med sina rötter i det förflutna snarare än i framtidens möjligheter.¹⁹³

Om man håller med Ruppertsberg eller inte är en fråga för sig. Särskilt företaget att beskriva karaktärer som messiasgestalter på grund av deras teknologiska insikter faller utanför denna studies definition, trots att även en del av Ruppertsbergs messiasgestalter kan ses som messiasgestalter enligt den definition som här används. Sin negativa attityd till filmer av dessa slag är Ruppertsberg emellertid inte ensam om. Christopher Deacy är en av dem som anser att eskapistiska filmer, av den typ som Ruppertsberg tar upp, är rätt meningslösa när det gäller t.ex. belysandet av teologiska teman.¹⁹⁴ Deacy kritiserar visserligen uttolkare som, i likhet med Joseph Marty¹⁹⁵, enbart vänt sig till smala kritikerrosade filmer för att

¹⁹³ Ruppertsberg 1990, 32-37

¹⁹⁴ Deacy 2005, 23-40

¹⁹⁵ Marty 1997

få material till en diskussion av meningsfulla religiösa teman,¹⁹⁶ men han drar även själv upp en rätt klar gräns utanför vilken flera av de storfiler som denna studie tar upp faller. Deacy ställer sig inte minst kritiskt till actionengenrens hjältepos där en enskild övermänsklig man räddar världen. För Deacy finns här ingen verklig bas för en teologisk eller religiös reflektion.¹⁹⁷ Även i stort sett motsatta tankegångar både när det gäller messias temat och filmgenren är dock vanligt förekommande.

Som konstaterades i inledning har frälsarkaraktärer inte bara granskats skilt för sig utan även som en del av en bredare apokalyptisk ram. Conrad Ostwalt tar i sin artikel *Armageddon at the Millennial Dawn* exempel från flera moderna science fictionfilmer för att bestyrka sin karakterisering av typiska drag som han identifierat i apokalyptiska dramer. Han poängterar också att orsaken till att populärkulturen kommit att dominera när det gäller tanken på tidens slut är att religionerna i Amerika har undvikit en meningsfull diskussion av ämnet. Ostwalt riktar med andra ord klar kritik mot religiösa kretsar, men kritiserar också Hollywoods framställning av tidens slut, något som enligt honom kanske inte förespråkar världens slut, "only the end of culture and good taste".¹⁹⁸ Ostwalt har även i artikeln, *Hollywood and Armageddon: Apocalyptic themes in Recent Cinematic Presentation*, sett på det apokalyptiska temat på film, i detta fall utgående från "karaktärer", "setting" och "intrig". Olika filmer har enligt Ostwalt riktat in sig på olika sidor hos apokalypsen. Inom science fictionfilm är det inte sällan just hjälten, eller messiasgestalten som kommit i centrum.¹⁹⁹ I sin artikel *Visions of the End. Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film* har Ostwalt även visat hur man kan anta att vissa moderna science fictionfilmer genom det tydliga bruket av apokalyptiska teman kan tänkas fungera på ett religiöst plan.²⁰⁰ Enligt Ostwalt är det slutligen det faktum att dessa filmer sätter apokalypsen i händerna på mänskliga krafter, snarare än att överlåta den åt en gudomlig part, som gör dem aktuella för en modern publik.²⁰¹

Frances Flannery Dailey har i sin artikel *Bruce Willis as the Messiah: Human Effort, Salvation and Apocalypticism in Twelve Monkeys* även hon pekat på den desekralisering som vi kan finna i apokalyptik på film. Dailey koncentrerar sig här på endast en film, Terry Gilliams science fictionfilm *Twelve Monkeys* (1995), och visar på möjligheten att göra jämförelser med apokalyptiska texter från Bibeln. I den framtida värld vi möter i *Twelve Monkeys* har emellertid vetenskapen tagit Guds plats och

¹⁹⁶ Deacy 2001, 17-18

¹⁹⁷ Deacy 2001, 138-153

¹⁹⁸ Ostwalt 2000

¹⁹⁹ Ostwalt 1995b, 57

²⁰⁰ Ostwalt 1998a

²⁰¹ Ostwalt 1995b, 63

vetenskapsmännen väljer själva ut sin messias. De apokalyptiska skeendena har i sin tur direkt kopplats samman med mänskliga handlingar.²⁰² Även Astrid Söderbergh Widding har sett närmare på apokalyptik i science fictionfilm. Widding konstaterar bl.a. att amerikanska filmer med eskatologiska eller apokalyptiska teman inte bara griper tillbaka på en biblisk tradition utan även till föreställningar som varit högst levande och närvarande under USA:s historia.²⁰³ Mick Broderick, slutligen, har både sett på science fictionfilmer med apokalyptiska teman²⁰⁴ och filmer där vi får uppleva livet efter apokalypsen²⁰⁵.

John C Lyden ägnar i sin tidigare omnämnda bok *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals* science fictiongenren ett särskilt kapitel. De specifika religiösa teman som Lyden menar att denna genre på ett direkt sätt knyter an till är tanken på dystopier och utopier.

Science fiction thus expresses our dystopian fears of what we may become if our destructive tendencies triumph, as well as our utopian hopes that we might overcome those destructive tendencies.²⁰⁶

I dessa filmer möter vi således på ett påtagligt sätt både våra hemskaste mardrömmar och ett hopp om en väg framåt. I filmernas robotar och utomjordingar ställs vi öga mot öga med våra egna mörka och ljusa sidor och vår egen möjlighet till överlevnad eller undergång.²⁰⁷ Teman som man kan anta inte i första taget kommer att förlora sin betydelse. I de filmer som Lyden tar upp, liksom i de science fictionfilmer andra forskare behandlat, kan man således iakta en direkt länk till dagens värld med relevans även när det gäller frågor om det religiösa. Det verk jag slutligen vill presentera är av stor vikt både när det gäller val av material, infallsvinklar och relevans för en förståelse av vår samtida kultur.

Star Trek and Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture har några år på nacken, boken utkom 1999, men hör alltså till en av de mest ingående studierna av ett populärkulturellt fenomen, och för denna studie av intresse dessutom ett fenomen inom science fictiongenren. Ämnet är som titel anger *Star Trek* och i boken behandlas religion och mytologi från flertalet infallsvinklar i relation till både *Star Trek* tv-serierna och filmerna. På så sätt är boken både en ingående studie av religion och mytologi i relation till *Star Trek*-världen och därtill även en ypperlig introduktion till flera möjliga och givande

²⁰² Dailey 2000

²⁰³ Widding 2005, 200

²⁰⁴ Broderick 1994

²⁰⁵ Broderick 1992

²⁰⁶ Lyden 2003, 204

²⁰⁷ Lyden 2003, 202-225

infallsvinklar inom området religion och film. Boken är indelad i tre delar. Artiklarna i första delen tar upp frågan hur religion direkt behandlats i *Star Trek* och av dess skapare. I sin överblick över *Star Trek*-fenomenet och religion identifierar Anne Mackenzie Pearson fem återkommande teman. De tidiga seriernas rätt negativa attityd, uttryckt t.ex. i temat att religion är en källa till konflikt och vidskepelse, tillskriver Pearson seriens skapare, Gene Roddenberry, och hans humanistiska inställning. Medan religion i de tidiga serierna förkastades visar de senare serierna en positivare attityd. Den förändrade inställningen hade troligen delvis samband med Roddenberrys död, men också med ett större intresse bland nordamerikaner för alternativa former av spiritualitet.²⁰⁸ Den positivare attityden till religion i *Star Trek*-världen är också något Peter Linford tar upp i relation till *Star Trek: Deep Space Nine*. Här presenteras religion som en positiv faktor även om den slutliga bilden innebär en tillbakagång.²⁰⁹ I bokens andra del undersöks de religiösa och mytologiska motiv som går genom *Star Trek*. Larry Kreitzer tar i sin artikel upp ett par karakteristiska bibliska teman – lidande, offer och frälsning – och hur dessa kommer till uttryck i filmerna *Star Trek II: The Wrath of Khan* (1982) och *Star Trek III: The Search for Spock* (1984). Kreitzer visar hur man i dessa filmer tydligt lånat från en judisk-kristen tradition, men på sitt eget sätt bearbetat myten.²¹⁰ Ian Maher har i sin tur tagit upp en rad andliga teman som *Star Trek*-filmerna kan ses erbjuda. Teman som knyter an till de vi är och de vi vill bli.²¹¹ I bokens tredje del, slutligen, diskuteras *Star Trek*-fandom och dess religiösa, mytiska och rituella aspekter. Jennifer Porter undersöker i sin artikel möjligheten att förstå deltagandet i *Star Trek*-konvent ur ett pilgrimsperspektiv, vilket framstår som en givande läsning på flera sätt.²¹²

Som helhet erbjuder *Star Trek and Sacred Ground*, med sin inriktning på allt från text och filmskapare till åskådare, en bred och mångbottnad bild av både religion i förhållandet till *Star Trek*-fenomenet och religion och film-området överlag. Den variation som verket visar på gäller emellertid inte enbart för området religion och film. Även området kvinnor och film är ett fält med många sidor och infallsvinklar.

Kvinnor och film

Det har skrivits en hel del om kvinnor på film under de senaste tre årtiondena. Utvecklingen har gått från en kritik av de kvinnor som framställs på film som överkliga i förhållande till verkliga kvinnor²¹³ till

²⁰⁸ Pearson 1999, 13-32

²⁰⁹ Linford 1999, 77-100

²¹⁰ Kreitzer 1999, 139-161

²¹¹ Maher 1999, 165-191

²¹² Porter 1999, 245-269

²¹³ Se t.ex. Smith 1999, 14-19

en inriktning på de element som gör att kvinnor degraderas på film²¹⁴ och på ett försök att förstå kvinnor som åskådare²¹⁵ samt ett större beaktande av det faktum att alla kvinnor är olika²¹⁶. Med tiden har också inriktning på textanalys trätt tillbaka för ett allt större intresse för psykoanalys och tolkning av åskådarnas upplevelser av film. Ett återvändande till och utvecklande av textanalys har emellertid också förespråkats i vissa läger och under senare tid är det de populärkulturella fenomenen själva som allt mera kommit i fokus.²¹⁷ Liksom inom feminismen i övrigt finns det flera inriktningar även inom området feminism och film, men ett mera allmänt intresse för dekonstruktion och framlyftande av det inte direkt synliga kan noteras.²¹⁸

Vilket är då för denna studie det mest intressanta förhållandet mellan feminism och science fiction? Som nämndes i inledningen finns det mycket som lockat kvinnovetare och feminister till studier i denna genre. Science fiction erbjuder med sin inriktning på det ännu inte skedda och det kanske möjliga ett fält där man kan experimentera med könsroller och på ett naturligt sätt utmana dem. Samtidigt ger den här fiktionen ett stort antal exempel på att sådana utmaningar inte sker och den vittnar också om hur könsroller för många författare och filmskapare i någon mån framstått som självklara.²¹⁹ Genren har för många en klart manlig prägel, men från första början har även kvinnliga författare och läsare varit aktiva.²²⁰ Kvinnliga författare garanterar visserligen inte feministiska berättelser. Ända sedan slutet av 60-talet har emellertid en klar feministisk ådra med långtgående följder inom science fiction kunnat skönjas, men denna ådra har givetvis inte på alla håll fått samma erkännande.²²¹ Det är således inte utan orsak som J. P. Telotte presenterat feminismen som en av de viktigaste teoretiska ramarna utgående från vilken man har läst och förstått science fiction, samt frågor om genus och dess skapade natur som en viktig sida hos science fictionfilm som bl.a. visar på denna kulturforms möjlighet att belysa aktuella och centrala frågeställningar.²²²

Idag är feministisk science fiction således en viktig del av sf-litteraturen.²²³ Allt flera forskare har intresserat sig för denna litteratur,

²¹⁴ Se t.ex. Mulvey 1999, 122-130; Silverman 1999, 97-105

²¹⁵ Se t.ex. Doane 1999, 131- 146

²¹⁶ Se t.ex. bell hooks 1999, 307-320; Butler 1999, 336-349

²¹⁷ Se t.ex. Inness 2004

²¹⁸ Se t.ex. Kuhn 1994; Thornham 1997

²¹⁹ Telotte 2001, 53-54

²²⁰ Browning 1993

²²¹ Lefanu 1988

²²² Telotte 2001, 49-54, 110-112

²²³ Feminismens betydelse för sf visar bl.a. fenomen som *The James Tiptree, Jr. Award* på. Detta pris utdelas årligen till sf-böcker och -noveller som utvecklat och undersökt vår förståelse av kön och genus. Priset har fått sitt namn efter den pseudonym under vilken

detta även om många sf-forskare och feministiska forskare och teoretiker också förbisett eller ignorerat dess betydelse och möjligheter.²²⁴ En av dem som fullt ut insett potentialen hos den feministiska science fictionlitteraturen är Jenny Wolmark. Wolmark granskar i sin bok *Aliens and Others Science Fiction, Feminism and Postmodernism* (1993) närmare flertalet böcker som utmanar definitionen av främlingen (rymdvarelser) som "den Andra" och "den Andra" som främling och utmanar på så sätt också vår syn på kön och genus.²²⁵ Helen Merrick har även hon sett närmare på genus i science fiction. Hon har bl.a. visat hur ämnet alltid mer eller mindre tydligt spelat en roll inom genren och hur man idag studerar det med hjälp av flera infallsvinklar. Man ser t.ex. på frågor om genus i kombination med postkolonial teori och en kritik av västerländsk vetenskap.²²⁶ Andra forskare som ingående tagit upp frågor om feminism, genus och science fiction är Sarah Lefanu²²⁷ och Brian Attebery.

Brian Atteberys bok *Decoding Gender in Science Fiction* (2002) hör till ett av de mest detaljerade verken när det gäller frågor om kön och genus i science fiction. Attebery gör en tolkning som delvis är en omläsning och omtolkning av olika science fictionverk från genrens historia. Författaren visar bl.a. på att diskursen om genus och sexualitet alltid i dessa verk gör sig påmind inte speciellt långt under ytan. Detta sammanhänger bl.a. med den omständigheten att det man utforskar i dessa berättelser ofta fått anta rollen som det feminina. Redan tidigt kan vi emellertid återfinna historier där den manliga blicken utmanas och under senare år har inte minst kvinnliga, men också en del manliga science fictionförfattare, allt mera kommit att problematisera vår syn på både kön och genus. Detta genom allt från framställningar av helt enkönade samhällen till rymdvarelser med mycket egna uppfattningar om vad som är kvinnlighet och vad manlighet. Enligt Attebery har science fiction förmågan att destabilisera meningssystem som kön och genus inte trots att man tenderade att koda dem, utan på grund av det.²²⁸

Alice B. Sheldon blev känd som sf-författare. Det debatten kring Tiptree/Sheldons noveller och böcker bl.a. ledde till var ett introducerande av frågan om typiskt manligt och kvinnligt skrivande. Priset delas ut på WisCon, det feministiskt inriktade science fictionkonvent som årligen hålls i Wisconsin, USA. Detta konvent är i sig också ett exempel på feminismens position inom dagens science fiction. (<http://www.tiptree.org>; <http://www.wiscon.info>)

²²⁴ Se t.ex. Barr 1993; Barr 2000 och Hollinger 2003, 125-134. Marleen S. Barr har föreslagit en övergång från termen feminist science fiction till feminist fabulation som skulle tillåta att författare av feministisk science fiction kunde räknas in i den bredare vågen av feministiskt författande och inte begränsas av de förutfattade meningar science fiction begreppet kan innefatta (Barr 1993, 97-107)

²²⁵ Wolmark 1993

²²⁶ Merrick 2003, 241-251, se också Merrick 2000, 52-68

²²⁷ Lefanu 1988; Lefanu 1989

²²⁸ Attebery 2002

Allt detta gäller emellertid i första hand science fictionlitteraturen. Hur står det då till med förhållandet feminism och science fictionfilm och forskningen på detta område? Även om vi, som bl.a. kommer att klargöras i denna studie, kan finna många intressanta utmaningar av traditionella föreställningar om genus inom science fictionfilmen är science fictionfilmen ändå ett område med oftast mera stereotypa framställningar av manlighet och kvinnlighet än vad som är fallet inom science fictionlitteraturen. Inom science fictionfilmen är det således rätt vanligt att kvinnliga karaktärer framställts som traditionella space-babes som i första hand finns till för att bli räddade av den manliga hjälten. Som Brian Attebery konstaterar, kan science fictionfilmen anses ligga ungefär 30 år efter litteraturen. Men detta betyder samtidigt att det just nu borde ha börjat hända saker,²²⁹ något som mycken forskning idag visar på.

När det gäller en feministisk psykoanalytisk infallsvinkel på film har science fictiongenren för många forskare blivit det material man vänder sig till. Detta belyser jag närmare i kapitel fem. Constance Penley har bl.a. i ett kapitel i sin bok *The Future of an Illusion Film, Feminism, and Psychoanalysis* (1989) riktat in sig på science fictiongenren. Penley pekar här på science fictionfilmens förmåga att upprätthålla och garantera olikhet, en olikhet som är sexualiserad. Klassiska filmhistorier för fram en bild av vad maskulinitet och femininitet är och på vilket sätt dessa fungerar som komplement till varandra. Enligt Penley har det emellertid blivit allt svårare att med tiden se skillnaden mellan män och kvinnor eftersom kläder och yrkesval inte längre är så olika. Science fictionfilm erbjuder emellertid på nästan all olikhet man kan tänka sig. Det kan i filmerna vara svårt att se praktiska skillnader mellan män och kvinnor, men mellan t.ex. människor och rymdvarelser finns en klar iakttagbar olikhet. Denna olikhet blir enligt Penley sexualiserad eftersom den hos åskådaren återuppväcker en infantil undersökning av det sexuella (hur gör de det?).²³⁰

Maggie Humm har i sin tur sett närmare på bl.a. David Cronenbergs filmer, filmer som ofta har klassificerats som en blandning mellan skräck och science fiction. Humm parallelliserar Cronenbergs filmer med teorier om moderskap och visar på hur filmerna berör viktiga frågor om maskulinitet, om de symboliska gränserna mellan könen och om det bortstötta kraft. Cronenbergs belyser enligt Humm klart "that universal representations of men and women can be challenged, if not always in ways we might desire to see literally embodied"²³¹. En av orsakerna till att populärkultur som film är av intresse för feminister är enligt Humm just

²²⁹ Attebery 2002, 175

²³⁰ Penley 1989, 131-132

²³¹ Humm 1997, 61

det faktum att film "renders more visible the relation between gender constructions and social misogyny"²³².

Vivian Sobchack, slutligen, har i sin artikel *The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film* (1990) utlagt och tolkat den frånvarande kvinnliga sexualiteten, eller de frånvarande kvinnorna och sexualiteten, inom science fictionfilmgenren ur ett psykoanalytiskt perspektiv för att demonstrera hur det frånvarande eller förtryckta på olika sätt alltid ändå finns närvarande i det som representeras. Sobchack påpekar det jungfrulika draget, i bemärkelsen det osexualiserade eller icke sexuellt inriktade draget, hos science fictiongenrens hjältar, både manliga och kvinnliga. En skillnad utgående från kön kan dock identifieras:

Whereas the semiotic link between biological sexuality and women has been repressed or broken by the genre, the semiotic link between biological asexuality and men has been forged by it and allowed a full range of representation.²³³

Genren har tillåtit det manliga att, i varje fall ytligt sett, bryta med det sexuella och det kvinnliga, i rollen som Mor och "den Andra", och uppfylla drömmen om det manliga självet som separat och autonomt. Under ytan återvänder emellertid alltid det kvinnliga och det sexuella. Detta sker symboliskt t.ex. i det som är själva målet för många filmer, utforskandet av rymden, ett utforskande som både kan ses som en födelse och en återförening med den kvinnliga "Andra". Med denna dolda inriktning på det kvinnliga som Moder och "den Andra" tar science fictiongenren, enligt Sobchack, upp preoidipala upplevelser inom ramen för en till synes vuxen problematik.²³⁴

Arbeten av den här typen har emellertid, som synes, i första hand riktat in sig på element som ur en feministisk synvinkel uppfattas som negativa sidor hos science fictiongenren: dess tendens att upprätthålla olikheter, att ge uttryck för kvinnohat även när det kvinnliga i någon form får plats och att förtrycka det kvinnliga och det sexuella. Studier under senare år har dock allt mera börjat lyfta fram genrens potential som en form som uppmärksammar kvinnoperspektiv, allt eftersom kvinnliga karaktärer och frågor om genus, makt och sexualitet fått mera utrymme i bl.a. film och i tv-serier. Utmärkta exempel på sådana arbeten är Sherrie A. Inness och Yvonne Taskers studier som presenterades i inledningen. Här vill jag kort återvända till de två tidigare omnämnda studierna *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture* (2004), redigerad av

²³² Humm 1997, 69

²³³ Sobchack 1990, 107

²³⁴ Sobchack 1990, 103-114

Sherrie A. Inness och *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media* (2004), redigerad av Rikke Schubart och Anne Gjelsvik.

Att en förändring skett när det gäller hur kvinnor framställs i dagens populärkultur, och då inte minst inom populärkultur som kan karakteriseras som antingen science fiction eller fantasy, kan speciellt författarna till artiklarna i *Action Chicks* anses skriva under.²³⁵ Detta även om man har delade åsikter om i vilken mån förändringen innebär något verkligt djupgående och positivt, eller bara utgör ännu ett sätt att exploatera kvinnliga kroppar i populärkulturen. Claudia Herbst pekar i sin artikel på problemen med tuffa kvinnliga hjältar, som Lara Croft, hämtade från dataspelens värld. Enligt Herbst visar sådana tuffa kvinnliga karaktärer som Lara på en ny syn på reproduktion enligt vilken kvinnans kropp inte längre är av samma betydelse som förr. Det våld karaktärer som Lara får utstå går enligt Herbsts inte ihop med den traditionella bilden av kvinnans kropp som livgivande. Våldets existens på det här sättet underbygger enligt Herbsts tanken på att våld mot kvinnor är acceptabelt. Enligt en tolkning som denna representerar dessa karaktärer således inget nytt, utan är enbart extremare former av tuffa och sexiga kvinnor.²³⁶ Jeffrey A. Brown ser även han problem med de nya kvinnliga hjältarna på film och tv, men uppfattar hos dem även en potential att överskrida könsgränser. Brown utgår från Pamela Andersons extremt sexiga karaktär Barb Wire i filmen med samma namn. Genom att visa hur en karaktär som denna driver både det maskulina och det feminina till det yttersta genom att inta rollen av *dominatrix*, pekar Brown på hur dessa karaktärer inte bara blandar maskulinitet och femininitet utan också visar på bådas skapade natur och överskrider dem.²³⁷ David Greven har i sin tur fäst uppmärksamhet vid att den makt dessa nya kvinnliga hjältar verkar äga också ofta kan problematiseras genom att det ofta sist och slutligen visar sig att kvinnorna arbetar för patriarkatet. Att dessa karaktärer oftast existerar enbart i fantasivärlden kan också det enligt Greven ses som problematiskt.²³⁸ Trots att det handlar om fantasi menar emellertid Charlene Tung för sin del att dessa karaktärer förser kvinnor med möjligheter att integrera nya bilder av sin kropp och dess styrka. Detta trots att bilderna också kan ses som begränsade eftersom det för det mesta handlar om vita, traditionellt vackra och heterosexuella kvinnor.²³⁹ Enligt Renny Christopher, slutligen, är det just inom science fiction tv-serier som verkligt nya bilder av manlighet och kvinnlighet och av överraskande föreställningar om

²³⁵ Inness 2004, 1-15

²³⁶ Herbsts 2004, 21-46

²³⁷ Brown 2004, 47-74

²³⁸ Greven 2004, 123-152

²³⁹ Tung 2004, 95-122

världar bortom kön och genus dyker upp. Världar som också kan komma att inverka på debatten om kvinnans plats i dagens samhälle överlag.²⁴⁰

Även skribenterna i *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media* tar sig an den moderna trenden med starka kvinnliga karaktärer i populärkulturen.²⁴¹ Också i detta verk blir det tydligt att karaktärerna kan tolkas på olika sätt. Karaktärerna rör sig inte sällan, som t.ex. Maja Mikula konstaterat, mellan att vara, å ena sidan, feministiska ikoner och, å den andra, manliga fantasier.²⁴² Medan karaktärerna till en viss grad utmanar tidigare framställningar bekräftar de också ofta, som bl.a. Deneka C. MacDonald visat, t.ex. traditionella skönhetsideal.²⁴³ Det stora antalet kvinnliga karaktärer i olika tv-serier omdefinierar emellertid också, som Mervi Pantti visar angående tv-serien *ER*, manliga och kvinnliga roller och erbjuder ett utrymme för alternativa sexuella identiteter.²⁴⁴

Det är således komplexa representationer av kvinnlighet som idag möter oss i mycken populärkultur och då inte minst i verk tillhörande science fictiongenren. Samtidigt är också området feminism och film och kvinnor på film idag ett mycket aktuellt och varierande område. Vi återvänder till studier inom området kvinnor och film i de följande kapitlen när de olika filmerna aktualiseras.

Kvinnor och religion

Denna studie handlar inte i första hand om "verkliga" kvinnor i förhållande till det religiösa. Den handlar för den delen inte ens om "verklig" religion. För att få en djupare och mera mångsidig förståelse av representationer av kvinnor och religion på film har jag ändå funnit det meningsfullt att konsultera verk som studerar kvinnor inom och i förhållande till kända religioner och olika former av religiositet samt att därtill ta till vara insikter från det feministiska studiet av religion. Min behandling knyter även tillbaka till ämnessfären kvinnor och religion i verklighetens värld genom att jag i förlängningen av analysen hoppas kunna redovisa vad materialet tolkande förmår säga oss om kvinnor och religion i vår värld. Således finns det skäl att här kort ge en överblick över det område jag valt att sammanfatta under rubriken kvinnor och religion.

Under de senaste decennierna har allt flera religionsforskare insett betydelsen av ämnet kvinnor och religion. Kvinnor har väl aldrig varit fullständigt osynliga inom religionsstudiet, men andra vågens feminism kom att utmana och förändra studiet av religion på ett djupare plan,

²⁴⁰ Christopher 2004, 257-282

²⁴¹ Schubart och Gjelsvik 2004

²⁴² Mikula 2004

²⁴³ MacDonald 2004

²⁴⁴ Pantti 2004

särskilt vad det gäller sättet att behandla frågor om kvinnor, kvinnlighet, kön och genus. Feminismen har, som en del av religionsstudiet enligt Darlene M. Juschka, en lång historia, omkring 100 år. Under den första vågen av feminism användas bl.a. Bibeln som vapen mot kvinnorörelsen, men kvinnor tog även Bibeln till hjälp i sin kamp mot förtryck. Redan 1895 utkom *The Women's Bible*, framtagen av Elizabeth Cady Stanton, en av förgrundsgestalterna inom den amerikanska kvinnorörelsen. Detta var ett tidigt exempel på ett feministiskt hermeneutiskt projekt.²⁴⁵ Idag är det aktuellt med feministiskt tänkande inom de flesta akademiska forskningsfält. Skilda vetenskapsområden har emellertid varit olika mottagliga för feministiskt tänkande och religionsstudiet är ett område som länge varit mera motsträvt.²⁴⁶ En förändring har skett, men med det innebär inte att allt nu, ur en feministisk synvinkel sett, ligger rätt till.²⁴⁷

Randi R. Warne hör till dem som anser att de många arbeten om kvinnor och religion som kommit ut under 70 och 80-talen inte visar att en sådan förändring har skett som skulle innebära att genusaspekter i större utsträckning anläggs på religionsstudiet och garantera könskritiska perspektiv inflytande inom den akademiska världen. Warne menar att en sådan inställning uttrycker en missuppfattning av både situationen och problemets natur. Realiteten är nämligen, enligt bl.a. Warne, mycket mera komplicerad. Det räcker, så att säga, inte med att enbart tillsätta kvinnor och röra om. Arbeten om och av kvinnor inte bara saknas i stor grad inom den akademiska läroplanen utan är också till stora delar oförenliga med denna läroplan. Warnes poäng är att ingen verklig förändring till förmån för nedmonterandet av majoritetskulturens privilegier och perspektiv har skett inom religionsstudiet. Hon understryker emellertid att det hon säger *inte* är att alla män försöker stänga ute kvinnor och skaffa privilegier för sig själva. Vad hon vill framhålla är att förhållandena under vilka kunskap skapas i den akademiska världen är sådana att de ger upphov till oförtjänta privilegier för en viss grupp som gör att de kan se sig själva som "individer" snarare än som medlemmar av en specifik kategori. Kön är en variabel i denna blandning, ras och klass två andra. Det som behövs är, enligt Warne, ett helt nytt sätt att se på kunskap med nya metoder och teorier.²⁴⁸ Detta har också många kvinno- och religionsforskare strävat efter.

Den feministiska debatten har bl.a. tillfört religionsstudiet är en mera kritik attityd ifråga om bedömningen av de källor, ofta texter, som ansetts vara beskrivande för en religion. Man har på detta håll också kritiserat

²⁴⁵ Juschka 2001, 6-7

²⁴⁶ Juschka 2001, 1

²⁴⁷ Gross 1996, 29-65

²⁴⁸ Warne 2001, 147-155

tidigare tolkningar och presenterat nya.²⁴⁹ Studier har vidare visat hur en övervärdering av skriftliga källor har lett till att man inte fått upp ögonen för kvinnorna i vissa traditioner, eftersom kvinnor traditionellt inte har upptagits i de skriftliga källorna.²⁵⁰ Man har i samband med frågor om metod och teori också betonat betydelsen av upplevelser. Inom det feministiska studiet av religion utgår en del forskare således från att kvinnor och män kan ha olika upplevelser som alla är av betydelse för en förståelse av det religiösa. Skillnaderna uppfattas inte vara en följd av biologi, utan ses snarare som ett uttryck för de roller som tilldelats bl.a. kvinnor genom deras plats i den sociala och historiska verkligheten. Kvinnors uppgifter har oftast omfattat alldagliga göromål och detta faktum kommer sannolikt till uttryck även i kvinnors beteende när det gäller religion.²⁵¹ Tanken att det förekommer gemensamma kvinnliga upplevelser är rätt allmän inom feminism överlag, men innefattar även problem eftersom kvinnor inte är lika eller har samma möjligheter. En större medvetenhet om att inte enbart kön utan även klass, ras och sexuell läggning är betydelsefulla för individens upplevelser och verklighetstolkning har därför eftersträvats och förespråkats också inom studiet av feminism och religion.²⁵²

Som en följd av de restriktioner som inom många traditionella religioner drabbar kvinnor finns det inom kvinnocentrerade religionsformer och ifråga om feministiska reaktioner på vissa förhållanden inom traditionella religioner också en tendens att utmana restriktioner som utifrån påläggs personer och grupper överlag. Det feministiska arbetet inom religionsstudiet har därför bl.a. kommit att sammanfattas i termerna omläsning, omtolkning och omskapande.²⁵³ Redan från början har den feministiska inriktningen emellertid delat in sig i två olika läger. Den ena gruppen, den s.k. reformerta, menar att kontakten till de traditionella religionerna bör uppehållas. Man anser nämligen att det inom dessa rörelser är möjligt att få till stånd en förändring. Den andra gruppen, den s.k. radikala, menar emellertid att det inte finns möjlighet att uppnå verklig jämlikhet inom traditionella religioner. Man har därför valt att försöka finna något helt annat, och man gör det bl.a. genom att omtolka och omarbete gamla gudinnetraditioner.²⁵⁴

Från feministiskt håll har man vidare fört fram åsikten att traditionell religionsforskning ofta har försummat att beakta att kvinnor och män inte

²⁴⁹ Juschka 2001, 13

²⁵⁰ Kraemer 2001, 221-239

²⁵¹ Juschka 2001, 13-14

²⁵² Juschka 2001, 11-12; Se även t.ex. Blackwood och Wieringa 452-474; White 474-498; Isasi-Días 498-510

²⁵³ Juschka 2001, 14-15

²⁵⁴ Gross 1996,

bara kan tänkas ha olika upplevelser av det religiösa utan också olika behov i relation till det religiösa. Dessa specifika behov berör när det gäller kvinnor bl.a. moderskap. Mansdominerade religioner ger ofta inte uttryck för dessa behov, men detta behöver inte innebära att kvinnor inom dessa religioner ser sig tvungna att ta till sig de begränsade modeller som traditionen erbjuder. Enligt t.ex. judisk lag är barnafödande förorenade, men Susan Starr Sered har i intervjuer med kvinnor på ett BB i Israel kunnat visa att de här kvinnorna, så som många kvinnor i andra kulturer, godtar det officiella religiösa systemet samtidigt som de förskjuter tyngdpunkten till det som är viktigt för deras egen upplevelse. Anmärkningsvärt är också att kvinnorna poängterar betydelsen av en relation, i det här fallet till barnet. Också denna inställning påpekas av andra forskare²⁵⁵ i studiet av kvinnor i andra traditioner och sammanhang.²⁵⁶

Eftersom moderskap och familjeliv i de flesta kulturer uppfattas som en rätt självklar del av kvinnors liv är det att vänta att mycken forskning gällande kvinnor och religion har uppmärksammat just dessa ämnen. Elizabeth Puttick har i en del av sin forskning sett på moderskap och familjen i nya religiösa rörelser. Puttick visar bl.a. hur det religiösa kollektivet kan ses som ett substitut för den traditionella familjen. Gemensam uppfostran av barnen i en del av de rörelser som Puttick studerat gav även mödrarna mera tid för religiösa aktiviteter, men en del av de intervjuade kvinnorna kände också att de gått miste om tiden med sina barn. Moderskap ses i de flesta religioner som något heligt och som en kvinnas verkliga öde och sanna uppgift. Ju mera patriarkalisk en rörelse är desto mera tenderar moderskap att glorifieras. Det samma gäller, konstaterar Puttick, för nya religiösa rörelser. En del nya religiösa rörelser har emellertid sett mera negativt på moderskap eller i varje fall på kärnfamiljens betydelse. Exceptionell när det gäller inställningen till moderskap är, enligt Puttick, en rörelse som går under benämningen *women's spirituality movement*. Inom denna rörelse har moderskapet återsakraliserats och ses som en legitim väg för en kvinna, men inte som något som definierar en kvinnas status.²⁵⁷

Puttick har även skrivit om könsroller, arbete och makt i nya religiösa rörelser och resonerat om hur kvinnor i dessa rörelser blivit tvungna att kämpa med samma problem som kvinnor på en vanlig arbetsplats. Exempel på problemen är svårigheterna med att kombinera arbete och moderskap samt ojämlika möjligheter. Trots ideologier som förespråkar jämlikhet har förtyck av kvinnor ofta varit slutresultatet i många nya

²⁵⁵ Se t.ex. Palmer 1994, 235

²⁵⁶ Sered 2001, 239-252

²⁵⁷ Puttick 1997, 132-138

religiösa rörelser.²⁵⁸ När det gäller kvinnligt ledarskap är detta inget speciellt vanligt i det dagliga livet och ännu mindre i religion, men vissa nya religiösa rörelser har ändå kommit att öppna upp dörrar till ledarskap för kvinnor.²⁵⁹

Även Susan J. Palmer har i sin forskning tagit fasta på det faktum att flera nya religiösa rörelser idag ger utrymme för kvinnliga ledare. Palmer har bl.a. riktat in sig på moderna apokalyptiska rörelser och visat hur dessa ofta gömmer en klar kvinnlig närvaro.²⁶⁰ I sin bok *Moon Sisters, Krishna Mothers, Rajneesh Lovers Women's Roles in New Religions* (1994) tar Palmer upp ett par nya religiösa rörelser, med delvis apokalyptiska undertoner, som erbjudit kvinnor möjlighet till religiöst ledarskap.²⁶¹ Palmer tolkar denna tendens inom i varje fall en del nya religiösa rörelser som en följd av feminism som visar på det utbredda intresset för kön, makt och identitet.²⁶²

Ett forskningsområde som inte heller kan förbises och som under senare år kommit att intressera allt flera gäller gudinnetro. Sådan tro har lång historia och finns i varierande former också nu. Forskare har visat på gudinnetrans komplexa natur både då och nu, samt belyst vilka möjligheter att erbjuda positiva alternativa bilder för kvinnor som tron på en gudinna kan gömma. Att en religion innefattar tro på en gudinna behöver naturligtvis inte, som omnämnts, i sig faktiskt garantera kvinnor en starkare ställning. Gudinnetro kan, som flera forskare visat, även användas för att betona kvinnors underlägsna ställning. Därför bör gudinnetrans bredare sammanhang inom patriarkala samhällen alltid tas i beaktande.²⁶³ Tron på en gudinna har både idag och i forntid i varje fall för vissa kvinnor inneburit tillgång till makt och meningsskapande.²⁶⁴ Som bl.a. Judith Ochshorn visat är det emellertid inte så enkelt att man enbart kan se till gångna tider och därifrån plocka ut en passande gudinnetro. Man kan aldrig säga något säkert om forna tiders gudinnetro²⁶⁵ och det kan också vara skäl att, som Emily Erwin Culpepper har konstaterat, akta sig för att låsa gudinnetron i vissa kvinnliga bilder och tankegångar.²⁶⁶ För många kvinnor idag, inte minst inom nya religiösa rörelser, har tron på en gudinna ändå erbjudit icke förtryckande bilder som man inte ansett sig kunna finna inom traditionella religioner.²⁶⁷

²⁵⁸ Puttick 1997, 151-155

²⁵⁹ Puttick 1997, 175-195

²⁶⁰ Palmer 1997, 159

²⁶¹ Palmer 1994

²⁶² Palmer 1997, 170

²⁶³ Se t.ex. Torjesen 1997, 1-3

²⁶⁴ Se t.ex. Erndl 1997, 17-38; Ackerman 1997, 179-209

²⁶⁵ Ochshorn 1997, 377-405

²⁶⁶ Culpepper 1997, 426-446

²⁶⁷ Puttick 1997, 132-138

Inom religiösa traditioner överlag är stereotypa bilder av kvinnor och kvinnans roller regerande. Att så är regeln visar studier alltså på.²⁶⁸ De bilder av män och kvinnor och manligt och kvinnligt som religion för fram har emellertid stor betydelse för hur bl.a. kvinnor lever sina liv idag, även om många kanske anser att religion inte spelar en direkt roll i deras liv. Av flera skäl är det således viktigt att fortsätta utforskandet av kvinnor i relation till det religiösa.

Religion och kvinnor på film

Området religion och kvinnor i media och populärkultur är ännu så länge ett rätt utforskat område, men allt flera forskare har under senare år kommit att intressera sig för det. Som Darlene Juschka konstaterat, är det ett område som det finns alla skäl att se närmare på.²⁶⁹ Följaktligen avslutas den av Juschka redigerade *Feminism in the Study of Religion A Reader* (2001) med ett kapitel som behandlar en kritisk syn på åskådarskap.²⁷⁰ Det man allt mera lägger märke till när det gäller studier inom religion och film är att frågor om kön, genus och kvinnliga karaktärers plats så småningom börjar få mera utrymme. Antalet arbeten som direkt fokuserar kvinnor och religion på film är alltså begränsat, men betydelsen av denna infallsvinkel börjar så småningom framträda. Som en avslutning på detta kapitel om science fiction och tidigare forskning vill jag i all korthet presentera tre inflytelserika arbeten om kvinnor och religion på film. I de följande kapitlen kommer vi att återvända till ytterligare flera arbeten inom detta område.

Irena Makarushka ser i artikeln *Women Spoken For: Images of Displaced Desire* på kvinnliga karaktärer på film som kan tänkas sträcka sig utanför de stereotypa rollerna som Eva förförerskan och jungfru Maria. Makarushka presenterar en läsning av filmen *Nine and a Half Weeks* (1986) som visar på andra möjliga tolkningar än sådana som tar fasta på filmens sexistiska drag och manipulativa historia. Makarushka menar att man kan tolka filmens ledande kvinnliga karaktär så att hon från att befinna sig i en låst relation till en man utvecklas och når en position där hon återfinner en egen röst. Karaktären Elizabeth går således inte att låsa i arketyper som förförerska eller jungfru. Istället erbjuder filmen möjligheter att i det som uttrycks uppfatta ett brott med den traditionella indelningen i kvinnan som offer och mannen som förövare. På detta sätt sammanfaller hennes läsning med flera feministiska tankegångar som varnat för risken med polariseringar.²⁷¹

²⁶⁸ Se t.ex. Kloppenborg 1995

²⁶⁹ Juschka 2001, 674

²⁷⁰ T. Minh-Ha Trinh 2001, 676-693

²⁷¹ Makarushka 1995, 142-151

Joel W. Martins studie *Antifeminism in Recent Apocalyptic Film* visar även den på stereotypa bilder av kvinnlighet på film samt på klara drag av antifeminism i mycken modern apokalyptisk film, av vilka ett flertal faller inom genren science fiction. Martin demonstrerar i sin artikel hur man i bl.a. filmerna *Independence Day*, *Armageddon*, *Deep Impact*, *Contact* och *The Lion King* kan finna ett klart samband mellan de apokalyptiska skeendena och feminism i samhället. Undergången kan undkommas först när kvinnorna eller de kvinnliga karaktärerna i filmerna återgår till mera traditionella roller. Man har velat förklara intresset för dessa apokalyptiska filmer, där det ofta ingår bl.a. hot från yttre rymden, som en rest från kalla kriget. Filmerna måste emellertid också ses som speglade problem i dagens samhälle, menar Martin. Filmerna för i grunden fram en ideologi. På detta är *The Lion King* ett utmärkt exempel. I denna film återställs världen till det "normala", det vill säga var och en återgår till att hålla sig till sin art och till medelklassfamiljens vanor, först när mannen visat sig vara heterosexuell och övervunnit kvinnan. Ideologiska element är också drivkraften i de flesta andra apokalyptiska filmerna där stjärnorna är ett mera centralt tema. I både *Armageddon* och *Deep Impact* är en fader-dotter relation central. I *Armageddon* kan fadern rädda världen först när han överlämnat sin dotter åt hennes älskare och i *Deep Impact* ger den framgångsrika kvinnliga reportern upp sitt liv för en mor och hennes barn och dör själv tillsammans med sin far som lämnat hennes mor för en mycket yngre kvinna. I *Independence Day* slutligen går det illa för kvinnan som inte följer sin mans råd medan de manliga hjältarna kan vara hur oförsiktiga som helst utan att få en skråma.²⁷²

Slutligen berörs sammanställningen kvinnor, religion och film i vissa studier av kvinnliga Kristusgestalter på film. Lloyd Baugh behandlar i ett kapitel i *Imaging the Divine Jesus and Christ-figures in Film* (1997) uttryckligen kvinnliga Kristusgestalter. Det faktum att dessa tas upp i ett skilt kapitel visar emellertid, enligt min mening, på deras relativt sparsamma antal. Baugh visar också i sin studie hur man för att tolka dessa karaktärer som Kristusgestalter måste ta en annan infallsvinkel till Jesus, en sådan enligt vilken han också är den lidande tjänaren och därmed mera en antihjälte än en hjälte. De kvinnliga Kristusgestalterna skiljer sig med andra ord delvis från flera av de manliga Kristusgestalterna Baugh presenterar, men han poängterar inte olikheten mellan manliga och kvinnliga Kristusgestalter desto mera.²⁷³ Som vi kommer att se i de följande kapitlen har frågor om kön och genus i

²⁷² Martin 2000

²⁷³ Baugh 1997, 130-156. Flera av de kvinnliga Kristusgestalter Baugh ser på kan också problematiseras ur en feministisk synvinkel. Genom att framställas som älskande, givande och lidande faller karaktärerna inom stereotypa offerbilder av kvinnor. Dessa karaktärer kanske innebär en form av frälsning för sin omgivning, men detta på sin egen bekostnad.

relation till frälsarkaraktärer också på ett mera ingående sätt kommit att aktualiseras i en del studier.

Sammandrag

Målet med detta kapitel har varit att ge en bakgrund till denna studie, dess material och de olika områden den rör sig mellan. Om det finns något som science fictiongenren i stort och de forskningsområden som specifikt hör till uppgiften för denna studie har gemensamt, så är det deras mångfacetterade karaktär. Science fictiongenren är en genre med många möjligheter och många områden som den berör och tidvis gått samman med. Genren erbjuder enkla historier med traditionella hjältar, men också en möjlighet att utmana vår förståelse av världen omkring oss och ställa dagens samhälle i ett nytt ljus. Med sina många variationer och möjligheter visar genren på sin aktualitet, vitalitet och betydelse i en värld i förändring. Science fiction är också av intresse när det gäller frågor om myt och religion. Inom genren uttrycks allmänt taget en negativ inställning till traditionell religion, men genren har aldrig värt sig för det religiösa eller det mytologiska, som också är den sfär inom vilken science fiction kan anses ha sin bakgrund. Följaktligen har man inom forskningsområdet religion och film ofta tagit sig an den här genren och undersökt dess dimensioner och funktioner. Religion och film är ett relativt nytt forskningsområde, men ett område som under senare år verkligen tagit fart. Science fictiongenren har inom forskningen kommit upp i många slags studier, allt från undersökningar som behandlat apokalyptik på film till bredare studier av den religiösa möjligheten i science fictionfenomen som *Star Trek*.

Också mellan feminism och science fiction finns det emellertid, som vi sett, starka band. Även om feminismen haft en större inverkan på science fictionlitteraturen än på filmen finns också här intressanta exempel och studier. Inte minst från ett feministiskt psykoanalytiskt håll har man visat intresse för science fictionfilmer. Även när det gäller den relativt nya trenden med unga starka kvinnliga hjältar inom populärkulturen har genren emellertid intagit en viktig position som både forskningsobjekt och ett nyskapande område. För att närmare presentera frågor om relationen kvinnor och religion gavs i detta kapitel också en kort genomgång av den feministiska religionsforskningen och olika intresseområden när det gäller kvinnor och religion. Här visades bl.a. på en del relevanta ämnen och frågeställningar, så som moderskap och gudinnetro, i relation till kvinnor och religiositet. Avslutningsvis presenterades ett par arbeten som i likhet med denna studie uttryckligen riktar in sig på ämnet kvinnor och religion på film. Detta område är ännu

så länge relativt outforskat, något som de följande kapitlen förhoppningsvis, i varje fall till en del, kan råda bot på. Låt oss således nu vända oss till det första ämnesområdet som ska analyseras, nämligen kvinnliga kärleksobjekt i relation till manliga messiasgestalter.

3. Kärleksobjekt och messiasgestalter

Women, in any fully human form, have almost completely been left out of film.²⁷⁴

Ovanstående citat är antagligen inte det mest positiva sätt att inleda ett resonemang på. Citatet säger emellertid en hel del om kvinnliga karaktärer på film och den påföljande feministiska kritiken. Välavrundade gestaltningar av kvinnliga karaktärer på film är en alltför sällsynt förekomst. Visserligen möter vi ofta kvinnliga karaktärer inom detta medium, men problemet är att de roller som tilldelas dessa karaktärer ofta är mycket begränsade, både till antal och till typ. Oftast uppträder kvinnliga karaktärer i vissa stereotypa roller, bland dem kärleksobjektets. Kvinnliga karaktärers bana i filmberättelsen är också den inte sällan rätt förutsägbar. Detta gäller inte minst när kvinnor fungerar som kärleksobjekt. Anette Kuhn har sammanfattat den typiska Hollywood hjältinnans öde på följande sätt:

There seems, therefore, to be a tendency on the part of the classic Hollywood narrative to recuperate women. Moreover, it is often woman – as structure, character, or both – who constitutes the motivator of the narrative, the ‘trouble’ that sets the plot in motion. [...] In classic Hollywood cinema, this recuperation manifests itself thematically in a limited number of ways: a woman character may be restored to the family by falling in love, by ‘getting her man’, by getting married, or otherwise accepting a ‘normative’ female role. If not, she may be directly punished for her narrative and social transgression by exclusion, outlawing or even death.²⁷⁵

Den traditionella filmhjältinnans öde är således allt annat än upplyftande. Sist och slutligen verkar en man vara det enda som kvinnliga karaktärer på film tillåts gå upp i fullständigt. Aktivitet på något annat plan förefaller leda till bestraffning, eller underställs slutligen mannen och kärleken, oberoende av vilken bild av hjältinnan som filmen i början presenterar.

Det faktum att en karaktär kan identifieras som ett kärleksobjekt innebär emellertid inte att karaktären nödvändigtvis behöver inta en alltigenom passiv roll. Det finns förstås flera olika former av passivitet. Utgående från många moderna filmer med tuffa kvinnliga karaktärer i olika roller, av vilka flertalet kommer att behandlas här, blir det ändå klart att en helt annan skala av agerande idag är tillgänglig för kvinnor, i

²⁷⁴ Smith 1999, 15

²⁷⁵ Kuhn 1994, 34

varje fall för science fictionfilmens kvinnliga hjältar. Även här kan den utveckling Kuhn pekar på gestalta sig, men viktiga undantag och i varje fall tillfälliga motstånd är också möjliga. Det är därför jag både med ett öppet och kritiskt sinne nu vill ta mig an några av science fictionfilmens mest kända kärleksobjekt: Amidala, Leia, Trinity, Angel, Sarah och Katherine.

För att snabbt repetera är det fyra teman jag specifikt tar fasta på i mina analyser av den kvinnlighet de kvinnliga karaktärerna i filmerna representerar. Dessa är kropp, attityd, aktivitet och auktoritet. Jag är också intresserad av de relationer som karaktärerna ingår i, särskilt hur de är relaterade till messiasgestalten, samt hur karaktärerna utvecklas. Genom allt är det också det religiösa som speciellt intresserar. En av mina huvudfrågor är var de kvinnliga karaktärerna kan anses placera sig inom ramen för messias temat så som vi möter det i filmerna. En annan fråga gäller i vilken utsträckning de ges tillgång till religiös makt, en makt som bl.a. kan anses tillfalla den karaktär som tillåts rädda världen, ges en religiös röst eller religiös auktoritet. Som en följd här av är det naturligt att jag inleder mina analyser med att introducera det religiösa i filmerna. Oftast närmar jag mig det religiösa fenomenet på tre olika plan. Jag börjar med att ge en allmän introduktion av religiösa teman och tidigare forskning i relation till filmerna. Jag tar sedan itu med messias temat och möjlig forskning som hänger samman med detta tema. Slutligen tar jag upp de religioner och trossystem som möjligen kan identifieras i filmerna. Med denna uppläggning önskar jag ge en bred beskrivning av det religiösa och mytologiska i förhållande till filmerna. En beskrivning i relation till vilken de kvinnliga kärleksobjekten i sin tur lyfts fram och analyseras. Låt oss nu inleda med att närmare granska *Stjärnornas Krig*.

***Stjärnornas Krig* – religion och kvinnlig makt i skuggan av ondskan**

Som konstaterats har filmerna *Stjärnornas Krig* valts ut som tidsram för denna studie. Det är därför även rätt naturligt att börja studiens analysdel med dessa filmer. Det finns emellertid även annat som motiverar att dessa filmer fungerar som inkörningsport. Flera av de filmer som tas upp här har ingående analyserats och tolkats från ett religionsvetenskapligt håll även tidigare. Få filmer har ändå granskats så detaljerat som *Stjärnornas Krig*. Detta sammanhänger, som vi redan såg i föregående kapitel, med att det enligt många uttolkare är något extra med dessa filmer. *Stjärnornas Krig* verkar ha en förmåga att väcka en religiös diskussion till liv som få andra filmer mäter sig med. Att således inleda med dessa filmer kan förhoppningsvis erbjuda en berikande grund för

resonemanget i denna studie. Detta också om den religiösa diskussionen kring filmerna mera sällan gett plats för det kvinnliga, trots, som vi ska se, dess mycket påtagliga närvaro. Jag inleder här med att ta upp religion och myt i filmerna och behandlar sedan de två för denna studie intressantaste karaktärerna: Amidala och Leia.

Tidigare forskning kring *Stjärnornas Krig*

Ett namn som man inte kommer ifrån när det gäller religion, mytologi och *Stjärnornas Krig* är Joseph Campbell. Campbell presenterade sina teorier om myt och mytologi i flera verk, med början 1943 och publikationen *Where the Two Came to Their Father*. Mest känd är han ändå antagligen för *The Hero With a Thousand Faces* (1949).²⁷⁶ I denna bok presenterar Campbell sin monomyt om den alltid återkommande hjälten.²⁷⁷ Campbells arbeten har blivit hårt kritiserade i akademiska kretsar, men intresset för hans teorier är ändå stort,²⁷⁸ inte minst när det gäller att tolka myt på film. Den syn på hjälten resa som Campbell presenterar har inspirerat många, bland dem George Lucas som skapade *Stjärnornas Krig*.²⁷⁹ Som en följd av denna omständighet har filmerna också kommit att analyseras och läsas utgående från Campbells mytteori. Andrew Gordon har i sin artikel *Star Wars: A Myth for Our Time* visat hur *Stjärnornas Krig* överensstämmer med Campbells monomyt. I filmen genomför karaktären Luke, enligt vad Gordon visar, tydligt en "hjältens resa". Myten utformas så att hjälten, en drömfigur vi återfinner i episka myter och som får representera hela kulturen, utsätts för skiftande hinder som slutligen gör honom till den som kan återuppbygga sin kultur.²⁸⁰ Även Britt-Mari Näsström har vänt sig till Campbell i utarbetandet av en bakgrund till det mytologiska i *Stjärnornas Krig*.²⁸¹ Det är emellertid inte alla som sett lika problemfritt på en läsning av filmerna utgående från Campbells verk. John Lyden är en av dem som framfört kritik mot en tolkning av *Stjärnornas Krig*-filmerna som allt för nära följer Joseph Campbell. Lyden är kritisk till Campbells reduktionistiska syn på religion²⁸² och konstaterar bl.a. att George Lucas själv, fastän denne säger sig ha följt Campbell, ändå genom sina egna uttalanden öppnar upp för flera möjliga läsningar.²⁸³

²⁷⁶ Segal 1984

²⁷⁷ Campbell 1949

²⁷⁸ Segal 1984; Lyden 2000

²⁷⁹ Salewicz 1998, 46-47

²⁸⁰ Gordon 1995, 78-82

²⁸¹ Näsström 2003

²⁸² Campbell har bl.a. anklagats för att vara reduktionist som följd av att han ofta tolkat myter utgående från en och samma ram, närmare bestämt hjälten resa, och inte tagit i beaktande de sätt på vilket myterna bl.a. förstås inom de kulturer där de hör hemma.

²⁸³ Lyden 2000

Stjärnornas Krig har som en följd också kommit upp i studier av andra religiösa och mytologiska fenomen och använts för att belysa en del moderna trosfenomen. Man menar bl.a. att filmerna, tillsammans med andra filmer, kan anses ligga bakom ufotraditionen och den i dagens samhälle inte speciellt ovanliga tron att det finns liv på andra planeter.²⁸⁴ Tron på Kraften har också jämförts med tro inom New Age och inom asiatiska religionstraditioner. Filmernas mytologi har bl.a. sammankopplats med zen-buddhism. Jedi-riddarnas filosofi eller tro passar med andra ord rätt bra in på ett zen-buddhistiskt tänkesätt.²⁸⁵ Med referens till karaktären Yodas utsaga "For the jedi it is time to eat as well" har t.ex. William Sims Bainbridge identifierat jedi-riddarna med zen-buddhistmästare som "must live in a natural manner, attending to the ordinary tasks of life like eating and sleeping as well as occasionally performing miracles". Även genom den allvarliga livsinställning som krävs av en jedi och vikten av att inte längta efter äventyr trots att man omringas av dem gör att jedi-riddaren kan liknas vid en zen-mästare.²⁸⁶ Bainbridge menar ändå att den religion vi möter i *Stjärnornas Krig* i första hand påminner om scientologi eller snarare att scientologi, om man tänker sig religionen i *Stjärnornas Krig* som en möjlig form av framtida religion, är den religion som bäst uppfyller denna bild av religion. Scientologernas idé om ett "klart"-tillstånd påminner med andra ord om det tillstånd en jedi-mästare befinner sig i i relation till Kraften.²⁸⁷

Även från teologiskt håll har man emellertid funnit filmerna intressanta. Bryan P. Stone har i *Faith and Film Theological Themes at the Cinema* (2000) även han pekat på hur en del sidor hos Kraften kan liknas vid zen-filosofi eller kinesisk taoism. Stone, som i sin bok med hjälp av olika filmer försöker belysa den apostoliska trosbekännelsens olika delar, finner det emellertid också meningsfullt att använda Kraften som en dialogpartner när det gäller att tolka den del av trosbekännelsen som lyder "Jag tror på den heliga ande". Stone finner klara likheter mellan Kraften och den heliga anden i kristen tradition. Båda uppfattas av troende vara en livskraft i universum som styr individers öden och som individer dessutom sinnligt kan känna av. I motsats till den heliga anden är Kraften emellertid "impersonal and in no way is meant to serve as shorthand for the activity or presence of a supreme being or a deity"²⁸⁸. Stone pekar ytterligare på den elitism, som visar sig däri att man för att förklara jediernas förmåga att använda Kraften tar till midiclorinvärden i blodet, som något som inte passar ihop med tanken på den heliga anden.

²⁸⁴ Gilhus och Mikaelsson 1998, 128-129

²⁸⁵ Bainbridge 1997, 399

²⁸⁶ Bainbridge 1997, 399

²⁸⁷ Bainbridge 1997, 406

²⁸⁸ Stone 2000, 135

Den heliga anden kan inte heller enligt Stone "be manipulated and commanded as with the Force of *Star Wars*"²⁸⁹. Den största skillnaden mellan Kraften och den heliga anden ser emellertid Stone i inställningen till våld. I *Stjärnornas Krig* skymtar ett tänkande enligt vilket det alltid finns alternativ till det våld som den mörka sidan visar prov på, men sist och slutligen tar jedierna själva också oftast till våld²⁹⁰. I motsats till detta menar Stone att "not only does the spirit-filled Christians seek peace, they also rely on the Spirit's own means for achieving peace - patience, kindness, gentleness, forgiveness, sacrifice, and self-giving"²⁹¹.

John S. Schultes, slutligen, har gjort en jämförelse mellan religion i *Stjärnornas Krig* och i *Star Trek*. I *Stjärnornas Krig* är religionen en del av världen som en hjälp för mänskligheten, men religionen kan också missbrukas och vändas till något negativt. *Star Trek* för fram en negativare syn enligt vilken religion representerar ett övergående fenomen som folk utvecklas ifrån. Genom att religionen i *Stjärnornas Krig* klarar av att möta förändring och växa med utmaningarna uppfattar Schultes att *Stjärnornas Krig* filmernas framställning är mera realistisk.²⁹²

Trots dessa varierande läsningar av filmerna är det ändå de apokalyptiska temana och de tydliga Kristus- och messiasgestalterna som under senare tid upptagit de flesta forskares intressen. Detta gäller även för denna studie.

Messiastemat i en galax långt, långt borta

Neil Hurley är en av dem som var tidigt ute med att tolka *Stjärnornas Krig* enligt en kristen tradition. Hurley har bl.a. visat hur karaktären Obi-Wan Kenobi i den första *Stjärnornas Krig* filmen, *A New Hope*, stiger fram som en Jesusfigur, eller vad jag skulle kalla Kristusgestalt. Hurley konstaterar bl.a. att Obi-Wan fysiskt påminner om den bild vi fått oss tilldelade av Jesus genom västerländsk konst och litteraturtradition. När Obi-Wan dör blir det emellertid klart att striden i filmen inte kommer att utkämpas av Jesusfiguren själv utan av hans anhängare och de som, som Han Solo, har konverterat till tron.²⁹³ Redan i och med den tidsmässigt första *Stjärnornas*

²⁸⁹ Stone 2000, 138

²⁹⁰ Stone anser dessutom att våldet i *Stjärnornas Krig* stöder vår civilisations äldsta, dödligaste och mest övertygande myt, myten om "redemptive violence" (Stone, 139). I sin artikel *Religion and Violence in Popular Film* (1999) gör Stone en indelning av filmer som representerar religion som kan sägas stöda våld i (a) Religion as supportive of righteous or redemptive violence och (b) Religion as supportive of immoral or corrupt violence. *Stjärnornas Krig* faller i detta fall inom den första kategorin. Stones studie visar emellertid att förhållandet mellan religion och våld är allt annat än enkelt eftersom en av de få filmer där man enligt Stone kunde se religionen som ett stöd för förkastandet av våld är *Pulp Fiction*, en av 1990-talets våldsammaste filmer.

²⁹¹ Stone 2000, 140

²⁹² Schultes 2003

²⁹³ Hurley 1982, 76

Krig-filmen kan vi således uppfatta konturerna av ett frälsartema. Ser man till filmerna ur ett totalperspektiv möter ett fascinerande messiasmotiv. Istället för en traditionell Kristusgestalt får vi i filmerna stifta bekantskap med, inte bara en, utan två messiasgestalter, Anakin och Luke Skywalker. Två karaktärer kring vars liv filmernas messiasstema spinner.

Vi ska strax bekanta oss närmare med Anakin och Luke Skywalker, men för att ytterligare klargöra messiasstemat i *Stjärnornas Krig* vill jag börja med att relatera en studie som tagit fasta på filmernas apokalyptiska tematik, inom vilken messiasstemat utkristalliserar sig. Apokalyptiska teman hör inte hemma enbart inom en judisk-kristen tradition, men man kan ändå, som John Lyden visat i *The Apocalyptic Cosmology of Star Wars*, finna klara samband mellan *Stjärnornas Krig* och en biblisk apokalyptik. Lyden tecknar i sin artikel upp några grundläggande drag inom biblisk apokalyptik som han sedan jämför med drag i framställningen i filmerna. För att kort sammanfatta hans resonemang har vi här att göra med hela världens öde. Gud styr historien som har ett mål, men innan detta förverkligas måste en djupgående förändring med ett påföljande kaos genomlevas. Det som följer är en strid mellan de goda och de onda, som på slutet antingen straffas eller belönas. Slutligen uppväcks de troende och återförenas med Gud. Allt detta kan förverkligas med hjälp av en messiasgestalt som agerar som Guds mellanhand. Hur mycket av detta kan vi då återfinna i *Stjärnornas Krig*? I filmerna möter vi för det första en tydlig strid mellan det goda och det onda och ingen osäkerhet råder om vad som är vad. Denna kosmiska strid berör också här mångas öde. Som konstaterats framträder två tydliga messiasgestalter och trots att allt verkar förlorat vinner de goda genom att sätta sin tro till Kraften. Tron spelar med andra ord en viktig roll i filmerna.²⁹⁴

Filmerna rör sig emellertid också utanför detta apokalyptiska perspektiv, bl.a. genom att framtiden eller målet i filmerna inte är lika klart.²⁹⁵ I filmerna figurerar inte heller en tydlig Gudskaraktär, även om Kraften i varje fall kan beskrivas som en övernaturlig makt. I detta avseende stämmer filmerna delvis överens med vad Conrad Ostwalt påpekat angående modern apokalyptisk film, nämligen att Gud tas bort, men att det religiösa språket består, liksom också ett behov av att ha någon annan instans som i relation till människan kan inta platsen av "den Andra".²⁹⁶ Just i *Stjärnornas Krig* är emellertid uppdelningen mellan människan och "den Andra" inte lika glasklar som i de filmer Ostwalt

²⁹⁴ Lyden 2000. Robert K. Johnston är en annan som påpekat Kristustemat i detta scenarium och bl.a. konstaterat att varje kritik av filmerna som inte tar detta i beaktande är ofullständig (Johnston 2000, 53).

²⁹⁵ Lyden 2000

²⁹⁶ Ostwalt 2000

behandlar. Detta eftersom "den Andra" här sist och slutligen också är en av de goda. Det vill säga ondskan eller hotet som måste övervinnas är inte helt annan än filmens messiasgestalt, utan blir sist och slutligen själv en messias.

Verkar det krångligt? Det hela borde klarna när vi analyserar karaktärerna Luke och Anakin Skywalker, de två karaktärer som tillsammans kan sägas rädda världen i *Stjärnornas Krig*. *Stjärnornas Krig* är inte den enda filmserie i denna studie där vi får möta flera messiasgestalter, men i ingen annan av filmerna är en messiasgestalt med om att både leda världen till dess undergång och återupprätta den.

Far och son som messias

Stjärnornas Krig kan beskrivas som berättelsen om hur Anakin och hans son Luke genom många prövningar och större eller mindre felsteg stiger fram som de som förmår rädda världen. Det är med andra ord två messiasgestalters utvecklingshistoria vi får möta i filmerna. Att uttrycka saken så här är naturligt nog att förenkla filmerna mycket, eftersom filmerna erbjuder också mycket annat. Dessa karaktärer och deras utveckling är ändå ett centralt tema och av största intresse för denna studie. Jag vill därför här kort sammanfatta Anakins och Lukes öden för att visa på hur messiastemat genom i första hand dem kommer till uttryck i filmerna.

Anakin uppträder först som en liten pojke i episod I. Han framstår här som mycket givmild och godhjärtad, men visar sig också ha en del speciella förmågor, jedi-förmågor för att vara exakt. Som en följd av detta får Anakin så småningom inleda sin utbildning till att bli en jedi. Redan från första början är hans framtid emellertid oklar. Enligt jedi-mästaren Qui Gon Jinn är Anakin *the one*, det vill säga den person som jediernas profetia om en som ska bringa Kraften i balans talar om. För jedi-mästaren Yoda är detta inte lika självklart, men klart är att Anakin kommer att bli en stor jedi. I episod II får vi möta Anakin som ung man. Han är nu fortfarande en jedilärning, en *padwan*, men en mycket duktig sådan. Anakin är emellertid inte längre den stabila lilla pojken från Tatooine. Istället ger han ofta uttryck för starka känslor av både hat och kärlek. Hans ilska riktar sig både mot sin läromästare Obi-Wan Kenobi och de varelser som dödar hans mor (mera om detta i nästa kapitel), medan hans kärlek gäller Amidala. Episod II är på flera sätt Anakins och Amidalas (se nedan) kärlekssaga, en kärlekssaga som utvecklar sig i skuggan av svåra politiska konflikter i galaxen, och filmen slutar med att de går mot jediernas regler och gifter sig.

Episod III i serien är den mörkaste av alla de sex filmerna. Amidala väntar nu Anakins barn. Senatorm Palpatine har vid det här laget allt mera stärkt sin makt och galaxen befinner sig i ett mycket oroligt tillstånd. Vad ingen heller vet är att Palpatine egentligen är den onde sith

lorden Sidious. Genom sitt inflytande över Anakin kommer Sidious sakta men säkert att få Anakin att vända sig mot de goda jedierna som säkrat freden i republiken i nästan 1000 år, men vars position nu, utan att de vet om det, är hotad. Det som emellertid slutligen för över Anakin till den mörka sidan är vetskapen om att Amidala kommer att dö i barnsäng och att enbart sitherna, enligt Sidious, har den kunskap som kan rädda henne. Filmen slutar med att Anakin på Palpatines order nästan utrotar alla jedier och på så sätt slutligen hjälper Palpatine till makten och själv intar positionen som den nya kejsarens högra hand. Anakin blir nu Darth Vader och är, efter en ödesdiger strid med sin f.d. mästare Obi-Wan i slutet av filmen, mera människa än maskin. Amidala föder i hemlighet för Anakin två barn Luke och Leia, men dör sedan av, vad det verkar, brustet hjärta som en följd av Anakins handlingar. Anakin, som av kejsaren får höra att han själv i sin ilska dödat Amidala, vet inget om barnens öden.

I episod IV är det så Luke, men också hans syster Leia (se nedan) vi får följa. Precis som sin far, om vilken Luke inte vet speciellt mycket, har Luke växt upp på Tatooine, närmare bestämt hos sin farbror och faster. Luke blir nu indragen i rebellernas kamp mot det onda kejsardömet. Som sin far tränas även Luke att bli en jedi och som sin far är även Lukes framtid osäker. Så småningom stöter Luke på den onde Darth Vader som känner på sig att det är något speciellt med pojken. I episod V har Darth Vader insett vem Luke är och avslöjar också sin egen identitet och försöker locka över Luke till den mörka sidan, dock utan att lyckas. I den avslutande episod VI står slutstriden mellan de goda rebellerna och det onda imperiet för dörren. Luke vet att han måste möta Vader igen, men han är också fast övertygad om att Vader inte är helt ond, att det ännu finns något gott i honom. Det visar sig också att Luke har rätt. Efter en slutstrid mellan Vader och Luke ligger Luke fallen och Kejsaren står i beredskap att ta hans liv. När Luke i sin dödskamp väddar till sin far vänder sig Vader mot Kejsaren och dödar honom. På så sätt blir Vader åter Anakin och slutscenen där Anakin omges av andra döda jedier visar att han åter blivit en god jedi. Anakin har, med andra ord, med sin son Lukes hjälp och genom att döda Kejsaren kommit att uppfylla profetian om den som ska bringa Kraften i balans, samtidigt som han också varit med om de händelser som lett till, om man så vill, en obalans i Kraften. Luke och Anakin är visserligen inte ensamma om att föra rebellerna till seger, men det står ändå klart att det är i och med att Kejsaren är död som ett verkligt slut på den onda tiden uppnåtts.

Jedierna och tron på Kraften

Luke och Anakin Skywalker är således två karaktärer i ett messiasdrama med ett lyckligt slut. Båda är också religiösa karaktärer i den bemärkelsen att de är jedi-ridbare. Runt dessa två messiasgestalter finns med andra

ord ett trossystem eller vad jag skulle vilja kalla en religion, rättare sagt jedierna och deras tro på Kraften.

Det finns varierade åsikter angående frågan om jedierna och tron på Kraften kan kallas för en religion. Enligt William Sims Bainbridge rör det sig här inte om en religion i traditionell mening. I filmerna finns, enligt Bainbridge, ingen sådan organisation eller sådant utövande som skulle tillåta oss att kalla tron på Kraften för en religion.²⁹⁷ Bainbridge utgår emellertid enbart från episod IV-VI. Ser man även till episod I-III blir situationen en annan. Som jag visat i min avhandling pro gradu är det fullt möjligt att, utgående från episod I samt IV-VI, i filmerna identifiera en religion som i varje fall stämmer överens med de religionsdefinitioner som J.B. Pratt och P.E. Johnson, samt Melford E. Spiro, Clifford Geertz och Milton Yinger lagt fram²⁹⁸.²⁹⁹ Intressant nog vänder sig Bainbridge också till filmerna när han vill utforska idén om hur en framtida religion kunde se ut och han finner här en givande utgångspunkt. Bainbridge uppfattar således religion som något som alltid kommer att förnya sig och som vi inte kan vänta oss att alltid ska se likadan ut.³⁰⁰

Det som gör det aningen problematiskt att direkt identifiera tron på Kraften som en religion är antagligen i första hand att denna tro och dess utövare i filmerna genomgår många förändringar, inte minst gällande status, samt omständigheten att det handlar om en mycket hierarkisk religion. Tron på Kraften hänger således samman med en viss elit, medan den för andra, som inte har förmågan att stå i kontakt med Kraften, inte blir aktuell. För att kunna visa på de kvinnliga karaktärernas relation till eller plats i denna religion vill jag ge en enkel skiss av fenomenet.

Jedi-riddarna möter vi först i episod I i rollen som ambassadörer för senaten. Redan från första början står det således klart att jedierna har en rätt hög maktposition i galaxen. De identifierar sig emellertid i första hand med rollen som republikens tjänare snarare än dess ledare. Jediernas uppgift är att bevaka freden och krig i någons namn säger de sig inte kunna leda. I episod I-III har jedierna också ett eget tempel på planeten Coruscant där även republikens senat har sina utrymmen. I templet befinner sig jediernas råd som tar ställning till viktiga beslut, men i templet verkar också en slags skola där barn tränas till att bli jedi. Det som gör jedi-riddarna, och för den delen också de onda sitherna, speciella och gett dem deras ställning som republikens beskyddare är deras unika kontakt till Kraften. Det är tack vare Kraften jedierna kan övervaka freden och det är också när Kraften återigen blir aktuell i världen genom Lukes

²⁹⁷ Bainbridge 1997, 396

²⁹⁸ Pratt 1923, 2; Johnson 1945, 30; Spiro 1966, 121-122; Geertz 1966, 4; Yinger 1970, 33

²⁹⁹ Sjö 2001

³⁰⁰ Bainbridge 1997, 395

träning i episod I-III som de goda kan segra. Så länge det finns de som sätter sin tro till Kraften finns det således hopp i världen.

