

LUND UNIVERSITET
HISTORISKA INSTITUTIONEN
HISP01
EXAMINATOR: HANNE SANDERS
HANDLEDARE: ULF ZANDER
VT-2012

I KOLLISION MED FRAMTIDEN

Synen på modernisering och mans- och kvinnoroller i mellankrigstidens
science fiction-film

Dan Pettersson

Innehåll

Inledning.....	3
Syfte och frågeställningar.....	6
Teorier	7
Forskningsläge och bakgrund	10
Material och metod.....	12
DEN SOVJETISKA SCIENCE FICTION-FILMEN.....	15
Science fiction under NEP	15
<i>Luch Smerti</i> 1925	15
<i>Aelita</i> 1925	20
Science fiction-filmerna under Stalins 30-tal	28
<i>Aerograd</i> 1935.....	28
<i>Cosmic Journey</i> 1935	34
Sammanfattning av sovjetiska science fiction-filmer:.....	39
SCIENCE FICTION-FILMEN I WEIMARREPUBLIKEN	40
<i>Metropolis</i> 1926	40
<i>Frau Im Mond</i> 1929	49
Sammanfattning av de tyska science fiction-filmerna:	54
DEN AMERIKANSKA SCIENCE FICTION-FILMEN	55
<i>Just Imagine</i> 1930.....	55
<i>Flash Gordon – Space Soldiers</i> 1936.....	62
Sammanfattning av de amerikanska science fiction-filmerna:	68
Avslutande diskussion	68
Käll- och litteraturlista.....	71

Inledning

Science fiction-filmens begynnelse brukar räknas till 1902 när den franske filmregissören Georges Méliés *Le Voyage dans la lune* (sv. titel: *Resan till månen*) hade premiär. Den cirka 14 minuter långa filmen skildrar en grupp franska vetenskapsmän, som även skildras som industriägare i frack och cylinderhatt, som genomför en resa till månen. Inspirationen till detta verk har Méliés hämtat från böcker skrivna av Jules Verne och H. G. Wells. Christine Cornea skriver att tidiga science fiction-författare som Wells, som skulle förbli verksam under större delen av mellankrigstiden, oftast skrev verk som ämnade till att kritisera imperialismen som något negativt såväl som att uttrycka en allmän oro för moderna tekniska uppfinningars sociala påverkan.¹ *Le Voyage dans la lune* är dock av en annan anda och är inte lika kritisk till imperialismen.

Med hjälp av en enorm kanon skjuter man iväg en kapsel som kraschlandar in i månens yta. Väl på månen blir rymdfararna tillfångatagna av monstruösa utomjordiska varelser som ser ut som en korsning mellan människa och skaldjur och som är beväpnade med primitiva vapen som liknar assegajer. De förs inför kungen av månfolket men lyckas slå sig fria och fly tillbaka till jorden i sitt rymdskepp. Väl tillbaka i Frankrike har de med sig en tillfångatagen utomjording som de visar upp och förnedrande tvingar att dansa inför en hyllande publik. Georges Méliés film kan därför läsas som en allegori för det moderna västerländska samhället med den franska republiken och dess imperialism över primitiva kulturer som kuvas. Det primitiva månfolket med dess monarki kan således ses som ett exempel på hur man upplevde olika afrikanska kulturer i de nyligen erövrade kolonierna.²

Regissören Segundo de Chomon gjorde en väldigt likartad film starkt inspirerad av *Le Voyage dans la lune* som hette *Excursion dans la lune* regisserad 1908. Även denna handlar om en resa till månen i en farkost uppskjuten med kanon, ett snabbt möte med månfolket och dess kung såväl som en återresa till jorden. Man skall dock se denna film som ett uttryck för en diskussion där filmskaparen har behållit berättelsens större ramverk men gjort ändringar i dess politiska innehåll. Till skillnad från Méliés, som var en man av det industriella och republikanska Frankrike, var Segundo de Chomón från det agrara Spanien. Huvudpersonerna i hans film som genomdriver rymdresan skiljer sig åt i det att de inte skildras som industriella kapitalister utan som män ur en landägande aristokrati. När de färdas till månen och möter månfolket är dessa inte likt de djuriska varelserna Méliés framställer,

¹ Christina Cornea, *Science fiction cinema*, Edinburgh 2007 s. 11-12.

² Cornea, s.12.

utan ett samhälle med dansande vackra kvinnor som rymdfararna dansar vals med och med soldater klädda likt antika romerska soldater. I slutet förs den vackra prinsessan av det gammalmodiga månfolket tillbaka till jorden och en av aristokraterna friar till henne. Inställningen i dessa två filmer till det moderna och det omoderna samhället skiljer sig avsevärt åt eftersom Chomón hyllar det omoderna som ideal.

I artikeln *George Méliés and his rivals* skriver Charles Silver att filmer av Méliés och andra samtida regissörer såsom Segundo de Chomón innehöll en glad och oskuldsfull inställning som skulle gå förlorad inom filmkonsten efter att Europa kastades in i först världskrigets många fasor. Dessa tidiga regissörer misslyckades att hänga med tidens utveckling och förlorade betydelse snabbt med filmens utvecklande. Méliés blev i slutändan utan en plats i filmindustrin och arbetade med att sälja leksaker.³

Elizabeth Ezra menar att det vanligt förekommande inslaget i tidiga science fiction-filmer av den här typen där olika fordon förknippade med det moderna samhället kraschar visar på en kollision mellan olika kulturer och samhällen såväl som värderingar. En gammal värld hamnar i kollision med framtiden.⁴ I dessa tidiga science fiction-filmer kan man även se i mötena mellan människor och utomjordiska kulturer att exempel på orientalism uppvisas i form av en bild av icke västerlänningar som främmandegörs som den andre i gestaltning av olika typer av utomjordingar. Edward Said skrev i sitt kända verk *Orientalism* att Orienten har använts av västerlänningen för att definiera sig själv och att man har projicerat en bild på Orienten och den orientaliska människan som målar ut dessa som motsatsen till väst och västerlänningen. En bild av en till stor del imaginär orient är och har varit således en stor del av den västerländska kulturen. Del av detta var ett främmandegörande av orienten som en plats med makalösa landskap och exotiska djur och en skådeplats föremål för västerlänningens sexuella och romantiska fantasier.⁵ Det är detta slags möten som uppsatsen handlar om, liksom synen på modernisering och framtiden, förlagda till en annan tid och andra platser.

Definition av science fiction

Frågan kring hur science fiction skall definieras har flera forskare haft olika svar på. En definition av Darko Suvin som har fått stor spridning är att man skall se science fiction som en genre som karaktäriseras av berättelser som vill framställa verkligheten på ett sätt som gör att den för läsaren blir mindre familjär. Suvin skiljer därmed på sagor som ofta innehåller element som vill skildra något främmande i form av omöjliga element som flygande mattor som sporrar fantasin. Även om science

³ Charles Silver, "*Georges Méliés and His Rivals*" hämtat den 30 april 2012 från internetadress: "http://www.moma.org/explore/inside_out/2009/10/06/an-auteurist-history-of-film-georges-mis-and-his-rivals"

⁴ Cornea, s. 13.

⁵ Edward Said, *Orientalism*, nytryck London 2003, sid 1-4.

fiction innehåller ibland minst lika fantastiska element som resor till andra planeter och främmande teknologi fyller det en annan funktion. Genom vad han kallar för "cognitiv enstrangement" får publiken betrakta och kontempera över till exempel samhället från ett avlägset perspektiv genom att det familjära görs främmande och mystifieras till en viss nivå, samtidigt som en viss igenkänning kvarstår.⁶

Denna definition eller beskrivning av science fiction har även mycket gemensamt med Tzevetan Todorovs syn som menar att science fiction för det mesta är väldigt allegorisk. När man ser en science fiction-film finner man att de många gånger innehåller ovanliga och främmande ting som robotar, utomjordingar och främmande världar på avlägsna planeter. Alla dessa främmande ting är en del av berättandet som syftar till att publiken skall spurras till en fundering över sin egen tillvaro och hur nära det spektakulära (marvellous) är närvarande i ens samtid. En skildring av framtiden, exempelvis ett framtida dystopiskt samhälle, är därmed många gånger en allegori för hur man ser på och värderar sin samtid.⁷

Science fiction som genre kretsar kring idéer om exempelvis den framtida utvecklingen av samhället och som sådan har Samuel R. Delany velat se science fiction som en genre där man för en diskussion eller debatt. Detta kommer till uttryck av att ett verk bygger vidare på ett annats verks idéer och utvecklar dessa eller ger en annan syn på ämnet som science fiction belyser.⁸

Science fiction-filmen var länge en relativt sällsynt genre som det inte gjordes många filmer inom. Filmerna i början av 1900-talet som i huvudsak hade varit väldigt korta skildringar av resor till andra planeter skulle i samband med tiden kring första världskriget utvecklas till långfilmer som berörde likartade teman. Ett exempel är den danska filmen *Himmelskibet* regisserad 1917 av Holger-Madsen. I denna film färdas män i en rymdfarkost till planeten Mars och finner där ett vackert och fridfullt folk. Likt *Excursion dans la lune* blir huvudpersonen kär i prinsessan av marsianerna och för henne tillbaka till jorden.

Keith M. Johnston skriver om *Himmelskibet* att det skiljer sig starkt åt från framställningen av marsianer som H. G. Wells gjorde i att man valde att skildra de som ett mänskligt och fredligt folk till skillnad från Wells monstruösa och krigiska marsianer.⁹ Filmen berör sin samtid och en längtan efter fred mitt under brinnande världskrig och de mer moraliskt utvecklade marsianerna lär jordborna vikten av att inte bruka våld och använda vapen mot varandra såväl som att bli vegetarianer.

När första världskriget nådde sitt slut tog en dynamisk period av förändring vid med nydaning av inte minst samhällssystemen, ekonomierna och relationen mellan könen i länder i västvärlden. I både

⁶ Darko, Suvin, *On the Poetics of the Science Fiction Genre*, s. 375-377 hämtad 30 april 2012: "<http://www.jstor.org/discover/10.2307/375141?uid=3738984&uid=2&uid=4&sid=47699011690907>"

⁷ Cornea, s. 2-4.

⁸ Cornea, s.8-9 och 22.

⁹ Keith M. Johnston, *Science Fiction Film A Critical Introduction*, New York 2011 s. 65-66.

Tyskland och Ryssland föll de gamla monarkierna, makten försköts till nya grupper, den nya kvinnan gjorde entré och en redan tidigare påbörjad industrialisering fortskred allt mer. Mellankrigstiden var de stora sociala förändringarnas tidevarv där en gammal värld byttes mot en ny. Man fick anpassa sig till den nya värld som hade skapats efter krigsslutet och bygga vidare på densamma fram till dess att andra världskriget skulle stöpa om de europeiska samhällena igen och rita om den politiska kartan.

Med all förändring som påverkade människors liv under mellankrigstiden ställer man sig frågande till hur man under denna period förhöll sig till förändringen och hur man såg på framtiden i relation till nuet och det förgångna.

Keith M. Johnston har skrivit att studiet av science fiction-filmer inte har berört filmer gjorda under mellankrigstiden i någon större utsträckning. I stort menar han att science fiction-filmens första 60 år är kraftigt underrepresenterad i akademiska studier och består främst av ytterst kortfattade redogörelser kring filmer som *Le voyage dans la lune*, *Metropolis* och *Aelita*. Merparten av studiet har istället kretsat kring kallakrigets 50-tal och filmer gjorda senare.¹⁰ Enligt Cornea skiljer science fiction-filmen sig åt mycket mellan olika tidsperioder. Stora förändringar har skett inom science fiction-filmer om man jämför 30-talet, 70-talet och nutida filmer. För att fördjupa förståelsen av filmerna från de äldre tidsperioderna krävs en historiker.¹¹

Syfte och frågeställningar

Uppsatsen ämnar till att belysa inställningar såväl som värderingar kring moderniseringen av samhället under mellankrigstiden med fokuseringen på tre för perioden speciella samhällen, Sovjetunionen, Tyskland under Weimarrepubliken och USA. Föremål för studien är science fiction-filmer från dessa länder under perioden då genren har den fördelen att den berör och skildrar tidens olika föreställningar om hur framtiden skulle se ut. Dessa tre länder hörde till de mest framstående i produktionen av den här typen av filmer under perioden. Många länder inklusive Sverige producerade inga science fiction-filmer i huvudtaget. Dessa tre länder skiljer sig även åt avsevärt i hur det politiska landskapet såg ut med det nybildade samhället med kommunistpartiet vid makten i Sovjetunionen, Tyskland som hade förlorat ställningen som imperialmakt och blivit en demokrati med legitimitetsproblem styrt av främst socialdemokratiska partiet och USA som var en demokrati som i mångt och mycket hade undgått krigets många ekonomiska kriser och förödelse. I alla dessa tre fick man förhålla sig till en ökad mekanisering av samhället, industrialisering och förändrade kvinnoroller. Den kvinnliga rösträtten och allt fler kvinnor som förvärvsarbetade var bland några av

¹⁰ Johnston, s. 53.

¹¹ Cornea, s. 9.

de stora förändringarna och innebar ett nytt maktförhållande mellan män och kvinnor i det moderna samhället.

För att belysa inställningen till modernisering och mans- och kvinnoroller har följande frågeställningar tillämpats:

1. Hur gav mellankrigstidens sciencefictionfilm uttryck för synen på framtiden i form av positiv eller negativ inställning till modernisering av samhället?
2. Vilken roll spelade inslag av orientalistiska föreställningar in i science fiction-filmerna?
3. Vilka föreställningar om idealsamhället och det dystopiska samhället förespråkades i science fiction-filmerna?
4. Vilka föreställningar om idealfamiljen och ideala könsroller förespråkades i science fiction-filmerna?
5. Vilka var de större likheterna och skillnaderna i undersökningsperioden mellan filmerna gjorda i Sovjetunionen, Tyskland och USA?

Teorier

Science fiction är en genre som ända sedan 1800-talet har berört samhället och samhällsförändringar på en mängd olika sätt. Detta gör att den skiljer sig åt från många genrer i det att den i högre grad berör politiska värderingar genom att samhället står i fokus. Genom att man skildrar ett framtida samhälle ger man uttryck för vad som man anser är idealt och vad som man anser är en negativ form av samhälle i nu tiden. På grund av detta kan man analysera science fiction-genren utifrån de politiska värderingarna som genomsyrar verken och ställa de i relation till miljön de har skapats i och av vilken grupp i samhället som har legat bakom produktionen. Därav kan marxistiska perspektiv appliceras då dessa teorier berör och försöker förklara formeringen av olika kulturella verks politiska innehåll.

Marxistiska perspektiv på kultur

Det marxistiska perspektivet för historiska studiet av kulturellt material har enligt John Storey ursprungligen tagit fasta på att man måste förstå ett samhälles kulturella och intellektuella liv utifrån att dessa, såväl som den politiska strukturen, formas av samhällets ekonomiska förutsättningar. I boken *Grunddragen i Kritiken av den Politiska Ekonomin* av Karl Marx förklaras förhållandet mellan vad Marx kallar samhällets bas och dess överbyggnad. Basen framställs som att bestå av produktionsmedlen i form av de verktyg, material och arbetskraft vilka ges av den rådande teknologiska nivån i samhället, vilket skiljer sig åt från det primitiva jägarsamhället och till exempel den agrara feodalismen. Basen skiljer sig även åt i olika tider i form av relationen mellan olika klasser

och ägandeförhållandet av produktionsmedlen. Samhällets överbyggnad formas av basen och består av olika institutioner såsom politiska system, lagar och regler, men även av institutioner och företeelser av mer kulturellt slag som religion, utbildning och filosofi som formar samhällets och medborgarnas medvetande och förståelse. Tanken är att denna ideologiska del av överbyggnaden verkar i syfte att rättfärdiga de rådande förhållandena i basen som gynnar eliten den producerar. Enligt Marx och Engels är det den styrande klassens idéer som är dominerande i ett samhälle, men samtidigt formas dessa genom att de framställs som det gemensamma intresset för alla i samhället.¹²

Man kan dock mena att förmågan att kunna förmedla idéer skiljer sig åt avsevärt från en tid till en annan. Innan etableringen av ett allmänt utbildningsväsende och en högre nivå av läskunnighet hade man inte samma förmåga att förmedla idéer från eliten till sina underordnade genom till exempel lektioner vid skolbänken eller genom journalistik och litteratur. De olika formerna av masskultur som tjänar som kanaler för kommunikation idag via tv och filmer av politiska budskap fanns inte under antiken eller medeltiden, men religion kunde däremot vara en kanal som fungerade väl med ritualer som nådde ut till massorna, inte sällan laddade med elitens världsbild. Exakt hur elitens i ett samhälle utövar inflytande över kulturen kan man även diskutera. Möjligen kan en form ta sig uttryck av censur uppburen av en lagstiftning som begränsar rätten till att kritisera eliten. Man kan även tänka sig att inflytande över kulturen kommer i form av att den dominerande klassen äger de medel varigenom kulturen produceras och distribueras som exempelvis filmbolag eller tidningar och på så vis använder de samma i propagandistiska syften.

Jane Marcellus diskuterar i sin studie *Business Girls & two-job wives – Emerging Media Stereotypes of Employed Women* om nyttan av ett marxistiskt perspektiv för förståelsen av formering av kvinnoideal i tidningar från mellankrigstiden. Hon poängterar att eftersom tidningar var ett kommersiellt medium var de beroende av den ekonomiska basen. Innehållet i tidningarna formades av tidningsägarens ekonomiska behov, vilket Marcellus hävdar innebär att de förespråkade ett hemmafruideal för att tidningarna var ekonomisk beroende av att kvinnor konsumerade tidningarna och inte var uppbundna i arbete. Vidare använder sig Marcellus av James Careys teorier enligt vilka kulturell kommunikation handlar om att förstärka en gemensam identitet. Detta sker rituellt genom att man med mediernas hjälp förmedlar gemensamma värderingar om och om igen och gör att identiteten blir starkare och rådande förhållanden bevaras.¹³

Dessa perspektiv på kulturens formering som har utvecklats från Karl Marx läror kan appliceras på filmen som medium, men på samma gång blir film starkt generaliserat. Det kan vara gynnsamt att se det som att vissa filmer speglar värderingarna som härskarna hyser men forskningen har under de

¹² John, Storey, *Cultural Theory And Popular Culture – An Introduction fifth edition*, Harlow 2009, s. 59-61.

¹³ Jane, Marcellus, *Business Girls & Two-Job Wives – Emerging Media Stereotypes of Employed Women* 2011 Creskill, s. 10-11.

senaste åren visat att denna förenklade bild av filmen inte alltid stämmer. Därav kan studiet av film gynnas av att kompletteras av alternativa förklaringsmodeller och att film studeras som ett medium som kan hysa en rad olika förutsättningar i sin tillkomst och eftersträva olika mål vilket formar dess innehåll. Ett perspektiv på film som skiljer sig från de olika marxistiska perspektiven är Filmens pluralism, formulerat av den svenske historikern Tommy Gustafsson, som mer tar fasta på de förutsättningar som filmen formas efter genom dess kommersiella strävan.

Filmens pluralism

Tommy Gustafsson menar att film som medium skiljer sig åt från andra medier såsom skönlitteratur i det att den produceras av en uppsjö av olika människor. Detta innebär att filmen ger uttryck för en pluralism av åsikter från flera människor. Detta är det första av de tre benen i filmens pluralism, enligt Gustafsson. Det andra består i att filmen som medium är hyperkommersiellt och dyrt att producera och är därav beroende av att biograferna blir välbesökta. Som följd måste den appellera till många olika grupper i samhället. Tommy Gustafsson refererar till Erik Hedling som är av likartad åsikt där han ser filmen som tvungen att härbärga olika åsikter och appellera till olika politiska grupperingar, både höger som vänster, såväl som andra intressegrupper i en och samma film för att kunna nå en hög spridning. I den här meningen representerar filmen enligt Hedling, sin samtid i större utsträckning än andra medier. Gustafsson menar i förlängning att filmen blir mångtydig som följd av detta. Synen som förmedlas är att producenten anpassar sig till konsumenten och Gustafsson använder ord som "beroende", "måste" och "tvingad" i sin beskrivning av dess ageranden som styrs av ekonomiska förhållanden och nödvändigheten av att sträva efter maximal spridning. Denna pluralism i film kan enligt Gustafsson ta sig formen många gånger av att den heterogena publiken kan sympatisera med olika karaktärer i samma film. I förhållande till kön kan flera föreställningar inkluderas vilket gynnar olika människors uppfattningar. Det tredje benet berör att filmen suddar ut skillnaden mellan offentlig och privat sfär och vill utöver att skildra olika grupper i samhället även vill ge dessa en hög nivå av realism och uttrycker olika former av fantasier och känslor som olika grupper kan känna igen sig i, samtidigt som dessa kan gå emot vad som är accepterat i den offentliga sfären.¹⁴

De marxistiska perspektiven och filmens pluralism behöver inte vara oförenliga storheter utan är perspektiv som förklarar olika typer av filmer. Alla filmer behöver nödvändigtvis inte ses som att vara starkt kommersiella även om detta nödvändigtvis blir vanligt som följd av den höga produktionskostnaden. Vissa filmer har inte som mål att främst tjäna in pengarna som man har lagt ut för produktionen utan kan möjligen mer ses som ett verktyg för att förmedla värderingar från den

¹⁴ Tommy, Gustafsson, *Filmens pluralism - Historiografi, pluralism och representativitet*, *Historisk tidskrift* 126:3 2006, s. 13-17.

rådande klassen i samhället eller alternativt att bli en form av prestigeprojekt för nationen. Kostnaden kan därmed vara en uppoffring man är beredd att göra vissa gånger.

Forskningsläge och bakgrund

Kring science fiction-genren har många forskare skrivit om. Till exempel har John Henri Holmberg skrivit mycket i boken *Inre landskap och yttre rymd* om hur den har gestaltat sig i litterär form.¹⁵ För uppsatsen har dock fokuseringen legat på det som har skrivit om hur science fiction har gestaltat sig på film såväl som den forskning som har belyst inställningen till modernisering.

Klas-Göran Karlsson har velat definiera modernisering som ett samlande begrepp för en rad olika samhälliga processer som resulterar i modernitet. Dessa samhälliga processer kan i olika grad ses som parallella eller sammanvävda med varandra. Centralt är en ekonomisk aspekt där modernisering associeras med industrialism och marknadsekonomi. Även viktigt är en politisk aspekt där modernisering kopplas till parlamentarism och rösträttsreform som ersätter äldre furstemakt. Synen på modernisering sträcker sig från en positiv framåtskridande syn till en starkt kritisk hållning som associerad med bland andra tänkare som Max Weber och Zygmunt Bauman som hyllar ett tidigare samhällsförhållande som ideal. Bauman kritiserar bland annat sekularisering och vetenskapens starka ställning som han associerar till moderniseringen.¹⁶

Richard W. McCormick har bedrivit forskning som ligger närmast uppsatsens fokus. I boken *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, literature and "New objectivity"* har han forskat kring inställningen till det moderna samhället i Tyskland under mellankrigstiden och hur den förändrades under perioden. Genom att använda populärkulturella verk som källmaterial lyckas McCormick få fram en bild av att det i kulturen dels fanns en starkt anti-modern hållning vilket han kopplar till den konstnärliga strömning som kallas för expressionismen, dels en modern hållning som bars upp av strömningen New Objectivity. Expressionismen hade enligt McCormick sin storhetstid under 1910-talet. Inom film fasades den ut cirka 1924 då en ny strömning tog plats som kallas för New Objectivity. Skillnaden mellan dessa strömningar är att de förhöll sig på olika sätt till moderniteten. Expressionismen hade sina rötter i romantiken och såg negativt på förändringen av samhället och den ökade mekaniseringen medan New Objectivity omfamnade moderniteten och hade en positivare inställning till det mekaniserade samhället. Inställningen till moderniteten kretsade även kring ängslan kring förändrade könsroller då kvinnor fick rösträtt och allt fler kvinnor kom in i arbetslivet. Det traditionella levnadssättet och traditionella könsrelationer med kvinnans plats i hemmet

¹⁵ John Henri, Holmberg, *Inre landskap och yttre rymd: science fictions historia. 1, Från H.G. Wells till Brian W. Aldiss*, Lund 2002.