Vad är då Kraften? Med en religionsvetenskaplig vokabulär kan Kraften kanske bäst beskrivas som en opersonlig kraft. Denna kraft är emellertid inte oberoende av levande varelser utan sägs vara en del av allt levande, det som binder hela universum samman. Specifikt verkar Kraften hänga samman med en organism som kallas för midichloriner och som verkar finnas i olika hög koncentration i olika individers blod och som hjälper dem med hög koncentration att stå i kontakt med Kraften och att på andra sätt använda sig av den. Jedierna har således tack vare Kraften en del, som det verkar, övernaturliga förmågor. De kan t.ex. lyfta tunga saker med bara tanken, eller med Kraften. De kan påverka en del svagare varelsers tankar och också till viss del se in i framtiden. För att man ska kunna använda sig av Kraften krävs det emellertid att man inte låter känslorna styra. Hat och ilska är, som karaktären Yoda konstaterar, vägar till den mörka sidan. Medan jedierna använder Kraften för att göra det som är rätt och hjälpa andra använder de onda sitherna Kraften för sitt eget bästa och låter också sina känslor bestämma.

Jedierna är således i de första filmerna en slags religiös elit. De intervisserligen inga traditionella prästroller som t.ex. andliga ledare, men de arbetar ändå för allas bästa. De har också, som det verkar, en del religiösa texter eller berättelser, bl.a. profetian om "the one" som redan omnämnts. I samband med att olika karaktärer dör får vi också ta del av en slags begravningsrit där den dödes kropp bränns. I slutet av episod III och i episoderna IV-VI blir det slutligen också klart att jediernas makt inte begränsar sig till detta livet. I dessa filmer uppträder nämligen jedimästare som funnit en väg tillbaka från döden eller som, som det verkar, uppgått i Kraften vid sin död.

Trots att jedierna är en elit kan man inte påstå att någon direkt diskrimineras inom denna religion. Varelser av alla de slag och av olika kön ses med andra ord vara jedier. Inte heller har storleken någon betydelse. När jedierna genom Anakins svek i episod III utplånas står också nästan alla jedier, oberoende av vem eller vad de är, lika handfallna och går samma snabba död till mötes. Men det här innebär inte att filmerna placerar alla karaktärer oberoende av kön på samma nivå eller att de på samma sätt ger karaktärerna tillgång till en röst och makt, särskilt i religiöst avseende. Det har således blivit dags att se närmare på kvinnorna i *Stjärnornas Krig*.

Kvinnor i *Stjärnornas Krig*

Vi ska strax vända oss till de två centrala kärleksobjekten i *Stjärnornas Krig*: Amidala och Leia. Jag vill emellertid inleda analysen av kvinnor och kvinnlighet i dessa filmer med en överblick av kvinnliga karaktärer överlag i filmerna. Syftet med denna korta innehållsliganalys är att teckna

en bakgrund och ett bredare sammanhang till vilka de två kärleksobjekten kan relateras. Kort kan det konstateras att antalet centrala kvinnliga karaktärer i *Stjärnornas Krig*-världen är starkt begränsat. Kvinnliga karaktärer finns visserligen ofta med i bakgrunden, men vi får sällan lära känna någon av dem närmare. Bland jedierna och också i jediernas råd finns det kvinnor. De framträder i strider och sitter med i rådet i episoderna I-III, men anmärkningsvärt är att ingen av dem har fått egna repliker. Den enda kvinnan som Obi-Wan talar med i jediernas tempel är en bibliotekarie som konstaterar att om platsen han söker efter inte finns i deras arkiv så finns den helt enkelt inte, vilket inte visar sig vara sant.

Amidala har för sin del en livvakt som i stort består av unga kvinnor som samtidigt verkar vara hennes jungfrur, men om dessa lär vi oss i huvudsak endast att de är mycket lojala och redo att ge sitt liv för Amidala både som drottning och som senator. Medan alla piloterna i episoderna IV-VI är män finns det i episod I åtminstone en kvinnlig pilot som tjänar drottning Amidala. Rebellerna i episoderna IV-VI verkar i sin tur i första hand vara ledda av män, men i episod VI träder Mon Mothma fram och presenterar en del av planen, men lämnar sedan över till Admiral Ackbar. Mon Mothma är alliansens ledare,³⁰¹ men har endast detta enda korta framträdande. Kort får vi även träffa på Beru, Lukes faster i episoderna II-IV. Beru ses i huvudsak utföra sysslor i hemmet, men hon talar också för att Owen, Lukes farbror måste låta Luke åka.

Ett annat ställe där några kvinnliga karaktärer blir tydliga är hos Jabba the Hutt, där slavinnan Oola kort uppträder dansande för Jabba innan hon blir kastad ner i monstret rancors håla efter att hon gått mot Jabbas vilja. Oola blir uppäten av rancorn och efteråt är det Leia som får ta hennes plats. Oola är inte människa utan en Twi'lek,³⁰² men med undantag för ett par tentakler på huvudet och sin gröna hudfärg ser hon ut som en människa och precis som Leia senare får hon uppträda mycket avklädd. Varelsor av samma slag som Oola ses i episod I ta hand om Sebulba som tävlar mot Anakin i pod-racet. Medan Oola dansar även en annan kvinna, Yarna däl' Gargan, en sexbröstad kvinna som är stor och rund medan Oola är smal och liten.³⁰³ Sångerskan i bandet som uppträder hos Jabba är även hon en rymdvarelse av kvinnligt kön. Att alla dessa tre kvinnor framställs som sexobjekt som får beskådas pekar på kvinnors utsatta ställning i detta hörn av universum, men presenterar också kvinnliga kroppar överlag som sexualiserade objekt.

Två andra kvinnliga rymdvarelser uppträder slutligen i episod II. Den första är den varelse som sänts för att döda Leia och sedan själv blir

³⁰¹ Mangels 1995, 110

³⁰² Mangels 1995, 121

³⁰³ Mangels 1995, 64

dödad. Denna varelse är en shapeshifter som först ser ut som en människa av kvinnligt kön, men som när hon dör får ett annat ansikte. Den varelse som tar emot Obi-Wan på Kamino kan också antas vara av kvinnligt kön eftersom varelsen har en kvinnlig röst. Denne för emellertid Obi-Wan till en klonare som ser rätt likadan ut, men har en manlig röst.

Kvinnor eller kvinnliga karaktärer förefaller med andra ord uppträda tämligen genomgående i *Stjärnornas Krig*-världen, men även om de i vissa fall, som vi ska se nedan, ges politisk makt får vi endast lära känna få av dem närmare. Bland jedierna skymtar, som sagt, kvinnliga jedi-mästare fram och de uppträder även som en del av jediernas råd, men de ges i filmen ingen röst och känns därför inte speciellt betydande. Man får lätt intrycket att de är placerade där de är endast för att ge bilden av någon slags jämlikhet mellan könen. Uppdelningen mellan könen verkar dessutom vara den samma oberoende av vilken värld vi rör oss i. I de flesta världar är det, med andra ord, männen som har makten. Vissa undantag finns ändå i de karaktärer vi nu ska se närmare på.

Amidala – makt och kvinnlig maskerad

Amidala hör, enligt min mening, till en av de mest fascinerande kvinnliga karaktärerna på film under senare år. Hon är också en av denna studies mest varierande karaktärer, en karaktär som om vart annat både utmanar och understöder en stereotyp bild av acceptabel kvinnlighet. Denna studie uppmärksammar många omväxlande, utmanande och intressanta kvinnliga karaktärer. Många av dem är också mycket mera utmanande och nyskapande än Amidala. Men man kommer inte ifrån att Amidala har något extra, något som gör henne minnesvärd, oberoende av om man tycker om eller sympatiserar med karaktären eller inte. Kanske är det som gör henne så intressant hennes föränderlighet, en föränderlighet som gäller allt från kropp till auktoritet. En föränderlighet som inte heller alltid gör henne till en ur en feministisk synvinkel utmanande karaktär, men som i varje fall bidrar till att hon aldrig är tråkig.

När filmen först för fram Amidala är hon ungefär femton år och drottning av Naboo. Det hör kanske inte till vanligheterna att inleda en analys av en karaktär och hennes kropp eller kroppslighet med att tala om hennes klädedräkt, men i fallet drottning Amidala har man inte mycket annat val. Det mest iögonfallande med denna unga drottning, förutom möjligtvis hennes ålder och kön, är nämligen hennes kläder. Som drottning av Naboo är Amidala utstyrd i en mycket komplicerad och detaljrik dräkt som i princip döljer hennes identitet. Denna dräkt leder emellertid också i episod I till en uppdelning eller splittring av Amidala. Hon uppträder rättare sagt som två personer, nämligen både som drottning Amidala och som sin egen tjänarinna, Padmé, en roll hon kan spela eftersom hennes verkliga utseende eller identitet döljs av den komplicerade utstyrseln. På så sätt framstår den extremt kvinnliga

utstyrelsen som drottningens kläder kan beskrivas som, som en slags maskerad. Utstyrd till drottning är Amidala känslolös och begränsad. Som Padmé framstår hon i sin tur som nyfiken och aktiv. På detta sätt kan det kvinnliga som något konstruerat anses framträda i filmerna, en i sig mycket feministisk tanke. Som Sherrie A. Inness visat är emellertid den kvinnliga maskeraden inte helt problemfri ur en feministisk synvinkel. Frågan blir vad som verkligen representerar den kvinnliga karaktären.³⁰⁴ Är även den aktiva Padmé en maskerad?

Splittringen av Amidala när det gäller både kropp och aktivitet, eller kroppslig aktivitet, fortsätter i episod II. Amidala är här senator av Naboo. Även nu är hennes klädedräkt mycket feminin, men inte alls lika döljande som i episod I. Amidala blir genom sin klädsel i denna film snarare klart sexualiserad, vilket har att göra med hennes roll i filmen – jag återkommer till detta nedan. Den feminina beklädnaden gör att hon här återigen förefaller kroppsligt passiv, men mot slutet av filmen möter vi, precis som i episod I, igen den kroppsligt aktiva Amidala. Hennes dräkt är nu inte längre den traditionellt kvinnliga. Intressant nog gör denna nya klädedräkt, en mera lämpad för strid, henne ändå inte mindre sexualiserad. Detta särskilt som den i filmens slutstrid verkar bli allt mindre.

Amidalas kroppsliga förändring slutar emellertid inte här. I episod III träder hon åter fram i en annorlunda kvinnlig kropp, närmare bestämt en blivande mors kropp. För första gången framstår emellertid nu Amidala som en kroppsligt hel individ. Splittringen i aktiv och passiv kropp har här således kommit till ända. Segrande ur striden har den passiva kroppen gått. I denna film är det, med andra ord, inte längre en stridande kvinnlig kropp vi ser, det är inte ens en politiskt aktiv karaktär som presenteras, utan Amidala möter vi i första hand i hemmet. Passiviteten dras emellertid till sin spets i denna film genom Amidalas död. Inte ens vid sina barns födelse framstår hon som direkt aktiv, utan födseln undanstökas snabbt och teknologiskt. Den sista glimten vi får av henne är i en kista på väg till sin sista vila. Vilken attityd kan då denna varierande kvinnliga kropp sägas representera och vari ligger denna gestalts aktivitet?

Amidala framstår från första början som en stark, handlingskraftig och klok karaktär med en uppenbar ledarförmåga. I slutstriderna i både episod I och II är hon med mitt i kampen och är i dessa scener långt ifrån en traditionell hjälplös hjältinna. Hennes attityd och styrka är också något som består genom filmerna. Även i den sista filmen ger hon intryck av att vara en stark och god karaktär som vill det bästa, även om hon inte här på samma sätt är fysiskt aktiv. Att Amidala framställs som fysiskt aktiv i vissa scener innebär emellertid inte att hennes aktivitet också framträder

³⁰⁴ Inness 1999

eller förblir när man ser till historien i sin helhet. För man således in frågan om auktoritet blir en möjlig feministisk läsning av denna karaktär problematisk. Redan när det gäller det sätt på vilket Amidala sexualiseras i stridsscenen i slutet av episod II kan vi se exempel på ett sätt att underminera eller ofarliggöra kvinnlig styrka och makt, vilket både Sherrie A. Inness och Yvonne Tasker visat på. En kvinnlig karaktär tillåts enligt en sådan tolkning vara både stark och aktiv så länge som hon också framstår som sexuellt attraktiv och tillgänglig.³⁰⁵ Amidala blir här till viss del ett exempel på den "feisty heroine" typ som Tasker identifierat.³⁰⁶ Denna typ står för en aktiv kvinnlig karaktär som emellertid framstår som mycket attraktiv och också klart knyts till den heterosexuella kärleken. I Amidalas fall stämmer detta in t.ex. på att hon just före striden erkänt sin kärlek för Anakin. Denna typ ger emellertid också intryck av att vara ett undantag. Amidala är den enda kvinnliga karaktären i episod II som intar en större roll. Det är emellertid när vi ser till Amidalas position i filmen och hennes roll som både drottning och senator som styrkan och auktoriteten hos denna gestalt paradoxalt nog tydligast undermineras.

Att Amidala är både drottning och senator, borde, skulle man tycka, ge henne en viss auktoritet. Till en del är detta också fallet. Amidala har nära sig många karaktärer som troget följer henne. Precis som den traditionella Hollywoodhjältinnan som Annette Kuhn skisserat³⁰⁷ är emellertid Amidala och händelserna som omger henne också det som sätter historien i rörelse. Man kunde tro att detta ger Amidala mera makt och auktoritet, men snarare sker det motsatta. Händelserna som för oss in i historien utmanar på flera plan Amidalas auktoritet. För det första handlar det i båda fallen om konflikter där Amidalas position som drottning och senator är direkt hotade. I episod I har hennes planet ockuperats medan hon i episod II utsätts för ett mordförsök. Som en följd av detta blir, för det andra, Amidala tvungen att förlita sig på andra, inte minst på jedi-riddare, när det gäller sin fortsatta trygghet. På så sätt underställs den politiska makt Amidala representerar jediernas religiösa makt. Samtidigt kommer jag inte ifrån, och här uttrycker jag mig utgående från fanperspektivet, att det är något mycket fascinerande med att överhuvudtaget på detta sätt få möta en värld som leds av en ung folkvald drottning. Detta är definitivt en upplevelse som endast science fiction kan bjuda på. Även om Amidalas auktoritet när det gäller ramberättelsens händelseförlopp, d.v.s. en republiks fall och ett imperiums uppkomst, undergrävs betyder detta inte heller att hennes betydelse i historien överlag försvinner. När Amidala i filmerna flyttas

³⁰⁵ Inness 1999; Tasker 1998

³⁰⁶ Tasker 1998, 67-88

³⁰⁷ Kuhn 1994, 34

bort från de politiska händelseförloppen överförs hon istället till den mindre eller privata relationen till en man. Det är också nästan uteslutande till män Amidala kopplas i filmerna. Detta är förstås ett rätt vanligt öde för kvinnliga karaktärer och också ett sätt att begränsa karaktären eller göra henne acceptabel.³⁰⁸ I Amidalas fall är emellertid den lilla relationen det som också placerar in henne som en betydande karaktär i filmens messiasmyt.

Jag återkommer till Amidala och messiasmyten alldeles strax. Innan det vill jag ännu kort ta upp frågan om Amidala och hennes egen tro och förhållande till jedierna och tron på Kraften. Som konstaterats är Amidala på flera sätt underkastad jedierna. Detta gäller in i det sista när hennes barn föds och det är jedierna, istället för Amidala, som avlidit, som tillåts bestämma barnens öden. Jedierna hyser viss misstänksamhet mot politiker och även om man verkar respektera Amidala förekommer det att man tvivlar på henne just genom hennes position som politiker. Amidala har i sin tur svårt att förstå jedierna och deras liv. Hon har rättare sagt svårt att begripa det livsval som livet som en jedi innebär, t.ex. att inte ha tillåtelse att älska någon. Något som Anakin visserligen motbevisar. Det religiösa är således något som Amidala inte direkt sätts i förbindelse med. Hon gestaltas inte uttryckligen som en troende karaktär, men är inte mindre viktig för filmernas messiasgestalter för den skull.

Amidala och Anakin – den onda kärleken?

Amidala är, som konstaterat, den som sätter igång händelseförloppen i både episod I och II, eller det är händelser som knyts till henne som inleder berättelserna. Amidalas verkliga roll i filmerna är ändå som kärleksobjekt till Anakin. I och med att Amidala är gift med Anakin och mor till Luke och Leia är det också rätt självklart att hon kan anses ha en plats i filmernas messiasmyt. Amidalas betydelse går emellertid ännu djupare än så, både på gott och ont. För att säga det kort är det Anakins kärlek till Amidala som slutligen för honom över till den mörka sidan. Vad är det då mera exakt som Amidala här får stå för?

Episoderna I-III är, bland mycket annat, en kärlekssaga med ett tragiskt slut. Genom filmerna får vi uppleva hur Amidala och Anakin möts, växer upp, förälskar sig med varandra, gifter sig och för ett ögonblick får uppleva lyckan att vänta barn. När Anakin i en dröm får klart för sig att Amidala kommer att dö i barnsäng, Anakin är känd för sina sanndrömmar, blir det emellertid klart att denna kärlek, som de båda, eller kanske speciellt Amidala, sett som ödesdiger, är vad som kommer att göra Anakin till den onde Darth Vader och till en central gestalt i de apokalyptiska händelser som filmerna porträtterar. För att

³⁰⁸ Inness 1999

kunna rädda Amidala är Anakin beredd att offra allt, något som rätt naturligt får fatala konsekvenser. Men vilken bild ger detta av Amidala?

Som visat framstår Amidala, även om jedierna allmänt misstänker politiker, som en god karaktär. Hon är klok och vänlig och kämpar i filmerna in i det sista för fred och ger heller aldrig, som Anakin, upp sin tro på demokratin. Men genom att Anakins kärlek till Amidala slutligen är det som för honom över till den mörka sidan kommer hon ändå att på ett plan förknippas med det onda. Amidala är oskyldig till det som händer. Hon vill med andra ord inget av det Anakin gör och försöker också tala honom till rätta. Trots detta knyts hon ändå till ondskan genom att det i filmerna uttryckligen är Anakins känslor för henne som leder till allt det grymma. Anakin framställs visserligen redan i episod II som instabil och även här knyts hans instabilitet till en kvinnlig karaktär (se nästa kapitel). Anakins längtan efter makt är också av betydelse, men det är ändå hans kärlek till Amidala som i filmen slutligen tillåts överskugga allt.

Som en följd av detta är det rätt självklart att man ur en feministisk synvinkel kan kritisera filmerna och deras sätt att representera kvinnor och kvinnlighet. I och med att känslor, som annars traditionellt sammankopplats med det kvinnliga, blir representerade som något av ondo blir filmerna också svåra att understöda ur en feministisk synvinkel. Att kvinnor framställs som något av ondo är inte direkt ovanligt, men även om de inte här görs medvetet skyldiga återspeglas ett alltfjämt lika nedslående idékomplex. När det gäller kvinnors plats i myten om en messias blir bilden på detta sätt inte heller upplyftande. Trots denna negativa bild ger filmerna ändå även öppningar till andra och positivare läsningar även när det gäller de kvinnliga karaktärerna. Viktigast för tolkningen är här kanske Amidalas sista ord. På sin dödsbädd säger hon till Obi-Wan att det ännu finns gott i Anakin. Den som känner till historien och episoder IV-VI vet att detta också är den tro som vägleder Luke. En tro som också visar sig vara sann. På så sätt tillåts Amidala tydligt leva vidare i sina barn, något vi strax ska se hos Leia.

Även om det i en feministisk läsning är naturligt att utgå från de kvinnliga karaktärerna låses man inte som åskådare, vilket jag tog upp i inledning, vid karaktärer av det ena könet. Man behöver inte heller nöja sig med den avslutande bild som filmerna presenterar. Att det blir klart att Anakins och Amidalas kärlek är problematisk behöver således inte betyda att man som åskådare inte kan sympatisera med denna kärlek och röras av den. Detta är något som filmen också med sina tragiska undertoner lockar till. Ur det omedelbara fanperspektivet är det också bl.a. denna från början dömda kärlek jag fäster mig vid i filmerna. Även om Anakins känslor dras till sin spets är det enligt min mening fullt möjligt att sympatisera med hans desperation. Yodas råd om att släppa taget om det man älskar framstår här som ett kallt och omänskligt

förfarande. Den som känner till historien vet också att känslor även i fortsättningen framställs som problematiska, men att det också är kärleken till sina barn som återigen gör Darth Vader till Anakin. Även om filmen således för fram kärleken till en kvinna och starka känslor överlag som något av ondo behöver en tolkning av bilden inte låsas här. Detta gäller inte enbart Amidala och Anakin och episoderna I-III, utan även Leia och Luke och episoderna IV-VI.

Leia – auktoriteten och kärleken

Leia är inte som Amidala ett kärleksobjekt till filmens messiasgestalt. Hon är, som konstaterats, Lukes syster. Ser man emellertid till bl.a. episod IV och hennes position överlag i filmerna förefaller det givet att hon i varje fall till att börja med kan förstås utgående från rollen som kärleksobjekt. Därför vill jag även kort ta upp henne här.

I likhet med Amidala är Leia en varierande karaktär som både bekräftar och utmanar föreställningar om traditionell kvinnlighet. Trots vissa problematiska drag intar hon ändå en speciell plats inom science fiction-filmens historia. Med Lani Bairds och Jake Stuivers ord var prinsessan Leia "not your run-of-the-mill female sci-fi character" när hon först introducerades på bioduken. Hon påminde inte om de lätt klädda "space babes" som denna genre tidigare hade bjudit på och visade att hon, även när hon i episod VI framträdde i ett mera avklätt tillstånd, fortfarande var en handlingskraftig karaktär. Kort och gott presenterade hon från första början en ny typ av kvinnlig science fiction hjältninna.³⁰⁹

Trots att det är nästan 30 år sedan den första *Stjärnornas Krig* filmen kom ut skulle också jag vilja påstå att Leia alltjämt representerar en ur en feministisk synvinkel intressant och beaktansvärd karaktär. Likheterna mellan hur Leia och Amidala presenteras är många. De gånger en skillnad kan identifieras talar emellertid mycket, enligt min mening, till Leias fördel. Med detta inte sagt att hon är en alltigenom feministisk karaktär. Men hon är en kvinnlig karaktär som i filmerna både tilldelas plats och klart tillgriper utrymme, en iakttagelse som emellertid inte alltid beaktats. Jag återkommer till detta nedan.

Rent kroppsligt påminner Leia mycket om Amidala. Eller om det nu är Amidala som påminner om Leia. Episoderna IV-VI utkom trots allt först. Oberoende av hur man ser på den saken har vi i båda fallen att göra med unga kvinnliga kroppar som tidvis framstår som aktiva, tidvis mera passiva och tidvis också klart sexualiseras. Medan det hos Amidala finns en viss splittring framstår emellertid Leia som en mera hel individ redan från början. Hos Leia möter vi inte således någon form av kvinnlig maskerad och den feminina klädseln framställs i hennes fall inte heller som begränsande. Även om Leia, liksom Amidala, förs bort från

³⁰⁹ Baird 1997

händelsernas centrum ibland och också är den som stundvis, liksom den traditionella hjältninnan, måste räddas, hjälper den attityd hon ger uttryck för att få henne att ändå alltid framstå som aktiv. Oberoende av vad man hotar henne med i episod IV är hon t.ex. inte beredd att förråda de sina. Precis som Amidala omringas Leia emellertid nästan uteslutande av män och detta gör hennes karaktär klart begränsad. Det får henne dessutom att framstå som ett tydligt undantag, hon är så gott som den enda kvinnan bland männen, vilket är ett typiskt traditionellt sätt att göra kvinnliga starka karaktärer acceptabla.³¹⁰ Men Leia tilldelas också odiskutabel auktoritet som håller i sig genom hela första filmen. Hon är prinsessa av Alderaan och en av rebellernas ledare och deltar aktivt i kampen in i det sista. Med tiden överförs dock Leias ledarroll på tvillingbrodern Luke och hennes intressen till den lilla relationen.³¹¹ Från och med mitten av episod V är det Leias framväxande kärleksrelation till karaktären Han Solo som för henne blir det centrala. På så sätt genomgår hon en rätt typisk utveckling för en hjältninna. Men även efter detta framstår Leia som betydelsefull, inte minst när det gäller filmens messiasstema.

Som konstaterats finns det inga centrala eller ens talande kvinnliga jedi-riddare i *Stjärnornas Krig*. I och med karaktären Leia presenteras emellertid i varje fall en möjlig sådan. Det är nämligen inte Luke utan Leia som är rebellernas sista hopp. Även hon bär på jedi-förmågor och kommer, sägs det, att med tiden lära sig använda dem. Leia framstår visserligen inte i samma mån som Luke som en troende karaktär, till att börja med uttrycker hon snarast tvivel, men det sätt på vilket hon kan känna av Luke och inse deras samhörighet antyder en möjlighet till en kvinnlig religiös karaktär i filmerna, även om denna möjlighet aldrig desto mera förverkligas. Luke klarar av sin uppgift och Leia behöver därför inte stiga fram. Även i slutstriden mellan Luke och Darth Vader kommer emellertid Leia att aktualiseras, på gott och ont.

På motsvarande sätt som i episoderna I-III leder starka känslor till andra karaktärer hjälten i problem i episoderna IV-VI. I episod V lämnar Luke mot sina mästares inrådan sin träning för att rädda sina vänner, men kanske framför allt Leia, vilket leder honom in i ett ödesdigert möte med Darth Vader. På liknande sätt får Darth Vader en hållhake på Luke

³¹⁰ Tasker 1998, 69

³¹¹ Britt-Mari Näsström har sparat tvillingstemat i *Stjärnornas Krig* tillbaka till Joseph Campbells framställning av myten om ett tvillingspar som skiljs åt som barn. Näsström anser emellertid att George Lucas på ett snillrigt sätt vänt myten på ända och skapat en stark förebild i Leia genom att göra henne till den aktiva parten (Näsström 2003, 151). Detta gäller emellertid som konstaterats i första hand episod IV. Även om Leia också senare är aktiv är hon inte längre den aktivare. Det faktum att Leia är aktiv i inledningen är med andra ord inte så originellt utan kan även läsas utgående från hur hjältninnor ofta representerats, d.v.s. som inledningsvis aktiva, men senare allt passivare.

när Luke inte klarar av att dölja sina känslor för Leia i slutstriden. Darth Vader motiverar honom att slåss genom att hota med att vända henne till den mörka sidan om inte Luke går att omvända. Även här kopplas alltså kvinnliga karaktärer till ondskan och den mörka sidan eftersom Luke som en följd av Darth Vaders ord låter sin ilska och sitt hat flöda. Men riktigt så enkel är inte bilden. Trots att det inte sägs med ord kan skeendet tolkas så att det är Vaders eller Anakins känslor för sin son som får honom att bli god igen. Dessa känslor gäller emellertid inte enbart Luke utan också Leia. Anakins sista ord är nämligen en önskan att Luke ska berätta för Leia att han hade rätt om att det ännu fanns något gott i Anakin. In i det sista har de båda således en kvinna i tankarna. Och även om det faktum att Luke tar till strid, som det verkar, för Leia, vilket kan tolkas som att hon inte skulle klara av det själv, är hennes betydelse för honom ändå anmärkningsvärd.

Leia är således en central karaktär i sagan *Stjärnornas Krig* och dess messiasstema. Det är också t.o.m. så att det är en bild av Leia som först drar Luke in i berättelsen och denna straka betydelse för honom har hon ända fram till slutet. Trots detta har uttolkare inte alltid noterat hennes betydelse. När William Sims Bainbridge t.ex. återberättar episoderna I-III och dessa filmers religiösa teman nämner han bara i förbigående Leia.³¹² Även om Leia således kan uppfattas som betydelsefull i filmerna så är denna betydelse inte alltid direkt iögonfallande. Ser man till den narrativa strukturen och det som sägs finns Leia klart närvarande. Men genom att inte själv vara i bild när mycket av det som rör henne behandlas blir hon marginaliserad. Genom att inte heller framträda som någon som tränas att bli en jedi ställs Leia även rätt tydligt utanför religionen i filmerna. Leia ser inte heller de döda jedi-riddarna i slutet av filmen. Ändå håller hon, skulle jag vilja påstå, en slags auktoritet in i det sista. Filmerna slutar nämligen inte, som man utgående från Bainbridge framställning kunde tro,³¹³ med att Luke ser sina döda mästare. Det sista som händer är istället att Leia leder Luke över till de andra och den sista bilden är av alla filmens små och stora hjältar tillsammans.

Sammandrag

Amidala och Leia, mor och dotter, intar båda centrala roller i filmerna *Stjärnornas Krig*. Dessa två karaktärer utmanar inte alltid den traditionella bilden av kvinnor på film och ibland sammankopplas de också på ett oroväckande sätt med det onda. Ändå framstår de också till vissa delar som nyskapande och visar inte minst på science fictiongenrens möjlighet att levandegöra intressanta och annorlunda kvinnliga karaktärer. Genom att t.ex. alltid framstå som i någon mån traditionellt feminina, men ändå

³¹² Bainbridge 1997, 395-403

³¹³ Bainbridge 1997, 403

tuffa, visar de här två gestalterna att femininitet och tuffhet inte behöver vara motsatser. Den religiösa sfären eller religionen ställs i dessa filmer rätt klart utanför det kvinnligas sfär, men det kvinnliga har i alla fall klar förbindelse med messiastemat. Vi ska nu behandla nästa serie med filmer, nämligen *Matrix*-filmerna, och se hur messiastemat och det kvinnliga kommer till uttryck i detta framtidsscenario. Vilken plats tilldelas det kvinnliga i dessa berättelser?

***The Matrix* – frälsning och kvinnlighet bland människor och maskiner**

Matrix-filmerna hör till några av de mest diskuterade filmerna under senare år. Filmerna kom med sin starka visuella natur och extraordinära specialeffekter att revolutionera filmvärlden. Från första början har emellertid även, som redan antytts, filmernas religiösa teman diskuterats och antalet artiklar och böcker som tagit sig an ämnet är imponerande. Milt uttryckt har flertalet religiösa traditioner aktualiserats i läsningen av dessa filmer. Men filmerna har också redan från och med den första filmen varit intressanta ur en feministisk synvinkel. På motsvarande sätt som Leia i de första *Stjärnornas Krig* filmerna utmanade den traditionella bilden av kvinnor i science fiction har även karaktären Trinity uppfattats utmana vår förståelse av kvinnlighet, också på det religiösa planet. Jag återkommer till detta nedan. Vi ska inleda med en överblick över de religiösa och mytologiska traditioner som identifierats i *Matrix*-filmerna eller som tagits till hjälp för att fördjupa förståelsen av filmerna.

Religion i *Matrix*-filmerna

Vi kommer att se nedan att ett tydligt messiastema kan identifieras i *Matrix*-filmerna och vi möter i filmerna också troende individer och en slags religion eller ett trossystem. Det är emellertid långt ifrån enbart utgående från messiastemat som filmerna kan och har tolkats. Kristna teman är starka i filmerna, men redan i och med den första filmen i serien aktualiserades buddhism i flera analyser både för att förstå de tankesystem som presenteras i filmerna och för att belysa enskilda karaktärers utveckling.

Bristen på föreställningsmaterial som kunde associera till en kristen Gud i filmen har bl.a. fått James L. Ford att vända sig till Yogacara för en djupare förståelse. Det faktum att man inom buddhistisk Yogacara, i likhet med västerländsk idealism, menar att världen omkring oss – som vi upplever som verklig – bara är en skapelse av vår hjärna passar utmärkt in på *The Matrix* och hur människans tillstånd gestaltas när hon är uppkopplad till dataprogrammet the matrix - matrisen. Yogacaras

meditationstekniker uppkom för att göra människor medvetna om sitt tillstånd och kapabla att manipulera världen. På liknande sätt tränas huvudkaraktären Neo i *The Matrix* för att lära sig inse att matris-världens lagar kan tänjas och t.o.m. brytas. Neos träning kan liknas vid en "technocyber" version av meditation. Det tillstånd som mänskligheten i matrisen befinner sig i när alla människor blivit slavar under sin egen skapelse passar även det samman med vad den buddhistiska tanken förmedlar om att våra öden bestäms enligt karmalagen utgående från våra tidigare val och handlingar. Ford pekar emellertid också på att filmen trots sina likheter med både kristendom och buddhism även skiljer sig från dessa traditioner bl.a. genom dess koncentration på våld.³¹⁴

Även Francis Flannery-Dailey och Rachel Wagner har visat på likheter mellan *The Matrix* och buddhism i sin artikel *Wake up! Gnosticism and Buddhism in The Matrix*. Enligt Flannery-Dailey och Wagner passar *The Matrix* samman med den buddhistiska tanken på *samsara* enligt vilken "the world in which we live our daily lives is constructed only from the sensory projections formulated from our own desires". Filmen ger också exempel på hur det går för dem som sitter fast i *samsara*. Karaktären Cypher är här huvudexemplet eftersom han önskar återvända in i *The Matrix* och inte minnas någonting. Filmen uppfattas vidare gå väl samman med Theravada buddhism och idealet *arhat* enligt vilket upplysning sker genom individuella ansträngningar. Morpheus poängterar i filmen att han bara kan visa Neo var dörren finns, men att Neo själv måste gå igenom den. Flannery-Dailey och Wagner tolkar också Nebuchadnezzars besättning som bodhisattvas som stannat kvar i *samsara*, matrisen, för att hjälpa andra. Man finner ändå en speciell roll hos Neo som bl.a. genom sina många födslar kan relateras till Buddha.

At least four births are perceptible in the film. The first birth took place in the pre-history of the film, in the life and death of the first enlightened one who was able to control the matrix from within. The second consists of Nero's life as Thomas Anderson. The third begins when Neo emerges, gasping, from the gel of the eerily stupa-like pod in which he has been encased [...] Nero's fourth life begins after he dies and is "reborn" again in the closing scenes of the film, as Trinity resuscitates him with a kiss.³¹⁵

Ser man vidare på det vi får veta i *Matrix Reloaded* får vi ännu flera födslar att ta i beaktande eftersom det blir klart att Neo haft mera än en föregångare.

Wagner och Flannery-Dailey tar också upp problemet med våldet i *The Matrix*, likaså problemet med att Nirvana aldrig riktigt uppnås, vilket i sin tur pekar på möjligheten att det finns ännu en nivå av verklighet

³¹⁴ Ford 2000

³¹⁵ Flannery-Dailey och Wagner 2001

utanför besättningens verkliga värld. Detta tänkande innebär givetvis att likheten med buddhism dras till sin spets, men kanske kunde man ändå spekulera att det är denna nivå Neo når i slutet av *Matrix Revolutions* när han vunnit slutstriden och ligger som död, men ändå inte helt död, och förs bort av maskinerna.

Det har även poängterats hur väl föreställningsinnehållet i *The Matrix* harmonierar med den gnostiska synen på världen. Enligt den gnostiska myten, i den form som Francis Flannery-Dailey och Rachel Wagner presenterar den i sin artikel, börjar problemen när en varelse vid namn Sophia beslöt sig för att föda fram en avkomma i sin egen avbild utan andens tillåtelse. Avkomman, Yaldabaoth, blev ofullständig och förpassades till en annan del av kosmos. Där kom Yaldabaoth att tro att han var den enda guden. Han skapade här änglar, jorden och människor samt lurades till att i människorna andas in den gudomliga gnistan från sin moder Sophia. Detta leder till att människorna, som egentligen genom den gudomliga gnistan hör hemma i himlen, nu sitter fast i en ond värld och en ond kropp. Frälsningen finns emellertid tillgänglig genom gnosis, kunskapen, som kommer i form av en räddare, Jesus. På vägen upp till himmelen måste gnostikerna emellertid ta sig förbi de avundsjuka änglarna som försöker hindra gnostikerns färd. Översatt till förhållandena i *The Matrix* innebär detta är mänskligheten är Sophia som skapar Yaldabaoth eller Artificiell Intelligens, medan Neo är räddaren som kommer med kunskapen om vårt verkliga tillstånd i världen och agenterna med deras ledare Smith är de avundsjuka änglarna som försöker stoppa gnostikerna, eller i det här fallet Neo och hans följe, från att uppnå sina mål. Inte bara bildligt utan även språkligt kan emellertid viss överensstämmelse med gnosticism uppfattas i filmen även i och med att man ofta talar om att drömma och att vakna och om att vara blind och att se.³¹⁶

Medan likheter med gnosticism klart kan noteras i den första *Matrix*-filmen förefaller *Matrix Reloaded* motarbeta denna syn på världen på flera plan. Donna Bowman sammanfattar argumenten för detta på följande sätt:

While a Gnostic interpretation of *The Matrix* illuminates that film's presentation of enlightenment and salvation, the sequel *The Matrix Reloaded* takes the inadequacy of the Gnostic worldview as one of its themes. The community of the enlightened is revealed to be in the thrall of dangerous illusions, and its savior, who is effective only within the unreal world, lends paradoxical gravity to the discredited realm. The Zion community represents the failure of a realized eschatology to recognize binding

³¹⁶ Flannery-Dailey och Wagner 2001

relationships of dependence and to steer a sustainable middle way between the mental and the physical.³¹⁷

Genom scenerna i inledningen av filmen där kroppen och det kroppsliga verkar prisas och understrykas i dans och sexuella relationer går zioniterna emot gnosticisms koncentration på det mentala. Som en förverkligad eskatologi har zioniterna emellertid problem i det faktum att de inte har erkänt sitt beroende av maskiner. Enligt Bowman har man heller inte frigjort sig från matris-världen i och med att de som, som Nebuchadnezzars besättning, kämpar i matrisen, enligt Bowman, anser sig stå över dem som lever enbart i den fysiska världen. Bowman menar dessutom att de som återvänder till matris-världen egentligen njuter av sin makt i denna värld och inte upplever återvändandet gång på gång som en uppoffring. Det Bowman menar att zioniterna behöver är en Paulus-gestalt som kunde "teach them a sustainable, honest perspective on their situation, reconciling their belief system with the unstated assumptions in their practice"^{318 319}.

För att lösa en del av problemen med att tolka *The Matrix* utgående från buddism eller gnosticism har även hinduism introducerats av Julien R. Fielding som en av flera nycklar till gåtan. Hinduism passar bl.a. in på det vi får veta av Arkitekten i *Matrix Reloaded* om att det funnits fem andra som Neo före honom och sex upplagor av matrisen. Detta talar för en cirkulär tid. Hinduism kan också förklara hur Neo, som tolkad utgående från kristendom eller buddhism borde leva i celibat, kan ha ett förhållande med Trinity. De hinduiska gudarna har ofta en gemål. Neo liknar på många sätt Vishnu, som i sin tur liknats vid Jesus, och när Vishnu nedstiger till jorden kommer också hans fru Lakshmi med och växer upp och är ödesbestämd till att bli hans maka både på jorden och i himlen. Med sina många starka gudinnor kan hinduism också bättre än andra religiösa tolkningar förklara Trinitys roll. Hinduism kan slutligen även kasta ljus över omständigheten att Neo och Trinity utan problem kan döda så många människor när de ska rädda Morpheus. Allt händer av en orsak. Alla har sitt öde. Krigaren måste döda och offret måste dö.³²⁰

Fielding poängterar emellertid i sin analys att *The Matrix* är ett för komplext fenomen för att någonsin kunna uttolkas uttömmande utgående från någon enskild trosriktning. Olika infallsvinklar hjälper oss skala av skilda lager. Det som gjort att så många intresserat sig för

³¹⁷ Bowman 2003

³¹⁸ Bowman 2003

³¹⁹ Bowman kan kritiseras för att inte tillräckligt ta i beaktande det faktum att Neos förmågor även sträcker sig in i den verkliga världen genom hans förmåga att kontrollera maskiner även där. Detta synliggörs emellertid endast i slutet av *Reloaded* och fördjupas eller förklaras inte nämnvärt i *Revolutions*.

³²⁰ Fielding 2003

filmerna är menar Fielding "undoubtedly because of its innovative, and often unconventional, use of myth and religious thought. The question that drives many of us truly is – What is The Matrix?"³²¹ Det är emellertid intressant att se hur hinduism också aktualiseras i den sista *Matrix*-filmen genom karaktären Rama-Kandra.³²² Det för denna studie intressanta som stiger fram på basis av dessa olika läsningar är emellertid att filmerna kan förknippas med flera tydliga religiösa nivåer. Och frågan "What is The Matrix?" kan även den anses ha en religiös natur som knyter an till frågor om mening och en längtan efter något högre.

Även om flera olika religioner kan användas för att öppna upp *Matrix*-filmerna och även också olika mytologiska teman aktualiseras i filmerna är det ändå ett mytologiskt tema framom andra som stiger fram: myten om en messias. Medan tron på en kommande messias i *Stjärnornas Krig* rätt entydigt knöts till jedierna och deras profetia om den som skulle komma och bringa Kraften i balans, är temat i *Matrix*-filmerna inte lika entydigt, men har ändå rätt skarpa konturer. Tron på en kommande messias tematiseras, med andra ord, på flera olika plan i *Matrix*-filmtexten. Detta ska vi se närmare på i det följande.

Messiasmyten bland människor och maskiner

"Hallelujah. You are my savior man. My own personal Jesus Christ".

Med bl.a. dessa ord introduceras vi som åskådare till karaktären Neo i *The Matrix*. Medan vi i *Stjärnornas Krig* kunde se spår av Kristusgestalter har vi, som citatet ovan antyder, i *The Matrix* att göra med en fullfjädrad Kristusgestalt. Vi får ta del av ett passionsdrama som genom många detaljer för tankarna till Bibelns Kristus. Denna karaktär är väntad, han lider, dör och uppstår och genomför i slutet av den första filmen t.o.m. en slags uppstigning till himlarna.³²³ Redan kring påsken 1999 publicerades de första tolkningarna som lade fram idén om att Neo är en Kristusgestalt med allt vad det innebär. Ian Nathan har sammanfattat resonemanget på följande sätt:

Reeves' character's full name is Thomas "Neo" Anderson - Thomas as in Doubting Thomas; Anderson means "son of man"; Neo means "new" or "change" and is an anagram for "One". Then there is the rebel team as disciples (with Joe Pantoliano's duplicitous Cypher as Judas) and the fact that Neo "dies" for 72 seconds on screen (translate that into 72 hours and

³²¹ Fielding 2003

³²² Även Rune Engelbreth Larsen har påpekat och visat hur *Matrix*-filmerna både understöder och undergräver läsningar av filmerna enligt vissa enskilda religiösa traditioner (Larsen 2004).

³²³ Ford 2000

it's three days) before being born again by the power of Trinity (Anne Moss)'s love.³²⁴

Bibliska element kommer även upp på ett direkt sätt på andra ställen i filmen, bl.a. i ett antal namn. Neos kärleksobjekt, t.ex., har fått namnet Trinity, vilket för tankarna till treenigheten, medan skeppet man åker med heter Nebuchadnezzar och den sista existerande människostaden har fått namnet Zion. Vill man dra referenserna mera specifikt till Jesus kan man, som Flannery-Dailey och Wagner påpekat, utgå från en järnplatta i skeppet med dess modell och texten Mark III no. 11 och översätta detta till Markusevangeliet eller Mark 3:11 där det står "Och när de orena andarna såg honom, föll de ner för honom och ropade: "Du är Guds son". Tolkningssmöjligheterna slutar emellertid inte här. Flannery-Dailey och Wagner har även påpekat att Neos lägenhet har nummer 101, vilket kan ses symbolisera hans roll som the One och numret på den lägenhet där han dör och uppstår i är 303 vilket för tankarna till Trinity och treenigheten.³²⁵

Neo är emellertid inte enbart ett utmärkt exempel på en Kristusgestalt. Som Kristusgestalt är denna karaktär dessutom en del av ett större messiastema i filmerna och intar också klart rollen som en messias. Det religiösa i filmerna och i samband med messiastemat begränsar sig inte heller, som vi sett ovan, till en kristen tradition. Istället är det en mångfacetterad religiös tematik som aktualiseras i samband med filmernas messiasgestalt, även om de kristna elementen just här blir mest påtagliga. Enligt Conrad Ostwalt är Neo genom det tydliga religiösa språket som omringar honom en av de starkaste messiasgestalterna i modern science fictionfilm.³²⁶ Även Mark D. Stucky menar att det är det klara messiastemat och Neos likheter med Kristus som gör *Matrix*-filmerna till en så stark historia.³²⁷ Hur uppträder då messiastemat i dessa filmer?

På liknande sätt som i *Stjärnornas Krig* aktualiseras i *Matrix*-filmerna apokalyptiska tolkningar. Även här kan vissa drag ur en biblisk apokalyps som John Lyden tagit upp i samband med *Stjärnornas Krig* identifieras.³²⁸ Filmen utspelar sig på sätt och vis både efter en apokalyps och just före en ny sådan. Apokalypsen berör här människornas existens på Jorden, eller snarare deras existens som någonting mera än att enbart vara energikällor för maskiner. Maskinerna har nämligen kommit att slå

³²⁴ Nathan 2000, 37

³²⁵ Flannery-Dailey och Wagner 2001. Rune Engelbreth Larsen har här emellertid också påpekat det klara lånet från George Orwells bok *Nineteen Eightyfour* (1949) där 101 är en fruktad tortyrkammare (Larsen 2004, 20).

³²⁶ Ostwalt 2000

³²⁷ Stucky 2005

³²⁸ Lyden 2000

tillbaka mot sina skapare och majoriteten av mänskligheten i *Matrix*-världen är enbart en del av matrisen, ett dataprogram som låter dem leva ut sina liv i en simulerad verklighet medan deras kroppar och den energi de skapar används som energikällor för maskinerna som nu regerar på Jorden. Ännu finns emellertid en del fria människor och människor som fritagits från matrisen. En del av dessa sätter sin tilltro till en profetia om den som ska komma och rädda dem och göra slut på kriget med maskinerna. Denna någon visar sig så småningom vara Neo. På sin väg till att bli filmens messias och föra kriget till ett slut står emellertid Neo och de andra inför en ny apokalyps, en apokalyps som slutligen riskerar att förinta hela mänskligheten.

I filmen utvecklas således ett messiastema med goda och onda karaktärer där mänsklighetens framtid står på spel. Vi har i denna film ännu mindre än i *Stjärnornas Krig* att göra med en gud som överblickar allt. Istället intar som Conrad Ostwalt visat, maskiner rollen som "den Andra" i förhållande till människorna.³²⁹ I filmerna möter vi dock en klar messiasgestalt, Neo, till vilken händelserna och de apokalyptiska skeendena knyts. Neo fritas från matrisen och lär sig om verkligheten utanför denna samt om sina förmågor i matrisen. I den första filmen kommer Neo också så småningom till tro på sig själv och kan börja utmana maskinerna. Hans väg är emellertid aldrig klart utstakad. Det visar sig i den andra filmen att Neo inte är den första av sitt slag. Istället är han en anomali som är en del av programmet. Vägen för Neos företrädare har emellertid alltid varit den samma. De har uppträtt när Zion, den sista mänskliga staden, hållit på att förstöras. Deras uppgift har varit att inom matrisen välja ut en grupp med människor för att starta ett nytt Zion. Tack vare denna inbyggda tanke om fri vilja har man lyckats få de flesta av dem som är kopplade till matrisen att acceptera programmet, men det har också gjort den messias man väntat på till inget mera än ännu ett kontrollsystem. Neo är emellertid annorlunda. Det som gör honom annorlunda är hans kärlek till en kvinna. Jag återkommer till detta nedan. Det intressanta med Neo är emellertid också att när han slutligen blir filmens messias framstår han som detta för både människor och maskiner. Genom att övervinna programmet Smith som hotar allas existens garanterar Neo i varje fall en tillfällig fred och ett nytt liv för människor och maskiner. Vem som egentligen är god och vem som är ond och om det alltid rör sig om människor eller maskiner, är i *The Matrix* på så sätt frågor som är mycket mera komplicerade än i *Stjärnornas Krig*. Slutresultatet av händelseförloppet är en radikalt ny värld i samstämmighet med bl.a. biblisk apokalyptik.³³⁰

³²⁹ Ostwalt 2000

³³⁰ Lyden 2000

Neo är alltså filmernas huvudkaraktär, men filmerna innehåller också andra centrala och intressanta karaktärer. De är i första hand sådana som på något sätt sätter sin tro till Neo och profetian om honom. I filmerna kan vi således identifiera om inte en religion i strikt bemärkelse så ett slags trossystem som knyter an till filmernas messiasgestalt och messiasstema. De två centralaste karaktärerna här är Oraklet och Morpheus.

Tro och religion i *Matrix*-världen

Oraklet för med sitt namn rätt naturligt tankarna till mytiska och historiska orakel som oraklet i Apollontemplet i Delfi.³³¹ Också Oraklet i *The Matrix* är en kvinna eller spelas av en kvinna, men är samtidigt egentligen en del av maskinvärlden. Hon är ett slags program, men inte vilket program som helst. Oraklet beskrivs bl.a. som matrisens moder. I motsats till arkitekten som byggde matrisen förefaller Oraklet emellertid stå på människornas och frihetens sida. I matrisen möter vi oftast Oraklet i sitt hem. Hon är, eller ser ut som, en lite äldre afroamerikansk kvinna, en kvinna som ofta bjuder sina gäster på en kaka. Oraklet framstår således som en rätt stereotyp kvinnlig, moderlig karaktär. Det hon gör och hennes agerande sker emellertid alltid med en glimt i ögat. Hon är således bra mycket mera än vad hon ytligt sett ger uttryck för. Det är också Oraklet som gett människorna i Zion profetian om The One och det är till henne som Neo förs när Morpheus hittat honom. Som med alla profetior är emellertid det hon säger inte alltid glasklart. Men som Morpheus konstaterar säger hon alltid det man är i behov av att höra, oberoende av om det är lätt eller inte. När Neo först förs till Oraklet konstaterar hon att han inte är The One, men hon hjälper honom också att göra rätt val och börja tro på sig själv och på så sätt bli The One. Med tiden är det emellertid Neo som, med Oraklets egna ord, gör henne till en troende. Så som de andra sätter Oraklet således sin tro till Neo. Om inte han kan stoppa Smith kan, enligt henne, ingen göra det. In i det sista blir emellertid också Oraklet av betydelse. Jag återkommer till detta.

Den karaktär som i det här sammanhanget har den starkaste tron är ändå kanske Morpheus. Av Oraklet har Morpheus fått veta att han kommer att hitta The One. Från första stund är Morpheus också övertygad om att Neo är The One. För att rädda Neo är Morpheus t.o.m. beredd att riskera sitt eget liv. I den första filmen gör han detta t.ex. genom att låta sig själv tillfångatas för att Neo ska kunna komma undan. Morpheus framstår också som en ledare och dessutom som en religiös sådan för folket i Zion. I Zion finns ett tempel där vi får se Morpheus tala. Templet knyts inte uttryckligen till tron på en messias, men genom Morpheus betydelse konkretiseras ändå denna tro bland människorna i

³³¹ Gibson 1977, 45-48

Zion. När Neo för Morpheus berättar om dem som kommit före honom får hans tro ta emot törnar och han kan inte annat än tvivla på Oraklet. Men in i det sista ser Morpheus ändå mötet med Neo som en ära. När maskinerna i slutet av filmen inte går till ett sista och avslutande anfall mot Zion inser Morpheus att det är därför att Neo nu strider för dem.

I filmerna figurerar även andra troende karaktärer i mindre roller. Dessa är bl.a. mödrar som ber Neo att se efter deras barn. Hos dem finns en tro som, i varje fall till en del, ger utrymme för traditionellt kvinnliga behov i förhållande till det religiösa. Neo ger dessa kvinnor av sin tid och lovar göra vad han kan för deras barn. Kampen förs emellertid inte enbart av dem som tror på profetian. Kapten Niobe är här ett intressant exempel. Hon säger sig aldrig ha trott på någon profetia eller The One, men hon är ändå i slutet av *Matrix Revolutions* villig att ge Neo sitt skepp eftersom hon, som hon uttrycker det, tror på *honom*. Vid en ytlig analys av filmerna får man här bilden av en intressant jämlik styrka och betydelse manliga och kvinnliga karaktärer emellan. Vid en närmare analys blir bilden emellertid, som vi ska se, mera invecklad. Detta inte minst när man ser till det religiösa. Innan jag går över till att se på karaktären Trinity och hennes centrala plats i filmerna vill jag kort granska kvinnor och kvinnlighet överlag i filmerna samt kvinnorna i förhållande till det religiösa.

Kvinnor, kvinnlighet och religion i *The Matrix*

Från första början har *The Matrix* intresserat inte endast religionsvetare, utan även i en nästan lika hög grad filmforskare med en feministisk infallsvinkel. Redan den första *Matrix*-filmen visar nämligen upp intressanta och starka kvinnliga karaktärer, inte minst karaktären Trinity. Detta är något som får en fortsättning i de andra filmerna. Men bilden av kvinnor och kvinnlighet i *Matrix*-filmernas värld blir i och med dessa också aningen mera komplicerad. Jag tar i det följande kort ta upp hur kvinnor och kvinnlighet representeras i *Matrix*-trilogin i sin helhet för att sedan klarare kunna redogöra för den kvinnlighet Trinity står för. Jag inleder med att kort beskriva hur kvinnor och kvinnlighet kommer till uttryck i de tre olika världar eller områden som kan identifieras i filmerna, närmare bestämt matrisen, ombord på skeppen som rör sig utanför Zion och i staden Zion. Inom dessa tre områden finns både betydande likheter och påfallande olikheter ifråga om representationer av kvinnlighet.

När filmens huvudkaraktärer kopplar upp sig till matris-programmet ser vi dem genomgå en fascinerande förvandling. De transformeras här från de lätt luggslitna personer de är i världen utanför till stilrena och strikta slagskämpar. I matrisen har både kvinnliga och manliga karaktärer förmågor som kan verka övermänskliga och karaktärer av både könen framträder som starka och aktiva. När det gäller allt från

aktivitet och attityd till auktoritet och kropp finns bland dessa karaktärer i just denna situation inga stora skillnader. Bilden som stiger fram är en slags androgynitet. Det är emellertid, kan man också konstatera, en androgynitet som framträder på den traditionella kvinnlighetens bekostnad. Samtidigt som de kvinnliga karaktärerna här framställer kvinnlighet som lika med både aktivitet och styrka förefaller attityden och det kroppsliga och känslomässiga ideal som karaktärerna representerar på många punkter också sammanfalla med traditionell manlighet. Detta kommer till uttryck så att karaktärerna t.ex. inte ger uttryck för starka känslor och dessutom är sparsamma i tal och rörelser.

I motsats till dessa karaktärer framställs en del av karaktärerna i matris-världen som extremt feminina och också klart sexualiserade. Genom att ofta introducera oss till dansklubbsmiljöer i matrisen erbjuder filmen många påtagligt sexualiserade kvinnliga kroppar. Intressantast här förefaller Persephone som framstår som extremt kvinnlig och sexualiserad och som dessutom ställs i en tydlig konflikt med särskilt Trinity. Detta även om hon också verkar vara den enda som förstår Trinity. I och med att matrisen representerar världen på 1990-talet iscensätts även här en mera traditionell könsfördelning, också om bilden delvis utmanas och problematiseras genom de karaktärer som fritagits från matrisen.

De flesta av besättningsmännen ombord på de skepp som rör sig i tunnlarna under jorden i *Matrix*-filmerna är män, men vi får även stifta bekantskap med flera kvinnliga besättningsmän och också ett par kvinnliga kaptener. Den mest betydelsefulla av dessa är den redan omnämnda Niobe, som framstår som aktiv, beslutsam, kunnig och även äger en given auktoritet. Som fallet är med Persephone och andra kvinnor i *Matrix*-världen, liksom inom film i allmänhet, får man emellertid lära känna Niobe nästan enbart utgående från hennes relationer till män. Niobe ges t.ex. som förklaring till den konflikt som råder mellan Morpheus och Lock. Hon är trots det en intressant karaktär även om hon också, genom att vara den enda kvinnliga kapten vi får lära känna närmare, framstår som lite av ett undantag. Känslan man får av skeppen och dess besättningar är ändå att dessa små världar hör till de, när det kommer till kön, mest jämställda i filmerna. Ifråga om Zion är bilden återigen mera komplicerad.

Zion får från första början en mycket traditionellt feminin prägel när den kvinnliga karaktären som släpper in skeppet Nebuchadnezzar med en mjuk stämma deklarerar: "Door's open, bed's made, welcome home". Även i Zion verkar en sorts jämlikhet råda mellan kvinnor och män, bl.a. förefaller den politiska makten delas lika. I det ledande rådet finns flera kvinnor och rådets ordförande är en kvinna. I Zion möter vi emellertid också för första gången verkliga kvinnliga stereotyper, med allt från ensamstående mödrar till gnatiga hemmafruar. Även om Zion med sin

mjukare och mera kroppsliga och känslosamma prägel är en intressant kontrast till androgyniteten bland karaktärerna i matris-världen blir således bilden av kvinnlighet som representeras i flera fall, ur en feministisk synvinkel, problematisk. När Zion anfalls ställer t.ex. Cas, fru till Link som är en av besättningsmännen på Nebuchadnezzar, upp som frivillig för att hjälpa till att skydda hamnområdet. Hon framstår på så sätt, kunde man tycka, som aktiv och handlingskraftig och inte som en traditionell kvinnlig karaktär i behov av skydd. I filmen framhålls det emellertid att hon gör det hon gör därför att det är det enda sättet på vilket hon kan hjälpa Link, ifall han kommer tillbaka. Cas handlingskraft knyts således klart till traditionellt kvinnliga engagemang så som vårdare och beskyddare av den hon älskar. Så länge hennes kvinnliga drag lyfts fram tillåts hon med andra ord vara modig och stark. Detta är, som Sherrie A. Inness påpekat, ett vanligt sätt att representera kvinnlig styrka utan att för den delen verkligen utmana en traditionell syn på kvinnlighet.³³² Under striderna i hamnområdet får vi visserligen även möta en stark och kunnig kvinnlig krigare, som inte knyts till någon speciell man utan enbart ses i relation till Cas. Denna karaktär omkommer emellertid, medan Cas överlever.

I alla tre filmerna både utmanas och underbyggs således en traditionell kvinnlighet. Även om jämlikhet mellan könen på ett ytligt, men stundvis även på ett djupare plan, kan förefalla konkretiseras, och, skulle jag vilja påstå, en ny förståelse eller erfarenhet av kvinnlig kroppslig aktivitet aktiveras genom filmerna, återkommer alltid också mycket traditionella representationer av kvinnlighet. Intressantast för denna studie är att detta gäller också med avseende på representationer av religion eller tro i filmerna. Som redan konstaterats möter vi i filmerna en del kvinnliga religiösa karaktärer. Centralast är här Oraklet. Om vi emellertid ser till karaktärerna i Zion och den religiösa dimensionen sker just här en ur en feministisk synvinkel bekymmersam uppdelning enligt kön. Medan kvinnliga karaktär intar ledande roller överlag i filmerna är de enda karaktärerna som ses tala i Zions tempel alla män. Det sägs visserligen inte ut att enbart män får tala, men det faktum att kvinnliga karaktärer inte ges en röst säger ändå sitt. Att enbart kvinnor dessutom just i templet plötsligt uppträder i rollen som tjänare som delar ut mat åt besökarna gör inte bilden mindre problematisk. Här, liksom i *Stjärnornas Krig*, framstår den officiella religiösa sfären således som i första hand det manligas sfär.

Trinity – kvinnlig styrka, makt och offer

Var kommer då karaktären Trinity, filmens kärleksobjekt, in i denna berättelse och vilken är hennes betydelse i historien? Trinity hör till en av

³³² Inness 1999

de karaktärer i *Matrix*-världen som orsakat forskare mest huvudbry. När det gäller religionsvetenskapliga läsningar har flera försök att fånga in karaktären gjorts. Hennes namn för, som konstaterats, tankarna till treenigheten. Trinity har också jämförts med Maria Magdalena som väntar vid Jesu grav och blir vittne till uppståndelsen. Frågan har t.o.m. kommit upp om Trinity inte möjligen är Gud på det sätt hon ständigt vakar över Neo och hjälper honom ur svåra situationer. Bland annat p.g.a. Trinitys existens har hinduism tagits upp i tolkningar av filmerna för att t.ex. klargöra hur en karaktär med så tydliga Kristusdrag som Neo kan ha ett förhållande med en kvinna. I motsats till den kristna guden har, som vi såg ovan, i hinduiska traditioner gudarna ofta kvinnliga partners. Trinity har i sin roll som svartklädd krigare också liknats vid hinduiska gudinnor som Kali och Durga.³³³

Jag återkommer strax till Trinitys centrala plats i filmernas messiasmyt. Jag vill emellertid inleda med en presentation av den kvinnlighet Trinity representerar. Som antytts är Trinity från första början i filmerna en aktiv karaktär. Det rör sig här om en kroppslig aktivitet och en kroppslig styrka. Trinity är t.ex. den som först introducerar oss till matris-världen och huvudkaraktärernas speciella förmågor här genom att i filmens första scen slå ner flertalet poliser och med, som det verkar, övernaturliga förmågor lyckas fly. Trinity tar emellertid också aktivt del av filmens händelser och berättelsen i sin helhet. Hon är med andra ord inte en karaktär som lämnas efter eller ser på från sidolinjerna. Trinitys kropp intar en central position i filmerna och i sina åtsittande svarta kläder blir hon också stundvis sexualiserad, men, enligt min mening, inte mera än någon av de andra karaktärerna. Också när man ser till attityd är Trinity en fascinerande karaktär. Från första början ger hon intryck av att vara bestämd, beslutsam och handlinskraftig. Hon visar prov på fast självdisciplin och en väl övervägd insikt om sina förmågor. För dem Trinity älskar och det hon tror på är hon beredd att ge allt. Detta visar hon t.ex. i den andra filmen när hon, trots att hon lovat att stanna utanför matrisen, ger sig av in i den när hennes vänner är i fara. Trinitys tilldelas dessutom i filmerna en självklar auktoritet. Hon är den andra i rang ombord på Nebuchadnezzar och tar därför naturligt ledningen när Morpheus tillfångatas.

Trinity kan således utgående från en feministisk läsning ses som en rätt positiv karaktär. Det finns emellertid åtminstone två centrala drag hos denna karaktär och i hennes historia som delvis undergräver hennes styrka och för in henne i en mera traditionell fåra av hjältinnor. Detta är särskilt det slut karaktären leds till. I den tredje filmen dör Trinity efter att hon hjälpt Neo att ta sig till maskinstaden och gett honom styrkan att gå vidare. För en karaktär med en sådan kraft, aktivitet och betydelse

³³³ Flannery-Dailey och Wagner 2001; Fielding 2003

förefaller detta att vara ett rätt ömkligt slut. Genom denna slutliga båge i berättelsen blir Trinity en i raden av kvinnliga karaktärer vars öde det är att älska en man och ge honom den kärlek han behöver för att gå vidare medan hon själv går under.³³⁴ Att karaktärens slutliga öde inte riktigt sitter talar emellertid, enligt min mening, också på sitt sätt för denna karaktärs styrka. Jag återkommer till detta nedan. En annan punkt på vilken Trinity blir problematisk ur en feministisk synvinkel är genom att hon så gott som enbart knyts eller representeras i förhållande till en manlig karaktär, Neo. Trinity hör med andra ord till den stora grupp av kvinnliga karaktärer på film som, vilket Yvonne Tasker konstaterat, nästan uteslutande existerar i relation till filmens hjälte.³³⁵ På detta sätt blir karaktären Trinity också begränsad. I hennes fall kan man iakttä att den kvinnliga vänskapen fullständigt åsidosätts till förmån för relationen till mannen. Det är t.ex. rätt iögonfallande att de två kvinnliga besättningsmän som Trinity ses i interaktion med båda rätt snabbt dödas. Genom att befinna sig i en nära relation till filmens messiasgestalt förs emellertid Trinity, liksom Amidala, också in i messiasmytens centrum. Precis som i *Stjärnornas Krig* är det med andra ord även här en ödesdiger kärleksrelation vi har att göra med.

Trinity och Neo – kärleken som lösningen

Trinity framstår i den första *Matrix*-filmen som aningen tvivlande i relation till Neo. Det är inte genast uppenbart att hon verkligen tror att Neo är The One. Mot slutet av den första filmen får vi en större förståelse för detta tvivel. Medan Morpheus har fått veta att han kommer att hitta The One har Trinity fått veta att hon kommer att älska The One. I slutet av *The Matrix* blir den betydelsefulla och nära relation mellan Trinity och Neo särskilt påtaglig, men den är genom alla tre filmerna central. När Neo ligger död är det nämligen Trinity som genom att erkänna sin kärlek för honom och ge honom en kyss för honom tillbaka till livet igen, nu med den styrka och den insikt som gör honom till filmens messiasgestalt. Genom de följande två filmerna utgör de två centrum i varandras världar och, som man kan vänta sig, är denna kärlek inte som vilken kärlek som helst. Istället är det en kärlek som för alla blir av betydelse. Det som skiljer Neo från dem som kom före honom visar sig nämligen vara just hans specifika kärlek till Trinity.

Neo är, som konstaterats, inte den första av sitt slag. Medan hans företrädare drivits av en allmän kärlek till mänskligheten, en kärlek som när Zion stått inför förstörelse lett till att de följt vägen som utstakats för dem och ur matrisen valt ut dem som ska återuppbygga Zion, väljer Neo en annan väg. Istället för att följa sina företrädare väljer Neo att försöka

³³⁴ Haskell 1987, 168-171; Björk 1999, 34-48

³³⁵ Tasker 1998, 139

rädda Trinity som han vet befinner sig i fara. Som en följd av detta kommer mänskligheten att stå inför den slutliga förstörelsen. Här, liksom i *Stjärnornas Krig*, verkar således kärleken till en kvinna leda till det onda. Riktigt så enkel är emellertid inte bilden. Man kan istället tolka Neos val som en början på något helt nytt och en ny värld och en ny möjlighet för både människor och maskiner. Trinity och Neos kärlek till henne blir således det som i filmerna slutligen leder Neo på en ny väg och ger honom möjligheten att bli en messias för både människor och maskiner.

Ända till slutet på denna väg följer Trinity emellertid inte med. Genom att Trinity dödas just före den slutliga striden presenterar filmen rätt tydligt den vita, heterosexuella mannen som den verkliga hjälten. Efter tre filmer med flera intressanta och starka karaktärer av båda könen kan detta uppfattas som något av en antiklimax. Filmen erbjuder emellertid också underlag för en annan, ur bl.a. en feministisk synvinkel, positivare läsning. Detta är en läsning som lätt drunknar i den långa slutstriden, men det är en möjlighet som ändå finns där och som inte minst för in kvinnlighet och kvinnliga karaktärer i betydande roller. I det slutliga övervinnandet av den onde Smith står Neo nämligen inte helt ensam. Istället återvänder Oraklet här i ord och slutligen kroppsligen, eller så kroppsligt ett dataprogram nu kan tänkas återvända. Även om Oraklet, precis som alla andra i matrisen, förvandlats till en kopia av Smith, visar det sig att hon inte är helt och hållet borta. Mot sin vilja yttrar Smith de ord Oraklet tidigare sagt Neo.

“Everything that has a beginning has an end, Neo.”

Striden avslutas sedan inte genom en kraftmätning utan genom att Neo låter sig göras till Smith som sedan upplöses av ljus inifrån. Medan Neo sedan försvinner ur matrisen ser vi Oraklet ligga i den grop där striden upphörde. I slutscenen är det också Oraklet och en liten flicka, Sati, vi bl.a. får möta.

Även om Trinity inte överlever till slutet innebär det inte, med andra ord, att en kvinnlig aktivitet och auktoritet inte fortlöper till slutet, även om detta kan vara svårt att upptäcka. Också det faktum att Smith i slutstriden ifrågasätter kärleken kan emellertid anses aktualisera Trinity genom Neos nära förhållande till henne. Genom dessa filmers starka visuella natur finns det också, som antytts, mycket som talar för att åskådarna inte så lätt utdömer och glömmer Trinity, fastän hon förpassas ur historien innan den riktigt är färdigberättad. Även om filmerna har en intressant historia, som inte minst leder till möjligheter att läsa filmerna utgående från olika religiösa traditioner, är de ändå på många sätt mest kända, som antydde i föregående kapitel, för sina fantastiska specialeffekter, specialeffekter som också är med om att fördjupa filmerna genom att erbjuda ett nytt sätt att se och uppleva världen. I många av

dessa scener står just Trinity i centrum. Som en fan av filmerna lever i varje fall för mig Trinity vidare genom dessa scener, scener där, som konstaterats, en på många sätt ny kvinnlig i varje fall fysisk styrka och aktivitet stiger fram. Trinity är kanske enbart en i raden av kvinnliga superhjältar, men hon är definitivt en av de mera minnesvärda.

Sammandrag

I *Matrix*-filmerna kan man uppfatta drag av flera religiösa traditioner och få uppslag till många möjliga läsningar. För en förståelse av filmerna har både buddhism, hinduism och gnosticism aktualiserats. I filmen stiger emellertid också en klar messiasgestalt med bibliska, kristna undertoner fram och en central kärlekshistoria kan identifieras. Medan kärleksobjektens position i *Stjärnornas Krig* delvis blev nedsvärdade på grund av de problem som kärleken till kvinnorna föresatte messiasgestalterna i, är bilden här snarare den motsatta. Kärleken leder i dessa filmer till en djupgående förändring till det goda. I filmerna finns en del iögonfallande könsuppdelningar i förhållande till det religiösa och det visar sig att en feministisk läsning av de kvinnliga karaktärerna kan peka på flera problematiska punkter. Det som emellertid också kan identifieras är kvinnliga karaktärens centrala plats i filmernas messiasmyt och då inte minst kärleksobjektet Trinity. Filmerna utmanar således på flera sätt en traditionell bild av kvinnlighet och introducerar dessutom messiasmyten och den slutliga messiasgärningen som inte enbart något som det är upp till den vite mannen att sköta. Den manliga hjälten står visserligen här i centrum, men även kvinnor och det kvinnliga får plats.

***Wing Commander* – frälsningens genetik och trosfrågor i yttre rymden**

Efter två större filmserier har det nu blivit dags att vända blicken mot en enskild film, *Wing Commander*. Denna film var ingen större succé när den kom, men det kan vara av intresse att analysera hur messiasmyten kommer till uttryck även i en sådan film. *Wing Commander* är intressant också därför att den har en tydlig religiös tematik som direkt för in det religiösa och trosfrågor i filmens kärna. Men det som tydligast lyfter filmen är ändå dess kärleksobjekt Angel. Även om filmen överlag inte är direkt revolutionerande erbjuder denna karaktär en tankeväckande representation av kvinnlighet, detta även i förhållandet till det religiösa.

En genetisk messias

Messias temat i *Wing Commander* är rätt enkelt att relatera. Jorden hotas av onda varelser, kilrathier. Om inte en varning om det kommande anfallet

kan levereras till solsektorn i tid står man inför Jordens säkra förstörelse. Den enda som kan klara av detta är den unga stridspiloten Christopher Blair, som med sina speciella pilgrimsförmågor kan navigera genom gravitationskällor utan hjälp av datorer. För att klara sin uppgift måste emellertid Blair komma till tro på sig själv och lära sig förlita sig på sitt genetiska arv, vilket han naturligtvis också gör. På så sätt kan han genomföra Jordens räddning.

Redan Blairs förnamn, Christopher, för, som bl.a. Avent Childress Beck visat, tankarna till en frälsarkaraktär. Enligt Beck är nämligen namn som Christian eller Christopher namn som direkt refererar till Kristus eller engelskans Christ.³³⁶ Det som emellertid ändå klarast gör Blair till en messiasgestalt, enligt denna studies definition av begreppet, är det trossystem och de trosfrågor som aktualiseras under karaktärens väg till en större förståelse av sig själv. I denna film möter vi således inte en uttrycklig religion, men definitivt ett trossystem som i varje fall för vissa av karaktärerna är av vikt. Detta trossystem knyts i sin tur samman med religiösa frågeställningar som andra karaktärer ger uttryck för, särskilt filmens kärleksobjekt. Jag återkommer till detta nedan.