¹⁶ Klas-Göran, Karlsson, *Terror och tystnad. Sovjetregimens krig mot den egna befolkningen*, Lund 2003, sid 108-109.

utmanades när nya moderna tider förändrade samhället. Förändring av samhället skedde fort och var en chock för många män som ofta upplevde en kris kring moderniteten då den associerades med förlust av manlig auktoritet. Den nya kvinnan blev en symbol för moderniseringens överdrift.¹⁷ De traditionella könsrollerna med kvinnoidealet av en hemmafru luckrades snabbt upp med att kvinnor även i högre utsträckning började studera på universitet. Kvinnan uppfattades som att hon blev maskulinare genom att även modet blev androgynt under 20-talet. I konsten från tidiga Weimarrepubliken ser man därför ofta uttryck för mäns rädsla för förlorad manlighet och auktoritet. Den förstärktes även av den unika situation som Tyskland erfor genom kraven som ställdes av den vinnande sidan i första världskriget. Med förlusten av sina kolonier och den militära styrkan såväl som ekonomiska pålagor med stora krigsskadestånd blev uppfattningen att Tyskland som nation hade blivit kastrerad och feminiserad. Denna känsla av underordning gav genklang även i att många män upplevde en starkare känsla av underordning till kvinnor.¹⁸

En poäng som McCormick vill göra är att förändringen av inställningen till det moderna samhället med dess olika associationer till bland annat förvärvsarbete kvinnor och mekanisering hänger ihop med den ekonomiska konjunkturen. I de sämre tiderna som upplevdes i början av Weimarrepubliken med hyperinflation, arbetslöshet och en medelklass som förlorat besparingar och social status blev inställningen negativ. Man drömde sig tillbaka till forna stordagar. Men när Tysklands ekonomi vände, och blev mer stabil från 1923 som en följd av Dawesplanen där amerikanska lån till Tyskland hejdade hyperinflationen och kaoset, förbyttes denna negativa inställning till modernisering till en positivare i form av New Objectivity. Negativ och positiv inställning till moderna samhället hänger ihop med uppfattningen av moderna samhället som antingen feminiserat eller maskulint. Under New Objectivity framställdes maskiner inte som en förlängning av den större underordning man upplevde att moderna samhället innebar och som förstärktes av första världskrigets erfarenhet där människan föll offer för ny teknik. Mannen fick istället makt med hjälp av maskiner och industrialisering vilket gav välbefinnande. Man hade ett större hopp för tekniken som frälsande och man blev öppnare för moderna könsrelationer och demokrati framför de traditionella könsrelationerna och det forna auktoritära statskicket.¹⁹ När ekonomin sedan fick sig en törn med depressionens intåg 1930 återupptod den negativa inställningen från förr och med nazisternas bokbål 1933 innebar det ett slut för New Objectivity i den tyska kulturen.²⁰

Kring science fiction-filmer från mellankrigstiden har Christine Cornea skrivit i *Science fiction Cinema. Between Fantasy and Reality*. Enligt Cornea kan man i filmerna från perioden urskilja att

¹⁷ Richard W. McCormick, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity. Film, literature and "New objectivity"*, New York 2001, s. 2-4, 7-9.

¹⁸ McCormick, s. 21-22 och 67.

¹⁹ McCormick, s. 42-43, 45, 48 och 67.

²⁰ McCormick, s. 9.

filmerna speglade mellankrigstidens politiska oro. Hon jämför tre filmer från 20-talet som har en futuristisk stad som tema, den sovjetiska *Aelita*, den tyska *Metropolis* och den brittiska *Things to Come*. Dessa tre filmer ser med optimism på framtiden och utvecklingen av samhället med vetenskapens hjälp, vilket hon finner var sällsynt inom science fiction-filmen i perioden strax efter andra världskriget. Dock skiljer bilden av idealsamhället sig åt mellan dessa filmer, vilket speglar de olika kulturella kontexterna de tillkom i. Bland annat nämner Cornea att både *Aelita* och *Metropolis* är exempel på filmer med en socialistisk prägel av idealsamhället och att båda uppstod i tider av ekonomisk oro i båda länderna. Inställningen till klasskonflikt, som är tema i båda filmerna, skiljer sig åt. Där den sovjetiska ser revolution som en lösning ser man i *Metropolis* en vänskaplig samexistens mellan elit och arbetare i samhället som ideal.²¹ Cornea belyser även den amerikanska science fiction-filmen under mellankrigstiden. Cornea skriver att i USA hade serietidningen vuxit fram som medium under 20-talet och vissa av dess historier kretsade kring science fiction med *Buck Rogers* och *Flash Gordon* som de främsta och populäraste av dessa. Utmärkande var att de kretsar kring atletiska hjältar och tekniska innovationer. Dessa utvecklades senare till cinema serials som riktade sig till en ung biopublik under 30-talet och som ofta förekom i 12 avsnitt om 20 minuter, vilka lockade publiken tillbaka till biosalongerna. Filmatiseringar av *Flash Gordon* och *Buck Rogers* såväl som andra cinema serials blev den vanligaste formen av science fiction på bio under 30-talet i USA. Utöver dessa var science fiction-filmerna få under perioden, enligt Cornea.²²

Keith M. Johnston har kring den amerikanska science fiction-filmen som exempel skrivit att många filmer under 1910- och 20-talet visar en framtiden med ett matriarkat och underordnade män som visar en rädsla inför kvinnors ökade makt. Under 30-talet och 40-talet hade science fiction-filmen en nergång då krigsfilmer blev vanligare. Filmerna från den här tiden som *Flash Gordon* och andra ungdomliga filmer erbjöd verklighetsflykt, vilket under 50-talet förbyttes mot en större realism inom science fiction-film med verk av regissören George Pal som utmärkande exempel.²³

Andra relevanta delar av den tidigare forskningen som fokuserar på de enskilda länderna kommer belysas nedan när dessa blir aktuella i relation till filmernas innehåll.

Material och metod

Källmaterialet för uppsatsen är ett urval av science fiction-filmer från mellankrigstiden. När det gäller de sovjetiska filmerna representerar de fyra filmerna som blir belysta nedan näst intill samtliga filmer gjorda under perioden. Borträknat är filmen *Gibel Sensatsii* som har uteslutits på grund av att den inte återfinns i en textad version, vilket gör en analys svår då språket sätter gränser. De tyska filmerna

²¹ Cornea, s. 18-19.

²² Cornea, s. 20-21.

²³ Johnston, s. 68 och 74.

Metropolis och *Frau im Mond*, som både regisserades av Fritz Lang, representerar periodens två kändaste filmer inom genren. Bristen på tillgänglighet av andra filmer från den här perioden inom genren science fiction har styrt urvalet. Dessa två har gjorts tillgängliga genom år av ihärdigt restaureringsarbete och andra tyska verk som filmen *Algol – Tragödie der Macht* regisserad av Hans Werckmeister 1920 har ännu inte återfunnits och anses förlorad för eftervärlden. Av de amerikanska filmerna har filmer från periodens tidiga år tenderat att vara mycket svårfunna. Exempelvis har filmen *The Last Man on Earth* regisserad av John G. Blystone 1924 överlevt tills idag men finns endast tillgänglig för visning på plats hos *Museum of Modern Art* i New York. Tillgängligheten har därav gjort att studiet av den amerikanska science fiction-filmen i huvudsak kretsar kring filmerna gjorda under 30-talet. Science fiction-filmerna var inte många i antal under mellankrigstiden i jämförelse med andra genrer och därav blir studiet av ett fåtal filmer högst representativt för perioden.

Filmen *Metropolis* skiljer sig från resten av filmerna som studeras i det att den finns i flera versioner beroende på hur den har klippts ner. Versionen jag använder mig av är den versionen av filmen vars restaurering har gjorts av Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung 2001. Fördelen med den här versionen är att man har använts sig av samma musik som användes vid filmens ursprungliga premiärvisning såväl som att man har återgett filmens olika scener så som de var vid premiären. I de fall där scener har gått förlorade har man kompletterat med berättarrutor vilket gör att inget av berättelsen går förlorat.

Då studiet kretsar kring filmer vars innehåll ses som historiska kvarlevor kan man i stort utesluta behovet av källkritik i fråga om dessa. Enligt Tommy Gustafsson är historiska studier av filmer väldigt användbart och filmer är en källa till kunskap som ofta blir förbisedd och lämnad åt de rena filmvetenskaperna. Det är, enligt Gustafsson, inte fruktbart att använda sig av filmer som historisk källa för att uttyda hur saker verkligen var trots det faktum att filmen med sina fotografiska bilder kan levandegöra verkligheten från förr. Skildringen kan ge en förljugen bild av verkligheten många gånger. Som exempel kan dokumentära bilder av verkligheten bli missvisande i det att den inte bara avbildas utan arrangeras framför kameran vilket gör att fakta man skulle utvinna ur filmen inte går att lita på och stor osäkerhet uppstår. Använder man filmer som historisk källa blir det komplicerat att uppfylla källkritiska krav.²⁴

Vid studiet av science fiction-film avbildas dock inte verkligheten såsom en dokumentärfilm utan man ger skildringar många gånger av påhittade världar och framtiden vilket gör att användningen av dessa som historisk källa blir ytterst liten. Istället fungerar de väl för att avläsas som historisk kvarleva som kan ge uttryck för tidens idéer och attityder gestaltat genom påhittade världar. Dock kan en källkritisk hållning till filmerna ibland vara användbar när det gäller översättningar från ett språk till

²⁴ Tommy, Gustafsson, *Historisk tidskrift* 126:3 2006, *Filmen som historisk källa - Historiografi, pluralism och representativitet*, s. 3-5 och 7.

ett annat. Viss innebörd och betydelse av en dialog kan i översättningen gå förlorad när det gäller översättningen från ryska till engelska och det är något man får beakta i sin analys. I regel används filmernas originaltitlar, men om till exempel en engelsk titel finns etablerad för en rysk film kan även denna hänvisas till.

Metoden för att uppsatsen är en form av kvalitativ analys av filmerna. Det rör sig inte om en form av receptionsanalys där man undersöker hur filmerna i sig har blivit bemötta i till exempel recensioner, vilket skulle vara svårt då språket sätter gränser. Det är istället filmernas form och innehåll som är föremål för forskningen där studiet kretsar kring framställningen av samhället och män och kvinnor och idéer av politiska slag som kretsar kring modernisering. Istället för publikens reception blir studiet fokuserat på filmskaparnas intention med vad de vill ha berättat med sina filmer.

Science fiction-film kan analyseras utifrån olika perspektiv. Keith M. Johnston hävdar att de främsta är fem kategorier vilka är reflektion, ideologi, det psykoanalytiska perspektivet, reception och intertextualitet. Med reflektion innebär det att man metodiskt läser science fiction-filmer som att spegla känslor och oro kring vissa frågor aktuella under tillkomstperioden, ofta presenterat i en allegorisk form. Ett klassiskt exempel är filmer från kallakriget som ofta kretsar kring invaderande rymdvarelser som blir ett uttryck för tidens rädsla för kommunismen i USA. Den samtida publiken är införstådd i filmens allegoriska språk genom att de känner igen mönster i form av idéer och bildmässiga uttryck i filmens narrativ. Amerikanska science fiction-filmer från 80-talet har även lästs som att spegla Reaganerans värderingar kring maskulinitet centrerad kring våldsanvändning och heteronormativ sexualitet. Hjältar blir i dessa filmer bilden av ett manlighetsideal från perioden.²⁵ Enligt mig kan man även som exempel se *Avatar* (regi James Cameron, 2009) som att spegla samtidens oro kring miljöförstörelse och global uppvärmning.

Ideologi innebär att analysera filmerna och uttyda vad de framställer som normativt och vilka värderingar som förespråkas. Istället för att endast reflektera tidens känslor återskapar filmskaparna de dominanta värderingarna i samhället och konstruerar en uppfattning av verkligheten. En sådan metod fokuserar på filmens berättelse och dess karaktärer och analyserar inte nämnvärt vad man inom filmvetenskap kallar mise en scène, klippning, ljussättning eller kameravinklar. Gemensamt för båda dessa metoder att analysera science fiction-film är att man läser dessa som allegoriska för att komma åt underliggande betydelser.²⁶ Intertextuell metod att analysera film tar fasta på det faktum att filmer ofta relaterar till varandra och att filmerna därav får sin betydelse genom att de refererar till andra filmer och texter eller andra kulturella yttringar och att publiken förväntas kunna se och förstå kopplingen. Ett sätt att analysera intertextuellt är genom att jämföra filmer gjorda av samma

²⁵ Johnston, s. 27-30.

²⁶ Johnston, s. 30-33.

regissör eller filmer gjorda med likartade teman. Filmens betydelse blir klarare genom att man kan fastställa gemensamma mönster mellan olika verk som ibland är subtilt och i andra fall tydliga.²⁷ För uppsatsen har kategorierna reflektion, ideologi och intertextualitet varit de mest användbara för att uttyda filmerna.

DEN SOVJETISKA SCIENCE FICTION-FILMEN

Science fiction under NEP

Luch Smerti 1925

“For the first shots from the insurgents respond by bombing the town and show any revolutionary that the state, the fascists, do not speak but act.” – Hart, fascistledare

Kort resumé av filmen:

Luch Smerti (Dödsstrålen, 1925) utspelar sig i ett onämnt land i väst där filmens hjälte Thomas Lann har lett ett uppror bland arbetarna i byn Helium mot de fascistiska härskarna. De leds av Rebo, Major Hart och deras nära samarbetspartner Ruyer, som äger den lokala fabriken. Upproret misslyckades med följd att många arbetare mördas av fascisternas ordningsväktare medan Thomas Lann hamnar i fängelse. Vid sidan av denna tragedi uppvaktas den förföriska Edith av fabriksägaren Ruyer som vill gifta sig med henne. Hon säger sig gå med på detta i utbyte mot att Ruyer ger henne ett hus som hennes syster och systerson kan bo i, vilket Ruyer behöver fundera över i några dagar. Samtidigt bryter sig Thomas Lann ut ur fängelset och flyr till Moskva. Edith bestämmer sig för att inte bli Ruyers hemmafru. Hon bryter sig in i hans kassaskåp och stjälar hans pengar. Hon söker sedan upp Thomas Lann för att samarbeta med denne i hans revolutionära strävan. I Moskva får Thomas Lann härbärge hos en sympatisör, uppfinnaren Ingenjör Podoved, som tillsammans med sin kvinnliga laboratorieassistent Shura arbetar på att framställa ett futuristiskt nytt vapen som skjuter en osynlig dödsstråle som kan smälta metall. Medan man i Moskva tillverkar en dödsstråle rustar även fascisterna med nya vapen som de kan använda för att i framtiden kunna slå ner ytterligare uppror bland arbetarna. Dessa vapen är i form av ett moderna stridsflygplan som skjuter projektiler som kan spränga en hel by i luften. Sedan följer en stor rad actionfyllda upptåg där fascisterna kidnappar

²⁷ Johnston, s. 37-39.

Podoved och stjäla dödsstrålen samtidigt som Thomas Lann med hjälp av Edith försöker frita honom och återfå hans uppfinning. mot slutet flyger fascisternas flygplan för att bomba byn Helium när arbetarna åter gör uppror. Thomas Lann, som har lyckats återta dödsstrålen, kör i rasande fart till byn för att använda dödsstrålen till att skjuta ner flygplanen. Filmen avslutas med att Thomas Lann betryggande säger till arbetarna att deras seger är nära. Publiken får dock inte se slutstriden.

Analys av filmen:

Luch Smerti, är en av de tidigaste science fiction-filmerna som gjordes i Sovjetunionen. Regissören Lev Kuleshov hade året innan gjort sig ett namn med filmen *The Extraordinary Adventures of Mr West In The Land Of The Bolsheviks*. David Gillespie skriver att Kuleshov använde ett flertal skådespelare från den här filmen i *Luch Smerti*, bland andra sin fru Alexandra Kuleshov. I *The Extraordinary Adventures of Mr West In The Land Of The Bolsheviks* spelar hon en förförisk kvinna, kallad Hertiginnan, som är en i ett gäng av skurkar som i filmen försöker lura av en amerikansk turist hans pengar och ge honom en falsk bild av det kommunistiska samhällsbygget. Skurkarna i filmen skall enligt Gillespie representera den förgångna ordningen under kapitalismen och skildrar dessa som tjuvar och bluffmakare. Hertiginnan framställs även som att bära upp drag av en prostituerad kvinna i syfte att svartmåla denna grupp genom associeringen.²⁸ Enligt mig är Alexandra Kuleshofs roll i *Luch Smerti* i början till stor del likartad då hon skildras som en kvinna vid namn Edith som fraterniserar med skurkarna i filmen som är en grupp fabriksägande kapitalister och ledare för en fascistisk organisation. Likt Hertiginnan bär Edith upp likartade sensuella drag med hjälp av kraftig sminkning, lättkläddhet, målade läppar och att hon grimaserar med stora blottade tänder.

Enligt Gillespie är detta ett uttryck i hennes roll som Hertiginnan att hon skall liknas vid en prostituerad kvinna såväl som att spegla hennes grupps farliga natur och rovlystenhet.²⁹

Jag ser det som att karaktären Edith slits mellan de onda och de goda krafterna i filmen. Hon gör en förändring och byter sida i konflikten och blir en annan sorts kvinna i form av en revolutionär istället för att vara en hemmafru. Det här temat som återfinns i Lev Kuleshofs filmer av att borgligheten och den borgliga kvinnan förknippas med prostitution går igen i en hel del filmer från Sovjetunionen under 20-talet, varav *Aelita* bär likartade drag vilket belyses mer nedan. Ett annat exempel på en film med denna tematik är kortfilmen *Sovietskie igrushki (Sovjet Toys, regi: Dziga Vertov, 1924)*. Denna är en animerad propagandafilm som var samtida med *Luch Smerti* i vilken en entreprenör skildras som girig på ett visuellt sätt genom frosseri och fetma. Denne äter mat för många människor och dricker hela tunnor med öl och vin, vilket får magen att växa som en ballong tills han inte längre kan stå upp. Kvinnor ses som en del av denna girighet genom att en förförisk sensuell kvinnokaraktär lockas av

²⁸ David, Gillespie, *Early Soviet Cinem. Innovation, Ideology and Propaganda*, London 2000 s. 26-28.

²⁹ Gillespie, s. 26.

entreprenören som kastar fina skor och smycken åt hennes håll. Han köper henne således, varpå hon dyker ner och upptas i entreprenörens buk. En arbetare och en bonde utkräver sedan tillsammans skatt av entreprenören vilket skildras genom att de sparkar ett hål i magen på honom varefter mynt flödar ut ur hans kropp och in i en riksbank. Entreprenören får efter detta en kropp som är mer atletisk till skillnad från hans tidigare mer abnormt feta kroppshyddas vilket gör att hans ser mer lik ut bonden och arbetaren. I slutet straffas entreprenören och den borgliga kvinnan samt präster genom att hängas likt dekorativa leksaker i en julgran av Röda arméns soldater.

Lynne Attwood skriver att när man i det nybildade Sovjet införde NEP och tillät en hög nivå av fria marknadskrafter i syfte att sporra fram ekonomisk tillväxt hade detta även en del påverkan på kvinnornas situation. Den ekonomiska återhämtningen tog lång tid efter cirka sju år av krig och ödeläggelse från första världskriget utbrott till det efterföljande inbördeskrigets slut. Krigsekonomi som rådde under inbördeskriget hade orsakat att matproduktionen hade gått ner då bönder hade tvingats ge bort allt sitt överflöd till militären. Detta innebar att mindre mat kunde säljas till städerna och även att flera bönder odlade mindre. Som följd uppstod matbrist i städerna såväl som arbetslöshet då bönderna inte hade råd att köpa industrivaror i samma utsträckning. Arbetslösheten höll i sig länge och drabbade kvinnor hårdast då de ansågs många gånger som för svaga för att kunna hantera vissa tyngre arbeten, bland annat på grund av olika arbetsskyddslagar ämnade att skydda kvinnor från potentiellt skadliga arbetsuppgifter. Prostitution uppstod i kölvattnet som en följd av den höga kvinnliga arbetslösheten och att det hade uppstått en ny rikare klass av entreprenörer kallade Nepmän som hade pengar över att lägga på kvinnor.³⁰ Enligt mig är det i denna bakgrund som man kan se att detta tema av prostitution färgar av sig i 20-talets science fiction-film.

Gillespie skriver om *Luch Smerti* att den fick mycket kritik för att den ansågs vara för amerikansk, vilket även var en kritik Kuleshov fick utstå för *The Extraordinary Adventures of Mr West In The Land Of The Bolsheviks*. Det är ingen tvekan, menar Gillespie, att en inspiration från amerikansk västern-filmer fanns med i skapandet och *Luch Smerti* är trots sin ganska tydliga karaktär av politisk ideologi främst en fartfylld actionfilm med många slagsmål, revolverdueller och spännande inslag såsom biljakter. Hans filmer var uppskattade av publiken och rönste därmed framgång kommersiellt, till skillnad från många andra filmskapare under perioden som i högre grad skapade vad man skulle kalla politisk uppfostrade filmer och hymner till Sovjetunionen.³¹ Enligt Gillespie kan man i *The Extraordinary Adventures of Mr West In The Land Of The Bolsheviks* även utöver stark inspiration av amerikansk film och västern-genren skymta ett ambivalent slut som döljer en viss kritik av det sovjetiska samhället. Efter att Mr West har blivit lurad och vilseledd av skurkarna och getts en falsk bild av Sovjet väcks frågan om den bild av verkligheten som bolsjevikerna ger av ett mer idylliskt

³⁰ Lynne, Attwood, *Creating The New Soviet Woman*, New York 1999, s. 24.

³¹ Gillespie, s. 23, 30-31.

samhälle är sannare och trovärdig.³² Denna aspekt av Kuleshovs filmskapande med ett ambivalent slut kan man enligt mig även se i *Luch Smerti*. I de många fartfyllda scenerna i filmen jagar Thomas Lann fascisten Rebo som håller en väska med den stulna dödsstrålen. Rebo är även en katolsk präst och skildras flera gånger fingrandes på ett radband. De möts för en duell i en träskmark, båda beväpnade med varsin revolver med ett skott var. En berättartext visar frågan: "Vem kommer att segra?" Innan man får se skottväxlingen kommer andra scener och publiken lämnas oviss om hur striden gick. När flygplanen sedan närmar sig för att bomba Helium får man återse att Thomas Lann har lyckats återta väskan med dödsstrålen, men Rebo lever fortfarande och de färdas båda mot Helium för slutstriden. Slutet blir därmed en förlängning av den jämna revolverduellen, vilket skall visa att utkomsten är osäker. Båda sidorna har rustat sig inför striden med starkare vapen. Även om Thomas Lann intygar att segern är nära för arbetarna gäckas publiken i slutet av den stora frågan om vilken sida som kommer att vinna. I förlängning kan man se det som att *Luch Smerti* uttrycker en osäkerhet inför framtiden kring det sovjetiska samhällets fortlevnad, kommunismens spridning samt kapitalismens och fascismens hot.