Det trossystem som i filmerna aktualiseras har vissa samband med bakgrunden hos en del av karaktärerna. Vi får i filmen höra om hur pilgrimerna var de första att utforska rymden. Genom att tillbringa så mycket tid där ute kom de att utveckla ett utmärkt lokalsinne. Efter hand började de emellertid också att betrakta sig själva som bättre än vanliga människor, som gudar. Krig utbröt mellan människor och pilgrimer och pilgrimerna förlorade. Men det finns fortfarande kvar sådana som bär på pilgrimernas genetiska arv. Det intressanta är emellertid att detta arv inte enbart ges en vetenskaplig utan också en religiös förklaring. Pilgrimerna sägs vara rörda av gud. På samma sätt räcker det inte med att man har kunskap om sitt ursprung för att man ska ha verklig nytta av sitt arv, man måste ha tron också. I dessa filmer har således ett begrepp för individer i många olika religiösa traditioner använts för att beskriva en grupp människor som kanske symboliskt vandrat längre än någon annan för sin tros skull. Så långt att de blivit rörda av gud. Även om pilgrimer eller idén om pilgrimsresor återfinns inom många religioner knyts ändå *Wing Commanders* pilgrimer i första hand till kristendomen. Detta bl.a. genom det korsliknande smycke som förknippas med dem.

Det är detta religiösa arv som Blair får lära sig om i filmerna genom bl.a. en annan karaktär, Taggert, som även han visar sig vara en pilgrim. Vägen är emellertid inte lätt. Detta särskilt som pilgrimer alltjämt möter misstänksamhet och motstånd genom en slags rasism. Många har kriget mellan vanliga människor och pilgrimer i färskt minne och pilgrimer har dessutom gjort sig skyldiga till sabotage i kriget med kilrathierna. På

³³⁶ Beck 1995, 45

grund av detta har många svårt att se pilgrimer och de med pilgrimsarv som annat än förrädare. Blair möter dock också sådana som inte dömer ut honom på grund av hans bakgrund. En av dessa är filmens kärleksobjekt Angel.

Angel – ledare och vän

Att Angel i filmen blir en sådan iögonfallande karaktär har kanske i första hand att göra med en god skådespelarprestation som klart stiger fram i filmerna.³³⁷ Även när man utgående från en feministisk inriktning närmar sig karaktären framstår den emellertid som intressant. Trots att Angel är en ung och vacker kvinna blir hon precis som Trinity i *The Matrix* inte överdrivet sexualiserad.³³⁸ Även om Angel således inte bryter med traditionella skönhetsideal framstår hon som bra mycket mera än sin kropp. Den attityd Angel ger uttryck för är en blandning av självsäkerhet och kunnande. Men Angel framställs också som en karaktär som kan lyssna och lära och har en odiskutabel auktoritet. Det är hon som har ledningen av stridsflygplanerna. Trots att alla de övriga ledarna är män för filmen genom henne även in möjligheten till kvinnlig makt och kvinnligt agerande på ett traditionellt manligt område. Angel är också en aktiv karaktär som intar en central plats i handlingen, en plats som knyts till filmens messiasgestalt, men inte endast till denna. Den punkt där Angel klarast skiljer sig från de kärleksobjekt vi sett på hittills är nämligen genom att hon även tilldelas nära relationer till andra karaktärer, inte minst till en annan kvinna, Rose.

Relationen mellan Angel och Rose är i sig inte direkt omstörtande. Precis som med kvinnlig vänskap i flertalet andra filmer, och här verkar, som Yvonne Tasker konstaterat, genre inte spela någon roll, får denna vänskap ge vika för den heterosexuella kärleken.³³⁹ Rättare sagt dör karaktären Rose rätt snart efter att hennes nära relation till Angel klargjorts. Händelsen för i sin tur Angel och Blair närmare varandra. Att filmen ändå ger ett utrymme för en annan aktiv kvinnlig karaktär, vilket Rose är, och att relationen mellan dessa två kvinnor dessutom understryks och framställs som positiv istället för konfliktfylld är något rätt originellt när man ser till de filmer som redan behandlats och de filmer vi kommer att ta upp senare. Detta hjälper också klart till att göra

³³⁷ På i varje fall den svenska VHS-utgåvan av filmen handlar en av de två recensionsklipp som använts för att saluföra filmen uttryckligen om Saffron Burrows, som spelar Angel, rollprestation.

³³⁸ I filmen saknas nästan helt filmklipp där kameran, som i Trinitys och många andra kvinnliga karaktärers fall, panorerar upp längs med den kvinnliga kroppen eller riktar in sig på vissa kroppsdelar. Något som klart sexualiserar den kvinnliga kroppen och presenter den som behagfull för en manlig blick. Se t.ex. Crosby 2004, 156-157.

³³⁹ Tasker 1998, 140

Angel till en mera rundad karaktär och understryka hennes öppenhet och mänsklighet.

Även om Angel är en karaktär med förvånansvärt många dimensioner för att vara ett kärleksobjekt på film finns det ändå även delar i filmerna som problematiserar hennes styrka och ställning. Dessa berör intressant nog särskilt Angels plats i filmens messiasmyt och hennes relation till filmernas religiösa karaktärer.

Angel, Blair och vägen till tron

Angel kan beskrivas som både ledare och vän. Hon har emellertid också en tredje position, eller roll, i filmerna, nämligen den som tvivlare. Hennes tvivel ställs uttryckligen upp mot Blairs tro och för på så sätt in Angel i Blairs utveckling och accepterande av sig själv. För att beskriva det kort kallas Angel för Angel p.g.a. att hon, när föräldrarna dog i samma krig som även tog Blairs föräldrar, trodde att de var änglar i himlen, änglar hon dagligen bad till. I det nu rådande krigets värld har Angel emellertid förlorat sin tro. På the Tigerclaw, det krigsskepp där man befinner sig, lever man istället efter principen att den som dör aldrig har funnits. Blair får Angel att inse är att det här inte är en lösning. Att förneka sina känslor är att bli mindre människa, vilket är något både pilgrimerna och kilrathierna kan anklagas för. Att Blair vägrar förneka sina känslor gör att han, trots sitt pilgrimsarv, blir mera mänsklig än många andra på skeppet. Så småningom accepterar även Angel den inställning Blair står för. Hon accepterar även Blair som den han är och blir då på sätt och vis själv en bättre ledare. Att hon tillåter sig att tala om Rose gör t.ex. att hon även kan hjälpa andra som lider av att ha förlorat henne.

Jag återkommer till tviveltemat i slutet av detta kapitel. Vad som redan här kan sägas vara klarlagt är att Angel trots att hon är en ledare också framställs som en lärling och detta inte minst när det gäller frågor med religiösa referenser. Detta ställer i sin tur klart Angel under Blair. Intressant nog blir Angel också tvungen att underordna sig filmens andra pilgrim, Taggert. Angels val här framställs visserligen inte som något negativt, det är genom att följa Taggerts råd som man undviker att gå i en fälla, men det underminerar ändå på sätt och vis Angels position och auktoritet i filmerna.

Genom hela filmen fortsätter dock Angel att framstå som en viktig karaktär. Men eftersom detta är Blairs historia kommer hon också med tiden att bli allt mera passiverad. Liksom i fallet Trinity är den slutliga uppgörelsen inte för Angel. Hon manas att driva messiasgestalten vidare i hans uppgift medan hon själv står inför döden. För att klargöra har Angel och Blair båda sänts ut för att föra meddelandet om Kilrathiernas väntade anfall till Jorden. När man märker att Tigerclaw befinner sig i fara vänder Angel tillbaka och förstör missilerna som är på väg mot

skeppet, men inte utan att själv bli träffad och sätta sitt eget liv på spel. Angel kan inte ta sig tillbaka på egen hand, men vägrar låta Blair hjälpa henne, även om hon inom kort kommer att bli utan syre. Slutstriden är således återigen en sak för den vite, heterosexuelle mannen. Angel räddas emellertid av Taggert. På detta sätt framstår hon delvis som en typisk kvinnlig passiv karaktär i behov av räddning. Samtidigt öppnar emellertid slutscenen, där det är Angel som omringas och beundras, också upp för en positivare läsning. Denna visar henne visserligen som någon i behov av hjälp, men den understyrker samtidigt hennes betydelse och centrala plats, inte bara för Blair utan även i filmen i övrigt.

Sammandrag

Wing Commander bjuder oss således på en på många sätt traditionell messiasmyt, men en myt där både kvinnlighet och trosfrågor kommer i centrum. I Angel möter vi kort och gott ett kärleksobjekt med flera dimensioner. Detta är ett kärleksobjekt som visserligen ställs utanför det religiösa, men som ändå inte blir obetydlig för den religiösa utvecklingen hos andra. *Wing Commander* och dess representation av kvinnlighet är också en utmärkt inkörsport till nästa filmserie att behandlas, *The Terminator*, en filmserie där den traditionella bilden av kvinnlighet ännu klarare ställs på ända.

***The Terminator* – mänskliga messiasgestalter och kärlek genom tiden**

Alla filmer vi sett på i detta kapitel har visat sig vara intressanta att granska både ur en religionsvetenskaplig och en kvinnovetenskaplig synvinkel. När det gäller temat messiasmyt och kvinnlighet står ändå de tre *Terminator*-filmerna i en klass för sig. I dessa filmer återkommer ett tydligt messiasstema gång på gång. Ett tema som i sin tur kombineras med några, eller i varje fall en, av de mest omdiskuterade och fängslande kvinnliga karaktärerna i science fictionfilmens historia, nämligen Sarah Connor. I detta kapitel är det Sarah som kärleksobjekt till en messiasgestalt som är ämnet. I nästa kapitel återvänder vi i sin tur till henne i rollen som moder. Här ska vi också uppmärksamma karaktären Katherine Brewster som är kärleksobjekt till Sarahs son, den kommande messiasgestalten John Connor. Jag inleder emellertid med att reda ut en fråga som genast kommer upp när man med ett intresse för messiasmyt närmar sig dessa filmer, nämligen frågan vem som räddar vem.

Vem räddar vem? – messiasmyten i *Terminator*-filmerna

I de ovan behandlade filmerna i denna studie har det, trots att messias temat framkommit på olika plan, varit relativt lätt att peka ut vem som innehaft rollen som en messias. I *Terminator*-filmerna är rollindelningen emellertid inte lika enkel eller snarare växlande från film till film. Här åskådliggörs inte enbart ett starkt apokalyptiskt tema, jag återkommer till detta strax, utan vi möter också flertalet möjliga messiasgestalter. Hugh Ruppertsberg skriver följande om messiasgestalterna utgående från den första *Terminator*-filmen:

Underlying the motif of the alien messiah is the mythos of the Christian messiah, begotten by the divine Jehovah on a mortal woman, sent to redeem a sin-ridden humanity and to offer immortality. Several recent films have made bold use of this myth. [...] In *The Terminator* he is a human from a post-nuclear war future. In both films [*Starman* och *The Terminator*], these characters beget a child on an earthly woman. In each case the consequent male child is destined to be of great service to the human race. In *The Terminator* he will lead the battle against robots who seek to destroy all human life. [...] Oddly the films present *two* messiah figures. In effect the first messiah acts as Jehovah, impregnating the Virgin with the second messiah, the divine son.³⁴⁰

Ruppertsberg pekar med andra ord ut två möjliga messiasgestalter i *The Terminator*. För det första Kyle Reese, som reser genom tiden och för att skydda Sarah – som är mor till den man som i Reeses verklighet har vänt det förödande kriget mot maskinerna till mänsklighetens fördel – och, för det andra, deras ännu ofödda son John Connor, den kommande messias som i Reeses värld räddar mänskligheten. En karaktär som, som John C. Lyden konstaterat, knappast genom ett sammanträffande har samma initialer som Jesus Christ.³⁴¹ Ruppertsberg fortsätter dessutom med att peka ut terminatorn som en anti-messias.³⁴² Kring dessa knyter han i sin tur en klar kristen tolkning, något han, som vi ska se, inte är ensam om.

I *Terminator 2* är situationen emellertid en annan. Den terminator vi nu träffar på är inte längre en anti-messias utan "a cyborg-Messiah protecting a human-Messiah, John Connor"³⁴³. Redan Ruppertsberg valde, som sagt, att tolka *The Terminator* utgående från den kristna läran om en messias eller en frälsare. Flera liknande tolkningsförsök har i sin tur gjorts när det gäller *T2*. Anton Karl Kozlovic har samlat några av dessa i en artikel där han behandlar bibliska teman i *T2*. Dessa arbeten pekar bl.a. på att terminatorn i filmen tydligt ger sitt liv för mänskligheten, något

³⁴⁰ Ruppertsberg 1994, 33-34

³⁴¹ Lyden 2003

³⁴² Ruppertsberg 1994, 36

³⁴³ Kozlovic 2001

som lätt låter sig tolkas utgående från en kristen tradition. Mycket i bildspråket passar dessutom in på en tolkning av terminatorn som en Kristusgestalt.³⁴⁴ Det finns således mycket som talar för att terminatorn kan ses som filmens messias, samtidigt som även John Connor framstår som en messias i en möjlig framtid. Redan i *T2* visar John också prov på sina förmågor. Terminatorn ger nämligen inte enbart sitt liv för mänskligheten utan hans knyts dessutom nära till just John. Genom kontakten med terminatorn får John, som Steve Lansingh konstaterat, pröva på att träna upp någon från början och hitta sina egna svar på de frågor om dödande och värdet av mänskligt liv som terminatorn ställer.³⁴⁵ John lär i sin tur genom sitt agerande terminatorn om att vara människa. Med sin offergärning i slutet av *T2* tar terminatorn så, vilket John C. Lyden har visat, på sig Johns frälsarbörda:

The T-101 also takes the burden of being humanity's "savior" off John ("J.C.") by taking the sins of humanity on his own sinless self. He dies so that we might live, even though it is really humans and not machines who created the possibility of destruction.³⁴⁶

Detta är emellertid en insikt som terminatorn inte hade kunnat komma fram till utan den kunskap och de erfarenheter som John gett honom.

I *T3* är situationen återigen en annan, men hotet, den väntade apokalypsen, inte mindre påtaglig. Sarah Connor är nu död och hennes son John, som är fullvuxen, lever ett liv på flykt utan fast adress eller arbete. Trots att allt i *T2* tydde på att man lyckats stoppa världens undergång har John på känn att så inte är fallet. Återigen får vi träffa på två terminatorer, en som skickats för att skydda John och hans blivande fru Katherine och en som skickats för att döda dem. I denna film är terminatorns roll mera komplex eftersom han framställs som både ond och god. Den terminator som skickats tillbaka i tiden är nämligen samma terminator som i framtiden kommer att döda John. Den direkt onda terminatorn i *T3* har dessutom förmågan att styra andra maskiner och får även den goda terminatorn att för ett ögonblick vända sig mot John. Sist och slutligen räddar emellertid terminatorn både John och Katherine och John kan ses börja inta rollen som den som kommer att leda mänskligheten till den slutliga segern över maskinerna. Filmen visar således igen upp en terminator som en messias, men ger också en glimt av en mäsklig messias på kommande.

I *Terminator*-filmerna möter vi följaktligen minst tre messiasgestalter, av vilka två, liksom i *Stjärnornas Krig*, är far och son. Kring dessa gestalter

³⁴⁴ Kozlovic 2001

³⁴⁵ Lansingh 1999

³⁴⁶ Lyden 2003, 214

vävs i sin tur utpräglade apokalyptiska teman och filmerna visar glimtar av den förverkligade apokalypsen med människoskallar som krossas under pansarvagnar och barn som brinner upp i atomkrigets spår. Mick Broderick har sammanfattat de religiösa apokalyptiska temana i *T1* och *T2* på följande sätt.

Both texts [*Terminator 1* och *2*] are implicitly apocalyptic narratives drawing on the symbols of revelation – fulfilled prophecy, divine conception, the second coming, messiah and antichrist, false prophet, the battle of Armageddon and tribulations visiting the survivors.³⁴⁷

Samtidigt som messiasgestalterna även i dessa filmer är stridskämpar intar de också klart rollen som profeter och det som driver dem är en stark tro på det som väntar. Kyle Reese och John Connor är vanliga människor men skiljer sig också från mängden genom kunskapen om den hotande apokalypsen. En kunskap som således antar en delvis religiös prägel och gör dem till ett slags religiösa ledare. Det sätt på vilket dessa messiasgestalter hela tiden behåller sin mänskliga prägel är emellertid värt att påpeka. Medan de messiasgestalter vi sett på tidigare ganska väl passar in i det Christopher Deacy definierat som "hög" kristologiska framställningar av frälsare på film, något som är mycket vanligt när det gäller Hollywood, men som Deacy från ett teologiskt håll är kritiskt till, står Reese och John närmare en "låg" kristologisk framställning. I motsats till de tidigare messiasgestalterna vi sett på är det inte Reeses och Johns gudomliga drag utan deras mänskliga drag som betonas.³⁴⁸ Också på en annan viktig punkt skiljer sig dessa filmer från dem som har diskuterats tidigare. I motsats till de tidigare behandlade filmerna inbegriper messias tematiken och de apokalyptiska skeendena i *Terminator*-filmerna långt ifrån endast de manliga messiasgestalterna. Här står alltid även kvinnliga karaktärer i centrum. Av dem är den tydligaste Sarah Connor.

Sarah Connor – offret som slår tillbaka

Gestalten Sarah Connor har från ett teologiskt och religionsvetenskapligt håll tolkats på flera olika sätt. Man har bl.a. sett henne som jungfru Maria i och med att det är hon som föder framtidens messias.³⁴⁹ Andra har pekat

³⁴⁷ Broderick 1994

³⁴⁸ Deacy 2001, 78-85. Deacy är i första hand intresserad av att se på film utgående från den kristna tanken på frälsning. Hans kritik av "hög" kristologiska framställningar av frälsargestalter hänger samman med att han ser "låg" kristologiska framställningar av frälsarkaraktärer som mera aktuella för människors i dagens värld genom det sätt på vilket dessa framställningar knyter av till människors verkliga livssituationer. Detta kanske inte alltid stämmer in på *Terminator*-filmerna, men det kroppsliga lidande bl.a. Kyle Reese får genomgå knyter honom ändå påtagligt till oss vanliga dödliga snarare till någon övernaturlig elit.

³⁴⁹ Friedman 1994, 77-78

på vissa problem med denna tolkning. Det är t.ex. ganska osäkert om Sarah Connor verkligen var oskuld medan man får veta att det aldrig funnits någon kvinna i Kyle Reeses liv. Detta gör istället Sarah, om man håller sig till en kristen tolkning, om nu inte till Gud, så i alla fall gudalik.³⁵⁰ Sarah har emellertid också jämförts med mindre gudomliga karaktärer i Bibeln, bland dem Abrahams fru Sarah i vars ende son Isak, i likhet med John Connor, framtiden finns innefattad.³⁵¹ Tack vare sitt mod och sin handlingskraft har Sarah också liknats vid en rad andra kvinnor i Bibeln. Gaye Ortiz och Maggie Roux ger följande beskrivning utgående från *T2*:

The terror felt by Sarah at the way in which her testimony is not only being ignored but used against her is one of the most powerful scenes in the film. Here the less obvious signs of Sarah's heroic qualities are explored. She uses passion, deception and while to ensure her eventual escape. These are precisely the tools used by the biblical heroines Tamar, Deborah, Judith, and Jael to ensure the survival of their people.³⁵²

Genom sin handlingskraft tar Sarah inte bara på sig rollen som beskyddare av sin son och andra oskyldiga utan hon gör också allt hon kan för att försöka se till att den mörka framtid hon vet är möjlig aldrig ska bli verklig. På så sätt och genom att handlingen ofta också knyts till Sarah blir hon någon som är långt mera än bara en moder eller ett kärleksobjekt. Istället blir messiasgärningen i filmen även hennes sak. Med Ortiz och Roux ord:

In the follow-up *Terminator II* she is not content simply to give birth and protection to the savior, but rather to answer the challenge that "fate is not fixed". She understands her task as twofold: to conceive and birth John Connor, and to avert the circumstances which will require him in the future to take on the savior role.³⁵³

Således har Sarah uppgifter som går långt utöver att endast vara ett stöd för filmens messiasgestalter. Striden är lika mycket hennes som deras. Jag återkommer till Sarah i denna roll som moder och slagskämpe i nästa kapitel. Här vill jag nu rikta in mig på Sarahs roll som kärleksobjekt i den första *Terminator*-filmen. En roll som har likheter med de tidigare kärleksobjekten vi sett på, men också väsentliga olikheter.

Om vi inleder med relation mellan Sarah och *The Terminators* messiasgestalt Kyle Reese blir även här ett kärlekstema påfallande. Som i

³⁵⁰ Kozlovic 2001

³⁵¹ Ortiz och Roux 1997, 148

³⁵² Ortiz och Roux 1997, 149

³⁵³ Ortiz och Roux 1997, 146

de tidigare filmerna får således också i den här filmen kärleken mellan en messiasgestalt och dennes kärleksobjekt betydelse för historien och mänskligheten. Det visar sig nämligen att Reese inte enbart ställt upp på detta uppdrag för mänsklighetens bästa eller för John Connor, som han säger sig vara villig att dö för. Den han rest genom tiden för, utan någon möjlighet att återvända, är Sarah. I Reeses värld är Sarah en legend. Hon var den som förberedde John och gjorde honom redo för sitt uppdrag. Men även om den Sarah Reese möter inte är denna Sarah, snarare hennes motsats, blir han inte besviken. Han älskar henne och är villig att ge allt för henne ändå. Och med tiden blir hon också allt mera legenden Sarah.

Den utveckling vi får se Sarah genomgå är således mer eller mindre omvänd mot den vi mött hos de andra kärleksobjekten. Sarah framstår till att börja med i filmen som passiv, men blir genom historien allt mera aktiv. Detta i motsats till t.ex. Amidala och Leia som inledde sina banor i centrum av handlingen för att så småningom förpassas mera till periferin. Sarahs kropp genomgår en verklig förvandling i och med *T2*, vilket jag återkommer till i nästa kapitel, men redan i *T1* genomgår hon en förändring. Sarahs kropp går från att vara passiv och undfallande till att visa prov på allt mera styrka. Med tiden försvinner således allt mera av den klumpighet och osäkerhet som i början av filmen förknippas med henne. I filmen överförs också på ett intressant sätt auktoriteten från Reese till Sarah. Här krossas bokstavligen patriarkatet. De poliser som självsäkert tar på sig att skydda Sarah och förkastar Reeses varning utplånas av terminatorn. Till sist går även Reese under. När Reese börjar visa tecken på svaghet tar istället Sarah över ledningen och beordrar honom, som en befälhavare underställda, att komma på fötter igen. När Reese dödas av den explosion som spränger terminatorn i bitar är det upp till Sarah själv att rädda sig och det barn hon nu bär, vilket hon också gör.

Sarah är således en engagerande kvinnlig karaktär. Även utgående från en feministisk läsning är hon en karaktär att räkna med, men ett par problematiska sidor bör nämnas. Sidor som bl.a. knyter an till Sarahs position i filmens messiasmyt och hennes relation till dess profetiska tema. Även om Sarah är en av filmens centrala karaktärer är det, som bl.a. Suzanna Danuta Walters konstaterat, tack vare sin son och inte genom sig själv hon får sitt värde.³⁵⁴ Det är som mor till en messias Reese känner henne och det är för att hon kommer att föda John Connor som hon måste räddas. Även om Sarah utvecklas till en betydande karaktär, också när det gäller messias temat i filmen, är det genom sin son hon får sin unikhet och betydelse, i varje fall i den första filmen. En unikhet hon dessutom får lära sig om av enbart män. Även om Reese rest genom tiden för Sarahs skull är det anmärkningsvärt att han på så sätt bär på en högre kunskap

³⁵⁴ Walters 1995, 132

som hon måste förlita sig på. Den profetiska, och delvis religiösa makten, tillfaller således i filmen män, något som även upprepar sig i de andra två filmerna. Sarahs styrka kan vidare anses neutraliseras eller förklaras bort i filmen genom att knytas till just typiskt kvinnliga drag. Som Sherrrie A. Inness visat agerar hon tuff för att skydda dem hon älskar, Reese och sin ofödde son. Hennes tuffhet knyts således, precis som hos t.ex. Cas i *Matrix*-filmerna, till ett omvårdande drag. Inness menar också att filmen för fram kvinnlig tuffhet som något onaturligt i och med att det är något som måste läras.³⁵⁵ Påfallande är också att den förvandling eller utveckling Sarah genomgår, när hon förs in i messiasdramat, för henne från ett sammanhang med kvinnor till ett med män. Från att ha varit en servitris bland andra servitriser och från att ha delat lägenhet med en annan ung kvinna ställs hon i relation till enbart män. De enda andra kvinnliga karaktärerna i filmen blir således snabbt antingen oviktiggjorda eller dödade. Den femininitet dessa ger uttryck för går också förlorad i och med att Sarah i filmen inte bara genom sitt handlande utan även genom sin klädstil framträder som allt mera traditionellt maskulin. Förändringen förflyttar henne också från en traditionell kvinnlig roll till en annan, från att vara kärleksobjekt till att vara moder.

Trots detta är det en på många sätt utmanande kvinnlighet Sarah representerar och en ny vändning när det gäller kvinnlighet och messiasmyt som filmerna bjuder på. Här framstår det klart bl.a. att slutstriden inte enbart är en sak för män. Till viss del gäller detta också den tredje filmen i serien, *T3*, och dess kärleksobjekt Katherine Brewster. Men här blir bilden, sedd ur en feministisk synvinkel, också aningen mera problematisk

Katherine Brewster och kvinnlig ondska

Katherine Brewster är, som nämnts, kärleksobjekt till John Connor och vi möter henne i den tredje filmen i serien. Katherine har stora likheter med Sarah, vilket också påpekas i filmen. Hon dras mot sin vilja in i historien, men får också ta en aktiv del i den till slutet. Hon visar sig också, liksom Sarah, äga ett mod och en styrka hon inte trodde sig om, detta även om hon redan från början kan anses vara rätt kapabel och i kontroll i sitt liv, i motsats till Sarah. Hon är som Sarah en ung kvinna som får veta att hon kommer att föda barn av betydelse – Johns och Katherines barn kommer att spela en viktig roll i en framtida värld får vi veta – men hon ges dessutom en egen viktig roll i historien. Till exempel visar det sig att det är hon, inte John, som den här gången sänt en räddande terminator tillbaka i tiden. Detta ger henne en viss auktoritet i historien och gör henne också betydelsefull i relation till messiasmyten. I framtiden är John

³⁵⁵ Inness 1999, 124-125

död och Katherine har tagit ledningen. Men trots detta blir kvinnlighet i denna film ett ur en feministisk synvinkel mera problematiskt ämne.

Precis som i *T1* är det i *T3* män som står för den profetiska rösten och förmedlar kunskapen om framtiden till kvinnliga karaktärer. Det innebär att både Katherine och Sarah blir tvungna att på ett religiöst plan underställa sig män. Men Katherine ger i alla fall, även i slutet av filmen och i relation till de framtida apokalyptiska skeendena, intryck av att vara en mycket mera traditionell kvinnlig karaktär än Sarah. Medan Sarah i slutet av *T1* ensam och gravid var på väg ut i öknen, beredd att göra vad hon kan, står Katherine hand i hand med sin blivande man och stöder honom i den uppgift *han* nu står inför. Även om man således kan tolka saken så att messiasrollen här delas av John och Katherine framstår Katherine ändå mera som ett stöd till filmens messiasgestalt än som en messiasgestalt. Hon intar här också klart en traditionellt kvinnlig roll som blivande fru och mor. Katherine tillskrivs också andra traditionella roller, hon är nämligen också fästmö och dotter och ställs i motsats till Sarah från första början enbart i relation till män. När hennes far dör överför han dessutom praktiskt taget omvårdnaden av sin dotter på John. I motsats till Sarah står således Katherine aldrig på egna ben. Filmen erbjuder emellertid också en stark, självständig kvinnlig karaktär. Men denna står från första början i konflikt med Katherine och är alltigenom ond.

Den enda andra kvinnliga karaktär av större betydelse i *T3* är denna films onda terminator. I motsats till Katherine framstår denna kvinnliga cyborg som kall, sexualiserad och självständig, men också dömd att gå under. Cyborger är ett ämne som blivit allt vanligare inom feministisk science fiction och som också behandlats inom feministisk teori.³⁵⁶ Som vi såg i föregående kapitel har dessa karaktärer dessutom på ett betydande sätt kommit att aktualisera frågor om genus som något av kulturen skapat i relation till science fictionfilm.³⁵⁷ Enligt June Deery har cyborger och kvinnor av naturliga skäl ofta kommit att identifiera sig med varandra. Båda betecknar något för andra snarare än för sig själv och båda ses snarare som objekt än subjekt.³⁵⁸ Inom populärkulturen har emellertid de kvinnliga cyborgerna oftast kommit att framstå som sexiga eller sexuellt utnyttjade³⁵⁹ medan de manliga cyborgerna framställts som oövervinnliga och utan komplicerade relationer till sexualitet.³⁶⁰ Den

³⁵⁶ Se t.ex. Donna J. Haraways *A Cyborg Manifesto* som öppnat upp för både diskussion och kritik (Haraway 1991, 149-182).

³⁵⁷ Telotte 2001, 110

³⁵⁸ Deery 2000, 95

³⁵⁹ Anne Cranny-Francis är en av dem som sett närmare på den sexualiserade cyborgen och dess utveckling som ett område där frågan om sambandet mellan människa och maskin kommer till uttryck (Cranny-Francis 2000, 145-163).

³⁶⁰ Kakoudaki 2000, 166

kvinnliga terminatorn i *T3* kan närmast beskrivas som en kombination av den traditionellt sexualiserade kvinnliga cyborggen och den oövervinnliga manliga. Hon klär sig i tätt åtsittande läderkläder, men blir slagen enbart genom att den gode terminatorn offerar sig själv. Genom att vara uppenbart ond är den kvinnliga terminatorn i *T3* emellertid också ett tydligt exempel på en långvarig trend inom amerikansk populärkultur med starka, onda, kvinnliga karaktärer. Att göra en kvinnlig karaktär stark men också ond och mordisk är enligt Sherrie A. Inness ett sätt att kontrollera kvinnlig tuffhet.³⁶¹ Även om *T3* således erbjuder åskådaren en stark kvinnlig karaktär är det den mera traditionella Katherine som står vid mannens sida som sist och slutligen förs fram som idealet och ges en positiv plats i filmens messiasmyt.

När det gäller kvinnlighet och messiasmyt ger således *T3* inte ett lika utmanande intryck som *T1*. Här blir istället den självständiga kvinnan en del av ondskan och den goda kvinnan rätt traditionell. Att detta är slutresultaten betyder emellertid förstås inte att detta är den enda möjliga läsningen. Trots att mordiska kvinnliga karaktärer kan ses som ett sätt att neutralisera kvinnlig tuffhet är de också, som bl.a. Yvonne Tasker konstaterat, tankeväckande och minnesvärda genom sitt sätt att i varje fall för stunden utmana konventioner ifråga om kön,³⁶² oberoende av om de slutligen straffas för sina överträdelser. Att i filmen således få se en kvinna slå ner machomannen, som är den traditionella terminatorn, kan tänkas bjuda på sin egen njutning. Detta även om bildens styrka senare undergrävs och vänds till sin motsats, machomannen förstör den onda och självständiga kvinnan. Personligen är det den starka kvinnliga karaktären jag här finner intressantast. Denna läsning blir kanske också naturlig om man tänker att man som fan vänder sig till filmerna med de representationer av kvinnlig styrka man mött i de tidigare filmerna som en referens och en tolkningsram. Med Sarah Connor, då särskilt Sarah Connor i *T2* som vi ska se på i nästa kapitel, i minnet förefaller det rätt självklart att i filmerna rikta in sig på den kvinnliga styrka som iscensätts. Dessutom bjuder filmerna också på en potentiellt stark och självständig karaktär i Katherine. Katherine må i filmen överlag framstå som rätt traditionellt kvinnlig och i behov att bli räddad vid flera tillfällen. Mot slutet av filmen ser vi henne emellertid visa prov på allt större mod och styrka. Områden inom vilka, antyder filmen, hon med tiden kommer att bli allt bättre.

Sammandrag

Terminator-filmerna bjuder på flera både mänskliga och omänskliga eller övermänskliga messiasgestalter. I dessa filmer får vi se apokalypsen

³⁶¹ Inness 1999, 66-67

³⁶² Tasker 1993, 140

förverkligad, men även följa kampen för en framtida räddning och kanske en ljusare framtid. Som i de tidigare filmerna vi sett på möter vi även här betydelsefulla kvinnliga karaktärer. Även här är det delvis männen som står för den religiösa eller profetiska makten genom att vara de som rest genom tiden med budskapet om det som står för dörren. Kärleksobjekten här tar emellertid en mycket större del i filmens messiasstema än några av de kärleksobjekt vi sett på tidigare. Istället för att enbart vara ett stöd för en messias och med sin kärlek driva messiasgestalten framåt tar dessa kärleksobjekt klart del i myten som mödrar och fruar som deltar i kampen. Även om de på så sätt intar traditionella roller erbjuder filmerna också många tillfällen när den traditionella bilden av kvinnlighet och särskilt kvinnlighet i förhållande till messias temat bryts och de kvinnliga karaktärerna tillåts göra mera än bara se på från sidolinjerna.

Att älska en messias 1

Jag vill avsluta det här kapitlet med en jämförelse. I analyserna ovan har jag redan i någon mån jämfört stoff i de olika filmerna och visat på likheter och olikheter. Nu vill jag rikta uppmärksamheten på vissa gemensamma teman, drag och konstruktioner som har skymtat fram i en del av filmerna. Dessa element har således till vissa delar redan framträtt som centrala. En jämförelse kan emellertid på ett klarare sätt understryka betydelsefulla gemensamma drag. I de enskilda filmerna är de här dragen kanske inte så iögonfallande, men det faktum att de återkommer antyder att de refererar till sådant som är värt att observera och kommentera närmare. I jämförelsen blir i sin tur även undantaget till regeln påtagligt. Den eller de filmer som skiljer sig från regeln stiger således ännu tydligare fram. Det centrala är här, som tidigare, representationer av kvinnlighet i förhållande till tro, religion och messiasmyt.

Från aktiv till passiv ledare

Ett väntat, men betydande drag, som de kärleksobjekt vi analyserat har gemensamt är att de alla i något skede av filmerna, oftast i inledningen, intar en ledarposition i förhållande till bl.a. messiasgestalterna. Det här är väntat om man ser till Annette Kuhns definition av den traditionella filmhjältinnan. Denna karaktär intar ofta en aktiv position i filmens inledning.³⁶³ Det som kan påpekas här är emellertid att det i filmerna rör sig om politiska eller militära positioner, områden som i varje fall på film oftast dominerats av män. Sarah Connors och Katherine Brewsters

³⁶³ Kuhn 1994, 34

ledarpositioner framstår i filmerna som de tydligaste undantagen i och med att de ännu inte skett enligt filmernas tidsschema, men är samtidigt också för åtminstone en del av karaktärerna – de som kommer från framtiden – ett faktum. Både Sarah och Katherine utvecklas också under filmernas lopp till de ledare de kommer att bli. Genom att på detta sätt gå från en passiv till en aktivare roll går gestaltningen av dessa två både emot och med Kuhns beskrivning. Delvis representerar de här gestalterna en konflikt som sätter historien i rörelse, "the `trouble` that sets the plot in motion"³⁶⁴. De intar i filmerna också småningom traditionella relationer till män, som mor och fru, men det är inte så enkelt att de enbart passiveras genom att föras in i dessa traditionella relationer. Även här är de aktiva.

Hos majoriteten av de andra kärleksobjekten är det däremot klart att det är just i filmernas början som de intar en maktposition, en position som åtminstone i något avseende placerar dem över messiasgestalterna. Trinity, t.ex., är den andra i hierarkin ombord på the Nebuchadnezzar. Hon är underställd endast Morpheus och blir efter att Morpheus tas till fånga i *The Matrix* ledare. Amidala, igen, är först drottning och sedan senator, precis som prinsessan Leia som även är en av ledarna i motståndsrörelsen. Angel slutligen är Blairs wing commander och på så sätt hans överhuvud. Som ledare gestaltas alla dessa karaktärer dessutom som framgångsrika. Detta drag har de gemensamt också med Sarah och Katherine, vilkas framgång visserligen ännu inte har blivit verklighet. Trinity hör till de duktigaste av dem som återvänder in i matrisen och har, får vi veta, kommit undan agenterna fler gånger än någon annan. Amidala, berättas det i episod II av *Stjärnornas Krig*, var så populär som drottning att man till och med diskuterade att skriva om grundlagen för hennes skull så att hon hade kunnat sitta kvar längre. Även Leia och Angel representeras som kloka och kunniga. Men eftersom detta inte är deras historier utan messiasgestalternas har deras framgångar och kunnighet ingen större betydelse. Sist och slutligen får de alla genomgå samma process och ge vika för messiasgestalten.

Trots att alla dessa kärleksobjekt således i något skede framstår som ledare och aktiva karaktärer sammankopplas de också alla i andre skeden med passivitet. För Sarah Connor och Katherine Brewster infaller det passiva skedet, som konstaterats, huvudsakligen under filmernas första delar. För de andra kärleksobjekten är passiviteten något de stegvis forslas in i. Utan att det egentligen kommenteras överförs i filmerna sakt men säkert den maktposition de kvinnliga karaktärerna i början intagit till de manliga messiasgestalterna eller till andra män. Kanske kan detta klarast iakttas hos Leia som i episod IV är en ledare för alliansen för att sedan småningom ledas bort från händelsernas centrum där istället Luke

³⁶⁴ Kuhn 1994, 34

kan stiga in. Även t.ex. Angel och Trinity får sin ställning i filmerna i sakta mak undergrävd när intresset allt mera överförs på messiasgestalterna och deras betydelse. Denna förändring eller passivisering i förhållande till de stora händelserna i filmerna hänger bl.a. samman med att kärleksobjekten intar sina positioner som kärleksobjekt och förs från det stora sammanhanget till den lilla relationen. Detta är ett sätt på vilket filmerna, som Kuhn påpekat, återerövrar eller återinför kvinnor i acceptabla sammanhang och relationer.³⁶⁵ På så sätt intar kärleksobjekten en traditionell kvinnlig roll och genomgår en traditionell kvinnlig utveckling. Från att ha varit agenter i de stora sammanhangen övergår de till att fungera som agenter i den lilla relationen och deras intressen riktar allt mera in sig på messiasgestalterna eller andra enskilda män. Som konstaterades i samband med bl.a. Amidala är detta också ett sätt på vilket de kvinnliga karaktärerna förs in i, eller ställs i relation till, filmernas messiasmyter. Myter där kärleken i flera fall sätts i centrum.

Den manliga, religiösa makten

Innan jag behandlar kärlekstemat närmare vill jag påpeka en annan sida av det faktum att de kvinnliga kärleksobjekten får ge upp sina maktpositioner. En aspekt som framträder tydligt vid en jämförelse. Eftersom kärleksobjekten bl.a. underställs, eller följer, de manliga messiasgestalterna är det delvis en specifikt religiös makt de får ge vika för eller underställa sig. I flera fall är det också inte enbart de manliga messiasgestalterna kärleksobjekten blir underställda utan även andra religiösa män. Amidala är här praktexemplet. Hon går i episoderna I och II delvis miste om sin politiska makt i och med att hennes planet ockuperas och hon mordhotas och inte kan medverka i senaten. För att överleva blir hon tvungen att förlita sig på jedi-riddare. Sarah och Katherine, igen, blir båda tvungna att förlita sig på män med en högre kunskap om framtiden. Endast genom att sätta sin tilltro till Reese och John och deras profetiska budskap kan de överleva. Angel måste förlita sig på pilgrimer, både på Blair och Taggart, medan Trinity slutligen från första början är underställd Morpheus.

Anmärkningsvärt är här vidare att den religiösa makt som dessa män står för generellt sett framstår som mera betydelsefull eller högre än den politiska eller militära som kärleksobjekten har tillgång till. Det är de troende man sist och slutligen i alla filmer måste förlita sig på. Följaktligen kan man säga att filmerna utmanar en traditionell maktfördelning genom att ge kvinnliga karaktärer politisk och militär makt och auktoritet men att det samtidigt dras upp en tyst gräns vid den, enligt filmernas uppläggning, högre stående religiösa makten. Detta är i flera av filmerna en bokstavligt talat tyst gräns. Som konstaterats sägs

³⁶⁵ Kuhn 1994, 34

nämmligen inte i t.ex. *Stjärnornas Krig* eller *The Matrix* något om att kvinnor inte kunde vara jedi-riddare eller tala i templet. Men vi ser dem i *Stjärnornas Krig* aldrig tala och de förblir i *The Matrix*s tempel lika tysta. Det finns visserligen även kvinnliga troende karaktärer i flera av filmerna, men den religiösa makten framstår ändå överlag som en manlig makt. Förutom Oraklet ges inte de andra troende kvinnorna vi ser skymta fram i *Matrix*-filmerna en religiös maktposition. Hos de kvinnliga kärleksobjekten möter vi emellertid istället vid en jämförelse en annan poängterbar inställning till det religiösa, nämligen tvivel.

Tvivel

Det tvivel de kvinnliga kärleksobjekten ger uttryck för varierar i betydelse från film till film. Intressant är ändå att temat skymtar fram i alla filmerna, även om Angel i *Wing Commander* tydligast ger uttryck för denna attityd. Det rör sig således inte i alla filmerna om ett direkt utvecklat tvivel, men det är ett tvivel som särskilt är av betydelse i fråga om kärleksobjektens och messiasgestaltnas relation till varandra och som också får en religiös prägel. En tendens man lägger märke till i filmerna är att tvivlet hos dessa kärleksobjekt är något som messiasgestaltna måste övervinna för att bli messiasgestalter. Det här är speciellt tydligt hos Angel. Hennes tvivel blir ett sätt för Blair att diskutera igenom sin egen inställning. Hos Neo i *The Matrix* är det också påfallande den betydelse som tillskrivs Trinitys tro på honom för att han ska bli den han kan bli. Först när hon inte längre tvivlar, eller i varje fall slutar visa tecken på osäkerhet eller tvivel, kan Neo resa sig och inta rollen som en messias. På liknande sätt genomgår även Amidala och Anakin samt Leia och Luke stunder där de två kvinnorna ger uttryck för tvivel i relation till jedierna, tvivel Anakin och Luke i sin tur vederlägger. I Amidalas fall rör tvivlet jediernas val av liv och deras rätt att älska, medan Leia tvivlar på att hon själv har kapacitet att vara som Luke. Anakin visar emellertid att en jedi's högsta uppgift är att älska medan Luke undervisar och övertygar Leia om hennes förmågor och ursprung, vilket i sin tur även har betydelse för hans egen utveckling. I både Sarahs och Katherines fall handlar det om att bearbeta ett tvivel i relation till de otroliga budskap från framtiden som de får motta. För att kunna genomföra sina uppdrag eller uppgifter gäller det för messiasgestaltna att mer än någon annan få just dessa kärleksobjekt övertygade.

Det handlar således inte direkt om en lätt igenkännbar religiös tvivel, ett tvivel som t.ex. skulle ta sig uttryck i påståenden som "Jag tvivlar på att det finns en Gud". Detta bl.a. på grund av att frågan om det finns en Gud aldrig i filmerna aktualiseras eller införs i den religiösa tematikens kärna. Men det tvivel som kommer till ytan får ändå en religiös prägel genom att det i någon mån alltid knyts till ämnen eller frågor som i alla filmerna relaterar till religion eller religiositet. Med dessa tvivel och dess

överkommande kan kärleksobjekten uppfattas ges en viktig funktion i relation till filmernas messiasgestalter och messiassteman. Även om tvivlet kunde tolkas som uttryck för brist på en positiv kvinnlig religiös röst, en brist som i sin tur fråntar kvinnliga karaktärer en definierande religiös makt, är det kanske ändå skäligare att läsa tvivlet utgående från messiasgestaltens resa. Tvivlet behöver på så sätt inte bindas entydigt till det kvinnliga i filmerna och ses som ett uttryck för kvinnlighet. Man kan snarare uppfatta det som ett tema eller en frågeställning som messiasgestalterna måste genomgå och som tillåts aktualiseras genom kärleksobjekten. Tvivel återfinns vi för den delen inte enbart hos kärleksobjekten utan även hos messiasgestalterna. Dessa måste, med andra ord, även komma till en tro på sig själva och sina förmågor för att bli messiasgestalter. Värt att poängtera redan här är emellertid att ett religiöst tvivel även återfinns hos andra kvinnliga karaktärer, nämligen kvinnliga messiasgestalter. För dessa skiljer sig emellertid både situationen och den möjliga lösningen nämnvärt från både messiasgestalter och kärleksobjekt i de filmer som här tagits upp. Jag återkommer till detta i kapitel fem. Det finns emellertid här ännu ett viktigt tema i filmerna som bör tas upp: kärleken.

Kärlek

Eftersom vi här behandlat kärleksobjekt och messiasgestalter är det rätt naturligt att kärleken visar sig ha betydelse i filmerna. Det jag emellertid här vill ta fasta på är specifikt kärlekens betydelse i messiasdramat och det sätt på vilket detta på gott och ont även inlemmar kärleksobjekten i historiens centrum. I alla dessa filmer utgör således kärleken en tematik som är mera än bara ett sidospår och kärleksobjekten framstår som mera än enbart sidokaraktärer. Med detta inte sagt att det inte också finns filmer med tydliga messiassteman där detta inte sker. *Dune*, som vi kommer att se på i nästa kapitel, är ett sådant exempel. Här är kärleksrelationen mellan messiasgestalten Paul och kärleksobjektet Chain inte betydelselöst, men den får långt ifrån den vikt som kärleken tillskrivs i de filmer som tagits upp i detta kapitel. Ifråga om dessa och kärlekens betydelse är *Wing Commander* kanske det svagaste exemplet. Kärleksrelationen är där något som endast alldeles mot slutet blir ett faktum. Den problematiska sidan hos kärleksrelationen blir igen tydlig i *Stjärnornas Krig*, även om den också här kan få en positiv tolkning. Utan Anakins och Amidalas kärlek skulle ingen Luke och Leia existera och således ingen räddning för Anakin och världen heller. Även i *The Matrix* föreföll kärleken vara förödande, men visade sig också vara det som behövdes för ett förverkligande av fred och en ny värld. Neos kärlek till Trinity kunde bryta den cirkulära utveckling man tidigare varit fångnen i. *The Terminator*, slutligen, skildrar hur kärleken för messiasgestalten

genom tiden och leder till skapandet av en kommande messias i John Connor.

Att kärleken på detta sätt tillåts inta centrum av historien kan ses som ett sätt att kombinera romantik med action och i sin tur kanske locka en större publik. Kärleken till de kvinnliga kärleksobjekten hos messiasgestalterna garanterar dessutom att messiasgestalterna identifieras som heterosexuella. Överlag hör, som Brian Atterbery visat, en betydande hjältinna till saken bl.a. i science fictionberättelser och fungerar här som en motvikt mot en riskerande homoerotisk tolkning i och med de nära manliga relationer som annars brukar vara temat.³⁶⁶ Kärleksobjekten i dessa filmer kan ses som en utveckling av denna konstruktion. Men denna tolkning räcker enligt min mening inte ända fram. I och med att de kvinnliga karaktärerna också har utvecklats, de har blivit aktivare och mera mångfacetterade, har kärlekstemat ingalunda övergetts utan snarare på ett djupare plan tillåtits genomsyra berättelserna. Slutresultatet är messiasmyter där kärleksobjekten på flera nivåer är betydelsefulla för messiasgestalternas utveckling till att bli messiasgestalter. Här kan således den hypotes jag ställde upp i inledningen få gott stöd i materialet.

I och med att kärleken, och med den kärleksobjekten, ställts i centrum kan emellertid också messiasmyten, i varje fall en myt som i första hand knyter an till en kristen tradition, ses utmanas eller omtolkas i dessa filmer. Vi möter således inte enbart i dessa filmer en förändring, som Conrad Ostwalt visat, i relation till hur förhållandet människan och Gud kommer till uttryck i traditionell biblisk apokalyptik.³⁶⁷ Istället sker också en omarbetning av kvinnors position. Som vi såg i fallet Trinity har tolkningar av det religiösa i *Matrix*-filmerna utgående från enbart en judisk-kristen tradition kommit till korta.³⁶⁸ I denna tradition får hon inte plats. På liknande sätt blir Sarah problematisk enligt en kristen tolkning genom att om inte bli Gud så bli gudomlig.³⁶⁹ Även om de kvinnliga kärleksobjekten i dessa filmer är delvis traditionella kvinnliga karaktär sker således här också, i och med deras aktivitet och betydelse, en klar förändring. En förändring som understryker kvinnors betydelse i myten och gör att de framstår som vida mera än observatörer eller lärjungar. I dessa filmer är det de manliga karaktärerna som står för den slutliga frälsningen, men kvinnliga karaktärer, även om de inte ges en direkt religiös röst eller tillgång till traditionell religiös makt, blir genom den omvälvande kärleken långt ifrån obetydliga.³⁷⁰

³⁶⁶ Attebery 2002, 44-46

³⁶⁷ Ostwalt 2000

³⁶⁸ Flannery-Dailey och Wagner 2001

³⁶⁹ Kozlovic 2001

³⁷⁰ Att känslor på detta sätt får inta centrum i science fictionberättelser är visserligen inte i sig något nytt. Som vi såg i föregående kapitel har långt ifrån alla science fictionberättelser

Sammandrag

En jämförelse visar således att kärleksobjekten i dessa filmer både delvis går emot och delvis följer den traditionella filmhjältinnans öde. Att den religiösa makten i filmerna tillfaller män talar för att vi här funnit ett delvis känsligt område, ett område som dessa starka och aktiva kvinnliga karaktärer inte tillåtits utmana. Med sitt tvivel och sin kärlek dras kärleksobjekten emellertid in i messiasmyterna på ett djupgående sätt. Det är kärleken och på så sätt också kärleksobjekten som driver och förändrar messiasgestalterna och slutligen gör dem till messiasgestalter. Deras betydelse på denna punkt blir en utmaning av messiasmyten som vi känner den från i varje fall en judisk-kristen tradition. Denna utmaning är något som hos de kvinnliga messiasgestalterna möjligen kommer att ses dras ännu längre. Innan vi vänder oss till dessa karaktärer ska vi emellertid granska en annan betydelsefull kvinnlig karaktär i relation till manliga messiasgestalter, nämligen modern.

upphöjt rationaliteten. Istället har tanken på att man ibland måste sluta rationalisera, som J. P. Telotte påpekat, varit genomgående inom mycket science fiction. Med sin "kiss and tell"-mentalitet talar också mycken sf enligt Telotte om känslors betydelse (Telotte 2001, 21-23). I dessa filmer rör det sig således om en förändring i fråga om grad snarare än art.

4. Mödrar och messiasgestalter

I detta kapitel riktas uppmärksamheten på en annan kvinnlig karaktär som ofta möter oss på film, modersgestalten. Närmare bestämt är det modersgestalter i förhållande till manliga messiasgestalter, eller mödrar till messiasgestalter, som är ämnet. Från feministiskt håll har man rätt naturligt kommit att intressera sig för mödrar och modersgestalter, men liksom det finns olika feministiska inriktningar i övrigt är åsikter om mödrar och moderskap också varierande. Det finns forskare som menar att modersrollen är den ultimata rollen för en kvinna, men de flesta ser också problem med rollen. Detta bl.a. eftersom den kan anses föra med sig att en kvinna inte får sitt värde från sig själv utan genom en annan individ. En moder är inte heller något varje kvinna önskar eller kan vara. Rollen som moder involverar dessutom, enligt vad många menar, en stor risk att kvinnans eget själv kommer att förnekas. Med Elizabeth Putticks ord:

It is particularly within marriage and motherhood that feminists see woman's 'self' as most at risk of being neglected. Patriarchy demands that women should sacrifice their own needs and demands to their family, valuing selflessness over selfrealization, caring for others over creation of self.³⁷¹

I rollen som moder riskerar, med andra ord, kvinnan som person med egen identitet att försvinna och omvårdnaden om andra att bli det enda av betydelse. På grund av de motsägelsefulla bilder av moderskap som många samhällen för fram är moderskap idag också allt annat än en enkel och problemfri position. Som Sharon Hays konstaterat:

In a society where over half of all mothers with young children are now working outside of the home, one might well wonder why our culture pressures women to dedicate so much of themselves to child rearing. And in a society where the logic of self-interested gain seems to guide behavior in so many spheres of life, one might further wonder why a logic of unselfish nurturing guides the behavior of mothers.³⁷²

Modersrollen är med andra ord full av motsägelser. Den går på många plan emot det självintresse som annars ofta förespråkas och ställer kvinnor i en paradoxal roll där de både ska ge allt och vara allt. Ändå fortlever tanken på den "goda modern", inte minst genom att vi gång efter annan möter henne i populärkulturen. Den lyckliga

³⁷¹ Puttick 1997, 132

³⁷² Hays 1996, x

hemmamamman är ett vanligt förekommande fenomen på både tv och film och trots att modersrollen också har problematiserats återkommer representationer av den allt uppoffrande modern. Med detta inte sagt att mödrar på film alltid är goda. Inom skräckfilmsgenren möter oss inte sällan skrämmande mödrar som vägrar släppa taget om sina barn, plågar dem eller t.o.m. dödar dem. Det som emellertid, som bl.a. E. Ann Kaplan visat på, är gemensamt för representationer av mödrar inom populärkulturen är att de mycket sällan framställs som mångbottnade subjekt. Ofta har inte minst mödrars sexualitet varit svår att handskas med.³⁷³

Det är emellertid inte endast på film som moderskap ofta verkar ha förespråkats. Som antytts tidigare har också många religioner sett modersrollen som den enda acceptabla och prisvärda för kvinnor. Även i relation till frälsarkaraktärer har moderns roll kommit att poängteras. Något av en kristen syn på kvinnans roll i frälsningsdramat kan man sluta sig till i nedanstående citat av Gaye Ortiz och Maggie Roux:

In many myths and legends the world over, the child born to save humanity is almost always identified as male, the child born to conceive the savior is always female. There is wholeness in this picture which is often distorted in the emphasis on the male-only redeemer role. But the two roles perhaps can be seen to make up the whole story for the human race. The child, when grown into the purpose for which he was born, must become other than the child, and the mother must become other than the parent. They must both face each other in their unique humanity.³⁷⁴

Ortiz och Roux visar här på en klar obalans i myten om en manlig frälsare född av en kvinna, men visar också på en möjlig väg till balans. Båda måste bli annat eller mera än de är. Båda måste få framstå som fullvärdiga människor. Tanken kan kanske verka förenklad. Det intressanta här är emellertid att det är i samband med science fictionfilmen *Terminator 2*, som vi just ska se närmare på, som den förs fram.

Inom speciellt feministisk science fiction har mödrar och moderskap också ofta varit temat. Jane Donawerth har visat på en utveckling som gått från en mesta dels positiv bild av mödrar och moderskap i 70-talets feministiska utopier till en mera problematiserad bild i de under 90-talet allt vanligare feministiska dystopierna.³⁷⁵ Modersgestalter i ett flertal intressanta skepnader kan även återfinnas i flera science fictionfilmer. Inom 80-talets populärkulturella science fiction och fram till början av 90-talet gestaltades, som bl.a. Maria Nilson konstaterat, påfallande många

³⁷³ Kaplan 1992, 180-219

³⁷⁴ Ortiz och Roux 1997, 153

³⁷⁵ Donawerth 2000, 49-66

mammor till skillnad från tidigare science fictions kurviga bikinibrudar och senare flickhjältinnor.³⁷⁶ Mödrar och det moderliga har emellertid inte alltid i dessa filmer fått en alltigenom positiv prägel utan även monstruösa teman i förhållande till modersrollen har gestaltats (se kapitel fem).

Hur än modern representeras på film är det klart att mötet moder, science fictionfilm och messiasstema kan tänkas bjuda på något intressant. Frågan blir här, som tidigare, i vilken mån mödrarna i filmerna ges en egen religiös röst och i vilken mån och på vilket sätt även de har inflytande på eller tar del i filmernas messiasmyter. Vi inleder med att återvända till *Terminator*-filmerna och speciellt *Terminator 2: Judgement Day*.

Mödrar och muskler i *The Terminator*

Sarah Connor framstod redan i *T1* som en tänkvärd och mångbottnad karaktär. Hon är i den filmen en mycket otänkbar hjälte som emellertid visar sig vara starkare än någon kunnat tro. Ur en viss feministisk synvinkel blir hon emellertid som karaktär ännu intressantare i och med den andra filmen i serien, *T2*. Den oskyldiga, osäkra unga kvinnan från *T1* är här som bortblåst. Istället är det från första början en verklig slagskämpe, beredd att förändra världen, som vi får stifta bekantskap med. En slagskämpe som emellertid också är en mor och uttryckligen drivs av moderliga känslor. Men hon är helt klart inte vilken mamma som helst.

Sarah Connor – kropp, hjälte, offer

Kroppar kom även i en del av filmerna som togs upp i föregående kapitel att vara i behov av att analyseras närmare. Hos en del av kärleksobjekten mötte vi splittrade och androgyna kroppar och dessutom kroppar som klart sexualiserades. I *T2* blir ämnet ändå snäppet påtagligare. I *T2* kan nämligen karaktärerna, som Maria Nilson konstaterat, anses definieras av sina kroppar. I filmens inledning presenteras tre kroppar: den goda terminatorns, den onda terminatorns och Sarahs.³⁷⁷ Hos alla dessa tre karaktärer är kroppen från första början central. Både den goda och den onda terminatorn kommer nakna till nutiden. Hos den goda terminatorn aktualiseras således tydligt redan inledningsvis karaktärens muskulösa kropp medan den onda terminatorns föränderliga kropp genom filmen blir ämnet. Sarah Connors kropp aktualiseras i sin tur från och med första gången vi ser henne. Då håller hon på att göra pull-ups och kameran

³⁷⁶ Nilson 2004, 45

³⁷⁷ Nilson 2004, 44

zoomar in på hennes svällande och svettdränkta armmuskler. Med tiden blir det klart att det inte enbart är Sarahs armar utan hela hennes kropp som är tränad intill perfektion. Genom denna kroppsliga styrka kan Sarah från första början definieras som en av filmens hjältar. Hon tilldelas här, med andra ord, den traditionella hjältens fysiska styrka. Det mest iögonfallande med den första bilden vi får av Sarah när det gäller representationen av kvinnlig styrka på film är emellertid, som Sherrie A. Inness påpekat, att kameran inte fokuserar hennes bröst utan uttryckligen hennes vältränade armar och axlar. Sarahs sexualitet tonas alltså ned medan hennes fysiska styrka poängteras.³⁷⁸ Detta i motsats till många andra tuffa kvinnliga karaktärer på film som endast tillåts vara starka om de samtidigt framstår som sexuellt åtråvärda och tillgängliga. Ser man till det faktum att Sarah i filmen är en moder är detta visserligen inte lika överraskande. Mödrars sexualitet på film har, som vi såg ovan, inte sällan kommit att tonas ned eller ignoreras.³⁷⁹ Sarahs uttryckliga fysiska styrka gör henne ändå unik. Även om hennes kropp också tidvis gör henne underlägsen. Jag återkommer till detta nedan.

Sarah skiljer sig emellertid också på andra sätt från traditionella kvinnliga karaktärer på film. Hon framstår bl.a. både genom sin attityd och sin aktivitet som allt annat än en passiv och återhållsam kvinna. Från första början ger Sarah uttryck för en obrytbar vilja som inte låter sig förtryckas eller omvändas. Hon är orädd, kunnig och villig att ge allt för sina övertygelser. Som antydde i förra kapitlet i samband med att jämförelserna som gjorts mellan henne och en del av Bibelns kvinnor diskuterades är hon också slug och har förmågan att bedra en motståndare när det behövs.³⁸⁰ Sarah är således en överlevare som tillåts vara aktiv från början till slut. Hon framställs emellertid också som en till att börja med mycket traditionellt maskulin karaktär. Detta sker genom hennes fysiska styrka, men också genom den känslolöshet och stridsvilja som Sarah ger uttryck för. Genom de förberedelser hon gjort inför den kommande apokalypsen ges Sarah också en auktoritet i filmen. Det är med andra ord ofta hon som står för ledningen. Även denna auktoritet får emellertid en traditionellt maskulin karaktär genom att bl.a. sammankopplas med det militära. Hos Sarah sker således inte, i varje fall inte till att börja med, en direkt kombination av eller överskridande av traditionella indelningar i manlighet och kvinnlighet. Istället kan Sarah här anses ge uttryck för en styrka identifierbar som traditionellt manlig. Ett viktigt undantag till bilden finns emellertid i det faktum att hon är en moder med uttryckliga moderliga drivkrafter för det hon gör. Jag

³⁷⁸ Inness 1999, 125

³⁷⁹ Kaplan 1992, 180-219

³⁸⁰ Ortiz och Roux 1997, 149

återkommer till detta. Redan i och med hennes styrka och kunnande kan det emellertid konstateras att Sarah ges en central plats i *T2:s* messiasmyt.

Som konstaterades i förra kapitlet har Sarah – från första början – en viktig funktion i *Terminator*-filmernas messiasmyt eller messiasmyter. Hon är moder till en messias, men att föda en kommande frälsare framställs som långt ifrån hennes enda uppgift eller förmåga. I *T2* blir detta allra tydligast när Sarah själv tar på sig uppgiften att ändra historien och avvärja apokalypsen. Denna inställning hos Sarah har av Gaye Ortiz och Maggie Roux getts en rent teologisk tolkning: "It is through the character Sarah Connor that the prophetic response required by humanity in facing the consequences of its actions is most fully explored"³⁸¹. Sarahs handlande kan således ses som ett aktivt svar på det profetiska budskapet. För henne är det inte tillräckligt att enbart se tiden an. Något måste göras. Men Sarahs svar på det apokalyptiska budskapet förs inte fram som oproblematiskt. Sarah tänker nämligen mörda den man, Dyson, som hon fått veta kommer att skapa det datasystem som en dag kommer att utveckla medvetenhet och starta atomkriget mot mänskligheten. Det här kan visserligen ses som en lösning, men är inget filmen rätt naturligt vill skriva under. Istället förs en alternativ lösning fram. En lösning som emellertid delvis sker på bekostnad av Sarahs styrka. Det är rättare sagt just när hon ska mörda Dyson som den extremt maskulina Sarah, nu klädd som en kommandosoldat, får problem och ett annat mål för henne i filmen presenterar sig, nämligen målet att bli en god moder.

Trots att Sarah tydligt kan ses som en av filmens hjältar blir det från första början klart att hon också är en moder, om än en inte alltid, enligt filmens logik, lyckad moder. Sarahs oro för John är det som i filmens inledning driver henne när hon efter att ha försökt spränga ett dataföretag hamnat på mentalsjukhus. Även de mardrömmar om framtiden som ansätter henne framställs som farhågor som på ett påtagligt sätt hör en moder till. I sina mardrömmar ser Sarah t.ex. en lekpark med barn och sig själv som en mor till något av barnen. När atombomberna sedan i drömmen börjar falla brinner de alla upp. I drömmen hör vidare varken barnen eller hennes kopia inne i parken hennes varningsrop och utan att kunna göra något upplever hon domedagen om och om igen. Trots sina moderliga instinkter är det emellertid klart att Sarah inte har allt som krävs för att vara en bra mamma. Hon visar i början av filmen bl.a. aldrig John den kärlek han behöver eller ger honom den närhet han verkar önska. Istället är hon kall och svåråtkomlig och fullständigt inställd på sitt uppdrag att skydda honom. Som Sherrie A. Inness konstaterat är det således på bekostnad av förhållandet till John som Sarahs tuffhet byggs upp. Filmen kommer på

³⁸¹ Ortiz och Roux 1997, 145

detta sätt även att ifrågasätta Sarahs tuffhet och det är också, som konstaterats, när hon i full soldatmundering ger sig av på egen hand efter Dyson som hon råkar på problem.³⁸² Enligt John C. Lyden är det nu Sarah kommer till insikt om att hon själv håller på att bli det hon hatar, en känslolös mördarmaskin.³⁸³ Just här återinförs Sarah emellertid också, som Inness konstaterat, till rollen som kvinna och mor. Det är nämligen nu hon för första gången visar sina känslor och även talar om för John att hon älskar honom och på så sätt upphör med att framstå som annat än kvinna.³⁸⁴

Genom att på detta sätt insistera på Sarahs moderlighet och återinföra henne i en acceptabel känslsam kvinnlig roll visar filmen på den typ av spänning mellan starka hjältinnor och de historier de återfinns i som Yvonne Tasker pekat på. Här kan man identifiera ett tydligt behov att förklara hjältinnans agerande och definiera henne som exceptionell.³⁸⁵ Hos Sarah, och flera andra hjältinnor under denna period, tonas, som Maria Nilson konstaterat, den kvinnliga styrkan ned "genom att kombineras med en genomträngande moderlighet. Det är acceptabelt med aggressiva, våldsamma och brutala kvinnor om de är allt detta när de försvarar sina barn".³⁸⁶ I *T2* kan således Sarahs mod, styrka och hjältestatus förklaras och accepteras i och med att hon är mor, ett faktum som samtidigt hjälper till att neutralisera det hot mot traditionell manlighet hon annars kunde ha uppfattats representera. Den traditionellt moderliga Sarah tappar emellertid också genast, som Nilson, påpekat status.³⁸⁷ När Sarah i den följande diskussionen med Dyson hävdar att enbart en mor vet vad verkligt skapande är, vad det är att känna ett liv växa inom sig, blir hon avbruten av sonen som tar över ledningen. Genom att emellertid dessutom vara den enda kvinnan av sitt slag framstår Sarah också klart som ett undantag. I *T2* separeras således inte Sarah enbart från andra kvinnor genom sin styrka, hon har ingen betydelsefull relation till andra kvinnor överhuvudtaget.

Det är emellertid inte enbart genom att insistera på Sarahs unikheter och moderskap, och för den delen på moderskap i övrigt – i filmen får vi nästan enbart stifta bekantskap med kvinnor som är mödrar – som filmen undergräver eller problematiserar Sarahs styrka och position. Detta görs kanske ännu klarare genom att filmen inte enbart framställer henne som hjälte utan nästan lika ofta, eller samtidigt, gör henne till offer. Som konstaterats har Sarah i filmen en fysiskt stark kropp. Denna kropp och hennes aktivitet och auktoritet gör henne till en av filmens hjältar, en

³⁸² Inness 1999, 128

³⁸³ Lyden 2003, 213

³⁸⁴ Inness 1999, 127

³⁸⁵ Tasker 1998, 69

³⁸⁶ Nilson 2004, 45

³⁸⁷ Nilson 2004, 45

hjälte vars handlande alltid är mera än enbart en funktion i relation till filmens messiasgestalter. Samtidigt handlar det om en kropp som ställs upp mot särskilt terminatorns kropp och då oftast kommer till korta. I likhet med terminatorn deltar Sarah fullt ut i striden, men i motsats till terminatorn får vi se hennes kropp skadas med smärtsamma följder. Ungefär som i fallet Kyle Reese i *T1* framstår Sarah kanske genom sin kropp och på grund av det lidande den får genomleva som mera mänsklig. Det är inte en oövervinnerlig kropp hon har. Samtidigt är det en kropp som får underställa sig den i det här fallet, visserligen inte helt mänskliga, men klart manliga terminatorkroppen. Sarah placeras titt som tätt i situationer där hon måste räddas av terminatorn. Från första stund är det inte enbart hennes fysiskt starka kropp vi får stifta bekantskap med utan också en fången Sarah på ett mentalsjuk. Sarah lyckas visserligen nästan själv ta sig ut ur sjukhuset, men i flykten är hon och John i behov av terminatorns hjälp. Sist och slutligen är det också terminatorn som tillåts rädda dagen.

Representationen av kvinnlighet blir i *T2* således en rätt komplicerad företeelse där styrka både är något typiskt manligt och också möjligt kvinnligt, dock inte utan att problematiseras. Genom att slutligen låta terminatorn vara den stora hjälten som gör slut på hotet från framtiden ges denna karaktär dessutom en slags religiös auktoritet delvis på Sarahs bekostnad. Rättare sagt måste både hon och John även i filmens sista scener räddas av terminatorn. Genom hela filmen är emellertid Sarah ändå betydelsefull. Hon tar, som konstaterat, del i striden in i det sista. Hon intar emellertid också en annan betydelsefull roll i filmen, hon är den som uppfostrat John till sin roll som en kommande messias och fört budskapet om framtiden till honom. Men hon är också en karaktär som John älskar och behöver. Även på detta led i berättelsen fortsätter emellertid Sarah att vara en komplicerad karaktär.

Sarah och John – mänsklighetens hopp och muskelmamman

Som redan konstaterats är uppenbarligen ett av målen i *T2* att föra in Sarah i en mera acceptabel traditionellt moderlig roll och följaktligen att få henne att ta hand om John så som hon, i varje fall enligt filmens logik, borde. Att detta också är något som John önskar visar emellertid samtidigt vilken stor betydelse Sarah har i hans liv. John älskar sin mamma och saknar henne när de är åtskilda. John må således vara en kommande messias, men just nu är han i första hand ett barn i behov av sin mamma. Det första John tänker på när han inser att den onda terminatorn är efter honom är således att hjälpa sin mor och få henne ut ur mentalsjukhuset. I filmen får vi emellertid också höra om den träning i stridsteknik och vapen Sarah gett sin son, eller sett till att han fått genom att vara i kontakt med olika experter. Hon framställs således som en mor som har gjort allt för att förbereda sin son för hans kall, men samtidigt

även som en mor som delvis misslyckats i sin roll som mor. När Sarah väl visar sina känslor för sin son och blir en "god mor", ges emellertid John också i filmen en första möjlighet att verkligen stiga fram som en kommande ledare. Han får, kan man säga, visa prov på den träning Sarah gett honom. Detta dock, som Nilson konstaterat, på bekostnad av Sarahs status.³⁸⁸ Dock visar Johns och Sarahs nära förhållande, ett förhållande som blir centralt ända till slutet, på att Sarah alltså är av vikt för sin son.

Det är emellertid inte enbart, som konstaterats, genom att träna sin son och själv delta i striden som Sarah är av betydelse för både filmens messiasmyt och messiasgestalt. Sarah är också den som fört det profetiska budskapet vidare till John. Det är via sin mor John fått veta om framtiden och den viktiga roll han har att spela. Reeses profetiska röst har således i *T2* överförts på Sarah. På detta sätt har Sarah en slags religiös röst i filmen och också en slags religiös auktoritet i filmtexten. Hon vet det ingen annan vet. Och hon har alla skäl i världen att skydda sin son. Hon har fått den framtida apokalypsen tydligt bevisad för sig. Problemet är att ingen tror på henne. Sarahs kunskap om framtiden har fått henne förpassad till ett mentalsjukhus. I likhet med Kyle Reese i *T1* tror man således att Sarah är galen. Problemet är att även John tror det. Även om John älskar sin mor och t.ex. argt påpekar för sin fosterfar att hans fostermor inte är hans mor kan han inte låta bli att låta bitter när han berättar om var Sarah är och vad hon gjort. Det behövs således en ny manlig "profet" från framtiden för att John ska bli övertygad och inse sanningen i sin mors ord och betydelsen av det hon lärt honom. På detta sätt undermineras Sarahs auktoritet i filmen även i förhållande till det religiösa. Detta faktum blir visserligen inte påfallande, men för ändå, som antyddes redan i föregående kapitel, fram den religiösa rösten, i det här fallet en profetisk sådan, som en i första hand manlig röst. Terminators betydelse för John visar också att Sarah inte räcker till som guide för Johns utveckling.

Det här innebär emellertid inte att all auktoritet i filmen, inklusive den religiösa, sist och slutligen i filmen överförs till eller klagörs som det manligas sfär. Sarah är in i det sista en stark och fascinerande karaktär. Hennes betydelse för John och hennes unika styrka håller också i sig till slutet. I filmens sista scener försöker den onda terminatorn locka till sig John genom att förvandla sig till Sarah och ropa på hjälp med hennes röst. John kommer som väntat springande, men inser genast vem som är vem av de två kvinnor han möter. Den verkliga Sarah är svårt skadad, men ber inte om hjälp utan beordrar sin son att kasta sig undan.³⁸⁹ John känner igen sin mor i denna starka och beslutsamma, men nu också mera

³⁸⁸ Nilson 2004, 45

³⁸⁹ I den förlängda directors cut ser vi också att terminators fötter sitter fast i järngolvet.

känslosamma och vårdande kvinna, och gör som hon säger. Även om terminatorn sist och slutligen är den som räddar dagen äger således även Sarah auktoritet in i det sista och hennes mera traditionellt moderliga drag gör henne inte här längre till en mindre duglig hjälte. Det vi istället lämnas med är en på ett nytt sätt stark kvinnlig karaktär och hennes son för vilka framtiden inte längre är lika obeveklig. Just här återkommer i filmen också Sarahs religiösa auktoritet på ett intressant sätt.