Dessa två samhällssystem som står mot varandra i berättelsen kopplas även ihop med en dualism mellan olika kvinnotyper. Som tidigare belysts kan man säga att den sovjetiska bilden av en borglig kvinna som gifter sig med en rik man likställs med en prostituerad kvinna, vilket gör att man därmed skildrar domesticeringen av kvinnan som abnormal. Om man skall utreda vad *Luch Smerti* ger uttryck för i form av kvinnoideal kan man till viss del säga att det förknippas med förvärvsarbete genom att skildringen av den sovjetiska kvinnan Shura, som arbetar som laboratorieassistent och skildras utan det mer onaturliga grimaserandet och gestikulerandet som utmärker skurkarna och Edith i början av filmen. Shura har ett stillsammare uttryck likt hjälten och är inte lika lättklädd och flörtig. I en scen får man även se en fabrik där både män och kvinnor arbetar sida vid sida och även deltar i uppror gemensamt, vilket man kan säga skildrar kvinnor som kapabla att axla ett manligt yrke. *Luch Smerti* har som tema vapen, kapprustning och en rädsla för utsatthet och att vara försvarslös. Detta går igen i skildringen av kvinnorna i filmen genom att det återfinns en dualism mellan en beväpnad kvinna och en obeväpnad kvinna. Edith, som i historien slits mellan sitt stöd för fascisterna och kommunisterna, vacklar även mellan vilken typ av kvinna hon skall vara. De olika samhällena och deras politiska form förknippas med olika kvinnoideal. I presentationen av henne berättas det att hon är en världsmästare i skytte och hon går runt i ett rum leendes brett med ett stort gevär i sina händer. Fabriksägaren Ruyer tar geväret ur hennes händer och ställer bort det varpå han friar till henne. Till slut väljer hon att förkasta rollen som fru och beväpnar sig istället igen och hjälper Thomas Lann på olika sätt. Hon möter sedan Shura efter att ingengör Podoved har kidnappats av fascisterna. Det visar sig att Shuras

³² Gillespie, s. 29.

pojkvän i själva verket sympatiserar med fascisterna och har bistått dem i kidnappningen. Han tillfångatas av Edith under pistolhot. Hon ger pistolen till Shura och uppmanar henne att vakta fången. Eftersom Shura är kär och vill lita på sin pojkvän slänger hon iväg pistolen och släpper honom fri. Fascisten stryker dock henne. Jag skulle vilja förklara denna tematik med den obehäpnade kvinnan som att det blir lite en följd av de krig man nyligen hade gått igenom där man upplever en svaghet och utsatthet militärt där den ryska kvinnan som stryps av fienden blir en metafor för den kollektiva upplevelsen av sårbarhet och försvarslöshet.

Sedan första världskrigets utbrott och inbördeskrigets slut hade man förlorat 17 miljoner människoliv i Ryssland till stor del på grund av att den militära förmågan hade visat sig undermålig gentemot den modernare tyska armén.³³ Med förlusten av de stora områdena bolsjevikerna fick avträda i samband med separatfreden blev det tydligt att Ryssland forna styrka hade gått förlorad. Med den här bakgrunden kan man förstå att en upplevelse av utsatthet och svaghet upplevdes.

En annan aspekt på att den beväpnade kvinnan blir ett ideal är att det är en traditionellt manlig roll som fylls av en kvinna. Lynne Attwood skriver att ett vanligt motiv inom kvinnotidskrifter under 20-talet var att man propagerade för en förvärvsarbetande kvinna genom att skildra bilder av kvinnor med stora leenden som utför traditionellt manliga yrken såsom att köra traktor eller sköta olika maskiner. Genom det stora leendet gav man ett uttryck för en övertygelse att kvinnor klarade av dessa bedrifter utan problem.³⁴ Bilden av en leende Edith med gevär i hand passar in i den här bilden, inte minst av den anledningen att hon dessutom i filmen sägs vara bäst i världen på skytte. Hon ses även som oumbärlig för männen i historien. Fascisten Rebo som försöker mörda Thomas Lann mot slutet uppmanar först henne att ta sig an att skjuta Thomas, vilket hon vägrar. Självt klarar Rebo inte av att utföra uppdraget utan Ediths hjälp. Senare räddar hon en arbetare från att bli överkörd av ett tåg, vilket man kan se som ett ytterligare uttryck för Kuleshovs vurm för vilda västern. Vid ett tillfälle hjälper hon även en skadad Thomas Lann genom att köra honom så att han kan få läkarvård. Eftersom det är en äventyrsfilm kan man säga att temat om kvinnors förvärvsarbete absorberas av de inslag som hör till äventyrsgenren. Att kvinnan skildras som att kunna hantera traditionellt manliga handlingar av hjältemod och våldsutövande gör att hon likställs med mannen istället för att skildras som ett skört offer som är beroende av män. Män är istället beroende av kvinnan i högre utsträckning vilket har en påverkan på uppfattningen av hennes lämplighet i arbetslivet.

³³ Karl Schlögel, *Terror och dröm, Moskva 1937*, Stockholm 2011, s. 17.

³⁴ Attwood, s. 33.

Aelita 1925

“Kyss mig i munnen så som ni brukar göra på Jorden!” – Aelita, Regent av Mars

Kort resumé av filmen:

Aelita som regisserades av Iakov Protazanov 1925 utspelar sig främst i Moskva 1921 under slutet av inbördeskriget. Huvudpersonen är ingenjör Loss som är en uppfinnare. Tillsammans med sin vän och kollega Spiridonov arbetar de på att skapa en rymdfarkost som kan färdas till planeten Mars. I slutet av år 1921 sänds ett mystiskt radiomeddelande över världen som Loss tror är sänt från Mars. I sina dagdrömmar föreställer han sig hur livet kan te sig på Mars och mycket av historien sammanväver det verkliga livet i Moskva och Loss dagdrömmar. På Mars föreställer sig Loss ett futuristiskt och högteknologiskt samhälle. Här har vetenskapsmannen Gor uppfunnit en apparat med vilken man kan observera livet på andra planeter. Aelita, drottning av Mars, får genom apparaten skåda livet i Moskva och får då se ingenjör Loss som hon blir förtjust i. På jorden umgås Loss med sin fru Natascha som arbetar med att administrera ransonering av mat och förnödenheter till de många nödställda i Moskva. De har ett lyckligt förhållande tillsammans, men en dag blir de kommenderade att ta in en hyresgäst, den charmerande och tjuvaktiga Viktor Erlich. Innan revolutionen var han en förmögen man som spenderade sina dagar med att dricka fina viner, klä sig i frack och spela på kasinon, men nu har han fallit ner i armod. Tillsammans med en grupp andra människor från den forna eliten strävar han efter att roffa åt sig rikedomar och återskapa deras forna lyxliv. Samtidigt fattar han intresse för Natascha och Loss blir allt svartsjukare av dennes närmanden och misstänker att frun är otrogen. I själva verket är Erlich gift men för att lättare få bostad har de valt att hålla giftermålet hemligt. Hans fru Elena flörtar med Spiridonov och får honom att tro att hon är kär. Hon flyttar in hos Spiridonov och tillsammans med Erlich stjälar de pengar och smycken från Spiridonov som tror att de är vänner. Erlich har i sitt arbete som tjänsteman stulit ett kilo socker vilket har uppdragats av polisen. Den okunnige Kravtsov som aspirerar till att bli polis misstänker dock Spiridonov för stölden. I takt med att Loss blir allt mer svartsjuk arbetar han mer på sin rymdraket och drömmer om Mars. Aelita längtar efter Loss och gör sin partner Gor svartsjuk. Gor förgör därför apparaten. De styrande på Mars, kallade de äldstes råd, ledda av kung Tushkub exploaterar samhällets arbetare som lever och arbetar instängda i underjordiska fabriksmiljöer vaktade av slavdrivare med piska. Då behovet av arbetskraft har gått ner beslutar de att en tredjedel av arbetarna, som de benämner som livskraften, skall förflyttas till frysförvaring för senare behov. Aelita är endast regent till namnet, det är Tushkub som besitter makten. Tushkub vill inte att den revolutionära andan skall spridas från Jorden till Mars. Nere på Jorden beslutar sig Spiridonov att gå i exil i väst då han saknar livet före revolutionen. När

Loss felaktigt tror att Natascha har varit otrogen blir han rasande och skjuter henne med en revolver. Han förklarar sig därefter till Spiridonov för att undgå arrestering. Han bygger färdigt rymdraketerna för att fly till Mars. Med på resan far även den erfarne hjälten Gusev från Röda armén. Precis före avfärden smyger sig även Kravtsov sig på skeppet för att arrestera den han tror är Spiridonov. Raketen skjuter iväg och åker mot Mars med denna trio ombord. Aelita blir upprymd av att Loss är på väg och förhindrar Tushkub från att förgöra raketerna. Väl på Mars leder Loss, Gusev och Aelita ett arbetaruppror och lyckas störta de äldstes råd. Men Aelita visar sig vara falsk och efter att arbetarna har lagt ner vapnen tar hon befälet över armén som kuvar arbetarna och för de tillbaka ner i sina underjordiska hålor. Loss blir rasande och slänger ner Aelita för ett stup. Han vaknar nu upp från en dröm och det visar sig att han i själva verket aldrig sköt sin fru utan att det var en dröm likaväl. Han återvänder hem och förenas med sin fru igen och har kommit över sin svartsjuka. Polisen arresterar Erlich för sockerstölden och för bort honom. I slutet tar Loss sina ritningar för raketerna och bränner dessa i kaminen.

Analys av filmen:

Gillespie skriver att regissören Protazanov var den främste regissören i Sovjetunionen under 20-talet när det kom till att göra populära filmer. Hans tidigaste filmer sträcker sig tillbaka före revolutionen till 1911 då han debuterade med filmen *The Departure of the Great Old Man (Ukhod velikogo Startsa)*. Protazanov skiljde sig från många av Sovjetunionens filmskapare genom att hans karriär var längre och därav att hans erfarenhet var större. Under de hårda åren med inbördeskrigets härlingar hade Protazanov valt att gå i exil och levde utomlands. *Aelita* var den film som han skapade när han återvände till Ryssland igen 1924. Miljöerna på Mars med dess spektakulära arkitektur och kostymer är starkt inspirerade av den konstruktivistiska stilen som var förhärskande i det tidiga Sovjet.³⁵

Gillespie menar att även om Protazanov var en kommersiellt framgångsrik regissör vars filmer gick väl hem hos publiken kritiserades filmen *Aelita* av kommunistpartiets funktionärer under större delen av 20-talet. Kritiken sträckte sig från synen på klass och ekonomin till andra större ideologiska frågor. Efter *Aelita* skulle Protazanov komma att göra filmer som däremot blev mer välvilligt bemötta av kritikerna i deras politiska innehåll. Till skillnad från *Aelita*, som är en ganska allvarlig film, gjorde han därefter mestadels komedier av olika slag som satiriserade bland annat kyrkan och entreprenörerna under NEP. Skådespelaren Igor Ilinsky liknas av Gillespie vid Charlie Chaplin och bär upp mycket av de komiska delarna i filmerna där man gör satir av dessa grupper.³⁶

Gillespie har dock inte skrivit om Ilinskys roll i *Aelita* vilket jag finner intressant att belysa kring filmen. I *Aelita* spelar Ilinsky karaktären Kravtoz som på sätt och vis blir något av ett lättare komiskt

³⁵ Gillespie, s. 10-11.

³⁶ Gillespie, s. 13-14.

inslag i berättelsen enligt mig. I filmen tar han sig an rollen av en detektiv som skall lista ut vem som är tjuven, men han är oförmögen att se vad som är uppenbart för publiken, nämligen att Erlich och hans gäng av affärsmän är tjuvar som stjäl så gott som framför ögonen på Kravtoz. När Kravtoz sedan anländer till Mars stödjer han inte Loss och Gusev i deras revoltförsök utan allierar sig med kung Tushkub och de äldstes råd. I tron att dessa är goda avslöjar Kravtoz var de andra jordborna håller hus. Han får dock ingen belöning utan spärras in bland de andra arbetarna i underjorden. När arbetarna sedan gör uppror är Kravtoz en bland alla arbetare som fångas med en klubba vilt omkring sig. Han slår dock inte endast soldaterna som strider för de äldstes råd utan även en del arbetare. Man kan därmed se det som att Kravtoz är en karaktär som inte förmår att kunna skilja på vem som är ond och vem som är god vare sig när det gäller Mars med dess kung och adelsmän eller Nepmännen i Moskva som Erlich företräder.

Det som är väldigt intressant med filmen *Aelita* är för mig dess förhållande till en annan samtida film, *Papirosnitsa ot Mosselproma* (regi Yuri ZhelyaBuzhsky, 1924). Tre skådespelare från *Aelita* spelar tre likartade roller i en berättelse som även berör ett triangeldrama mellan en kvinna och två män i Moskva. Skådespelaren Nikolai Tsereteli, som spelar ingenjör Loss i *Aelita*, tog sig an rollen som filmregissören Latugin. Skådespelerskan Yuliya Solntseva som spelade Aelita är i filmen kärleksintresset för Latugin, men hon uppvaktas även av en amerikansk affärsman som bor i Moskva. I slutet lämnar affärsmannen Moskva och Latugin återfår sin drömkvinna. Igor Ilinsky gör i denna film en roll där han utför mycket slapstickkomedi och blir lite av en clown. Han samarbetar med den amerikanske affärsmannen i berättelsen och beskrivs som att vara en gammaldags man och att ha medeltida drag. Han gör satir av den gamla ordningen i sin roll, vilket man även kan se prov på i *Aelita*. Kravtoz blir en karaktär som framhäver huvudpersonen i mer positiva dagar och blir till en motpol till denne genom att vara okunnig och godtrogen. Medan Kravtoz är något av en ickeidealisk clown, varmed man driver med människor som hyser sympatier till den gamla ordningen, är Loss istället en karaktär som är intelligent och därmed kan skilja på ont och gott och som är en mer idealisk man som stödjer den nya ordningen. Temat som återkommer i sovjetiska filmer från den här tiden där man skildrar ett triangeldrama mellan en ondskefull rik man, en idealistisk hjälte och en kvinna som slits emellan dessa två, visar på hur man såg på samhället under NEP. I *Aelita* ser jag det som att triangeldramat mellan Loss, Erlich och Natascha blir till en allegori för samhället. Detta görs genom att man i slutscenerna på Mars gör en koppling mellan drottning Aelita och Loss fru. I hans dröm byter hon plötsligt skepnad till hans fru ett flertal gånger. När Loss slänger Aelita ut för stupet efter att hon förrått arbetarna på Mars byter hon i fallet skepnad från drottningen till Natascha. Därmed liknas mordet på frun vid mordet på drottningen. De två karaktärerna smälts samman, vilket gör att frun blir en liknelse för härskarna som under NEP bedrar arbetarklassen med borgerligheten och sviker den revolutionära andan. När Loss och Gusev skall uppmuntra arbetarna på Mars till revolt

säger Gusev: "Följ vårt exempel och bilda en arbetarfamilj i unionen för sovjetiska socialistiska republiker på Mars." Därmed kan man se att man i filmen beskriver samhället som en familj. För att ge en bild av det idealiska samhället använder man sig av tanken om en idealisk familj. Den dysfunktionella familjen med en kvinna och två män blir en liknelse för en dystopi bestående av flera klasser. Familjeidealet man vill återupprätta där den ena mannen röjs ur vägen speglar en vilja att röja den borgliga klassen i samhället ur vägen som även fanns i annan sovjetisk propaganda.

Karaktärerna Erlich och hans fru Elena, som är tillhörande den forna eliten, förknippas även starkt med polygami då de är gifta samtidigt som de har ett öppet förhållande där de båda försöker locka andra partners med charm och flörtigt beteende. Till skillnad från Natascha är Elena en kvinna utan arbete. Hon skildras istället som att använda sexualiteten för ekonomisk vinning och flörtar med Spiridonov utan att hysa äkta känslor för honom. Hon vill bara få uppehälle och göra ekonomisk vinning. Detta är en del av Erlich plan och han blir därmed något av en hallick för sin fru som i likhet med de borgliga kvinnorna i bland annat Lev Kuleshovs samtida filmer skildras som en prostituerad kvinna.

Attwood skriver att inställningen till sminkning, smyckning av kvinnan och fina kläder skiljde sig åt mycket under NEP respektive under Stalins femårsplaner. Under 20-talet blev smink starkt associerat med de kvinnor som umgicks med Nepmen. Arbetarkvinnor ansågs inte skulle utsmycka sig då det dels störde uppfattningen av jämlikhet och kamratskap med deras manliga kollegor. En annan poäng var att man ansåg att smink användes av kvinnor som levde på att kunna attrahera en man som försörjare med sin skönhet och eftersom kvinnor skulle vara självförsörjande var smink och smycken överflödigt. Arbetarkvinnor skulle ha en skönhet som kom av ett fint intellekt och arbetsamhet.³⁷

Natascha hotas att bli förvandlad till en liknande kvinna i filmen genom Erlichs många närmanden. Kopplingen i filmen mellan frun och härskarna i samhället förlängs då man kopplar samman Erlich närmanden med mutor. I början av filmen när Natascha arbetar som en tjänsteman som administrerar ransonering av mat träffar hon Erlich för första gången då han försöker erbjuda ett halvkilo stekfläsk som en muta för att kunna komma före i bostadskön. Hon avfärdar denna muta och sänder iväg honom. Senare när de träffas igen då Erlich flyttar in i samma bostad innefattar hans olika närmanden liknande scener där han försöker erbjuda Natascha choklad och annan lyx för att väcka hennes intresse samtidigt som han kysser hennes hand.

När nöden med tiden minskar i Moskva byter Natascha från att arbeta med administration och att dela ut ransoner av mat till att arbeta på ett barnhem. En annan kvinnlig karaktär i filmen är Majsja som är en kollega till Natascha på ransoneringskontoret. Hon gifter sig senare i filmen med soldaten Gusev i en borglig vigsel. Båda dessa kvinnor har gemensamt att de utöver sitt arbete kommer hem

³⁷ Attwood, s. 68-70.

och sköter allt hushållsarbete som behöver göras medan deras män slipper detta. I en scen får man se Natascha laga mat på spisen samtidigt som hon tvättar kläder i en balja för hand. Under tiden arbetar Loss på sitt sidoprojekt som är hans rymdraket. I en annan scen får man se Majsa sitta vid en symaskin och laga kläder efter jobbet.

Attwood skriver att under 20-talets Sovjet var denna fördelning av arbete den som propagerades för officiellt. Det ansågs otänkbart att män och kvinnor skulle dela på de gemensamma hushållssysslor. Dessa ansågs vara kvinnliga. Samtidigt bar man upp en uppfattning att kvinnor på samma gång utöver sitt hushållsarbete skulle förvärvsarbeta. Fram till slutet av 20-talet propagerade man dock för en uppfattning att kvinnor skulle ta arbeten som svarade mot en moderlig roll. Därmed skulle sådana yrken som berörde barnuppfostran och till exempel tillverkning av kläder vara bättre lämpade för kvinnor. Yrken som berörde arbete med maskiner och metallarbete ansågs vara manliga och därmed för påfrestande för den kvinnliga fysiken och ansågs därför inte under den här perioden som att vara lämpade för kvinnor.³⁸ Detta inskräptes även i den lag som instiftades 1918 som skulle skydda kvinnor från arbeten som ansågs skada deras hälsa. Tanken kring denna lag hade varit att moderskapet inte skulle äventyras. I kvinnotidskrifter hävdades att hemmafrun förlorade mycket livskvalitet om hon saknade en annan sysselsättning. Hon ansågs bli en trist person och en sämre mor än den förvärvsarbetande kvinnan. En större förändring som kom med revolutionen var att kommunistpartiet via sin underorganisation Zhenotdel skapade en mängd fosterhem för många barn som blivit föräldralösa under krigsåren.³⁹

I *Aelita* framställs arbetsuppdelningen enligt mig som sådan att männen är verksamma med avancerade maskiner och rymdraketen vilket blir en manlig sfär medan kvinnor sysslar med moderliga arbeten utöver de kvinnliga hushållssysslor. Natascha framställs genom sitt arbete på barnhemmet som mer moderlig än Elena som blir en representant för den borgliga hemmafrun. Även arbetet på ransoneringskontoret kan anses ha en moderlig karaktär över sig i det att kvinnorna ger mat och näring till behövande och utsatta. Den förvärvsarbetande kvinnan framställs i positiv dager till skillnad från hemmafrun.

Inställningen till modernisering i *Aelita* tar sig en del olika uttryck. Samhället på Mars är högteknologiskt med bland annat höga skyskrapor och diverse högteknologiska apparater som till exempel laserpistoler som militären är beväpnad med. När Aelita får skåda in i Gors apparat och får se Jorden görs detta med tre olika bilder. Först visar Gor New York där skaror av bilar rusar förbi på Times Square omgivna, av gigantiska byggnader. Sedan visar han upp en ökensavann med beduiner som rider sakta fram på kamelernas ryggar. Inte en byggnad finns så långt ögat kan nå. Den tredje bilden är av Moskva där gatorna kantas av dels mekaniserade fordon med ett fåtal bilar och

³⁸ Attwood, s. 33-35.

³⁹ Attwood, s. 24-25, 29 och 32.

spårvagnar, dels av människor som åker med häst och vagn. Bilden av Orienten blir som en motpol till höjden av modernitet det västerländska New York. Moskva skildras därmed som ett samhälle som befinner sig någonstans mitt emellan. I början av filmen när det mystiska radiomeddelandet sänds över världen visas det upp hur tre olika länders radiostationer mottar meddelandet. Dels är det japanska militären, som fångar upp signalen, dels radiostationen i Moskva där Loss arbetar. Den tredje är en bild av Orienten där vad som möjligen skall föreställa en brittisk kolonialherre i vit uniform sitter i en stol i ett tält medan en mörkhyad man som sitter vid en radioapparat och skriver ner meddelandet och ger till britten. I bakgrunden utanför tältet syns en tredje man som verkar be middagsbönen till Mecka. Mannen bugar sig ner framför en kamel, vilket gör att den religiöse mannen ser ut som att dyrka ett djur. Det blir en form av kritik av religiositet skildrat som en onaturlig ordning där ryttaren tjänar riddjuret. Den antireligiösa kritiken återkommer mot slutet av filmen när revolten på Mars sätts i rullning. Gusev berättar för arbetarna om den ryska revolutionen och uppmanar dem att följa bolsjevikernas exempel. En allegorisk vinjet för den ryska revolutionen spelas då upp där en barbröstad man har sina händer kedjade och med endast sin muskelstyrka lyckas han frigöra sig själv genom att dra tills länken brister. Han tänder med en fackla en brinnande text som säger: "Den 25 Oktober 1917" Med en hammare i händerna krossar han sedan små statyer föreställande tsarväldet och ett altare med ett ryskortodoxt kors, en symbol för kyrkans makt. Med dess metall smider han sedan en skära för att komplettera hammaren en bild av hur det gamla samhället förstörs och hur ett nytt skapas. Religiositet skildras som ett hinder i vägen för en frigörelse och man kan säga att bilden av Orienten där kolonialismens underdånighet blandas med religiositet visar på att man förknippar det omoderna med just underkastelse. Modernisering innebär frigörelse. Även om samhället på Mars över ytan är modernt är arbetarna utestängda från detta och förpassade till underjorden. När revolutionen bryter ut saknar arbetarna de högmoderna vapen som härskarna och dess militär besitter utan har endast enkla tillhyggen som klubbor. De är heller inte klädda i annat än trasor vilket gör att de skiljer sig åt mycket från samhällets elit som har högmoderna, metalliska kläder. Revolutionen på Mars handlar om att få tillträde till moderniseringen genom att ta sig upp till ytan. När revolutionen sedan misslyckas tvingas arbetarna tillbaka tillbaka ner under ytan och till slaveri. Man kan säga att denna del av Loss dröm är en allegori för NEP. En gammal ordning hotar att återuppstå och man fruktar att samhället skall genomgå en regression. Slaveriets återuppståndelse blir en liknelse för klasssamhällets återuppståndelse i NEP. I slutet av filmen har man dock en förhoppning inför framtiden då entreprenören Erlich förs bort av polisen. Regressionen har misslyckats.

Den stora skillnaden mellan huvudpersonen Loss och skurken Erlich är att de har olika inställningar till samhället. Erlich drömmer bakåt till de gamla goda tiderna medan Loss drömmer om en ljusare framtid. I en scen är Erlich och hans kumpaner samlade på middag hemma hos Spiridonov. De

beklagar sig alla över hur olika ting var bättre före revolutionen. Erlich säger att förr smakade vinet bättre och kläderna var finare, medan en före detta general säger att det var mer ordning och reda. En adelsdam säger att umgänget mellan människor var trevligare, men i alla fallen visar tillbakablickar hur de bär sig illa åt mot sina undersåtar som serverar vinet åt Erlich, putsar generalens skor och passar upp på adelsdamen. I själva verket var det inte bättre förr, enligt filmen.