Publikens profet

Sarah må inte ha kunnat övertyga sin son om den kommande apokalypsen, men för en åskådare av filmen är det Sarah som för fram budskapet om den kommande undergången. Detta sker genom att vi får ta del av hennes drömmar och på så sätt leva oss med i hennes lidande. Scenerna med lekparken som brinner upp och Sarahs beskrivning av denna mardröm hör utan tvekan till de starkaste i filmen. Åskådarens kunskap om framtiden sammankopplas emellertid även på ett annat sätt direkt till Sarah. I filmens första scen är det, närmare bestämt, Sarahs röst vi hör berätta om den väntade apokalypsen, sin son och hans uppgift och om de personer som sänts genom tiden för att utplåna eller skydda honom. På så sätt är det Sarah som i filmen till åskådaren tillåts förmedla profetian om en kommande apokalyps, men också om redan påträffade och kommande messiasgestalter. Sarah berättar här om andra, inte direkt om sig själv, men på ett påtagligt sätt blir filmen genom hennes berättande, från första början, också hennes egen historia. Det är endast hennes personliga tankar vi får ta del av och även om dessa tankar i första hand rör John ger det Sarah en tydlig självständighet och betydelse i texten.

Denna Sarahs profetiska röst återkommer dessutom i filmens sista scen. Den är, med andra ord, inget som utplånas med tiden utan ger Sarah en auktoritet genomgående. På slutet är det visserligen inte säkra framtida händelser hon uttalar sig om. Det hopp hon hyser om att det faktum att maskiner kan lära sig värdet av mänskligt liv också ska betyda att människor kan göra det, har ändå en viss profetisk klang. I *T3* visar det sig visserligen att Sarahs hopp om en ljusare framtid inte kom att uppfyllas. Även här ges hon emellertid en viss profetisk kunskap. Karaktären Sarah är nu död, men på hennes order har hennes vänner fyllt hennes kista med vapen till hjälp för John och hans hjälpande terminator. Sarah beskrivs på så sätt som någon som inte är helt övertygad om att apokalypsen, eller domedagen, har blivit avvärjd, vilket visar sig vara fallet.

Sammandrag

Hur man än ser på Sarah Connor är hon en mångfacetterad karaktär. Sarah är i *T2* i första hand en mor till en messias. Men hon är en mor som också deltar aktivt i de händelser som är förknippade med filmens apokalyptiska teman och dess messiasmyt. I filmen kan man uppfatta en spänning mellan Sarahs tuffhet och berättelsen. Hennes tuffhet är något som måste förklaras och som också delvis undermineras. Även om Sarah tilldelas en profetisk röst är detta också en röst som delvis går miste om sin auktoritet genom att ingen tror på den innan den bekräftats av andra, närmare bestämt av två manliga karaktärer. Det intressanta i sammanhanget är också den stora betydelse för sin son som Sarah tillskrivs i filmen. En betydelse som trots att Sarah delvis får ge vika för sin son förblir av vikt in i det sista. Hon ges dessutom en viktig position som en profetisk röst i relation till åskådaren. Sarah är således en mor att räkna med, ett drag som hon bl.a. har gemensamt med följande moderskaraktär vi ska se på, Jessica i filmen *Dune*.

Religiös makt och moderlighet i *Dune*

Filmerna *Dune* har tydliga likheter med en del av de filmer vi analyserat i denna studie, men för också något eget och nytt till diskussionen. Detta gör den inte minst genom att, som vi ska se, på ett påfallande sätt förknippa kvinnliga karaktärer med det religiösa och presentera flera mäktiga moderskaraktärer. Den av dem som för vår studie är av största intresse är Lady Jessica som är moder till filmens messiasgestalt Paul Atreides.

Myt och religion i *Dune*

Conrad E. Ostwalt Jr. har om *Dune* kort och gott konstaterat att filmen presenterar "Armageddon as a battle in which the planet Dune's existence and the survival of an empire are in the hands of the messianic Paul Atreides"³⁹⁰. *Dune*, och filmer som t.ex. *Stjärnornas Krig*, visar enligt Ostwalt på en tendens inom mycket science fictionfilm att förknippa ett apokalyptiskt tema med en utvald hjälte på så sätt att filmerna "seem to be dominated by this hero and, thus, by character rather than by plot or the actual movement of time toward the end"³⁹¹. Vi har således i denna film återigen rätt klart att göra med en messiasgestalt omkring vilken messias temat eller myten utspelar sig. Vi får närmare bestämt följa den unge Paul Atreides utveckling till att bli fremernas väntade frälsare. Paul beskrivs emellertid också som Guds hand och som den i vars händer hela

³⁹⁰ Ostwalt 1995b, 57

³⁹¹ Ostwalt 1995b, 57

universums öde verkar vila. Medan messiasmyten i *Dune* framträder på ett rätt direkt och okomplicerat sätt är det ändå intressant att se hur berättelsen genomsyras av ett tydligt religiöst språk och hur filmens messiasgestalt på olika nivåer blir en messias för flera olika folk och grupper.

Om vi inleder med filmens religiösa språk är detta något som från första början blir påfallande. Här möter vi således ett språkbruk med tydliga lån från olika religiösa traditioner eller med formuleringar som för tankarna till det religiösa. Bland annat hälsningen eller välsignelsen vi får höra i början av filmen, "May the hand of God be with you", för på ett direkt sätt tankarna till det religiösa. Redan i filmens inledande monolog berättas det om fremerna som "had long held a prophecy according to which a messiah would come and bring them to true freedom". Här talas således uttryckligen om en profetia och en messias. Det intressanta med det religiösa språkbruket är emellertid också det direkta lånet från islamisk tradition. I filmen talar man uttryckligen om *jihad*, som i nästa andetag beskrivs som ett heligt krig. Lånet från islam eller författarens påverkan av eller intresse för islam blir ännu tydligare i Frank Herberts bok *Dune*. Där kallas t.ex. Paul av fremerna för *mahdi*, som inom islam är en gestalt många muslimer tror att kommer att uppträda vid tidens slut för att för en tid återupprätta de rättfärdiga före världens slut och domedagen. En form av islamisk messiastro med andra ord.³⁹² Även om lånen från islam mesta dels har skalats bort i filmen *Dune* återstår ändå tydligt en del av Frank Herberts intresse för det religiösa. Bokens komplexitet som bl.a. tillskrivits dess tydliga religiösa teman gäller dessutom även filmen.³⁹³

Det religiösa kan således i *Dune* anses vara en del av det som gör berättelsen levande och mångbottnad. Det religiösa i *Dune* äger emellertid också sin egen komplexitet. Som konstaterat är det nämligen inte så enkelt att Paul Atreides enbart är fremernas messias och för detta folk till frihet genom ett heligt krig. Paul är också väntad och fruktad av andra. För rymdgillet och dess navigatörer framstår han t.ex. som ett uttalat hot mot Melange-kryddan som endast återfinns på ökenplaneten Arrakis, även kallad Dune, och som garanterar navigatörernas förmåga att resa genom rymden utan att röra sig. Följaktligen ger rymdgillet redan tidigt order om att pojken Paul ska dödas. Paul visar sig med tiden emellertid även överlag vara ett hot mot den politiska makten i universum genom att han utmanar kejsaren Shaddam IV:s makt och sätter stopp för dennes och Harkonnernas försök att utplåna ätten

³⁹² Glassé 1989, 249 Andra begrepp hämtade från den islamiska traditionen som nämns i böckerna är bl.a. *jinn*, inom islam väsen som befolker den immateriella världen (210) och *Shaitan*, den islamiska djävulen (165).

³⁹³ Clute och Nicholls 1999, 559

Atreides. Det är emellertid för en uttryckligen religiös grupp som Paul har en nästan lika stor betydelse som för fremerna, nämligen bene gesserit-systrarna.

Bene gesserit-systrarna och Kwisatz Haderach

På liknande sätt som i *Stjärnornas Krig* och *The Matrix* möter vi i *Dune* kvinnliga karaktär på många ställen i filmtexten. I motsats till de här filmerna tillfaller makten i alla de världar vi får bekanta oss med i *Dune* män. Här råder således en mera traditionell maktfördelning i förhållande till kön. Det finns emellertid ett påfallande undantag. Även om kvinnliga karaktärer inte direkt tilldelas politiska ledarpositioner i filmen intar de en viktig ledarposition. De framstår rättare sagt som religiösa eller andliga ledare och rådgivare.

För att precisera möter vi i *Dune* en grupp kvinnor, kallade bene gesserit-systrarna, med inflytande på flera plan. Hos kejsaren Shaddam IV uppträder systrarnas ledare, den vördade modern Gaius Helen Mohian. Mohian kallar sig själv för kejsarens sanningssägare och har telepatiska förmågor. Även hos fremerna möter vi en bene gesserit-syster som de kallar för sin vördade moder och som vi bl.a. ser uttala delar av fremernas profetia om en kommande messias. I rollen som en moder för ett folk intar således bene gesserit-systrarna en religiös ledarposition. En position som kan uppfattas ge dem ett betydande inflytande i vissa sammanhang. Bene gesserit-systrarna sägs emellertid också ha sin egen agenda. Av berättarrösten i filmen, som även den är kvinnlig och tillhör prinsessan Irulan, får vi veta att bene gesserit-systrarna under 90 generationer försökt avla fram en övermänniska genom att föda fram döttrar som kunnat giftas bort och sluta mäktiga hus och blodlinjer samman. Denna övermänniska kallas Kwisatz Haderach och är av manligt kön. Frank Herbert har i sin lista över terminologi till *Dune* beskrivit Kwisatz Haderach som en manlig bene gesserit vars organiska mentala krafter skulle överbygga tid och rum.³⁹⁴ Det är också som en sådan Paul Atreides, eller som han mot slutet av filmen kallas Paul Muad'dib, framstår i filmen.

Det fascinerande med bene gesserit-systrarna är emellertid inte enbart att de som kvinnor tilldelas en religiös makt i filmerna, utan också att denna makt får så klara kvinnliga undertoner. Det är uttryckligen som en slags mödrar dessa kvinnor intar sina ledande religiösa roller. Här innebär moderskapet emellertid inte enbart vård och uppoffring till förmån för någon annan. Istället tilldelas kvinnorna som just mödrar också en livgivande makt som de själva i stor utsträckning har kontroll över. De föder de barn de vill ha och använder dessa, som hittills alla eller i varje fall de flesta, som det verkar, har varit döttrar, för att avla

³⁹⁴ Herbert 1965, 522

fram en egen supermänniska. Den fråga som emellertid aktualiseras i *Dune* för särskilt bene gesserit-systrarna är om den man som nu avlats kommer att vara deras att kontrollera. I vilken mån är med andra ord fremernas messias en tillgång för systrarna och i vilken mån är han ett hot mot deras inte minst religiösa makt?

Det som gör bene gesserit-systrarna speciellt intressanta för denna studie är emellertid inte enbart deras religiösa makt och att de står bakom filmens messiasgestalt.³⁹⁵ Centralt är också att Pauls mor Jessica är en bene gesserit-syster, en syster som emellertid gått emot systrarnas planer genom att välja att föda Paul.

Jessica och moderns makt

I och med att Jessica uttryckligen valt att föda en son, Paul, och är en bene gesserit-syster, och alltså är en av dem som varit med och arbetat för att avla fram Kwisatz Haderach, borde det vara klart att hon har en betydande plats i filmens messiasmyt. Liksom med Sarah i *Terminator*-filmerna är den uppgift Jessica har mycket mera omfattande än att enbart föda fram en frälsare. Utan hennes medvetna val skulle en messias inte finnas till. I Paul framträder dessutom, vilket ofta påpekas, spår av Jessicas träning. Men en hurudan kvinnlighet är det riktigt Jessica representerar?

Personligen finner jag Lady Jessica vara en av *Dunes* mest fascinerande karaktär. Hon äger både styrka och mod och den tillgång man som åskådare får till Jessicas inre liv gör henne till en mångdimensionerad och levande karaktär. Samtidigt är denna karaktär en på många sätt traditionellt kvinnlig karaktär som dessutom på många sätt begränsas i sitt agerande. En feministisk läsning av karaktären blir således tvungen att ta fasta på de öppningar som filmtexten tidvis bjuder på. Om vi börjar med det kroppsliga är det en traditionellt vacker och högre kvinnlig kropp vi här får möta. Intressant nog är detta emellertid också en, i motsats till Sarah som mor, tidvis sexualiserad eller i varje fall sexuellt aktiv kropp. På så sätt bryter Jessica mot en traditionell representation av moderskaraktärer.³⁹⁶ Genom att även representeras som sexuellt aktiv kan hon anses vara en mera nyanserad kvinnlig karaktär. Att hon också beskrivs som en konkubin komplicerar dock bilden. En bild som emellertid också vägs upp av att hon befinner sig i ett verkligt kärleksförhållande. Ett förhållande Pauls far, hertig Atreides, säger sig ångra att han inte gjort officiellt genom att gifta sig med Jessica.

³⁹⁵ I Herberts *Dune* får vi dessutom veta att messiasmyten är något systrarna "odlat" hos folk, bl.a. hos fremerna. Genom att känna till myten kan en bene gesserit-syster garantera sig en position och ett gott mottagande bland olika folk.

³⁹⁶ Kaplan 1992, 180-219

När det gäller attityd är Jessica också en rätt traditionell kvinnlig karaktär. Hon är känslös och drivs av sina känslor för sin son och hertig Leto. Genom att föda Paul har hon visserligen också visat tecken på ett visst motstånd mot sina överordnande, särskilt mot de bland bene gesserit-systrarna, men även här är det klart att det i första hand är för att det betydde så mycket för Leto som Jessica valde att föda en son. Tack vare sitt beslut får Jessica en viss auktoritet i filmtexten. Hon säger sig bl.a. ha svurit på att inte ångra sitt val. Genom hennes handlande sätts också historien i rörelse. Samtidigt elimineras emellertid en del av Jessicas möjliga självständighet genom att hennes handlande knyts till andras önskningsar. Jessica framträder emellertid även senare i filmen som en handlingskraftig och aktiv karaktär och hon tilldelas på grund av sina förmågor också alltid en viss auktoritet. När Paul och Jessica möter fremerna i öken, dit de egentligen tagits av harkonnerna för att dö, är det Jessicas agerande och de tecken på sina förmågor som hon visar som räddar dem. Jessica kan nämligen genom sin bene gesserit-träning utan svårigheter övermanna män som är mycket större än hon. Hon hotar att döda fremernas ledare Stilgar när hon inser att hon och Paul befinner sig i fara. Här sammankopplas således Jessicas kropp också med en övernaturlig stridsteknik, en stridsteknik som senare blir av stor betydelse för fremerna. Jessicas agerande visar för fremerna att hon och Paul är värda sitt vatten flera gånger om³⁹⁷ och man tar emot dem hos sig i utbyte mot att Jessica lär dem detta sätt att strida. När fremernas vördade moder senare ligger för döden ges i sin tur Jessica en ny auktoritär position och en viss självständighet i filmtexten när hon erbjuds och mottar uppgiften som fremernas nya vördade moder.

Det är följaktligen en slags religiös auktoritet som genom hela filmen tilldelas Jessica. Vi får från första början veta att hon är en bene gesserit-syster och medveten om framavlandet av Kwisatz Haderach. Som bene gesserit-syster är Jessica medlem i en mäktig religiös gruppering med en klar andlig eller religiös makt. Hon tilldelas även en religiös röst genom att tro på Kwisatz Haderach och även på sin son. I och med att Jessica är en bene gesserit-syster har hon också speciella, mystiska eller övernaturliga förmågor som bl.a. tillåter henne att styra andras tankar och handlande, men hon bär också själv på det genetiska arv som kan frambringa en möjlig övermänniska. Som bene gesserit-syster tillåts hon också bli en andlig ledare för ett folk, fremerna. Att det rör sig om ett systemskap ger dessutom Jessica ett uttryckligt kvinnligt stöd i sin roll. Men, som vi kommer att se, blir bilden ur en feministisk synvinkel ändå slutligen rätt problematisk. Problematiken knyts här särskilt till det

³⁹⁷ Fremerna är ett ökenfolk och värderar således vatten högre än något annat. När en människa dör återvinner man hennes vatten.

faktum att vi har att göra med en uttryckligen manlig messias, en messias som emellertid också har viktiga band till sin mor.

Jessica och Paul – härkomst och religion

Som konstaterat är Pauls födelse ett medvetet val av Jessica. På så sätt är hon den karaktär som satt bollen i rullning för den kommande övermänniskan och messiasgestaltens, eller Kwisatz Haderachs, framträdande. Jessica får emellertid betydelse för Paul också på andra sätt och messias temat och dess specifika drag i *Dune* knyts återkommande till henne. Hon är bl.a. den som kanske mest närgående tillåts observera Paul och som genom sina tankar klargör för publiken vilka möjligheter Paul har. Men hon är också en karaktär som visuellt och genom det hon får genomgå direkt knyts till filmens messiasgestalt och messiasmyten i övrigt.

Inledningsvis är det, som konstaterats, Jessicas träning man tidigt observerar hos Paul. Träning som gör att han kan genomlida det inget gossebarn före honom klarat av. Detta sker specifikt i filmens inledning när den vördade modern Gaius Helen Mohian kommer för att testa Paul. Jessica har inget annat val än att låta prövningen ske, även om hon vet att det kan betyda pojkens död. Paul klarar emellertid testet tack vare Jessica och Mohian uppmanar Jessica att fortsätta med träningen och lära honom om "rösten" med vilken bene gesserit-systrarna kan styra andra. Som konstaterat har Jessicas träning av Paul även senare betydelse. De lyckas bl.a. fly från harkonnerna genom att använda "rösten". Nu blir det emellertid även klart att kryddan på *Dune* håller på att förändra Paul, vilket han säger att Jessica måste ha förutsett. Tack vare hennes träning sker denna förvandling på det mentala planet. Som ett bevis på sitt nya tillstånd vänder sig Paul till sin mor och konstaterar att han vet att hon är gravid och väntar hans syster. För fremerna knyts dessutom legenden eller profetian om den kommande messias inte enbart till Pauls agerande utan även till Jessicas. Detta sker bland annat när Jessica lovar Stilgar att lära fremerna den mystiska stridsteknik hon kan (på svenska i textningen till filmen översatt till nornornas kampkonst) på vilket följer ett konstaterande att detta är precis som legenden.

Jessicas betydelse för filmens messias och messiasmyten återkommer på ännu ett betydande sätt i filmen. Detta sker till att börja med när Jessica tar livets vatten för att bli fremernas vördade moder. Denna handling relateras inte direkt till Paul, men det vi får se är en inblick i den prövning som Paul senare får genomlida när han tar livets vatten. Genom Jessicas lidande när hon dricker vattnet får vi en förståelse för vad som väntar Paul, som vi vet också måste dricka detta vatten. När Paul sedan tar vattnet förs även Jessica direkt in i bilden. Vi ser henne blöda näsblod och lida samtidigt med Paul. På så sätt kan hon uppfattas ta del av Pauls prövning och hennes betydelse i hela historien kommer återigen att

påpekas. Just här sker emellertid också en slutlig, som man kan uppfatta det, antifeministisk vändning i filmen och specifikt i relation till filmens messiasstema. Paul blir nämligen här en messias som uttryckligen kan göra det ingen kvinna kan, det vill säga se in i det inre rum som fyller bene gesserit-systrarna med skräck.

Messias på den kvinnliga maktens bekostnad

I *Dune* sker såldes en tydlig vändning så att den religiösa makten, som till att börja med definierats som klart kvinnlig, blir en uttryckligen manlig makt. När Paul tar livets vatten är det inte enbart så att hans mor lider *med* honom. Hon och alla de andra bene gesserit-systrarna kan också uppfattas lida *på grund av* honom. Det är nämligen inte enbart Jessica som känner av det som Paul gör, även hans syster Alia, som föddas för tidigt när Jessica tog livets vatten och på grund av det från första början har kunskapen hos en vördad moder, och den vördade modern Gaius Helen Mohian ses plågas. När Gaius Helen Mohian och Paul möts en sista gång står det vidare klart att det Mohian fruktat är ett faktum, Paul är inte hennes eller bene gesserit-systrarnas att kontrollera. Istället är det nu Paul som med sin röst styr Mohian. Sist och slutligen förefaller således *Dunes* version av messiasmyten att vara en rätt traditionell berättelse med avseende på kön. Mannen leder och räddar världen medan kvinnorna följer honom. Men kvinnliga karaktärer får ändå en annan viktig roll i förhållande till filmens messiasgestalt. De tillåts vara dem som både för åskådarna och för medkaraktärer i filmen vittnar om vem Paul är. Prinsessan Irulan gör detta genom att vara den berättarröst som för oss genom filmen. Hon har visserligen inte annat än observatörens roll, men hon är den som slutligen konstaterar att Paul blivit Guds hand. Alia i sin tur är den som tillåts förklara för alla som samlats på Arrakis att Paul är Kwisatz Haderach och att detta är den slutliga förklaringen till allt som händer. Jessica ges också hon här en plats vid sin sons sida, även om han nu tydligt är ledaren av dem två. På så sätt återkommer de kvinnliga karaktärerna alltid i historien även när den kvinnliga makten till en del kan anses ha gått förlorad.

Sammandrag

Dune för fram en på många sätt intressant och mångdimensionerad messiasmyt som inte minst placerar kvinnliga karaktärer i centrum. Dessa karaktärer, speciellt modern till filmens messiasgestalt, ges en klar religiös ledarposition och röst och har också en särskild betydelse genom att vara de som avlat fram filmens messias. Trots detta, om vi jämför med de tidigare filmerna som behandlats, påfallande direkta sätt att koppla samman kvinnlighet och religiositet, och även religiös makt, blir den slutliga bilden ur en feministisk synvinkel problematisk. Ett skäl till detta

är att den manliga messiasgestalten så uppenbart tillåts utmana den kvinnliga makten. Filmen för därmed i sista hand fram en manlig religiös ledare som idealet, även om de kvinnliga karaktärerna har kvar en viss betydelse. Det är inte minst en religiös ledare med viktiga band till sin mor ända till slutet som vi här får möta. Detta är i sin tur något som även blir fallet hos nästa modersgestalt och messias att granskas, på gott och ont.

Hemmamamman och ondskans början i *Stjärnornas Krig*

Modersgestalten i *Stjärnornas Krig* är ingen stor karaktär. För att vara exakt möter vi henne endast vid två tillfällen. Genom sin litenhet och det faktum att det rör sig om en moderskaraktär är det att vänta, även om vi också redan fått möta klara undantag, att karaktären är rätt stereotyp tecknad. Trots sin litenhet blir denna karaktär ändå intressant när det gäller vårt ämne, d.v.s. relationen till religion och messiasmyt. Moderskaraktären Shmi Skywalker har nämligen en betydelse som sträcker sig långt utanför den plats och tid hon upptar på vita duken.

Shmi Skywalker – modern, makan och religionen

Shmi Skywalker är mor till Anakin Skywalker. Vi träffar henne första gången i episod I när Anakin bjudit in Qui Gon-Jinn och Padmé till deras hem för att få skydd undan en sandstorm. Andra gången möter vi henne för ett ögonblick i episod II före hennes död. Shmi, som i episod I är en slav, har nu friköpts av en farmare, Lars, som senare gift sig med henne. Shmi har emellertid kidnappats av tuscaner och det är hos dem Anakin finner henne just innan hon avlider p.g.a. sina skador.

Som karaktär är Shmi den mest stereotypa av alla de moderskaraktärer vi sett på i denna studie. Hon är en mogen kvinna, med en mogens kvinnas kropp, en kropp som i motsats till Jessicas aldrig sexualiseras. Shmi är alltid lika enkelt klädd i heltäckande kläder i matta färger. Hon framstår från första början som en klok och älskande mor som förstår hur saker ligger till i världen och är villig att göra allt för sin son och låta honom bli allt han kan bli. Därför låter hon också Anakin resa med Qui Gon och uppmanar honom att inte vända sig om när han går medan hon själv med sorg i blicken ser efter honom. När mor och son åter träffas känner Shmi igen Anakin och gläds åt att se honom. Innan hon dör konstaterar hon att hon nu är fullständig. Hon är således en kvinna för vilken moderskapet framstår som det viktigaste. Shmi framstår emellertid ofta också som en klart passiv karaktär. Hon är den saker händer omkring, men tillåts själv oftast endast observera. De

gångerna hon befinner sig i händelsernas centrum är hon – i episod I – den som blir lämnad och – i episod II – offret som måste räddas. Det är således klart att detta inte är hennes historia. Hennes auktoritet sträcker sig, som det verkar, knappast längre än till hemmets väggar och till hennes son. För pojken Anakins skull tvekar hon emellertid inte att avstå även auktoriteten över honom till jedierna. Shmi framstår således som den perfekta, givande modern som låter sitt barn resa och uppfylla sina drömmar. Vi får dessutom veta att Shmi också varit en traditionellt god och älskad maka. För att hitta henne, sägs det nämligen, red 30 man ut och riskerade sina liv. De flesta kom inte tillbaka.

Shmi ger, med andra ord, intryck av att vara en mor som gett sin son en god start i livet, eller en så bra start hon nu kunnat. Det är emellertid också uttryckligen genom sin position som ensamstående mor som Shmi blir intressant i denna studie och direkt för tankarna till en möjlig religiös tolkning. I förra kapitlet togs upp att bl.a. en biblisk apokalyptik kan identifieras i *Stjärnornas Krig*. I samband med Shmi och Anakin möter vi en ännu tydligare kristen påverkan eller inspiration. Liksom med jungfru Maria och Jesus-barnet har det i Anakins fall aldrig funnits en fader med i bilden. Även Shmi framstår således som en jungfru. Rollen som helig ande spelas här av midichlorinerna (se föregående kapitel) som antas ha avlat Anakin. Även om Shmi inte är en jedi får hon på så sätt en religiös roll i filmen och i relation till filmernas messiasmyt. Hon är inte bara den som fött en kommande messias, hon har också stått ensam i denna roll. Shmi ges dessutom till viss del en religiös röst i filmerna. Hon är inte, som Sarah eller Jessica, en karaktär som tror på sin sons position som messias eller som en kommande sådan, men man kan uppfatta att hon förespråkar en slags andlighet när hon t.ex. råder Anakin att se till vad hans hjärta säger honom när han undrar om de någonsin kommer att ses igen. Hon framställs visserligen inte som en som tror på Kraften, men står ändå klart i ett speciellt förhållande till denna kraft och sätter dessutom helt sin tilltro till jedierna. Genom att ge Anakin möjlighet att själv besluta sig angående sitt öde och låta honom resa när han köpts fri är hon också, liksom Jessica, med om att sätta filmens messiasstema i rullning. Men i likhet med Amidala har emellertid Shmi en plats i sagan och myten som inte är helt problemfri.

Shmi, Anakin och vägen till ondskan

Medan, som vi såg i förra kapitlet, det är rädslan att förlora Amidala som för över Anakin till den mörka sidan sker redan i episod II en viktig händelse som får Anakin att ta ett första stort steg i riktning mot ondskan. En händelse som direkt knyts till hans mor. Från första början när Anakin lämnar sin mor påpekas hans saknad av henne. Detta framträder t.ex. som en av orsakerna till att Qui Gon till att börja med inte får tillåtelse att träna Anakin. Kanske kan det hela tolkas så att Anakin genom sina

känslor för sin mor är för bunden vid denna världen. Saknaden efter modern blir emellertid speciellt tydlig i episod II när Anakin drömmer om sin mor och till sist inser att hon är i fara och att han måste rädda henne även om han blir tvungen att gå emot de order som getts honom. När Anakin sedan finner sin mor är hon, som konstaterats, döende. Medan mötet för Shmi framstår som ett sista glädjeämne har det hela en motsatt effekt på Anakin. Efter att Shmi dött hämnas han brutalt hennes död genom att döda alla i lägret av tuscaner som kidnappat henne. När Anakin återvänder med sin mors kropp och berättar för Amidala om det han gjort hörs för första gången på ljudspåret den musik som alla som kan sagan vet är förknippad med Darth Vader. Detta inslag tillsammans med den långa svarta mantel vi ser Anakin bära – han bär också senare som Darth Vader en liknande mantel – gör att de som sett de tidigare filmerna klart förstår att Anakin nu är på väg mot den mörka sidan. När Anakin vid moderns begravning konstaterar "I wasn't strong enough to save you mum, but I promise I wont fail again" varseblir man tydligt att han rör sig bort från jediernas väg. Här, i ett direkt förhållande till modern, möter vi således för första gången hos Anakin tanken på att stoppa människor från att dö eller till och med föra dem tillbaka från döden. En tanke som till sist gör honom till en ond sith.

Liksom Amidala framstår inte heller Shmi som skyldig till det onda som sker i relation till henne, men det är ändå anmärkningsvärt hur Anakins väg till den mörka sidan här igen, eller redan, sammankopplas med en kvinna. Detta skeende för in Shmi som en central karaktär när det gäller filmernas messiasstema, men inte på ett direkt positivt sätt. Istället blir hela bilden problematisk och man nästan ifrågasätter hennes tidigare godhet. Är hon skyldig till allt det onda genom att vara den som lät Anakin åka iväg? Samtidigt är emellertid Anakins sorg också något man som åskådare kan sympatisera med, även om hans handlande framstår som orätt. Scenen där Anakin finner sin döende mor och även de scener där han berättar om det han gjort är enkla, men effektfulla. Och samtidigt som de på ett oroväckande sätt sammanför det kvinnliga med ondskan understryker de också kvinnliga karaktärers betydelse.

I Shmi har vi således att göra med en kvinnlig karaktär som genom sin sons känslor för henne blir mycket mera betydelsefull och minnesvärd i förhållande till messiasmyten än man först kunnat tro. Detta även om bilden också är problematisk.

Modern och det religiösa i *Wing Commander*

Avslutningsvis ska en fjärde modersgestalt, närmare bestämt modern i *Wing Commander*, kort behandlas. Medan Shmi var en mindre karaktärer

är det mest iögonfallande med den modersgestalt vi möter här att det inte ens rör sig om en karaktär. Vi får med andra ord aldrig möta messiasgestaltens Blairs mor utan endast höra om henne. Det kan därför verka aningen absurt att ändå ta upp henne här. Det vi i filmen får veta om Blairs mor stämmer emellertid på ett intressant sätt samman med drag hos de andra modersgestalterna vi granskat, drag jag kommer tillbaka i slutet av detta kapitel. Dessa drag är också på ett intimt sätt kopplade till Blairs roll som messias. Blair har, för att beskriva saken enkelt, från sin mor fått det pilgrimsarv som gör honom till en messias. Hans mor var, med andra ord, pilgrim. Detta betyder emellertid inte att Blairs roll som messias enbart kopplas till modern. Om Blairs far får vi veta att han var en duktig stridspilot och det är i faderns fotspår Blair gått. Man kan med skäl ändå påstå att Blairs religiösa arv i filmen i första hand är ett modersarv.

Att älska en messias 2

Förra kapitlet avslutades med en jämförelse av gemensamma teman rörande kärleksobjekten och tematiken kring det religiösa i filmerna. Även med avseende på modersgestalter, religion och messiasteman som avhandlas i detta kapitel finns det skäl att lyfta fram några återkommande tankekomplex och representationer. Det handlar igenom om framställningsmönster som är särskilt tydliga i enskilda filmer, men som visar sig vara av relevans också när man ser över materialet i sin helhet. Jag inleder med att relatera vad jag skulle vilja kalla den goda moderns problematik i dessa filmer, eller en tendens i filmerna att framställa modersgestalterna som goda, men även sammanföra dem med aspekter av det onda. Jag aktualiserar här åter *The Matrix* och dess kvinnliga och moderliga Orakel för att accentuera ett par speciellt påfallande teman i relation till särskilt kvinnlighet och det religiösa i filmerna.

Den goda moderns problematik

Som konstaterats upprepade gånger i analyserna ovan är det vad bilden av modern beträffar i första hand goda moderliga karaktärer vi kunnat identifiera. Mödrarna i *The Terminator*, *Dune* och *Stjärnornas Krig* framstår alla, för att specificera, som givande och uppoffrande och med sönerna och deras väl i centrum. Således rör det sig om vad som förefaller vara rätt stereotypa framställningar av mödrar och moderskap. Karaktärer vi stött på många gånger tidigare. Moderskaraktärerna är med andra ord karaktärer för vilka moderskapet långt framstår som det enda viktiga. Samtidigt är alla dessa mödrar, måste det påpekas, också mycket olika

sinsemellan. Vi har att göra med allt från krigskämpar till ensamstående hemmamammor. Oberoende av i vilket sammanhang vi möter mödrarna får man uppfattningen att de i alla dessa filmer kan identifieras som positiva karaktärer eller karaktärer med en attityd och en hållning som allmänt kan beskrivas med positiva attribut.

Som vi såg i inledningen till detta kapitel är emellertid mödrar och moderskaraktärer ur en feministisk synvinkel ett komplicerat ämne.³⁹⁸ De mödrar vi här mött må således framstå som goda och positiva kvinnliga karaktärer, men genom att så klart kombineras med en annan och få sitt värde genom en annan blir de också, som kom upp speciellt i relation till Sarah Connor,³⁹⁹ begränsade. Att dessa karaktärer så tydligt identifieras som mödrar låser lätt karaktärerna och för därmed fram en endimensionell bild av kvinnlighet där omvårdande utgör det huvudsakliga elementet i relationen till den andra. Att helt förkasta dessa kvinnliga karaktärer ur en feministisk synvinkel enbart därför att de i första hand framstår som goda mödrar är ändå inte meningsfullt. Som vi sett är speciellt Sarah, men också delvis Jessica, överlag aktiva karaktärer och beskrivningen av dem bryter dessutom på flera punkter av mot traditionella framställningar av både kvinnlighet och moderskap. Det som dessutom komplicerar och kanske fördjupar dessa kvinnliga karaktärer är det faktum att de alla, även om de kan identifieras som goda, också förses med en del problematiska och till och med onda sidor eller band till sådant som enligt filmernas logik är av ondo. Det här blir kanske tydligast hos Sarah och Shmi. Medan Sarah till att börja med är känslökall och svåråtkomlig, och på så sätt, som John C. Lyden visat, har tydliga likheter med de onda terminatorn⁴⁰⁰ – förutom att hon också går emot en traditionell bild av hur en mor bör vara – är Shmi, eller hennes död, det som driver Anakin mot den mörka sidan. Inte heller Jessica är emellertid helt oproblematiserad. Även om hon i filmen inte ges ett val kan hon anses delvis stå bakom bl.a. det plågsamma test som Paul får genomlida i händerna på gene gesserit-ledaren Gaius Helen Mohians.

Dessa onda sidor hos moderskaraktärerna kan ses som en slags problematik i relation till den goda modern. Ett problem att handskas med dessa karaktärer kanske eller en önskan att underminera dem. Dessa mödrar är goda, men tillåts inte vara alltigenom goda. Även när man inte kan identifiera dem som medvetet onda kommer det onda ändå med in i bilden genom händelser som står utanför deras kontroll. Även om moderskaraktärer ur en feministisk synvinkel rent allmänt kan ses som problematiska genom att ge en begränsad bild av kvinnlighet kan denna vändning mot det onda hos karaktärerna också kritiseras som ett sätt att

³⁹⁸ Hays 1996, x

³⁹⁹ Nilson 2004, 45

⁴⁰⁰ Lyden 2003, 213

inte bara begränsa utan också förmörka det kvinnliga. Ett dubbelt slag mot det kvinnliga med andra ord. Men också en annan läsning som ger en positivare bild av filmerna är här möjlig, en som kan fördjupa filmernas representationer av både kvinnlighet och moderskap. Att moderskap förknippas med det onda behöver inte enbart uppfattas som ett slag mot kvinnlighet och moderskap. Det kan också förstås som ett uttryck för moderskapets komplexitet. Att vara en god mor är ingen enkel sak. Även när man ger allt kan allt bli fel. Även om en mor således kan anses ha gjort allt hon kunnat för sin sons bästa kan hon, som Sarah, uppfattas ha misslyckats genom att inte vara tillräckligt ömsint och traditionellt moderlig, eller, som Shmi, orättvist anses bära ansvar för den man sonen blev. Det här är kanske att ge filmerna mera erkännande än de är värda, men möjligheten till denna läsning finns ändå klart där.

Om vi nu går över till att mera direkt se på de teman som kan identifieras när det gäller moderskaraktärernas plats i filmernas messiasmyt, det vill säga den plats som tilldelas dem utöver deras roll och den betydelse de har genom att ha fött filmernas messiasgestalter, blir ett omedelbart och påfallande tema separation. Även här kan delvis en mindre positiv sida i förhållande till moderskaraktärerna identifieras. Denna separation rör med andra ord förhållandet mellan mödrarna och filmernas messiasgestalter. Även om, som konstaterats i analyserna, modersgestalterna har en stor betydelse för messiasgestalterna överlag i filmerna, är det således också påfallande att karaktärerna i filmerna ofta tydligt separeras från varandra. Det som istället stiger in är kanske inte så oväntat en fader eller ett faderssubstitut.

Fadern

Det kan förvåna att fadern plötsligt blir ämnet i ett kapitel som handlar om mödrar och messiasgestalter, speciellt som alla de messiasgestalter vi behandlat i detta kapitel antingen är föräldralösa (Blair), har mist sin far (John Connor, som visserligen kommer att träffa sin far någon gång i framtiden), mister sin far (Paul) eller aldrig haft en far (Anakin). Fäder kunde därför antas vara ointressanta för diskussionen, men återkommer eller återinförs i filmer på ett påfallande sätt. Rättare sagt kan vi i filmerna identifiera tydliga faderssubstitut, de gånger inte just fadern eller förlusten av fadern, som i Pauls fall, kan uppfattas som messiasgestaltens drivkraft. Det som gör faderselementet viktigt i en diskussion om moderskaraktärer är i sin tur det faktum att faderskaraktärerna ofta stiger in i bilden på moderskaraktärernas bekostnad. Eller uttryckt lite annorlunda verkar det vara faderssubstituten eller minnet av fadern som fyller upp det hål som separationen från modern innebär. Låt mig ge några exempel.

Den tydligaste separationen mellan moder och messiasgestalt möter vi antagligen i *Stjärnornas Krig*. Istället för en mor får Anakin i dessa

filmer en slags faderskaraktär i sin mästare Obi-Wan Kenobi. Anakin konstaterar också uttryckligen att Obi-Wan varit som en far för honom. John Connor i sin tur möter, medan han är skild från Sarah, terminatorn som tar på sig uppgiften att skydda John. Här är det Sarah som konstaterar att terminatorn är den bästa av alla möjliga fäder John haft. Han är någon som aldrig kommer att överge pojken eller behandla honom illa. Terminatorn framstår i Sarahs ögon som så bra att hon t.o.m. lämnar John hos honom och själv ger sig av. Paul i sin tur drivs, som konstaterats, av förlusten av fadern. När Paul, liksom hans mor tidigare, tar livets vatten är det påfallande att han när han vaknar ropar på sin far. Det som kunde tänkas föra honom närmare modern för honom således snarare närmare fadern. Blair slutligen finner i pilgrimen Taggert en fadersgestalt som undervisar honom om det arv han egentligen fått av sin mor.

Även om fadern konkret inte har så stor plats i dessa berättelser kommer faderns betydelse ändå att hela tiden påpekas och bestyrkas. Den enda messiasgestalt som vänder över till ondskan är också påfallande nog den karaktär som inte ens har haft en biologisk far. Att faderskaraktärer förs in i berättelserna behöver emellertid inte enbart ses som ett intrång av det manliga på ett område som brukar anses som utstakat för det kvinnliga. Fadersnärvaron kan också uppfattas som uttryck för att en jämvikt behövs och att härmed båda föräldrarnas betydelse betonas. Här framstår således en traditionell kärnfamilj enligt filmerna som det exemplariska. Men även om omvårdnaden av messiasgestalterna på detta sätt överförs på det manligas sfär innehar kvinnliga karaktärer alltså ett viktigt auktoritetsområde i texten. Det är rättare sagt de som står för det religiösa arvet.

Modersarvet

Det religiösa arvet efter modern blev i analysen speciellt tydligt i *Wing Commander*. Det konstateras uttryckligen i den filmen att Blairs pilgrimsarv är något han har efter sin mor. Även i de övriga filmerna är emellertid det sätt på vilket messiasgestalternas roll som en messias uttryckligen kopplas till deras mödrar anmärkningsvärt. Luke Skywalker i de senare *Stjärnornas Krig*-filmerna må kunna leda sin messiasroll tillbaka till sin far, men i övrigt kopplas nästan alla de messiasgestalter vi sett på i detta kapitel och i det föregående tillbaka till moderskaraktärer av något slag. Anakin sägs vara avlad av midichloriner, men det gör samtidigt hans mor utvald och unik. Paul existerar och blir det han blir genom sin mor och hennes position som bene gesserit-syster. John har tränats för sin uppgift och lärt sig om den av sin mor, som visserligen lärde sig om framtiden av Johns far, men som genom sina handlingar och sitt mod också var den som förde Reeves genom tiden. Till och med Neo i *The Matrix* kan anses ha fått sin roll genom en moderskaraktär, rättare

sagt Oraklet, det program som var med om att skapa matrisen och också uttryckligen står bakom den anomali Neo beskrivs som. Oraklets ord är dessutom det som slutligen genom Neo för striden till ett slut.

Med detta emellertid inte sagt att mödrarna är ensamma om att göra sina söner till dem de blir. I filmerna återkommer också, som konstaterats, fadersgestalter eller faderssubstitut. Markant är deras betydelse för särskilt den träning messiasgestalterna är i behov av eller får genomgå. I alla dessa filmer får vi således se messiasgestalterna tränas av manliga karaktärer som i flera fall är tydliga faderssubstitut. Anmärkningsvärt är här också det sätt på vilket träningen av messiasgestalten kopplas till manliga karaktärer även de gånger mödrarnas träning påpekas. För att specificera får vi egentligen aldrig se mödrar träna sina söner, vi hör enbart berättas om det. Detta gäller Sarah och Jessica, men i någon mån även Shmi, vars gemensamma liv med Anakin vi aldrig egentligen ges en klarare inblick i. Neo i sin tur tränas av Morpheus innan han förs till Oraklet. Ändå återstår alltid hos moderskaraktärerna en viss religiös betydelse i förhållande till messiasgestalt och messiasmyt. Det religiösa arvet kan med andra ord alltid spåras tillbaka till dem. Men i vilken mån har vi här att göra med en verklig utmaning av messiasmyten eller den traditionella synen på kvinnlighet och religiositet?

Modersidealet

Som vi såg i föregående kapitel kan en utmaning av messiasmyten anses ske när även kvinnliga karaktärer kan identifieras i centrum av myten och får möjlighet att aktivt ingripa i historien. Medan detta i någon mån gäller alla modersgestalterna som granskats i detta kapitel, men kanske främst Sarah samt Oraklet som vi stiftade bekantskap med i förra kapitlet, är det inte lika klart att vi här verkligen kan identifiera en djupgående utmaning eller utveckling av messiasmyten. Detta bl.a. av den enkla orsaken att en betydande moderskaraktär inte direkt är oväntade i relation till denna myt. Inte minst när vi ser till den kristna traditionen har moderskaraktären tillskrivits stor betydelse, men som vi såg i citatet från Gaye Ortiz och Maggie Roux ovan är denna uppställning inte unik. I legender och myter världen över berättas det om kvinnor som är födda för att föda manliga frälsare.⁴⁰¹ Det som ytterligare komplicerar denna bild och dess möjliga utmaning av relationen mellan kvinnlighet och religion är vidare att moderskap också allmänt, som vi t.ex. såg i kapitel två, inom religiösa traditioner varit och är den roll som tillskrivits och poängterats för kvinnor.⁴⁰² Som just mödrar har således kvinnor i många traditioner länge haft en plats i relation till det religiösa. Men precis som

⁴⁰¹ Ortiz och Roux 1997,153

⁴⁰² Puttick 1997, 132-138

moderskap i allmänhet ur en feministisk synvinkel innefattar problem gör moderskap i relation till religion det också. Kvinnor får även här sitt värde genom andra. Vi må således i förhållande till dessa moderskaraktärer kunna identifiera en viktig sida ifråga om kvinnor och religion. För kvinnor handlar det religiösa om, eller behandlar det religiösa, ofta relationen till de egna barnen.⁴⁰³ Men på detta sätt och genom historiernas utveckling kommer den religiösa makten i förhållande till moderskaraktärerna i de filmer som här behandlats inte att vara något bestående.

Som redan framkom i citatet från Ortiz och Rouxs artikel innefattar messiasmyten i sig en obalans mellan könen. E. Jane Via har sammanfattat problematiken rörande inte minst jungfru Maria på följande sätt:

From the feminist perspective [...] this role of Mary's has demeaning implications for women, even for Mary. In it, woman is subordinate to her male child, who provides salvation of allegedly universal significance. Implicit in this role is the suggestion that man saves woman who cannot save herself.⁴⁰⁴

Enligt en sådan här tolkning leder berättelsen om den ensamma manlige messiasgestalten otvetydigt till en bild som framställer mannen som mera kapabel än kvinnan. *Hon* må ha fött en frälsare men *han* är frälsaren. På så sätt överförs den religiösa auktoritet som till att börja med tillfallit modern ofrånkomligt till sonen. Detta sker i de filmer vi analyserat mest påtagligt i *Dune*, där den manlige messiasgestalten uttryckligen kan skåda det ingen kvinna kan. Även i *The Terminator* och *The Matrix* tvingas emellertid moderskaraktärer till att sätta sin tilltro till messiasgestalter medan deras egen status eller auktoritet undergrävs. Oraklet tvingas gömma sig och måste till och med anta en ny skepnad, medan Sarah, när det gäller, tvingas lämna över ledningen till sin son.

Jag skulle emellertid vilja påstå att vi i varje fall i *The Terminator* och *The Matrix* ändå har att göra med moderskaraktärer som ges en auktoritet i förhållande till myten som går utanför det vanliga och erbjuder en kvinnlighet som inte enbart behöver läsas som en stereotyp. Dessa karaktärer är mödrar och beskrivs som mödrar, men deras auktoritet går också utanför de traditionella gränserna för denna roll. I förhållande till messiasmyten ges de en klar auktoritet som till en viss grad håller i sig till slutet. Berättelserna är messiasgestalternas historier, men inte enbart deras historier. Även mödrarna tar del och spelar en väsentlig roll från början till slut. I någon mån sker även här den utjämning av balansen

⁴⁰³ Sered 1994; Sered 2001

⁴⁰⁴ Via 1987, 39

som Ortiz och Roux talat för. Mor blir annat än mor och son blir annat än son.⁴⁰⁵ I striden möts de sida vid sida och båda har något att ge.

Ett slutligt påtagligt drag som stiger fram vid en jämförande analys av dessa filmer är det faktum att kvinnor i religiösa ledarpositioner, oberoende av om de är biologiska mödrar eller inte, kallas för mödrar. Detta innebär att vi läser dessa karaktärer på ett visst sätt och att de kanske också kommer att gestaltas på ett visst sätt. Oraklet beskrivs t.ex. som ett intuitivt program med förståelse för känslor. Denna terminologi och denna läsmetod begränsar delvis karaktärerna, men visar kanske också på en tendens eller brist i vår kultur när det gäller att föreställa sig kvinnlighet i relation till det religiösa i andra slags konstellationer än de strikt traditionella. Samtidigt är det uppenbart att dessa kvinnliga karaktärer inte enbart är mödrar, eller är mycket mera än den traditionella modern. Även om således bilden av kvinnlighet hos dessa karaktärer lätt låses, eller låser sig, inom ramen för det moderliga är detta en ram som stundvis också bryts och ger oss mödrar med auktoritet långt utanför det vi är vana med. Deras moderskap kan visserligen här tänkas göra karaktärernas agerande acceptabelt,⁴⁰⁶ men det är ändå frågan om om detta räcker till som en förklaring.

Sammandrag

En jämförelse av moderskaraktärerna i de filmer vi behandlat visar på flera betydande likheter. Vi möter i första hand traditionellt goda moderskaraktärer, men karaktärer som delvis också problematiseras. Påfallande är här också fädernas eller faderssubstitutens betydelse. Genom allt tillfaller emellertid mödrarna en betydande religiös auktoritet. Från mödrarna har messiasgestalterna rättare sagt sitt religiösa arv eller det som gör dem till messiasgestalter. I och med att det handlar om just mödrar blir emellertid också den kvinnlighet som förs fram ur en feministisk synvinkel problematisk. I någon mån får alla mödrarna sitt värde genom sönerna, men de blir också tvungna att ge över sin religiösa auktoritet till dessa. Hos några av karaktärerna kan vi ändå identifiera en klar brytning, utmaning eller utveckling av den traditionella messiasmyten när det kommer till kvinnor och det religiösa. En utmaning som de kvinnliga messiasgestalter vi ska se på här näst kan antas föra ännu längre.

⁴⁰⁵ Ortiz och Roux 1997, 153

⁴⁰⁶ Tasker 1998, 69

5. Kvinnliga messiasgestalter 1

Kvinnan som hjälte

Från att ha sett på kvinnliga karaktärers plats i berättelser där messiasrollen intas av män har det nu blivit dags att vända blicken mot två filmer, eller en film och en filmserie, där kvinnliga karaktärer uppträder som räddare. Vi inleder med att se närmare på de fyra filmerna i *Alien*-serien och vänder oss sedan till *Det femte elementet*. Det centrala är, som tidigare, de religiösa teman som omringar messiasgestalterna. Viktigt i detta kapitel är emellertid också, och kanske i ännu högre grad än tidigare, att belysa de former av kvinnlighet som representeras samt i vilken relation de ställs till det religiösa. Kapitlet avslutas med en jämförelse mellan de två kvinnliga messiasgestalterna Ripley och Leeloo, en jämförelse i vilken även de tidigare introducerade manliga messiasgestalterna blir aktuella. Frågan är i vilken utsträckning dessa kvinnliga och manliga messiasgestalter skiljer sig från varandra och i vilken mån särskilt karaktärernas kön eller genus kan visa sig utgöra skiljelinjen. Men först några synpunkter på kvinnliga hjältar och de dilemman dessa karaktärer har att handskas med.

Common sense reveals that characters that are more often on the screen, or occupy the center of the frame, command more narrative authority than those that are in the background, on the sides, or completely absent from the frame.⁴⁰⁷

Citatet ovan berör etniska minoriteter på film men kan lika väl tas att gälla för kvinnor eller andra minoriteter på film. För det är som en minoritet kvinnor på film ofta kommit att framstå. Och oberoende av om vi behandlar etiska minoriteter eller kvinnor, eller för den delen kvinnor som etiska minoriteter, gäller regeln att den som intar historiens centrum också är den som tilldelas den högsta makten och betydelsen. Oberoende av om dessa karaktärer är onda eller goda, tilltalande eller motbjudande, lär de oss något om vem eller vilka som är av betydelse enligt filmens logik. En logik som emellertid också sträcker sig utanför biosalongens värld och påverkar vår syn på världen omkring oss. En logik som i första hand kommit att placera den vita, heterosexuella mannen i centrum.

Denne vita mannens plats i centrum har emellertid aldrig varit helt ohotad. Som vi sett även i materialet för denna studie, som ju upptar filmer där män oftast står i centrum, har vi även här kunnat identifiera

⁴⁰⁷ Diawara 2000, 245

betydande mindre karaktärer. Karaktärer som trots sin begränsade tid i centrum av bilden eller i ledningen av historien ändå tilldelats eller tagit ett tydligt utrymme. Karaktärer som för en fan dessutom kan vara av mycket större intresse än den traditionella hjälten. Inte minst starka kvinnliga karaktärer har genom det sätt på vilket de brutit mot en traditionell framställning av kvinnlighet kommit att bli markant synliga i filmtexterna. Med sin styrka och betydelse i historien har de också på ett påtagligt sätt fört in det kvinnliga i den traditionellt mansdominerade myten om en messias. De kvinnliga karaktärer vi i detta kapitel ska analysera närmare kan emellertid antas utmana myten och dess könsindelning ännu djupare.

Det faktum att kvinnliga messiasgestalter överhuvudtaget gestaltas eller kan identifieras kan anses visa på att en utmaning av den traditionella fördelningen av makt och betydelse på film, och då inte minst religiös makt och betydelse, har skett. Att en kvinna kan ses rädda världen kan väl minst sagt anses utmana den traditionella indelningen i kvinnan som föder mannen och mannen som räddar världen. Vi kan även redan nu anta att det faktum att vi har att göra med kvinnliga messiasgestalter innebär att vi här får möta nya representationer av relationen mellan det kvinnliga och det religiösa. Att det religiösa på ett tydligare sätt än vad som framkommit så här långt ska visa sig vara ett område, och ett bestående sådant, för kvinnliga karaktärer. Det finns emellertid skäl att vara varsam med dessa antaganden. Som klargjordes i presentationen av Yvonne Taskers och Sherrie A. Inness arbeten i inledning och som kommit upp under denna studies lopp finns det många sätt på vilka starka kvinnliga hjältinnor, eller kvinnliga hjältar, kan undergrävas och deras utmaning av traditionella maktfördelningar kan omintetgöras. Även om vi således här har att göra med kvinnor som räddar världen, och som på så sätt klart tillskrivs en betydelse, är det samtidigt skäl att hålla ögonen öppna för olika strategier med vilka de slutligen kanske blir mera traditionella än vad som till att börja med verkade vara fallet. Att det inte minst rör sig om ett så ringa antal talar för att karaktärernas betydelse inte bör övertolkas. Frågan är också, som redan antytts, vilken kvinnlighet det här rör sig om. Med Molly Haskells ord:

Our approval has everything to do with the degree to which a woman, however small her part, is seen to have an interior life: a continuum which precedes and succeeds her relationship with men and by which she, too, defeats time temporarily and transcends her biological fate.⁴⁰⁸

⁴⁰⁸ Haskell 1987, 203

Mera än någonsin blir också här relationen till andra kvinnliga karaktärer, som ofta poängterats från feministiskt håll, av betydelse.⁴⁰⁹

Även om man bör närma sig dessa karaktärer varsamt, inte minst eftersom de, som många tidigare studier visat, kan tolkas på olika sätt, är de ändå alltfjämt från ett feministiskt håll intressanta, detta också om man intresserar sig för feminism och det religiösa. Eftersom en kvinnlig messiasgestalt i varje fall teoretiskt sett kan anses innebära en utmaning av kanske särskilt relationen mellan manlighet och religiös makt kommer man inte ifrån att en kvinnliga messiasgestalter är något speciellt. Som t.ex. Rose Horman Arthur konstaterat är tanken på t.ex. Kristendomens frälsare som uteslutande manlig otillräcklig för många, inte minst kvinnor.

Jesus Christ, as male, is neither an adequate symbol for divinity nor for women's liberation. As male, he presents a one-sided conception of the deity which, by definition, is inconceivable and unlike anything perceptible to the senses.⁴¹⁰

En kvinnlig messiasgestalt på film kan i den här situationen antas erbjuda ett nytt sätt att se på saken, även om hennes framträdande på vita duken inte omedelbart leder till en förändring av den traditionella synen på messiasmyten. En sådan gestalt kan kanske i varje fall visa på förutfattade meningar om könsroller, samtidigt som den kan väcka tankar och möjligheter till något annat och nytt till liv. Ripley i *Alien*-filmerna och den diskussion denna karaktär alltfjämt väcker visar att så mycket väl kan vara fallet.

***Alien*-filmerna – moder, monster och messias**

Alien-filmerna hör till några av de mest diskuterade filmerna både inom feministiska filmstudier och inom film litteraturen i allmänhet. Med sin blandning av skräck, action och starka kvinnliga karaktärer erbjuder filmserien underlag för idéer och tankegångar av flera olika slag. Idéer som inte minst rör kvinnlighet, men också det religiösa. I det följande har jag för att på bästa sätt ringa in mitt intresseområde angående dessa filmer valt att inleda med att ta upp en del av den feministiska diskussion som uppkommit kring den första filmen i serien, *Alien*. Utgående från den eller dessa diskussioner ser jag närmare på *Alien*- och *Aliens*-filmernas representationer av kvinnlighet, särskilt i relation till karaktären Ripley. Jag vänder mig sedan till studier av det religiösa i

⁴⁰⁹ Se t.ex. Ross 2004, 231-255

⁴¹⁰ Arthur 1987, 35

Alien och *Aliens* för att efter det gå över till den film som är av speciellt intresse för denna studies ämne, nämligen *Alien3*. Avslutningsvis tar jag upp den nästan lika fascinerande *Alien Resurrection*.

Medan filmserierna som kommit upp i de föregående kapitlen i någon mån alltid utgjort en helhet har vi i *Alien*-filmernas fall att göra med filmer som trots att de hör samman och har klara band till varandra ändå har karaktären av enskilda verk. I motsats till de tidigare behandlade filmerna framträder messias temat inte lika tydligt i alla dessa filmer, speciellt inte enligt den definition jag här använder mig av. Att alla filmerna i någon mån ändå behandlas har att göra med att vår förståelse av de senare filmerna, och särskilt karaktären Ripley, är nära kopplad till de tidigare filmerna. Inte minst en fan av filmerna måste antas närma sig även *Alien3* och *Alien Resurrection* med en viss förförståelse av Ripley och händelseförloppet i *Alien* och *Aliens*. Så är i varje fall fallet när det gäller min egen fanläsning.

Feminism och anti-feminism – *Alien*-filmerna och tidigare forskning

Det går knappast att diskutera *Alien*-filmerna utan att påpeka och klart understryka det faktum att hjälten i dessa filmer är en kvinna, en hjältinga. Men inte vilken hjältinga som helst. Här kan, kanske mer än i någon av de andra filmerna som analyserats, begreppet *hjältinna* vara missvisande. Ripley är för många klart och tydligt en kvinnlig hjälte. Historiskt har valet att låta Sigourney Weaver spela Ripley, en roll som egentligen skrevs för en man,⁴¹¹ förklarats som ett resultat av feminismens framsteg i slutet i 70-talet. Ripley var en av de första science fictionhjältinnorna på film som speglade denna förändring.⁴¹² Att påstå att *Alien*, eller någon av de senare filmerna, är en direkt feministisk film är emellertid att se mycket förenklat på en komplex filmserie som kommit att tolkas både utgående från ideologiskt tänkande och psykologiska teorier. I det följande sammanfattar jag kort en del av diskussionen kring särskilt den första filmen i serien, *Alien*.

Inte minst från en feministisk psykoanalytisk filmteoretisk synvinkel har *Alien*-filmerna dragit till sig stort intresse. Det går knappast att öppna en bok om detta ämne utan att finna minst ett kapitel som berör *Alien*. Här tar jag i korthet upp några av de tankar Barbara Creed för fram i *The Monstrous-Feminine Film, feminism, psychoanalysis* (1993) och de teman Carol J. Clover berör i *Men, Women and Chainsaws Gender in the Modern Horror Film* (1992) i samband med *Alien*. Detta bl.a. för att visa på hur mångbottnat *Alien*-fenomenet ansetts vara särskilt när det kommer till frågor om kön och genus. För att visa på de många olika tolkningar

⁴¹¹ Newton 1990, 82

⁴¹² Clute 1999, 15

filmerna inspirerat till ska vi emellertid börja med att ställa två mycket talande artiklar, som båda behandlar *Alien*, mot varandra. Två artiklar med mycket olika åsikter om filmernas feministiska potential.

James H. Kavanagh försöker i sin artikel *Feminism, Humanism and Science in Alien* visa hur man i *Alien* kan se "the triumphant rebirth of humanism, disguised as powerful, progressive, and justifying feminism"⁴¹³. Enligt Kavanagh kan *Alien* snarast ses som post-feministisk än feministisk, speciellt om man beaktar hur förhållandena mellan män och kvinnor framställs ombord på rymdskeppet Nostromo. Båda könen har här starka och svaga representanter, men ingen ifrågasätter egentligen Ripleys rätt att ta kommandot. Filmen undviker också att utdöma män och sexualitet, vilket Kavanagh menar att annars lätt händer med starka kvinnliga karaktärer på film, detta inte minst genom att det, enligt Kavanagh, är klart att Ripley och Dallas är attraherade av varandra.⁴¹⁴

Medan Kavanagh framhåller de möjliga pro-feministiska dragen hos *Alien* har Judith Newton i sin artikel, *Feminism and Anxiety in Alien*, pekat på en del problematiska sidor i relation till samma ämne. Det *Alien* erbjuder är på en nivå, konstaterar Newton, "a utopian fantasy of women's liberation, a fantasy of economic and social equality, friendship, and collectivity between middle-class women and men".⁴¹⁵ Under ytan döljer sig emellertid djupare spänningar. När det gäller frågan om hushållsarbete har problemet kringgåts genom att rymdskeppets dator sköter den sidan, men intressant nog kallas datorn för "Mother". Manlig fientlighet som en följd av upplösningen av traditionella könsroller får också uttryck i filmen, men blir till en del oproblematisk när det visar sig att den våldsamma mannen inte är en man utan en android. I sin artikel pekar Kavanagh på det viktiga förhållandet mellan Ripley och den svarte arbetaren Parker och menar att bådas beteende bär på element som är betydelsefulla när det gäller humanismen han ser i filmen. Även Newton pekar på gemenskapen mellan Ripley, Parker och Lambert, den andra kvinnan ombord, men konstaterar att denna gemenskap bara varar ett ögonblick. I nästa scen dödas Parker och Lambert medan Ripley intar en mycket traditionellt kvinnlig roll när hon väljer att rädda skeppets katt.⁴¹⁶ För Kavanagh spelar katten igen en viktig roll när det gäller att återskapa humanismen i filmen.⁴¹⁷

När Ripley, just innan hon i slutet av filmen lyckas få död på monstret, uppträder klädd i bara underkläder, vilket avslöjar hennes

⁴¹³ Kavanagh 1990, 73

⁴¹⁴ Kavanagh 1990, 77

⁴¹⁵ Newton 1990, 84

⁴¹⁶ Newton 1990, 86

⁴¹⁷ Kavanagh 1990, 79

vältrimmade kropp, ter hon sig enligt Newton slutligen som en föga radikal hjältinna, som genom att hon valt att rädda katten visat sig vara impulsiv och vårdande och nu dessutom sexuellt åtråvärd och genom detta inget verkligt hot för mannen.⁴¹⁸ Kavanagh i sin tur vägrar skriva under en tolkning enligt vilken underklädsscenen skulle göra *Alien* till ännu ett exempel på konventionell sexism.⁴¹⁹

Newtons och Kavanaghs tolkningar kan för en feministisk inriktad fan av filmerna båda anses vara intressanta och de öppnar upp för fascinerande läsningar. Konflikten dem emellan kan delvis dras tillbaka till två i någon mån olika sätt att närma sig filmen. Newtons inriktning på den narrativa uppbyggnaden leder ofrånkomligt till en problematisk upplösning där Ripley, som så många andra kvinnliga karaktärer, sist och slutligen placeras in i en traditionellt acceptabel kvinnlig position som stark men sexualiserad, för att inte tala om vårdande. Kavanaghs läsning har i sin tur mera av en fan-upplevelse med inriktning på det visuella över sig, enligt vilken den slutliga upplösningen eller bilden inte tillåts bli den styrande. Istället tillåts de brott mot en traditionell bild av kvinnlighet som filmen också bjuder på även genomlysas den slutliga tolkningen. Newton och Kavanagh tar i sina analyser enbart upp den första *Alien*-filmen, men som vi kommer att se även när det gäller de andra *Alien*-filmerna, återkommer alltid problemet med hur man ska tolka karaktären Ripley. Eller sagt mera positivt de många möjligheter som alltid erbjuds.

Som sagt har feministisk psykoanalytisk filmteori inte sällan riktat in sig på science fictionfilm och då ofta på science fictionfilm med drag av horror, i många fall just *Alien*. Det Creed bl.a. visar på i *The Monstrous-Feminine* är tendensen i skräckfilmer, som t.ex. *Alien*, att framställa den mytiska livgivande kvinnan som något skrämmande och negativt. I *Alien* tar sig the monstrous-feminine uttryck i flera olika aspekter av den skrämmande moderliga karaktären. Hon är bl.a. både kastrerad kropp och kastrerande förälder, men framför allt ser Creed henne i *Alien* ändå som den arkaiska modern, den prefalliska modern som existerar innan kunskapen om fallos och som i mytologin uppenbarar sig i modergudinnekarakterer som sfinxen och Medusa. Vi får visserligen i *Alien* aldrig se denna karaktär, men enligt Creed anar vi henne ändå konstant i filmtexten, särskilt då i de många exemplen på primalscenen. I filmen finns visserligen också ett försök att ta den födande och livgivande makten från modern genom det faktum att vi bl.a. får se en man föda fram ett monster. Den födelsen framstår emellertid enbart som en sida av döden eftersom denna urtidsmor, enligt Creed, inte behöver mannen som annat än en kropp som värd. En kropp som sedan gnages sönder inifrån.

⁴¹⁸ Newton 1990, 87

⁴¹⁹ Kavanagh 1990, 77

“Fear of losing oneself and one’s boundaries”, konstaterar Creed slutligen, “is made more acute in a society which values boundaries over continuity, and separateness over sameness”. Eftersom den arkaiska modern i skräckfilmer som *Alien* sammankopplas med döden i dess negativa aspekter, bl.a. som en förlust av gränser, presenteras hennes närvaro i dessa filmer således som något negativt.⁴²⁰

Medan Creed har riktat in sig på modern och det monstruösa i *Alien* har Clover istället sett närmare på Ripley, samt andra kvinnliga hjältar, eller med Clovers beteckning *Final Girls*, i skräckfilmer från 1970-talet och framåt. Clover visar i sin bok bl.a. på likheten mellan *Alien* och slasherfilmer, då särskilt när det gäller karaktären Ripley. Final Girl-fenomenet fick som Clover visar sin början i flera skräckfilmer från 70-talet och kom med tiden att vidareutvecklas. The Final Girl kan kort beskrivas som den kvinnliga karaktär som i sig innefattar både rollen som offer och hjälte och med Clovers ord blir “the victim-hero”, offer-hjälten. I slasherfilmerna får denna karaktär till att börja med genomlida en hel del p.g.a. filmens galna mördare. Denna galning dödar t.ex. ofta hennes vänner och bekanta. The Final Girl skiljer sig emellertid från mängden av offer genom att klara av att – i de tidigare filmerna – försvara sig tills hjälpen kommer och – i de senare filmerna – själv klara av att göra slut på mördaren. Clover har i första hand intresserat sig för förhållandet mellan dessa kvinnliga offer-hjältar och den till största delen manliga publiken. Clover visar i *Men Women and Chainsaws* på flera olika möjliga läsningar av the Final Girl. Genom sina ofta klara manliga attribut, som i t.ex. mycket pojkkaktiga namn och sin handlingsförmåga i slutet av filmen, kan karaktären, enligt Clover, ses som i första hand en maskulin karaktär. Hela historien kan man, om man vill, se som maskulin där den kvinnliga karaktären tillåter den manliga åskådaren att på beskyddande avstånd leva ut sina sadomasochistiska fantasier, bl.a. genom att den som lider trots allt är en kvinna. Genom att till sist klara av att rädda dagen på ett mycket manligt, aktivt sätt visar hon ändå slutligen på det manligas kompetens. Detta är emellertid enbart ett sätt att läsa dessa filmer. Filmerna, speciellt de senare där den kvinnliga karaktären blir sin egen hjälte, gömmer också möjligheten att den manliga publiken verkligen identifierar sig med den kvinnliga karaktären som kvinna. På detta sätt visar filmer, som *Alien*, på en faktisk förskjutning av vad som ses som maskulint eller feminint. Att lida framstår i dessa filmer fortsättningsvis som något feminint, men att klara av att rädda sig själv behöver inte längre vara något som identifieras som uteslutande maskulint. Det faktum att the Final Girl får manliga attribut är enligt denna läsning nödvändigt för att karaktären ska uppfattas som hjälte av publiken som

⁴²⁰ Creed 1993, 16-30

ju är van vid att hjälten på film övervägande presenteras som manlig. I denna förändring ser Clover slutligen en klar påverkan av feminism.⁴²¹

Creeds och Clovers analyser av *Alien* tar upp flera teman som vi kommer att se i det följande ofta återkomma i läsningar eller analyser av filmerna i *Alien*-serien, närmare bestämt kvinnlig hjälte, moder och monster. Detta inte minst när det gäller direkta analyser av kvinnlighet i filmerna. Något vi ska se på här näst.

Kvinnligheter i *Alien* och *Aliens*

Sherrie A. Inness har rätt ingående analyserat hur kvinnlighet representeras i *Alien* och *Aliens* och jag kommer således även här att relatera hennes slutsatser, dock med en del tillägg. Liksom hittills i analyserna av kvinnlighet riktar jag in mig på temana kropp, attityd, aktivitet och auktoritet. Centralt blir nu emellertid också i vilken relation Ripley ställs till andra kvinnor. Eller kanske snarare hur den kvinnlighet Ripley representerar kan anses uppstå i ett motstånd till andra kvinnliga karaktärer och andra former av kvinnlighet. I *Alien* och *Aliens* är det således flera olika former av kvinnlighet som möter oss.

När det gäller det kroppsliga hör Ripley, som vi kommer att se, till en av de mest föränderliga karaktärerna som behandlas i denna studie. Vi har även tidigare stött på föränderliga kvinnliga kroppar. Kroppar som bl.a. utvecklats från oskuldsfulla skönheter till mödrar och kämpar med svällande muskler. Hos Ripley går förändringen ändå steget längre. Den Ripley som framträder i *Alien Resurrection* är rätt annorlunda än den vi möter i *Alien*. Men även den kvinnliga kroppen i *Alien* är intressant. Kanske framför allt för att den mycket länge inte direkt definieras som kvinnlig. Vad vi möter i *Alien* är rättare sagt länge en rätt könlös kropp, eller kanske snarare en kropp som definieras som en bland männen. Även om Ripley således är en kvinna är detta något som, i varje fall till att börja med, inte påpekas eller understryks. Istället framstår hon även kroppsligen som en traditionellt manlig karaktär bl.a. genom att ha en kropp som alltid är under kontroll. Redan detta försätter emellertid Ripley i en motsatsposition i förhållande till den andra kvinnliga karaktären i filmen, Lambert, vars kropp darrar och skakar i mötet med monstret. Lamberts kropp framstår således som traditionellt kvinnlig i motsats till Ripleys. Som Judith Newton konstaterat blir Lamberts funktion redan när det gäller det kroppsliga i första hand att definiera vad Ripley inte är.⁴²²

Den oskuldsfulla eller osexualiserade naturen hos science fiction genrens karaktärer som Vivian Sobchack pekat på – jag tog upp detta ovan i kapitel två – gäller i stor utsträckning också för Ripley i varje fall i

⁴²¹ Clover 1992, 3-64

⁴²² Newton 1990, 86

Alien.⁴²³ Även om karaktären, som James Kavanagh påpekat, kan uppfattas ha en i en viss mån sexualiserad relation till karaktären Dallas⁴²⁴ är detta något som aldrig klart kommer till uttryck på bioduken. Men detta betyder inte, som framkom ovan, att Ripley inte i själva filmtexten, trots att hon själv inte på ett medvetet sätt ses ge uttryck för sexualitet eller en sexuell läggning, kan anses bli sexualiserad. När Ripley i den första filmen blir sexualiserad framträder hon dessutom, på ett ur ett feministiskt perspektiv oroväckande sätt, som offer. Detta sker första gången när Ripley ungefär två tredjedelar in i *Alien* blir överfallen av karaktären Ash. I denna scen försöker Ash tvinga ner en tidning i halsen på Ripley. Samtidigt med denna handling kan åskådaren på väggen bakom Ripleys huvud skönja uppklistrade bilder av nakna kvinnor. Det här gör att överfallet på Ripley kan te sig som en simulerad våldtäkt. Som Newton påpekat är det emellertid också intressant nog just i det här ögonblicket som det visar sig att Ash inte är en man utan en robot vilket gör Ash till "a figure safely disassociated from the middle-class male viewer"⁴²⁵. Den andra gången Ripley blir tydligt sexualiserad, eller kopplad till sexualitet, är i den omdiskuterade underklädsscenen i slutet av filmen. Som Sobchack konstaterat blir Ripley här klart och tydligt identifierad som kvinna, men samtidigt också som offer.⁴²⁶ Här har vi således, som Sherrie A. Inness visat, att göra med ett tydligt sätt att neutralisera kvinnlig tuffhet. För, som Inness konstaterat, verkar det i varje fall i vårt samhälle vara ett faktum, något filmen bekräftar, att en kvinna som framstår eller framställs som sexig också är "a potential victim for men"⁴²⁷.

Trots den kroppsliga utsatthet som Ripley i *Alien* tidvis hamnar i kan hon också definieras som en aktiv karaktär med auktoritet både över sin egen kropp, andra karaktärer och över historien. Ripleys attityd förenar dessutom, i den mån hon kan läsas som en kvinna, kvinnlighet med element som styrka, moralisk medvetenhet och intelligens. Det är rättare sagt oftast Ripley som vet vad man borde göra och också ofta gör det. Ifråga om aktivitet sätts emellertid Ripley återigen upp mot Lambert, eller Lambert mot Ripley. När alien-monstret anfaller blir Lamberts passivitet hennes död, medan Ripley, in i det sista, är aktiv och kapabel att handla. I likhet med Ripleys kropp, som hon oftast i någon mån tillåts ha kontroll över, men som också blir sexualiserad och utsatt för våld, finns det emellertid också problematiska sidor med Ripleys aktivitet. Ripley ställs visserligen med sin handlingskraft upp mot Lamberts traditionellt

⁴²³ Sobchack 1990, 103-115

⁴²⁴ Kavanagh 1990, 77

⁴²⁵ Newton 1990, 85

⁴²⁶ Sobchack 1990, 106

⁴²⁷ Inness 1999, 107

kvinnliga passivitet, men hennes handlande framställs inte som alltigenom genomtänkt och logiskt. Genom att välja att rädda katten, detta efter att hon vägrat släppa besättningsmannen Kain ombord efter att varelsen, som sedan blir alla utom Ripleys död, satt sig på hans ansikte, gör, som Newton konstaterat, att Ripleys handlande klart kan beskrivas som irrationellt.⁴²⁸ Ett handlande som samtidigt, genom dess vårdande undertoner, får Ripley att framstå som traditionellt kvinnlig, dock kanske inte på ett direkt positivt sätt.

Som Sherrie A Inness konstaterat blir det sist och slutligen svårt att se Ripley i *Alien* som ett nytt feministiskt ideal. Detta eftersom hon inte i sin karaktär direkt sammanför kvinnlighet och manlighet, utan snarare framstår som en man i en kvinnas kropp.⁴²⁹ Genom att framställas som vårdande och sexuellt attraktiv blir Ripley visserligen också traditionellt kvinnlig och identifierbar som kvinna, men dessa drag underminerar snarare än styrker karaktären och det möjliga brott mot en traditionell kvinnlighet som hon kunde tänkas representera. Ett stort problem är också att Ripley så tydligt ställs i konflikt till den andra kvinnliga karaktären ombord och dessutom med den kvinnligt definierade huvuddatorn. Som redan framkommit ovan kan vi i *Alien* se antydningar som rör den monstrosa modern. Rosi Braidotti har visat på de många olika kombinationer av kvinna och monster i förhållande till reproduktion vi kan möta på film. Män som föder är en form av detta och här är *Alien* det utmärkta exemplet. Den moderliga funktionen blir i *Alien* således förskjuten. Därför är det enligt Braidotti inte heller förvånande att skeppets dator, Mother, under filmens gång blir allt mera hotfull, ohjälpsam och till sist utgör en verklig fara för Ripley genom att inte låta henne stänga av självförstörelsemekanismen.⁴³⁰ I filmen uppträder således inget som helst stöd och samband mellan några av de kvinnliga karaktärerna, oberoende om de framstår som människor eller maskiner. Istället för att representera en ny kvinnlighet blir en möjlig slutsats man kan dra av filmen att en traditionell manlighet och solidaritet med männen är det bästa för alla.

Även *Aliens* framstår ur en feministisk synvinkel som en komplicerad film. Liksom med *Alien* aktualiseras i denna film problemen med hur man ska handskas med Ripleys tuffhet och styrka. Medan Ripley i *Alien* för att tillåtas vara tuff tvingas bli skild från det traditionellt kvinnliga och också positioneras som sexuellt attraktiv kropp och offer bortförklaras Ripleys styrka i *Aliens* delvis genom att hon görs till en mor och ställs upp mot en ännu tuffare kvinna, samt ett moderligt monster. Om vi inleder med Ripleys moderlighet är hon i denna film inte en

⁴²⁸ Newton 1990, 86

⁴²⁹ Inness 1999, 107

⁴³⁰ Braidotti 2002, 193-196

biologisk mor, men hon intar klart rollen som en surrogatmamma för den lilla flickan Newt, som man finner när man återvänder till planeten där Ripley och hennes tidigare besättning stötte på monstret.⁴³¹ I övrigt påminner Ripley rätt långt om den karaktär hon var i *Alien*. Hon är, med andra ord, alltjämt aktiv, kunnig, intelligent och pålitlig. I motsats till *Alien*, där Ripleys drivkraft i första hand var hennes egen överlevnad, drivs Ripley nu av vad som bäst kan beskrivas som en modersinstinkt, "the fierce protectiveness of motherhood"⁴³². Hon verkar genast veta hur man ska handskas med Newt och hon är till sist villig att riskera sitt eget liv hellre än att låta flickan lida och dö.

Medan Ripley i *Alien* på många sätt var en besättningsmedlem bland andra förklaras hennes styrka således i *Aliens* uttryckligen med hennes moderliga känslor. Problemet är här, ur en feministisk synvinkel, vilket Constance Penley konstaterat, att den starka *kvinnan* blir den starka *modern*, vilket emellertid inte är riktigt samma sak.⁴³³ När Ripley i slutet av filmen stöter på aliendrottningen och striden mellan dessa två inleds blir detta en på många sätt starkt symbolisk strid mellan två mödrar.

[...] this isn't a woman fighting a monster, but two mothers doing what comes naturally, battling to protect their children.⁴³⁴

Genom att välja att försöka rädda Newt, trots att detta kan anses vara ett irrationellt val eftersom flickan högst troligen redan är död, visar Ripley dessutom att oberoende av var vi befinner oss i universum så är en mor alltid en mor och framför allt alltid kvinna och på så sätt olik mannen. Vi ser, som Penley påpekat, inte marinsoldaten Hicks, som är den enda av soldaterna att överleva och som framställs som den manliga hjälten i filmen, villig att riskera sitt liv för att rädda ett barn som det antagligen är för sent att rädda.⁴³⁵ Så som fallet är med Sarah Connor i *Terminator*-filmerna så ter sig således också Ripleys modersroll problematisk i förhållande till rollen som hjälte. Även här blir modersrollen, som Yvonne Tasker påpekat, ett sätt att handskas med "the 'problem' of the action heroine".⁴³⁶ Ripleys mod och handlingskraft i filmen knyts visserligen inte uteslutande till hennes roll som surrogatmamma, men genom att inta denna traditionellt kvinnliga roll tonas hennes tuffhet ändå ned.⁴³⁷

⁴³¹ I den förlängda versionen av filmen får vi veta att Ripley haft en dotter som emellertid är död när man hittar Ripley efter att hon 57 år drivit omkring i rymden.

⁴³² Clute och Nicholls 1999, 19

⁴³³ Penley 2000, 470

⁴³⁴ Clute och Nicholls 1999, 1344

⁴³⁵ Penley 1989, 133-134

⁴³⁶ Tasker 1993, 15

⁴³⁷ Inness 1999, 107-111

Ett annat sätt på vilket Ripleys tuffhet kontrolleras eller tonas ner är, som Sherrie A. Inness påpekat, genom att Ripley ställs upp mot den supertuffa Vasquez. *Aliens* demonstration av machoattitydens tillkortakommande hör till en av filmens mera originella drag.⁴³⁸ Originellt är också att den tuffaste marinsoldaten är en kvinna. Denna kvinna är emellertid på motsvarande sätt som Lambert i *Alien* en karaktär Ripley placeras i kontrast till. Medan Vasquez är muskulös och högljudd framstår Ripley som mera tillbakahållen och har en mindre avklädd och muskulös kropp. Även Ripley tar emellertid på sig machorollen i slutet av filmen, när hon är den enda kapabla karaktären kvar. Det som gör Ripleys antagande av denna roll acceptabel kan emellertid anses vara att det uttryckligen är som mor hon intar rollen. Medan Vasquez och de andra soldaterna går under överlever den moderliga Ripley.⁴³⁹

I likhet med Ripley i *Alien* finns det således problem med att se Ripley i *Aliens* som en feministisk hjälte. Hon har auktoritet och styrka även här, men hennes kraft blir samtidigt undergrävd och bortförklarad och hennes intagande av hjälterollen ges en uttrycklig och acceptabel förklaring. Ändå kommer man inte ifrån att Ripley i både *Alien* och *Aliens* är en, även ur en feministisk synvinkel, rätt unik karaktär. Båda filmerna kan påtagligt anses vara påverkade av feministiska tankegångar. I denna kvinnliga hjälte har vi dessutom, som vi ska se i nästa kapitel, grunden till många av dagens unga kvinnliga hjältar i populärkulturen. Trots problemen med Ripleys tuffhet i filmtexten är hon en karaktär som tilltalat många och vars tuffhet många funnit inspirerande. Jag är själv definitivt en av dem. Den omfattande diskussion som filmerna föranlett visar också, även när slutsatserna varit kritiska, att dessa filmer är rätt speciella.

Religion i yttre rymden

Innan vi går över till att se närmare på Ripley i rollen som en messias i *Alien3* vill jag i korthet ta upp de religiösa teman och uttryck som kan identifieras i *Alien* och *Aliens* och de mytologiska och teologiska läsningar filmerna gett upphov till, teman och läsningar som också till en del aktualiseras i *Alien3* och *Alien Resurrection*.

Medan vi *Alien3*, som vi strax kan se, kan finna flera religiösa teman i både ord och bild kan de två första *Alien*-filmerna vid en första anblick helt verka sakna religiösa anspelningar, om man bortser från svordomar och kraftuttryck, som "Jesus Christ" och "O God", vill säga. I *Alien* blir bristen på religion t.o.m. något iögonfallande. Detta är speciellt gestaltningen av Kains "begravning" exempel på. Vi ser i filmen Kains kropp ligga inlindad i ett vitt skyнке redo att skjutas ut i rymden när

⁴³⁸ Clute och Nicholls 1999, 19

⁴³⁹ Inness 1999, 107-111

Dallas frågar om någon vill säga något. När ingen reagerar skjuts kroppen utan desto mera ceremonier ut. Denna begravning kan i sin tur kontrasteras till den vi får se i *Alien3*.

Trots bristen på direkta religiösa element och symboler kan, som Creed visade, emellertid *Alien* och *Aliens* meningsfullt tolkas mytologiskt i bred bemärkelse. Medan Creed valde att tala om den arkaiska modern väljer Janice Hocker Rushing, som bl.a. utgår från Creed, att tala om den arkaiska gudinnan. I motsats till modern eller jungfrun får dessa gudinnor inte sin roll utifrån en relation till mannen utan är ett i sig själv, med makt över kärleken, men också förmågan att förstöra genom sin relation till naturen. Enligt Rushing kom med tiden denna gudinneföreställning att delas upp i en överjordisk god moder, eller jungfru, och en underjordisk ond destruktiv mor. I *Alien* och *Aliens*, och även i andra historier om utforskade trakter, återkommer den undertryckta, destruktiva modern. Hon stiger emellertid i *Alien* och *Aliens* endast fram för att förstöras av en patriarkaliserad hjältinna. Istället för att acceptera den onda modern i oss uppehåller Ripley uppdelningen, något hon, om hon varit den mytiska stora gudinnan, enligt Rushing, inte skulle ha gjort.⁴⁴⁰ Jag återkommer till Rushing i samband med *Alien3* och *Alien Resurrection*.

Ola Sigurdson har i sin tur bl.a. visat på hur frågor om t.ex. jungfrulighet aktualiseras i en teologisk läsning av *Alien*. Utgående från bl.a. Vivian Sobchacks psykoanalytiska analys av science fictiongenren och hennes konstaterande om den "jungfruliga astronauten" vi ofta möter i denna genre, men där också, som vi såg i kapitel två, den förnekade sexualiteten kommer till uttryck på andra sätt,⁴⁴¹ visar Sigurdson hur Ripley i *Alien*, i varje fall vid en första anblick, stämmer överens med denna bild. Med de tidiga kristna asketernas tankar i bakgrunden visar Sigurdson emellertid också hur karaktären Ripley inte behöver läsas som ett förnekande av kroppslighet och sexualitet. Det är enligt Sigurdsons resonemang inte detta som det jungfruliga idealet ursprungligen handlade om. Istället utgick man, med Sigurdsons ord, från "en föreställning om en *annan* kroppslighet och sexualitet – med teologiska termer en himmelsk kropp och relationer som inte är giriga". I kontrast till den andra kvinnliga karaktären Lambert, som framställs som mera promiskuös och också möter döden i en scen med sexuella undertoner, framstår Ripleys jungfrulighet dessutom som ett försvar. Samtidigt gör också mytologiskt talat Ripleys jungfrulighet henne, enligt Sigurdson, till den självklara motståndaren för monstret.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Rushing 1995, 94-117

⁴⁴¹ Sobchack 1990, 103-115

⁴⁴² Sigurdson 2005, 271-288

Även *Aliens* saknar i mångt och mycket religiösa symboler och teman. Det enda tecknet på tro som skymtar fram är det kors karaktären Vasquez bär kring sin hals. Men en del uttolkare har ändå försökt sig på en teologisk läsning av filmerna. Steve Lansingh, t.ex., har pekat på möjligheten att se Ripley i *Aliens* som en Kristusgestalt. Genom att välja att rädda Newt blir Ripley, enligt Lansingh, i likhet med Kristus en personlig räddare som ger sig ut och leta efter det ena fåret som gått vilse och detta till vilket pris som helst.⁴⁴³ Bristen på direkta och tydliga religiösa teman och symboler i *Alien* och *Aliens* vägs emellertid upp av det överflöd av religion i ord och bild som möter oss i *Alien3*. Där framträder Ripley även klart som en messias.

Religion och frälsning "at the ass-end of space"

Det religiösa i *Alien3* är från första början påfallande. Medan alla de filmer som behandlats hittills har kunnat uppvisa troende karaktärer är det ändå få som lika tydligt bär, och ger uttryck för, sin tro som bröderna på Fiorina "Fury" 161. De bröder Ripley "nedstiger till" när hon efter en brand ombord på sitt skepp blir skjuten ut i en nödkapsel. Redan på de första bilderna från planeten ser vi en korslik konstruktion resa sig. Det rör sig visserligen inte om ett riktigt kors utan om resterna av en byggnad, men bilden ger ändå ett smakprov på det som komma skall. Fury 161 är nämligen inte vilken planet som helst. Här finns resterna av ett fångläger med våldsamma män, män som emellertid kommit till tro. När fångelset lades ned valde en del av fångarna att bli kvar tillsammans med en tillsyningsman, en vakt och en läkare. Här har de funnit en plats att vänta, en plats som tills Ripley dyker upp varit fri från frestelser.

De bröder Ripley möter på Fury 161 beskrivs av läkaren på planeten som "Some sort of apocalyptic, millenarian, Christian fundamentalist". Korset på den vindpinade planetens yta blir således inte det enda vi får se. Kors återkommer istället överallt, som prydnader på väggar och t.o.m. tatuerade på åtminstone en fånges panna. Bröderna ger emellertid också på andra sätt uttryck för sin tro. Detta sker genom korstecken och böner, men kommer kanske bäst till uttryck i deras religiösa ledares Dillons ord. Det är således en mer eller mindre organiserad religion vi här får möta, en religion där ett messiasstema också klart går att tyda. Dillon talar nämligen uttryckligen om Fury som en plats att vänta, en väntan som antyds ha Kristi återkomst som mål, även om här, som i de andra filmerna vi sett, en högsta gudomlig makt inte direkt eller till någon större grad aktualiseras.

Det förefaller alltså som om vi i *Alien3* har att göra med en kristen fundamentalistisk grupp, men det språk som används är inte uttryckligen hämtat från en kristen tradition. Dillon och bröderna ger i filmen uttryck

⁴⁴³ Lansingh 1999

för sina egna tolkningar och tankegångar. Dessa tankegångar blir kanske tydligast vid den begravningsscen, där Newt och Hicks begravas, som vi får ta del av. I denna scen ställs Dillons ord upp mot de mera väntade orden om Herren till vilken man sänder de sina som tillsyningsmannen Andrews läser. Denna begravningsscen står i sin tur, med de böner och ord som får följa Newt och Hicks i graven, i stark kontrast till den ordlösa begravning vi fick ta del av i *Alien*. Även om kropparna också här är lindade i vita skycken är det med ett större hopp de sänds vidare. Istället för att skjutas ut i rymdens mörker blir dessa två nedkastade i en masugn, en masugn som emellertid strålar med ett varmt ljus. I Dillons ord vid begravningen får frågan "varför" plats, men också, och kanske viktigare, ett hopp. Här tillskrivs inte Gud Fadern den högsta makten, men en förhoppning om ett möjligt nytt liv framträder klart. Samtidigt korsas emellertid Dillons bön med bilder av ett monster som föds vilket antyder en första förvridning av myten om en frälsare som framkommer i filmen.

Bröderna på Fury 161 hyser således en tro på en kommande messias, vilket element som väntan och milleniarism bl.a. understryker, och rollen som messias kommer Ripley att uppfylla. Det är emellertid inte enbart denna roll Ripley kan tolkas utgående ifrån. Som Gerard Loughlin konstaterat kommer hon också till fångarna på Fury161 som en ny Eva "bearing forbidden and – as it transpires – rotten fruit"⁴⁴⁴. Ripley framstår således som en långt ifrån problemfri messias. Enligt Loughlin kan hela filmen, med dess nedstigning i helvetet, kraschlandningen på Fury, läsas som en "horribly inverted Christian nativity play" så att Ripley också intar rollen som jungfru Maria.

As already noted she comes among the men of Fury 161 as Eve the temptress, but she also appears as the second Eve, bearing their destiny within her. The conception she bears has left her 'virginal', her child having been conceived among the stars, through the mouth, by an alien being. Her child has no human father. Furthermore, her child, like that of the earlier virginal conception, will bring the men of Fury 161 a genuine – though pagan – redemption through heroic struggle with the monster; a parody of the Christian hope of life through death with Christ. Against the common enemy each man must risk his own life in the hope that he may thereby save it.⁴⁴⁵

Inom sig bär Ripley alltså ett alien-monster, och det är inte vilket monster som helst, utan en drottning, kapabel att föda tusentals av sitt slag. Med Ripley har också nedstigit ett annat monster som tillsammans med henne utsätter bröderna för en dödlig prövning. Genom att bära på monstret och genom att ha fört med sig ett annat monster ner vänds i Ripley

⁴⁴⁴ Loughlin 2004, 113

⁴⁴⁵ Loughlin 2004, 117

således berättelsen om jungfru Maria och om en frälsare som nedstiger från ovan ut och in. I Ripley vilar ett monster, inte mänsklighetens frälsare. Men Ripley blir trots det, eller kanske till och med genom det, också en verklig messiasgestalt.

Messias trots allt

Messiasmyten i *Alien 3* är enkel att sammanfatta, men har, som vi kommer att se, flera sidor. I filmen befinner sig Ripley och monstret åter i konflikt med varandra och återigen räddar Ripley dagen. Denna gång blir det emellertid tydligt att det är hela mänsklighetens väl som står på spel. Ripley bär, som sagt, en drottning inom sig och denna kan skapa tusentals till av sitt slag. I filmen måste Ripley således för att garantera världens räddning hitta en väg att döda både monstret som kom med henne och det hon bär inom sig. Detta gör hos också slutligen genom att offra sig själv. Ett offer som emellertid blir mångbottnat genom att ondskan i detta fall också är något hon hämtat till planeten och som till och med fysiskt bor inom henne. En viss likhet med Anakin Skywalker i *Stjärnornas Krig* kan således här skymtas. Både dessa karaktärer binds med andra ord till både det onda och det goda i myten. Skillnaden är dock att Ripley aldrig medvetet väljer det onda. Det onda så väl som det goda i *Alien3* framställs dessutom aldrig som helt svart eller vitt. Också i mörkret gömmer sig ett ljus. Detta gäller även Ripley.

Även om Ripley, som det verkar, för det onda med sig till Fury 161 och med monstret ställer bröderna inför den slutliga domen, är hennes ankomst på ett betydande sätt inte enbart av ondo. Hennes ankomst är inte önskad eller väntad eller på något annat sätt välkommet. Det hon erbjuder bröderna är emellertid inte enbart lidande och död. Detta är visserligen vad de får, broder efter broder slits i filmen i biter efter att de ofta fått se sina egna genomgå samma lidande. Men bakom lidandet gömmer sig något mera: en mening med livet. Som Dillon konstaterar har bröderna i striden med monstret två möjligheter. De kan dö på knäna bedjande eller i strid stående. För Dillon är valet klart. Han har aldrig fått något som han inte kämpat för och han tänker inte ge med sig den här gången heller. Mer eller mindre villigt följer de andra bröderna Dillons exempel och i den avslutande kampen ges, kanske för första gången, deras liv ett värde. Även om det enbart blir som ett byte för monstret.

Ripley kommer således inte, som Louhglin konstaterat, till Fury 161 enbart som Eva och Maria utan även som en verklig messias, eller från en kristen läsning sett som Kristus, eller Christa:

Descending into the maw of hell in order to announce the possibility of life in the very place of death itself. But she descends not as Christ risen in Glory but as Christ fallen, headlong, into an underworld whose gates she cannot open.[...] Ripley, in leading the men to fight the alien, will give

their lives a purpose [...] And even before that comes to pass, Ripley comes among the prisoners as someone who accepts them as they are; someone who – like Christ – eats with sinners. Her act – which is not without challenge to the men – is perhaps more radical than that of any in the gospel stories: for she is a woman who sits down to eat with rapists.⁴⁴⁶

Det Ripley således verkligen genomför är en frälsares eller en messias handlande. Hon för kanske ondskan med sig, men hon tar dessutom strid med denna ondska samtidigt som hon erbjuder en grupp av samhällets utkastade individer en väg till mening. Genom allt genomgår hon en kamp med ett betydande och okränkbart mål, att rädda mänskligheten från ett säkert utplånande. I denna kamp omges hon emellertid inte av änglar, riddare eller utbildade stridkämpar. Istället är det de förkastade som tillåts delta i striden.

Möjligheten att läsa Ripley som både en Kristusgestalt och en messiasgestalt, även om temat genomsyrar hela filmen, blir ändå kanske tydligast i filmens sista scener. Efter en lång kamp med flera bakslag väljer Ripley här att slutligen ta sitt eget liv för att rädda världen från det onda hon bär inom sig. Hennes val står fast också då ett annat liv med möjligheter till barn och familj erbjudits henne efter det att monstret tagits ur henne. Ripley faller emellertid inte för frestelsen. När hon istället låter sig falla ner i masugnen sträcker hon ut sina armar som en korsfäst Kristus. Hennes kamp ges på så sätt här en tydligt religiös ram. Just här återkommer emellertid också, på ett påfallande sätt, ett tema från båda *Alien* och *Aliens*, nämligen modern, men också modern som något monstros. I fallet tränger sig nämligen alien-monstret som Ripley burit inom sig genom hela filmen ut genom hennes bröstorg. Ripleys sista handling är att gripa tag om det skrikande monstret och dra det till sitt bröst. Denna scen kan, som Ola Sigurdson konstaterat, ses som en parodisk pietà där Maria sluter Jesusbarnet i sin famn.⁴⁴⁷ Metaforiskt kan vi, som Sigurdson visat, dessutom även här se Ripley som jungfrulig, bl.a. genom att hon agerat självständigt i förhållande till de omständigheter hon satts i och även försökt överskrida dem.⁴⁴⁸ Ripley blir på detta sätt slutligen en moderlig messias eller en messias som moder. Hos denna moder är det moderliga emellertid allt annat än ljust och positivt.⁴⁴⁹ Denna tematik återkommer, som vi ska se, i *Alien Resurrection*. Ripley är således en messias med mörka undertoner, men dock en messias. Frågan blir emellertid nu en hurudan kvinnlighet det egentligen är vi här får se

⁴⁴⁶ Loughlin 2004, 120

⁴⁴⁷ Sigurdson 2005, 281

⁴⁴⁸ Sigurdson 2005, 284

⁴⁴⁹ I slutet av filmen är det också med möjligheten att ännu ha ett liv och ha barn som bolaget försöker locka Ripley. Denna ljusa bild av moderskapet ställs emellertid på ända genom den monstrosösa slutscenen.

representerad och i vilken relation den ställs till religion och religiositet i filmen? Vad händer här med myten och vem är riktigt den kvinna som tillåts rädda världen?

Kvinna trots allt?

Som vi sett har karaktären Ripley i både *Alien* och *Aliens* fått möta såväl kritik som stöd i tolkningar från ett feministiskt håll. Genom allt har ändå medvetenheten om att denna karaktär på många sätt är speciell och till en viss grad unik när det gäller representationer av kvinnlighet funnits med. I och med *Alien3* blir bilden dock aningen mera problematisk, eller kanske snarare enkel. Som Sherrie A. Inness påpekat är man i *Alien3* klart ute efter att begränsa det hot Ripleys tuffhet innebär. Detta sker, som vi sett, även till en viss grad i *Alien* och *Aliens*, men är i *Alien3* något mycket mera övergripande.⁴⁵⁰ I allt från kropp till auktoritet blir Ripley i denna film rättare sagt utmanövrerad.

Ripley har, liksom i *Alien* och *Aliens*, en förhållandevis stark och aktiv kropp i *Alien3*. Med sin längd och sitt rakade huvud skiljer hon sig inte nämntvärt från de manliga fångarna på Fury 161. Ändå är hennes utsatthet och hennes kanske framför allt kvinnlighet något som i denna film alltjämt påpekas. Hon är den enda kvinnan bland ett gäng mördare och våldtäktsmän. Trots att hon utåt sett inte skiljer sig nämntvärt från dessa fångar framställs det faktum att hon är en kvinna klart som ett problem. Hennes närvaro är oönskad och leder från första stund till upprörda känslor. I denna film är Ripleys kropp också överlag många gånger ämnet och hennes nakna kropp ses flera gånger i bild. På så sätt blir karaktären sexualiserad samtidigt som Ripley i denna film för första gången visar sig vara sexuellt aktiv. Hon har en sexuell relation med läkaren. När hon sedan mot övervakningsmannens order rör sig ensam i anläggningen blir hon överfallen av några av fångarna och räddas undan en våldtäkt enbart tack vare att karaktären Dillon ingriper. Enligt Inness visar denna scen att en kvinna, oberoende av hur tuff och stark hon är, ändå riskerar att bli offer för manligt våld.⁴⁵¹

Även om Ripley i filmen således visar prov på styrka kommer denna fysiska styrka klart att undermineras. Också när det gäller attityd och aktivitet blir karaktären emellertid försvagad. Ripley är alltjämt en tuff och kapabel karaktär. Hon drar sig t.ex. inte från att ensam möta monstret och är den som kan instruera de andra om vad som måste göras. Samtidigt är Ripley en karaktär som också ofta blir nedtystad och som

⁴⁵⁰ Inness 1999, 1112

⁴⁵¹ Inness 1999, 113. Man kan här också fråga sig om våldet görs mindre problematiskt eller påträngande för, som Judith Newton menade, den vita, heterosexuella medelklassmannen vilken kan tänkas vara den mest typiska åskådaren för denna film, genom att männen som utför våldet redan beskrivits som extremt våldsamma dubbely-kromosomiga män. På samma sätt som Ash visade sig vara inte man är fångarna inte heller vanliga män.

framför allt är i behov av andra. Detta såg vi redan när det gällde den hotade våldtäkten, men överlag är Ripley i denna film en mycket mera beroende karaktär. Hennes svaghet hänger i första hand samman med hennes "graviditet". Monstret hon bär inom sig gör henne sjuk. På så sätt framstår emellertid hennes svaghet också som en typiskt kvinnlig "åkomma". På grund av detta tillstånd ser vi henne ibland vika sig i smärta och överlag ge uttryck för svaghet. Ripley visar emellertid även svaghet på attitydplanet. Hon klarar t.ex. inte till att börja med av att ta sitt eget liv utan överför uppgiften på Dillon, som vägrar göra det innan monstret dödas. På detta sätt överförs emellertid även en direkt auktoritet över Ripleys kropp till en man. Detta är emellertid inte den enda auktoritet som tillfaller Dillon istället för Ripley. Överlag i filmen är det Dillon som man vänder sig till, inte Ripley. Att man gör som Ripley säger beror snarast på Dillons uppmaning. Genom att slutligen ändå tilldelas rätten att besluta över sitt eget liv återfår Ripley visserligen en viss auktoritet. Men i och med att hon då väljer att ta sitt eget liv blir detta också slutet på all kvinnlig aktivitet och auktoritet i filmtexten. Enligt Inness är Ripleys död vid det skedet oundviklig.

She has proven that she is too tough to survive even in outer space; she is doomed. Her death serves as a warning to women who, like Ripley, might rebel against gender constraints and adopt tough personas.⁴⁵²

Istället för att bli ett exempel blir således Ripley, enligt Inness, sist och slutligen en varning: Det finns ingen plats för hennes tuffhet.

Ett möjligt motstånd

Det som emellertid trots allt kvarstår är Ripleys roll eller auktoritet som en messias. Att hennes offer också kan läsas som en förlust för kvinnor och kvinnlighet visar dock på en möjlig olikhet mellan manliga och kvinnliga messiasgestalter. Även manliga messiasgestalter har setts ge sitt liv utan att vi för den delen haft ett behov att tala om utrotandet av manlig aktivitet och auktoritet. Olikheten här är i mångt och mycket beroende av Ripleys exceptionella natur. I denna film är hon inte bara åtskild från andra kvinnor. Hon är ensam kvinna. Jag återkommer till möjliga olikheter visavi manliga messiasgestalter i slutet av kapitlet. Värt att poängtera utgående från *Alien3* är emellertid också Ripleys attityd eller inställning till det religiösa. Här återkommer på ett påfallande sätt en hållning i förhållande till religion och religiositet som vi redan tidigare stött på, närmare bestämt tvivel. Ripley är rörd över de ord som Dillon uttalar vid Hicks och Newts begravning. När Dillon emellertid frågar Ripley om hon har någon tro är hennes svar kort och gott "Not much".

⁴⁵² Inness 1999, 113

När Ripley senare talar om sin egen död konstaterar hon att hon inte vill ha några böner. Slutligen, när det blir klart att Dillon inte kommer att överleva för att kunna döda Ripley utan istället sätter hennes liv i Guds händer, tyder hennes reaktion på allt annat än ett tecken på tillit. Hon kryper ihop och ropar ut ett förtvivlat nej. I Ripley återfinns vi således inga tecken på tro och karaktären lämnas på så sätt också utan en religiös röst. Denna form av religiös makt tillfaller således även den män och kanske i första hand karaktären Dillon. Och andra sidan, kan man argumentera, visar det faktum att Ripleys kvinnlighet inte enbart leder till allmän uppståndelse, utan också till ett uttryckligt hot mot den spirituella enheten och brödernas andliga liv, att den tro vi här får möta kanske helt enkelt inte är något önskvärt eller eftersträvansvärt för en kvinna. Ripley tolereras visserligen slutligen, men beskrivs redan tidigt som otolerbar. För Ripley, och allt hon gått igenom, blir kanske denna tro helt enkelt inte tillräcklig. Men filmen ger inte heller några alternativ.

Alien3 är således utgående från en feministisk läsning en på många sätt problematisk film. Trots detta kommer man inte ifrån att detta är en intressant film inte minst när det gäller kvinnlighet och messiasmyten. Det faktum att vi här får möta en kvinnlig messias är ett klart brott mot hur messiasmyten vanligen blivit representerad. Även om filmens sista scener kan anses vara problematiska utgående från frågan om kvinnlig styrka är de samtidigt också visuellt starka och utmanande. Detta är de scener som jag personligen bär med mig ur filmen. Även de tidigare scenerna där Ripley visar tecken på svaghet kan i sin tur, som en kontrast, uppfattas föra fram till denna scen och den slutliga styrka som här gömmer sig. Poängen här är nämligen också, som redan antydde, att Ripley har ett alternativ. Hon kunde välja att förlita sig på dem som kommit och som erbjuder sig att operera ut monstret ur hennes kropp. Hon kunde välja att tro på ett annat liv. För sin eget och mänsklighetens väl är hon dock inte villig att ta några risker. I döden blir hon dessutom på ett betydande sätt ett med monstret. Som Ola Sigurdson konstaterat kan Ripley här på sätt och vis ses visa medlidande med odjuret när hon sluter det i sin famn efter att det trängt sig ut ur hennes bröst mitt i det dödliga fallet.⁴⁵³ Även om det moderliga kommer att framstå som något skrämmande finns här således kanske också ett första erkännande av den arkaiska modern eller gudinnan, henne som Janice Hocker Rushing uppfattar att förnekas i *Aliens*.⁴⁵⁴ Både Ripley och monstret dör visserligen, men de gör det som ett. Ett första steg mot en mera utmanande kvinnlighet kan således i denna scen skymtas. Något som i och med *Alien Resurrection* blir ett faktum.

⁴⁵³ Sigurdson 2005, 281

⁴⁵⁴ Rushing 1995, 94-117

***Alien Resurrection* och den monstuösa moderns återkomst**

Som titeln förebådar gestaltar *Alien Resurrection* en pånyttfödelse eller återuppståndelse. Den som här uppstår är naturligtvis alien-monstret, men också – för denna studie ännu intressantare – Ripley. Gerald Loughlin har beskrivit Ripleys återuppståndelse i *Alien Resurrection* på följande sätt:

Jean-Pierre Jennet's *Alien Resurrection* does not resurrect Ripley in the sense of the Christian hope for a world remade. It merely returns her to more of the same; to the same hell, though to a different circle. Yet the film does begin to presage a different form of life for Ripley, an intensification of that 'blissful resignation' that suffused her face at the end of *Alien3*, as if she were tasting resurrection life in the moment of her death.⁴⁵⁵

Det är således inte en ny och ljusare värld Ripley återuppväcks till och det rör sig inte heller om en, som Ola Sigurdson konstaterat, uppståndelse i teologisk mening eftersom det här handlar om kloning⁴⁵⁶. Det viktiga är emellertid att någonting klart har förändrats här och det berör inte minst Ripley själv. Den Ripley vi nu möter påminner om och är delvis den Ripley vi lärt känna i de tidigare filmerna. Hon är stark, tuff och kunnig. Men samtidigt är det också en ny och en, utgående från en feministisk läsning, på centrala punkter förändrad Ripley vi nu får lära känna. Den största förändring Ripley kan ses ha genomgått är en kroppslig. Denna förändring får emellertid konsekvenser för hela karaktären Ripley. Det som blir följderna är en utmaning inte bara av traditionella representationer av kvinnlighet utan också av den religiösa makten i en tydlig patriarkal form.

För att beskriva det enkelt är Ripley i *Alien Resurrection* inte längre enbart kvinna, hon är också monster. Den Ripley som här klonats fram tillsammans med monstret i henne har blivit ett med monstret. Redan tidigare kunde man i *Alien*-filmerna, som vi sett, uppfatta att det kvinnliga jämföras med eller ställs i relation till det monstuösa. Som bl.a. Rosi Braidotti konstaterat är detta inget oväntat med tanke på att det monstuösa och det kvinnliga alltid representerat det olika.

The monstrous body fulfils the magical or symptomatic function of indicator of the register of difference, which is why the monster has never been able to avoid a blind date with women.⁴⁵⁷

Både monstret och kvinnan har i vår kultur kommit att stå för olikhet och det som är annorlunda. I *Alien Resurrection* har Ripley emellertid slutligen

⁴⁵⁵ Loughlin 2004, 124-125

⁴⁵⁶ Sigurdson 2005, 285

⁴⁵⁷ Braidotti 2002, 191

blivit fullständigt olik. Hon är inte längre en motsats till det monstruösa som hon i alla de andra filmerna satts att utrota, utan hon är på sätt och vis en del av det.

Som en följd av sin sammankoppling eller sammanblandning med det monstruösa är Ripley i *Alien Resurrection* fysiskt starkare än någonsin. Detta är ingen kvinna som behöver räddas från övergrepp. Det här är emellertid också en kvinna med en mera problemfri syn på världen. Den rädsla och oro Ripley ibland tidigare gett uttryck för är nu borta. Hon behöver inte längre vara rädd för monstren, men livet verkar överlag också te sig underhållande på ett nytt sätt för henne. Med sin nya styrka ges Ripley en ny aktivitet. Ingenting kan stoppa denna kvinna. Denna nya Ripley ges emellertid också en ny auktoritet. Hon blir återigen den man här följer och är med om att rädda världen, men hon tillåts dessutom ta ledningen för sitt eget liv på ett nytt sätt. Som Gerald Loughlin konstaterar är *Alien Resurrection* den enda filmen i *Alien*-serien som slutar med Ripley i ett vaket, medvetet tillstånd. Detta i motsats till *Alien* och *Aliens* där hon lagt sig att sova i sin cryotube och *Alien3* där hon dött.⁴⁵⁸

Genom att i Ripley kombinera det kvinnliga och det monstruösa utmanar *Alien Resurrection* tydligt en traditionell representation av kvinnlighet. För Ripley blir *Alien Resurrection* en möjlighet att erkänna monstret inom sig och att motstå rollen som enbart en hjältinna för patriarkatet. På så sätt blir hon slutligen på många sätt den gudinna Janice Hocker Rushing önskade sig redan angående *Aliens*.⁴⁵⁹ En karaktär som klarar av att inkorporera även den mörka moderliga sidan av sig själv och inte enbart strävar till att döda monstret. Det är emellertid inte enbart på detta sätt som karaktären kan tolkas positivt utgående från en feministisk läsning. Det nya med Ripley är också att hon inte är ensam kvinna. I denna film får vi nämligen för första gången se Ripley stå i en nära och betydelsefull relation till en annan kvinna. Det är tillsammans med denna andra kvinna som Ripley i filmen räddar Jorden och därtill bryter med en patriarkal makt, dessutom en religiös sådan.

Eftersom det religiösa endast begränsat kommer till uttryck på ett direkt sätt i filmtexten i *Alien Resurrection* framträder Ripley i denna film inte lika klart som en messiasgestalt utgående från den definition jag här använder mig av. Ett visst frälsningstema bjuder filmen ändå på. Call har nämligen i filmen kommit till det militära skepp där Ripley hålls för att döda Ripley och stoppa planen att rädda drottningen ur henne och avla fram nya monster. Call är emellertid för sent ute. Drottningen har redan tagits ut ur Ripley och hennes avkommor har, som Call anat och Ripley alltid vetat, tagit överhanden. Tillsammans lyckas emellertid Ripley och Call förstöra skeppet och utplåna hotet mot Jorden som det nu handlar

⁴⁵⁸ Loughlin 2004, 125

⁴⁵⁹ Rushing 1995, 94-117

om. När de gör detta genom att koppla upp Call, som liksom Ripley visar sig vara en inte helt vanlig kvinna, hon är en android, till skeppets huvuddator utplånar de slutligen också den manliga militära makten ombord på skeppet. Här utmanas emellertid också den patriarkala religiösa makten. Call visar sig vara programmerad att knäböja inför korset i skeppets kapell. I nästa ögonblick ses emellertid Ripley dra sladden ur kapellets elektroniska Bibel. Skeppets huvuddator som av alla tidigare tilltalats som "Father" får nu en ung kvinnas röst. När mannen i ledningen för projektet att återskapa monstren, ett projekt som klart får en ond prägel, ropar på "Father" för att få hjälp att komma undan svarar Call kallt att "Father is dead", ett uttalande som också kan tolkas som att den patriarkala Gud Fader nu är död.

Detta till trots har *Alien Resurrection* också problematiska aspekter utgående från en feministisk synvinkel. Kvinnliga karaktärer bl.a. sexualiseras i denna film på flera plan. Med eller mot sin vilja beskrivs de som sexuellt attraktiva och antas också vara sexuellt tillgängliga. Det faktum att filmens ledande kvinnliga karaktär inte är riktigt vanliga kvinnor kan också anses skilja dem från verkliga kvinnor och göra dem till undantag. Slutligen är det faktum att kvinna och monster sammanlänkas knappast heller något som alla skulle uppfatta som en positiv sak. Ur ett feministiskt perspektiv kan man inte vara helt nöjd ens om denna sammanlänkning skulle tolkas positivt i den bemärkelsen att den kvinnliga karaktären genom denna får vara någonting mera än enbart vad patriarkatet godkänner. Ripley utplånar ju här monstren och dödar t.o.m. det barn eller den varelse som drottningen fött, som det sägs, åt Ripley, med de mänskliga födelseorgan hon ärvt av Ripley. Ett fullständigt erkännande av den arkaiska modern sker således inte här.

Ändå är det av betydelse att Ripley i *Alien Resurrection* överlever till slutet och att hon inte är ensam. Ripley och Call är kanske inga vanliga kvinnor, men även detta kan ses som viktigt. Tillsammans utgör de, som Ola Sigurdson uttryckt det, "ett ifrågasättande av mänsklighetens mänsklighet". Att de är monster och maskin kan också uppfattas som en förlängning av den avvikelse de redan ger uttryck för genom att vara kvinnor.⁴⁶⁰ Ripleys förnekande av sin avkomma görs här inte heller till en smärtfri procedur. Medlidande med monstret kunde antydans redan i *Alien3*, men här träder det klart och tydligt i dagen. Med tårar i ögonen ber Ripley t.o.m. sitt barn om förlåtelse. Det viktiga här är emellertid också att Ripley tillåts rädda världen och leva. På så sätt sker inte bara en utmaning av messiasmyten. En religiös auktoritet förblir också i händerna på det kvinnliga. Anmärkningsvärt är emellertid dock genren. Den genre i vilken vi här fått möta starka kvinnor, kvinnliga messiasgestalter och kvinnor som bryter med det religiösa patriarkatet är

⁴⁶⁰ Sigurdson 2005, 287

skräckgenren. Att vi här erbjuds en stark kvinnlig messiasgestalt är viktigt. Något väsentligt händer med myten och det den representerar i vår kultur när en kvinna tillåts rädda världen. Inte minst överförs en form av religiös makt till, eller delas jämnare med, det kvinnligas sfär. Detta sker emellertid i vad som bäst kan beskrivas som en mardröm. Det är i ett skräckscenario kvinnan räddar världen. Frågan är emellertid också om det är ett skräckscenario att *hon* räddar världen. Som vi strax ska se blir genren även av stor betydelse när det gäller nästa film att tas upp till granskning, *Det femte elementet*, men då rör det sig inte om horror utan om det nästan rakt motsatta, komedi.

Sammandrag

Alien-filmerna öppnar upp för många tolkningar både när det gäller kvinnlighet och religion samt mötet mellan dessa två fenomen. I dessa filmer kan identifieras tydliga problem att handskas med kvinnlig styrka, tuffhet och makt. Men trots det förblir alltid en klar betydelse hos det kvinnliga och en traditionell bild av passiv kvinnlighet blir i grunden raserad. Genom att introducera oss till en kvinnlig messias utmanas också väsentligt messiasmyten som vi lärt känna den i dessa filmer, även om messiasgestalten här i första hand ställer sig tvivlande till det religiösa. I och med den sista filmen i serien introduceras vi inte endast till en kvinna som återigen räddar världen. Här möter oss också en i grunden ny bild av kvinnlighet och mänsklighet. När vi nu vänder oss till *Det femte elementets* kvinnliga messias blir frågan om utmaningen av myten i denna film, där messiasgestalten är både god och uttryckligen väntad, kan tänkas gå ännu djupare. Men också vad genren kan anses göra med myten.

***Det femte elementet* – kvinnlig styrka och religiös makt**

Medan Ripley i *Alien3* symboliskt uppfyller positionen som brödernas väntade messias intar Leeloo i *Det femte elementet* uttryckligen, från första början, denna roll. Här, liksom i t.ex. *The Matrix*, möter vi således en messias vars ankomst är väntad och om vilken det finns klara profetior eller förutsägelser. Här, så som i t.ex. *Stjärnornas Krig*, möter vi dessutom en religiös grupp eller ett brödraskap som bär på informationen eller kunskapen om den kommande frälsaren och som också står i en speciell relation till denna frälsares skapare. Liksom i de andra filmerna ingår i denna film också apokalyptiska skeenden. På sätt och vis, och vid en första överblick får man således intrycket att *Det femte elementet* inte bjuder på så mycket nytt. Medan även de tidigare filmernas genre, det vill säga förutom science fiction ofta action, eller i *Alien*-filmernas fall skräck och action, kommit att aktualiseras i något skede i läsningarna av

både kvinnlighet och messiastema – det är t.ex. genom att få delta i filmernas actionsekvenser som många av de kvinnliga karaktärerna bryter mot traditionella representationer av kvinnlighet och mot kvinnans roll som offer i messiasmyten – blir genren emellertid i *Det femte elementets* ändå något ännu mera påfallande och anmärkningsvärt. Det vi har att göra med är, som nämnts, en komedi, eller en action-komedi. Det vill säga en film där vi möter händelseförlopp vi känner igen från tidigare, men där den komiska infallsvinkeln gör att både karaktärers auktoritet och aktivitet, speciellt messiasgestaltens, kan behöva en närmare läsning. Det som också gör filmen rätt unik är dess tydliga kvinnliga messiasgestalt, en gestalt som emellertid kan läsas olika beroende på i vilken mån genren aktualiseras. Jag inleder nu med en närmare blick på filmens messiastema och religion eller religionssystem i relation till denna myt.

Ondskans återkomst

Messiastemat och filmens representation av religion är, som i flera av de filmer vi behandlat ovan, i *Det femte elementet* tätt sammanlänkade. Här framträder således ett messiastema i nära kontakt med olika religiösa karaktärer som på så sätt även får en klar betydelse i filmtexten. För att beskriva det kortfattad får vi i filmen uppleva hur ondskan, i form av en mörk planet, återkommer efter 5000 år för att återigen försöka förstöra allt liv i universum. Jorden har emellertid ett vapen mot denna ondskan, det femte elementet, som beskrivs som en krigare med övernaturliga krafter skapad för just detta ändamål. Kunskapen om denna varelse har genom tiderna förts från broder till broder i ett hemligt brödraskap. När ondskan nu står för dörren stiger bröderna fram med den information de har. Tyvärr går förstas inget riktigt som planerat. Jag återkommer till detta strax. Brodern eller prästen Vito Cornelius är, i filmens nutid, den person som bär på kunskapen om det femte elementet. Han är således den som i första hand för informationen om vad som kommer att ske till denna världs ledare. Av honom får man veta att det femte elementet, om det placeras tillsammans med de fyra andra elementen – d.v.s. jord, vind, vatten och eld, i filmen representerade av fyra stenar – i ett tempel i Egypten, kan skapa det gudomliga, livgivande ljuset, ett ljus som kan stoppa ondskan. Om emellertid ondskan tar det femte elementets plats leder det till att allt liv i universum förstörs. Cornelius är emellertid också kontaktperson på jorden för det femte elementet och för mondoskawanerna, de som skapat det femte elementet. På så sätt intar Cornelius och hans lärling David en central roll i filmen, även när saker och ting går fel och alla tror att det femte elementet förstörts. Även om den militära makten försöker ta över ledningen är nämligen Vito alltså det femte elementets guide på Jorden och han är den hon söker upp så fort hon återvänt.

Liksom i *Alien3* intar således tydligt troende, manliga karaktärer, en viktig roll i *Det femte elementet* och i relation till dess messiasmyt. Cornelius och David är emellertid inte enbart de som profeterar om det femte elementet. De har också in i det sista betydelse för striden, på ett liknande sätt som Dillon och de andra fångarna i *Alien3* in i det sista deltar i striden mot monstret. Med Cornelius och brödrskapet blir emellertid också det religiösa överlag centralt i den värld som filmen gestaltar. I denna värld är följaktligen religion eller religioner allt annat än utdöda. Cornelius och andra religiösa ledare kan istället ses inta en viktig auktoritet inte minst genom den nära kontakt till den politiska makten som i filmen tilldelas dem. Hos presidenten skyntar man närmare bestämt inte enbart militära rådgivare utan även religiösa, av vilka Cornelius är en. Hurudan är då den religion eller tro som Cornelius och bröderna representerar?

Som hos bröderna i *Alien3* är den religiösa traditionen som närmast sammanfaller med börderna i *Det femte elementet* kristendom. Cornelius, hans följeslagare och föregångare är, som nämnts, präster. Detta kommer främst till uttryck via deras munkliknande klädsel, men de ber även herren om förlåtelse och gör korstecken, förutom att de kallas för präster. Samtidigt som de riktar någon enstaka bön till Gud sätter de emellertid också sin tillförsikt till en annan grupp herrar, närmare bestämt mondoshawanerna. Även om Cornelius och brödernas messias för dem intar en religiös funktion är det således också en messias vars skapade identitet de är medvetna om. Det intressanta med denna messias är emellertid kanske inte i första hand dess skapade natur. Det som istället gör filmens messiasgestalt originell, något som filmen också understryker, är att vi i rollen möter en kvinna. Även om det således är en mansdominerad tro som i filmen framstiger är det en tro där även det kvinnliga genom messiasgestalten i någon mån får plats. Men en hurudan kvinna och en hurudan kvinnlighet är det egentligen vi här möter och hurudan kvinnlighet överlag för filmen fram?

Kvinnor i *Det femte elementet*

Det femte elementets messias är en ung kvinna vid namn Leeloo. Innan jag undersöker närmare hur denna karaktär framställs och vilken typ av kvinnlighet hon representerar är det skäl att göra en kort överblick över kvinnor och kvinnliga karaktärer i allmänhet i *Det femte elementets* värld. I motsats till Ripley möter vi nämligen Leeloo i en värld som kryllar av olika karaktärer och varelser av vilka en stor del är av kvinnligt kön. Det är också på många sätt iögonfallande kvinnliga karaktärer vi möter i denna film. Av det att flera av dem gör intryck följer emellertid inte att kvinnliga karaktärer överlag tilldelas stora roller eller en viktig narrativ funktion. De uppträder istället i flera mindre roller som allt från sekreterare till flygvärdinnor, alltså i första hand traditionella kvinnliga

roller. Det är också genomgående traditionellt vackra kvinnor vi möter. Kvinnor vars kroppar dessutom ofta kommer att stå i centrum i och med de åtsittande och minimala dräkter de oftast bär. På så sätt är det även rätt traditionellt sexualiserade kvinnliga karaktärer vi möter. Som ett exempel kan den kvinnliga sekreteraren till den onde Zorg tas. Denna unga kvinna får vi flera gånger se sitta och fixa sina naglar klädd i en urringad kort klänning.

Genom att på detta sätt i första hand introducera mycket traditionella kvinnliga karaktärer på film är den bild *Det femte elementet* ger av kvinnlighet och kvinnors plats allt annat än revolutionerande. Det man bör ta i beaktande är emellertid, som konstaterats, filmens genre. Detta är i första hand en komedi. Att var och varannan kvinnlig karaktär i filmen är, eller ser ut som, en fotomodell kan således också ses som lite av en ploy. Dessa karaktärer och deras skönhet är, som konstaterats, något påfallande och något som filmen kan anses accentuera. Kvinnliga kroppar blir här framställda som traditionella sexobjekt. Samtidigt sker detta på ett klart medvetet sätt och med en komisk underton. Det ironiska med en framtida värld där nästan alla kvinnor är extremt vackra blir också ett faktum och lite av en pik till både filmrepresentationer av kvinnor i allmänhet och kanske också många av science fictiongenrens traditionella "space-babes". Hur påverkar då denna framställning av kvinnlighet och filmens genre gestaltningen av filmens kvinnliga messias och det sätt på vilket denna karaktär kan läsas?

Leeloo – den perfekta kvinnan?

Leeloo är, som man kan vänta, en på många sätt fascinerande karaktär. Hon framställs i varje fall till att börja med som stark och tuff och med en otrolig förmåga att överleva. Genom att hon är ny för denna värld kan hennes sätt att handskas med allt som möter henne också vara intressant att observera och i sin tur säga en del om den värld hon kommit till. Med sin både fysiska och narrativa aktivitet, hon både slåss och är med om att hålla historien i rörelse, ges hon en klar position i filmen. Den auktoritet som det faktum att hon är den enda som kan rädda världen ger henne gör henne också betydelsefull och originell för filmens värld. I motsats till Ripley är Leeloos messiasroll, som nämnts, inget underförstått utan något klart påpekat. Hon ställer dessutom uttryckligen allas förväntningar på ända då hon, i motsats till vad alla antagit, visar sig vara en kvinna. På så sätt utmanar filmen också rakt på en traditionell framställning av messiasmyten och den bild av världens räddare de flesta har. Men Leeloo är ur en feministisk synvinkel ändå en på många sätt svår karaktär.

Som Jeffrey A. Brown konstaterat blir hos Leeloo det problematiska med tuffa kvinnor i actionfilmer tydligt. Frågan är som Brown framställer den:

When women are portrayed as tough in contemporary film, are they being allowed access to a position of empowerment, or are they merely being further fetishized as dangerous sex objects?⁴⁶¹

I vilken mån tillåts, med andra ord, tuffa kvinnliga karaktärer på film bli mera än enbart sexobjekt. Som vi redan tidigare sett, och som Sherrie A. Inness också konstaterat, blir tuffa kvinnliga karaktärer ofta sexualiserade på film och på så sätt även mindre hotfulla.⁴⁶² Hos ingen av de andra kvinnliga karaktärerna i denna studie sker emellertid detta så tydligt som hos Leeloo. Medan kroppen och kroppar också, som vi sett, blivit av betydelse i analyserna av t.ex. Sarah Connor och Amidala är Leeloo i en mycket större utsträckning än någon av dessa karaktärer uttryckligen sin kropp. Det är som en kropp Leeloo oftast intar bilden och det är hennes kropp som kameran både accentuerar och sätter i centrum. I motsats till Sarah är det emellertid inte Leeloos kroppsliga styrka eller aktivitet som i dessa scener eller klipp understryks. Istället är det här ofta en passiv kvinnlig kropp vi möter. Även om Leeloo tidvis är en aktiv och stark karaktär är det stora antal gånger hon intar en passiv roll påfallande. Påfallande är också att det är just då hennes kropp eller kroppslighet lyfts fram. Detta sker första gången i Leeloos första scen när vi ser hennes återskapade kropp ligga utsträckt på ett operationsbord och återkommer i filmen om och om igen när Leeloo antingen svimmar eller tvingas in i olika utrymmen. Samtidigt är detta också scener där Leeloo tydligt sexualiseras t.ex. genom att kameran sakta rör sig över eller upp längs hennes kropp.

Även när man beaktar attityden hos Leeloo ger hon ur en feministisk synvinkel intryck av att vara en problematisk karaktär. Att hon kommer till denna värld med oskyldiga ögon gör henne visserligen på sitt sätt fascinerande, men samtidigt gör det henne också till en mycket sårbar karaktär som nästan framstår som ett barn. Hon är med andra ord en karaktär som behöver skyddas och vars bräcklighet påpekas och understryks fastän hon konstaterats vara den perfekta krigaren. Detta ger i sin tur manliga karaktärer en roll och gör sist och slutligen inte Leeloo till mycket mera än ett traditionellt kärleksobjekt. Som den typiska hjältinnan är det med andra ord hon som sätter historien i rörelse för att sedan bli allt mera passiv. Denna passiva kvinna framstår i sin tur som den verkliga hjältens, Corben Dallas, perfekta kvinna.

Följaktligen är det möjligt att med Frances Flannery Dailey, utgående från skådespelaren Bruce Willis, som spelar Corben Dallas, tidigare roller, läsa *Det femte elementet* som:

⁴⁶¹ Brown 2004, 47

⁴⁶² Inness 1999

[...] yet another film in which Willis plays a pivotal role in saving the world, this time by romancing the messiah figure, a female who loses her nerve in saving the world until emboldened by Willis' love.⁴⁶³

Även om Leeloos är filmens messiasgestalt är messiasgärningen och myten allt annat än hennes ensak. Istället för hennes attityd och hennes passivitet i mångt och mycket över auktoriteten till männen i filmen, framför allt till Corben. Endast genom hans kärlek finner Leeloos den mening hon behöver för att kunna rädda världen. Intressant är att kärlekstemat som vi såg i relation till flera av de tidigare messiasgestalterna även här blir av betydelse. Det sker dock i denna film i mångt och mycket på bekostnad av den kvinnliga messiasgestaltens självständighet och auktoritet. Genom denna kärlek ger Leeloos slutligen över meningen med sitt liv till en annan. Även om messiasmyten till en del utmanas i filmen blir slutresultatet således rätt traditionellt. Det handlar med Daileys ord om ytterliga en film där Bruce Willis räddar världen. En film som dessutom, som Joel W. Martin visat, kan anses ha antifeministiska drag genom att inte kunna tillåta att en kvinna räddar livet, utan istället för fram en man, som dessutom är vit och heterosexuell, som den verkliga hjälten.⁴⁶⁴ Det är emellertid ännu en sak som bör tas i beaktande i en analys av denna film och dess kvinnliga messias: genren.

Som nämnt kan det faktum att vi här ha att göra med en komedi göra att filmen och dess kvinnliga karaktärer, av t.ex. ett fan, läses mera kritiskt eller inte tas på samma allvar. På samma sätt kan även Leeloos passivitet ses som mera ironisk eller som en komisk vinkling på den traditionella hjältinnans passivitet. På ett liknande sätt blir det inte lika självklart att, med Dailey, se filmen som ännu en film där en man räddar världen. Även om Corben Dallas är en traditionell filmhjärte gör det faktum att det rör sig om en komedi att även hjälterollen kan anses få sig en stöt. Också den oövervinnliga hjälten kan läsas som en skämt. Sist och slutligen blir således bilden bra mycket mera komplicerad än resultatet av en läsning som tar filmen på blindaste allvar kunde tänkas bli. Samtidigt bör emellertid det faktum att filmen är en komedi inte hållas fram som en ursäkt. Även om traditionella framställningar kan utmanas genom det komiska tillåter det också, som här, t.ex. att kvinnliga karaktärer både sexualiseras och passiviseras på ett traditionellt sätt. I en komedi kan man således, även när det gäller representationer av kvinnlighet, tänkas komma undan med mera än vad som kunde vara fallet i t.ex. ett drama. Att det rör sig om en komedi kan dessutom anses

⁴⁶³ Dailey 2000

⁴⁶⁴ Martin 2000

ställa till problem för tanken på en kvinna som en messias: det hela blir ett skämt.

I likhet med Ripley och *Alien*-filmerna kan således genren här anses delvis underminera det brott mot myten som en kvinnlig messiasgestalt annars kunde tänkas innebära. Filmen gestaltar en klar messiasmyt, men genren gör det kanske lättare att bryta mot reglerna och gör samtidigt brottet mindre påtagligt och problematiskt. Man kunde till och med argumentera för att det fullständigt felaktiga i förhållandena understryks genom att det rör sig om en komedi. Riktigt så långt skulle jag emellertid inte vilja gå. Att helt bortförklara en sak enbart därför att den behandlas i en humoristisk framställning är att grovt förbi se den kraft att påverka som även komedier har. Även om det således sker i en komedi är det en viktig tanke som här framförs. Intressant är ändå att genren i både *Alien*-filmernas fall och *Det femte elementet* sätter sidor till vår analys av myten. Finns det annat dessa karaktärer och filmer har gemensamt? Och finns det annat som möjligen skiljer dem från de manliga messiasgestalter vi sett på tidigare och de filmer de återfinns i? Jag avslutar detta kapitel med en jämförelse.

Kvinnlighet, manlighet och myten – en jämförelse

Som karaktärer har Ripley och Leeloo inte så mycket gemensamt. Ripley framträder rätt klart som filmens, eller filmernas, hjälte, medan Leeloo i första hand är en traditionell hjältinga, även om hon är en messiasgestalt. Frågan är i vilken utsträckning de även i någon vidare bemärkelse skiljer sig från de manliga messiasgestalter vi tidigare bekantat oss med och då särskilt i relation till det religiösa. Kan kön och genus, med andra ord, tänkas ha en betydelse för hur messiasgestalter framställs och finns det möjliga likheter mellan de två kvinnliga messiasgestalterna, likheter som gör dem annorlunda i relation till de manliga? I vilken utsträckning gäller vidare detta just på det religiösa planet? Jag vill således avsluta detta kapitel med en jämförelse där alla de messiasgestalter som hittills behandlats kommer upp. Detta, liksom i tidigare kapitel, för att understryka en del återkommande teman.

Den vita eliten

Om vi inleder med det kroppsliga kan man konstatera att likheterna i detta avseende är påfallande mellan alla denna studies messiasgestalter. Det vi har att göra med är rätt unga, vita, heterosexuella karaktärer som dessutom i många fall äger övernaturliga förmågor. En på många sätt övermänsklig vit elit med andra ord. Även om de kvinnliga messiasgestalterna bryter av mot den traditionella bilden av både

messiasgestalt och hjälte gäller detta i stor utsträckning enbart deras kön. I övrigt bevaras i deras framtoning många av den traditionella messiasgestaltens och hjältenes karakteristiska drag. Att rädda världen är således en uppgift som i alla dessa filmer fylls av vita individer som varken utmanar den sexuella normen, eller hur sexuella relationer i första hand kommit att gestaltas på film. Detta betyder inte att vi i filmerna inte tidvis också får möta karaktärer med andra hudfärger. Dillon i *Alien3*, Morpheus i *The Matrix* och Mace Windu, en framstående jedi-riddare i *Stjärnornas Krig* episoderna I-III, spelas alla av mörkhyade skådespelare. Dessa tre deltar alla dessutom aktivt i kampen mot ondskan. Sist och slutligen kommer det ändå alltid an på den vita individen att rädda världen.

Även när det gäller attityd företräder messiasgestalterna, oberoende av kön, liknande hållningar. Alla är drivna karaktärer som har föresatt sig, eller blivit föresatta, att rädda världen. Alla är också fast beslutna att fullfölja sitt uppdrag. Deras väg är visserligen aldrig rak och alla kämpar med motgångar. Här möter vi emellertid i en mycket begränsad utsträckning några motsträviga messiasgestalter. Istället är de nästan alla från första början redo att göra det som måste göras. Något verkligt tvivel inför messiasrollens betydelse och uppdragets vikt framträder således mycket sällan. Att så är fallet har kanske framför allt att göra med att filmerna klart ger besked om vem som är god och vem som är ond. Slutsatsen blir att det är gott att rädda världen och att bära det offer som denna handling innebär.

Man observerar slutligen klara likheter hos karaktärerna också i fråga om aktivitet. Alla messiasgestalterna intar, med andra ord, aktiva roller eller positioner i filmerna, i varje fall i någon mån och när det sist och slutligen gäller. De deltar alla aktivt i historien och ger dessutom alla uttryck för en fysisk aktivitet och styrka. Undantaget är här kanske till viss del Leeloo, men då är hon också mera traditionell hjältinginna än hjälte. När det emellertid gäller hur denna aktivitet relateras till messiasmyten eller utformningen av den utveckling karaktärerna genomgår, framträder en första antydbara skillnad mellan messiasgestalterna, en skillnad där kön tydligt spelar en roll.

Två vägar

Ser man på filmernas uppbyggnad, och framför allt på vad man t.ex. i *The Matrix* och i *Stjärnornas Krig* kunde kalla messiasgestaltens väg, kan en första klar skillnad identifieras ifråga om hur de manliga respektive de kvinnliga messiasgestalterna gestaltas. De manliga messiasgestalterna ses oftast genomgå en tydlig utveckling med hinder och utmaningar på vägen. Det de får genomleva gör dem så småningom redo för den slutliga striden eller messiasgärningen. Dessa manliga karaktärer genomgår således en klar förändring i filmerna, en förändring som leder till det

tydliga målet att kunna rädda världen. Leeloo och Ripley möter även de motgångar och genomgår prövningar, men i motsats till de manliga messiasgestalterna kommer de till oss som mera färdiga karaktärer, som i princip från första början är redo för sitt uppdrag. Ifråga om Ripley kan man visserligen till en del iaktta en utveckling och förändring från film till film, men hon är ändå i många avseenden lika kapabel att rädda världen i *Alien* som hon är i *Alien3*, och i början av filmerna lika mycket som i slutet. Hon vet alltid redan från första stund vad man borde göra och det är genom misstag eller genom att man inte lyssnar på henne som de olyckliga situationerna sedan uppstår. Leeloo i sin tur har redan tidigare räddat världen eller livet från ondskan och är i princip redan i början av filmen redo att igen ta sig an ondskan. Hon är skapad för det här syftet och det borde således inte vara ett problem för henne bara man får alla elementen samlade. Den utveckling hon genomgår verkar emellertid, i motsats till vad processen leder till hos de manliga messiasgestalterna, göra henne mindre kapabel att utföra sin messiasgärning. Istället för att bli starkare med tiden blir hon svagare.

Medan vägen till att bli en messias för de manliga messiasgestalterna således gestaltas som en slags övergångsrit, där de tydligt utvecklas till något annat än de varit, är detta inte ett lika klart faktum hos Ripley och Leeloo. Istället sammanfaller deras väg delvis med den utveckling som Maria LaPlace visat på med avseende på kvinnliga karaktärer i s.k. women's fiction. I dessa berättelser går hjältinnan under berättelsens gång från ett tillstånd av okunskap om sig själv och världen till ett tillstånd av större kunskap och en slags styrka, vilket inte minst kommer till uttryck i ett förändrat utseende.⁴⁶⁵ Yvonne Tasker har pekat på denna typ av förändring hos Ripley, men samma sak gäller också Leeloo.⁴⁶⁶ För Leeloo leder kunskapen om världen inte lika självklart som för Ripley till styrka, men genom att ställas i relation till en man och på så sätt lära sig om kärleken finner även hon kraft. Den traditionella hjältens resa eller väg framstår således i dessa filmer som det manligas väg även när målet för de kvinnliga karaktärerna är det samma.

Att Leeloo och Ripley inte tillåts genomgå samma utveckling som de manliga messiasgestalterna är i sig ett intressant faktum, men kan dessutom ses få en del belysande konsekvenser. Ripleys och Leeloos annorlunda öden får, närmare bestämt, en första konsekvens för dessa karaktärers relation till det religiösa. Båda har auktoritet i relation till myt och religion genom att de är filmernas messiasgestalter, men i deras sammanhang aktualiseras inte under vägen frågor av en direkt religiös karaktär, vilket sker ifråga om de manliga messiasgestalterna. Detta betyder inte att religiösa frågor inte är av betydelse även i de här

⁴⁶⁵ LaPlace 1987, 138-166

⁴⁶⁶ Tasker 1993, 137-139

filmerna, men det religiösa blir på sätt och vis dubbelt upp det manligas sfär.

Manlig tro – kvinnligt tvivel

Som en del av de manliga messiasgestalternas utveckling in i sina roller som frälsare kommer på ett naturligt sätt religiösa frågor och problem att aktualiseras. Deras resa eller väg handlar rättare sagt till en stor del om att komma till en form av tro med bärande religiösa undertoner. För Luke, t.ex., gäller det att tro på sig själv och på Kraften. Av Neo förväntas det att han ska börja tro att han är den som profetian handlar om. Christopher Blair, igen, måste bli övertygad om att han som en pilgrim är rörd av Gud och har speciella förmågor. I och med att dessa religiösa frågor aktualiseras kan de manliga messiasgestalterna klart ses ta en ställning i relation till det religiösa eller, sagt lite annorlunda, ses inneha eller få en egen tydlig religiös röst. Detta ger dem i sin tur även en religiös auktoritet i förhållande till de världar de framträder i. Genom att Ripley och Leeloo komma till oss som mera färdiga individer aktualiseras religiösa frågor av denna typ endast begränsat i deras fall. Ripley ställer sig, som vi sett, uttryckligen tvivlande till det religiösa medan Leeloo knappt alls kommenterar det religiösa som omringar henne. När slutligen den högre meningen med Leeloo's liv aktualiseras är det en klart tvivlande inställning hon ger uttryck för.

Hos både Leeloo och Ripley återkommer således, som redan antydde i analysen av *Alien3*, det kvinnliga tvivel vi tidigare kunde identifiera hos de kvinnliga kärleksobjekten. Medan Leeloo har en man och en hjälte vid sin sida som hjälper henne finna en högre mening med sitt liv står Ripley emellertid ensam i mötet med trosfrågorna. Kanske som en följd av detta förblir hennes tvivel ett bestående fenomen. Detta behöver i sig inte ses som problematiskt. Den tro som representeras är, som antydde ovan, kanske inte av intresse för en kvinnlig karaktär av Ripleys slag. Gestaltningen får emellertid till följd att den religiösa dimensionen och vår kunskap om denna inte kan återfinnas i relation till den kvinnliga messiasgestalten. Detta innebär dock inte att den religiösa rösten i filmen uteblir. Istället finner vi den på ett annat håll, rättare sagt hos manliga karaktärer.

Förutom att Ripley och Leeloo båda två ställer sig tvivlande eller tysta inför det religiösa finns det ytterligare ett intressant faktum som förenar dem: båda nedstiger till religiösa brödraskap. Detta nedstigande får klara konsekvenser med avseende på vem som äger religiös auktoritet. Ripley och Leeloo får, som konstaterats, en viss religiös auktoritet genom att de är filmernas messiasgestalter och de har också en viss auktoritet överlag genom att de är ledande karaktärer. I Ripleys fall tillkommer att hon är aktiv och kunnig, något hon har gemensamt med de manliga messiasgestalterna. Ändå faller den direkta religiösa auktoriteten i

filmerna utanför de kvinnliga karaktärernas sfär. Rättare sagt tillfaller den religiösa rösten, som i relation till publiken kan anses definiera en dimension av filmernas världar, och den direkta religiösa auktoriteten, i form av religiöst ledarskap, manliga karaktärer. Här sammanfaller visserligen filmerna med kvinnliga messiasgestalter med filmerna där vi möter manliga messiasgestalter. Även i dessa filmer har vi, som vi sett, i första hand att göra med manliga religiösa ledare och religiösa karaktärer. Skillnaden är att i filmerna med manliga messiasgestalter är det messiasgestalterna som slutligen klart tilldelas den religiösa rösten och den religiösa auktoriteten. Oberoende av film hänförs således det religiösa till det manligas sfär på de kvinnliga messiasgestalternas bekostnad.

Ensam av sitt kön

Hur kan man utgående från en feministisk synvinkel läsa denna brist på en religiös röst och vad säger det om religion och kvinnor i dagens samhälle? Jag återkommer till den senare frågan i kapitel sju. En tanke jag emellertid redan här vill föra fram är att bristen på det religiösa kan ses som ännu ett möjligt tillägg till den lista av strategier att kontrollera starka kvinnliga karaktärer som kunnat identifieras hos Yvonne Tasker och Sherrie A. Inness.⁴⁶⁷ Är det möjligen så att den frånvarande kvinnliga religiösa rösten i dessa filmer och den istället mycket närvarande manliga religiösa rösten är ett sätt att göra kvinnliga messiasgestalter kontrollerbara och accepterbara på film?

Kvinnliga messiasgestalter bryter klart av mot messiasmyten som vi känner den och mot hur kvinnlighet och det religiösa tidigare oftast har representerats. Här tillfaller en, i varje fall i västvärlden, central religiös roll plötsligt de som vanligen har uppgiften att föda en frälsare och att bli räddad av denna frälsare. Som vi emellertid sett är starka kvinnliga karaktärer inte oproblematisks på film, ett faktum som återspeglas i flera olika strategier och sätt att representera kvinnlighet, makt och styrka. En strategi som vid flera tillfällen har använts går ut på att kvinnorna definieras som mödrar och/eller offer. Andra använda strategier är att de kvinnliga karaktärerna framställs som unika och att man, sammanlänkat, omringar dem med enbart manliga karaktärer och att de s.a.s. görs till en av männen. Detta sker klart med Ripley, men också delvis med Leeloo. Att manliga karaktärer inte enbart förblir viktiga till slutet utan dessutom ges tillgång till den religiösa sfären, och detta nästan uteslutande, garanterar emellertid det manligas och männens betydelse på ännu en nivå. En nivå som dessutom ger dem, om man så vill, tillgång till en högre dimension och ett djup som det kvinnliga klart blir utan. På så sätt tillåts den kvinnliga karaktärer inta centrum, men det är ett centrum där

⁴⁶⁷ Tasker 1998; Inness 1999

de står ensamma och där ett viktigt element också möjligen kan anses fattas.