Loss skildras i en scen där han i mitten av filmen har blivit tilldelad ansvaret att överse och styra över en enorm byggarbetsplats. Textrutorna berättar att han kände stor stolthet över att kunna bidra till bygget av ett nytt Ryssland, men att arbetet med att göra livet bättre gick sakta. På arbetsplatsen finns många arbetare men ganska få maskiner och Loss har en allvarlig och lite dyster blick. Loss dystra ansikte blir förbytt till beundran då Aelita visar upp det futuristiska stadslandskapet på Mars och säger: "Du är min. Vi kommer regera här tillsammans." Det högmoderna samhället på Mars med dess futuristiska tekniska innovationer blir som målsättningen för Loss samhällsvision. Vägen dit skildras dock som att den tar lång tid och samtidigt skildras som att vara fylld av armod i det krigshärjade Ryssland. Loss dröm om att resa till Mars kopplas samman med att gå i exil då han förklarar sig till Spiridonov som har gått i landsflykt i väst. Mars blir därmed även en allegori för hur man såg den västerländska kapitalismen som mer utvecklad men också orättvisare med klasskillnader. När Loss i slutet av filmen väcks ur sin dröm bränner han sina ritningar på rymdraketen och säger: "Sluta drömma. Ett annat och riktigt arbete väntar på oss!" Det riktiga arbetet ifråga blir underförstått att fortsätta med moderniseringsarbetet och skapandet av det nya Ryssland. Temat med landsflykt som berättelsen innehåller speglar även regissörens egna erfarenheter då han själv hade gått i landsflykt och nyligen återvänt.

Framställningen av Nepmän i *Aelita* är intressant att fördjupa. Om man återknyter till filmen *Paprosnitsa ot Mosselproma* kan man konstatera att en likartad historia återfinns med samma skådespelare. Affärsmannen från USA som uppvaktar kvinnan i triangeldramat framställs enligt mig identiskt med den Nepman som kan ses i *Sovietskie igrushki*. Båda framställs som mycket tjocka flintskalliga män. Girighet skildras genom att den amerikanske affärsmannen dricker många flaskor vin själv utan att bjuda någon av männen i närheten. Den ryska kvinnan, som huvudpersonen är kär i, lockas av rent ekonomiska skäl och får fina skor och fina klänningar och blir samtidigt föraktad som en köpt kvinna av huvudpersonen. Hon väljer sedan att överge lyxen och säger nej till affärsmannen när han friar och återgår istället till sitt tidigare enkla arbete. Framställningen av Nepmannen blir en stereotyp som återkommer i ett likartat mönster i flera filmer från den här perioden. Men i *Aelita* skiljer sig framställningen sig åt i vissa avseenden enligt mig. Girighet skildras likt de andra filmerna genom att Erlich och hans kumpaner frossar i mat vilket i relation till den rådande krissituationen i filmen av ransonering blir att de äter mat ämnade för flera personer. Dock saknas framställningen av Nepmän som motbjudande tjocka män. Erlich är en smal och stilig man med charm. Även om Erlich

använder sig av lyxprodukter för att väcka Natashas intresse finns även en annan aspekt utöver de materiella som är till hans fördel i konflikten med Loss, vilket är att han lockar genom att roa Natascha och erbjuda henne nöje. I en del av filmen slits Natascha mellan de två männen. Hon vill invänta att Loss kommer hem för att han strax skall iväg på en affärsresa som varar i flera månader vid en avlägsen byggarbetsplats. Men hon orkar till slut inte vänta längre utan följer med Erlich som bjuder henne på en hemlig bal. Loss kommer hem lagom i tid för att se de två åka iväg till balen i en droska, vilket är ett uttryck för det gamla samhället Erlich representerar, medan Loss kör bil och åker tåg och spårvagn som är ett uttryck för det nya mekaniserade samhället. På balen dansar Natascha runt i en fin klänning och fina skor som hon har fått av Erlich. Dock tär festens utsvävningar på hennes samvete för när hon ser de fina skorna går hennes tankar till de fattiga i staden som inte har råd med ens de enklaste skor. Nöjet med stora mängder mat och dryck blir på någon annans bekostnad. I en annan scen målar Natascha och Erlich en affisch och inbjuder Loss att ha roligt med dem, men han avböjer och säger att han har arbete att utföra. Konflikten mellan Loss och Erlich blir en konflikt mellan nöje och arbete. Erlich utför väldigt lite arbete och när han gör detta stjälar han samtidigt och lever på andras bekostnad och ägnar sin tid i jakt på nöjen. Loss tar sig däremot ingen tid för nöjen utan ägnar sig endast åt sina projekt, arbeten och ansvar. När Erlich i slutet förs iväg vinner Loss vilket även hänger ihop med att han utmärker att de har ett viktigt arbete att utföra.

Det blir lite av en blandad framställning av Nepmannen. De är omoraliska men inte särskilt ondskefulla och samtidigt visar de tecken på att väga upp en viss obalans genom att erbjuda nöje och charm till en trist och hård vardag för en ständigt arbetande kvinna. Att Erlich blir arresterad i slutet för stöld av lite socker känns på sätt och vis inte som ett uttryck för någon grotesk girighet och hans fiffel och handlande och falska beteende visas som ett svar på hårda tider då det är svårt att klara sig. Jag skulle vilja hävda att filmskaparna valde en form för filmen som gick från den starkt ensidigt ideologiska formen att framställa Nepmännen på och öppnar upp för en pluralism i filmens stil genom att man appellerar lite till olika politiska läger. Denna pluralism skulle även kunna ses som att förklara filmens ekonomiska framgång och större publikal. En ekonomisk framgång bör till viss del varit avhängig just Nepmän då dessa mer väl finansierade personer mer hade råd att gå på biografen och idka lite nöje i tillvaron.

Vad som är intressant med tanke på filmens pluralism i förhållande till *Aelita* är att utöver långfilmen hade produktionen även ett sidoskott i form av en animerad kortfilm där man berättar en variant av berättelsen, vilken ligger mer i linje med en ideologisk framställning. Kortfilmen ifråga heter *Interplanetary Revolution* och regisserades 1924 av N. Khodataev. Endast sju minuter lång berättar den en förenklad variant av berättelsen med större fokus på resan till Mars och revolutionen där. Mycket är identiskt med *Aelita* såsom rymdskeppets utseende och till viss del miljöerna på Mars. Uppfinnaren av rymdraketerna hamnar dock i skymundan och istället lyfts Röda armésoldaten fram

som huvudpersonen. En annan skillnad är framställningen av kapitalisterna. Medan nepmännen i *Aelita* var charmiga och inte särskilt ondskefullt framställda valde man istället i *Interplanetary Revolution* att framställa dem som monster.

I stil med *Sovietskie igrushki* har denna kortfilm en surrealistisk form i sitt berättande för att berätta med bilder sina politiska budskap med en del satir. Filmen tar sin början med att säga sig skildra händelser som troligen skall ske 1929. Olika kapitalister i frack visas upp, en har ett hundansikte och en annan ett hakkors i pannan. De sätter sig vid ett dukat bord där en arbetare ligger fastbunden. Med en kniv sprättar de upp magen och suger i sig arbetaren blod med rör. De sväljer även säckar med pengar och deras magar växer som ballonger. En soldat från Röda armén propagerar för folket vilket får världsrevolutionen i rullning. Vissa kapitalister gömmer sig under sängen för kommunistspöket som jagar dem. Kapitalister från olika länder och präster packar sina väskor och hoppar ner i en enorm lädersko som förvandlas till en rymdfarkost varmed de flyger till exil på Mars. Röda armésoldaten och en raketuppfinnare flyger efter för att starta revolution på Mars. I stil med Méliés filmer från början av 1900-talet blir planeterna personifierade och i den här filmen kopplas de samman med olika ondskefulla beteenden som att köpa och sälja valutor. När de anländer till Mars genomdriver soldaten revolutionen, vilket den här gången lyckas då man väljer att mörda kungen av Mars såväl som Aelita och en konstitution för rådsrepubliker på Mars kan stiftas. Härmed berättar man en variant av berättelsen som är mer i linje med en ideologisk smutskastning av Nepmän och borgligheten såväl som det kapitalistiska systemet. Den visar även hur man skulle kunna ha valt att *Aelita* skulle sett ut, men man valde istället en mildare mer pluralistisk variant troligen på grund av att man ville vända sig till en bredare publik och olika grupperingar i samhället.

Science fiction-filmerna under Stalins 30-tal

Aerograd 1935

“Planes are floating above the fogs bearing a Soviet Star on their wings. Goodbye, mummy, the plane is flying away. Fly to me, don't wait me back. It's calling me like a motherland. Aerograd - the city of my heart! The city of Aerograd!” – soldatkör

Kort resumé av filmen:

Aerograd utspelar sig i de östra områdena av Sovjetunionen som kallas Taiga, som sträcker sig till Stillahavskusten och japanska havet. Det är ett tämligen orört landskap med enorma områden av skog som breder ut sig. Huvudpersonen i filmen är Stephan Glushak en partisan som bor i en av

områdets små byar nära skogen. Japanerna konspirerar för att ta över Taiga som är rikt på naturresurser och smugglar därför dynamit över gränsen till kontrarevolutionära ryssar. Stephan upptäcker en sådan grupp om åtta personer och jagar och skjuter de flesta. En ryss och en japansk samuraj kommer dock undan och flyr till en hemlig by av människor som kallar sig ritualister. Dessa ritualister är starkt religiösa människor som stödde tsaren och kulakerna och som har flytt in i skogen för att de inte vill vara en del av det sovjetiska samhället. Nu när både tsaren och kulakerna har besegrats tjänar de den japanska kejsaren som ses som en tsar och planerar för den stundande japanska invasionen. I all denna konflikt går det ett rykte genom Taiga att bolsjevikerna anlägger en makalös stad vid kusten som kallas för Aerograd. En högteknologisk stad som skall vara luftburen. Stephan och hans partisaner stödjer detta bygge medan ritualisterna hyser avsky för det. Partisanerna får reda på vart ritualisterna gömmer sig och med hjälp av stridspiloten Glushak, Stephans son, invaderar de ritualisternas by och dödar samurajen och hans allierade ryssar. Stephan upptäcker till sin förtvivlan att hans ungdomsvän finns bland förrädarna och han avrättar honom för egen hand. Mot slutet när ritualisterna är besegrade följer en bombastisk scen där himlen fylls av hundratals stridsflygplan som flyger mot kusten. Ut ur planen hoppar tusentals fallskärmschoppare och i vattnet färdas ubåtar mot kusten. All denna militära styrka samlas på den plats där Aerograd är tänkt att anläggas. Stephan uttrycker beundran över alla soldater och uppmanar dem att ge japanerna vad de tål.

Analys av filmen:

Aerograd är en film som regisserades av Alexander Dovzhenko 1935. Den är en av Dovzhenkos mindre kända verk. Gillespie skriver om regissören att han var en son till en analfabetisk bonde. Under sin uppväxt på den ukrainska landsbygden skulle han dock genom studier utbilda sig till lärare. När inbördeskriget bröt ut tog han värvning i Röda armén. Efter segern valde han att sadla om från lärare till filmskapare och gjorde sig under 20-talet ett namn med filmer såsom *Zvenigora* (1927), *Arsenal* (1929) och *Earth* (orig. titel *Zemlia* 1929). Gillespie skriver att många forskare har ansett att Dovzhenkos filmer förändrades en hel del under 30-talet och formades av Stalin och socialistrealismen för att ge uttryck för stalinistiska ideologin.⁴⁰ I sin presentation och analys av Dovzhenkos filmer har *Aerograd* inte belysts, men däremot de flesta av de andra filmerna som han gjorde under 20- och 30-talet.

Gillespie menar att Dovzhenkos filmer genomgående skiljer sig åt från filmer av regissörer som till exempel Kuleshov i det att kvinnor har passiva roller i filmernas berättelser. Kuleshov skildrade kvinnor som bland annat var mer politiskt aktiva, men Dovzhenko hade en konservativare hållning till

⁴⁰ Gillespie, s. 79-80.

kvinnor. Det är män som skildras som att driva historien framåt och skapar förändring medan kvinnor symboliserar moderskapet.⁴¹

När jag granskar *Aerograd* återfinns ett mönster i stil med vad Gillespie har observerat. Detta kommer till uttryck i att stridspiloten Glushaks fru som skildras med ett nyfött spädbarn i famnen ackompanjerad av sången från en soldatkör. Leende blickar hon stolt upp mot himlen där hennes make flyger i sitt plan och utför spektakulära bedrifter. Glushak säger om Stephan och de andra partisanerna att de är alla hjältar från revolutionens dagar, men de åldras alla och har blivit gamlingar. Glushak är däremot en ung och frisk kämpe. Barnet får bära namnet Van Lin efter en av de äldre partisanerna. Denna äldre Van Lin är den ende partisanen som dör i striderna i slutet av filmen. Kvinnans roll blir på detta vis att reproducera nya manliga hjältar som kan ta de åldrandes plats.

Flygplan är ett starkt inslag i *Aerograd*. Detta inslag återfinns även i Dovshenkos tidigare filmer som *Earth* där berättelsen som handlar om en strid mellan bolsjeviker och kulaker slutar med att bolsjevikernas stridsflygplan anländer. Gillespie skriver att planens ankomst följs av att kulakerna inser att deras tid är över. Planen blir en symbol för modernitetens kraft. Det är även ett uttryck för hur politiken och staten tar guds plats. Utmärkande för Dovshenkos filmer är att han skildrar mekaniseringen som positiv, enligt Gillespie. Ofta kommer detta i uttryck genom att maskinerna uppvisas ge ett nytt välstånd genom skörd och framställning av bröd och maskinerna blir en symbol för en modernitet.⁴²

Ritualisterna i *Aerograd* karaktäriseras av att de uttryckligen ger sitt stöd till kulakerna. De har även i filmen ett starkt förakt mot kollektivt jordbruk. Partisanerna i filmen beskriver sig själva som att de arbetar på ett kollektivt jordbruk och därmed är detta en av stridfrågorna som är centrala i berättelsen.

När NEP avvecklades 1928 ersattes det av Stalins första femårsplan. Målsättningen innebar att man försökte genomföra något av ett ekonomiskt mirakel på denna korta tid genom att som Stalin uttryckte det ta igen ett avstånd på cirka 100 år som man ansåg att man låg efter de avancerade länderna. Femårsplanerna fick som följd att den snabbaste industrialiseringen någonsin genomfördes genom en statlig kontroll och planering av ekonomin. Utöver industrialiseringen innebar även femårsplanen att man aktivt ökade kollektiviseringen av jordbruket. Som det såg ut 1928 hade kollektiviseringen av jordbruket skett i en väldigt liten utsträckning. Genom en tilltvingad och våldsam kollektivisering hade man gått från att 3 procent av jordbruket var kollektiviserat 1928 till cirka 90 procent år 1934.⁴³ Målet med kollektiviseringen hade varit en ökad produktion av spannmål

⁴¹ Gillespie, s. 86-87.

⁴² Gillespie, s. 84-85.

⁴³ Attwood, s. 80-82.

men den hade som en av sina konsekvenser att hungersnöd uppstod på landsbygden 1932-33 med miljoner döda som följd. Även om man i propagandan ville hävda att det endast var de allra rikaste bönderna, de så kallade kulakerna, som var motståndare till kollektiviseringen var det i verkligheten de allra flesta bönder som var mot, både rika som fattiga. Enligt Attwood valde många bönder att hellre förgöra sin egendom och slakta sina djur än att låta staten ta över den vilket hade en viss påverkan på tillgängligheten av mat i städerna. En annan orsak var att staten ville betala underpris för spannmål vilket gjorde bönderna ovilliga att sälja. Hungersnöden blev en följd av motaktioner från staten för denna ovilja att sälja billigt.⁴⁴

I *Terror och dröm* skriver Karl Schlögel att totalt uppgick offren för allt våld som gick hand i hand med kollektiviseringen till 8 miljoner människor. En annan följd var även att cirka 23 miljoner människor flyttade från landsbygden till städerna mellan åren 1926 och 1939. Enorma mängder nyinflyttade från landsbygden som flydde härjningarna fann ofta städer med bostadsbrist som blev värre för varje dag som gick.⁴⁵

När *Aerograd* gjordes 1935 var kulakerna besegrade och kollektiviseringen var fullföljd. Ritualisterna i filmen sammansvetsar olika politiska fiender till en då de dels är emot kollektivisering, uttrycker stöd för kulakerna och den besegrade tsaren, dels skildras de som landsförrädare lojala med Japan. Utöver kollektivisering är ritualisterna även på olika sätt motståndare till modernisering av samhället. Ledaren av ritualisterna i filmen heter Shabanov och han är en av de män som smugglar dynamit över gränsen i början av filmen. Han har återvänt till byn efter att ha varit i Manchuriet och samarbetat med de japanska styrkorna där. I de tal han håller i hopp om att uppmuntra män i byn till uppror mot Sovjets armé beskriver han bolsjevikerna som att de fäller träd över allt i Taiga och förstör landskapet medan djuren flyr. Denna förstörelse innefattar en mekanisering där Shabanov beskriver hur tågräls växer fram och hur traktorer introduceras i jordbruk och hur bolsjevikerna plöjer marken. Både prästen i byn och Shabanov säger att Sovjet är djävulen eller antikrists styre och att det är dekadent. Shabanov menar att skillnaden mellan ritualisterna och bolsjevikerna är att de inte tjänar folket utan Gud. Han uttrycker även förakt för att man i de sovjetiska skolorna lär ut att jorden är rund och att det inte finns någon gud. Som toppen på isberget hyser han förakt för att bolsjevikerna bygger staden Aerograd. Dock är det inte alla bland ritualisterna som finner Aerograd negativt. En ungdom i byn blir exalterad av tanken om en makalös stad i Taiga och försöker uppmuntra människorna att vilja arbeta med att bygga staden. Shabanov är dock snabbt framme och slår ner ungdomen. Detta tema med att moderniseringen, mekaniseringen och att flyga förknippas med ungdomen medan det gamla samhället förknippas med ålderdomen är genomgående i filmen. Stephan säger i en scen att ungdomen skapar en ny väg till kusten och bygger den nya staden.

⁴⁴ Attwood. s. 82-83.

⁴⁵ Schlögel, s. 17, 70-71 och 73.

Skillnaden mellan den äldre Stephan och hans son Glushak är förutom ålder den att de associeras med å ena sidan djur och å andra sidan mekanik. De gamla människorna i filmen och ritualisterna associeras med olika djur och kallar varandra för olika sorters djur. Ritualisterna beskriver sig själva som att de flydde från de röda städerna och kollektiva jordbruken och har valt att istället leva i skogen bland vilda djur. Flera gånger liknar både Stephan och Glushak ritualisterna vid ett hotfullt rovdjur som stryker omkring i Taiga.

Gillespie skriver att det i Dovzhenkos filmer återkommande förmedlas en idé om att förändringen av samhället och mekaniseringen skildras som en naturlig del av tillvaron och kretsloppet vilket kopplas samman till det naturliga med att äldre människor dör samtidigt som nya föds. Det är vanligt förekommande även med ett bildspråk där Dovzhenko ger uttryck för en idé om att människan är ett med djur och natur såväl som med maskiner.⁴⁶

Aerograd bär enligt mig upp samma idéer. Ritualisterna i *Aerograd* blir besegrade och de äldre männen dör ut så att den ungdomen med dess vilja att bygga en ny modern värld kan få leva så som de vill. Tanken om en modernisering som en naturlig förnyring kommer till uttryck även här.

I *Aerograd* kombinerar man den positiva inställningen till industrialisering, urbanisering och modernisering i form av ökad mekanisering av jordbruk med en paranoid hotbild av en yttre fiende som ämnar förstöra all progressiv utveckling. Moderniseringen görs i skuggan av en förberedelse för krig vilket i den här eran är mot ett allt mer expanderande imperialistiskt Japan.

Schlögel skriver att den enorma ombyggnaden av Moskva som skedde i mitten av 30-talet kantades av att man spred bilden av att utländska spioner stödda av fascistiska stater eller allierade med den landsförvisade Trotskij verkade för att sabotera och förstöra byggnationerna och hindra moderniseringen av landet. Dessa bekämpades enligt regimen av kontraspionaget som förhindrade att dessa planer lyckades. Under perioden existerade en stämning av att man befann sig i ett krigstillstånd.⁴⁷ Attwood skriver även att under hela 30-talet upprätthöll man i samhället en ett konstant uppfattning om ett krigshot. I framtiden väntade ett krig ansågs det och alla medborgare såväl kvinnor som män var sporrade till att förbereda sig. Denna era hade i olika evenemang och mera en stående slogan som löd: "Förbered för arbete och försvar." Denna förberedelse innebar att kvinnor skulle vara förberedda i händelse av krig att fylla behovet att hålla industrierna igång. I tidningar och sportevenemang propagerade man för att män och kvinnor skulle verka för att ha en god fysik. I stort sätt alla sportevenemang kopplade samman nyttan av den atletiska förmågan i försvaret av landet i ett framtida krig.⁴⁸ Gränsen mellan att vara en arbetare, en sportsman och en

⁴⁶ Gillespie, s. 84-85.

⁴⁷ Schlögel, s. 56.

⁴⁸ Attwood, s. 126-127.

soldat suddades ut. Man uppmuntrade därmed folk till att anstränga sig extra hårt i sitt arbete och motiverade omstöpningen och moderniseringen genom en bild av ett yttre hot.

I *Aerograd* blir enligt mig gränsen mellan soldatens patriotiska uppoffring och arbete tunn. Arbetet blir en form av patriotisk uppoffring. Detta kommer till uttryck i slutet av filmen när militären samlas vid kusten där de utropar att de skall anlägga staden. Som en sidohistoria i filmen har en ung man från urbefolkningen Chuktchee lämnat sin by när han skådade ett flygplan och uppfylldes av en vilja att bli pilot. Han färdas i 80 dagar över det vidsträckta landskapet för att nå den högmoderna staden Aerograd som det gått rykten om. När han når fram till kusten upptäcker han att staden inte finns. Han säger till de uppställda skarorna av soldater att han hade hoppats på att kunna få en utbildning i staden men han förstår nu att för att kunna få allt måste man arbeta och han försäkrar att han och många från hans by är villiga att bidra för att staden skall färdigställas. Aerograd blir en idé som kombinerar drömmen om en modernisering som ger fördelar i form av utbildning samtidigt som det även är en tanke om en stark försvarsförmåga som det högteknologiska samhället erbjuder med flygvapnet. Denna sidohistoria om en urinvånare som lämnar sitt primitiva samhälle för de röda städerna är ett tema som även återfinns i en annan film från början av Stalins första femårsplan som heter *Samoyed Boy* (regi Z. Brumberg, 1928). Den är en animerad kortfilm där en liten pojke från ett primitivt jägarsamhälle i Sibirien kommer på ond fot med en girig shaman som håller okunniga stammedlemmar i schack med religiösa riter fyllda av billiga trolleritricks. Pojken förvisas efter att ha avslöjat shamanen som bluff och blir räddad av bolsjeviker som i civilisationens städer ger honom utbildning som inte kan erbjudas i det primitiva samhället.

Som nämnt ovan skiljer *Aerograd* sig åt från filmer av andra sovjetiska filmskapare i det att den uppbär en konservativare kvinnosyn. Attwood skriver att under 30-talet återfanns skillnader mellan stad och landsbygd, vilket följdes av att man anpassade sig till landsbygden när man skrev kvinnotidskriften ämnade för dessa. Landsbygden var konservativare och man spelade därför ner sexualitet i tidningens innehåll för att vinna gehör.⁴⁹

Enligt mig kan man se *Aerograd* som att vara av samma slag och att dess form och innehåll blev en kompromiss av den statliga ideologin. Istället för att försöka pracka på landsortsbefolkningen hela programmet av politiska värderingar förhandlade man och anpassade sig till landsbygden. Man propagerade för en ökad modernisering med kollektivt jordbruk och mekanisering. Man förde även fram antireligiösa åsikter, men man bevarade en konservativ syn på kvinnan som att endast uppfylla en moderlig roll. Innehållet anpassades till publiken och de annorlunda förutsättningarna på landsbygden.