Det finns emellertid ännu en sida av denna ensamhet och denna brist på en religiös röst hos de kvinnliga messiasgestalterna som bör tas upp, närmare bestämt bristen på en religiös bakgrund och ett religiöst sammanhang, inte minst till andra kvinnor. Detta hänger naturligtvis samman med att de kvinnliga messiasgestalterna är de enda centrala kvinnliga karaktärerna i filmerna, detta således även på det religiösa planet. Men det kan också sammanföras med, eller tas upp i direkt jämförelse med, de manliga messiasgestalterna och sidor hos dessa karaktärer som redan diskuterats, bl.a. moderns roll. Att de kvinnliga messiasgestalterna kommer till oss som mera klara och dessutom framstår som ensamma och exceptionella karaktärer på flera sätt, de är t.ex. som i Leeloos fall skapade eller har som Ripley länge varit på väg genom rymden, gör också att de saknar samband eller relationer som t.ex. en mor eller nära kvinnliga vänner. Möjligheten till en kvinnlig religiös röst skild från messiasgestalten, men ändå klart kvinnlig, förverkligas på så sätt i dessa filmer mycket begränsat. Egentligen sker detta enbart en gång och det i relationen mellan Ripley och Call i *Alien Resurrection*. Följden av detta är att de kvinnliga på ett mera fullständigt sätt separeras från det religiösa. Det handlar inte enbart om bristen på de kvinnliga messiasgestalternas egna religiösa röster utan en nästan fullständig separation mellan kvinnlighet och det religiösa sfär. Att filmerna representerar de kvinnliga messiasgestalterna och det religiösa som de gör får således som en konsekvens att det manliga inte enbart tilldelas en maktposition till det religiösa, utan att detta även är en unik maktposition. En maktposition som i sin tur alltid garanterar det manliga en betydelse oberoende av hur stark och viktig den kvinnliga messiasgestalten är.

Sammandrag

Det finns således oberoende av kön och genus flera betydande likheter mellan alla de messiasgestalter som, så här långt, har behandlats i denna studie. I och med att de kvinnliga messiasgestalterna är unga, vita och heterosexuella verkar de, vid en första anblick, inte innebära ett så stort brott med den traditionella bilden av hur en messiasgestalt eller hjälte ska se ut. De är kvinnor men har också mycket gemensamt med sina manliga motsvarigheter. Det intressanta för denna studie är emellertid att analyserna av det religiösa och frågor om religion uppdragar klara skillnader där könsaspektens betydelse inte kan förbises. Medan de manliga messiasgestalterna i filmerna genomgår tydliga förändringar kommer de kvinnliga messiasgestalterna till oss som mera färdiga, vilket i sin tur kan ses som en orsak till att det för dem i en mycket mindre grad aktualiseras frågor om det religiösa. De kvinnliga messiasgestalterna

kommer snarare att ställa sig tvivlande till det religiösa. Den direkta religiösa rösten och religiösa auktoriteten uteblir i filmerna dock inte, de tilldelas istället, så som i filmerna med manliga messiasgestalter, manliga karaktärer, detta emellertid på de kvinnliga messiasgestalternas bekostnad. Det manliga blir på så sätt i filmerna garanterat en plats eller en sfär även när kvinnor räddar dagen. Frågan för nästa kapitel blir i vilken utsträckning de två unga tv-hjältinnorna Buffy och Max kan komma att utmana messiasmyten djupare än så.

6. Kvinnliga messiasgestalter 2

Att rädda världen i den lilla rutan

Det har alltid funnits starka och tuffa kvinnliga karaktärer inom populärkulturen. Sherrie A. Inness har pekat tillbaka ända till 1800-talets Annie Oakley, som visserligen var en verklig person, men som i böckerna om hennes liv och äventyr kom att framstå som "larger-than-life"⁴⁶⁸. Trenden har fortsatt under hela 1900-talet med allt från *Wonder Woman* till *The Avengers* Emma Peel, *Charlies Änglar* till *Bionic Woman*. Även den moderna trenden med uttryckligen unga kvinnliga hjältar har som Jenny Bavidge påpekat en lång historia med rötter som sträcker sig tillbaka till i varje fall 1800-talet.⁴⁶⁹ Ändå är det idag klart möjligt att se en förändring när det gäller gestaltningen av dessa starka kvinnliga karaktärer och också dagens unga hjältinnor. Detta om så inte på djupet så i alla fall när det kommer till antalet.

Aldrig förr har, rättare sagt, inom skiftande former av populärkultur (dataspel, film, serietidningar, tv-serier) så många olika kvinnliga hjältar framträtt som nu. Idag räddar kvinnorna världen i allt från barnprogram på lördagsmorgnarna till barnförbjudna filmer på vita duken. Detta genombrott för den kvinnliga hjälten har antagligen flera orsaker. Utan tvivel har feminismens framsteg på 60- och 70-talen en hel del att göra med saken. Som banbrytande gestalter för den nya trenden med starka kvinnor som – till skillnad från många av de tidigare tuffa kvinnliga karaktärerna i populärkulturen – inte lever sitt liv kring mannen, har många uppfattat science fictionkaraktärer som Ripley i *Alien*-filmerna, uppföljd av Sarah Connor i *The Terminator*. Under 80-talet skedde inom mycket film något som många forskare sett som ett bakslag mot feminism med kvinnor som bekämpade kvinnor och mannen som den enda goda i dramat.⁴⁷⁰ Ripley och Sarah Connor visar emellertid på att det också existerade ett motstånd mot denna framställning. Dessa två kan anses ha öppnat upp dörrarna för starka kvinnliga karaktärer på film och i populärkulturen i övrigt. Resultatet är många av de kvinnliga karaktärer som redan har presenterats i de ovanstående kapitlen och som vi nu ska stifta bekantskap med i detta kapitel.⁴⁷¹

Till den nya trenden med starka kvinnliga karaktärer hör emellertid också karaktärer hämtade ur andra genrer än science fictiongenren. Denna genre var, som vi såg i kapitel två, tidigt ute med att

⁴⁶⁸ Inness 2004, 2

⁴⁶⁹ Bavidge 2004, 41-46

⁴⁷⁰ Walters 1995, 116-142; Tasker 1995

⁴⁷¹ Inness 2004; Attebery 2002

experimentera med och utmana traditionella representationer av kvinnlighet, men idag ser man klart att trenden även gäller andra genrer. Tuffa kvinnliga karaktärer återfinns nuförtiden i allt från thrillers till westernfilmer.⁴⁷² Deras tuffhet sammankopplas också allt mera med verkliga kvinnors syn på sina kroppar, sina rättigheter och sin styrka. Mary Spicuzza har relaterat dessa nya kvinnliga hjältar, eller *Bad Heroines* som hon själv kallar dem, till det självförtroende hon fann när hon började träna kampsport. Kvinnor som tar till vapen är kanske inte idealet i en fredlig värld, konstaterar Spicuzza, men tills en sådan värld börjar existera är de för henne ett mycket bättre alternativ än hjälplösa, gråtande hjältinnor.⁴⁷³ Dagens starka hjältinnor är således bra mycket mera än de arga kvinnor Claudia Springer identifierat i bl.a. serietidningar och cyberpunk litteratur.⁴⁷⁴ Dessa karaktärer ger resonans med kvinnor på en bred front.

Trots att dessa nya kvinnliga hjältar förekommer inom flera former av populärkultur är det kanske ändå framför allt inom tv-mediet som de märkbart har stigit fram. Antalet tv-serier med kvinnliga hjältar som tillkommit under de senaste fem till tio åren är otaliga. *Xena: Warrior Princess*, *Buffy Vampyrdråparen*, *Dark Angel*, *Farscape*, *Charmed* och *Alias* är några av de mer kända serierna som även visats på finsk tv, men listan kunde göras mycket längre. På grund av det stora antalet och de många sätten att gå emot föreställningar om kvinnlig passivitet och svaghet som dessa kvinnliga hjältinnor, eller hjältar, ger uttryck för – även vid en ytlig granskning – är det inte direkt oväntat att många former av feministisk forskning kring populärkulturen under senare tid har vänt sig till tv-mediet. Omständigheter som de här och det faktum att man bl.a. kan spåra de unga kvinnliga tv-hjältarnas tillkomst till förändringar inom inte minst science fictiongenren är några av orsakerna till att jag i denna avhandling valt att ägna ett kapitel åt ett par science fiction inspirerade tv-serier med starka kvinnliga karaktärer. Det finns emellertid också annat som gör studiet av tv-serier intressant och av betydelse.

Som flera forskare konstaterat har tv-mediet en större genomslagskraft än många andra former av populärkultur. Det är därför viktigt att de bilder av kvinnor och kvinnlighet som tv-mediet för fram granskas närmare och problematiseras. Medan tv-serier ger mera tid för en karaktär att utvecklas och därför erbjuder mera mänskliga kvinnliga karaktärer gör emellertid det faktum att tv-serier – även om många serier nuförtiden görs med en viss åskådargrupp i tankarna – ofta riktas till en masspublik att de kvinnliga karaktärerna man gestaltar blir mindre specifika och lättare att läsa på flera olika sätt. Detta bl.a. i högre grad än

⁴⁷² Se t.ex. Tasker 1998 och Inness 1999

⁴⁷³ Spicuzza 2001

⁴⁷⁴ Springer 1996, 125-145

vad gäller kvinnliga karaktärer i t.ex. vissa genrefilmer. Det faktum att en karaktär i en tv-serie kan läsas som en stark självständig kvinna utesluter således inte att karaktären också kan tolkas på annat sätt. Att en serie består av flera skilda avsnitt gör även det att t.ex. feministiska åsikter kan tas upp i ett avsnitt för att sedan undergrävas i nästa, samtidigt som den begränsade tid ett serieavsnitt innebär gör att ämnen inte alltid kan behandlas med samma djup som i en två timmar lång film. På grund av detta tas allvaret också delvis bort ur tv-tittandet och publiken instrueras att leka med den fantasi man har presenterats.⁴⁷⁵ Att studera kvinnliga hjältar på tv inbegriper således sina egna utmaningar, men tack vare bl.a. möjligheten till många möjliga läsningar kan det här studiet vara intressant i sig och utsäger kanske något väsentligt också om kvinnlighet och kvinnlig styrka i dagens samhälle.

Att intresset för tv-serier idag ökat inom populärkulturella studier har emellertid inte enbart att göra med de många kvinnliga hjältar vi där kan finna. Tv-serier är överlag idag inte vad de var för bara tio år sedan. Kort sagt är de något mycket mera och erbjuder ett helt annat djup och en helt annan kvalitet än tidigare. Framgången som nya tv-serier har rönt har blandat tillskrivits tv-seriernas skapare och manusförfattare som man uppfattat har varit beredda att föra mediet till nya gränser. Intresset att höja kvaliteten på tv-serier och till en del ge tv-mediet en filmisk karaktär kan även, som Valerie Wee visat, kopplas samman med en önskan att föra över unga filmintresserade till tv-mediet.⁴⁷⁶ Den nya kvaliteten har i sin tur fört med sig stora namn till tv-serievärlden. Tv-serieskapare och tv-skådespelare spelar med andra ord inte längre i samma grad andra fiol till de stora namnen inom film. Med sin nya djärvare inriktning har tv-serier också under det senaste årtiondet mera än någonsin förr kommit att beröra religiösa frågor. Som bl.a. Robert J. Thompson konstaterat återfinns idag religion och religiös problematik i förstklassiga serier på bästa sändningstid och tematiken behandlas mera djupgående och utmanande än någonsin tidigare. Det intressantaste exemplet är enligt Thompson fängelse-tv-serien *Oz* där djuplodande frågor om religion och religiösa teman behandlas sida vid sida med något av det mest grafiska våldet på tv.⁴⁷⁷ Som ett senare exempel där religion och tv-mediet på ett förstklassigt och utmanande sätt kombineras kan *Angels in America* tas, som även nådde en stor publik i Finland. Också i, och genom, tv-serier med drag av fantasy eller science fiction har emellertid intresset för det religiösa i tv-mediet ökat.⁴⁷⁸

⁴⁷⁵ Inness 1999; Brown 2004

⁴⁷⁶ Wee 2004, 91-93

⁴⁷⁷ Thompson 2000, 44-55

⁴⁷⁸ Se t.ex. Porter och McLaren 1999; Larsen 2004, 24-25; McPhillips och Franzman 2000

Det feministiska intresset för television har, slutligen, också att göra med att diskussionen kring television och tv-tittande ofta givits traditionellt kvinnliga attribut. Tv-åskådare har ofta beskrivits som passiva och även om diskussionen idag har blivit mera mångbottnad, och inte minst "respekten" för tv-mediet inom den akademiska världen ökat, har, som bl.a. Lynne Joyrich påpekat, problemen med att verkligen ta genus i beaktande länge kvarstått. Centralt är, enligt Joyrich, inte bara att, som många gjort, se till åskådarna, utan även att ta televisionens egna representationer i beaktande.⁴⁷⁹ Som vi såg i kapitel två är det just de populärkulturella produkterna själva, och då ofta tv-serier, som allt flera forskare riktar in sig på och frågor om kön och genus behandlas allt mera ingående. Det allt större antalet starka kvinnliga karaktärer i materialutbudet har också setts som en positiv utveckling.⁴⁸⁰ Trots detta kvarstår ändå, som Joyrich påpekat, tv-mediet som ett område med ofta mycket stereotypa framställningar av kvinnor och kvinnlighet där det som representeras dessutom, även om åskådarna kommit att ges kvinnliga attribut, ger intryck av att riktas till en manlig publik. Det finns t.ex. i televisionens historia flera exempel på serier som helt gjort sig av med kvinnliga karaktärer och även har fört fram manliga karaktärer som experter på traditionellt kvinnliga områden, som t.ex. barnuppfostran. Detta emellertid inte utan konsekvenser för hur manlighet gestaltats i serierna.⁴⁸¹

Det finns således, kort och gott, mycket som gör tv-serier intressanta även för en studie som riktar in sig på kvinnlighet och det religiösa. Samtidigt innebär tv-mediet att nya frågor i relation till representationerna av inte minst kvinnlighet måste tas i beaktande. Sådana frågor är bl.a. i vilken mån bilderna av kvinnlighet vi möter kan tänkas skifta från avsnitt till avsnitt. Det vill säga i vilken mån en feministisk anda ytligt sett kan anses förverkligas för att i sin tur kanske undergrävas i andra avsnitt. Science fiction-tv-serier hör kanske inte till de serier med högst status, men deras antal och intresset hos publiken är idag stort. Att frågor om genus och religion även kommit upp i relation till dem gör också att de har intresse för denna studie. I det följande granskar jag nu närmare två rätt välkända science fiction- eller fantasy-tv-serier, *Buffy Vampyrdråparen* och *Dark Angel*. Här gestaltas två tydliga kvinnliga messiasgestalter och, liksom i de föregående kapitlen, gäller frågan här särskilt vilken form av kvinnlighet karaktärerna för fram och i vilken relation de ställs till det religiösa. Av betydelse är också att se efter om dessa två kvinnliga messiasgestalter enbart är en fortsättning på den

⁴⁷⁹ Joyrich 1996, 11-12

⁴⁸⁰ Se t.ex. Inness 2004

⁴⁸¹ Joyrich 1996, 3-9, 69-126

bild vi kunde identifiera utgående från *Alien*-filmerna och *Det femte elementet* eller om något nytt här kommer till.

Jag inleder med *Buffy Vampyrdråparen* och ser närmare på vilka religiösa teman som aktualiseras och hur messiasmyten gestaltas i denna tv-serie, en hurudan kvinnlighet särskilt seriens huvudrollsinnehavare Buffy för fram och i vilken relation hon ställs till det religiösa. Efter det går jag med samma infallsvinkel över till tv-serien *Dark Angel* för att både undersöka likheter och olikheter mellan de två serierna. Eftersom *Dark Angel* enbart består av två säsonger har jag när det gäller den serien kunnat rikta in mig på hela serier. I fallet *Buffy Vampyrdråparen*, som består av sju säsonger, har jag valt att rikta in mig på i första hand slutet av säsong fem och säsong sju, men även tagit enskilda andra avsnitt av betydelse i beaktande. Medan inte mycket verkar ha förändrats när det gäller kvinnliga karaktärer och det religiösa under de nära trettio år filmerna som behandlats ovan är hämtade från, *Stjärnornas Krig* har t.ex. inte, som vi såg, under sin 28-åriga historia lyckats ge oss en enda talande kvinnlig jedi-riddare, kan man alltid hoppas att dessa tv-serier ska kunna visa sig utmana normen och att också tv-mediets natur ska visa sig kunna ge utrymme för relationen kvinnlighet och religion på ett nytt sätt.

Styrka, makt och vänskap i *Buffy Vampyrdråparen*

Buffy Vampyrdråparen hör till en av de mest omdiskuterade och omskriva tv-serierna under senare år. De böcker och artiklar serien har gett upphov till har behandlat allt från flickskap och skönhetsideal⁴⁸² till nekrofilii och SM.⁴⁸³ Seriens potential som en feministisk text har också, som vi kommer att se, tagits upp i flertalet arbeten. Antalet artiklar som uttryckligen berört frågor kring religion och kvinnlighet i serien är emellertid begränsat. Detta är kanske aningen förvånande eftersom om det är något *Buffy* är rik på så är det religion och myt. För att beskriva saken kort må apokalypter vara något alla denna studies messiasgestalter stått inför. För ingen är emellertid temat så återkommande som för *Buffy Vampyrdråparens* hjälte Buffy.

Vad är pluralformen av apokalyps?

Första gången Buffy räddar världen är i seriens andra avsnitt när hon stoppar "the masters", d.v.s. den äldsta och mäktigaste vampyrens, planer från att förverkligas och världen på så sätt att åter hamna i händerna på ondskan. Första säsongen slutar sedan med att apokalypsen, med förvarningar som en katt som föder ormar och blod ur vattenkranar,

⁴⁸² Bavidge 2004

⁴⁸³ Spaise 2005

återigen står för dörren och Buffy för andra gången får rädda världen. Seriens första säsong anslår tonen för hela serien och både karaktärer och åskådare ställs varje säsong inför minst en potentiell undergång, som man emellertid alltid lyckas förhindra. Temat för *Buffy* är således i mångt och mycket apokalypsen, som också redan från seriens början får religiösa drag och undertoner. Det är med andra ord med tydliga religiösa teman, symboler, riter och karaktärer som Buffy och den roll hon är kallad till omringas. Det kors hon bär runt halsen och de vapen, som kors och helgat vatten, som används i kampen mot vampyrerna och andra onda demoner är bara början.

Religiösa teman och mytologi utgör således ett genomgående element i hela *Buffy*-serien. Det mytologiska kan, i likhet med *Stjärnornas Krig*, ses som något grundläggande för *Buffy Vampyrdråparen*. Skillnaden är att det som i *Stjärnornas Krig* är mer eller mindre underförstått i *Buffy* lyfts upp till ytan. Här möter vi således på flera punkter *Dunes* direkta religiösa språk, dock med en aningen mindre seriös underton. Seriens mytologi är inspirerad av traditionella historier om övernaturliga fenomen hämtade från kultur, fiktion och religion. Zoe-Jane Playdon har t.ex. tolkat serien utgående från gnosticism och gudinnemytologi.⁴⁸⁴ Men serien har också ansetts föra fram en egen omfattande samtida eller modern mytologi som hjälper åskådaren att förstå och utforska sina egna uppfattningar om dagens värld.⁴⁸⁵ Serien använder sig alltså av ett språk och karaktärer som lätt kan kännas igen som traditionellt religiösa, men blandar dessa med egna myter, profetior och infallsvinklar. Det religiösa elementet i serien är på så sätt något man tillåter sig att leka med och utvecklar i egna riktningar. Ett intressant exempel på detta sker i första säsongens sista avsnitt, *Prophecy Girl*, där en munk, broder Luca, skickat ut en förvarning om att den smorde, "the anointed one", som ska hjälpa "the master" att bli fri, är på kommande. Man har trott att Buffy redan har lyckats döda denne smorde, men munken hänvisar till Jesaja 11:6 där det talas om att kalvar och unga lejon ska samsas och en liten gosse ska valla dem eller, enligt den engelska översättningen, leda dem. Frågan blir då enligt Giles, Buffys watcher eller övervakare, vart exakt han leder dem. I the watchers egna skrifter och profetior talas det nämligen om "the anointed one" som den som ska leda the slayer till helvetet där "the master" kommer att döda henne. Profetian går också i uppfyllelse när en liten pojke leder Buffy till mästaren där hon dödas. Serien visar emellertid också på den elastiska karaktären profetior kan ha och de många olika sätt det religiösa kan hanteras på när Buffy återupplivas av sina vänner och med en nyfunnen styrka gör slut på "the master".

⁴⁸⁴ Playdon 2004, 165-173

⁴⁸⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Buffy_the_Vampire_Slayer ;
http://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_mythology

I detta scenario kan Buffy rätt tydligt liknas vid en Kristusgestalt. Hon dör och återuppstår och nedstiger dessutom i ett slags dödsrike. Messiasmyten är också helt klart en väsentlig del av seriens mytologi. Liksom t.ex. Neo i *The Matrix* är Buffy "the one". Hon är den utvalda på vars axlar världens öde vilar. Eller som profetian lyder:

In every generation there is a chosen one. She alone will stand against the vampires, the demons and the forces of darkness. She is the slayer.

Buffys roll som världens beskyddare eller en messias blir särskilt tydligt i de avsnitt där apokalypsen står för dörren, eller rent av stiger in. Tanken är emellertid genomgående även i de andra avsnitten. Rättare sagt handlar serien till mångt och mycket om hur Buffy ska klara av att handskas med denna roll och sina andra uppgifter som dotter, syster, vän, elev och lärare.

Seriens tydliga mytologiska teman, inklusive det grundläggande messias temat, innebär också, rätt naturligt, att vi vid flera tillfällen får möta direkt religiösa karaktärer, grupperingar och ledare. Buffy omges ofta av dessa. Hon har t.ex., som kom upp ovan, en övervakare eller mästare, sin watcher Giles, som är medlem av the watcher's council. Detta råd får med sina länkar och kontakter till det övernaturliga en tydligt religiös prägel och Giles kunskap om profetior, myter och demoner gör att han, i likhet med jedi-riddarna, kan identifieras som en religiös lärare eller mästare. En jämförelse man dock bör akta sig för att ta för bokstavligt. Inte så oväntat är många av de religiösa karaktärer serien presenterar oss för män, flertalet brödraskap visar sig bl.a., men serien öppnar även upp för mindre traditionella religiösa karaktärer. Den undviker inte heller att belysa en del mörkare sidor som hör ihop med det religiösa. Frågan, som jag snart ska komma till, är i vilken utsträckning även Buffy ges tillgång till det religiösa och i vilken mån hon, eller andra kvinnliga karaktärer, tilldelas en religiös röst eller en religiös auktoritet, utöver rollen som världens räddare. Jag inleder emellertid med att analysera den kvinnlighet Buffy i serien representerar. Sker här något med den traditionella framställningen av kvinnor i populärkulturen? Eller uttryckt lite annorlunda: kan en liten, söt blondin verkligen utmana normen och erbjuda oss något annat än en traditionell kvinnlig karaktär?

Tjejen i den mörka gränden

Enligt vad bl.a. Deneka C. MacDonald har poängterat och kritiserat, utmanar Buffy, och för den delen även de andra kvinnliga karaktärerna i

serien, inte nämnvärt några traditionella skönhetsideal.⁴⁸⁶ Buffy är med andra ord en mycket traditionellt vacker ung kvinna. Hon är smal och vältränad och klär sig, särskilt i seriens tidiga säsonger, mycket feminint. Med sina korta kjolar och ofta åtsittande kläder är det fullt möjligt att uppfatta henne som ett sexobjekt. Genom att också i senare säsonger framställas som mycket sexuellt aktiv, både som sig själv, och tidigare som en kopia av sig själv i form av en robot, är det också möjligt att läsa karaktären som klart sexualiserad. Men redan här bjuder emellertid filmtexten på ett slags motstånd mot för enkla läsningar och för tidiga förkastanden. Även om det kroppsliga, och även det kroppsliga med en tydlig sexuell underton, kan identifieras i serien är det inte alltid meningsfullt att läsa dessa representationer som typiska, traditionella bilder av kvinnlighet i populärkulturen. Som Sara Crosby påpekat får vi i *Buffy*-serien aldrig se dess hjältinna av kameran styckas upp och fetischeras.⁴⁸⁷ Det tydliga sexualiserande av kvinnokroppen som vi möter på med t.ex. Leeloo i *Det femte elementet*, när kameran långsamt panorerer över hennes kropp, sker således nästan inte alls i *Buffy*. De gånger Buffys kropp accentueras är det inte heller, som med Leeloo, för att understryka hennes passivitet, utan snarare för att visa på hennes styrka. På så sätt blir Buffys klädstil också, med Crosbys ord, "less a sop to the heterosexual male gaze and more an indicator of her personal development as a woman getting comfortable in her body".⁴⁸⁸ Det är för den delen inte enbart kvinnokroppar som i *Buffy* ibland blir sexualiserade. Nästan lika ofta får vi möta manliga karaktärer i denna position. Även om man knappast skulle beteckna det som en önskad lösning på problematiken att män och kvinnor utnyttjas i samma grad, kan man ändå, som Milly Williamson visat, redan genom denna representation av det kroppsliga i *Buffy* se en utmaning av traditionella könsroller. Den passiva kroppen är långtifrån alltid den kvinnliga kroppen.⁴⁸⁹ En utmaning som återkommer i fråga om attityd och aktivitet.

När det gäller styrka och handlingskraft har Buffy tydliga likheter med de messiasgestalter vi diskuterat tidigare, både manliga och

⁴⁸⁶ MacDonald 2004, 111-125. MacDonald läser Buffy från en bredare kontext där bl.a. Buffy skådespelerskan Sarah Michelle Gellars andra roller blir av betydelse. MacDonald visar tydligt hur serien för fram traditionella kvinnliga skönhetsideal. Hennes tolkningar är emellertid något problematiska bl.a. eftersom hon blandar samman avsnittet *Bad Girls* från tredje säsongen, där Buffy och Faith festar runt med allvarliga följder, med avsnittet *Bear Bad* i fjärde säsongen där Buffy blir till en grottmänniska efter att ha druckit förhäxat öl. MacDonald menar att avsnittet, som egentligen är avsnitten, visar att kvinnor blir oattraktiva när de dricker med dåliga följder (s. 118-119). Det intressanta med avsnittet *Bear Bad* är emellertid snarare, som Charlaïne Harris påpekat (Harris 2003, 120), att Buffy i motsats till männen som dricker öl även är rätt traditionellt vacker som grottmänniska.

⁴⁸⁷ Crosby 2004, 161

⁴⁸⁸ Crosby 2004, 161

⁴⁸⁹ Williamson 2005

kvinnliga. Hon är, med andra ord, en minst sagt kapabel karaktär. Enligt vissa uttolkare är hon emellertid också något helt unikt i varje fall när det gäller kvinnliga hjältar och kvinnlig aktivitet. Michael Ventura, t.ex., har om Buffy och hennes gelikar hävdad: "[w]estern storytelling hasn't seen their ilk since the legendary female fighters of the Celts"⁴⁹⁰. Enligt Frances H. Early kan Buffy ses representera en mytisk och historisk tradition med upprörande och splittrande kvinnliga krigarhjältar. Samtidigt leder serien, enligt Early, framåt till ett nytt humanitärt och delvis androgynt människoideal, med alternativ till problemlösningar baserade på våld. Utgående från ett krigstema utmanar *Buffy* således stereotyper och för fram nya tankar och möjligheter för vad som kan ses som kvinnlighet och manlighet och vem som bör ha makten att leda.⁴⁹¹ Som Milly Williamson konstaterat intar och spelar Buffy också både traditionellt maskulina och traditionellt feminina roller. Hon tillåts vara både aktiv och passiv, men aldrig på ett klart förutsägbart sätt. Det samma gäller även för andra karaktärer i serien, inte minst Spike, den vampyr som först jagar Buffy för att sedan förälska sig i henne och i slutet strida vid hennes sida. I relationen mellan Buffy och Spike är det Buffy som är den aggressiva medan Spike är den älskande partnern vars känslomässiga behov inte blir mötta. Förhållandet är emellertid inte så enkelt att Spike uteslutande skulle inta en traditionellt feminin position och Buffy en traditionellt maskulin. Ett konstant utmanande av könsroller sker hos båda karaktärerna.⁴⁹² Dee Amy-Chinn har i sin studie av just Spike-karaktären också visat på möjligheten att förstå denna karaktär ur en queer-synvinkel.⁴⁹³

Buffy tillåts på detta sätt vara mycket mera än enbart en maskuliniserad kvinnlig hjälte. Hon är aktiv, men inte för den skull särskilt traditionellt manlig. På liknande sätt är hon också hård och aggressiv, utan att, som den traditionella manliga hjälten, vara en individualist för vilken känslor och relationer är problematiska⁴⁹⁴, vilket ju, t.ex. i *Stjärnornas Krig* i viss mån är fallet. Jag återkommer till detta nedan. Det som emellertid redan nu borde vara tydligt är att Buffy utmanar bilden av traditionell kvinnlighet, även om hon är traditionellt vacker. Buffys öde är således allt annat än den traditionella flickans eller kvinnans i populärkulturen. Med Catherine Driscolls ord är Buffys öde "magical and deathly rather than heteronormative bliss".⁴⁹⁵ Enligt Early representerar hon, utgående från Sharon Macdonalds definition av

⁴⁹⁰ Ventura 1998, 62

⁴⁹¹ Early 2001, 23-24

⁴⁹² Williamson 2005, 306

⁴⁹³ Amy-Chinn 2005

⁴⁹⁴ Ross 2004, 231

⁴⁹⁵ Driscoll 2002, 233

begreppet, en öppen bild av kvinnlighet.⁴⁹⁶ Hon är inte en stereotyp utan en karaktär som måste omtolkas och mötas på ett nytt sätt.⁴⁹⁷ I vilken mån gäller emellertid detta också på den auktoritära nivån och då inte minst i relation till det religiösa?

Ännu en offerhjältinna?

Medan aktivitet, som vi sett, i *Buffy*-serien klart, genom bl.a. Buffy, tillskrivs det kvinnliga är det en annan fråga i vilken mån Buffy också tilldelas en tydlig auktoritetsposition i serien, inte minst en religiös sådan. För det första är Buffy en mycket ung kvinna som i varje fall i seriens inledning måste underställa sig andras ledning, allt från lärare till föräldrar. Hon har som nämnts också en övervakare och är i varje fall till att börja med underställd the watcher's council. I seriens sista säsong får vi dessutom veta att Buffy, eller the slayer, är en varelse skapad av män. Den första dråparen var nämligen en ung kvinna på vilken man tvingade rollen som dråpare. Ett öde som genom tiderna drabbat unga, utvalda kvinnor, bland dem Buffy. Även om det tidvis antyds att accepterandet av rollen som dråpare kan diskuteras framstår rollen inte som ett direkt val. För Buffy framträder inte heller frågan om tro speciellt tydligt. I likhet med Leeloo och Ripley och deras brödraskap förefaller således också här den religiösa auktoriteten och den religiösa rösten att i första hand tillfalla män.

En annan likhet Buffy har med Leeloo och Ripley är att hon kommer till oss som en nästan färdig messias. Som sagt räddar hon världen redan i seriens andra avsnitt. Denna omständighet är, liksom i Leeloos och Ripleys fall en av orsakerna till att religiösa frågor inte aktualiseras för henne. Den utveckling Buffy får genomgå är således ingen direkt övergångsrit. Hon förändras, men målet för henne är inte att bli något annat än det hon redan är. Buffy genomgår dock, som Sara Crosby visat, en rätt oroväckande utveckling, något hon har gemensamt med flera andra kvinnliga hjältar. Hon blir, närmare bestämt, främst genom seriens femte säsong, vad Crosby kallat, en offerhjältinna. Denna process har tre skeden. För det första, som Eva, bär de kvinnliga karaktärer detta drabbar skuldens börda. För det andra kommer de att med tiden att vilja skilja sig från sin kraft eller makt. Slutligen framträder för dem den patriarkala gemenskapen som den enda godtagbara. När karaktärerna så står inför den avgörande prövningen väljer de att offra sitt liv, vilket gör slut på den kvinnliga aktiviteten.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Early 2001, 11-24

⁴⁹⁷ Macdonald 1987, 22

⁴⁹⁸ Crosby 2004, 155-156 Denna utveckling hos Buffy kan jämföras med den utveckling Ripley genomgår i *Alien3*.

Genom denna utveckling leds således Buffy återigen till att rädda världen och bekräfta sin position som messias. Samtidigt blir resultatet av att hon ger sitt liv att hennes auktoritet, i den mån hon haft någon, blir fullständigt upplöst, tillika med hennes aktivitet. Är således Buffy bara en i raden av offerhjältinnor? En karaktär som dessutom, som Ripley och Leeloo, inte ges en verklig religiös auktoritetsposition i filmtexten, utöver rollen som världens räddare? Inte nödvändigtvis. I likhet med Ripley återuppstår nämligen Buffy, men viktigare än det, hon är aldrig ensam.

En liten blondin med makt...

Trots att det går att se Buffy som ännu en offerhjältinna i patriarkatets koppel bryter hon sig också ur denna modell från första början. Detta sker redan i och med hennes namn, som i motsats till bl.a. Ripleys, och som Clover visat många andra kvinnliga hjältars⁴⁹⁹, med Crosbys ord "identifies our hero unequivocally with women"⁵⁰⁰. Redan på denna nivå blir det således klart att Buffy inte är enbart en maskuliniserad hjältinna.

Viktigare än detta är emellertid att Buffy, även om hon som de manliga messiasgestalterna har en manlig övervakare eller mästare, aldrig är helt underställd denna mästare eller andra män eller kvinnor för den delen. Det faktum att Buffy från första början är the slayer gör nämligen henne unik, men inte bara på så sätt att hon som andra kvinnliga messiasgestalter och kvinnliga hjältar framstår som exceptionell. Det faktum att hon är the slayer innebär också att hon är den enda som kan rädda världen och som kan veta vad hennes roll innebär. Genom att hon har denna kunskap låter hon sig aldrig fullständigt styras. Detta klargörs redan i seriens första avsnitt när Giles förklarar att han har som uppgift att förbereda Buffy. Buffys svar blir inte direkt vad han väntat:

"Prepares me for what? For getting kicked out of school? For losing all of my friends? For having to spend all of my time fighting for my life and never getting to tell anyone because I might endanger them? Go ahead. Prepare me."⁵⁰¹

I *Buffy Vampyrdråparen* får vi i seriens sista avsnitt ta del av en utveckling som, vilket Nancy Holder visat, kan liknas vid Joseph Campbells monomyt om hjältens resa.⁵⁰² Vi möter således i Buffy en kvinnlig hjälte som till en viss del får gå den traditionella hjältens väg, i motsats till vad som var fallet med Ripley och Leeloo. Repliken ovan visar emellertid på, som även kom upp tidigare ifråga om känslors och relationers betydelse,

⁴⁹⁹ Clover 1992, 3-64

⁵⁰⁰ Crosby 2004, 161

⁵⁰¹ Season 1: *Welcome to the Hellmouth*

⁵⁰² Holder 2003, 195-205

att denna hjältes resa och denna hjälte också skiljer sig från den traditionella hjälten och hans öde. Buffy får uppleva förluster och sorg, men för henne är t.ex. förlusten av modern inte en orsak till hämnd eller övergång till den mörka sidan. Känslomässiga element och relationer fungerar inte heller enbart som ett trappsteg mot högre höjder. Istället är det just i det personliga och i de nära relationerna som de verkliga utmaningarna ligger.⁵⁰³ Och i denna kamp hjälper inte stridstekniker eller the watcher's councils idéer. Även om Buffy lär sig att respektera Giles och han henne ges således Buffy också från första början en personlig auktoritet och integritet. Hon är inte bara "brawn" till Giles "brain", utan en auktoritet i sig själv som gång på gång tillåts visa prov på sin styrka och sitt kunnande och på sin godhet och stora kärlek till människorna omkring sig.

Buffy underkastar sig således inte Giles och han är långt ifrån den viktigaste läraren i hennes liv. Som Zoe-Jane Playdon visat kan det i fallet Buffy och Giles vara skäl att tala om undervisning snarare än träning, i motsats till förhållandet mellan andra hjältar och deras mästare. Buffy är inte som tidigare hjältar antingen född till sin roll eller skapad genom träning. Hon är både och. Men den träning hon behöver och får av Giles är inte en som formar henne efter en modell. Det är en undervisning som ger rum och leder till utveckling.⁵⁰⁴ Buffys brott mot auktoriteter, och inte minst religiösa patriarkala sådana, går emellertid mycket längre än enbart till ett brott med en viss form av träning som Giles ibland försöker sig på. I seriens tredje säsong bryter Buffy uttryckligen med the watcher's council. Detta efter att man vägrat hjälpa henne rädda Angel, den goda vampyr hon älskar. Rådet försöker även i säsong fem ställa sig över Buffy när hon vänder sig till dem för att få kunskap om den onda varelse hon nu kämpar emot. För att delge det de vet kräver rådet att Buffy ska testas. Enligt deras uppfattning arbetar hon för dem och medan de själva representerar något bestående är det dråparens öde att dö och bytas ut. Buffy inser emellertid att så inte är fallet. Efter att den onda Glory återigen hotat henne och efter att de fanatiska The Knights of Byzantium anfallit henne och förklarat henne som ond kommer Buffy till en viktig insikt. Det finns en orsak till att alla vill sätta henne på plats. Hon har makten. Följaktligen är rådet ingenting utan henne. Som Playdon konstaterat framstår Buffy redan här som något annorlunda och betydelsefullt:

⁵⁰³ Jacqueline Lichtenberg ser i *Buffy* en ny typ av genre hon kallar "Intimate Adventure" där det verkliga äventyret som kräver mod är det som berör relationer (Lichtenberg 2003, 134).

⁵⁰⁴ Playdon 2004, 158-163

Unlike other pop-culture heroes, therefore, the character of Buffy The Vampire Slayer is highly suggestive of alternative spiritual values and political relationships.⁵⁰⁵

Redan när Buffy i slutet av den femte säsongen dör och sedan uppstår i början på nästa säsong sker en klar utmaning av en traditionell kristen tolkning. Buffy blir här som Playdon konstaterat "a kind of woman-Christ, an idea of the divine feminine", en tanke som utmanar den auktoritet för det manliga som Kristus som man kan anses representera.⁵⁰⁶ Det verkliga brottet med traditionella religiösa hierarkier och sin religiösa härkomst utför Buffy emellertid i den sjunde säsongen i mötet med skuggmännen. Dessa är de män som skapade den första dråparen. När Buffy söker upp dem för att få hjälp med den kommande apokalypsen vill de enbart hjälpa henne genom att tvinga på henne en demon som skulle göra henne ännu starkare, men också mindre människa. Buffy vägrar emellertid att underkasta sig denna behandling. Hon bryter sina bojor och knäcker också skuggmännens stav, den stav som håller deras krafter, och gör dem på så sätt klart maktlösa. Först då är de villiga att ge henne den kunskap hon söker. Den kunskap de har att erbjuda är emellertid inte till mycket hjälp, utan visar snarare enbart på det omöjliga i hennes kommande uppgift. Buffy ger emellertid inte upp så lätt.

Ett intressant sätt på vilket Buffy slutligen bryter med en traditionell religiös makt är genom striden mellan henne och karaktären Caleb. Genom denna karaktär och hans öde kan serien ses förkasta en religiöst präglad sexistisk attityd. Caleb är närmare bestämt en präst eller predikant som uppträder i seriens sista säsong. Han ser från första början ner på Buffy och uttrycker sitt förakt för henne med begrepp hämtade från en religiös diskurs. Buffy och hennes gelikar är med Calebs ord syndare och köttsliga. Den verkligt onda är emellertid Caleb, som i serien får sin styrka, som till att börja med gör honom starkare än Buffy, från The First Evil, den ondska Buffy i denna säsong kämpar emot. Caleb verkar först vara omöjlig att slå, men så småningom finner Buffy ett sätt. Hon kapar till sist Caleb i två bitar. Det vapen hon använder är den yxa Caleb försökt sätta händerna på, men, som det visar sig, enbart Buffy – i stil med Kung Arthur och svärdet – kunnat dra ut ur den sten den suttit fast i. Som med tidigare religiösa fanatiker, i första hand manliga sådana, som velat sätta Buffy på plats får således även Caleb och hans religiösa sexism ge vika.

Buffy tillåts således i grunden utmana traditionella religiösa auktoriteter, särskilt patriarkala. Frågan är emellertid vad serien håller fram för alternativ. David Brin har hävdat att en av de tilltalande sidorna hos Buffy är det sätt på vilket serien och dess hjältninna utmanar

⁵⁰⁵ Playdon 2004, 165

⁵⁰⁶ Playdon 2004, 165-166

auktoriteter, i motsats till vad som sker i t.ex. *Stjärnornas Krig*. Som en fan av *Buffy* kan jag hålla med Brin. Förhållanden och företeelser framstår i serien inte som bättre enbart för att de är gamla.⁵⁰⁷ Men påpekas bör också att *Buffy*, liksom Ripley och Leeloo, inte framställs som en direkt religiös karaktär. Hos henne finner vi, med andra ord, inte en klar religiös röst. *Buffy* har visserligen karaktärer runt sig som ger henne en religiös funktion. Genom att vara the slayer och leda striden mot ondskan är hon också en slags religiös ledare. *Buffys* egen attityd till det religiösa sammanfattas emellertid bra, skulle jag vilja påstå, i en av hennes repliker i andra säsongen: "Note to self, religion freaky"⁵⁰⁸. Hon framstår således inte direkt som en troende karaktär, kanske för att gudar, profetior och demoner är vardagsmat för henne, en självklarhet så att säga. Problemet blir vad som då händer med den kvinnliga, religiösa rösten i serien. Om messiasgestalten är tyst på området betyder det att en kvinnlig religiös röst inte alls existerar? Svaret är ett tydligt nej.

...att dela med sig av

Buffy-serien har, som vi sett, en klar feministisk potential tack vare sin starka kvinnliga huvudkaraktär. Det finns emellertid också annat i relation till serien som lockat fram en feministisk läsning, rättare sagt seriens tydliga kvinnliga gemenskap. Som konstaterat är relationer och känslor viktiga för *Buffy*. Dessa relationer får emellertid en betydelse långt utöver vad relationer har i samband med de flesta andra messiasgestalter vi sett på. För *Buffy* handlar det nämligen inte enbart om att en utvald annan ger henne styrkan att rädda världen eller driver henne framåt. Vänskap, och särskilt vänskap till andra kvinnor, blir en grundläggande del av *Buffys* liv. Sharon Ross har pekat på hur *Buffy* representerar en tuffhet byggd på flexibilitet. Det som blir viktigt för *Buffy* är vännerna, och det är genom att lyssna till och värdesätta dessa relationer som hon växer som hjälte. Som Ross konstaterar är kvinnlig vänskap inte ett ovanligt tema inom populärkulturen, men, i likhet med filmen, tenderar tv-serier att inte utvecklas till den kvinnliga vänskapens fördel. Med andra ord "[f]emale friendships are marginalized or centered on heterosexual relationships with men, and frequently the potential for friendship is squelched by an emphasis on female rivalry"⁵⁰⁹. Detta sker emellertid inte hos *Buffy*. I motsats till den traditionella hjälten som ofta karakteriseras av individualism och förmågan att möta hotet ensam, talar *Buffy*-serien för betydelsen av känslor, nära vänner och vikten av att tillsammans diskutera fram den bästa lösningen. De gånger *Buffy* råkar i svårigheter är inte sällan just de gånger hon skiljs från sina vänner.

⁵⁰⁷ Brin 2003, 1-4

⁵⁰⁸ Season 2: *What's My Line Pt 1*

⁵⁰⁹ Ross 2004, 234

Genom att ha karaktärerna att hålla ihop visar serien, enligt Ross, hur nära vänskapsband mellan kvinnor kan bli en källa till motstånd.⁵¹⁰ Även Sara Crosby har med sin tolkning lyft fram betydelsen av en kvinnlig, eller t.o.m. feministisk gemenskap i *Buffy*. Buffy framstår i seriens femte säsong som en offerhjältinna. Hon tillåts emellertid också utvecklas utöver denna roll och dess band till ett patriarkat. Och i centrum av allt står hennes vänner.⁵¹¹

Det är emellertid inte vilka vänner som helst Buffy har. I motsats till vad som är fallet i *Det femte elementet* och *Alien*-filmerna (med undantag för *Alien Resurrection*) och, för den delen, flera av filmerna med manliga messiasgestalter, ges i *Buffy* också utrymme för andra starka kvinnor än Buffy. Dessa är ingalunda bara en grupp bifigurer som tidvis bryter sig in i historien och för ett ögonblick tillåts inta centrum. Buffy är i denna serie speciell, men blir inte i samma utsträckning som t.ex. Ripley exceptionell. Även andra kvinnliga karaktärer får utrymme och kan visa vad de går för, vilket även får följder med avseende på messiasmyt och religion. Tydligast blir detta i seriens sista säsong. Där bryter Buffy inte enbart, som tidigare, med den traditionella hjälten genom att tillåta andra att vara med och rädda dagen. Hon bryter också med sin roll som en utvald messias och de regler för denna roll som satts upp. Istället för att ensam vara the slayer delar hon sin makt med alla potentials, rättare sagt med alla unga kvinnor i världen som har potential att vara en slayer. På så sätt blir messiasrollen inte längre, som vi lärt känna den genom både myt och film, en roll för en enskild. Istället blir den en roll för gruppen, en grupp av de mest otänkbara hjältar. En grupp som emellertid också, något serien understrukt från första början, ger rum för andra än en övernaturlig elit.

Av vikt här är emellertid också att se efter hur denna förvandling går till. Buffy själv är, som visats, inte en direkt troende karaktär, men en religiös kvinnlighet aktualiseras på annat sätt i serien. De flesta religiösa karaktärerna här är visserligen män, men det finns i varje fall ett viktigt undantag, Buffys vän Willow. Under seriens gång utvecklas denna blyga plugghäst till en mäktig häxa. Den religion Willow representerar kallas uttryckligen för *wicca* och kopplas på så sätt till en form av kvinnlig religiositet. Man kan visserligen, med Christie Golden, fråga sig var det religiösa i Willows *wicca* riktigt ligger. Golden har visat på problem som uppstår då man utgående från verklig *wicca*-religion försöker se Willow som en *wicca*.⁵¹² Trots dessa svårigheter är det betydelsefullt att Willow, den karaktär med den tydligaste övernaturliga makten,⁵¹³ är en kvinnlig

⁵¹⁰ Ross 2004, 231-252

⁵¹¹ Crosby 2004, 175-176

⁵¹² Golden 2003, 159-166

⁵¹³ Det är t.ex. Willow som i början av sjätte säsongen uppväcker Buffy från de döda.

karaktär som dessutom kopplas samman med kvinnlig religion och spiritualitet. Betydelsefullt är också att det är till denna religiösa karaktär Buffy sätter sin tro, i den mån hon har en. I seriens sista avsnitt är det rättare sagt Willow som genomför den rit som gör Buffys kraft eller makt till en makt för alla potentials. Buffy understryker dessutom det betydande med den styrka Willow har. Hon är starkare än skuggmännen. På så sätt kan hon ändra på reglerna för the slayer. När Willow utför riten förvandlas hon dessutom för ett ögonblick till en ljus gudinna, i motsats till den mörkrets representant hon tidigare blivit.⁵¹⁴ Här kan således identifieras ett viktigt tema i relation till kvinnor och religion i allmänhet, nämligen en form av gudinnetro, ett tema som dessutom får en positiv och livsbejakande prägel.

På detta sätt erbjuder *Buffy* inte enbart en kvinnlig messias. Det vi istället får är en utmaning av messiasmyten i grunden, men också en utmaning med avseende på de tidigare kvinnliga messiasgestalternas öden. Buffy är inte ensam, hon är framför allt inte ensam kvinna, en omständighet som dessutom ges en grundläggande betydelse. Hon binds inte heller slutligen i ett heterosexuellt förhållande.⁵¹⁵ Även om hon inte har så mycket att säga om det religiösa öppnar serien upp för en kvinnlig religiositet. Genom att låta Willow göra alla potentials till slayers delar Buffy också slutligen med sig av sin funktion som, om man vill, en slags prästinna. På så sätt utmanas i serien inte bara vår syn på vem som får vara en hjälte utan också hjältens unika religiösa natur ställs på ända. Om, som kom upp i definitionen av begreppet messiasgestalt i inledningen, en karaktäriserande faktor för en messiasgestalt kunde vara att denna vill ha till en verklig förändring istället för enbart en återgång till det normala går Buffy på detta sätt mycket längre än flera av de messiasgestalter vi sett på tidigare. Hon må kanske inte få slut på ondskan och på så sätt förändra världen, men hon ändrar i grunden på reglerna för hur själva kampen ska ske, för att inte säga på reglerna för vem som ska tillåtas delta i den. När Buffy drar yxan ur stenen kan vi, som konstaterats, likna henne vid kung Arthur, men i motsats till Arthur, eller andra av monomytens hjältar, står Buffy inte ensam i den slutliga striden med endast en trogen följeslagare och ingen möjlighet till överlevnad. Istället delar hon med sig av sin kraft och överlever.⁵¹⁶ Istället för att erbjuda det eskapistiska drama där problemet öses över på en gudomlig förklarad karaktär, som Hugh Ruppersberg sett messiasmatemat

⁵¹⁴ I slutet av säsong sex försöker Willow förstöra hela världen efter att hennes flickvän Tara mördats. Genom sjunde säsongen lär hon sig emellertid att komma i balans med sin kraft och är slutligen redo att hjälpa Buffy.

⁵¹⁵ Genom karaktärerna Willow och Tara bryts dessutom i serien normen att hjälten ska vara heterosexuell.

⁵¹⁶ Lorrain 2003, 167-174

på film representera,⁵¹⁷ erbjuder *Buffy*, som Early konstaterat, en historia "that might inspire youth to be risk-takers in the ongoing and never-ending struggle to make the world a more secure and less violent place"⁵¹⁸. Serien talar emellertid också uttryckligen för kvinnor och mot våld mot kvinnor och flickor. Detta genom att, med Jenny Bavidges ord, om och om igen återvända "to its most dynamic theme, the insistent protest against the violence done to 'real' girls and women".⁵¹⁹ Ett våld vars ibland religiösa undertoner dessutom poängteras.

Slutet gott allting gott?

I analysen av *Buffy* sammanfaller för mig, mera än i någon av analyserna av filmerna ovan, min fanläsning och min forskarläsning. Det är en sak som jag tror mig ha gemensamt med många andra som skrivit om serien. Inte minst märker man uppskattningen i det språk, som ofta höjer serien till skyarna, som vi möter hos flera av de forskare jag refererat till. Förhoppningsvis har min framställning visat att det också finns ett klart stöd för tolkningar som ser *Buffy* som speciell, och detta även när det gäller religion och kvinnlighet. Även om det i serien tidvis framträtt en del, ur en feministisk synvinkel, problematiska avsnitt är den bild man kan sluta sig till av serien som helhet mycket positiv. Den feministiska andan genomsyrar, med andra ord, filmtexten, vilket lätt leder till en klar entusiasm även hos akademiskt inriktade filmtolkare och skribenter. Ändå vill jag avsluta denna del med ett par problematiseringar av serien, särskilt i relation till det religiösa.

På åtminstone tre punkter kan det vara skäl att akta sig för att allt för mycket höja *Buffy* till skyarna och föra fram serien som ett ideal. För det första är karaktären Buffy, om vi betänker hur hon kroppsligt framställs, en på flera sätt traditionell messias. Hon är vit, heterosexuell och, som konstaterats, traditionellt vacker. Hon representerar dessutom rätt klart medelklass. Även om vi i serien också får lära känna slayers med en annan bakgrund är det av betydelse att ideal-slayern ändå verkar vara Buffy. Buffy må således vara en utmaning av både myt och hjälteroll på sitt sätt, men hon har också sidor som kopplar henne till andra representationer av messiasgestalter och traditionella hjältar. För det andra är det av betydelse att den starkaste utmaningen av traditionell religiositet och patriarkal religiös makt sker först i seriens sista säsong. Händelserna här går visserligen inte emot tidigare framställningar, utan passar klart in i bilden och också samman med den Buffy vi lärt känna. Samtidigt kommer man inte ifrån intrycket att en framställning som först i slutet verkligen erbjuder en utmaning kan ses som mindre utmanande

⁵¹⁷ Ruppertsberg 1990, 32-37

⁵¹⁸ Early 2001, 24

⁵¹⁹ Bavidge 2004, 50

än en berättelse som från början vågar ställa saker på ända. Till seriens försvar kan man argumentera att publiken knappast varit redo för allt för stora omvälvningar tidigare och att framställningen också innebar att serien kunde avslutas på ett imponerande sätt. Som fan är det också helt möjligt att välja att se, eller läsa, hela serien utgående från dess storslagna slut. En aning problematisk blir uppläggningsen trots allt.

Om vi slutligen vänder oss till Willow och gestaltningen av en kvinnlig religiositet i förhållande till denna karaktär kan även detta problematiseras. Ser vi för det första till genre blir en häxa inte så unik. Buffy är nämligen en klar genresammanblandning. Serien har tydliga drag av science fiction, men genomsyras också av fantasy. Och i fantasyberättelsens värld är häxor inte direkt ovanliga. Även om serien således erbjuder en kvinnlig religiös karaktär kan man argumentera att det delvis rör sig om en traditionell sådan. En karaktär som inte, i likhet med Oraklet i *The Matrix*, är direkt ovanlig, även om jag skulle vilja påstå att framställningen av Willow och hennes religiösa kraft är rätt extraordinär. Liksom Oraklet blir emellertid Willow i första hand en makt snarare än en ledare. Även om hon således ges religiös makt är hon inte direkt en religiös ledare, vilket förstås inte behöver vara en dålig sak.

Trots dessa tre, om man så vill, problem framstår *Buffy* ändå som en på många sätt imponerande och nyskapande text. Frågan är i vilken utsträckning detta också kan tänkas gälla andra starka kvinnliga karaktärer i tv-mediet.

Sammandrag

Buffy-serien och dess kvinnliga hjälte är, för att sammanfatta, utgående från särskilt en feministisk synvinkel en mycket intressant text. Även om serien i vissa säsonger och i vissa avsnitt utsätter Buffy för en behandling som delvis undergräver en feministisk läsning, bl.a. genom att tidvis utplåna kvinnlig makt och auktoritet, är dess utmaning av den traditionella hjältens berättelse och messiasmyten som vi känner den i mångt och mycket genomgående. Med sin styrka och sitt mod framställer Buffy kvinnlighet som något aktivt och starkt. Samtidigt utmanas den traditionella hjältens ensamma styrka genom att relationer och känslor görs väsentliga och grundläggande. I serien undergrävs emellertid inte enbart en religiös patriarkal makt. I dess ställe förs dessutom in en kvinnlig religiös makt. Slutligen ställs inte bara den traditionella hjälten utan även messiasmyten på ända när den religiösa grunden för seriens messias omvandlas och hon väljer att dela med sig av sin makt. I *Buffy* sker således klart en utmaning av myten och dessutom en utmaning av den bild som de två kvinnliga messiasgestalterna vi såg på tidigare gav. I och med *Buffy* finns således ett klart hopp om att både messiasmyt och relationen kvinnor och religion kan hålla på att förändras. Men i vilken mån är Buffy på denna punkt unik? I vilken mån kan vi även i andra

medietexter finna en utmaning? Är *Dark Angels* Max, med andra ord, en "syster" till Buffy eller intar det manliga i denna serie återigen centrum?

Kvinnlighet och frihet efter apokalypsen i *Dark Angel*

Medan de flesta messiasgestalter vi sett på hittills har stått inför en förestående apokalyps lever *Dark Angels* kvinnliga hjälte Max på sätt och vis i efterdyningarna av en sådan. Hennes värld är rättare sagt en värld som håller på att resa sig efter att all teknik för en tid slagits ut. En värld där vetenskap och mytologi blandas. Som vi strax ska se är Max resultatet av vetenskapliga framsteg. Samtidigt har hennes öde religiösa undertoner. Hon liknar på så sätt *Det Femte elementets* Leeloo, men skiljer sig också på väsentliga punkter från denna karaktär. Max är föräldralös, som flera andra messiasgestalter vi sett på, men hennes härkomst är bra mycket mera komplicerad än någon av dessas. Max är nämligen en supersoldat skapad av ett blandat genmaterial och således ett värdefullt vapen för den som kan sätta händerna på henne. Hon är emellertid också en ung kvinna som värdesätter sin frihet, men också sina vänner och dem som förlitar sig på henne. Samtidigt är hon, som det visar sig, skapad för något mycket mera och mycket större än någon inledningsvis kunnat ana.

Religion och mytologi i Seattle 2019

Dark Angel är från första början en serie späckad med mytologiska och religiösa motiv och teman. För att ge en bakgrund till messiasmyten och det religiösa i relation till denna inleder jag med en kort översikt av den tongivande religiösa tematiken. Trots att Max existens, i varje fall till att börja med, ges en vetenskaplig förklaring omges hon också från första stund av ett mytiskt språk. Max kallar sig själv, i seriens pilotavsnitt, för en *chimaira*, vilket i grekisk mytologi är beteckningen på ett kvinnligt monster uppbyggt av flera delar. Namnet på den hemliga organisation som skapat Max och hennes syskon, Manticore, pekar i samma riktning. Mantikoran är, närmare bestämt, en slags chimaira, hämtad från indisk mytologi, och anges vanligen bestå av ett mänskligt ansikte med lejonkropp och svansen av en skorpion.⁵²⁰ De religiösa eller mytologiska inslagen i serien tar emellertid inte slut här, utan vi får i flertalet avsnitt möta religiösa karaktärer eller karaktärer med bakgrund i myt och saga.

Som exempel på en troende karaktär kan man ta en arbetskamrat till Max i seriens första säsong, Herbal Thought. Denne Herbal Thought bygger sin livsfilosofi kring rastafari och framstår som godhjärtad och tillfreds med tillvaron. I denna karaktär får således det religiösa i serien

⁵²⁰ <http://en.wikipedia.org/wiki/Manticore>

en positiv underton. En mera problematisk tro står karaktären Ben för. Ben var en av dem som flydde från Manticore tillsammans med Max när de var barn. Redan medan de var på Manticore fick Ben tag i en bild av Jungfru Maria med det brinnande hjärtat runt vilken han, och delvis också de andra, kom att bygga upp en egen tro. Ben trodde fullständigt på att den blåa damen, som han kallade henne, skulle skydda dem. För att göra henne stark, så att hon kunde bekämpa the nomalies, de skrämmande monstren i Manticores källare, offrade man henne tänder i "the high place" uppe på taket vid Manticore. Medan de andra kom att sätta denna barnatro bakom sig kom Ben att fortsätta kämpa för den blåa damen även efter att hon, vad det verkade, hade svikit dem. Ben har t.o.m. dödat i hennes namn, visar det sig. I avsnittet *Pollo Loco* kidnappar han en katolsk präst och ger honom, i likhet med andra han mördat, sin egen streckkod, en sådan som alla från Manticore bär. Han lovar emellertid att släppa prästen fri bara han avsäger sig sin tro på den blåa damen. Som framkommer i avsnittet är det sig själv Ben jagar och dödar om och om igen. Hans tro blir således ett tecken på hans oförmåga att klara av världen utanför Manticore. Trots att religion i detta avsnitt problematiseras är bilden inte allt igenom mörk eftersom särskilt den katolska prästen framsätts som god.

Den mytiska dimensionen i *Dark Angel* når en kulmen i och med den andra säsongen. Max förstör i början av denna säsong Manticore och befriar alla specialsoldater som varit fångna där. Gatorna kryllar nu plötsligt av mystiska varelser, soldater skapade för vissa ändamål och med gåtfulla utseenden som följd. Där finns emellertid även aningen misslyckade exemplar där DNA-dranken soldaterna härstammar från har fått allt från för mycket katt- eller allt för mycket hund-DNA. En av dessa karaktärer är Joshua. Joshua var den första som, som Joshua kallar honom, "Father", skapade. Den fader, som vi ska se, även står bakom Max och hennes öde. Också andra karaktärer med drag av religion, saga eller myt dyker emellertid upp. I *Gill Girl* är det en sjöjungfru man måste rädda från dem som tagit henne till fånga medan man i *Love in Vein* har att göra med en vampyrliknande soldat med ett specialblod som gör den som dricker det stark för en tid, men också beroende av blodet. Denna karaktär framställs som en bladning av en religiös ledare och en langare och framstår för dem han samlat omkring sig nästan som en gud, som genom sin godhet kommit till dem och har gjort dem speciella.

Den viktigaste religiösa gruppen i *Dark Angel* är emellertid The Familiars, en grupp i relation till vilken även Max messiasgärning står, på gott och ont.

En kodad messias

Redan i seriens första säsong, tillsammans med Logan, en ung man som tagit på sig att hjälpa samhällets förtryckta, framträder Max som en slags

messiasgestalt. Det de gör, påpekas det ofta, är att rädda världen och Max kallar också Logan skämtsamt för "his holiness" och konstaterar om honom att det inte är lätt att vara en messias. Även Max karaktär ges emellertid redan i denna säsong religiösa drag, drag som förutspår hennes kommande roll som en messias. När hon t.ex. i *Art Attack* räddar en man som tänker ta sitt liv konstaterar mannen att han aldrig riktigt varit troende, men att han ser Max uppdykande som ett tecken. Max kallas också i ett annat avsnitt för en skyddsängel.

I och med den andra säsongen fördjupas emellertid, som redan visats, de religiösa och mytologiska dimensionerna överlag i serien, men speciellt i relation till Max. Hennes öde får här allt mera karaktären av uppfyllandet av en profetia. Det visar sig nämligen att Max DNA-uppsättning är unik genom att varje baspar verkar vara kodat för ett speciellt syfte. Vad detta syfte är vet emellertid ingen till att börja med. Så småningom klarnar dock saker och ting, detta inte minst när The Familiars stiger in i bilden. "The bad guy" är nu Agent Ames White, som det framkommer, är en medlem av en mystisk avelskult, The Familiars, med flera tusen år på nacken. I en källarvåning i Seattle hittar man en utgrävning av något som beskrivs som en gammal begravningsplats använd av kiloma indianer. Den sägs stämma överens med en historia om en ung kvinna som kidnappades och tvingades få barn med en gåtfull ung man. De två första barnen var missfoster, men med det tredje barnet verkade man ha fått vad man ville ha och efter det dödades kvinnan. På väggen vid utgrävningsplatsen finns emellertid också en bild av Manticore-symbolen, en bild som sägs ha återfunnits i utgrävningar världen över med det äldsta exemplaret från Mesopotamien och daterat till 5000 f.kr. En bild som således också knyter Manticore till avelskulten.

Avelskultens medlemmar är alla liksom Max starka och verkar tåla mycket smärta. Även på så sätt kan man se ett samband mellan Max och dess medlemmar, detta också om deras styrka framkommit genom generationer av mystisk avel medan Max styrka har sin grund i vetenskapen. Kultens ledare är emellertid mycket intresserade av vilken hemlighet Max DNA gömmer, speciellt efter att hon utan några tecken på symptom överlever The Familiars initiationsrit, som annars används för att se vilka barn som är starka och värdiga att vara en av dem och på så sätt redo för "the coming". Vad "the coming" är får vi aldrig veta, men allt tyder på en ny apokalyps av bibliska mått. I slutet av sista säsongen framstår Max band till kulten och "the coming" allt klarare. Det visar sig nämligen att Sandeman, den man som en gång skapade Manticore och som Joshua kallar Father, var medlem av kulten. Sandeman lämnade emellertid kulten eftersom han inte ville riskera att förlora en av sina söner, och eftersom han fann att allt liv är heligt, inte enbart de starkas. I seriens nästsista episod visar sig plötsligt tatueringar skrivna i menoisk skrift på Max hud. Tecknen tror man att Sandeman satt med i Max DNA-

kod. När man lyckats tyda tecknen står det klart att någonting förfärligt är på kommande och att den enda räddning mänskligheten har är Max. För kultmedlemmarna betyder tecknen i sin tur att Max utgör ett hot mot det de arbetat för genom årtusendena. När Max får höra detta är det som om en del av de förmågor hennes DNA döljer plötsligt börjar fungera och hon känner på sig att Whites män är på antågande. Serien slutar med att Max får veta att mångas öde nu står i hennes händer och att allt hänger på de kommande val hon måste göra.

Buffy i ny tappning?

Liksom John Connor i *The Terminators* är Max således en messias på kommande. Hon har emellertid också andra likheter med de messiasgestalter vi sett på tidigare, samt delar vissa unika drag med Buffy, hon är bl.a. kroppsligen ung, stark och aktiv. Hon skiljer sig dock från de tidigare messiasgestalterna vi lärt känna på en väsentlig punkt. Hon är inte vit utan framstår tydligt som en karaktär av en blandad härkomst. I denna serie, i motsats till de filmer vi sett på tidigare och tv-serien *Buffy Vampyrdråparen*, blir således uppgiften att rädda världen inte en uppgift enbart för en vit elit. För frälsningen får istället en brunögd och mörkhårig tjej stå. En tjej som dessutom tydligt är arbetarklass i motsats till Buffys medelklass.

Max är också en tuff och kapabel karaktär, och hon tillåts dessutom, trots sitt namn, att liksom Buffy vara en verklig tjej. Max blir således ingen maskuliniserad hjältinna. Hon kanske tycker om en del "pojkkaktiga" saker, som att köra motorcykel, men värderar ett varmt bad minst lika högt. Precis som Buffy för *Dark Angel* dessutom fram nära kvinnliga relationer. Några av Max närmaste vänner är kvinnor. Mest minnesvärd av dessa är antagligen Original Cindy, en karaktär som dessutom framställs som öppet lesbisk. Vi får emellertid också stifta bekantskap med flera av Max systrar från Manticore, vilket i likhet med Buffy gör Max mera speciell än exceptionell och kvinnlig styrka något mindre unikt och på så sätt mera självklart i serien.

I motsats till de tidigare behandlade kvinnliga messiasgestalterna tilldelas Max dessutom i serien en egen, om inte övertydlig, men ändå fullt skönjbar religiös röst. Även om Max inte framställs som speciellt intresserad av det religiösa visar hon ibland att hon är en sökare. Hon ses således tala med religiösa ledare och också be högre makter om hjälp. Max religiösa sökande må således vara trevande, men det ger henne ändå en viktig religiös röst. På bland annat detta sätt kan *Dark Angel* och Max ses som en vidareutveckling av gestaltningen i Buffy. Här finns väsentliga drag från Buffy, som betydelsen av kvinnliga relationer, men myten utmanas dessutom ännu ett steg bl.a. genom att man inte längre så tydligt gör vithet till en definierande faktor för en messias. Genom att ge Max en religiös röst ges hon även tillgång till den religiösa sfären på ett annat sätt

än Ripley, Leeloo och Buffy. Man kunde således tycka att Max är en verklig feministisk hjälte. En närmare läsning gör emellertid bilden mera problematisk.

En frälsare utan val

Max är en på många sätt intressant och utmanande karaktär. Man har emellertid också funnit flertalet problem med denna karaktär, särskilt från ett feministiskt håll. David Greven har pekat på det metahumana draget hos Max och flera andra kvinnliga hjältar, d.v.s. den sida hos dessa karaktärer som gör dem övermänskliga och klart skiljer dem från verkliga kvinnor. Greven anser att den som inleder denna trend är Ripley i *Alien Resurrection*. Trenden har sedan fortsatt i karaktärer som Max, vars DNA klart beskrivs som icke helt mänskligt.⁵²¹ På så sätt blir kvinnlig styrka alltså något som, vilket bl.a. Yvonne Tasker tagit upp, måste förklaras och dessutom klart åtskiljs från kvinnor i verkliga världen.⁵²² Som Sharon Ross och Mary Spicuzza visat är emellertid inte detta ett direkt hinder för fans. Oberoende av deras överkliga natur har flickor och kvinnor låtit sig inspireras av dessa karaktärer.⁵²³ Science fiction och fantasy kan också, som Renny Christopher visat, erbjuda ett viktigt område och en startplats för kvinnlig styrka att uttrycka sig.⁵²⁴ Som vi sett är det ju inte heller enbart de kvinnliga utan även flera av de manliga messiasgestalterna som beskrivs som unika. Skillnaden är förstås där att vi ofta också får träffa "vanliga" starka män. Grevens observation är således värd att ta i beaktande, även i relation till Max, men behöver inte nödvändigtvis ses som ett så djupgående problem.

Det finns dock andra sidor i förhållande till hur Max kroppsligen representeras som är svårare att förbise. Detta bl.a. eftersom de har följder för aktivitet och auktoritet. Även om Max är en supersoldat med övermänsklig styrka är hennes kropp t.ex. inte ofelbar. Redan i seriens första avsnitt får vi veta att Max kropp ibland inte fungerar som den ska. Hon får svåra skakningar som stundvis gör att hon knappt kan röra sig. I dessa stunder framstår hon som en mycket utsatt och passiv karaktär som måste förlita sig på andra. Sådana gånger måste särskilt Logan sköta hjälterollen. Men detta är inte den enda problematiska sidan hos Max skapade kropp. Ett annat tydligt problem är det sätt på vilket hennes kropp, i motsats till Buffys, gång på gång sexualiseras och av kameran blir – som Sara Crosby konstaterat – "sliced [...] up into fetish-size portions"⁵²⁵. Gång efter annan fixerar kameran Max kropp och hennes

⁵²¹ Greven 2004, 124

⁵²² Tasker 1998, 69

⁵²³ Ross 2004, 251-252; Spicuzza 2001

⁵²⁴ Christopher 2004, 265

⁵²⁵ Crosby 2004, 161

olika kroppsdelar fokuseras. Sexualiseringen av Max slutar emellertid inte här utan framkommer även som en sida hos karaktären och hennes skapade natur. Några gånger om året har nämligen Max, får vi veta och se, löptid och blir då nästan oförmögen att kontrollera sin egen sexualitet. Orsaken sägs vara elementet av delvis katt-DNA i hennes utrustning. Resultatet blir ett tydligt exempel på den typ av sexualiserande av starka kvinnliga karaktärer som Sherrie A. Inness pekat på.⁵²⁶ Max framstår här inte enbart som sexuellt attraktiv utan också som sexuellt tillgänglig. Även om karaktärer som Max, som Charlene Tung konstaterat, "are allowed to slightly push the envelope by exhibiting both superior physical strength (relative to earlier tough women characters and male characters they encounter), and a traditional femininity or sex appeal"⁵²⁷, förblir detta sexualiserande av kvinnliga starka karaktärer ur en feministisk synvinkel ett problem.

I serien återkommer emellertid också andra rätt typiska sätt att representera kvinnor på i populärkulturen. Förutom att tidvis tvingas inta det passiva offrets position och sexualiseras understryks vid flera tillfällen också traditionella kvinnliga sidor hos Max. Dessa, som hennes intresse för saker som varma bad, kan visserligen ses som ett sätt att kombinera traditionellt manliga och kvinnliga drag på ett intressant sätt. En del av dessa drag kan emellertid också läsas som ett behov att understryka att karaktären, trots att hon är stark och tuff, i grund och botten föreställer en "riktig" kvinna. Det jag speciellt tänker på här är den tendens i serien att sammankoppla Max med barn och understryka hennes moderliga känslor. Att Max överhuvudtaget ställer upp på att hjälpa Logan i seriens pilotavsnitt kopplas för det första samman med att ett barn är i fara. Ett barn Max sedan räddar. Max finner dessutom i avsnittet *Female Trouble* en av sina manticoresystrars löfte att ge barnet hon väntar Max namn mycket upplyftande och betydelsefullt. Max och barn förs också i andra avsnitt samman. Max, som det verkar, naturliga instinkt för att handskas med barn framträder dessutom i avsnittet *Gill Girl* där Max genast vet hur hon ska handskas med Logans kusindotter, i motsats till den handfallna Logan. Även om Max aldrig i serien blir en mor understryks således denna rolls betydelse för henne. Något som i sin tur kan tänkas göra henne mindre hotfull och en mera acceptabel stark kvinna.

Det är emellertid när vi ser till vilka valmöjligheter Max tilldelas i serien som de verkliga problemen med både serien och dess huvudkaraktär ur en feministisk synvinkel stiger fram. Sara Crosby har uttryckt problematiken på följande sätt:

⁵²⁶ Inness 1999

⁵²⁷ Tung 2004, 99

It [*Dark Angel*] sells itself as being all about choice, but the choices it gives Max are between patriarchy A or patriarchy B. Her heroic journey thus consists of flights from one male authority to another.⁵²⁸

Även om Max har kvinnliga vänner är det, i motsats till *Buffy*, inte denna gemenskap som i *Dark Angel* blir det centrala. Det som driver Max är istället oftast hennes förhållande till olika män. I likhet med *Buffy* begår även Max självmord i slutet av den första säsongen. Det är i varje fall en kopia av henne själv som skjuter henne. I motsats till *Buffy* är emellertid Max väg till denna offerhjältinneroll nästan spikrak. Skuld är något hon tilldelas redan i seriens pilotavsnitt. Hennes önskan att vara normal genomsyrar också serien. Det är, slutligen, alltid en typ av patriarkat hon ställer i centrum.⁵²⁹

I motsats till vad som utspelas i *Buffy* blir saker dessutom inte bättre när Max återkommer eller återuppstår. Max kan visserligen i serien, och speciellt i dess slut, uppfattas genomgå den traditionella hjältens resa. Även om hon, som de andra kvinnliga messiasgestalterna, på många sätt redan är en messias eller har potential att vara en messias redan i seriens början, genomgår hon också, i likhet med de manliga messiasgestalterna, en klar utveckling. Hon förändras, med andra ord, till något annat. Problemet är att medan denna förvandling för de manliga messiasgestalterna är något de aktivt får delta i – något de är med om att välja och genomföra – är den i Max fall snarast något hon utsätts för. Hennes utveckling är en del av hennes DNA. Det är något förutbestämt. Något som dessutom förutbestämts av en man i syfte att uppfylla mål som han ställt upp. "Father" skapade varje gen i Max kropp för att, som Crosby uttryckt det, "fulfill his messianic destiny"⁵³⁰ (min kursivering). Följaktligen går Max här till stor del miste om den auktoritet i förhållande till messiasmyten som hennes roll som messias – åtminstone enligt vissa tolkningar – borde innebära. Inget av detta är hennes val. Istället är det någon annans uppdrag hon utför.⁵³¹ På så sätt liknar hon visserligen både *Buffy* och *Leelo*. Båda dessa får emellertid i något skede möjligheten att välja och själva besluta om sitt öde, även om *Leelo*, som vi sett, behöver män eller en man för att fullgöra uppgiften.

Det är emellertid inte enbart när det gäller sitt messianiska uppdrag, eller sina prioriteringsområden i allmänhet, som Max inte har något direkt val, annat än att välja mellan olika patriarkat. Samma ofrihet gäller ifråga om valet av religion och ett område att uttrycka en tro. Man får i

⁵²⁸ Crosby 2004, 156

⁵²⁹ Crosby 2004, 156- 161

⁵³⁰ Crosby 2004, 156

⁵³¹ Detta ser vi för den delen redan ske i seriens första säsong då Max jobbar för Logan och på sätt och vis utför hans messiasgärning. Hon framstår i denna säsong klart som "brawn" till hans "brain", något hon även själv konstaterar.

serien även möta kvinnliga religiösa ledare men det anmärkningsvärda är att dessa inte erbjuder ett positivt alternativ för Max. De enda tydliga kvinnliga religiösa ledarna vi får möta tillhör nämligen The Familiars och ställs följaktligen i konflikt med Max. Det enda positiva alternativet som återstår för Max är katolsk kristendom. Efter att ha räddat den katolska prästen från Ben i *Pollo Loco* söker Max upp prästen igen och stiger för första gången in i en biktstol. När Logan senare befinner sig i livsfara i avsnittet *Gill Girl* väljer Max att gå till ett kapell i sjukhuset där de befinner sig. Eftersom hon möter en nunna med ett radband i dörren ges även detta rum en katolsk prägel. Genom att emellertid på detta sätt enbart erbjuda Max katolsk kristendom som ett alternativ till religion kommer en traditionellt patriarkal religion att framstå som det enda självklara och prisvärda. Med detta inte sagt att en katolsk kristendom inte kan erbjuda kvinnor en meningsfull religiös röst och kanske till viss grad kvinnligt religiöst ledarskap. Värt att poängtera är ändå att något sådant inte sker i serien. Även om vi i serien får se t.ex. nunnor är det anmärkningsvärt att det är just *se dem* vi får göra. Ingen av dem ges en replik. De som talar är istället de manliga prästerna. En smått tankeväckande kvinnlig religiös karaktär får vi ändå möta i kapellet. Kvinnan Max möter där har inte heller några repliker, men ger Max ett uppmuntrande leende. När Max slutfört sin bön är sedan kvinnan plötsligt och oförklarligt borta.

Ett steg fram och två tillbaka

Även om man som fan, och jag skriver här utgående från min egen upplevelse av serien, inte behöver hänga upp sin läsning av karaktären Max på de problematiska punkter som här tagits upp, utan faktiskt kan ta till sig och finna en njutning och ett värde de gånger hon verkligen får vara hjälten, vilka är rätt många, förblir *Dark Angel* ändå en ur en feministisk synvinkel problematisk text. Även om myten på en del punkter utvecklats gäller detta inte i den, för den här studien, rätt centrala frågan om religiös makt eller auktoritet. Medan Max kan anses tilldelas en slags religiös makt genom att tillåtas vara den som räddar, eller den som ska rädda, dagen blir denna makt klart underminerad genom dess band till "Father". På samma sätt blir hennes religiösa röst enbart ännu ett exempel på hur det religiösa i första hand är det manligas sfär. Detta eftersom den religion hon väljer – om hon ens väljer – är patriarkal. Slutligen erbjuder oss serien visserligen kvinnliga religiösa ledare, även om Max, som de andra kvinnliga messiasgestalterna, inte hör till dem. Att dessa representeras som klart onda gör emellertid bilden ännu mera problematisk.

Slutresultatet är att *Dark Angel*, trots att messiasmyten i serien delvis utmanas, känns som ett, eller t.o.m. två, steg tillbaka. Återigen blir det religiösa, både ledarskap och röst, det manligas sfär. Detta sker dessutom på så sätt att messiasgestalten inte enbart är tyst på området religion och tro. Istället tilldelas hon en religiös röst, men detta i en religion där den religiösa makten och rösten annars förblir i händerna på män. I likhet med Ripley, som i kampen mot de kvinnliga monstren i *Aliens*, kunde ses som en patriarkaliserad hjältinga,⁵³² kan även Max anses gå i patriarkatets koppel. Följden blir att den utmaning av myten vi såg i *Buffy* inte är något som självklart kommer upp i serier med unga kvinnliga hjältar. Även med en kvinnlig karaktär i centrum, och till och med när vänskap mellan kvinnor tillåts existera, kan resultatet bli att traditionella representationssätt och maktstrukturer består. Således framstår *Buffy*, i varje fall i relation till denna studies material, som rätt unik. Att serier som *Buffy* existerar, eller har existerat,⁵³³ visar på att alternativ till hur allt från kvinnlighet till messiasmyt och kvinnor och religion kan representeras finns. Seriens popularitet talar dessutom för att detta representationssätt kan finna en publik på en bred front. Framtiden får utvisa i vilken mån tv-serier och andra populärkulturella former kommer att följa i *Buffys* fotspår, återgå till mera traditionella representationsformer eller introducera oss till helt nya möjligheter och lösningar.

⁵³² Rushing 1995, 94-117

⁵³³ Det faktum att tv-serier utges på bl.a. DVD ger dem en livslängd långt utöver den tid de visas på tv. Framgångsrika serier som *Buffy* tenderar dessutom att visas flera gånger.

7. Från framtid till nutid – vad gömmer sig bakom den fantiserade undergången?

Sammanfattning

Vi närmar oss så småningom slutet av denna studie. Efter att ha bekantat oss med frälsare och apokalypter av flera slag har det nu blivit dags att skissera upp de möjliga resultat och slutsatser som studien ger uppslag om. Jag vill emellertid inleda med en kort sammanfattning av de tidigare kapitlen för att påminna om studiens viktigaste teman.

Efter inledningen där uppgift, teori och metod klargjordes, gick jag i kapitel två vidare med en introduktion av science fictiongenren och en genomgång av de olika forskningsområden denna studie rör sig inom och mellan, det vill säga "religion och film", "kvinnor och religion" och "kvinnor och film". Genomgången visade på science fictiongenrens många sidor samt de olika forskningsområdenas mångskiftande natur, men också aktualitet och möjligheter. Science fictiongenrens historia relaterades inledningsvis i kapitlet och genrens nära och betydande band till både religion och feminism togs upp. Ifråga om religion och sf underströks genrens mytologiska grund och bl.a. dess intresse för apokalyps och apokalyptiska teman diskuterades. Ifråga om feminism och sf påpekades feminismens betydelse för genren, men också det sätt på vilken genren tagit sig an feministiska frågor i speciellt litteratur, men också i film. Presentationen klargjorde således att genren har en hel del att erbjuda både när det gäller religion och filmforskning samt kvinnor och film. I fråga om kvinnor och religion gavs en överblick över området som bl.a. tog fasta på aspekter och fenomen som t.ex. kvinnor i nya religiösa rörelser och gudinnetro. Avslutningsvis granskades studier kring religion och kvinnor på film, det område denna studie mera specifikt hör hemma inom. Inom alla dessa skiftande forskningsområdena kunde studier med nära band till händelser och förändringar i dagens värld relateras, så som den rika floran av undergångsfilmerna millennieskiftet gav upphov till, den moderna trenden men starka kvinnliga karaktärer och frågor om kvinnligt religiöst ledarskap. Med sin variation visade de olika områdena också på sin vitalitet. Min avsikt med presentationen av de angivna områdena var att ge läsaren en introduktion som kunde tjäna som grund att utgå från inför studiens mera specifika uppgift att undersöka kvinnliga karaktärers plats i relation till en manlig messias och kvinnliga messiasgestalter samt frågor om tro, religion, makt och auktoritet i förhållande till dessa.

I kapitel tre påbörjade jag analysdelen med att lyfta fram kärleksobjekt i relation till manliga messiasgestalter på film. I avsnittet

presenterades flertalet studier inom området religion och film som har behandlat filmerna ifråga. Istället för att här ta fasta på de ofta redan tidigare ingående analyserade manliga messiasgestalterna kom scenen att öppnas upp för de kvinnliga kärleksobjekten. Den kvinnlighet de olika karaktärerna kan anses representera granskades och konstateras kunde att dessa karaktärer, och kvinnliga karaktärer i filmerna i övrigt, både utmanar och understöder traditionella representationer av kvinnlighet. Inte minst ifråga om aktivitet, både en kroppslig sådan och i relation till historien, kunde karaktärerna uppfattas gå emot den bild av acceptabel kvinnlighet som vi annars oftast möter inom populärkulturen. Mera traditionella framstod karaktärerna ifråga om utseende – de är alla traditionellt vackra – och vilka relationer som sattes i centrum – alltid de till mannen. I förhållande till religion visade sig vidare de kvinnliga karaktärerna ha en mycket tvivlande inställning. På så sätt stärks intrycket att de i gestaltningen inte tilldelas en tydlig positiv religiös röst. Med sitt tvivel kom karaktärerna emellertid även att föras in i filmernas messiasmyt. Deras tvivel blev i filmerna ett sätt för messiasgestalterna att själva arbeta igenom frågor om tro i relation till deras roll som messias. Analysen gav emellertid vid handen att filmerna i första hand med sin koncentration på kärleken och dess makt att förändra lyfte fram kärleksobjekten och gav dem en betydande roll i relation till messiasmyten.

Kapitel fyra gav utrymme åt diskussionen om modersgestalter i relation till manliga messiasgestalter. I kapitlet stiftade vi bekantskap med fyra mycket olika mödrar, men karaktärer som trots allt också har likheter. Hos en del av karaktärerna kunde man notera att den traditionella bilden av kvinnor i allmänhet, och av mödrar i synnerhet, utmanades radikalt genom att vissa karaktärer t.ex. tog på sig att själva gå till strid och rädda världen. Det intressanta för denna studie var emellertid i första hand det sätt på vilket filmerna primärt underströk mödrarnas betydelse för sina söner och deras utveckling till att bli en messias. Rättare sagt kunde vi i alla filmerna spåra messiasgestalternas religiösa arv mer eller mindre direkt till deras mödrar. Modersrollen visade sig emellertid också innebära problem för en möjlig feministisk läsning. I rollen som mödrar var det närmare bestämt, som kom upp i kapitlet, i första hand karaktärernas betydelse för en annan som underströks, detta även om ett par av karaktärerna också gavs en mera mångdimensionell prägel med egna intressen och agendan. Även i relation till det religiösa ledde emellertid just rollen som mödrar till en del problem utgående från en feministisk läsning. Det som bl.a. visade sig vara ett faktum var att den religiösa makten, som till att börja med tilldelats kvinnliga karaktärer, med tiden kom att övergå i händerna på män. Manliga karaktärers betydelse överlag kom även den att föras fram på moderskaraktärernas bekostnad. Klarast visade sig emellertid rollen

som moder vara begränsade genom att inte direkt utmana traditionella föreställningar om accepterade roller för kvinnor i relation till det religiösa. Man kan emellertid också, konstaterades det i kapitlet, fråga sig i vilken utsträckning det återkommande moderstemat kanske i första hand visar på en oförmåga att tänka sig kvinnor i relation till det religiösa i en annan position, eller utgående från en annan roll. Genom att karaktärerna i filmerna ges titeln moder tillskrivs de, med andra ord, i processen vissa färdigt utstakade öden och givna karaktärsdrag, också fastän gränserna och innehållen i rollen samtidigt i varje fall till en del utmanas och utvecklas.

Även i kapitel fem aktualiserades modersrollen. I *Alien*-filmerna var det emellertid i första hand den monstruösa modern som fick plats, men även en klar utmaning av den traditionella bilden av kvinnor på film kunde här identifieras. Ämnet för detta kapitel var kvinnor som messiasgestalter och både Ripley i *Alien*-filmerna, speciellt *Alien3* och Leeloo i *Det femte elementet* visade sig ha sitt att lägga till myten. Speciellt Ripley föreföll dessutom att vara en mycket komplex karaktär även om hon som gestalt i filmen i mycket begränsad utsträckning sågs uttala sig om det religiösa. Genom att införa en kvinna i rollen som världens räddare förändrar emellertid både *Alien*-filmerna och *Det femte elementet* på ett radikalt sätt iscensättningen av den traditionella bilden av både myt och messiasgestalt. I båda filmerna sågs således myten utmanas och en ny möjlig förståelse av förhållandet kvinnor och religion stiga fram, en förståelse där rollen som offer och moder visserligen alltjämt tillfaller det kvinnliga, men där även auktoritet och aktivitet samt rollen som den slutliga räddningen erbjöds som en möjlighet. En jämförelse med de tidigare behandlade manliga messiasgestalterna visade emellertid att den religiösa makten i form av en religiös röst och religiöst ledarskap eller auktoritet i dessa filmer dock alltjämt tillfaller det manligas sfär. För de kvinnliga messiasgestalterna aktualiserades religiösa frågor helt enkelt inte i samma utsträckning som för de manliga. De som istället tog sig an detta ämne även i dessa filmer med kvinnliga messiasgestalter var manliga karaktärer. Således kunde i filmerna det manligas betydelse ses garanteras och ett manligt maktområde fortsättningsvis ses existera även när kvinnor sågs inta rollen som räddare. Något som i sin tur visade på hur man även genom att se till det religiösa kan finna strategier med vilka kvinnliga karaktärs styrka kontrolleras.

I kapitel sex, slutligen, såg vi på vad de två unga kvinnliga messiasgestalterna i *Buffy Vampyrdråparen* och *Dark Angel* kunde ha att tillföra myten. Även om *Dark Angel*, genom att låta dess hjältinna Max intressera sig för det religiösa och dessutom erbjuda oss en aningen mindre traditionell hjältinna – Max är både av blandad härkomst och arbetarklass i motsats till Buffys vita medelklass – kunde ses utmana myten och bilden av förhållandet kvinnliga messiasgestalter och det

religiösa var det ändå Buffy som visade sig att ha mest att ge. Medan Max kunde uppfattas uppfylla en mans messiasgärning sågs Buffy genom serien allt mera ta kontroll över både sitt eget liv och sin roll som en frälsare. Istället för att enbart, som Max, ges olika patriarkat som val sågs Buffy direkt gå i strid med också religiösa patriarkat. Serien gav dessutom uttryck för att vänskapen mellan kvinnor kan ställas i centrum och till och med för att messiasrollen kan erbjudas en hel grupp kvinnor istället för en utvald, individuell messias. Även om Buffy själv inte visade ett speciellt stort intresse för det religiösa gavs i serien också, vilket framkom i kapitlet, utrymme för en tydlig kvinnlig religiös röst och ledande religiösa karaktärer. Karaktären Willow var den kvinna som mot seriens slut tilläts bryta reglerna för dråparen och på så sätt ställa den religiösa kvinnliga makten ovan den manliga. Dessa två tv-serier tilläts således föra en hel del till myten om en messias samtidigt som de båda messiasgestalterna också med sin styrka och sin aktivitet på flera plan utmanade den traditionella bilden av kvinnlighet. Genom att föra fram betydande kvinnliga relationer tilläts serierna dessutom utmana den exceptionellitet som annars drabbat speciellt de kvinnliga messiasgestalterna i *Alien*-filmerna och *Det femte elementet*. *Dark Angels* tendens att föra fram patriarkatet som det enda rätta valet, även i fråga om religion, visade emellertid att ett behov att hålla fram det manliga och manligas makt alltså består. Även här kunde således problem med att acceptera starka kvinnliga karaktärer skönjas.

Vad kan man då säga om möjliga resultat och slutsatser av analys och tolkning i denna studie?

Resultat och slutsatser

I framställningen ovan har, särskilt i sammandragen efter varje kapitel och i den avslutande sammanfattningen, en del möjliga resultat av studien redan relaterats och poängterats. Som genomgången ovan visar kan element i diskussionen i de olika kapitlen rätt klart sammanföras i vissa huvudpunkter. I det följande vill jag emellertid ändå presentera en mera genomgående lista av resultat och slutsatser i relation till messiasmyt, religion och kvinnlighet som studien erbjuder. I denna genomgång eller uppställning vill jag emellertid inte enbart koncentrera mig på filmens värld och filmens representationer. Det vill säga vad vi kan säga om det sätt på vilket man i studiens material i allmänhet valt att tala om, eller presentera, religion, myt och kvinnlighet. Istället vill jag här gå ett steg längre och också försöka finna svar på frågan vad de representationer vi identifierat kan säga oss om oss själva och religion,

myt och kvinnlighet i dagens värld. En fråga som i uppgiftsförklaringen presenterades som ett av studiens mål.

Som konstaterades i inledningen av denna avhandling utgår man inom både religion och film-forskning och feministisk filmteori från att filmens representationer och bilder kan säga oss något om samhället omkring oss. Även inom science fictionforskningen menar man att just denna genre har en speciell förmåga att spegla trender i dagens värld, både förändringar som pågår och låsta värderingar och synsätt. De filmer och tv-serier som är materialet för denna studie har alla kommit till i första hand i USA. Materialet kan således i första hand anses säga oss något om dagens Amerika. I och med att både synen på religion och på kvinnlighet måste antas vara delvis annan i Amerika än i Norden kan bilden materialet ger av både religion och kvinnlighet antas skilja sig från vad en nordisk publik känner till från den egna kulturen. Det faktum att dessa populärkulturella produkter har rört sig långt utanför USA:s gränser och funnit en trogen publik i varje fall i hela västvärlden talar dock även för en möjlighet till en bredare påverkan. Om vi accepterar eller utgår ifrån att populärkulturen både speglar *och* påverkar oss finns det således skäl att anta att materialet för denna studie, även om det har sina rötter i Amerika, också kan säga något om religion, myt, kvinnor och kvinnlighet i västvärlden överlag. Här rör det sig naturligt nog inte om några säkra resultat, men dock om en fingervisning.

Jag har valt att i det följande presentera resultaten av denna studie som punkter från *a* till *h*, där vi inleder med mera allmänna slutsatser i relation till det religiösa för att så småningom närma oss studiens kärna: kvinnors plats och relation till messiasmyt och religion. Resultaten knyter i första hand an till analyserna av materialet, men för även in frågan om vad representationerna möjligen kan säga om vår värld. Målet är här inte, som konstaterats, att föra fram säkra fakta, men dock att presentera en del tänkbara slutsatser. Först ut är frågan om religion och dess position i dagens samhälle.

a) *Religion är något positivt*

Att religion inte är ett föråldrat och övergivet fenomen blir klart i alla de filmer och tv-serier som här behandlats. I hela materialet och alla de samhällen och världar som möter här framstår religion eller det religiösa således som något levande och, oftast, livsbringande. Detta har naturligtvis att göra med att det är filmer och tv-serier med klara religiösa teman som är materialet för denna studie. Det faktum att vi här arbetat med ett stort urval filmer talar ändå för att denna slutsats kan anses gälla för en större del av science fictiongenren, i varje fall science fiction som film. Och i förlängningen för dagens samhälle, i första hand det amerikanska, men även i någon mån det nordiska. Bilden som stiger fram är visserligen inte alltid lika glasklar och enkel. Alla religiösa karaktärer i

materialet framstår t.ex. inte som goda. Ändå får man uppfattningen att den övergripande trenden, i varje fall i filmernas och tv-seriernas versioner, är att religion uppfattas stå för något positivt. Också när de religiösa karaktärerna inte är några änglar kan slutresultatet tolkas till det religiösa fördel. I *Alien3* är de troende t.ex. livstidsfångar och porträtteras långt ifrån alltid på ett tilltalande sätt. Sist och slutligen framstår de ändå som, om inte goda, så värda respekt. I *Stjärnornas Krig*, för att ta ännu ett exempel, är både goda och onda karaktärer religiösa. Sitherna framstår emellertid i första hand som missbrukare av religion. Istället för att även ge en skuggsida till jediernas religion kan jedierna tro på så sätt ses som, i kontrast till sithernas, något ännu mera imponerande eftersom de har förmågan att stå emot den mörka sidans dragningskraft.

Eftersom filmerna och tv-serierna i denna studies material behandlar messias temat, och messiasgestalterna har definierats som karaktärer som omringas av ett religiöst språk, är det att vänta att religion i filmerna i första hand framstår som någonting gott. Den rika floran av religiösa element och religiösa karaktärer vi kunnat identifiera i berättelserna och det faktum att dessa i majoriteten av materialet från början till slut framstår som något gott är ändå påfallande och värt att poängtera. Påpekas bör emellertid att trots att man utgående från en religionsvetenskaplig förståelse av begreppet religion kan identifiera religioner i materialet är termen religion något som mycket sällan används i filmerna och tv-serierna själva. De gånger man talar om religion får det dessutom ofta, som i *Imperiet slår tillbaka*, en negativ prägel. "Religion" blir något vidskepligt och förgånget. Detta till trots kan materialet anses föra fram religion och tro, utgående från en religionsvetenskaplig förståelse, som något levande och värt att understöda. Det är emellertid inte alla former av religion som får plats i filmerna och tv-serierna, eller alla former av religion som framställs till sin fördel.

b) *Andlighet fram om gudstro - individen i centrum*

I en del av filmerna och tv-serierna förekommer traditionella religioner med tro på en transcendent Gud, men i regel har gudstro – i bemärkelsen tro på en personlig högsta instans – ingen betydande plats i materialet. Det Conrad Ostwalt konstaterat om flera samtida apokalyptiska filmer stämmer således, som påpekats, även in på materialet för denna studie. Det gudomliga elementet har tagits bort, men inte det religiösa språket eller tanken på något annat som skiljer sig från människan.⁵³⁴ Anmärkningsvärt är t.ex. att Dillons och de andra fångarnas tro på Fury 161 beskrivs som "apocalyptic, millenarian, Christian fundamentalist" men att Dillon i sitt tal, eller sin bön, vid Hicks och Newts begravning

⁵³⁴ Ostwalt 2000

inte nämner Gud. En överdriven hängivenhet för en enskild gud eller gudomlig karaktär framställs i materialet ofta som något negativt och farligt. Detta gäller t.ex. ifråga om karaktären Bens tro på den blåa damen i *Dark Angel*, men också t.ex. The Knights of Byzantium, som sägs följa Herren, i *Buffy Vampyrdråparen* (för att inte tala om de varelser som följer undergångsguden Glory i samma serie). Istället för att framhålla relationen människa-gud blir det centrala i dessa filmer och tv-serier den enskilda individens andliga utveckling. Även här kan, skulle jag vilja påstå, ett band till dagens samhälle och en jämförelsemöjlighet återfinnas. Medan traditionella religioner tappar mark verkar andlighet och spiritualitet vara lättare att relatera till, och tala om, än gudstro även i "verkliga världen".

Det finns i filmernas och tv-seriernas världar således något ogripbart eller övernaturligt som ligger utanför den vanliga människans räckvidd. Världen är inte bara materia. Det är långt ifrån enbart fysikens lagar som styr. Den speciella kunskapen eller förmågorna och kontakten till det övernaturliga, det andra till människan, är emellertid inte en möjlighet avsedd för alla. Genom inte minst messiasgestalterna tillåts vi som åskådare visserligen ta del av dessa övernaturliga fenomen. Förmågorna kommer dock oftast inte av sig själva utan är något särskilt de manliga messiasgestalterna utvecklas in i. Med sin nyfunna "andlighet", som också förändrat dem till något utöver det vanliga, kan messiasgestalterna slutligen rädda resten av mänskligheten. Trots att filmerna och tv-serierna sätter individen i centrum blir det slutligen även viktigt att man använder sina förmågor för andras väl. Samtidigt förs emellertid i materialet, genom inte minst denna koncentration på oftast *en* frälsare, tanken på religiösa specialister och religiös makt fram. Detta pekar i sin tur vidare till frågan om religiös maktfördelning i materialet.

c) Traditionella religiösa hierarkier är principen

Trots att filmerna och tv-serierna kan sägas föra fram tanken på individens möjligheter och betydelse även på det religiösa planet framstår de religioner eller trossystem vi möter ändå på flera sätt som mycket traditionella. En tydlig maktfördelning, även en religiös sådan, är t.ex. skönjbar på många punkter i materialet. Prästerskap och religiösa experter är vanligt förekommande och intar inte sällan centrala positioner. Vi möter dem t.ex. i *Stjärnornas Krig*, *Dune* och *Det femte elementet*, men experter i trosfrågor kan också identifieras i *Wing Commander*, *The Matrix* och *Terminator*-filmerna. Överlag kan karaktärer som innehar större kunskap än gemene man identifieras på flera ställen i materialet. En tydlig, mycket traditionell religiös maktfördelning blir således skönjbar. Messiasgestalten kastar till en del om korten här, men de flesta av filmerna och tv-serierna tycks hålla fast vid tanken att vissa personer har det som krävs för att vara en religiös ledare och andra inte.

Trots att gruppen, vänner och/eller blodsband blir av betydelse för alla messiasgestalterna undergräver filmerna och tv-serierna således mycket begränsat tanken på hierarkier. Även om en feministisk anda tydligt genomsyrar delar av materialet gäller detta rätt klart inte i relation till makt. Genom att hålla fram den personliga utvecklingen och individen kan en utmaning av traditionell maktfördelning visserligen till en viss grad skönjas, men sist och slutligen ifrågasätts mycket begränsat tanken på traditionellt ledarskap. I flera av filmerna får vi ta del av demokratiska system och även t.ex. jedierna har ett styrande råd istället för en enskild ledare. Men tanken kvarstår att makt, särskilt religiös makt, är något som några få kan inneha, något som några få är passande för, något som bara några få är födda till. Även om således den bl.a. feministiska tanken på diskussion som en väg till lösning, som Sharon Ross visat, kommer till uttryck i *Buffy Vampyrdråparen*,⁵³⁵ förblir en traditionell maktfördelning överlag i materialet bestående. Det verkliga problematiska ur en feministisk synvinkel, men också det intressanta för det det kan anses säga om dagens samhälle, är emellertid vem som slutligen tilldelas den religiösa makten.

d) *Religiös makt är manlig makt*

Materialet för denna studie är hämtad från en tidsperiod på 28 år. Trots denna relativt långa period och det stora antalet filmer som materialet omfattar är det endast i *Dune*, *Matrix*-filmerna och *Buffy Vampyrdråparen* som betydande kvinnliga religiösa ledare uppträder. I *Dune* intar, kan vi påminna oss, bene gesserit-systrarna en central roll inte minst för framavlandet av en messias, medan vi i *Matrix*-filmerna får stifta bekantskap med Oraklet som bär på viktig kunskap om det som komma skall. Hon är också en karaktär som de andra huvudkaraktärerna kan välja att följa eller inte följa. I *Buffy* i sin tur stiger Willow fram som en mäktig häxa och överför slutligen Buffys, om man så vill, prästinnerroll till alla "potentials". Medan Oraklet och Willow har betydande positioner ända till slutet blir det emellertid klart att Pauls intagande av rollen som messias i *Dune* undergräver och till och med kullkastar bene gesserit-systrarnas religiösa makt. Kvinnliga religiösa ledare skymtar även fram, som vi såg, i den sekt, The Familiars, som vi får möta i *Dark Angel*. Här, precis som i *Dune*, framställs emellertid de kvinnliga religiösa ledarna inte i en positiv dager. Trots att Jessica, Pauls mor, framstår som god blir det i *Dune* tydligt att bene gesserit-systrarnas ledare inte är att lita på. På liknande sätt får även de kvinnliga religiösa ledarna i The Familiars i gestaltningen en negativ prägel. Endast i *Buffy* och *Matrix*-filmerna kan vi således tydligt identifiera kvinnlig religiös makt som något gott.

⁵³⁵ Ross 2004, 231-252

I de övriga filmerna och tv-serierna, även i dem där vi har att göra med en kvinnlig messias, faller den slutliga religiösa makten och rösten, som dessutom är den goda religiösa makten och rösten, i händerna på män. På detta sätt återspeglar filmerna och tv-serierna rätt klart tankegångar inom flera traditionella religioner, men också synsätt som är vanliga i flera nya religiösa rörelser. Det religiösa blir det manligas sfär och den religiösa makten tillfaller naturligt män. Filmerna och tv-serierna kan således i det här avseendet även rätt klart anses spegla situationen i vårt samhälle. Även om jämlikhet mellan könen i många sammanhang förs fram som ett ideal hamnar den religiösa sfären ofta, som det verkar, utanför denna diskussion. Den feminiseringsprocess i relation till det religiösa, som bl.a. Susan J. Palmer visat på,⁵³⁶ förblir således, utgående från detta material, något marginellt eller något som endast medietexter med tydliga feministiska drag, som *Buffy Vampyrdråparen*, ger uttryck för. Ett tydligt problem med att acceptera kvinnligt religiöst ledarskap kan, med andra ord, identifieras i materialet och i sin tur relateras till verkliga världen. Det faktum att kvinnliga religiösa ledare i materialet dessutom i ett par fall demoniseras understryker ämnets problematik, tyvärr, får man väl säga, på kvinnors och det kvinnligas bekostnad.

Trots att vi inte får möta speciellt många kvinnliga religiösa ledare får vi ändå i materialet stifta bekantskap med en grupp kvinnliga religiösa karaktärer. Närmare bestämt messiasgestalternas mödrar. Inte heller dessa är emellertid oproblematiske ur en feministisk synvinkel.

e) *Mamma är idealet*

Medan både kvinnliga messiasgestalter och kvinnliga kärleksobjekt i förhållande till manliga messiasgestalter i materialet oftast framställs som tvivlare eller ointresserade av religiösa frågor har, som vi sett, moderskaraktärer i filmerna oftare kommit att omringas med ett religiöst språk och religiösa teman. Som vi såg i kapitel fyra kunde flera av de manliga messiasgestalternas roll som messias spåras tillbaka till, eller sammankopplas med, deras mödrar. I *Dune* var det bene gesserit-systrarna som i första hand bar på tronen på en kommande supermänniska och Pauls mor Jessica som gjort valet att föda Paul, medveten om möjligheten att han kan vara den väntade Kwisatz Haderach. Även Blair i *Wing Commander* har sina pilgrimsförmågor, som enligt filmen gör honom rörd av Gud, via sin mor. John Connor har i sin tur tränats och förberetts för sin uppgift av sin mor, medan Anakin Skywalker inte ens har en far utan har växt upp ensam med sin mor. Anakin har kanske inte fått sina jedi-förmågor via sin mor, men det är trots allt hon som låter honom åka och träna till att bli en jedi. Även Neo i *The Matrix*, eller det program hans existens i matrisvärlden beror på, knyts till en

⁵³⁶ Palmer 1997

moderskaraktär, Oraklet, som också kallas för matrisvärldens moder. Moderskaraktärerna framställs också i flera av fallen uttryckligen som troende karaktärer. Jessica är en bene gesserit-syster, Sarah Connor kan sägas tro på de profetior som hon fått höra om framtiden, Oraklet börjar så småningom tro på Neo och även Shmi verkar ha en tro på övernaturliga krafter. I *Matrix*-filmerna får vi dessutom se skynten av andra mödrar som sätter sin tilltro till Neo. Som mödrar tilldelas således kvinnliga karaktärer en religiös röst. Mödrar tillåts vara både troende och, i varje fall för en tid, religiösa ledare.

Omvänt kunde man uttrycka saken så att för att ges en religiös röst måste, som det verkar, en kvinnlig karaktär kunna identifieras som en moder. Som moder har även en kvinnlig karaktär en position inom det religiösa. Moderskap förs överlag fram som något positivt, ibland t.o.m. som ett ideal. Som vi sett kan starka kvinnliga karaktärer, som t.ex. Ripley, identifieras som en moderskaraktär, men modern som ideal framhålls även genom det sätt på vilket moderskaraktärer allmänt representeras. Liksom de religiösa ledarna – i varje fall de manliga – framställs mödrarna i första hand som goda. På så sätt sammanfaller filmernas syn på modern med en traditionell syn, inte minst en religiös sådan, på kvinnlighet och passande kvinnliga roller. Filmerna kan även i och med dessa representationer anses säga något om samhällets syn på modern. Denna roll förblir alltså något upphöjt och en roll vars möjliga svåra sidor och problem inte kanske tillräckligt beaktas och diskuteras.

I rollen som moder ges karaktärerna i materialet emellertid på ett intressant sätt tillgång till områden som annars i första hand framstår som det manliga sfär. Problemet är, som påpekats, att denna roll alltid får sitt värde genom en annan. Således kommer moderns upphöjda roll inte nödvändigtvis att bestå utan istället kommer den att överföras på hennes barn, i detta fall på sonen. En son som i sin tur pekar vidare till nästa ämne, nämligen messiasmyten.

f) *Messiasmyten lever och utmanas*

Som klargjorts ovan återkommer i filmerna flera traditionella framställningar av religion och särskilt kvinnors relation till det religiösa. Värt att poängtera är ändå det fascinerande sätt på vilket dessa filmer och tv-serier håller myten om en messias vid liv. I och med att filmerna och tv-serierna som behandlats i denna studie har valts ut eftersom de innefattar, eller gestaltar, myten om en messias är det lite av ett cirkelresonemang att påstå att materialet talar för messiasmytens centrala plats i dagens populärkultur. Men i och med att ett rätt stort antal filmer ändå behandlats, och stora delar av materialet dessutom består av välkända och sedda filmer och tv-serier, finns det en viss grund även för denna slutsats. Ett drag av frälsare må vara något som karakteriserar många av västvärldens hjältar, men i dessa filmer och tv-serier förs dessa

drag ännu längre och karaktärerna omringas uttryckligen av ett religiöst språk. Trots att man i materialet mera sällan uttryckligen råkar på begreppet messias drar man sig inte i filmerna och tv-serierna för att tala om messiasgestalterna som utvalda, "the chosen one", räddare och även göra anspelningar till t.ex. Jesus Kristus. Både Buffy och Anakin anses t.ex. vara, eller är, utvalda och i både *The Matrix* och *Dune* har messiasgestalternas framträdande förebådats av profetior. Myten om eller tanken på en kommande frälsare, en messias, är således minst sagt omhuldad av dessa populärkulturella verk. I filmernas och tv-seriernas versioner av myten tillåts dessutom, som denna studie visar, både män och kvinnor inta huvudrollen och vara den som räddar världen från ondskan i dess olika skepnader. Den traditionella myten kopieras således inte enbart i materialet och förs obearbetad vidare. Även om tanken på en frälsare består och, som det verkar, alljämt har en plats i vårt samhälle, tilldelas denna roll nu både män och kvinnor, vilket inte är betydelselöst. Detta visar snarare på att något centralt hänt i förhållandet kvinnlighet och messiasmyt. Kvinnan är inte längre den som räddas och mannen den som räddar. Rollerna har inte bytts om, men de har helt klart utvecklats. Detta betyder emellertid inte att frågan om kön och genus blir oviktig i relation till myten om en messias. Även om en positiv förändring, utgående från en feministisk synvinkel, kan skönjas, är bilden allt annat än enkel.

g) *Kön spelar roll när man räddar världen*

Frågan i vilken mån materialet drar upp skiljelinjer mellan manliga och kvinnliga messiasgestalter förde i kapitel fem i denna studie in resonemanget direkt till betydelsen av kön och genus. Den fråga som med andra ord berördes var: spelar kön någon roll när man räddar världen? Detta är också den fråga som anges i studiens titel och det är på sätt och vis som en jakt på ett svar till denna frågeställning som denna studie gestaltat sig. I vilken mån blir då frågor om kön och genus av betydelse i berättelser om en messiasgestalt som tar på sig att rädda världen? Kan en karaktärs kön och de attityder som i ett samhälle kopplas samman med detta kön verkligen anses inta en central roll i de historier vi här behandlat, historier som på sätt och vis knyter an till tusenåriga myter och minst lika gamla religiösa troskomplex? I kapitel fem gavs delvis svar på dessa frågor. Jag vill här emellertid ytterligen beröra frågan om kön och genus och dess möjliga svar. Detta är nämligen en fråga på vilken man i denna studie kan få tydliga besked. På fyra olika sätt, eller plan, i förhållande till berättelsen om en messias i filmerna och tv-serierna som är materialet för denna studie blir närmare bestämt, enligt min mening, svaret på frågan om kön spelar någon roll när man räddar världen klart ja.

1) *Sannolikhet*. Trots att alla de filmer och tv-serier som tagits upp i denna studie bjuder på intressanta och inte sällan utmanande kvinnliga karaktärer är det ändå bra mycket mera troligt att vi i rollen som messiasgestalt ska kunna identifiera en man än en kvinna. Att vara kvinna är således i filmernas och tv-seriernas världar inte något som gör rollen som messias till en omöjlighet, men sannolikheten att man ska få inta denna roll är ändå bra mycket större om man är en man. Uttryckt på ett annat sätt är det bra mycket mera sannolikt att manusförfattare och filmskapare ska välja att låta en man rädda världen än en kvinna. Trots att uppgiften att rädda världen inom populärkulturen inte mera kan anses vara enbart en uppgift för en man spelar kön således ändå en viktig roll. Att även kvinnliga karaktärer kan inta rollen som messiasgestalt visar på en förändrad inställning till den traditionella hjälten och messiasgestalten, samt till kvinnlighet i dagens samhälle. Ännu återstår dock att se hur djupt gående denna nya inställning är och i vilken mån kvinnliga messiasgestalter är något mera än enbart undantag.

2) *Vägen*. Kön och genus spelar även en klar roll, som vi såg i kapitel fem, när det gäller hur messiasgestalterna framställs och i synnerhet hur de utvecklas in i rollen som en messias. Analysen i kapitel fem och sex kom fram till att de kvinnliga messiasgestalterna framträder som rätt färdiga individer, medan de manliga messiasgestalterna ofta genomgår en sorts utveckling, en form av hjälten resa. Både manliga och kvinnliga messiasgestalter utvecklas och prövas visserligen i filmerna och tv-serierna. Med de kvinnliga messiasgestalterna står det emellertid redan från början klart vem de är och vad som förväntas av dem. Även de manliga messiasgestalterna kan man visserligen anta att kommer att rädda världen, men deras förmågor är ändå i början av filmerna inte lika klart utvecklade. För de manliga messiasgestalterna blir vägen till att bli en messiasgestalt således mera en fråga om en mognadsprocess än för de kvinnliga karaktärerna. Även de kvinnliga messiasgestalterna mognar visserligen genom berättelserna, men hos dessa knyts detta inte lika tydligt till just rollen som en messias. På så sätt ges i filmerna och tv-serierna även rum för klara kvinnliga hjältar, men hjälten resa, eller messiasgestaltens utveckling sedd som en form av väg, förblir i mångt och mycket en företeelse tillåten endast för manliga karaktärer. Medan populärkulturen av idag således tillåter kvinnor att rädda dagen återfinns även i filmerna och tv-serierna ett behov att kontrollera dessa karaktärer. Detta kan bl.a. anses ske genom att man levererar dem "färdiga" och utan något egentligt val ifråga om att rädda dagen eller inte. Uttryckt lite annorlunda kan det sätt på vilket de kvinnliga messiasgestalterna presenteras ses som ett uttryck för att dessa ännu så länge inte i dagens samhälle direkt ses som något naturligt eller oproblemiskt. Det annorlunda utvecklingsmönstret, eller brist på utveckling i viss mån, kan

möjligen även ses som ett problem med att hantera och presentera en skild kvinnlig utveckling, om en sådan finns. Samtidigt kan karaktärer som Buffy och den utveckling hon genomgår tyda på att modellen för "hjältens väg" kan hålla på att förändras. Istället för att låta det världsomvälvande inta centrum får det personliga stiga fram. Således kan denna skillnad i relation till kön och genus även kanske peka på en annorlunda syn på hjältens och messiasgestaltens väg överlag. Oberoende hur man tolkar denna olikhet förblir den dock en olikhet. Den kvinnliga messiasgestaltens förblir också på flera plan ett undantag, vilket i sin tur hänger samman med punkt tre i denna lista.

3) *Ensam av sitt kön.* Messiasgestalterna karakteriseras ofta, som konstaterats, av ett drag av ensamhet. De har visserligen betydande vänskapsband och nära relationer, men står i något skede, inte sällan när det verkligen gäller, ofta allena. De kvinnliga messiasgestalternas ensamhet sträcker sig emellertid längre än så. De är inte enbart, som de manliga messiasgestalterna, ensamma i prövningens stund. Som vi såg i kapitel fem framställs de inte bara som färdigt utvecklade utan också som utan några klara band till andra karaktärer, speciellt till andra kvinnliga karaktärer. I varje fall i filmernas världar är de således i stor utsträckning ensamma av sitt kön. Medan de manliga messiasgestalterna omringas av både manliga och kvinnliga karaktärer ledsagas de kvinnliga messiasgestalterna, i varje fall filmens kvinnliga messiasgestalter, i första hand av män. De kvinnliga karaktärerna begränsas således inte endast genom att inte ges ett förflutet eller genom att vi inte tillåts se dem direkt utvecklas till det de är, utan karaktärerna begränsas också genom att de inte framställs i relation till andra kvinnor. Trots att världens räddning i filmerna kan anses vila på en kvinnlig karaktärs skuldror blir det genom bristen av andra kvinnliga karaktärer också tydligt att detta på intet sätt betyder att män är obetydliga eller att kvinnliga messiasgestalter och kvinnlighet i relation till myten är något oproblematiskt eller självklart. Inte sällan behövs manliga karaktärer dessutom för att de kvinnliga messiasgestalterna ska klara av att genomföra sin uppgift. De kvinnliga messiasgestalterna framställs således, kan man tycka, som exceptionella individer snarare än som representanter för en genomgående ny syn på styrka och makt i filmerna. Även om den traditionella utformningen av messiasmyten således här utmanas är det inte med utgångspunkter och stöd i en kvinnlig gemenskap detta sker.

Det är emellertid inte enbart i rollen som messiasgestalter kvinnliga karaktärer kommer att framstå som ensamma av sitt kön i relation till myten om en messias. Även i filmerna överlag och i rollerna som kärleksobjekt och mödrar skiljs de kvinnliga karaktärerna, som vi sett, i stor utsträckning från andra kvinnor. Medan kvinnliga karaktärer intar centrala roller i alla dessa filmers och tv-seriers framställningar av myten

om en messias gör deras ensamhet som kvinnor ändå att den messianiska uppgiften, även när kvinnor räddar världen, kommer att framstå som ett område inte obetydligt bunden till män. I de två tv-serierna vi sett närmare på bör det emellertid påpekas att situation åtminstone till en viss grad är en annan. Här är, med andra ord, fördelningen av roller mellan könen bra mycket jämnare och även andra kvinnliga karaktärer än messiasgestalten tillåts inta centrum. Endast i *Buffy Vampyrdråparen* kan ändå en verklig utmaning av bilden anses ske och en verklig kvinnlig eller flerkönad gemenskap byggas upp. En slutsats man möjligen kan dra är att den kvinnliga gemenskapen, inte minst i relation till det religiösa, i vårt samhälle alltså är ett känsligt ämne. Kvinnlig gemenskap och vänskap framstår således, skulle jag vilja påstå, om vi utgår från denna studies material, som något i någon mån hotfullt. Alternativt kan materialet rätt tydligt anses peka på det manligas upphöjda status.

4) *Rätt till religiös röst och makt.* Kön och genus spelar således in på flera plan i texten, oftast till förmån för det traditionellt manliga. Klarast och intressantast för denna studie blir emellertid betydelsen av kön och genus när blicken riktas mot det religiösa. Medan kvinnliga karaktärer, som vi sett, ges en viss rätt till en egen religiös röst och religiöst ledarskap i rollen som mödrar gäller det samma inte i rollen som kärleksobjekt eller messiasgestalt. Detta trots att de kvinnliga messiasgestalterna inte i mindre utsträckning än de manliga omringas av troende karaktärer, ett religiöst språk och religiösa teman. Kvinnliga messiasgestalter må inte skilja sig märkbart från manliga messiasgestalter när det gäller styrka eller kunnande, men dessa karaktärer, i motsats till de manliga, kan ändå uppfattas vara begränsade på det religiösa planet. Beroende på hur man ställer sig till religion behöver detta naturligtvis inte ses som negativt eller som en direkt förminskning av karaktären. Genom att religion i filmerna och tv-serierna ändå i första hand framställs som något positivt blir en tolkning enligt vilken bristen på tro gör de kvinnliga messiasgestalterna på något sätt "bättre" problematisk. En annan möjlig tolkning är att de mansdominerade religioner som framkommer i filmerna och tv-serierna inte är tillräckliga eller ett passande alternativ för de kvinnliga messiasgestalterna eller de andra tvivlande kvinnliga karaktärerna. Eftersom man emellertid inte heller, förutom i *Buffy Vampyrdråparen*, presenterar andra möjliga positiva alternativ, alternativ som kan anses spegla en kvinnlig upplevelse av det religiösa, kvarstår dock bilden av religion som ett område för män som den tydligaste. Alltjämt bekräftas således tanken på att det religiösa i vårt samhälle i första hand – dock med klara undantag genom historien – ses som det manligas sfär. När det gäller de tre formerna eller planen av religiös makt som introducerades i studiens inledning, d.v.s. narrativ makt, en religiös röst som en deskriptiv makt i förhållande till publiken och traditionellt

religiöst ledarskap, är det nästan enbart den första som kvinnliga karaktärer har tillgång till. Både som messiasgestalter och kärleksobjekt, men även som mödrar, tilldelas karaktärer genom sin betydelse för myten och messiasgestalten en narrativ makt. Även om denna makt delvis undergrävs, genom att karaktärerna t.ex. så tydligt ofta är den enda av sitt kön, är den dock inte oviktig. Den visar på en förändring som gjort kvinnliga karaktärer i dessa berättelser allt svårare att ignorera. Kanske kan denna förändring på det narrativa planet dessutom också komma att ha följder för de andra två. Tills vidare måste man ändå påpeka att bilden av kvinnor och kvinnlighet som kan identifieras i materialet är begränsad. Detta för i sin tur över till studiens slutliga resultat.

h) *Utmanande kvinnlighet inom vissa ramar.*

Även om de kvinnliga karaktärerna vi sett på i denna studie alla blir problematiska på något plan, utgående från en feministisk läsning, kan man ändå påstå att flera av karaktärerna utmanar den traditionella bilden av kvinnlighet. Trots att flera av de kvinnliga karaktärerna genomgår en passiveringsprocess, de går från mycket aktiva positioner till allt mera passiva, framträder de alla, i varje fall stundvis, som handlingskraftiga, kapabla, aktiva och kunniga. Största delen av de kvinnliga karaktärer vi sett närmare på i denna studie må representera en traditionell kvinnlig skönhet och genom att vara attraktiva också framstå som mindre hotfulla. De representerar emellertid samtidigt också en ny styrka och tro på det kvinnliga. Denna styrka kan dessutom hos flera av karaktärerna ses som något mycket mera än enbart ett övertagande av traditionellt maskulina attribut. Karaktärernas styrka och handlingsförmåga blir snarare delar av en ny form av kvinnlighet. De kvinnliga karaktärerna i materialet för denna studie erbjuder oss således tydliga utmanande representationer av kvinnlighet. Representationer som också kan anses spegla en förändrad syn på kvinnlighet i vår värld, samtidigt som dessa representationer är med och förändrar den traditionella synen på vad kvinnlighet respektive manlighet är, eller bör vara. På många sätt finns det således, även från ett feministiskt håll, skäl att lyfta fram dessa karaktärer.

Utmaningen av den traditionella bilden av kvinnlighet hos dessa karaktärer sker emellertid, måste det påpekas, inom vissa ramar eller gränser. Fortfarande kvarstår t.ex. manliga karaktärer i de flesta av fallen som de som har större kunskap och förmåga. De kvinnliga karaktärerna må överlag i dessa berättelser vara starka, men det är oftast inte deras uppgift att rädda världen, och även när det är behövt de män omkring sig för att kunna fullfölja sin uppgift. De kvinnliga karaktärernas frihet och självständighet är dessutom ofta begränsad på något sätt. Inte minst de kvinnliga messiasgestalterna ges i flera fall inget val i fråga om sin roll utan detta val har redan gjorts för dem av de, oftast män, som en gång

skapat dem. Utanför ramen faller emellertid också, och intressantast för denna studie, för de flesta kvinnliga karaktärerna, det religiösa. Medan kvinnliga karaktärer kan tillåtas förmågan att rädda världen och på så sätt utmana den traditionella bilden av kvinnlighet kvarstår en mera traditionell bild således uttryckligen i relation till det religiösa. Även om religion i dagens samhälle, utgående från materialet, kan anses utmanas och omtolkas finns det således även sidor som alltjämt består.

Från dåtid till framtid – en avslutande tidsresa

Filmerna och tv-serierna och de resultat studien erbjuder hjälper oss att, för att sammanfatta, se på vårt samhälle som något i förändring, men också som något med mera fastlåsta och svårubbliga principer och traditioner, detta inte minst när det gäller kvinnlighet och det religiösa. Ännu en fråga återstår emellertid att försöka finna svar på: Kan vi i materialet se en förändring över tid? Detta är naturligt nog inte en fråga som erbjuder några enkla svar. Vi har visserligen redan kunnat skissera upp en utveckling av hur kvinnliga karaktärer representeras i populärkulturen, men denna utveckling är långt ifrån alltid, och för alla, självklar och oproblematiserad. För det första handlar det alltid om tolkningar och som vi sett erbjuder materialet alltid flera sådana. För det andra är det här ett begränsat material vi rört oss med, ett material där klara påverkningar och korsbefruktnings skett. Frågan måste dessutom, genom studies inriktning på inte bara kvinnlighet, utan på kvinnlighet i relation till messiasmyt och religion, anses beröra annat än enbart hur de kvinnliga karaktärerna i allmänhet representeras.

Trots dessa problem önskar jag ändå försöka mig på att formulera ett svar. Eller snarare ett svar. Det jag således erbjuder är en möjlig läsning. En läsning för vilken jag anser att det finns stöd, men som också kan diskuteras och utmanas, och för en annan visa sig vara otillräcklig. Jag söker emellertid inte här efter några absoluta sanningar, men anser ändå frågan vara både så viktig och så pass intressant att någon form av svar bör formuleras. Även om detta svar aldrig kan vara uttömmande. I det svar jag erbjuder har jag valt att till en del ge en röst åt några av materialets skapare. Jag utgår således i mina analyser här delvis från tankegångar som en del av materialets skapare sagts stå för. Detta kanske kan anses komplicera bilden, men erbjuder också, skulle jag vilja påstå, en viktig infallsvinkel med vissa möjligheter att peka på orsaker och samband. Jag gör emellertid även mina egna tolkningar och drar mina egna slutsatser utgående från materialet. Genom att föra in materialets skapare önskar jag dock ge mina analyser ännu en nivå. Slutresultatet blir tre modeller eller lösningar för hur ämnet kvinnlighet i förhållande till

myt och religion kommit att representeras. Tre modeller som även det övriga materialet kan relateras till.

Lucas, Cameron och Whedon – tre infallsvinklar på myt, religion, kvinnor och kvinnlighet

Namnen bakom filmerna och tv-serierna som behandlats i denna avhandling är, som vi såg i kapitel två, flera. Sammanlagt omfattar materialet verk av femton olika regissörer⁵³⁷, för att inte tala om antalet manusförfattare och andra inblandade i skapandet av en film eller en tv-serie. Det finns emellertid tre namn som återkommit oftare än andra och vilka flera av filmerna och tv-serierna således kan tillskrivas. Dessa är George Lucas, James Cameron och Joss Whedon.

Att skapa en film eller en tv-serie är, i vanliga fall, inget som en person gör ensam. Detta gäller inte minst de storfilmer och tv-serier som är materialet för denna studie. Jag vill med andra ord här inte förespråka ett auteur-tänkande, enligt vilken filmregissören eller tv-serieskaparen ensam bör prisas, eller göras ansvarig för, det han varit med och skapat. Samtidigt framstår sådana film- och tv-serieskapare som Lucas, Cameron och Whedon i många avseenden som filmskapare med klara visioner. De beskrivs dessutom som personer som ofta och på flera plan har tagit del i skapandet av de verk som bär deras namn. De filmer och tv-serier som de står bakom har de således inte sällan varit med om att förverkliga från utarbetningen av historien till en färdigställd film eller tv-serie. Trots att dessa tre män inte ensamma förverkligat de filmer och tv-serier de ofta regisserat och skrivit manus till kan man således med fog anse att filmerna och tv-serierna de ligger bakom rätt långt representera deras egna visioner. De har också alla intresserat sig för science fiction, men deras visioner har ändå, trots vissa lån och användning av en gemensam science fiction-metatext, varit rätt olika. Inte minst lägger man märke till skillnader när det gäller hur de, medvetet eller omedvetet, har tagit sig an messias temat, religion och kvinnlighet. Ifråga om ämnen som dessa har dessa film- och tv-serieskapare, som vi ska se, rört sig åt olika håll, med intressanta konsekvenser för frågan om utveckling.

George Lucas – mytologiska teman, kvinnlig tystnad

Som John Lyden konstaterat är det först i och med de nyare *Stjärnornas Krig*-filmerna som filmkritikerna verkar ha fått upp ögonen för denna filmseries religiösa teman. Dessa teman har emellertid, som vi såg i kapitel tre, funnits med ända från början.⁵³⁸ Inför skapandet av filmerna *Stjärnornas Krig* studerade George Lucas mytologi och social psykologi.

⁵³⁷ Antalet blir ännu större om man tar i beaktande alla de olika personer som regisserat avsnitt av tv-serierna *Dark Angel* och *Buffy Vampyrdråparen*.

⁵³⁸ Lyden 2000

Lucas var speciellt intresserad av Carl Jung och tanken på arketyper och vände sig till, som vi också såg i kapitel tre, Joseph Campbell och hans *Hero with a Thousand Faces* (1949) för inspiration. Andra inspirationskällor var Carlos Castaneda och hans *Tales of Power* (1975), men Lucas hämtade koncept och intryck också från kristendom, judendom, buddhism och islam.⁵³⁹ Det är med andra ord att vänta att forskare kunnat visa på klara mytologiska motiv i filmerna. Lucas kan således i filmerna ses följa hjältens resa som Campbell presenterat den,⁵⁴⁰ även om han också rör sig förbi Campbells framställning.⁵⁴¹ Vid en första anblick verkar *Stjärnornas Krig*-sagan dessutom, vilket varit det intressanta för denna studie, erbjuda centrala och utmanande kvinnliga karaktärer. Kanske för att det är hjältens resa Lucas tagit fasta på visar det sig emellertid, vid en närmare läsning, att de kvinnliga karaktärerna ofta enbart intar vissa funktioner i filmerna,⁵⁴² funktioner som dessutom, i och med de nyare filmerna, blir mycket problematiska.

Kvinnliga karaktärer är inte obetydliga i *Stjärnornas Krig*-världen. De framträder, vilket framkom i kapitel tre, som allt från drottningar till senatorer och tar vid flera tillfällen del i stridssituationer när det behövs. Vi möter således kvinnliga karaktärer på flera olika plan i texten, men deras betydelse för historien, och då speciellt messias temat, kan ändå anses vara begränsad. Trots att kvinnliga karaktärer kan identifieras i flera olika roller i filmerna kan deras huvudsakliga funktion i förhållande till messias temat anses vara att driva de två messiasgestalterna vidare. Att, med andra ord, istället för att vara de som handlar in i det sista, vara en inspirationskälla för messiasgestalternas handlande. Detta, tyvärr, även, eller särskilt, för ett handlande som leder till förstörelse och död. Man kan visserligen inte säga att kvinnliga karaktärer i filmerna, vilket framkom i kapitlen tre och fyra, någonsin framställs som direkt onda. Vi ser dem t.ex. aldrig i roller som sith-lorder eller överlag särskilt ofta som representanter för ondskan. Men kvinnliga karaktärer i de sex filmerna kan ändå i flera fall tydligt identifieras som orsaken till ett handlande som inte är gott.

I framställningen av starka handlingskraftiga kvinnliga karaktärer i *Stjärnornas Krig* kan man, skulle jag vilja påstå, se en slags feministisk diskurs reflekterad. På många sätt målar *Stjärnornas Krig* upp en utopiskt jämlik värld där en individs eller varelses kön inte förs fram som något centralt för hur denna karaktär bedöms eller tillåts agera. Vi får i filmerna t.ex. se både manliga och kvinnliga jedi-riddare. Tyvärr blir den feministiska diskursen inte mycket mera än yta. Det faktum att inte en

⁵³⁹ Salewics 1998, 38-55

⁵⁴⁰ Gordon 1995; Campbell 1949

⁵⁴¹ Lyden 2000

⁵⁴² Gordon 1995

enda kvinnlig jedi-ridmare har en enda replik i alla de sex filmerna pekar på en klar problematik i relation till kön och kvinnlighet. Det faktum att jedi-ridmare står för ett allt igenom traditionellt manligt handlingssätt där inte minst känslor blir problematiska visar på ett annat. De karaktärer i filmerna som får problem på grund av sina känslor är visserligen, intressant nog, båda två män, men att deras känslor i första hand knyts till kvinnliga karaktärer gör i förlängningen problemet kvinnligt. Med detta problematiserande av känslor och traditionella kvinnliga attribut kan filmerna anses föra fram traditionell manlighet som idealet för alla. Det blir på så sätt lätt, även om andra alternativ alltid finns, att tolka de kvinnliga karaktärerna, inte minst de kvinnliga jedi-ridmare, som enbart ytliga tillägg. Tillägg som pekar på en djupare utmaning av könsroller i filmerna än som sist och slutligen förverkligas. Med sin tystnad och marginalitet understöder de kvinnliga jedi-ridmare även, skulle jag vilja påstå, tanken att den religiösa makten egentligen hör hemma i händerna på män.

Även i *Stjärnornas Krig* tillåts kvinnliga karaktärer ta del i den stora striden mot ondskan och intar således en viktig position i relation till filmens messiasstema. *Stjärnornas Krig* är heller inte de enda av filmerna vi sett på där de kvinnliga kärleksobjekten kan ses driva eller stå bakom de manliga messiasgestalternas handlande. Detta är snarare ett rätt vanligt tema överlag i många filmer med ett starkt hjältetema.⁵⁴³ I fråga om självständighet kan emellertid en klar gradskillnad identifieras mellan kärleksobjekten i t.ex. *Matrix*-filmerna och *Wing Commander* och de kvinnliga karaktärerna i *Stjärnornas Krig*. Trots att både Trinity i *Matrix*-filmerna och Angel i *Wing Commander* i slutet av filmerna eller filmserierna tydligt passiveras, precis som de centrala kvinnliga karaktärerna i *Stjärnornas Krig*, tillåts Trinity och Angel ändå uttryckligen och medvetet leda de manliga messiasgestalterna i filmerna framåt. Detta i motsats till t.ex. Amidala, Shmi och Leia vars betydelse för messiasgestalterna ofta uppträder när de inte ens själva är närvarande i historien.

Den modell för kombinationen av messiasmyt, kvinnlighet och religion som *Stjärnornas Krig* erbjuder oss är således en modell i vilken kvinnliga karaktärer ytligt sett intar betydande roller. Ser man emellertid till själva berättelsen om en messias eller messiasstemat i filmerna intar de kvinnliga karaktärerna i första hand den typiska funktionen att vara orsaken till att messiasgestalterna handlar på ett visst sätt, ett sätt som de emellertid inte ges möjlighet att desto mera inverka på. Att messiasgestalterna dessutom knyts till en mansdominerad religiös elit där kvinnliga representanter visserligen skymtar fram, men inte ges en egen röst, gör inte bilden mindre problematisk. Att de kvinnliga

⁵⁴³ Se t.ex. Tasker 1993

karaktärerna oftast, slutligen, intar traditionella kvinnliga roller som fru och mor talar dess mera för att den modell *Stjärnornas Krig* tillhandahåller när det gäller förhållandet kvinnlighet, religion och messiasmyt är en som enbart ytligt sett utmanar stereotypa könsroller. Men inte enbart George Lucas verk blir ur en feministisk synvinkel problematiska vid en närmare granskning.

James Cameron – kvinnan i centrum, mannen som frälsare

Starka kvinnliga karaktärer har ansetts vara något som karakteriserar mycket av James Camerons arbete.⁵⁴⁴ Även de av James Camerons filmer och tv-serier som tagits upp här talar för detta påstående. Med den första *Terminator*-filmen gav oss Cameron en mycket otänkbar hjälte i den oskuldsfulla Sarah Connor, en hjälte som emellertid vunnit många hjärtan. Med *Aliens* blåste Cameron återigen liv i Ellen Ripley och sände henne nu med pulserande muskler i närstrid med en hel armé av monster efter att männen fått ge vika. Med den muskulösa Sarah Connor i uppföljaren till *The Terminator* skapade Cameron en ny stjärna på himlen av kvinnliga hjältar, en stjärna som alltjämt debatteras. Slutligen, med tv-serien *Dark Angel*, hoppade Cameron på trenden med unga kvinnliga hjältar, en trend som han med *Aliens* och *Terminator*-filmerna också varit med om att lägga grunden för. Medan *Stjärnornas Krig* visserligen har gett oss en del intressanta kvinnliga karaktärer är de således inte mycket i jämförelse med de kvinnliga hjältar som kan identifieras i Camerons verk. Dessa karaktärer har från början till slut en egen agenda och spelar oftast allt annat än andra fiol till någon manlig karaktär. I varje fall till en viss grad. Kvinnliga karaktärer intar nämligen en central plats i Camerons verk, men plats ges också alltid, som vi sett i kapitlen tre och fyra, för manliga hjältar. I båda *Terminator*-filmerna som bär Camerons namn sänds en manlig räddarkaraktär genom tiden för att hjälpa Sarah och hennes son. Även i *Aliens*, som visserligen sist och slutligen är Ripleys historia, finns det rum för manliga hjältar. På liknande sätt delar även Max och Logan på äran i *Dark Angel*. I mycket större utsträckning än i *Stjärnornas Krig* råder det således i Camerons verk jämvikt mellan de manliga och de kvinnliga karaktärerna. På tre punkter blir emellertid, skulle jag vilja påstå, den modell för kombinationen av kvinnlighet, religion och messiasmat som Camerons filmer och tv-serier representerar problematiskt utgående från en feministisk läsning, detta trots deras betydande starka kvinnor och utmanande av kvinnlighet.

För det första är det i Camerons verk endast vissa typer av kvinnliga karaktärer som får plats, i varje fall i centrum. De mest distinkta av dessa typer är mödrarna. Flera forskare har pekat ut 1980- och 90-talen som de

⁵⁴⁴ Heard 1997, 4; <http://www.imdb.com/name/nm0000116/bio>

starka mödrarnas era inom science fictiongenren.⁵⁴⁵ Cameron var inte ensam om att skapa denna trend. Ripley visade t.ex. redan i den första filmen tydliga vårdande drag och redan i den filmen aktualiserades också temat med den monstruösa modern. Det var emellertid Cameron som gjorde Ripley till en mamma, ett tema som återupptogs i *Alien3* och i *Alien Resurrection*. Moderstemat aktualiserades också redan i den första *Terminator*-filmen. Det var på grund av att Sarah Connor var moder till en kommande messias som hon måste räddas. I *Terminator 2* blev moderskap som tema ännu aktuellare och fungerade som ett genomgående element i filmen. Modersinstinkter förknippades även med Max i *Dark Angel*, som, liksom Ripley i *Aliens*, verkar ha en naturlig talang för att handskas med barn. Som påpekades i kapitel fyra är det inte negativt i sig med starka mödrar. Den styrka moderskaraktärer innehar kan dock i vissa tolkningar lätt bortförklaras som enbart uttryck för en naturlig instinkt för att skydda sina barn. Moderskaraktären tenderar också att framstå som någon som primärt lever för någon annan än för sig själv. Om moderstemat förs fram som det viktigaste för en karaktär, istället för att även bäras upp av andra teman, är det således svårt att se karaktären som en utmaning av könsroller eller som en fullödigt mänsklig karaktär. Något som jag skulle vilja påstå är fallet med flera av Camerons starka kvinnor.

För det andra tenderar i Camerons verk uppgiften att rädda världen att falla på manliga karaktärer, eller i varje fall starkt kunna knytas till manliga karaktärer, på de kvinnliga karaktärernas bekostnad. Som visat intar Sarah Connor en central roll i förhållande till att rädda världen i *Terminator 2*. Hon nöjer sig långt ifrån med att enbart luta sig tillbaka och låta sonen uppfylla sin uppgift. Istället tar hon själv till vapen för att om möjligt rädda John från hans öde i en mörk framtid. I den första filmen är det emellertid Reeves som intar rollen som en messias medan Sarahs son John är den kommande messias. Även om Sarah intar en central roll i *Terminator 2* är det också i denna film ändå de manliga karaktärerna som slutligen klarast kan identifieras som filmens messiasgestalter. John är återigen den kommande messias medan terminatorn, genom det han lärt sig av John, är beredd att ge sitt liv för att den apokalyps de tror sig ha stoppat inte återigen ska kunna förverkligas. I *Dark Angel* är, i sin tur, Max visserligen världens kommande messias, men hon är en messias skapad och styrd av män. I seriens inledning deltar Max i det som i första hand är Logans kamp för mänskligheten. Mot slutet av serien förverkligar hon "Fathers" planer för att rädda mänskligheten.

För det tredje, och sammanlänkat med punkten ovan, är det i Camerons verk oftast manliga karaktärer som bär på den religiösa rösten och makten. I *Terminator*-filmerna har denna röst och makt i första hand

⁵⁴⁵ Se t.ex. Helford 2000

en profetisk karaktär. Både Reeves i *The Terminator* och terminatorn i *Terminator 2* har kunskap om framtiden, eller en möjlig framtid, och vet på så sätt sådant som ingen annan kan veta. Inte minst bär de på kunskapen om vem som är den kommande messias och om hur apokalypsen kommer att ske. Trots att Sarah i *Terminator 2* kan anses vara den som först förmedlat denna kunskap vidare till John, och som sett till att han fått den utbildning han behöver för att klara sin uppgift, är det inte förrän terminatorn anländer som John blir övertygad om att det Sarah sagt faktiskt stämmer. De manliga karaktärerna intar i relation till dessa frågor således en större auktoritet än Sarah. På samma sätt är det också i *Dark Angels* värld män som bär på kunskapen om de kommande tiderna. Det är för det första Joshua som berättar för Max om "Father". För det andra har den onde agent White mera kunskap än Max om det som är på kommande och kan också läsa tecknen på hennes kropp. På samma sätt är det Logan som tolkar tecknen för Max. Slutligen är det "Father" som står bakom allt och har skapat världens räddare i Max. Ser man till representanter för religion eller tro i serien är det, som konstaterades i föregående kapitel, i första hand en manligt ledd katolsk kristendom som förs fram som ett positivt alternativ. Sekten White tillhör har visserligen också kvinnliga ledare, men denna sekt framställs klart som ond och är således inget verkligt alternativ. Den katolska kristendom som representeras tillskriver Jungfru Maria en viktig roll, men en överdriven tro på henne visar sig, genom karaktären Ben, också leda till problem.

För att sammanfatta innefattar James Camerons verk alla starka kvinnliga karaktärer. Dessa karaktärer tillåts ofta inta centrala roller när det gäller att rädda världen. Sist och slutligen tenderar emellertid messiasrollen och framför allt den religiösa makten i Camerons verk att tillfalla män. Att de kvinnliga karaktärerna i filmerna ofta intar traditionella kvinnoroller, som inte minst moder, gör också att dessa karaktärer trots sin styrka och betydelse ändå framstår som rätt stereotypa, även om de också är långt ifrån typiska mödrar. I Camerons verk gestaltas således helt klart en utmaning av traditionella könsroller. Men detta sker inom en viss gräns. Kvinnliga karaktärer ges både makt och betydelse, men den slutliga makten, och inte minst den religiösa makten, hamnar i händerna på män. Det finns emellertid även de som kommit att utmana den traditionella messiasmyten och förhållandet kvinnor och religion mera djupgående än så.

Joss Whedon – den ensamma hjältens död och kvinnlig makt

Både *Stjärnornas Krig* och James Camerons verk kan anses vara inspirerade av en feministisk diskurs i viss mån. I båda sammanhangen förekommer starka kvinnliga karaktärer som också diskuterats och lett till positiva reaktioner från feministiskt håll. Joss Whedons *Buffy*

Vampyrdråparen återknyter på många punkter till både *Stjärnornas Krig* och karaktärer som Ripley och Sarah Connor hämtade från Camerons verk. Som Whedon konstaterat önskade han med *Buffy* ta del av en utveckling som skulle göra kvinnliga karaktärer på film och tv acceptabla inte bara som hjältinnor utan också som hjältar, något han inte ansåg hade skett sedan Sarah Connor och Ripley.⁵⁴⁶ Seriens intertextuella natur har också påpekats⁵⁴⁷ och referenser görs i serien ofta till just *Stjärnornas Krig*.⁵⁴⁸ Som vi såg i föregående kapitel har man från feministiskt håll funnit flertalet orsaker till att tala varmt om serien. Men den feministiska andan i serien har inte uppstått av en tillfällighet utan är ett medvetet val av Whedon.⁵⁴⁹ Feminismen i *Buffy* är emellertid inget man direkt och övertydligt påtvingar åskådaren. De feministiska tankegångarna är mera dolda, men de finns helt klart där, vilket också får konsekvenser för den modell för kombinationen av messias temat, religion och kvinnlighet som serien för fram.

De kvinnliga karaktärerna i *Buffy* är starka och aktiva karaktärer som verkligen tillåts inta centrum. De är varken enbart stöd för manliga messiasgestalter eller karaktärer, som visserligen är imponerande i jämförelse med tidigare kvinnliga karaktärer på film, men som ändå sist och slutligen måste ge vika för en ännu starkare man. Buffy behöver kort och gott inte räddas. Hon behöver visserligen hjälp ibland, men när hon hamnar i situationer där man kunde vänta sig att mannen skulle rusa in för att rädda dagen tillåts hon själv hitta en utväg. Genom att serien inte begränsar de kvinnliga karaktärerna till en viss funktion eller låser deras styrka genom att göra dem till t.ex. klara moderskaraktärer framträder Buffy och seriens andra kvinnliga karaktärer som, skulle jag vilja påstå, mera fullödigt mänskliga. Den kvinnlighet som introduceras utmanar stereotypa framställningar av kvinnlighet, men låses inte heller till enbart vissa godkända nya drag. Istället tillåts karaktärerna vara både goda och onda, mödrar och affärskvinnor, heterosexuella och lesbiska. De är emellertid alla traditionellt vackra, så även dessa karaktärer har en gräns. De kvinnliga karaktärerna sexualiseras emellertid inte, som vi såg i föregående kapitel, på samma sätt som kvinnliga karaktärer ofta annars görs i populärkulturen.