⁴⁹ Attwood, s. 62-63.

Cosmic Journey 1935

"Travel to the moon? I'M READY!" – Professor Marina

Kort resumé av filmen:

Cosmic Journey skulle kunna ses som ett sovjetiskt svar på Fritz Langs film *Frau Im Mond* och har vissa likheter. Gjord 1935 i regi av Vasili Zhuravlyov som hans långfilmsdebut skiljer den sig från andra filmer från den här perioden i det att man valde att göra den som en stumfilm trots att denna berättarform hade fasats ut inom filmkonsten i början av 1930-talet. Man kan hävda att en förklaring på detta vore en vilja att överbygga de språkbarriärer som talfilmen oundvikligen skapade och att man ville kunna vända sig till en större internationell publik snarare än en rent ryskspråklig. Filmen utspelar sig i ett Moskva så som man tänkte sig att det kunde se ut tio år fram i tiden, det vill säga 1946. Strax utanför Moskva återfinns Institutet för Interplanetär Utforskning vilket är platsen handlingen kretsar kring. Professor Sedik arbetar med målet att genomföra en resa till månen och för detta har man skapat två gigantiska rymdraketer. Den större heter Josef Stalin och den något mindre heter Klim Voroshilov vilket var namnet på en nyligen tillträdd högt uppsatt politiker 1935 som var utnämnd till försvarsminister. Att hans namn pryder den andra raketten upphöjer honom till Stalins andreman, kan man säga. Professor Sedik är väldigt ivrig att färdas till månen medan professor Karin, en gammal man med käpp, vill undvika att ta risker med människors liv och testat uppskjutningar av mindre raketer med kaniner och katter för att vara på den säkra sidan. En sådan uppvisar att en kanin har dött av att hjärtat kollapsade av att färdas i så hög fart som krävs för att nå månen. Karin tycker därmed att månresan skall skjutas upp och att fler test skall göras. Professor Sedik tycker dock att det inte skall avskräcka en då han ser det som att han bör kunna klara av mer än en kanin. Men likt professor Karin är han också en gammal man menar Karin och tycker att han borde vara mer räddhågsen. Den tilltänkte kosmonauten är den unge kapten Viktor som både Karin och Sedik försöker uppmuntra och avskräcka från att resa. När Sedik får veta att Viktor har gått över och kommit överens med Karin om att vänta med att resa till månen fattar han ett snabbt beslut. Han pratar med Viktors flickvän professor Marina som är verksam vid forskningsprojektet. Innan har hon sagt till Viktor: "Så lyckosam du är! Du kommer att bli den första mannen på månen." Nu vänder sig Sedik till Marina och vill att hon skall ta Viktors plats som kosmonaut på rymdskeppet. Hon blir överlycklig och visar ingen rädsla trots att den senaste testraketen misslyckades. Professor Sedik tar sin packning och tillsammans med professor Marina stiger de om natten på rymdraketten Josef Stalin. Det är något av en kupp och Karin protesterar. Även Viktor är upprörd över att Marina väljer att åka. Utöver Sedik och Marina smyger sig en liten pojke ombord och upptäcks först när rymdraketten redan har skjutits iväg. Besättningen består därmed av tre personer som representerar tre åldersgrupper.

Sedik representerar ålderdom och har ett stort vitt skägg, Marina är en modern vuxen kvinna och pojken Andryuska representerar barndomen. Under resan upplever de en stund av tyngdlöshet och svävar omkring i hytten och när de närmar sig månen återfår de ett mått av tyngdlöshet igen även om den är något svagare än på jorden. Olikt *Frau Im Mond* skildras inte månlandskapet som att ha en atmosfär eller luft som man kan andas utan istället krävs en rymddräkt. Med den lätta gravitationen på månen kan kosmonauttrion lekfullt hoppa hur högt som helst och bära stora mängder utrustning utan problem. Triumferande planterar Sedik en sovjetisk flagga på månen och sedan skuttar de iväg för att sända en signal till jorden för att visa att de har lyckats. Sedik rasar dock ner i en ravin utan att de andra märker det. Marina och pojken sänder signalen på egen hand i form av en enorm ljusslinga som blinkar med texten "CCCP" och uppfattas av professor Karin i observatoriet i Moskva. Marina upptäcker sedan Sedik som sitter fast under ett enormt stenblock som fallit över honom. Med all sin kraft lyfter hon undan detta och räddar Sedik. Sedan bär resan av hemåt till Moskva där de tre landar med fallskärm utanför Institutet inför en jublande folkmassa. Triumferade utropar Sedik att vägen till kosmos är öppnad och de tre åker sedan iväg i en hederskortege.

Analys av filmen:

Öppningsscenen visar Moskvas stadslandskap utan allt för futuristiska höga byggnader överallt utan med små pittoreska bostadshus. Inga kyrkor syns, men dock en gigantisk byggnad som skall föreställa Stalins drömprojekt Sovjeternas palats som var tänkt skulle byggas på den plats där den forna katedralen i Moskva hade stått innan den revs 1931.

Schlögel skriver att 1935 hade man ritat upp generalplanen för Moskvas ombyggnad. Året som man hade satt för avslutandet av arbetet att bygga det nya Moskva var 1945. Moskvas utseende och form skulle förvandlas och bli en motsvarighet till de största metropolerna i världen såsom New York, Berlin, London och Paris.⁵⁰ Dock hade man åren före generalplanen redan börjat göra stora ingrepp i staden. Från det att man införde den första femårsplanen 1928 stängdes, förstördes eller omvandlades hundratals kyrkor och kloster i Moskva. En del av dessa blev omvandlade för att inhysa den strida ström av människor som flyttade in till staden från landsbygden. Utöver kyrkor rev man andra praktbyggnader som associerades starkt med det gamla Tsarrysland såsom den gamla stadsmuren, triumfbågar och monument som hedrade forna militära segrar. När kyrktorn försvann byggdes höga byggnader som kom att dominera det nya stadslandskapet från och med 1935.⁵¹ Det gamla samhället försvann och en stalinisering av samhället genomfördes. Detta kom i uttryck genom att i staden som hade blivit som en enorm byggarbetsplats syntes Stalin på bild överallt där nya byggnader restes. Stalin hyllades för all förändring och modernisering som staden genomgick.

⁵⁰ Schlögel, s. 54-56.

⁵¹ Schlögel, s. 64-66.

Moskvas förvandling gick makalöst snabbt. Mellan åren 1930 och 1939 fördubblade staden sin befolkning från cirka 2 miljoner till 4 miljoner.⁵²

Ryssland hade förlorat cirka 17 miljoner människor mellan första världskrigets utbrott och inbördeskrigets slut. Moskvas befolkning hade halverats och in på 30-talet hade staden inte återhämtat sig. Våldigt lite hade återuppbyggts av alla byggnader som hade förstörts i kriget och så gott som ingen utveckling av staden hade skett. Allt var eftersatt och med den masstillströmning av folk från landsbygden som följde tvångskollektiviseringen blev generalplanen ett svar på akuta behov och var därmed något av ett nödprojekt snarare än en utopisk vision.⁵³

Sovjeternas Palats var ett drömprojekt som skulle stå som en symbol för landets styrka och storhet, enligt Schlögel. Det skulle vara 400 meter högt och bli stadens centrala byggnad med en blandning av skyskrapa och staty. Ett annat stort inslag i planen var en stor satsning på utbildning.

Vetenskapsakademier av olika slag skulle anläggas. Mellan 1934 och 1937 hade man fördubblat antalet tekniska högskolor och hyste 350 000 elever.⁵⁴ 1936 bröt den stora terrorn ut då Stalin i utrensningarna sände cirka 1,3 miljoner människor till arbetsläger runt om i landet och avrättade cirka 700 000. Vissa arbetsläger låg i Moskvas nära utkanter. Många i skådeprocesserna var tillhörande det gamla gardet som hade varit med sedan revolutionens utbrott, men som Stalin misstänkte var potentiella motståndare.⁵⁵

I den tidigare forskningen om science fiction-film lyser *Cosmic Journey* med sin frånvaro. Den är ett verk som har blivit förbisett eller bortglömt. I *Cosmic Journey* kan jag se att filmen visar en intressant glimt av en tänkt framtid av ett Moskva i slutet av generalplanen. Fokuseringen ligger på Sovjeternas Palats och byggandet av vetenskapsakademier varav en är platsen handlingen kretsar kring. Likt all annan modernisering av staden blir moderniseringen i filmen med rymdraketen en hyllning till ledaren.

I filmen finns det enligt mig två stycken olika kvinnor i dels professor Marina, som uppvisas kunna klara av ett manligt arbete i form av kosmonaut, dels i professor Sediks hemmafru. Tonvikten läggs vid kunskap som en större vattendelare mellan dessa två kvinnor. Skildringen som görs av relationen mellan Sedik och hans fru är lite av ett inslag av komik i filmen. När det drar ihop sig för färden till månen hjälper frun Sedik att packa. Oförstående som hon är om rymdfarkoster och rymdresor drar hon slutsatsen att hon måste packa stora mängder vinterkläder då det i rymden är 270 grader kallt. Sedik undrar varför hon packar så mycket kläder och slänger ut ur väskan det som han finner onödigt såsom slipsar och vantar och halsdukar med mera och lastar in en del böcker istället. När han går iväg

⁵² Schlögel, s. 66, 68-70.

⁵³ Schlögel, s. 17, 57 och 71.

⁵⁴ Schlögel, s. 53-54, 62 och 65.

⁵⁵ Schlögel, s. 17, 71.

tar frun upp böckerna, granskar dem oförstående och slänger ut hälften av dem och packar mer vinterkläder. Hon blir lite ett uttryck för en kvinna som är formad av det förgånga.

Attwood menar att när Sovjetunionen bildades led befolkningen av en hög analfabetism och främst kvinnor karaktäriserades av en låg nivå av utbildning och hade en mycket högre grad av analfabetism än män. De kommunistiska kvinnorörelserna under 20-talet hade som sin främsta uppgift att motarbeta analfabetismen genom att erbjuda utbildning för kvinnor.⁵⁶

Det moderna samhället betraktas som välvilligt i både *Cosmic Journey* och *Aerograd* i det att man associerar mekaniseringen och industrialiseringen med sådana positiva fördelar som just utbildning. I *Aerograd* ser man i slutet av filmen att en man från urbefolkningen i ett mer primitivt samhälle letar upp de moderna städerna i det nya Sovjet, uttryckligen i hopp om att kunna skaffa sig en utbildning som inte kan erbjudas i det omoderna agrara samhället. I *Cosmic Journey* går detta tema igen fast i förhållning till kvinnor som grupp istället. Den högutbildade professor Marina blir den stora hjälten i filmen och representerar kvinnoidealet till skillnad från Sediks fru som saknar bildning och hyser kunskapsförakt, skildrat av att hon kastar bort böcker.

Cosmic Journey skiljer sig åt från filmen *Aelita* i det att en kvinna blir hjälten som färdas i rymdraketen. Som vi såg tidigare gav *Aelita* uttryck för en syn på kvinnors arbete som att vara idealt centrerat kring traditionella moderliga funktioner såsom barnuppfostran och liknande. Under Stalins femårsplaner förändrades kvinnosynen vilket speglas i framställningen av idealkvinnan i *Cosmic Journey*.

Attwood skriver att den snabba industrialiseringen av Sovjet under femårsplanerna krävde enorma mängder arbetare. Som följd utrotades den kvinnliga arbetslösheten som kännetecknade NEP såväl som stor del av prostitutionen som det hade inneburit. En viktig reform var betald föräldraledighet vilket möjliggjorde att det kvinnliga förvärvsarbetet kunde kombineras med moderskap. Vissa yrken såsom läkare blev snabbt under 30-talet kvinnodominerade. Från landsbygden strömmande kvinnor in till städerna och därmed löste man tillgängligheten på arbetare, men samtidigt kvarstod en brist på kvalificerad arbetskraft. Många kvinnor, speciellt forna bondflickor, var extremt lågutbildade. Behovet att höja utbildningsnivån hos kvinnor som skulle fylla avancerade tjänster som gjordes tillgängliga var akut. Lika akut var även behovet av att ändra mäns latenta inställning till kvinnor i förvärvsarbete eftersom de ofta diskriminerade kvinnor och inte trodde på kvinnors förmåga.⁵⁷ Även om många kvinnor utbildade sig till traditionellt manliga yrken, vilket innefattade främst yrken där avancerade maskiner skulle hanteras, märktes att många manliga arbetsgivare var ovilliga att anställa till exempel kvinnliga traktorförare. I media framställde man kvinnor som att de kunde hantera mekaniska arbeten väl och ett sätt att göra detta och på samma gång framställa den

⁵⁶ Attwood, s. 25 och 29.

⁵⁷ Attwood, s. 83, 87.

förvärvsarbetande kvinnan som feminin var genom att tillskriva denne moderliga egenskaper. Den kvinnliga maskinisten skötte om sin maskin så som om hon tar hand om ett barn. Genom att kombinera idén om en industrimiljö med omvårdnad överbryggade man den mentala gränsen mellan de manliga och kvinnliga sfärerna som fanns under NEP.⁵⁸ Under perioden propagerade man för att kvinnor klarar av allt som män kan, till exempel att flyga flygplan eller vara soldater. På samma gång fick man som arbetande kvinna inte bli manhaftig utan värna om att klä sig feminint efter arbetet med smink och fina kläder och utsmyckning vilket hade ratats under NEP i sin association med borgliga kvinnor. I tidningar framställdes, enligt Attwood, de arbetande kvinnorna, speciellt den elit av chockarbetare som upprätthöll produktionsrekord, som extra feminina som kvinnoideal för andra kvinnor att se upp till.⁵⁹

Professor Marina skildras i stil med detta som en idealisk kvinna som klarar av att axla samma arbete som en man med det mekaniska och högkvalificerade arbetet med rymdraketen såväl som att vara högutbildad. Hon tillskrivs samtidigt något av en moderlig roll då hon även i rymdraketen och på månen tar hand om en pojke. Trion av kosmonauter blir som en familj ombord rymdraketen. Marina blir även mer moderlig än Sediks hemmafru då denne inte sköter om några barn i filmen. Trions bedrifter blir i stil med tidens anda en blandning av arbetare, soldat och atlet. På månen ser man trion utföra olika häpnadsväckande fysiska bedrifter, till exempel när Marina lyfter det enorma stenblocket vilket påminner om tyngdlyftning. Pojken skildras likt en atlet genom att han i samma scen hoppar cirka 30 meter upp i luften i en trippel bakåtvolt och landar uppe på en avsats med utsträckta armar. Det hela liknar ett atletiskt simhopp som spelas upp baklänges. När de tre återvänder till Jorden hyllas de med militär hedersuppställning och kortege vilket speglar slutscenen i *Aerograd*. Arbetarna som har utfört atletiska bedrifter av fysisk prövning hyllas likt krigshjältar.

Karaktären kapten Viktor som blir utestängd från rymdraketen och går miste om resan kan på sätt och vis kopplas till Josef Stalins syn på ledaren av en nation i förhållande till planekonomi och marknadsekonomi. År 1934 mötte science fiction-författaren H G Wells ledaren för Sovjet på hans besök i Moskva den 23 juli. I en cirka två timmar lång intervju diskuterar de en rad olika frågor kring världens utveckling. Wells berättar att han nyligen hade besökt USA och haft ett möte med president Roosevelt. Som Wells såg på utvecklingen av ekonomin i USA var reformerna i The New Deal början på en väg mot socialism i landet genom att staten fick mer inflytande och att kapitalismen skulle med tiden ge vika för en planerad form av ekonomi till någon grad. Stalin pläderade för att USA och Sovjet eftersträvade olika målsättningar med vardera samhälle. Och även om Roosevelt hade velat eftersträva socialism menade Stalin att Roosevelt, trots att han är en skicklig ledare, inte besatt förmågan för en sådan omdaning, eftersom han inte förfogade över bankväsendet, industrierna eller

⁵⁸ Attwood, s. 94-97.

⁵⁹ Attwood, s. 128, 130-132.

andra former av produktionsmedlen. Alla dessa ting är i kapitalisternas händer och om Roosevelt inte tjänade deras intressen kunde han lätt avsättas. Stalin gör därefter sedan en liknelse där ledaren för ett land blir som en kapten. Men en kapten i sig själv kan inte genomföra någonting utan ett skepp. Skeppet som ledaren behöver i den här frågan är makten som kommer av att ha ett stöd av en klass bakom sig och i alla fall ett passivt stöd från miljoner människor. Utan ett skepp är även den skickligaste av kaptener inget mer än en overksam man.⁶⁰

Sammanfattning av sovjetiska science fiction-filmer:

När det gäller den sovjetiska science fiction-filmen kan man se att även om alla var laddade med ett politiskt innehåll, skiljer sig vissa åt i hur väl de passar in i den marxistiska förklaringsmodellen.

Vad gäller filmmediet skall Lenin ha sagt 1922 att det var den främsta konstarten. Dess betydelse och potential för att legitimera regimen och påverka medborgarna åsikter ansågs hög bland revolutionärerna.⁶¹ Filmen användes av bolsjevikerna i det nya samhället de formade för att sprida politiska värderingar och för att legitimera deras herravälde. Man kan säga att science fiction-filmernas form och innehåll även ämnade till att svartmåla olika politiska fiender. Vare sig det rörde sig om filmerna under NEP eller under Stalin framkom härskarnas ideologi i filmerna genom en svartmålning av bland andra fascister, Nepmän och konservativa regimotståndare. Inställningen till modernisering var överlag positiv i alla filmer där man förespråkade teknologisk utveckling, industrialisering och mekanisering av samhället. Den här inställningen tenderade att sammanbindas med svartmålningen av de olika politiska fienderna i filmerna som har belysts. Man kan argumentera för att en positiv attityd till modernisering blev en politisk kärnfråga som låg i centrum för det sovjetiska samhällsbygget under mellankrigstiden och filmerna användes för att propagera för en sådan attityd. Dock kunde man se att det fanns exempel på filmer som anpassade innehållet till publiken. *Aelita* visade upp en i högre grad pluralistisk skildring där man bröt mönstret av att visa en stereotyp av Nepmän och där svartmålningen inte blir lika tydlig. Filmen hade sin potential som ett politiskt verktyg, men även sina begränsningar i att dess kommersiella natur krävde ett större inkluderande av olika grupperns åsikter i samhället. Även om majoriteten av filmerna förespråkade den förvärvsarbete kvinnan som ideal stack *Aerograd* ut som en film som bröt mönstret. En kompromiss kom här till uttryck genom att man i *Aerograd* valde bort ett förespråkande av den förvärvsarbete kvinnan för att rikta sig till en mer konservativ publik på landsbygden. Man kan säga att filmerna under NEP berörde som tema prostitution och att domesticeringen av kvinnan

⁶⁰ Joseph Stalin and H. G. Wells, *Marxism VS. Liberalism: An Interview*, New York 1937, hämtat den 30 april 2012 från internetadress: "http://rationalrevolution.net/special/library/cc835_44.htm"

⁶¹ Ulf Zanders, "Det finns inget fjärde Rom." *Eisenstein, Stalin och historia som film*, Snickars, Pelle, Trenter, Cecilia(red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Lund 2004, s. 169.

förknippades med prostitution. Framställningen av prostitution kan man säga tog sig formen av att det skildrades genomgående som ett val kvinnan gjorde snarare än något som påtvingas av arbetslöshet. På ett sätt kan man säga att samtidigt som man förespråkade den förvärvsarbetande kvinnans som kvinnoideal sågs inte prostitution och domesticering som ett samhällsproblem regeringen bar ansvaret för utan som något nepamän frestade kvinnor till.

Framställningen av idealsamhället sågs främst som ett moderniserat och mekaniserat samhälle såväl som ett där den forna klasstrukturen under kapitalismen gav vika för ett klasslöst samhälle.

Man förespråkade därmed kommunistpartiets styre som en del av det ideala samhället.

Användningen av orientalism i sovjetiska science fiction-filmer var ganska blygsam, men användes som en del av bilden av ett dystopiskt samhälle med underdånighet och det omoderna som utmärkande inslag.

SCIENCE FICTION-FILMEN I WEIMARREPUBLIKEN

Metropolis 1926

“Vilka är Metropolis maskiners levande mat?! Vilka smörjer maskinernas gängor med sitt blod?! Vilka matar maskinerna med sitt egna kött?! Låt maskinerna svälta era dårar! Låt de dö!!” – Robot-Maria

Kort resumé av filmen:

Metropolis utspelar sig någon gång i framtiden i den hypermoderna staden Metropolis. Staden är bokstavligen tudelad mellan hög och låg, där arbetarna lever i underjorden i sina bostäder och arbetar i sina underjordiska fabriker. Ovanför ytan återfinns överklassens luxuösa tillvaro där dagarna spenderas åt förströelser, nöjen och sport. Huvudpersonen heter Freder och han är en av samhällets lyckligt lottade medborgare som slipper att arbeta då han är son till samhällets härskare Joh Fredersen. En dag när Freder besöker De Eviga Trädgårdarna, en vackert inred trädgård högt upp i en skyskrapa fylld med glädjeflickor, möter han Maria. Hon är en kvinna från arbetarnas värld och hon har med sig till trädgården många av barnen från arbetarklassen som är klädda i trasor. Medan hon visar upp barnen för överklassen ungdomliga män säger hon: ”Se här äro era bröder och systrar.” Freder blir med ens tagen av Marias skönhet såväl som hennes ord. När Maria blir utkörd av vakterna väljer Freder att söka upp arbetarnas del av staden långt ner i underjorden. Han får då bevittna hur arbetarna drivs till ett högt tempo tills en kollapsar vid sin maskin. När maskinen är utan översyn stiger trycket tills maskinen exploderar. Flera arbetare blir skadade och två dör. När de förs iväg på bår tar snabbt nya arbetare deras plats vid stationerna och arbetet går vidare som om inget

hade hänt. Tagen av att bevittna arbetarnas lidande rusar Freder till sin far som styr staden från sitt kontor uppe i den enorma skyskrapan som kallas Nya Babels torn. Uppfylld av mötet med Maria talar han om arbetarna som sina bröder och berättar om deras lidande, men hans far är oberörd och anser att de befinner sig där de hör hemma. De två avlidna arbetarna bar med sig hemliga kartor som kommer till Johs kännedom. Freder lämnar sin far och beger sig åter till arbetarnas värld. När han ser en arbetare vara nära en kollaps av utmatning tar han dennes plats vid maskinen. Medan Freder arbetar möter hans far sin bekant vilket är uppfinnaren Rotwang. Rotwang och Joh har gemensamt att de en gång har älskat samma kvinna, Hel som avled när hon födde Freder. Rotwang har till skillnad från Joh inte kommit över förlusten och har skapat en mekanisk människa för att efterlikna henne. Joh berättar om kartorna de hittat och Rotwang visar att de leder till stadens övergivna katakomber. Freder följer vid slutet av sitt tiotimmarspass med de andra arbetarna ner i katakomberna där de har samlats för att lyssna på en predikan av Maria. Med koppling till den bibliska legenden om Babels torn lär hon arbetarna att inte ta till våld i sitt lidande utan istället idka tålamod i väntan på att medlaren skall komma. Freder talar med Maria efter mötet och hon säger att han är medlaren som de alla har väntat på, han skall förändra förhållandet mellan samhällets elit av hjärnor och dess arbetare, händerna som bygger och skapar staden. Joh och Rotwang har spanat på mötet och de beslutar att de skall kidnappa Maria och förstöra hennes arbete för fred. Rotwang tillfångatar Maria och för henne till sitt laboratorium. Här kopierar han hennes utseende genom att hans robot får hud och hår som gör att robotens utseende blir identiskt med Maria. Medan den riktiga Maria hålls fången i Rotwangs hus används Robot-Maria av Joh för att uppegga arbetarna till revolt för att Joh således skall kunna hävda rätten att använda våld gentemot arbetarna. I predikningarna i katakomberna uppeggas arbetarna av Robot-Maria att inte vänta på en medlare utan att ta till våld och förstöra maskinerna de arbetar med. Medan upproret bryter ut bland arbetarna lyckas den riktiga Maria att fly från Rotwangs hus och tar sig till arbetarstaden för att förhindra det hela. Robot-Maria får alla arbetare och deras fruar att förstöra Hjärtmaskinen, som är ett sorts kraftverk som försörjer staden med ström. Detta har som följd att arbetarnas bostadsområde börjar översvämmas. Den riktiga Maria finner bland arbetarnas bostäder att barnen har övergivits och riskerar att drunkna. Tillsammans med Freder lyckas de att rädda alla barnen medan arbetarnas stad förstörs. Robot-Maria festar med överklassen i nöjeskvarteret Yoshiwara. Arbetarna som tror att deras barn har dött tar fast henne och bränner henne på bål som en häxa. Arbetarna får då se att hon är en robot. Rotwang misstar den riktiga Maria för hans robot och förföljer henne in i en katedral. Freder slåss med Rotwang och kastar honom ut för dess tak. Joh som har trott att hans son har drunknat i arbetarstaden har i slutet förändrats. Med Freder som medlare skakar Joh hand med en representant för arbetarna i slutet.