Det faktum att *Buffy* har en kvinnlig hjälte i centrum leder emellertid inte till att vi i serien istället för kvinnliga karaktärer får möta manliga karaktärer i marginaliserade roller. Buffy är seriens huvudhjärte, men i serien finns också alltid rum för mera än enbart en hjälte, hjältar som kan vara både kvinnor och män. I den typiska slutstriden i *Buffy*-världen står

⁵⁴⁶ Joss Whedon i intervjun "The last sundown" på DVD utgåvan av *Buffy* Seasen Seven.

⁵⁴⁷ Amy-Chinn och Williamson 2005

⁵⁴⁸ Detta gäller inte minst den sjätte säsongens avsnitt.

⁵⁴⁹ Bylén 2005

Buffy öga mot öga med huvudmonstret, men det betyder inte att alla andra vid det laget blivit tvungna att ge vika och att Buffy är den enda kvar på benen. Det här är inte *Stjärnornas Krig* där Luke Skywalker slutligen ensam möter kejsaren eller *Terminator 2* där terminatorn är den enda som ännu har ammunition kvar. Istället är de andra i *Buffy* med i striden till slutet. Ofta befinner de sig just runt hörnet och håller undan de mindre monstren som annars kunde komma att ställa till det för Buffy eller så är de, som i fjärde säsongen, med som delar av en Super-Buffy. På så sätt, som konstaterats i föregående kapitel, undergrävs hela den traditionella hjälteberättelsen och gruppen, vännernas och familjerelationernas betydelse understryks. Istället för att vara vägen till den mörka sidan, som i *Stjärnornas Krig*, blir de nära banden det som håller hjälten i *Buffy* uppe och det är när dessa bryts som problemen uppstår.

Den feministiska infallsvinkeln i *Buffy* har också konsekvenser för hur religion och messiasmat behandlas eller hanteras i gestaltningen. Om man en gång har gjort klart att kvinnliga karaktärer är lika bra hjältar som manliga och verkligen fört in kvinnliga karaktärer på alla plan i berättelsen blir det, som jag ser det, naturligt att även omtänka den traditionella fördelningen av religiös makt. Samtidigt betyder inte detta att man undviker traditionella framställningar av religiös makt och istället kort och gott sätter den religiösa makten i händerna på kvinnor och enbart ger kvinnliga karaktärer en religiös röst. Religiös makt och en religiös röst möter vi istället hos flera olika karaktärer i serien. Som annan makt i serien blir emellertid även denna makt problematiserad. Det centrala blir inte frågan om även kvinnor ges tillträde utan i vilken mån religionerna eller trossystemen är humana och flexibla. Som konstaterats löses problem i *Buffy* genom diskussion och utrymme måste alltid finnas för individen. I denna värld finns det inte rum för brödraskap med högt flygande ideal utan en verklig förankring i situationen och utan respekt för enskilda individer. Sådana brödraskap, som The Knights of Byzantium i femte säsongen, tenderar därför att få ge vika. Inte alla brödraskap framställs emellertid som onda. De munkar som skapade Dawn, Buffys syster, får visserligen sätta livet till, men före det har de visat att de litar på Buffys förmåga. De har också erkänt för henne vad de gjort. I den slutliga striden är det, som vi sett, Willows religiösa makt som ändrar balansen, men i striden deltar också män och inte minst karaktären Spike med sitt offer blir av betydelse. Med den onda karaktären Caleb och upphöjandet av Willow till gudinna gör man emellertid i serien slutligen uttryckligen klart för var man står när det gäller kvinnor, kvinnlighet och religion: religioner med kvinnofientliga undertoner är onda och bör förstöras.

I den modell för kombinationen av messiasmat, kvinnlighet och religion som vi möter i Whedons verk sker således en utmaning inte bara

av kvinnlighet utan även när det gäller religiös makt och vem som ska tillåtas bära den. Poängteras kan även att Whedon skrivit manuset till *Alien Resurrection* där vi också såg nytolkningar av kvinnliga roller och ett visst ifrågasättande av traditionell religion. Med en uttalad feministisk inriktning sker i Whedons verk således en klar utmaning av traditionell maktfördelning och könsroller på flera plan, även i relation till det religiösa och messiasmyten.⁵⁵⁰

En slags utveckling

Inom ramen för dessa tre modeller eller infallsvinklarna på kombinationen av messias temat, religion och kvinnlighet, som Lucas, Camerons och Whedons verk kan anses representera, kan de andra filmerna som analyserats i denna avhandling föras in. I *Matrix*-filmerna, t.ex., sker en tydlig utmaning av traditionella könsroller och filmserien ger oss flera starka kvinnliga karaktärer. Genom att skildra dessa karaktärer som mera mångsidiga gestalter än enbart moderskaraktärer ligger de här filmerna, enligt min tolkning, närmare Whedons modell än Camerons. Men genom att sist och slutligen ändå i första hand föra fram den manliga hjälten, visserligen omringad med starka kvinnliga karaktärer, återgår filmerna mot slutet i första hand till Camerons modell. Eftersom man i *Dune* kan identifiera kvinnliga karaktärer med tydlig religiös makt kan denna film, i varje fall på denna punkt, tyckas ligga nära Whedons modell. I och med att den religiösa makten sist och slutligen faller i händerna på män hamnar *Dune* ändå snarare i Lucas modell. Med sin begränsade utmaning av könsroller ligger filmen, enligt min mening, också närmast Lucas modell, trots att de kvinnliga karaktärerna i *Dune* inte på samma sätt som i *Stjärnornas Krig* kan anses ha en drivande funktion för messiasgestalten. *Wing Commander* i sin tur återspeglar i första hand teman vi kan finna i Camerons modell, men har också likheter med *Buffy*, inte minst genom att introducera andra än starka moderskaraktärer och genom att föra fram kvinnlig vänskap. Angel i *Wing Commander* är också en viktig drivkraft för Blair, men ges även en roll utanför denna relation. Medan *Alien Resurrection* kan ses återspegla klara teman i Whedons modell överlag rör sig *Alien3* på flera punkter mellan Camerons och Lucas modell. Vi har här visserligen att göra med en kvinnlig messiasgestalt, men modersrollen blir enligt min tolkning återigen central samtidigt som den religiösa rösten och makten återfinns hos män. *Alien* i sin tur ligger med sin starka kvinnliga hjälte

⁵⁵⁰ Påfallande är också att vi även i Whedons tv-serie *Firefly* (2002) och dess uppföljning i filmen *Serenity* (2005) får möta en kvinnlig karaktär med, som det verkar, övernaturliga förmågor. I *Serenity* ombeds huvudkaraktären Malcolm Reynolds uttryckligen sätta sin tilltro eller sin tro till denna kvinna, River Tams, detta även om han först missförstår prästen ifråga och tror att samtalet om tro handlar om Gud.

nära Whedon, men det sätt på vilket traditionell manlighet idealiseras i filmen för filmen närmare Lucas och Cameron. *Det femte elementet* slutligen ger oss också en kvinnlig messiasgestalt, men för fram mannen som hjälten och den religiösa rösten som manlig, vilket i första hand placerar denna film inom Lucas modell. I vilken grad har vi emellertid här att göra med en form av förändring?

Som jag ser det kan de tre modellerna – med referens till Lucas, Camerons och Whedons sätt att gestalta film – karakterisera och illustrera en form av utveckling. Detta bl.a. om vi ser till när filmerna och tv-serierna skapats. Från att i *Stjärnornas Krig* enbart finna några enstaka betydande kvinnliga karaktärer som i första hand verkar ha funktionen att sätta igång historien för att senare passiveras, får vi i Camerons verk möta kvinnliga karaktärer som är med från början till slut och till och med verkar bli starkare med tiden, men som dock är begränsade till vissa typer av kvinnlighet och i första hand omringas av män, för att slutligen i *Buffy* introduceras till en hel grupp med både starka kvinnor och män där en kvinna verkligen tillåts inta centrum och där alla former av makt tilldelas även kvinnliga karaktärer. Utvecklingen verkar således gå från filmer och tv-serier som enbart ytligt sett är inspirerade av en feministisk diskurs till en tv-serie med en genomarbetad feministisk tankegång. Denna bild är emellertid mycket förenklad. Även om bilden gömmer en viss sanning blir den snabbt bra mycket mera komplicerad. Sanningen är nämligen att dessa tre modeller också kan ses existera samtidigt.

Sätta på en tidslinje kommer *Stjärnornas Krig* visserligen först, följd av Camerons *The Terminator*, *Aliens* och *Terminator 2*, som i sin tur följs av Whedons *Buffy Vampyrdråparen*. Samtidigt befinner sig emellertid *Stjärnornas Krig* också sist på denna tidslinje, med *Revenge of the Sith* från 2005 och de kanske mest problematiska kvinnobilderna i hela *Stjärnornas Krig*-sagan. *Buffy* producerades i sin tur från 1997 till 2003 och visas ännu på tv-kanaler världen över. Samtidigt med *Buffy* kom emellertid *Dark Angel* till (2001-2002), en serie som red på den trend *Buffy* skapat, men med en mycket mindre utmanande kvinnlig centralgestalt. Även om en utveckling här kan skönjas är slutpunkten allt annat än enhetlig. Vi kan här skymta stadier, men dessa stadier är aldrig, som det verkar, fullständigt förgångna. Istället återvänder de olika modellerna om och om igen.

Frågor för framtiden

De sista åren har, som konstaterades i föregående kapitel, varit de starka kvinnliga karaktärernas era. Med *Buffy* har dessa karaktärer inte enbart utmanat tanken på vem som kan vara hjälte och inta centrum av

historien, samt tanken på kvinnlighet som något passivt. De har dessutom utmanat traditionella idéer om vem som bör inneha religiös makt och tilldelas en religiös röst. Ännu produceras tv-serier med kvinnliga centralgestalter, men många av dem har kommit till sitt slut och flera har också, som t.ex. *Dark Angel*, enbart överlevt en eller ett par säsonger. Som vi här sett återfinns dessutom karaktärer som Buffy jämsides med mera problematiska karaktärer, karaktärer som ytligt sett kan tyckas utmana traditionella bilder av kvinnlighet, men som vid en närmare granskning för fram ett traditionellt patriarkat som det enda alternativet. Även om en utveckling av hur kvinnlighet framställs i mycket populärkultur således skett betyder det inte att dessa nya bilder har ersatt traditionella bilder av kvinnlighet eller att straka kvinnliga karaktärer idag framställs som oproblematiske. Detta speciellt inte om man ser till religion och religiös makt. Just på denna punkt verkar representationerna utan desto mera omsvep återgå till traditionella idéer om religion och det religiösa som det manligas sfär. Klart är emellertid att starka kvinnliga karaktärer säljer. Med serier som *Buffy* har vi också fått i varje fall ett exempel på att även andra framställningar av kvinnlighet och religiositet är möjliga och kan finna en publik. Vilka typer av kvinnliga karaktärer som kommer att fortleva kan emellertid endast framtiden utvisa.

8. Slutkommentarer och diskussion

Den här studien har för mig varit en resa. Den har fört mig tillbaka till filmer som jag växt upp med och den har låtit mig stifta verkligt nära och ny bekantskap med hjältar och hjältinnor, av vilka en del redan vid vårt första möte kom att göra ett bestående intryck. Den har också låtit mig ta del av filmer jag kanske inte annars ens brytt mig och att se och låtit mig finna en ny uppskattning för en del berättelser som tidigare gått mig rätt obemärkt förbi. Det har rört sig om en upptäcktsfärd med både överraskningar och mera förväntade möten och slutsatser. Som med alla resor och studier har även denna tidvis bjudit på flera frågor än svar. Nya teman och tankar har konstant väckts och oväntade problemställningar har dykt upp. I denna avslutande diskussion önskar jag ge utrymme för ett par av dessa.

Låt mig inleda med några tankar kring denna studies perspektiv, teori och metod. Jag har här genomgående i första hand arbetat med representationer, detta även om åtminstone en mera faninriktad läsning fått plats, d.v.s. min egen. Denna inriktning på nästan enbart filmtexten och filmens bilder har naturligt nog varit en begränsning. Det det rör sig om är alltid enbart möjliga läsningar. Hur bilderna verkligen påverkar åskådare är inget en studie av detta slag kan säga något djupgående om. Att emellertid närma sig filmernas representationer utgående från en feministisk teori och med en metod som försökt ta i beaktande både det narrativa och det visuella har ändå också i sig öppnat upp för många, i varje fall för mig, oväntade iakttagelser och resultat. Denna infallsvinkel har gjort det möjligt att både beakta berättelsen och dess struktur, men dessutom att tidvis kunna lyfta fram enskilda scener och sammanhang. Inte minst karaktärernas styrka kan i flera av filmerna föras tillbaka till enskilda delar som inte behövt ignoreras enbart för att filmernas slutpunkt återfört de kvinnliga karaktärerna till mera traditionella roller eller gjort dem mera traditionellt kvinnligt passiva. Det som för mig personligen lyft analyserna och givit även min forskarläsning ett annat djup är ändå valet att också som fan tillåta mig möta filmerna och tv-serierna. Genom inte minst denna infallsvinkel föddes för mig en större förståelse av det visuella och de specifika njutningar filmupplevelsen kunde bjuda på, samt de många olika läsningar en filmtext, även för en enskild individ, kan erbjuda. Detta val av närmandesätt betyder emellertid inte att inte också någon annan teoretisk ram hade kunnat vara givande. För den här studiens syfte förefaller ändå de använda teorierna och metoderna ha gett meningsfulla resultat, i kombination med en diskret fanläsning. Alltjämt kvarstår dock det faktum att en studie som arbetar med representationer inte kan nå samma, eller ett likadant djup,

som en studie som riktar in sig på reception. Min tanke, som jag delar med flera inom mitt forskningsområde, är emellertid att båda dessa infallsvinklar behövs. Studiens resultat är för mig en bekräftelse för detta. Samtidigt finns också en förhoppning att denna studie i sig också kan fungera som ett stöd för receptionsforskning och som en utgångspunkt för annan framtida forskning.

En annan tanke som har väckts under arbetet med denna studie är också just hur studien kunde föras vidare och praktiskt ge uppslag om infallsvinklar för andra arbeten. Studiens resultat kan möjligen fungera som en starkpunkt för även andra analyser som tar i beaktande kvinnor och det religiösa i populärkulturen. En tanke som också aktualiserats under studiens gång är i vilken mån just messiasmyten här är av en speciell betydelse. Kan det faktum att denna myt så tydligt avtecknar sig i materialet, och också dess plats som en grundläggande myt i västvärlden, ha en speciell betydelse även för t.ex. hur relationen kvinnor och religion representeras? Är det, med andra ord, just myten om en messias som här leder till att det manliga och det religiösa så tydligt sammanförs? Kunde möjligen en inriktning på andra mytologiska teman eller berättelser med apokalypter, men ett svagare messiasstema, leda till andra resultat? Eller är regeln snarast den att kvinnor, kvinnlighet och religiös makt i populärkulturen, liksom inom traditionell religion, inte just förs samman? De många tv-serier idag som berättar om kvinnor med övernaturliga förmågor, t.ex. *Medium* (2005-) och *Ghost Whisperer* (2005-), kunde här erbjuda ett fascinerande studieobjekt. Vad säger dessa serier om kvinnor och det religiösa? Vilken bild ger de av kvinnlighet? Finns här likheter med denna studies kvinnliga karaktärer och deras relation till det religiösa? Det som naturligtvis i samband med dessa frågor också kommer upp är genrens betydelse. I vilken mån är just science fictiongenren här det avgörande och i vilken mån kan resultatet även visa sig gälla andra genrer eller film och tv-serier i övrigt? Är science fictiongenren unik och företrädande genom att ge oss kvinnliga messiasgestalter eller är den egentligen sist och slutligen reaktionär genom att trots allt framställa den religiösa makten som det manligas sfär? Inga självklara svar kan här ges, men frågeställningarna är för den delen inte obetydliga. Genom att genrer allt mera blandas, och genrebegreppet för den delen kan anses vara rätt instabilt, blir frågan dessutom antagligen med tiden bra mycket mera komplex än så här.

En annan väsentlig frågeställning, som en i första hand religionsvetenskaplig studie rätt naturligt aktualiserar, är i vilken mån definitionen av religion också påverkat studiens resultat. Jag valde i denna studie att rikta in mig på filmer och tv-serier där det religiösa på ett direkt och lättigenkännligt sätt framträdde i texten. Att vi med andra ord där kunde identifiera mytologiska och religiösa teman som apokalypter och frälsare, men också mera specifikt t.ex. troende

karaktärer och religion genom bruket av traditionella religiösa begrepp som profetior, präster och tempel. Jag valde med andra ord att använda mig av en religiös ram som utan en desto djupare förklaring kunde pekats ut och identifieras genom att bl.a. koppla an till traditionella religiösa teman. En risk med denna infallsvinkel är emellertid att det är i första hand just traditionell religion som kunnat identifieras. Det vill säga att infallsvinkeln i sig varit begränsande och enbart tillåtit mig att se till former av religion som i sig ofta t.ex. fört fram stereotypa bilder av kvinnor och kvinnlighet. Hade större uppmärksamhet för t.ex. feministiska teorier och studier av religion kunnat leda till andra, mera meningsfulla resultat? Eller skulle en inriktning på mera övergripande mytologiska och religiösa motiv som ondska, godhet, mening och frälsning ha gett en mera varierande bild? Det som jag ändå anser talar för min utvalda infallsvinkel på det religiösa är den möjlighet att handskas med ett stort material den gett. Att ta fasta på messias temat i en rätt enkelt definierad form och det religiösa och religion på ett direkt sätt har lett till att vissa specifika sidor eller delar av filmerna och tv-serierna kunnat analyseras och att också jämförelser på ett meningsfullt sätt har kunnat göras. Med detta tillvägagångssätt har jag kunnat analysera problematiken utan att behöva ta hela filmtexten i all dess detaljrikedom i beaktande och analyserna kan dessutom förhoppningsvis te sig meningsfulla också för någon som inte är speciellt insatt i ett teologiskt eller religionsvetenskapligt tänkande. Med detta emellertid inte sagt att en annan definition eller infallsvinkel på det religiösa inte också hade kunnat vara givande.

I en studie som behandlar messiasmyten är det inte direkt förvånande att tankar om just detta tema aktualiseras. Så har även varit fallet för mig. Det som aldrig slutar fascinera är för min egen del hur ofta återkommande messias eller frälsartemat är inom västerländsk populärkultur. Det senaste exemplet på en hjälte med drag av både Kristus och messias är antagligen den nya Stålmannen filmen, *Superman Returns* (2006). Det är väl också så att man när man jobbat med ett visst tema också lättare ser och identifierar detta tema i sin omgivning. I *Superman Returns* är emellertid ett Kristustema med drag av messias påtagligt på flera sätt. Möjligheten att se Stålmannen som en frälsare har påpekats redan tidigare⁵⁵¹ och i denna film återkommer frälsartemat på flera nivåer. Vi möter direkta lån från en kristen tradition, som t.ex. tanken på en fader som sänt sin ende son till Jorden, en son som kommer att kunna föra mänskligheten till något bättre, ett lån som tillsammans med att Stålmannen räddar världen med risk för sitt eget liv ger honom drag av en messias även enligt denna studies definition. Samtidigt gör filmen också sina egna tolkningar av myten och för även in den kvinnliga

⁵⁵¹ Kozlovic 2002

motparten på ett betydande sätt. Den fråga som emellertid allt mera kommit att intressera mig är vad det är i denna historia som alltjämt fascinerar. Rör det sig bara om ett uppfyllande av ett mänskligt behov av att bli räddad, ett eskapistiskt drama som för över dilemman med vår egen räddning på en utvald messias? Eller handlar det om en önskedröm där vi själva för en stund får drömma oss in i rollen som en oövervinnelig hjälte för vilken vardagliga dilemman som telefonräkningar, gårdagens disk och skrikiga grannar blir oviktiga? Eller har vi här att göra med, en tanke jag finner speciellt fängslande, ett uttryck för ett religiöst sökande? Finns i dessa filmer ett återkommande spår av ett religiöst behov hos människan? Ett behov av något övernaturligt, något mera än enbart det fysiskt gripbara, för att förklara vår existens? Är det det religiösa kopplat till en övernaturlig supermänniska som här stiger fram och på ett acceptabelt och tillrättalagt sätt uppfyller en längtan efter något mera hos oss åskådare?

Kanske handlar det i första hand endast om underhållning. Är det något dessa filmer kan är det att underhålla, om det sedan sker genom hjärtskärande skräckscenarion, stridsscener med de mest oväntade händelseförlopp eller specialeffekter som introducerar oss till omöjliga världar. För många är det säkert detta behov som filmerna i första hand fyller. De ger en chans att för ögonblicket tänka på något annat och uppleva något överraskande. Att just messiastemat alltjämt återkommer visar emellertid ändå också på någon form av djupare behov. Vad än detta gäller hoppas jag emellertid att denna studie gjort klart att dessa berättelser, även om de oftast handlar om män, aldrig på ett meningsfullt sätt kan förstås enbart utgående från det manligas perspektiv. Även i sin tystnad i relation till kvinnor uttrycker de viktiga sidor i relation till manlighet och kvinnlighet i dagens samhälle och i relation till det religiösa. Samtidigt är det också just i den mån de även ger andra än den vita mannen tillgång till myten om en frälsare som dessa filmer, som jag ser det, blir meningsfulla på ett djupare plan än som enbart förmedlare av en traditionell religiös berättelse. När detta sker visar filmerna på väsentliga förändringar i vår värld, men också, och kanske lika viktigt, på mytens aktualitet även för en radikalt annorlunda värld.

Summary in English

Does gender matter when you save the world? Women, femininity and myths of messiahs in SF-film

The dissertation step by step

This study deals with representations of the myth of a messiah in contemporary science fiction-film. The study belongs to the field of religion and film, or in broader terms the field of religion and popular culture. This field is relatively new, but it is an area where a lot of interesting work is being done. In the study, I build on previous research concerning saviours and saviour-themes in film and on television. What I strive to add to the field is a gender perspective. This is achieved by concentrating on the female presence in the material rather than the male messiahs, as the male viewpoint has previously been extensively researched.

The aim of the study is twofold. Firstly, the representation of female characters and their roles are explored, in those films where a male messiah can be identified. The question that the study here strives to answer is what part the female characters (characters that can be recognized as either love-interests or mothers) play in the myth of a messiah in these films. Two other questions are also considered, one with regard to what kind of femininity these characters can be deemed to stand for and the other as to what extent they are given access to positions of religious power. The concept of religious power is looked at from three different perspectives. These perspectives and the main issues they focus on are whether the characters are given a narrative religious power by being allowed to take part in saving the world, whether they are given a descriptive religious power by being provided with their own religious voice and whether they are given a form of traditional religious power by being given access to religious leadership.

Secondly, two films and two TV-series, where the audience in the role of the messiah meet a woman, are analyzed. The questions that are explored here are once again related to the types of femininity encountered and to the concept of religious power. The issue is also raised of what happens to the myth of a messiah when a woman is allowed to save the world. Is the myth still the same or can gender be shown to play a part in how the stories are conceived? Can differences be identified between male and female messiahs, where gender is the dividing factor? Finally the study also aims to provide some answers to possibilities of a development taking place in relation to representations

of women and religion in science fiction-film, and to indicate what these representations can possibly tell us about religion and women in the real world.

The material for the study consists of 19 films and two TV-series. The *Star Wars*-films, episodes I-VI, have been chosen as a form of time frame. The other films are *Alien* (1-4), *The Terminator* (1-3), *The Matrix* (1-3), *Dune*, *The Fifth Element* and *Wing Commander*. The TV-series are *Buffy the Vampire Slayer* and *Dark Angel*. My reasons for choosing to concentrate on the genre of science fiction are several. Firstly, this is a very popular genre and I wished early on to direct my research towards a genre to which many can relate. Secondly, this is also a genre of significance for anyone interested in representations of women in popular culture. In this genre, perhaps more than in any other genre, our ideas about gender and gender roles have come to be challenged. Thirdly, the genre is also of value for this study since religious and mythological themes have often had a part to play in science fiction-stories and, science fiction in this sense can be seen to convey both old and new myths to its audience.

In my analyses, I assume that, as is generally done in studies of popular culture, film and television is of importance for an understanding of how we look at our world. Film and television reflect the world around us, but they also affect how we look at our society. This does not happen in a direct manner, but popular cultural representations can still be considered to harbour elements of truth. The method I use is a form of textual analyses with elements of narrative analyses. Both textual elements and the narrative structure, in other words, are brought into focus. By occasionally including my own interpretation as a fan of the material, the study also bring to the surface the visual pleasures that the films can be considered to provide. To give a direction to my analyses of the different female characters I have chosen to concentrate on five different areas. These are body, activity, attitude, authority and relationships. Theories are also brought in from the fields of religion and film, feminist film theory and studies concerning religion and women to help broaden and deepen the analyses. Themes that are especially taken into consideration are the possibilities of the material to introduce both traditional forms of religion and at the same time to challenge our notions of traditional religious ideas and systems. The possibility that the material will both offer us new ways of looking at femininity and masculinity and more traditional ideas is also kept in mind. Finally, thoughts and results from the study of real religions and real women are brought in to offer a basis for the discussions.

In chapter two, an introduction is given to both the genre of science fiction and its history and to the fields of religion and film, women and film, and women and religion. This introduction is given to provide a common ground of understanding. All these subjects and fields are

shown to have a great diversity in common. Science fiction is, in other words, a genre with many different sides and possibilities. It is a genre that, at the same time as it frees us from the world here and now, can also be seen to comment on the present situation. The many subjects treated in science fiction have raised the question of whether or not this really is a genre. Consequently, the material is shown to belong to greatly differing parts, or trends, in science fiction. Though it can all be labelled science fiction it is at the same time also horror, comedy and action and to different degrees gives importance to special effects and the genres mythological backgrounds. In a similar way, the field of religion and film has come to take many different directions. An interesting fact for this study is, however, the way in which works of science fiction have played an important part in many studies in this field. Whether the films are considered to be of any greater value or not they have still been shown to offer us many religious themes and opportunities for theological discussions. In a similar manner the field of feminist film theory has taken many directions and considered everything from the film-text to the audience. Recently the possibilities in the genre of science fiction have begun to interest many more scholars in the field. Finally, the field of women and religion can also be shown to have directed itself towards many varying questions and has taken into consideration everything from goddess-religion to the religious experience of women and women's needs in relation to religion.

In chapter three the analysis begins by examining love-interests, the messiah-myths and religions in *Star Wars*, *The Matrix*, *Wing Commander* and *The Terminator*. Through introducing previous research dealing with the same material, the films are shown to contain a great variety of religious and mythological themes. In all the films, we can identify influences from several different religious traditions, but still the myth of a messiah clearly plays a central role. The films are, however, especially interesting for this study because of the importance they give to female love-interests. The analyses show that these female characters, by being both active and brave, can be considered to break with many traditional ideas about correct female behaviour and traditional ways of representing women in popular culture. However, by being love-interest they also correspond to some more traditional ways of representing women, ways that from a feminist perspective can be considered problematic. The fact that the women can be identified as love-interest connects them almost exclusively with men and separates them from other women and possible female communities. However, since the men they are connected to are the messiahs of the stories, the love-interests attachment to them while somewhat limiting the characters does bring them to the centre of the messiah-myth. These stories are not just about saving the world, but also about love, and this love aspect is allowed to penetrate the whole story. In

the films, the love between the messiah and the female love-interest is of great importance not just for the two main people involved, but for all of humanity or the whole galaxy. However, of importance for this study is the fact that the female characters are usually represented as doubting in relation to religion and in this way not given a religious voice or access to religious power. They do, in other words, have a role to play in the myth of a messiah – not least that of being a driving force behind the male messiahs – but they are at the same time kept apart from the religious sphere.

While the female love-interests, even though they play an important part in the myth, are, to a large extent, separated from the religious sphere, the mother-characters that we examine in chapter four can be seen to be brought into the relation with religion in several ways. The films considered at this point are again *The Terminator*, *Star Wars* and *Wing Commander*, and now the film *Dune* is analyzed as well. In the final comparison in the chapter, *The Matrix*-films and their female Oracle are also once again brought to the fore. It is shown that the male messiah-characters can usually trace their religious inheritance to their mothers. Several of the messiahs in the material are fatherless and have been brought up by their mothers and it is the mothers that provide their sons with their religious knowledge. The mothers, in other words, can often be seen as religious figures and are often given access to some form or religious leadership. It is, however, noteworthy that father-substitutes are usually presented and while the mothers are often *said* to have played an important part in the training of the messiahs it is the father substitutes that are actually *seen* training the future saviours. The mother-characters, further more, vary considerably; while some are strong and active others are more traditional homemakers. Consequently, while some are more of a challenge to traditional representations of both women and mothers in popular culture, others are not. Finally, although it is interesting for this study that the mothers are given access to the religious sphere, it is, at the same time, not really that surprising. Mothers and religion are quite often brought into contact in “real” religions as well. From a feminist perspective, it is also problematic that the mothers in these films are all required to, more or less, transfer their religious powers to their sons. In this way, the religious power that is at first given to women still ultimately returns to the hands of men.

In chapter five, we reflect on films, in the material, where female messiahs can be identified, that is to say the *Alien*-films, especially *Alien3*, and *The Fifth Element*. The two female messiahs that we meet in these films differ from each other in several ways. While Ripley – in the *Alien*-films – is a real female hero, Leeloo – in *The Fifth Element* – is more of a traditional rather helpless heroine. If we, however, look at the religious aspect in these films, and the female messiahs’ relations to the religious

sphere, the similarities between the two characters become quite striking and the ways they differ from the male messiahs in the other films become noteworthy. While the male messiahs are given a religious voice and can also be identified as religious leaders, the female messiahs have little to say about religion and the religious power in the films most often ends up in the hands of men. Even though a challenge to the traditional myth of a messiah – where man saves woman – takes place in these films, a problem with really accepting the idea of female strength and leadership can still be identified. It would seem that women are only allowed to be saviours if the religious sphere and traditional religious power structures are not greatly challenged. The female messiahs in these films are then given access to a narrative religious power by being allowed to save the world, but the power of a religious voice and religious leadership are kept outside of their grasp.

To see if the medium of television and modern trends, which has led to strong female characters being depicted in many television series, can give us a more thorough reworking of the myth of a messiah the two television series *Buffy the Vampire Slayer* and *Dark Angel* and their female heroes – Buffy and Max – are discussed in chapter six. Buffy, from a feminist perspective, can be found to be a somewhat problematic character. In other words, she does not challenge traditional ideas about beauty, and also seems at first to be governed mostly by men. A closer analysis, however, presents a different picture. Briefly, Buffy is allowed to grow into a strong and independent woman who also in a fascinating way breaks with male leaders, and not least the religious ones. Even though Buffy is not really a religious character the series still offers the viewer the possibility of female religious leadership through the character Willow. Willow is both given a religious voice and a general access to religious power and leadership. In the end, Willow is allowed to change the rules of the game and for a moment appears in the form of a powerful goddess. At first glance, *Dark Angel* and its female hero Max can be considered to take the challenge of the myth even further. By not being white or middle class – Max is of a rather mixed heritage and working class – the female lead of the series is not a typical hero. In contrast to the other female messiahs in the material Max is also provided with her own religious voice. However, a closer inspection raises some problems. While Max can seem to be a rather independent woman, she is, in the end, usually forced to resign herself to the wishes of men. Even in her choice of religion, she cannot free herself from patriarchal control. The only positive religious choice she is given is catholic Christianity. In the end, *Buffy the Vampire Slayer* and its many female heroes can be seen to provide us with the most thorough reworking of the myth.

The conclusions that can be drawn from the analyses are several. In chapter seven these conclusions are presented together with some

thoughts on what they can be considered to express about religion and women in the real world. The analyses clearly show that religion is alive and well in our society. The material does, however, indicate that it is not always traditional religions that are the most popular. Rather it is different forms of spirituality that find followers. The analyses also show changes in how femaleness and correct female behaviour is conceived. Women are in this material no longer generally represented as victims. Instead they are active and strong, which in turn can also be considered to reflect changing attitudes towards women in the real world. There is, however, a clear limit to the extent to which ideas of correct female behaviour and the opportunities for positions of leadership for women are challenged and reworked. While we meet women in the material in many different roles – they are everything from senators to warriors – it is still quite obvious that there is one field, or sphere, that remains outside of their reach: the sphere of religion.

It is still, therefore, not only much more likely that we will meet a man in the role of a messiah, but there is a clear difference in relation to religion that can be identified between male and female characters in these stories. Gender can, in other words, clearly be shown to play a part in how the myth of a messiah is conceived, at least in this form of popular culture. This “problem” containing the idea of women and religious power can in turn be considered to reflect difficulties with the idea in our society as well. Finally, when we look at how the representations of women and religion have changed during the years, it is possible to see a transformation that has provided women with increasingly important roles and also given them greater access to religion and religious power. *Buffy the Vampire Slayer*, with its strong female hero and the fact that the series breaks with a patriarchal religious elite, can be seen, from a feminist perspective, as the peak of this transformation. This is, however, to very much simplify the picture. In reality, the more challenging representations of *Buffy the Vampire Slayer* is still to be found today side by side with more traditional ways of representing women, religion and the myth of a messiah. The future will show whether the creators of TV and film will follow in the footsteps of *Buffy the Vampire Slayer*, continue with more traditional ways of representing women, or find completely new ways of imagining the relationship between women and religion.

This study treats a single genre and a specific religious theme. It is therefore very likely that some of the results of the study must be considered to be bound up with the genre of science fiction and the myth of a messiah. It is, however, my hope that the study might come to be a starting point, or a form of reference, for other studies directed towards women and religion. The study clearly shows that the field of religion and film has a lot to gain from taking questions of gender into consideration. It might be that, as is the case in this study, both real

challenges and problems in relation to the subject surface when gender is considered.

Källor och litteratur

Otryckta källor

Internet material

BBC NEWS

9 October 2001 Jedi makes the census list

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/uk/1589133.stm>

27 August 2002 Jed ´religion` grows in Australia

<http://news.bbc.co.uk/1/hi/entertainment/film/2218456.stm>

13 February 2003 Census returns of the Jedi

<http://news.bbc.uk/1/hi/uk/2757067.stm>

Encyclopedia Britannica Online

2005 "messiah", <http://search.eb.com/eb/article?tocold=9052246>

Internet movie database

<http://www.imdb.com>

<http://www.imdb.com/name/nm0000116/bio>

Nationalencyklopedins Internettjänst, NE.se

2005 "science fiction", http://ne.se/jsp/search/article.jsp?i_art_id=302438

The James Tiptree, Jr. Awards hemsida

<http://www.tiptree.org>

Wikipedia, the free encyclopedia

<http://en.wikipedia.org/wiki>

http://en.wikipedia.org/wiki/Contemporary_mythology

http://en.wikipedia.org/wiki/Buffy_the_Vampire_Slayer

http://en.wikipedia.org/wiki/Jedi_%28census%29

<http://en.wikipedia.org/wiki/Manticore>

WIRED NEWS

May 31 2001 Jedis Stand for the Census Count

<http://wired.com/news/print/0,1294,44141,00.html>

WisCons hemsida

<http://wiscon.info>

Oppublicerad litteratur

Sjö, Sofia

- 2001 *Må Kraften vara med dig! En studie av mytologiska motiv och religion i filmerna Stjärnornas Krig*. Oppublicerad avhandling pro gradu i religionsvetenskap, Åbo Akademi

Litteratur

Ackerman, Susan

- 1997 The Queen Mother and the Cult in the Ancient Near East, i *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, red. Karen L. King. Minneapolis: Fortress Press

Amy-Chinn, Dee

- 2005 Queering the bitch: Spike, transgression and erotic empowerment, i *European Journal of Popular Culture Volume 8 Number 3 August 2005*

Amy-Chinn, Dee och Milly Williamson

- 2005 The Vampire Spike in text and fandom: unsettling oppositions in *Buffy the Vampire Slayer*, i *European Journal of Popular Culture Volume 8 Number 3 August 2005*

Apostolos-Cappadona, Diane

- 1997 From Eve to the Virgin and Back Again: The Image of Woman in Contemporary (Religious) Film. *New Image of Religious Film*, red. John R. May. Kansas City: Sheed & Ward

Arthur, Rose Horman

- 1987 The Wisdom Goddess and the Masculinization of Western Religion, *Women in the World's Religions Past and Present*, red. Ursula King. New York: Paragon House

Attebery, Brian

- 2002 *Decoding Gender in Science Fiction*. London: Routledge

- 2003 The magazine era: 1926-1960, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Avila, Eric

- 2004 Dark City: White Flight and the Urban Science Fiction Film in Postwar America, i *Liquid Metal The Science Fiction Film Reader*, red. Sean Redmond. London: Wallflower Press

Axelson, Tomas

- 2005 Film som redskap för livstolkning Exempel från vardagslivet, i *Film och religion Livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelsson och Ola Sigurdson. Örebro: Cordia

Axelson, Tomas och Ola Sigurdson

- 2005 Om frälsaren, filmstjärnan och framtidsmänniskan Jesus på vita duken, i *Film och religion Livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelsson och Ola Sigurdson. Örebro: Cordia

Badmington, Neil

- 2004 *Alien Chic Posthumanism and the Other Within*. London: Routledge

- Bainbridge, William Sims**
1997 *The Sociology of Religious Movements*. London: Routledge
- Baird, Lani och Jake Stuver**
1997 *Space babe Leia flaunts a rare feminist flair*
<http://www.collegian.psu.edu/archive/1997/02/02-21-97tdc/02-21-97d05-010.htm>
- Barr, Marleen S.**
1993 *Lost in Space Probing Feminist Science Fiction and Beyond*. Capel Hill: The University of Carolina Press
- Barr, Marleen S. (red.)**
2000 *Future Females The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Baudrillard, Jean**
1994 *Simulacra and Simulation*. Ann Arbor: The University of Michigan Press
- Baugh, Lloyd**
1997 *Imaging the Divine Jesus and Christ-Figures in Film*. Kansas City: Sheed & Ward
- Bavidge, Jenny**
2004 Chosen Ones: Reading the Contemporary Teen Heroine, i *Teen TV Genre, Consumption, Identity*, red. Glyn Davis och Kay Dickinson. London: BFI Publishing
- Beard, John**
1998 Science Fiction of the Eighties: Fin de Siècle Before Its Time, i *Journal of Popular Culture, summer 1998*
- Beck, Avent Childress**
1995 The Christian Allegorical Structure of Platoon, i *Screening the Sacred Religion, Myth, And Ideology in Popular American Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press
- bell hooks**
1999 The Oppositional Gaze: Black Female Spectators, *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Benshoff, Harry M.**
1998 Secrets, Closets, and Corridors Through Time: Negotiating Sexuality and Gender Through *Dark Shadows* Fan Culture, i *Theorizing Fandom Fans Subculture and Identity*, red. Cheryl Harris och Alison Alexander. New Jersey: Hampton Press
- Björk, Nina**
1999 *Sireernas sång Tankar kring modernitet och kön*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.
- Blackwood, Evelyn och Saskia E. Wieringa**
2001 Sapphic Shadows: Challenging the Silence in the Study of Sexuality, *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum
- Bordwell, David och Kristin Thompson**
2001 *Film Art An Introduction*. New York: Mc Graw Hill

Bould, Mark

2003 Film and television, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Bowie, Fiona

1997 Equilibrium and the end of time: the roots of millenarianism I *The Coming Deliverer Millennial Themes in World Religions*, red. Fiona Bowie. Cardiff: University of Wales Press

Bowman, Donna

2003 The Gnostic Illusion: Problematic Realized Eschatology in *The Matrix Reloaded*, i *Journal of Religion and Popular Culture Volume IV*, <http://www.usask.ca/relst/jrpc/art4-matrixreloaded-print.html>

Braidotti, Rosi

1994 *Nomadic Subjects Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. New York: Columbia University Press

2002 *Metamorphoses Towards a Materialist Theory of Becoming*. Cambridge: Polity Press

Brin, David

2003 Buffy vs. the Old-Fashioned "Hero", i *Seven Seasons of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Benbella Books

Broderick, Damien

2003 New Wave and backwash: 1960-1980, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Broderick, Mick

1992 *Surviving Armageddon: Beyond the Imagination of Disaster* <http://www.mcc.murdoch.edu.au/~mickbrod/postmodm/m/text/armaged4.html>

1994 *The Rupture of Rapture Recent Film Narratives of Apocalypse* <http://www.mcc.murdoch.edu.au/~mickbrod/postmodm/m/text/rupture.html>

Brown, Jeffrey A.

2004 Gender, Sexuality, and Toughness: The Bad Girls of Action Film and Comic Books, *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan

Browning, Tonya

1993 *A brief historical survey of women writers of science fiction* <http://www.cwrl.utexas.edu/~tonya/Tonya/sf/history.html>

Butler, Judith

1999 Gender is Burning: Questions of Appropriation and Subversion, *Feminist Film Theory A Reader*, red. Darlene M. Juschka Edinburgh: Edinburgh University Press

Bylén, Paulina

2005 *Buffy står över stereotyperna*, DN.KULTUR Nätupplagan fredag 7 oktober <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?d=1058&a=470468&previousRenderType=3>

Campbell, Joseph

1949 *The Hero with a Thousand Faces*. Princeton: Princeton University Press

- Caputo, John D.**
2001 *On Religion*. London: Routledge
- Christopher, Renny**
2004 Little Miss Tough Chick of the Universe: Farscape's Inverted Sexual Dynamics, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Clute, John och Peter Nicholls**
1999 *The Encyclopedia of Science Fiction*. London: Orbit
- Clute, John**
2003 Science fiction from 1980 to the present, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn Cambridge: Cambridge University Press
- Clover, Carol J**
1992 *Men Women and Chainsaws Gender in the Modern Horror Film*. London: BFI Publishing
- Collins, Andrew**
2000 Star Wars, i *Empire The Greatest Sci-fi Movies Ever The Definitive Guide*
- Concini, Barbara da**
1998 Seduction by Visual Image, i *The Journal of Religion and Film Vol. 2, No. 3*, <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/seductio.htm>
- Cramer, Kathryn**
2003 Hard science fiction, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press
- Cranny-Francis, Anne**
2000 The Erotics of the (cy)Borg: Authority and Gender in the Sociocultural Imaginary i *Future Females, The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S. Barr. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Creed, Barbara**
1993 *The Monstrous-Feminine Film, feminism, psychoanalysis*. London: Routledge
- Crosby, Sara**
2004 The Cruellest Season: Female Heroes Snapped into Sacrificial Heroines, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Culpepper, Emily Erwin**
1997 Missing Goddesses, Missing Women: Reflections of a Middle-Aged Amazon, i *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, red. Karen L. King. Minneapolis: Fortress Press
- Dailey, Francis Flannery**
2000 Bruce Willis as the Messiah: Human Effort, Salvation and Apocalypticism in Twelve Monkeys, i *The Journal of Religion and Film Vol. 4, No. 1*, <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/Messiah.htm>
- Deacy, Christopher**
2001 *Screen Christologies Redemption and the Medium of Film*. Cardiff: University of Wales Press

- 2005 *Faith in Film Religious Themes in Contemporary Cinema*. Hampshire: Ashgate
- Deery, June**
 2000 The Biopolitics of Cyberspace: Piercy Hacks Gibson i *Future Females, The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S. Barr. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Diawara, Manthia**
 2000 Black American Cinema: The New Realism, i *Film and Theory An Anthology*, red. Robert Stam och Toby Miller. Malden: Blackwell
- Doane, Mary Ann**
 1999 Film and the Masquerade: Theorising the Female Spectator, *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Donawerth, Jane**
 2000 The Feminist Dystopia of the 1990s: Record of Failure, Midwife of Hope, i *Future Females The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S. Barr. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Driscoll, Catherine**
 2002 *Girls Feminine Adolescence in Popular Culture and Cultural Theory*. New York: Columbia University Press
- Dundes, Alan (red.)**
 1984 *Sacred narrative Readings in the Theory of Myth*. London: University of California Press
- Early, Frances H.**
 2001 Stalking Her Claim: *Buffy the Vampire Slayer* as Transgressive Woman Warrior, i *Journal of Popular Culture Vol 35.3 Winter 2001*
- Eck, Diana L. och Jain Devaki (red.)**
 1986 *Speaking of Faith Cross-cultural Perspectives on Women, Religion and Social Change*. London: The Women's Press
- Erndl, Kathleen M.**
 1997 The Goddess and Women's Power: A Hindu Case Study, i *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, Karen L. King. Minneapolis: Fortress Press
- Ewald, Stefan (red.)**
 1996 Religions lexikonet. Stockholm: Forum
- Fielding, Julien R.**
 2003 Reassessing *The Matrix/Reloaded*, i *The Journal of Religion and Film Vol. 7 No.2*,
<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/Vol7No2/matrix.matrixreloaded.htm>
- Flannery-Dailey, Francis och Rachel Wagner**
 2001 Wake up! Gnosticism and Buddhism in *The Matrix*, i *The Journal of Religion and Film Vol. 5, No. 2*,
<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/gnostic.htm>

- Ford, James L.**
 2000 Buddhism, Christianity and *The Matrix*: The Dialectic of Myth-Making in Contemporary Cinema, *Vol. 4, No. 2*,
<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/thematrix.htm>
- Fredriksen, Paula**
 2004 Gospel Truths: Hollywood, History, and Christianity, i *Perspectives on The Passion of the Christ*. New York: Miramax Books
- Friedman, Norman L.**
 1994 The Terminator: Changes in Critical Evaluations of Cultural Productions, i *Journal of Popular Culture Vol. 28.1 1994*
- Geertz, Clifford**
 1966 Religion as a Cultural System, i *Anthropological Approaches to the Study of Religion*, red. Michael Banton. London: Tavistock
- Gerhart, Mary**
 1992 *Genre Choices, Gender Questions*. London: University of Oklahoma Press
- Gibson, Michael**
 1977 *Grekisk mytologi*. Örebro: Eurobook limited
- Gilhus, Ingvild och Lisbeth Mikaelsson**
 1998 *Kulturens refortrylling Nyreligiositet i moderne samfunn*. Oslo: Universitetsforlaget
- Glassé, Cyril**
 1989 *The Concise Encyclopedia of Islam*. London: Stacey International
- Gledhill, Christine**
 2000 Rethinking genre, i *Reinventing Film Studies*, red. Christine Gledhill och Linda Williams. London: Arnold
- Golden, Christie**
 2003 Where's the Religion in Willow's Wicca?, i *Seven Seasons of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Benbella Books
- Gordon, Andrew**
 1995 Star Wars: A Myth for Our Time, *Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in Popular Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press
- Grant, Barry Keith**
 2004 `Sensous Elaboration`: Reason and the Visible in the Science Fiction Film, i *Liquid Metal The Science Fiction Film Reader*, red. Sean Redmond. London: Wallflower Press
- Greven, David**
 2004 Throwing Down the Gauntlet: Defiant Women, Decadent Men, Objects of Power, and *Witchblade*, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Gross, Rita M.**
 1996 *Feminism and Religion An Introduction*. Boston: Beacon Press
- Gunn, James**
 2003 Forward, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James and Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press
- Hall, Stuart**
 1997 The Work of Representation, i *Representation Cultural Representations and Signifying Practices*, red. Stuart Hall. London: SAGE Publications

- Haraway, Donna J.**
1991 *Simians, Cyborgs, and Women The Reinvention of Nature*. New York: Routledge
- Harris, Charlaïne**
2003 A Reflection on Ugliness, i *Seven Seasens of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Benbella Books
- Harris, Cheryl och Alison Alexander (red.)**
1998 *Theorizing Fandom Fans, Subculture and Identity*. New Jersey: Hampton Press
- Haskell, Molly**
1987 *From Reverence to Rape The Treatment of Women in the Movies Second Edition*. London: The University of Chicago Press
- Hays, Sharon**
1996 *The Cultural Contradictions of Motherhood*. New Haven: Yale University Press
- Heard, Christopher**
1998 *Dreaming Aloud The Life and Films of James Cameron*. Toronto: Doubleday Canada Limited
- Helford, Elyce Rae**
2000 Postfeminism and the Female Action-Adventure Hero: Positioning *Tank Girl*, i *Future Females, The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S. Barr. Oxford: Rowan & Littlefield Publishers, Inc.
- Herbert, Frank**
1965 *Dune*. New York: ACE Books
- Herbst, Claudia**
2004 Lara's Lethal and Loaded Mission: Transposing Reproduction and Destruction, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Holder, Nancy**
2003 Slayers of the Last Arc, i *Seven Seasons of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Bellabooks
- Hollinger, Veronica och Joan Gordon (red.)**
2002 *Edging in to the Future Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Hollinger, Veronica**
2003 Feminist theory and science fiction, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Veronica Hollinger och Joan Gordon. Cambridge: Cambridge University Press.
- Holm, Jean (red.)**
1994 *Women in Religion*. London: Pinter
- Humm, Maggie**
1997 *Feminism and Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Hurley, Neil P**
1982 Cinematic Transfigurations of Jesus, i *Religion in Film*, red. John R. May och Michael Bird. Knoxville: The University of Tennessee Press

- Inness, Sherrie A.**
 1999 *Tough Girls Women Warriors and Wonder Women in Popular Culture*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
 2004 "Boxing Gloves and Bustiers": New Images of Tough Women, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Isasi-Días, Ada María**
 2001 Defining our *Proyecto Histórico: Mujerista Strategies for Liberation, Feminism in the Study of Religion A Reader*, Darlene M. Juschka. London: Continuum
- Jacobs, Louis**
 1995 *The Jewish Religion A Companion*. Oxford: Oxford University Press
- Jancovich, Mark**
 1996 *Rational fears American Horror in the 1950s*. Manchester: Manchester University Press
- Jenkins, Henry**
 1992 *Textual Poachers Television Fans & Participatory Culture*. New York: Routledge
- Johnson, Paul E.**
 1945 *Psychology of Religion*. New York: Abingdon-Cokesbery Press
- Johnston, Robert K.**
 2000 *Reel Spirituality theology and film in dialogue*. Grand Rapids: Baker Academic
- Joyrich, Lynne**
 1996 *Re-viewing Reception Television, Gender, and Postmodern Culture*. Bloomington: Indiana University Press
- Juschka, Darlene M. (red.)**
 2001 *Feminism in the Study of Religion A Reader*. London: Continuum
- Juschka, Darlene M.**
 2005 Gender Chapter 12, i *The Routledge Companion to the Study of Religion*, red. John R. Hinnells. London: Routledge
- Kakoudaki, Despina**
 2000 Pinup and Cyborg: Exaggerated Gender and Artificial Intelligence i *Future Females, The Next Generation New Voices and Velocities in Feminist Science Fiction Criticism*, red. Marleen S. Barr. Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, Inc.
- Kaplan, E. Ann**
 1992 *Motherhood and Representation The Mother in Popular Culture and Melodrama*. London: Routledge
- Kavanagh, James H.**
 1990 Feminism, Humanism and Science in *Alien, Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, red. Annette Kuhn. New York: Verso
- Kloppenborg, Ria och Wouter J. Hanegraaff (red.)**
 1995 *Female Stereotypes in Religious Traditions*. Leiden: Brill
- Kozlovic, Anton Karl**
 2001 From Holy Aliens to Cyborg Saviors: Biblical Subtexts in Four Science Fiction Films, i *Journal of Religion and Film Vol. 5, No. 2*

- <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/cyborg.htm>
- 2002 Superman as Christ-Figure: The American Pop Culture Movie Messiah, i *Journal of Religion and Film* Vol. 6 No. 1, <http://avalon.unomaha.edu/jrf/superman.htm>
- Kraemer, Ross Shepard**
- 2001 Non-Literary Evidence for Jewish Women in Rome and Egypt, *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum
- Kreitzer, Larry**
- 1999 Suffering, Sacrifice and Redemption: Biblical Imagery in Star Trek, i *Star Trek Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion, And American Culture*, red. Jennifer E. Porter och Darcee L. McLaren. New York: State University of New York Press
- Kuhn, Annette**
- 1994 *Women's Pictures Feminism and Cinema second edition*. London: Verso
- Landon, Brooks**
- 2002 Synthempians, Virtual Humans, and Hypermedia: Emerging Contours of Post-SF Film, *Edging in to the Future Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, red. Veronica Hollinger och Joan Gordon. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- Lansingh, Steve**
- 1999 *Christ figures are found in the strangest places A study of James Cameron's sci-fi movies*, <http://www.thefilmforum.addr.com/columns/990424.html>
- LaPlace, Maria**
- 1987 Producing and Consuming the Woman's Film Discursive Struggle in *Now, Voyager*, i *Home is Where the Heart is Studies in Melodrama and the Woman's Film*, red. Christine Gledhill. London: BFI Publishing
- Larsen, Rune Engelbreth**
- 2004 *Matrix og ulydighedens evangelium*. Latvia: Bindslev
- Larsmo, Ola**
- 2003 NU: Rigel i Orion, brinnande med blåvitt sken, i *Stjärnfall. Om SF*. Falun: Bonnier essä
- Lauretis, Teresa de**
- 1999 Oedipus Interruptus, i *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Lefanu, Sarah**
- 1988 *Feminism and Science fiction*. USA: Indiana University Press
- 1989 Popular writing and feminist intervention in science fiction, i *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, red. Derek Longhurst. London: Unwin Hyman
- Lempiäinen, Kirsti**
- 2000 Rosi Braidotti – Nomadisen naissubejtiuden visioja, i *Feministejä – Aikamme ajattelijoita*, red. Anneli Anttonen, Kirsti Lempiäinen och Marianne Liljeström. Tampere: Osuuskunta Vastapaino
- Leppäkari, Maria**
- 2002 *The End Is a Beginning Contemporary Apocalyptic Representations of Jerusalem*. Åbo: Åbo Akademis förlag

Lichtenberg, Jacqueline

2003 Power of Becoming, i *Seven Seasons of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Benbella Books

Lindell, Ingrid

2004 *Att se och synas Filmutbud, kön och modernitet*. Göteborg: Makadam förlag

Linderman, Alf G.

2004 Approaches to the Study of Religion in the Media, i *New Approaches to the Study of Religion Volume 2: Textual, Comparative, Sociological, and Cognitive Approaches*, red. Peter Antes, Armin W. Geertz, Randi R. Warne. Berlin: Walter de Gruyter

Linford, Peter

1999 Deeds of Power: Respect for Religion in *Star Trek: Deep Space Nine*, i *Star Trek and Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, red. Jennifer E. Porter och Darcee L. McLaren. New York: State University of New York Press

Longhurts, Derek

1989 Science fiction: The dreams of men, i *Gender, Genre and Narrative Pleasure*, red. Derek Longhurst. London: Unwin Hyman

Lorrah, Jean

2003 Love Saves the World, i *Seven Seasons of Buffy*, red. Glenn Yeffeth. Dallas: Benbella Books

Loughlin, Gerard

2004 *Alien Sex The Body and Desire in Cinema and Theology*. Oxford: Blackwell

Lyden, John

1997 To Commend or To Critique? The Question of Religion and Film Studies, i *The Journal of Religion and Film Vol. 1, No. 2*, <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/tocommend.htm>

2000 The Apocalyptic Cosmology of Star Wars, i *The Journal of Religion and Film Vol. 4, No. 1*, <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/LydensStWars.htm>

Lyden, John C.

2003 *Film as Religion Myths, Morals, and Rituals*. New York: New York University Press

MacDonald, Deneka C.

2004 Iconic Eye Candy *Buffy the Vampire Slayer* and Designer Peer Pressure for Teens, i *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media*, red. Rikke Schubart och Anne Gjelsvik. Göteborg: Nordicom

Macdonald, Myra

1995 *Representing Women Myths of femininity in popular media*. London: Edward Arnold

Macdonald, Sharon

1987 Drawing the Lines – Gender, Peace and War: An Introduction, i *Images of Women in Peace and War Cross-Cultural & Historical Perspectives*, red. Sharon Macdonald, Pat Holden och Shirley Ardener. Madison: The University of Wisconsin Press

Maher, Ian

- 1999 The Outward Voyage and the Inward Search: *Star Trek* Motion Pictures and the Spiritual Quest, i *Star Trek and Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion, and American Culture*, red. Jennifer E. Porter och Darcee L. McLaren. New York: State University of New York Press

Makarushka, Irena

- 1995 Women Spoken For: Images of Displaced Desire, *Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press

Malone, Peter

- 1997 Jesus on Our Screens, *New Image of Religious Film*, red. John R. May. Kansas City: Sheed & Ward

Mangels, Andy

- 1995 *Star Wars The Essential Guide to Characters*. USA: Ballantine Books

Martin, Joel W.

- 1995 Introduction: Seeing the Sacred on the Screen, i *Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt. Boulder: Westview Press
- 2000 Anti-feminism in Recent Apocalyptic Film, i *The Journal of Religion and Film Vol. 4, No. 1*, <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/antifem.htm>

Martin, Joel W. och Conrad E. Ostwalt Jr. (red.)

- 1995 *Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*. Boulder: Westview Press

Marty, Joseph

- 1997 Toward a Theological Interpretation and Reading of Film: Incarnation of the Word of God – Relation, Image Word, i *New Image of Religious Film*, red. John R. May. Kansas City: Sheed & Ward

McCabe, Bob

- 2000 The Terminator 2: Judgement Day, i *Empire The Greatest Sci-fi Movies Ever The Definitive Guide*

McPhillips, Kathleen och Majella Franzman

- 2000 *Xena: Warrior Princess: Re-Imagining The Religious Cosmos*, <http://www.whoosh.org/issue44/mcphillips1.html>

Mendlesohn, Farah

- 2003a Introduction: reading science fiction, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press
- 2003b Religion and science fiction, *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Merrick, Helen

- 2000 'Fantastic Dialogues': Critical Stories about Feminism and Science Fiction, i *Speaking Science Fiction Dialogues and Interpretations*, red. Andy Sawyer och David Seed. Liverpool: Liverpool University Press
- 2003 Gender in Science Fiction, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Mikula, Maja

2004 Lara Croft, Between a Feminist Icon and Male Fantasy, i *Femme Fatalities Rerpresentations of Strong Women in the Media*, red. Rikke Schubart och Anne Gjelsvik. Göteborg: Nordicom

Mulvey, Laura

1999 Visual Pleasure and Narrative Cinema, *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press

Nathan, Ian

2000 The Matrix, i *Empire The Greatest Sci-fi Movies Ever The Definitive Guide*

Nelson, Victoria

2001 *The Secret Life of Puppets*. London: Harvard University Press

Newton, Judith

1990 Feminism and Anxiety in *Alien*, i *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, red. Annette Kuhn. New York: Verso

Nichols, Bill

2000 Film theory and the revolt against master narratives, i *Reinventing Film Studies*, red. Christine Gledhill och Linda Williams. London: Arnold

Nilson, Maria

2004 Mammor, monster och maskiner. Representationer av kvinnor i science fiction-film, i *Kvinnovetenskaplig tidskrift 4.04*

Nolan, Steve

2003 Towards a New Religious Film Criticism: Using Film to Understand Religious Identity Rather than Locate Cinematic Analogue, i *Mediating Religion Conversations in Media, Religion and Culture*, red. Jolyon Mitchell och Sophia Marriage. London: T&T Clark

Näsström, Britt-Mari

2003 Hjältens väg – bakgrunden till George Lucas Star Wars-filmer, i *Talande tro Ungdmar, religion och identitet*, red. Göran Larsson. Lund: Studentlitteratur

Ochshorn, Judith

1997 Goddesses and the Lives of Women, i *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, red. Karen L. King. Minneapolis: Fortress Press

Ortiz, Gaye och Maggie Roux

1997 The Terminator Movies: Hi-Tech Holiness and the Human Condition, *Explorations in Theology and Film Movies and Meaning*, red. Clive Marsh and Gaye Ortiz. Oxford: Blackwell Publishers

Ostwalt Jr., Conrad E.

1995a Conclusion: Religion, Film, and Cultural Analysis, i *Screening the Sacred Religion Myth and Ideology in Popular American Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press

1995b Hollywood and Armageddon: Apocalyptic Themes in Recent Cinematic Presentation, i *Screening the Sacred Religion Myth and Ideology in Popular American Film*. red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press

Ostwalt, Conrad

- 1998a Visions of the End. Secular Apocalypse in Recent Hollywood Film, i *Journal of Religion and Film* Vol. 2, No. 1 <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/OstwaltC.htm>
- 1998b Religion and Popular Movies, i *Journal of Religion and Film* Vol. 2, No. 3 <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/popular.htm>
- 2000 Armageddon at the Millennial Dawn, *The Journal of Religion and Film* Vol. 4, No.1 <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/armagedd.htm>

Palmer, Susan Jean

- 1994 *Moon Sisters, Krishna Mothers, Rajneesh Lovers Women's Roles in New Religions*. New York: Syracuse University Press

Palmer, Susan, J.

- 1997 Woman as World Savior The Feminization of the Millennium in New Religious Movements, i *Millennium, Messiahs, and Mayhem Contemporary Apocalyptic Movements*, red. Thomas Robbins och Susan J. Palmer. New York: Routledge

Pantti, Mervi

- 2004 "Must-see Medicine Woman" Breaking Borders of Genre and Gender in *ER*, i *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media*, red. Rikke Schubart och Anne Gjelsvik. Göteborg: Nordicom

Pearson, Anne Mackenzie

- 1999 From Twarted Gods to Reclaimed Mystery? An Overview of the Depiction of Religion in *Star Trek*, *Star Trek and Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion and American Culture*, red. Jennifer E. Porter och Darcee L. McLaren. New York: State University of New York Press

Penley, Constance

- 1989 *The Future of an Illusion Film, Feminism, and Psychoanalysis*. London: Routledge
- 2000 Feminism, Film Theory, and the Bachelor Machines, *Film and Theory An Anthology*, red. Robert Stam och Toby Miller. Malden: Blackwell

Perkins, Tessa

- 2000 Who (and what) is it for?, i *Reinventing Film Studies*, red. Christine Gledhill och Linda Williams. London: Arnold

Playdon, Zoe-Jane

- 2004 What are you, what's to come Feminisms, citizenship and the divine in *Buffy*, i *Reading the Vampire Slayer The New, Updated Unofficial Guide to Buffy and Angel*, red. Roz Kaveney. London: Tauris Parke

Porter, Jennifer E. och Darcee L. McLaren (red.)

- 1999 *Star Trek And Sacred Ground Explorations of Star Trek, Religion and American Culture*. New York: State University of New York Press

Porter, Jennifer E.

- 1999 To Boldly Go: Star Trek Convention Attendance as Pilgrimage, i *Star Trek and Sacred Ground*, red. Jennifer E. Porter och Darcee L. McLaren. New York: State University of New York Press

Possamai, Adam

- 2005 *Religion and Popular Culture A Hyper-Real Testament*. Brussels: P.I.E.-Peter Lang

- Pratt, J. B.**
1923 *A Religious Consciousness: A Psychological Study*. New York: MacMillan
- Puttick, Elizabeth**
1997 *Women in New Religions In Search of Community, Sexuality and Spiritual Power*. New York: St. Martin's Press
- Ross, Sharon**
2004 "Tough Enough"; Female Friendship and Heroism in *Xena and Buffy*, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan
- Ruppersberg, Hugh**
1990 *The Alien Messiah, Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, red. Annette Kuhn. New York: Verso
- Rushing, Janice Hocker**
1995 Evolution of "The New Frontier" in *Alien and Aliens: Patriarchal Co-optation of the Feminine Archetype, Screening the Sacred Religion, Myth, and Ideology in Popular American Film*, red. Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. Boulder: Westview Press
- Salewicz, Chris**
1998 *George Lucas The Making of his Movies*. London: Orion Media
- Schubart, Rikke och Anne Gjelsvik (red.)**
2004 *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media*. Göteborg: Nordicom
- Schultes, John S.**
2003 Any Gods Out There? Perceptions of Religion from *Star Wars* to *Star Trek*, i *Journal of Religion and Film Vol. 7 No. 2*
<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/Vol7No2/SchultesAnyGods.htm>
- Schäfer, Peter och Mark Cohen (red.)**
1998 *Toward the Millenium: Messianic Expectations from the Bible to Waco*. Leiden: Brill
- Segal, Robert A.**
1984 Joseph Campbell's Theory of Myth, i *Sacred Narrative Readings in the Theory of Myth*, red. Alan Dundes. London: University of California Press
- Sem-Sandberg, Steve**
2003 Orfeus i spegelstaden, i *Stjärnfall. Om SF*. Falun: Bonnier essä
- Seppelä, Olli och Marko Latvanen**
1996 *Vapahtajia valkokankaalla Jesus-hahmo elokuvassa*. Helsinki: Kirjapaja
- Sered, Susan Starr**
1994 *Priestess, Mother, and Sacred Sister Religions Dominated by Women*. Oxford: Oxford University Press
2001 Childbirth as a Religious Experience?, i *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum
- SFX**
2002 Joss the Vampire Scriptor, i *SFX Collectors Edition Vampire Special*
- Sigurdson, Ola**
2003 *Världen är en främmande plats Essäer om religionens återkomst*. Örebro: Cordia

- 2005 Jungfrun och monstren Sex, kropp och religion i Alien-filmerna, i *Film och religion Livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelson och Ola Sigurdson. Örebro: Cordia
- Silverman, Kaja**
1999 Lost Objects and Mistaken Subjects, i *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Smith, Sharon**
1999 The Image of Women in Film: Some Suggestions for Future Research, *Feminist Film Theory A Reader*, red. Sue Thornham. Edinburgh: Edinburgh University Press
- Sobchack, Vivian**
1990 The Virginity of Astronauts: Sex and the Science Fiction Film, i *Alien Zone Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, red. Annette Kuhn. London: Verso
- Sontag, Susan**
1967 The imagination of disaster, i *Against interpretation and other essays*. London: Eyre & Spottiswoode
- Spaise, Terry L.**
2005 Necrophilia and SM: The Deviant Side of Buffy the Vampire Slayer, i *The Journal of Popular Culture May 2005, Volume 38, number 4*
- Spicuzza, Mary**
2001 *Bad Heroines*
<http://www.metroactive.com/papers/metro/03.15.01/cover/womanfilm-0111.html>
- Spiro, Melford E.**
1966 Religion: Problems of Definition and Explanation, i *Anthropological Approaches to the Study of Religion*. London: Tavistock
- Springer, Claudia**
1996 *Electronic Eros Bodies and Desire in the Postindustrial Age*. London: Athlone
- Stableford, Brian**
2003 Science fiction before the genre, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press
- Stone, Bryan P.**
1999 Religion and Violence in Popular Film, i *The Journal of Religion and Film Vol. 3, No. 1* <http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/Violence.htm>
2000 *Faith and Film Theological Themes at the Cinema*. St. Louis: Chalice Press
- Stucky, Mark D.**
2005 He is the One: The Matrix Trilogy's Postmodern Movie Messiah, i *The Journal of Religion and Film Vol. 9, No.2*,
<http://www.unomaha.edu/jrf/Vol9No2/StuckyMatrixMessiah.htm>
- T. Minh-Ha Trinh**
2001 All-Owning Spectatorship, i *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum
- Tasker, Yvonne**
1993 *Spectacular Bodies Gender, genre and the action cinema*. London: Routledge
1998 *Working Girls Gender and sexuality in popular cinema*. London: Routledge

2004 Soldiers` Stories Women and Military Masculinities in *Courage Under Fire*, i *Femme Fatalities Representations of Strong Women in Media*, Rikke Schubart och Anne Gjelsvik. Nordicom. Göteborg

Telotte, J. P.

2001 *Science Fiction Film*. Cambridge: Cambridge University Press

Thompson, Robert J.

2000 Consecrating Consumer Culture: Christmas Television Specials, i *Religion and Popular Culture in America*, red. Bruce David Forbes och Jeffreh H. Mahan. Berkeley: University of California Press

Thornham, Sue

1997 *Passionate Detachments An Introduction to Feminist Film Theory*. New York: Arnold

Torjesen, Karen Jo

1997 Introduction, i *Women and Goddess Traditions in Antiquity and Today*, red. Karen L. King. Minneapolis: Fortress Press

Tung, Charlene

2004 Embodying an Image: Gender, Race, and Sexuality in *La Femme Nikita*, i *Action Chicks New Images of Tough Women in Popular Culture*, red. Sherrie A. Inness. New York: Palgrave Macmillan

Ventura, Michael

1998 Warrior women, i *Psychology Today December 1998*

Via, E. Jane

1987 Women in the Gospel of Luke, *Women in the World's Religions Past and Present*, red. Ursula King. New York: Paragon House

Walden, Kim

2004 *Run, Lara, Run! The Impact of Computer Games on the Cinema's Action Heroine*, i *Femme Fatalities Representations of Strong Women in the Media*, red. Rikke Schubart och Anne Gjelsvik. Göteborg: Nordicom

Walters, Suzanna Danuta

1995 *Material Girls Making Sense of Feminist Cultural Studies*. London: University of California Press

Warne, Randi R.

2001 (En)gendering Religious Studies, *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum

Watkins, Greg

1999 Seeing and Being Seen: Distinctively Filmic and Religious Elements in Film, i *The Journal of Religion and Film Vol. 3, No. 2*
<http://cid.unomaha.edu/~wwwjrf/watkins.htm>

Wee, Valerie

2005 Selling Teen Culture: How American Multimedia Conglomeration Reshaped Teen Television in the 1990s, i *Teen TV Genre, Consumption, Identity*, red. Glyn Davis och Kay Dickinson. London: BFI Publishing

White, E. Frances

2001 Africa on My Mind: Gender Counter Discourse, and African-American Nationalism, *Feminism in the Study of Religion A Reader*, red. Darlene M. Juschka. London: Continuum

Widding, Astrid Söderbergh

- 2005 Tiden är kort Eskatologi i film från Armageddon till The Hole, i *Film och religion Livstolkning på vita duken*, red. Tomas Axelson och Ola Sigurdson. Örebro: Cordia

Williamson, Milly

- 2005 Spike, sex and subtext: intertextual portrayals of the sympathetic vampire on cult television, i *European Journal of Popular Culture Volume 8 Number 3 August 2005*

Wolfe, Gary K.

- 2002 Evaporating Genre: Strategies of Dissolution in the Postmodern Fantastic, i *Edging in to the Future Science Fiction and Contemporary Cultural Transformation*, red. Veronica Hollinger och Joan Gordon. Philadelphia: University of Pennsylvania Press
- 2003 Science fiction and its editors, i *The Cambridge Companion to Science Fiction*, red. Edward James och Farah Mendlesohn. Cambridge: Cambridge University Press

Wolmark, Jenny

- 1993 *Aliens and Others Science Fiction, Feminism and Postmodernism*. Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf

Woloch, Alex

- 2003 *The One vs. the Many Minor characters and the Space of the Protagonist in the Novel*. Princeton: Princeton University Press

Yinger, Milton J

- 1970 *The Scientific Study of Religion*. London: Macmillan

Genom sin förmåga att både spegla och påverka blir populärkulturen och dess representationer alltid centrala att analysera närmare, så även ifråga om religion. Mötet mellan film och religion erbjuder ofta fascinerande teman. I t.ex. många science fiction-filmer kan lån från religiösa traditioner uppfattas, men i filmerna omarbetas också myt och religion, och tidigare tankesätt utmanas. Religion i science fiction är således ett mångfacetterat fenomen där oväntade vändningar ibland får plats.

Denna studie riktar blicken mot den kvinnliga närvaron i myten om en messias, så som den möter oss i några kända science fictionfilmer och tv-serier. Med en religionsvetenskaplig och kvinnovetenskaplig infallsvinkel strävar studien att ge svar på frågor som: Vilken roll tilldelas kvinnliga karaktärer i filmernas berättelser? Har den moderna trenden med starka kvinnliga karaktärer i mycken populärkultur påverkat messiasmytens framställning? Och vad händer med myten om en messias när en kvinna istället för en man tillåts rädda världen?

Åbo Akademis förlag
ISBN 978-951-765-352-7



9789517

653527