Analys av filmen:

Metropolis har de senaste decennierna stigit i popularitet och blivit föremål för en mängd studier. Möjligen är filmen den kändaste tyska filmen från stumfilmens era. Regisserad av Fritz Lang 1926 var den för sin tid väldigt påkostad och tekniskt banbrytande med imponerande användning av specialeffekter för att levandegöra visionen av den futuristiska metropolen och dess många tekniska innovationer. Dock var den en föga populär film som inte drog in särskilt mycket pengar. Den enorma kostnaden för att producera denna mastodontfilm knäckte produktionsbolaget UFA och var nära att försätta det i konkurs.⁶² McCormick skriver att *Metropolis* var den sista filmen i Weimartyskland som gjordes i den expressionistiska stilen. Den var enligt honom expressionismens svansång och representerade en stil som hade fasats ut ur filmmediet 1924 och ännu tidigare i måleriet och litteraturen. Hans bok om inställningen till modernitet i Weimarrepublikens konst berör endast lite av *Metropolis* och då mest i förhållande till andra verk.⁶³

Man skulle enligt mig kunna argumentera för att *Metropolis* brist på framgång hos publiken var att filmskaparna misslyckades med att hålla sig i takt med tiden när befolkningen hade övergett en pessimistisk syn på moderniteten för en mer positiv syn som förknippades med New Objectivity. McCormick gör dock inget försök att koppla samman eller förklara *Metropolis* misslyckande men det är av intresse att beröra då man kan ställa sig frågande till om filmen skall ses som att representera den samtida opinionen. *Metropolis* kan med vår tids ögon ses som unik och nydanande och speciell, men i själva verket uppfattade man antagligen filmens expressionism som ett föråldrat innehåll även om det var levererat i en fin ny förpackning i form av en påkostad science fiction-film. *Metropolis* blir dock en bra representation av inställningen till modernitet i den tidiga perioden av Weimarrepubliken och har många teman som var vanligt förekommande i filmer under perioden, vilket här skall belysas.

För mig blir det centrala temat i filmen att man på olika sätt för fram det moderna samhället som negativt. Denna pessimism sträcker sig över flera områden och berör inte minst mekaniseringen av samhället och industrialismen. Pessimismen över framtiden berör även den nya kvinnan, den moderna kvinnan, vilket sammanblandas med inställningen till maskiner genom förkroppsligandet av henne i karaktären Robot-Maria. *Metropolis* är en komplex film och sammanväver mera i sitt berättande som en riklig användning av religiösa teman, symbolik och bibliska referenser i syfte att skildra det moderna samhället och den moderna kvinnan negativt genom att tillskriva dessa egenskaper som att vara okristet, sedlöst och ibland rent demoniskt.

Den negativa inställningen i filmen till mekaniseringen av samhället och industrialismen handlar i stort om maktförhållanden. Människan lever som en slav, en tjänare till maskinen. I arbetarnas

⁶² McCormick, *Gender and Sexuality in Weimar Modernity, film, literature and "New objectivity"*, s. 53.

⁶³ McCormick, s. 29.

underjordiska fabriker skildras arbetarna som bundna till att slita vid sina maskiner i ett högre arbetstempo än vad de vill eller klarar av. Även arbetspassets längd blir omänskligt. I Johs kontor är förhållandet mellan arbetare och maskin likartat där hans manlige sekreterare arbetar med att skriva ner information som levereras av maskiner i en hög takt så att svetten rinner konstant. När arbetaren kollapsar vid sin industrimaskin i underjordens fabriker och explosionen sker uppstår en drömsekvens för Freder. Han får här en syn av att fabriken tar sig formen av ett hedniskt tempel från biblisk tid och arbetarna förvandlas till antika slavar som i rep förs upp och kastas in i offerelden av präster i groteska masker. Freder uttrycker att maskinen är Molok, den gud som man under antiken offrade barn till i en rad kulturer. Maskinen som i drömmen blir Molok heter i filmen *M-maskinen* och man kan i filmen se att bokstaven M bärs av många bilar varmed ondskan kopplas samman med mekaniseringen i stort i samhället. Senare i filmen när Robot-Maria skall brännas på bål utgörs även bålet av ett par bilar som arbetarna har förstört och gjort till brännvirke. Jag ser det som att man kan göra en intertextuell koppling till en annan film av Fritz Lang, nämligen hans film *M* regisserad 1931, kan man se att bokstaven "M" används symboliskt av regissören på ett likartat sätt. *M* handlar om en seriemördare som stryker omkring i en tysk stad och mördar barn. Denna barnamördare får av en man bokstaven "M" ritad på ryggen för att mördaren skall kunna fångas in. Vad man kan säga är att i *Metropolis* skildras arbetarna som sliter vid M-maskinen och dör i arbetsskador som att de är som barn. De infantiliseras som ett uttryck för förlust av makt. Att arbetarna infantiliseras i filmen hänger även ihop med synen på samhället som framställs där man beskriver dess olika grupperingar i form av söner och fäder. Fabriksägarna och samhällets styrande framstående tänkare som Joh beskrivs som fäder. Man visar upp samhällets sociala orättvisor genom att skildra att samhällets olika söner lever väldigt annorlunda liv. Dels i form av Freder och hans rika unga vänner som beskrivs som söner, och dels arbetarnas barn, som är klädda i trasor, vilka Maria beskriver som överklassens bröder och systrar. Freder talar sedan om arbetarna som sina bröder och därmed skildras dystopin som en dysfunktionell familj utmärkt av ojämlikhet.

McCormick skriver att Weimarrepubliken var en period som upplevde en snabb industrialisering av samhället och en ökad urbanisering. Industrialisering i sig innebar dock en viss kris i manligheten då man förknippade manlighet med autonomi i form av oberoende och självständighet, något som i industrialismen ersattes av en mer hierarkisk arbetsordning i fabriken . På samma gång som industrialismen i sig uppfattades som att feminisera män såg man även att förändrade könsrelationer eroderade mäns makt. Tillsammans med det förödmjukande krigsslutet 1918 blev upplevelsen för tyska män att man i den moderna tiden hade blivit kastrerade utmärkande för den tidiga Weimarrepubliken.⁶⁴

⁶⁴ McCormick, s. 2-4, 48 och 20-22.

Jag menar att om man tittar närmare på könsordningens framställning i *Metropolis* kan man se att arbetarna i filmen är män. Kvinnor syns inte till i fabrikena eller i något annat förvärvsarbete. Dock kan man se att Robot-Marias ondska består i att hon luckrar upp denna könsfördelning. När Rotwang presenterar sin skapelse för Joh säger han att roboten är framtidens människa. I förlängningen representerar Robot-Maria hur man ser på förändringen av kvinnan. Hon blir en bild av den nya kvinnan som man uttrycker en ängslan för i att hon kommer att ersätta den traditionella kvinnan som den riktiga Maria representerar. Mot slutet, när Robot-Maria kallar arbetarna till uppror, får hon arbetarna och deras fruar att lämna sina hem och storma fabrikena. När kvinnorna lämnar hemmet och beger sig in i den manliga sfären av fabriksmiljön följer en hotande katastrof direkt. Denna katastrof blir att barnen riskerar att dö, men i sista sekunden kommer den riktiga Maria till räddningen. Hon fyller i filmen en roll som stormoder och jag vill hävda säga att filmen därmed upphöjer hemmafrun som ideal. Möjligen kan översvämningen i filmen ses som att vara en del av det rikliga religiösa språket där den blir som en syndafloed. Den blir en gudomlig bestraffning som följer av att kvinnorna lämnar hemmet för att slå följe med männen till arbetsplatsen. Kvinnorna bör istället vara hemma och ta hand om barnen, blir det underförstådda budskapet.

McCormick har skrivit att den här scenen är ett uttryck för tidens avståndstagande från aborter. Han skriver dock att scenen även berör frågor som moderskapet och reproduktion och en ängslan inför dessa.⁶⁵

Den förvärvsarbetande kvinnan upplevdes i flera länder under mellankrigstiden som väldigt udda. Att man som i *Metropolis* kopplar samman den nya kvinnan med en omänsklig mekanisk varelse är inte unikt. Inom science fiction-filmen är det tidigaste kända verket den italienska filmen *L'Uomo Meccanico*, regisserad av André Deed 1921. Endast delar av filmen har överlevt men den handlar om en galen kvinna som flyr från ett sinnesjukhus och sedan tar kontroll över en robot. Med denna robot jagar hon olika män som skräms från vettet. I slutet besöker hon en maskerad där hon bland annat mördar en ung kvinna. I slutet sätter männen stop för den galna kvinnans härjningar genom att en man klädd som en aristokrat skapar en kortslutning, vilket gör att hon elektrifieras. Detta blir enligt mig ett tydligt tecken på ängslan inför kvinnors ökade makt som blir ett hot mot män och traditionella kvinnoideal.⁶⁶

⁶⁵ McCormick, s. 34.

⁶⁶ Dessa två filmer *L'Uomo Meccanico* och *Metropolis* har varit inspirationskälla för flera senare filmer om robotar inte minst i *Terminator*. Bilden av terminator som slår hål på en ståldörr och öppnar den inneifrån med sin robotarm eller att terminatorn springer ikapp en rusande bil är hämtat direkt från *L'Uomo Meccanico*. Liket Robot-Maria brinner även terminatorn på bål vilket avslöjar roboten under den mänskliga ytan. Skillnaden är att man har vänt på könsrollerna i dessa senare filmer. Nu är det istället kvinnan som är jagad av en manlig robot. Sarah Connor som är inspärrad och flyr från ett mentalsjukhus är i själva verket inte den galne och ondskefulle utan istället männen som har spärrat in henne. *Stepford Wives* är även ett exempel på hur man har vänt på stereotypen genom att det är hemmafrun istället för den förvärvsarbetande kvinnan som framställs som en robot.

Jane Marcellus ger ett par exempel på hur förvärvsarbetade kvinnor kritiserades i den amerikanska populärkulturen under mellankrigstiden. I tidningar avhumaniserade man ofta kvinnor som förvärvsarbetade inom vissa yrken. Främst gällde detta sekreterare som arbetade med skrivmaskin och andra maskiner. Man gjorde väldigt liten distinktion mellan kvinnan och maskinen hon brukade. Ordet typewriter kunde även brukas för att beskriva maskinen ifråga och personen som använde den. Kvinnan blev framställd som ett med maskinen hon använde och framställdes ofta i tidningarnas bilder som avpersonifierade utan att ansiktet eller andra personliga drag syntes. Det blev ett stort drag av uniformitet. Vidare visar Marcellus att filmen *The Office Wife* från 1930 sätter den förvärvsarbetande kvinnan som en motpol till hemmafrun och propagerar för den senare genom att huvudpersonen säger: "Marry me and be a woman and not a machine."⁶⁷ Medan den förvärvsarbetande kvinnan sågs som att bli okvinnlig och omänsklig genom bruket av en maskin förknippade man hemmafrun med att vara mer naturlig.

McCormick skriver att den moderna metropolen associerades i Weimarrepubliken med sexuell promiskuitet och kvinnlig makt vilket blir tydligt i filmen *Variety*. Här sätts metropolen i kontrast till naturen och landsbygden som kopplas samman med traditionella könsroller och kvinnans domesticering som hyllas som ideal.⁶⁸

Enligt mig kan man se att robotkvinnan är ett sätt att framställa en sinnebild av den moderna kvinnan som är ett med stålet och maskiner. De moderna människorna förknippas med det mekaniska och står i motsats till människor som kopplas samman med djur och växter som man associerar med naturen.

Robot-Maria är en karaktär som binder samman olika hot. En sådan är politiskt kopplat till kommunismen. När hon uppeggat arbetarna att överge den fredliga vägen och istället ta till våld spelade man ett stycke musik som påminner starkt om internationalens toner. Därmed kopplade man samman arbetarnas uppror med en kommunistisk revolution. Man binder samman det kommunistiska hotet om revolution med att skildra borgligheten och kapitalismen som ondskefull. Jag skulle vilja hävda att filmens förespråkande av en fredlig väg, med medling mellan arbetarklassen och överklassen som äger fabriken kan ses som ett uttryck för facklig verksamhet och en socialdemokratisk ideologi. Detta kommer främst till uttryck i att filmen kritiserar en arbetsdag som är tio timmar lång.

Eric Weitz skriver att en av de främsta och tidigaste reformerna som socialdemokraterna drev igenom i Tyskland efter deras makttillträde var att man ersatte tio-timmars-arbetsdagen med en åtta

⁶⁷ Jane, Marcellus, *Business Girls & Two-Job Wives, Emerging Media Stereotypes of Employed Women*, s. 73, 77 och 89.

⁶⁸ McCormick, s. 80.

timmars arbetsdag. När inflationen sköt i höjden förlängdes dock arbetsdagen igen. När ekonomin sedan blev mer stabil återvände man igen till en kortare arbetsdag och höjde arbetarnas löner.⁶⁹

I *Metropolis* ses kommunismen som en destruktiv ideologi som skapar lidande. Istället för att man skildrar kommunismen som en vilja att förändra arbetsfördelningen och ägandeförhållandet av samhällets produktionsmedel, skildrar man det som en vilja att förstöra produktionsmedlen. Denna förstörelse av maskinerna kopplas i filmen till berättandet av legenden om Babels torn. Där skildrar Maria byggandet av Babels torn som en fin dröm som samhället hjärnor har en tanke om skall nå stjärnorna. Men bygget blir inte färdigt utan förstörs av att arbetarna gör revolution. Därmed kan man säga att filmen har en viss tvetydighet kring moderniseringen. Med samhället bygger man mot ett fint mål, men skapar på vägen dit mycket lidande, vilket genom reformer och medling mellan hög och låg måste övervinnas för att möjliggöra att man når målet. Man är negativ till vissa element av moderniseringen som till exempel kvinnligt förvärvsarbete och kommunism, men målet är ändå att röra sig framåt.

Weimarrepubliken fick från krigsslutet problem med inre stridigheter enligt McCormick. I vissa landsändar lyckades kommunistiska revolutionärer ta kontroll av makten över större områden för korta perioder 1918. De olika grupperingarna från högern blev allierade med de styrande socialdemokraterna när det gällde att slå ner dessa kommunistiska uppror och deras nybildade rådsrepublik. Efter att många vänsteraktivister hade fängslats för delaktigheten och ordningen hade återställts var dock högern inte nöjd utan hyste stort förakt för tysklands nya demokratiska statsordning.⁷⁰ Eric Weitz menar att socialdemokraternas alliering med samhällets gamla elit var en följd av panikslagenhet inför det nya hotet från revolutionärerna. Kommunisterna gjorde upprorsförsök mot staten 1919, 1921 och 1923 och för varje gång mötes de av motgång. Efter att den ursprungliga oron hade lagt sig sökte sig högern och den äldre eliten sig till nya bundsförvanter. Många fann sådana i nazisterna och strävade efter att avskaffa den unga republiken.⁷¹

Utöver kopplingen till kvinnligt förvärvsarbete och kommunism fyller Robot-Maria ytterliggare en funktion i filmen enligt mig. Detta i form av att hon blir ett uttryck för en urspårad och lössläppt kvinnlig sexualitet. Innan hon uppeggat arbetarna till uppror skildras hon som att underhålla stadens överklass i nöjesdistriktet Yoshiwara. Genom ett kabaréuppträdande utför hon mycket lättklädd en sexuell dans vilket uppeggat en hel publik av män i frack. Denna del av filmen bär mycket orientalistiska drag. Orientalismen i *Metropolis* är knuten till Japan genom bland annat namnet på nöjesdistriktet Yoshiwara som är taget från ett av Japans ökända prostitutionskvarter. Även vissa företag i filmen bär japanskklingande namn såsom Davosan. Anledningen till att orientalismen är

⁶⁹ Eric D. Weitz, *Weimar Tyskland: Löfte och tragedi*, Stockholm 2009, s. 86 och 133

⁷⁰ McCormick, sid 22-23.

⁷¹ Weitz, s. 31-32 och 86.

knuten till Japan har enligt mig antagligen att göra med det faktum att Japan var en industrination och modern imperialmakt. Orientalismen i *Metropolis* är knuten till det moderna vilket man vill utmåla som främmande. Robot-Marias dans och minimala klädsel blir orientalisk i det att hon bland annat utför magdans, vilket starkt associeras med föreställningen om Orientens harem. När hon skall uppträda står hon på en plattform som bärs upp av afrikanska män endast iklädda höftskycken. Medan Robot-Maria utför sin dans får Freder en drömsyn likt tidigare med M-maskinen. Här förvandlas synen av Robot-Maria till den babyloniska skökan från Johannes uppenbarelsebok. De afrikanska männen som bar upp plattformen har nu förbyts till statyer av de sju dödssynderna som Freder tidigare skådade i katedralen. Denna förvandling av de afrikanska männen till de sju dödssynderna kopplar samman det orientaliska med sedlöshet, det okristna och det främmande. Främst handlar det om att främmandegöra den moderna kvinnan.

Gaylyn Studlar skriver att detta var vanligt förekommande i till exempel amerikanska tidningar under 20-talet att man polemiserade mot kvinnligt förvärvsarbete genom att hävda att den moderna kvinnan förstörde amerikanska normer och var orientalisk. Orienten användes ofta just som en symbol för något främmande och etablerade det man uppfattade som västerländskt som norm. I det här fallet var den domesticerade kvinnan normen man framhävde där den moderna kvinnan blev den andre. Inom studier av orientalism tar man fasta på att orientalismens är väldigt flexibel och har använts på många olika sätt.⁷²

Robot-Maria framställs som att inneha makt och inflytande över män genom att kontrollera deras åtrå och känslor enligt mig. Egenskapen att hon är en kvinnlig maskin gör att hon kopplas samman med M-maskinen i början i det att män blir underordnade henne. I det moderna samhället är män både slav till maskinen och till kvinnan gör filmen gällande. Likt M-maskinen blir Robot-Maria förknippad med barnamord på grund av att hon sätter händelserna i rullning som orsakar översvämningen.

I filmen återfinns självmord även som tema. En av Johs sekreterare vid namn Josaphat blir avskedad för att han inte lyckas leva upp till kraven arbetet kräver. Som följd vill denne ta sitt liv genom att skjuta sig själv men han hindras av Freder som får honom på andra tankar. Senare i filmen visas att Robot-Maria uppeggar flera män ur överklassen och gör de förälskade i henne. Vänner slås med varandra om henne och hon orsakar därmed lidande och död. I en scen använder regissören ett förstapersonsperspektiv där man ur en mans subjektiva perspektiv får se honom skriva ett självmordsbrev, trycka en pistolmyning mot huvudet och skjuta sig själv av hjärtsorg för att han inte kan få Robot-Maria. Liknande tema med självmord orsakat av arbetslöshet återfinns i andra filmer av Fritz Lang såsom *Dr Mabuse, der spieler* från 1922. Det moderna samhället skildras som kantat av

⁷²Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, *Visions of the East, Orientalism in Film*, London 1997, s. 121, 125.

mord, arbetsolyckor, självmord och olika sorters lidande vilket bidrar till den pessimistiska inställningen till modernisering i filmen enligt mig.

McCormick gör en analys av romanen *Fabian* skriven av Erich Kästner 1931. Här skriver han om att man använde sig av drömsekvenser för att förmedla bilder av känslorna karaktären kände inför förändringar i samhället. Karaktären Fabian är en man från överklassen som upplever en nedåtgående klassresa. Han blir av en slump en dörröppnare och passup vilket är förödmjukande för honom. En central gestalt i berättelsen är Irene Moll som går från att vara hemmafru till att bli en framgångsrik entreprenörskvinna. Som sådan driver hon en manlig bordell med rika kvinnor som kunder kallat Unga mäns okristna förening. I en drömsekvens framställs hon som att hon äter män som godis och hotar att även äta Fabian. I drömmen skildras även barn som matas in i en maskin som sedan skapar män som deltar i orgier. Boken skildrar i stort Berlin som en sexuellt degenererad stad och Fabian lämnar metropolen i slutet för en mer konservativ landsbygd.⁷³

Jag ser härmed stora likheter mellan *Fabian* och *Metropolis* i att båda skildrar moderna samhället som negativt genom att det förknippas med att vara okristet och sexuellt lössläppt. Robot-Maria blir en motsvarighet till Irene Moll då båda blir manslukerskor. Användandet av drömsekvenser och skildringen av maskiner som att äta människor och barn och den mekaniserade människans som förfallen går igen tydligt i *Metropolis*.

I *Metropolis* finns enligt mig en konflikt mellan det moderna och det omoderna samhället, vilket utkristalliserar sig i en konflikt mellan vetenskap och religion. Vetenskapsmannen skildras likt sin skapelse Robot-Maria som en personifiering av ondskan. Han är själv delvis mekanisk i att han har en robohand som han har sedan en arbetsolycka när han skapade roboten. På många ställen i Rotwangs hus återfinns pentagram på väggar och dörrar som skall göra vetenskapsmannen diabolisk. Den riktiga Maria predikar i katakomberna som är tvåtusen år gamla och hon görs till en motpol till Robot-Maria genom att hon omges med kors. Freder skildras som att lyssna på prästers predikningar och läsa bibeln och filmen ger ett uttryck av att religionen i sig är hotad av en omoralisk vetenskap. I slutet vinner religionen över vetenskapsmannen och man kan säga att tanken i slutet är att religionen och den kristna moralen skall vara det som förenar de stridande klasserna och formar ett bättre samhälle.

⁷³ McCormick, s. 104-105.

Frau Im Mond 1929

"Laughter, gentlemen, is the argument of idiots against every new idea!!" – Professor Mannerfelt

Kort resumé av filmen:

Frau im Mond tar sin början med att huvudpersonen Wolf Helius besöker sin vän, den gamle professor Mannerfeld, i dennes nergångna lägenhet i en icke namngiven tysk stad. Mannerfeld har i över 30 år bedrivit forskning kring månen och tror bestämt att det finns enorma guldfyndigheter i dess massiva berg. Den förmögne Wolf Helius har i sin fabrik arbetat med att förverkliga drömmen som Mannerfeld har hyst länge om att bygga en raket som kan flyga till månen. Arbetet på raketen närmar sig sitt slut, men projektet är hotat av en grupp skurkaktiga rika affärsmän ledda av en man som kallar sig för William Turner. Turner är en mästare på förklädnader och lyckas stjäla ritningar och dokument som är viktiga för att genomföra resan. De rika affärsmännen vill till varje pris ta kontroll över utforskningen av månen och lägga beslag på alla dess guldfyndigheter. Genom att hota att spränga raketerna får Helius och hans vänner ge med sig till Turners krav, vilket innebär att resan till månen sker under Turners kontroll. Tillsammans på resan till månen flyger Helius, Mannerfeld och Turner. Även Helius närmaste vän och kompanjon, ingenjör Hans Windegger och dennes fästmö Freide Velten följer med på resan. Efter att de har skjutit iväg mot månen upptäcker de en sjätte passagerare, den unge pojken Gustav. Under resans gång upplever besättningen en period av tyngdlöshet och får även se Jorden från rymden. När de närmar sig Månen landar de på dess sida som är vänd bort från Jorden, då forskare tror att det där kan finnas möjlighet av existensen av en atmosfär, luft och drickbart vatten såväl som liv. Vissa tror att det finns svärmar av stora insekter här även. Ju närmare besättningen kommer Månen, ju mer räddhågsen blir Windegger kring att landa. Samtidigt visar det sig att Helius och Freide hyser allt varmare känslor för varandra vilket gör Windegger svartsjuk. Landningen sker med en stor krasch. Raketerna som har sjunkit ner i sanden kräver mycket arbete för att göras redo för avfärd igen. Windegger vill tillbaka till Jorden fortast möjligt och gräver frenetiskt för att frilägga raketerna. Under tiden går Mannerfeld iväg på upptäcktsfärd i landskapet. Det visar sig att en atmosfär och luft finns på Månen och nu letar man efter vatten. Efter att professorn har varit borta en stund sänder gruppen iväg Turner för att leta efter honom. Efter tre timmar vandrar Helius och Gustav iväg för att leta efter de försvunna. Mannerfeld har i närheten till några heta källor av bubblande gyttja funnit en grotta. I grottan finner han stora mängder guld vilket bevisar att hans teori var riktig. Nära guldfyndigheterna finner han strax därefter ett ännu större fynd i form av en fossil av en utomjording. Turner är honom i hasorna

och när Mannerfelt upptäcker honom backar han bakåt med utomjordingen i famnen och faller ner för en ravin till sin död. Turner blir överlycklig över guldfyndet och vandrar tillbaka mot raketerna. Med endast Windegger och Freide kvar vid raketerna försöker Turner ta raketerna och färdas hem ensam. Han slår ner och binder Windegger. Helius återvänder till raketerna i sista stund och slåss med Turner. Till slut kommer Windegger loss och skjuter Turner. Dock skadas även rymdskeppets lufttank. Som en följd därav kan inte alla av de kvarvarande i besättningen återvända hem då syret inte räcker till. Helius och Windegger drar sticka om vem som skall stanna kvar på Månen tills man har byggt och kan skicka upp en ny raket igen. Windegger förlorar och blir nedbruten av sorg och rädsla. Helius drog dock sin vän och får honom att somna i raketerna. Raketerna flyger iväg med Helius kvar på Månen. Till sin förvåning ser Helius att Freide har valt att stanna kvar med Helius på Månen och de omfamnar varandra i en kyss.

Analys av filmen:

Frau im Mond, även kallad för *Woman in the Moon*, regisserades av Fritz Lang 1929. Filmen som kom till strax innan den ekonomiska nedgången i västvärlden med depressionen berör som tema i filmen i sig ekonomisk nedgång och förlust av social status. Karaktären Mannerfelt är en man som lever i stor misär och armod och som blir en man som förkroppsligar mänskligt förfall. Vid Helius besök hos Mannerfelt blir kontrasten mellan de två karaktärerna stor med den yngre välklädde och rike Helius som vill bjuda Mannerfelt på middag. Mannerfelt, som har en svältande blick, är dock för stolt för att acceptera välgörenhet, men ger med sig till slut efter att Helius har insisterat. Detta armod som Mannerfelt befinner sig i får man veta är en följd av att den akademiska världen uteslöt honom 1896 på grund av hans teorier om en rymdfärd till månen och tron att det där finns guldfyndigheter. En tillbakablick från tillfället för 30 år tidigare visar en mycket yngre Mannerfelt, väldigt fint klädd, som står inför en publik av åldrande vetenskapsmän och berättar sin teori bara för att möta hån och buande. Den nedgångna lägenheten har på sina väggar ett kollage av tidningsutklipp som visar olika karikatyrbilder av Mannerfelt där han framställs med onaturligt stor näsa och som en vandrande luffare eller med Månen som sitt huvud. Denna händelse för 30 år sedan har lämnat honom i ett liv i fattigdom. På en annan vägg i lägenheten återfinns ett annat kollage av olika gamla tyska sedlar uppradade från golv till tak som visar förändring över tid vilket enligt mig blir en koppling till Tysklands hyperinflation och valutans snabbt förändrade värde. Mannerfelts personliga förfall blir således allegoriskt kopplat till Tysklands förfall.

McCormick menar att under Weimarrepubliken var det ett vanligt tema i konsten att man ofta återberättade historier om förnedring av en man, speciellt en man av medelklassbakgrund som förlorar sin status i samhället, lever i fattigdom och får utföra förödmjukande arbeten. McCormick

har i sin forskning skrivit om flera exempel på den här typen av filmer och böcker från perioden. Bland de tydligaste exemplen återfinns Ernst Tollers drama *Hinkemann* från 1924 som handlar om en kastrerad krigsveteran som blir symbol för Tysklands förnedring. Vidare menar McCormick att den nedåtgående sociala mobiliteten där den intellektuella medelklassen med inflationen förlorade sina besparningar uppfattades som en feminisering av mannen som hotade. Sinnebilden för en feminiserad man blev de breda massorna, arbetarna som saknade makt, men även juden.⁷⁴

Karaktären Mannerfelt blir för mig ett uttryck för denna kastrationsångest och bilden av tysken som feminiserad genom att han framställs som en rikare man som sjunkit ner i fattigdom och som förnedras och framställs i karikatyren som med stor näsa vilket ger associationer till antisemitiska karikatyrer av judar. Utlänningar i filmen med mannen som kallar sig William Turner skildras som tjuvar och som ett yttre hot som vill åt tyskarnas rikedomar. I en scen ses Turner som att försöka bryta sig in i Mannerfelts lägenhet och stjäla hans manuskript över månens guldfyndigheter, vilket misslyckas då Mannerfelt är på sin vakt. Senare bryter Turner och hans hejdukar sig in i Helius kassaskåp och tömmer det på allt innehåll, bland annat pengar och Mannerfelts manuskript. Man kan i filmen se att temat om en kastrationsångest skildras i Turners hot om att spränga rymdraketen vilket blir en sorts fallossymbol som även innebär en ekonomisk förlust för tyskarna i filmen. När Mannerfelt senare i filmen utforskar månen i jakt på guld tar sig dessa guldfyndigheter sig formen av en fallisk formation som sticker ut ur grottans vägg täckt med guld. Mannerfelt strävar efter att övervinna sin förödmjukelse och återställa sitt rykte i den akademiska världen och att återvinna sin forna rikedom och blir exalterad av sitt fynd. Denna falliska formation av guld blir ett uttryck för en vilja att övervinna en feminisering men utlänningen hotar i form av Turner som vill stjäla rikedomen från tyskarna.

Frau im Mond skiljer sig åt från *Metropolis* i det att den har en annorlunda och positivare inställning till modernisering. *Frau im Mond* skall ses som att vara ett exempel på New Objectivity, enligt mig. Detta blir inte minst tydligt i hur framställningen av vetenskapsmannen skiljer sig från den galne och diaboliske Rotwang vars tekniska innovationer förknippades med hot mot manlig auktoritet och autonomi. Mannerfelt framställs istället som en vetenskapsman vars progressiva tänkande och tekniska innovationer är gynnsamma för tyskarna i att de ger större makt och rikedom. När rymdraketen skall avfyra skildras detta som ett enormt spektakel som hela världen följer och det blir ett prestigeprojekt för Tyskland. Inför nedräkningen säger Helius att all världens fabriksirener, tåg och skepp skall hylla pionjärerna som flyger till månen genom att tuta samtidigt vid avfyringen av raketerna. Därmed binds månraketen samman med industrialisering och mekanisering i stort och blir en symbol för synen på moderniteten som gynnsam och en givare av välstånd och föremål för

⁷⁴ McCormick, s. 61,70-71 och 84.

beundran. Inför avresan ses även arbetarna som har tillverkat raketerna. De är muntra och glada och skakar hand med Helius, Windegger och de andra resenärerna som är fabriken ledare och ingenjörer. De delar alla stolthet över prestationen att färdigställa raketerna. Raketens namn är Friede, vilket betyder fred, och därmed blir hotet från filmens skurkar av att spränga raketerna ett hot om krig. Utlänningarna som vill stjäla tyskarnas guld kan spegla en inställning till det tyska krigsskadedeståndet vilket ses som orättvist.

Enligt McCormick var New Objectivity en rörelse som förkastade det antimoderna föraktet som förknippades med expressionismen. Istället för det traditionella och elitistiska som förknippades med borgligheten omfamnade man demokratin och det moderna samhället. Idealet förknippades med Amerika som blev sinnebilden för det moderna samhället med den nya jazzmusiken och sport i fokus. Man hade även en stark fascination för vetenskap och teknologi och hyllade vetenskapsmän och ingenjörer tillsammans med atleterna som förebilder av maskulina män. Man hade en stor tilltro till vetenskapen som en källa till att kunna återfå kontroll och övervinna ekonomiska och sociala problem. Ängslan inför den nya kvinnan och den uppfattade feminiseringen av män skulle övervinnas genom en objektiv inställning till de sociala förändringarna. Utmärkande för New Objectivity var även att den bestod av antikrigslitteratur med böcker som *På västfronten intet nytt* av Erich Maria Remarque som det mest kända exemplet.⁷⁵

I *Frau im Mond* kan man enligt mig se att en fascination för Amerika återfinns. Dels kommer detta i uttryck genom att pojken som följer med på rymdresan visar upp amerikanska science fiction-serietidningar med hjälten Nick Carter i huvudrollen. Denna amerikanska seriehjärte färdas i rymdskepp och slåss mot pirater från Saturnus vilket Mannerfelt och Helius finner roande och intressanta.

Serietidningen Nick Carter var en av de populäraste under 1900-talets första två decennier. Skillnaden är den att det var detektiväventyr förlagda i New York som stod i fokus och därmed återfanns inte några inslag av science fiction. Huvudpersonen löser i huvudsak brott som kretsar kring stöld och förskingring och ställer skurkarna inför rätta. Ulf Boëthius menar att serietidningen Nick Carter fick internationell spridning till länder som bland annat Storbritannien, Tyskland och Sverige och att den i alla dessa utlöste vad som brukar kallas för en moralpanik. Äldre generationer oroades över tidningens påverkan på barn och ungdom som ansågs bli sedlösa och förvildade. I Sverige innebar moralpaniken att en stor agitation mot Nick Carter-serietidningarna utlöstes som egentligen handlade om att serietidningen blev en symbol för oron kring samhällsförändringarna och moderniseringen i samhället. Den antimoderna inställningen, som samlade folk från både höger och vänster, oroade sig för modernisering av olika anledningar som bland annat moraliskt förfall som sågs

⁷⁵ McCormick, s. 46-49 och 49-51.

som en amerikanisering där traditionella värderingar ersattes av nya. Serietidningen ansågs uppmuntra till brottslighet bland ungdomar vilket även kopplades samman med rädsla för arbetarnas strejker. Innehållet var dock, enligt Boëthius inte särskilt nydanande utan bar upp traditionella borgliga värderingar rörande klass- och könsrelationer.⁷⁶

Att man har gett Nick Carter en ny form förlagd till yttre rymden talar enligt mig för att man därmed vill ha sagt att rymdäventyret i filmen i själva verket blir en allegori för något som sker i samhället. Det kan kopplas till den mystiske karaktären som byter förklädnad och som kallar sig för William Turner. Denna tjuv som försökte stjäla Mannerfelts manuskript försökte även förklädd till amerikan förvärva detsamma genom att köpa det men blir avfärdad av Mannerfelt. Det amerikanska med Nick Carter förknippas med att vara mot stöld. Striden mot den tjuvaktige William Turner i slutet speglar samma tema, vilket kan kopplas till krigsskandeståndet och USA:s ekonomiska hjälp till Tyskland i form av Dawesplanen.

Som en del av vurmen för Amerika, som ibland kallas för amerikanism, hade New Objectivity en positiv inställning till moderna förvärsarbetande kvinnor och kvinnlig sexuell frigörelse som kom i kollision med bilden av giftermålet och hemmafrurollen som ideal. Den Nya Kvinnan sågs ofta som amerikaniserad och ett uttryck för moderniteten, enligt McCormick.⁷⁷

Vad jag kan se är att *Frau Im Mond* har en annorlunda inställning till den moderna kvinnan än den i *Metropolis*, personifierad av den diaboliska Robot-Maria. Brigitte Helm, skådespelerskan som spelade den onda och den goda Maria, gör i *Frau im Mond* rollen som Freide Velten. Triangeldramat mellan Freide, Windegger och Helius tar sig formen av att Freide slits mellan två olika typer av män, en feg Windegger och en mer modig Helius. På samma gång gör hon likt Maria i *Metropolis* en förändring och slits mellan vilken typ av kvinna hon skall vara. Denna förändring är en där hon först är en nyligen förlovad kvinna som skall gifta sig med Windegger, men senare byter hon denna roll när hon väljer att följa med på resan till månen och blir en astronaut. När hon blir astronaut och träder in i raketerna byter hon även klädsel från ärmlös vit klänning till en maskulin klädsel med beiga byxor, vit skjorta och slips. Freides klädsel blir så gott som identisk med hur Freder är klädd i *Metropolis* och visar därav att den mekaniska rymdraketerna är en maskulin sfär som hon träder in i, vilket blir kopplat till industriarbeten i allmänhet. Freides roll som astronaut och hennes plats på raketerna är en som dock diskuteras i filmen. Innan avfärden är Freide den stora sensationen och får mer än någon annan i besättningen uppmärksamhet från alla journalister och fotografer. Väl ombord raketerna insisterar Helius och Windeggers på farorna med att färdas till månen i att de höga hastigheterna vid starten är väldigt fysiskt påfrestande och avråder Freide från att följa med. Freide säger då: "Helius, vill du skämma ut mig som kvinna? Hela världens ögon ser nu på oss. Världens alla öron lyssnar." Vid dessa

⁷⁶ Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten*, Södertälje 1989, s. 7, 68-69, 112-114 och 221-223

⁷⁷ McCormick, s. 120-121, 135.

ord ger Helius med sig. Freides roll tar sig uttrycket av att hon visas som att kunna klara av samma svåra påfrestningar som män och ger därav en positiv inställning till kvinnligt förvärvsarbete. På månen skildras hon även som att agera kameraman och dokumentera månlandskapet. På samma gång tillskrivs hon även en moderlig roll genom att hon ombord raketerna tar hand om den lille pojken Gustav. Moderskapet blir inte på samma sätt en motpol till kvinnligt förvärvsarbete som var fallet i *Metropolis*.

Den maskulint klädda astronautkvinnan har i filmen en motpol i en annan kvinnotyp som associeras med skurkarna i filmen. Som sin medhjälpare använder sig William Turner av en kvinna som låtsas sälja blommor till Helius. Dessa blommor har dock ett sömnmedel som får Helius att somna tillräckligt länge för att Turner skall kunna bryta sig in i hans kassaskåp. Blommor blir en symbol som i filmen kopplas ihop med ickeidealiska kvinnor. Bland de rika skurkarna återfinns en kvinna som bär en klänning med stor blomma och även Freide bär på sin förlovningsfest en vit klänning med en stor vit blomma som dekoration. Gemensamt för alla dessa blomkvinnor är att de skildras sittande ner och beundrar sina vigselringar i olika scener. När Helius vaknar upp ringer han Windegger under dennes förlovningsfest för att berätta att han har blivit rånad. Medan telefonen ringer klipper han med en sax sönder en vit blomma som står på skrivbordet. Blomman som klipps sönder växelklippas med Freide i sin vita klänning prydd med vit blomma. Blomman som kopplas samman med något ondskefullt blir en symbol för naturen och i förlängningen det traditionella samhället och det traditionella kvinnoidealet knutet till giftermål och domesticering. När Freide får sin förlovningsring av Windegger visar det sig att den inte passar. Hon provar den på alla sina fingrar men den är till och med för stor för hennes tumme. Det blir ett tecken på att den traditionella kvinnorollen inte passar henne, vilken hon sedan väljer att överge till förmån för rollen som den moderna kvinnan.

Sammanfattning av de tyska science fiction-filmerna:

De tyska science fiction-filmerna gav under perioden uttryck för både en negativ och en positiv inställning till modernisering. *Metropolis* och *Frau im Mond* blev i mångt och mycket varandras motsatser, även om de var gjorda av samma filmbolag och samma regissör. Förändringen kan ses som ett exempel på vikten av att anpassa filmens innehåll till samtidens opinion av kommersiella skäl, vilket ger stöd åt många delar av teorin kring filmens pluralism. Samtidigt kan man ställa sig frågande till om *Metropolis* eller *Frau im Mond* uppvisar särskilt mycket pluralism var film för sig. *Metropolis* propagerade för domesticering av kvinnan och demoniserade den moderna kvinnan och gav därmed uttryck för ett ensidigt kvinnoideal. *Frau im Mond* var även den ensidig i sitt förespråkande av den moderna kvinnan även om den domesticerade kvinnan inte demoniserades. Polemiseringen blev mer subtil kan man säga. Föreställningarna kring det ideala samhället berörde i

båda filmerna relationen mellan klasserna i samhället. Idealet kretsade inte kring etableringen av ett klasslöst samhälle utan skildrade överklassen som betydelsefull för arbetarklassen och samhällets välbefinnande. Man förespråkade en vänskaplig relation mellan klasserna, men det är i båda filmerna individer från överklassen som skildras som samhällets hjältar. De blir till arbetarnas frälsare samtidigt som skurkarna i båda filmerna återfinns hos överklassen likaväl. En viss tvetydighet uppstår därmed och man kan säga att bilden av idealsamhället blir till en kompromiss som kunde gå hem hos högern och socialdemokraterna medan kommunismen svartmålad.

DEN AMERIKANSKA SCIENCE FICTION-FILMEN

Just Imagine 1930

“Thousands of years ago man wondered what was across the river, then he went over and found out. Later Columbus wondered what was across the ocean, and he went over and found out. Since then man has sought forth and learned every secret of the earth, on the land, in the water, in the air. But there is one secret, the greatest of all, that remains a mystery. And that is the planet Mars.”

-Vetenskapsmannen Z-4

Kort resumé av filmerna:

Just Imagine, inspelad 1930, utspelar sig i ett futuristiskt New York så som man föreställde sig att det skulle ha sett ut femtio år framåt i tiden. I denna nya värld är stadslandskapet totalt dominerat av enorma skyskrapor. Bilar har inte längre samma betydelse som färdmedel utan har ersatts av en hybrid mellan propellerflygplan och helikopter som flyger i stora antal genom luften. I detta framtidssamhälle bär ingen medborgare namn utan har istället ett nummer. Huvudpersonen J-21, är en man som är förälskad i den fagra kvinnan LN-18 och de hoppas på att kunna gifta sig med varandra. Men i detta nya samhälle styrs kärleksrelationer av staten som beslutar vilken man som är bäst lämpad för en kvinna. I konkurransen om kvinnans gunst står J-21 mot MT-3 som även han har ansökt om att gifta sig med LN-18. På grund av att MT-3 är mer framgångsrik anses han vara bättre lämpad och vinner rätten att gifta sig med LN-18. Huvudpersonen har nu en begränsad tid av ett par månader på sig att utmärka sig själv innan beslutet går upp för överklagan och han förlorar LN-18 förgävt. Samma dag lyckas forskare med det mirakulösa att återuppväcka från det döda en man som träffades av blixten 1930. J-21 väljer att ta hand om den här mannen som blir kallad Single 0 då han längtar tillbaka till hur samhället en gång brukade vara. Han visar runt Single 0 i samhället och denne förundras över hur mycket som har förändrats. Filmen har stora drag av både musikal och komedi och skildringen av samhället är färgat av viss politisk satir. Par som känner för att skaffa barn går och lägger i ett mynt i en automat som skickar ut ett spädbarn i en korg som har framställts i laboratorier. Istället för stora måltider äter folk mättande och näringsrika piller. Men trots alla dessa förändringar

består fortfarande alkoholförbudet, men folk smyger och tar alkoholpiller trots att det är förbjudet. En kväll möter J-21 vetenskapsmannen Z-4 som har uppfunnit en rymdraket varmed man kan genomföra en rymdfärd till planeten Mars. J-21 tar sig an att genomföra flygningen och tar med sig Single O och en till vän på färden. Väl på Mars möter trion ett samhälle av människoliknande rymdvarelser styrda av en drottning. Detta samhälle är i krig med en fientlig grupp och efter en del äventyr på planeten återvänder trion till New York i sitt rymdskepp med en tillfångatagen marsian. Efter den lyckade interplanetära resan beslutar rätten att J-21 har utfört större bedrifter än MT-3 och huvudpersonen vinner därmed rätten att gifta sig med sin drömkvinna i slutet.

Analys av filmen:

Just Imagine regisserades av David Butler och utmärker sig i hur tydlig den är i sitt ställningstagande till moderniseringen av samhället. I början av filmen skildras samhällets förändring med hjälp av en berättarröst som prisar 1880-talets New York som idylliskt, människor var artiga och livet var mindre stressfullt och staden var fridfull och tyst. Denna bild står i kontrast till 1930-talets New York. Innan hade häst och vagn varit det huvudsakliga färdmedlet och folk kunde med säkerhet korsa gatan utan att dessa hade problem att sakta in. Men med mekaniseringen av samhället blir färdmedlen snabbare och en person som försöker korsa gatan blir omkörd av tutande oartiga bilister och blir sedan påkörd i slapstickaktigt manér. Överallt vandrar män och kvinnor runt snabbt och stressfullt. Detta förfallsperspektiv förstärks när man sedan förflyttas femtio år fram i tiden till New York år 1980 där de stora skarorna flygplan som färdas genom luften fyller atmosfären med ett högljutt surrande från motorerna. Filmens huvudperson är dock inte särskilt negativ till dessa aspekter av moderniseringen av samhället i form av ökad mekanisering, men däremot känner han nostalgi till det förflutna samhället då han längtar tillbaka till hur kvinnor brukade vara. Efter att J-21 har förlorat rätten till att gifta sig med sin drömkvinna och sitter deprimerad i sin futuristiska lägenhet med sin vän RT-42 kommer en kvinna som arbetar åt folkbokföringsmyndigheten på besök. J-21 säger till sin vän att han hatar dessa moderna kvinnor. De hamnar sedan i en diskussion med denna moderna kvinna kring de lagar som står i vägen för J-21 att gifta sig med sin drömkvinna LN-18.

Denna moderna kvinna i scenen förknippas med ett avståndstagande mot alkohol genom att hon tackar nej till en drink som RT-42 bjuder henne på då hon varken röker eller dricker. I deras diskussion om giftermålslagarna liknar hon denna lag vid The Volstead Act, den lag som förbjöd alkohol i USA under förbudstiden, och hon säger att de båda är ädla experiment.

Jane Marcellus skriver angående alkoholförbudet som infördes 1920 och upphävdes 1933 att detta lagförslag hade ett starkt stöd bland dels religiöst fundamentalistiska grupper, dels bland människor som verkade politiskt för kvinnors ökade ekonomiska oberoende från mannen.⁷⁸

Enligt mig är det i med den här historiska bakgrunden som man därmed kan förklara hur man i *Just Imagine* sammanflätar dessa två politiska frågor av och ena sidan kvinnligt förvärvsarbete och dels alkoholförbudet. Den moderna förvärvsarbetande kvinnan antyds av huvudpersonens vän som att vara maskulin. Detta sker genom att han hävdar att hon antagligen vore skicklig på att spela amerikansk fotboll. Dialogen innehåller även andra antydningar kring tvetydighet kring kön. Detta kommer i uttryck av att den moderna kvinnan först frågar hur många som bor i lägenheten varpå RT-42 säger att de är två stycken. Hon frågar sedan om könen hos de två varpå RT-42 svarar: "Vad tror du själv?" När hon väl har gått pratar J-21 om att kvinnan som han är kär i är en gammaldags kvinna som är lik hur hans mormor en gång var och sedan brister han ut i en sång som hyllar den gammalmodiga kvinnan från forna dagar över den moderna. Detta musikaliska stycke av filmen varvas med bilder som skall representera den omoderna kvinnan. Först visas en scen av ett kök. På väggen syns 1930 års almanacka. I det här köket från 1930 dansar en orientaliskt klädd kvinna samtidigt som hon skakar en drinkmixer som hon håller i sina händer. I en annan bild visas en kvinna som sitter i en fåtölj och röker en cigarett. Med sin ena fot vickar hon på en vagga med ett litet barn samtidigt som hon hånleende läser en bok med titeln *The Ex-Wife*. Dessa bilder gör att den omoderna kvinnan polariseras till den moderna i det att hon förknippas med berusning och rökning och istället för förvärvsarbete associeras hon med domesticering, moderskap och hushållsarbete. Man kan möjligen se bilden av hemmafrun som hånleendes läser boken *The Ex-Wife* som ett uttryck för en negativ inställning till skilsmässor i största allmänhet.

Marcellus menar att inställningen till kvinnor som förvärvsarbetande förändrades under mellankrigstiden i och med den ekonomiska nedgången som följde av depressionen. När depressionen bröt ut 1929 steg arbetslösheten på sex månader från två procent till åtta procent. De följande åren skulle se en stadig ökning och redan år 1933 hade arbetslösheten kommit upp i cirka 30 % av befolkningen i USA. I det här klimatet utmålades för det mesta förvärvsarbetande kvinnor som att de tog arbeten som annars skulle kunna ha gått till män som försörjde sina familjer. De förvärvsarbetande kvinnorna blev syndabockar i dessa kristider, menar Marcellus, och många såg det som att lösningen på de ekonomiska problemen var att speciellt gifta kvinnor sa upp sig ifall de hade ett arbete.⁷⁹ Marcellus skriver även att man i mellankrigstidens media framställde modernitet som en motpol till moderskapet och att det därmed blev associerat med det omoderna. Den arbetande kvinnan polariserades även i stor utsträckning med kvinnlighet. Denna polarisering kom i uttryck i

⁷⁸ Jane Marcellus, *Business Girls & Two-Job Wives, Emerging Media Stereotypes of Employed Women*, s. 37.

⁷⁹ Marcellus, s. 38, 148, 150.

tidningar av att man ofta skildrade moderna kvinnor som att vara väldigt långa, vilket skulle kopplas till en annan utmärkande symbol för det moderna samhället skyskrapan. Det omoderna och i förlängning moderskapet förknippades med korthet.⁸⁰

I *Just Imagine* kan man enligt mig se att detta bildspråk går igen till stor del. Den moderna kvinnan skildras som längre än RT-42 medan hans fru är mycket kortare. Single 0 som är en man återuppväckt från det förgångna är även han en utmärkande kort person. Att den förvärvsarbetande kvinnan sätts som en motpol till moderskap i filmen är tydligt och man kan även tala om att den moderna kvinnan ses som mindre feminin. Sångtexten tar fram ytterligare intressanta nyanser kring synen på den moderna kvinnan och framtiden. I framtiden är den moderna kvinnan den vanligaste typen av kvinna i samhället medan hemmafrun är sällsynt. Denna framtidssyn visar att man uppfattade det som att samhället rörde sig i en viss riktning av att kvinnor tog allt större plats i arbetslivet och i förlängning blev allt mindre feminina.

Enligt Marcellus ämnade framställningen av den arbetande kvinnan i mellankrigstidens media till att uppmuntra ett återvändande till hemmet och att kvinnan skulle avskräckas från arbete. Detta gjordes mycket genom att hemmafrun framställdes som mer sexualiserad än den arbetande kvinnan och att framställningen av deras kroppar användes för att formera föreställningar om det normerande. Den förvärvsarbetande kvinnan framställdes ofta som avvikande och personifierade det onormala. Man såg i regel det som att kvinnan riskerade att förlora sin femininitet genom att förvärvsarbeta och att hennes skönhet blev lidande. För att kvinnan skulle anses behålla sin femininitet visade man i media att hon även hade drag gemensamt med hemmafrun som att hon kunde baka och behålla en kropp som gav uttryck för skörhet och mjukhet.⁸¹

Ett annat stycke i sången lyder: "The modern girl I know would be glad to have the charm that my grandmother had. You paint the town while I settle down with an old fashioned girl I know." Här framhävs att den moderna kvinnan saknar hemmafruns charm och skönhet. Tillsammans med att hon liknas vid en hårdhänt och stark amerikansk fotbollsspelare kan man säga att den förvärvsarbetande kvinnan framställs i filmen som mindre feminin enligt sin tids konventioner genom att vara stark och tålig istället för feminint skör och fager. Hon bär i scenen en klädsel som i stora drag liknar männens i det att hon bär något liknande en grå polisuniform med långärmad kavaj och hatt medan de flesta andra kvinnorna i filmen, speciellt de mer gammaldagsa, bär ärmlösa klänningar.

Keith M. Johnston skriver angående *Just Imagine* att filmen ger en skildring av planeten Mars som skiljer sig åt från till exempel den sovjetiska *Aelita*. I *Aelita* kan se samhället på Mars som att vara en skådeplats som blir en allegori för hur man uppfattade verklighetens samhälle medan *Just Imagine*

⁸⁰ Marcellus, s. 126.

⁸¹ Marcellus, s. 125, 114.

inte uppvisar Mars som en allegori. Johnston vill istället reducera detta stycke av filmen till en exotisk plats där filmmakarna spelar ut diverse slapstickhumor som inte relateras till problemen som återfinns i miljön skildrad i samhället på jorden. Enligt Johnston var det vanligt inom amerikansk science fiction film från 10-talet och 20-talet att dessa skildrade framtida samhällen som styrdes av kvinnor medan män hade fått en underordnad position. Dessa skildringar av framtida matriarkat är enligt honom ett uttryck för en ökad oro i samhället kring kvinnors växande inflytande och som ett svar på kvinnorörelserna. Kvinnors ökade makt är ett vanligt inslag i science fiction-filmer från perioden och detta visas ofta genom att kvinnor framställs som att inte kunna klara av mäns roller i arbeten med mera och att de ofta skildras som längre än män.⁸²

Denna förenkling av *Just Imagine* vänder jag mig mot då det är tydligt att man kan se samhället på Mars, och speciellt dess könsroller, som att spegla en negativ inställning till kvinnors ökade makt. När trion anländer till Mars möter de en tropisk värld med mycket växtlighet och ett samhälle med lättklädda kvinnor och män. De förs inför hovet där drottningen Lulu sitter på sin tron skyddad av en kvinnlig livvakt som står med ett enormt spjut. In kommer sedan en stor marsiansk man som är Lulus make. Om denne säger Single 0: "She's not the Queen, he is." vilket uttrycker att denna marsianska man genom att vara underställd en kvinna är feminiserad. Denna framställning av Mars med mäktiga matriarker och underordnade män blir en allegori för samhället på Jorden och en bild av moderniseringen. Man ger uttryck för att moderniseringen gör könsrollerna ombytta. Med moderniseringen blir kvinnan genom förvärvsarbetet mer maskulin och männen blir som följd av kvinnors ökade makt och inflytande mer feminina.

Marsianerna i filmen är indelade i två grupper som en följd av att alla på planeten föds som tvillingar varav en är ond och den andre är god. Dessa två folkslag är i krig med varandra. Trion blir i striderna tillfångatagen av de onda och blir infösta i en cell av kvinnor som piskar dem vilket blir ett ytterligare uttryck för kvinnlig makt. Från sin cell får trion sedan bevittna en scen där en enorm gudastaty som liknar den feminiserade marsianska mannen tillbeds av dansande marsianska kvinnor. Dessa är ytterst lättklädda, dansar sensuellt och smeker statyn. Huvudpersonen säger: "He's an idol." varpå Single 0 frågar: "He's idel? With all these women around?". Betydelsen av denna dialog med single 0 missuppfattning blir att den feminiserade marsianska mannen kopplas samman med en avsaknad av sexuell attraktion till kvinnor samtidigt som man associerar honom med överksamhet. Överksamheten som denna feminiserade marsianska man blir förknippas med kan ses som att anspela på arbetslöshet vilket med depressionen blir en aktuell oro i det amerikanska samhället och blir en del av ett uppfattat hot mot mäns autonomi och manlighet.

⁸² Keith M. Johnston, *Science Fiction Film. A Critical Introduction*, s. 66-67.

Trion bryter sig sedan ut ur sin cell och springer till sitt rymdskepp för att fly från Mars. Den store ondskefulla varianten av den feminiserade marsianske mannen jagar dem. Single 0 slåss med denne och lyckas trots sin ringa storlek besegra jätten och för med honom i rymdskeppet hem till Jorden. När de anländer tillbaka i New York visar Single 0 upp marsianen som ett bevis på deras lyckade resa. Marsianen som är satt i handfängsel förs in och tilltalas av Single 0 som en kvinna och han säger att han skall lära marsianen att putsa skor. Han visar sedan att den marsianske mannen har en svag punkt vilket är öronen. Om man vrider om dessa faller de ihop av smärta. Marsianska kvinnor skildras som att sakna denna svaghet då ingen har öron. Vissa marsianska män har dock öron som är lika stora som deras huvud. Denna skillnad är även ett uttryck för att de marsianska kvinnorna är starkare än männen och att männen har lätt att kuvas av dem.

R. W. Connel menar att det vid sekelskiftet 1900 växte det fram en ökad oro för att pojkar skulle bli feminiserade av det moderna stadslivet och inflytandet från kvinnor. En följd av detta blev att man försökte motarbeta en feminisering genom att involvera stadspojkar i scoutörelser och ge militär träning till skolpojkar för att göra de mer maskulina. Bilden av maskulinitet var även centrerad starkt kring att man upprätthöll hemmet som en kvinnlig sfär och arbetslivet som en manlig sfär.⁸³

I *Just Imagine* ges en bild av modernisering som att det innebär en feminisering av män vilket har sin koppling till att det som uppfattades som en manlig sfär blir mer präglad av kvinnlig närvaro. Mars blir en allegori för samhället och främst en allegori för rädslan inför en ökad modernisering och feminiseringen av män.

Filmens nostalgiska längtan tillbaka till en omodern tid gör ett intressant bruk av orientalistiska föreställningar. När man i början av filmen skildrar kvinnan i köket som dansar klädd orientaliskt förknippar man den orientaliska kvinnan med det traditionella då hon sätts som motpol till den moderna kvinnan. Då man i filmen ställer sig kritisk till det moderna västerländska samhället så använder man det orientaliska för att ge uttryck för ett kvinnoideal kopplat till de traditionella könsrollerna av en domesticerad kvinna.

I *Eldens återsken* visar Lina Sturfelt flera exempel på hur man under första världskriget associerade Orienten med det omoderna och som en värld som var slumrande. Britterna förknippades däremot med det moderna och sågs som att vara satt i förändring. Många gånger innebar detta dock att britternas modernitet sågs som något destruktivt och sinnebilderna för detta blev pansarvagnen. Första världskrigets fasor sågs många gånger som en följd av moderniteten och dess industrialisering. En avsky för det moderna följde ofta i västerlandets samhällen.⁸⁴

Gaylyn Studlar skriver att i amerikansk film från 10-talet och 20-talet kom orientalism ofta till uttryck genom att man i stor utsträckning associerade Orienten med dans och sensualitet som skulle

⁸³ R. W. Connell, *Maskuliniteter*, Göteborg 2008, s. 208-209.

⁸⁴ Lina Sturfelt, *Eldens återsken. Första världskriget i svensk föreställningsvärld*, Lund 2011, s. 67-69.

appellera till en allt växande skara av kvinnliga biobesökare från medelklassen. I reklam blev användandet av orientalism även ett vanligt inslag i marknadsförandet av produkter riktade till kvinnor från den amerikanska medelklassen. En typisk sådan var parfym med orientaliska dofter. Att konsumera orientaliska varor blev ett uttryck för att man som medelklasskvinna ville bibehålla traditionella värderingar. Detta hängde enligt Studlar ihop med att man vände sig emot det egna moderna samhällets vulgära materialism så som man uppfattade den under 20-talet.⁸⁵

Enligt ett likartat mönster blir den orientaliska kvinnan i *Just Imagine* enligt mig ett uttryck för en vilja att bevara traditionella värderingar kring kön, men även ett uttryck för en önskan att återvända till ett forna idealstadium som identifieras med tiden före alkoholförbudet. I förlängning kan man argumentera för att filmen har som tema att man är kritisk till alkoholförbudet och att man flera gånger blandar ihop temat alkohol och könsrelationer. Scenen där paret vid automaten beställer ett spädbarn varvas med Single 0 klagan om att det var bättre förr då man kunde dricka öl på krogen. Till de moderna alkoholpillren uttrycker han: "Give me the good old days." och vid åsynen av babyautomaten upprepar han samma fras vilket binder det hela samman. När man förenar alkoholförbudet och könsrelationer, som man upplever som dåliga, kan man säga att man antyder en längtan tillbaka till tiden innan den kvinnliga rösträtten utöver tiden innan alkoholförbudet då de var samtida.

Studlar menar att i tidningar under 20-talet framställdes den moderna kvinnan i många negativa ordalag dels som maskulin och makthungrig och självisk vilket även hörde samman med att de ansågs inte bry sig om hem och barn. Vidare menar Studlar att man under 20-talet såg hotet från kvinnors maskulinisering som att det innebar att de normerande sexuella könsrelationerna kring åtrå kunde uppluckras. Mannen skulle vara den som åtrår kvinnan medan kvinnan blir åtrådd, vilket man beförde skulle spegelvändas.⁸⁶

I *Just Imagine* kommer det i uttryck enligt mig i diskussionen kring giftermålslagen mellan huvudpersonen och den moderna kvinnan. Hon anser att den orättvist gynnar män i det att endast män kan ansöka om att gifta sig med en kvinna medan kvinnor inte kan ansöka om att gifta sig med en man. J-21 får ett ogillande ansiktuttryck vid tanken på en sådan reform där kvinnor kan fria till män i giftermål. I denna skildring ses det som att mäns position är hotad av kvinnor och speglar en rädsla för feminisering. Den moderna kvinnan skildras här som makthungrig och manlig. Detta förstärks senare i skildringen av de mäktiga marsianska kvinnorna i filmen.

Just Imagine sällar sig därmed inte i någon större utsträckning till perspektivet om filmens pluralism när det rör porträtteringen av olika kvinnoideal. Den stödjer ytterst ensidigt hemmafruidealet utan

⁸⁵ Matthew Bernstein, Gaylyn Studlar, *Visions of the East, Orientalism in Film*, s. 103, 105.

⁸⁶ Bernstein, Studlar, s. 106, 116

att anpassa sig till eller kompromissa med de grupper i samhället som stödde förvärvsarbete kvinnor.

Flash Gordon – Space Soldiers 1936

“If I can be killed by a weakling like you I shall welcome death” – Flash Gordon

Kort resumé:

Flash Gordon – Space Soldiers är en av ett flertal serier som följer trion Flash Gordon, Dale Arden och Doktor Zarkov på deras många äventyr för att rädda jorden från ärkefienden Emperor Ming. Den följdes upp av serien *Flash Gordon – Trip to Mars* som kom 1938 och *Flash Gordon – Conquers the Universe* 1940 vilka alla tre skiljer sig åt och som kan ses som fristående berättelser.

Filmen tar sin början med att professor Gordon, en äldre herre, skådar i sitt observatorium att en främmande planet är på väg att kollidera med jorden. Runtom i hela världen upplever folk diverse påverkan i form av naturkatastrofer som jordbävningar och stormar som en följd. Professor Gordons son, Flash Gordon, flyger hem för att spendera den sista tiden på jorden med sin far, men alla passagerare tvingas av turbulensen att nödutrymma planet i fallskärmar. Flash Gordon och en fager blond kvinna vid namn Dale Arden slår följe vid landningen någonstans i Sydamerikas natur. De stöter på ett rymdskepp och en man vid namn doktor Zarkov och tillsammans flyger de i rymdskeppet till den mystiska planeten då Zarkov menar att det är enda sättet att kunna förhindra en kollision med Jorden. När de väl har landat på planeten blir de snabbt tillfångatagna och förda till hovet och kejsare Ming, härskaren över planeten som kallas för Mongo. Trion får här veta att Ming kontrollerar planetens rörelse och inte tänker kollidera med Jorden, men däremot hyser han planer att framöver erövra eller förgöra jordborna. Doktor Zarkov sätts i fångenskap för att verka i Mings laboratorium. Ming fattar snabbt intresse för den vackra Dale Arden och vill göra henne till sin fru. Flash protesterar och börjar slåss med vakterna och slängs in i en arena för att slåss med apliknande män. Mings dotter, prinsessan Aura, blir förtjust i Flash Gordon när han slåss modigt och starkt och skyddar Flash från att bli avrättad av Mings soldater. Genom berättelsen följer sedan en rad äventyr där prinsessan Aura försöker undanröja Dale Arden för att hon skall få Flash för sig själv. Samtidigt kämpar Flash för att förhindra att Ming lyckas med att tillfångata och gifta sig med Dale. Äventyren för Flash och hans vänner till Hajfolket stad under vattnet där Flash slåss och besestrar kungen i brottning och Aura sedan räddar honom från att bli mördad av en enorm bläckfisk. Sedan tillfångatas Flash och hans vänner av Hökfolket, människor som har vingar och kan flyga, styrt av Kung Vultan som regerar över

en stad som svävar i luften. Här sätts Flash i slaveri i en futuristisk industrimiljö och han genomför sedan ett arbetsuppror och vinner frihet. Mot slutet kulminerar allt i en uppgörelse i Mings palats där Ming blir besegrad av det skäggiga Lejonfolket som allierat sig med Flash Gordon. Aura ger upp sina förhoppningar om att röja Dale Arden ur vägen och väljer att gifta sig med prins Barin istället som har slåtts vid Flashs sida och ärvt tronen efter Ming. Flash, Dale och Zarkov återvänder till jorden i sitt rymdskepp när de nu har räddat jorden.

Analys:

Det som är utmärkande med *Flash Gordon – Space Soldiers* (nedan kallad *Space Soldiers*), som regisserades av Fredrick Stephani 1936, är att den har ett förhållande till *Just Imagine*. Man har lånat en rad filmklipp från denna film även om det görs ytterst sparsamt. Rymdskeppet som Flash Gordon och Dale Arden finner i djungeln är samma rymdskepp som man använde sig av i *Just Imagine*. Men det skall inte förstås som att man försöker sticka under stolen med detta utan referensen är en del av berättelsen. När de upptäcker rymdskeppet säger Flash: "That's a rocketship. Some fool tried to fly to Mars." Detta kan tänkas vara endast en oskuldsfull vink till skaparna av *Just Imagine* ämnad att vara ett sorts komiskt inslag. Man skulle även kunna läsa den här repliken som att filmskaparna möjligen använder denna intertextualitet för att kritisera och polemisera mot *Just Imagine* då man kallar dess huvudperson för en dåre. Detta passar in i synen på science fiction-genren som en diskussion mellan olika verk. Man vill därmed särskilja sig från detta verk och dess huvudperson så att Flash Gordon inte skall uppfattas som en karaktär i samma anda. *Space Soldiers* skiljer sig även i stort från *Just Imagine* för medan det var det moderna samhället, mekaniseringen och den moderna kvinnan som förkastades i denna film i en anti-modern anda kan man säga att *Space Soldiers* är mer pro-modern. Ondskan personifierad med kejsare Ming och hans anhang förknippas med det föråldrade och allt gammaldags och omodernt. Som en följd har man i *Space Soldiers* ett annat sätt att använda sig av orientalism som inslag. I *Just Imagine* användes det för att skildra idealkvinnan i form av en mer feminin domesticerad hemmafru, men i *Space Soldiers* kan man se att det är de onda utomjordingarna med kejsare Ming i spetsen och deras samhälle som tar sig en rad orientalistiska drag. Dessa orientalistiska drag verkar för att dessa utomjordingar skall representera det omoderna till skillnad från Flash Gordon och hans vänner som representerar det moderna.

Gaylyn Studlars studier av orientalism i amerikansk film under 10- och 20-talet visar att man hade som tema i filmer av en historia som handlade om en vit kvinna som hotas av att bli våldtagen av en orientalistisk man i form av en arabisk sheijk. Studlar menar att detta tema i forskningen ofta har kopplats till en rädsla för rasblandning under 20-talet som en följd av en stor invandring till USA av människor från södra och östra Europa. Det främsta exemplet på detta tema är filmen *The Sheik* från

1921. Samtidigt finner man i detta tema, enligt Studlar, att man riktade sig till den nya kvinnan och berättelsen följer att det är den moderna nya kvinnan som är fångad av en orientalisk man.⁸⁷

I *Space Soldiers* återkommer detta tema i och med att den orientaliske Emperor Ming enligt mig fyller rollen som shejken som försöker våldföra sig på den västerländska Dale Arden i form av ett tilltvingat giftermål. I filmen använder man sig till stor del av hårfärg för att markera skillnad och kontrast mellan jordborna och utomjordingarna. Flash Gordon kallas för en blond jätte när han förs inför Mings hov och när Ming får se Dale Arden uttrycker han att hon har en unikt utseende med sitt ljusa hår och hud och speciella ögonfärg och säger att han aldrig har skådat någon så vacker. De andra kvinnorna vid hovet inklusive prinsessan Aura har alla långt svart hår och skiljer sig åt mycket i de kläder de bär genom att visa mer hud på överkroppen.

Enligt Studlar associerades Orienten genom klädseln ofta med det sensuella och var kopplat till mer avslöjande kläder associerat med bilden av orientens harem och sexuellt laddad dans. Den orientaliska kvinnan associerades med en sexuell utstrålning medan man ofta framhävde den västerländska kvinnan som en motpol som var blygsammare.⁸⁸

De olika samhällena och folken som återfinns på Mings planet har en gemensam nämnare av att de skildras som orientaliska eller på andra vis som omoderna samtidigt som de starkt associeras med det djuriska. På ett vis som påminner mycket om science fiction-filmen *Island Of Lost Souls* (regi Charles Laughton 1932) förekommer hybrider mellan människa och djur. Den blonde och atletiske västerländske hjälten Flash slåss i början mot de apliknande männen i arenan vilka har djuriska drag som sabeltänder och grymtande läten samtidigt som de är mer svartmuskiga och har svart och krulligt hår. Ett mer orientaliskt utseende kopplas samman med det onormala. Genom berättelsen konfronteras Flash med olika monstruösa naturväsenden som han övervinner ofta tack vare hjälpen han får från doktor Zarkovs uppfinningar. Det blir ett uttryck för en konflikt mellan det moderna förknippat med vetenskap, teknik och det mekaniserade samhället och det omoderna som förknippas med naturen det agrara och djur som kraftkälla. Medan fienderna är djuriska män förknippas hjälten med blixten och elektriciteten, en uppfinning som förknippas med det moderna samhället. Vad som även är intressant med *Space Soldiers* är att konflikten mellan det onda och det goda i historien kopplas samman med en konflikt mellan vetenskapen och religionen. En av de ondskefulla karaktärerna i historien är kejsare Mings närmaste man översteprästen som med sina olika vapen bistår Ming i försöken att undanröja Flash och tvinga Dale att gifta sig. Ett sådant sätt är genom användandet av en hypnotisk maskin som kallas avmänskligfieraren med vilken Dale trolldomsbinds och görs foglig under en kort period inför giftermålet med Ming. Giftermålet sammanfaller även med att Dale tvingas bära orientaliska kläder och denna förvandling till att bli mer orientalisk

⁸⁷ Bernstein, Studlar, s. 100-101.

⁸⁸ Bernstein, Studlar, s. 113-114,116, 119.

och fogligare kopplas samman med att bli mindre mänsklig. En intressant detalj är även Dale Ardens hår. Innan hon kommer till Mongol har hon kort hår i stil med den moderna kvinnan men när hon får sitt klädbyte blir även hennes hår längre och når ner till axlarna liksom de andra orientaliska kvinnorna. Långt hår blir kopplat till domesticering av kvinnan då det är opraktiskt i olika förvärvsarbeten. Precis innan giftermålet hinner genomföras river Flash ner gudastatyn och flyr med Dale. Senare hjälper översteprästen Aura att ge Flash en drog varmed han får minnesförlust och glömmer bort att han älskar Dale. Genom en uppfinning doktor Zarkov har lyckas de sedan återställa Flashs minne igen. Detta att man förknippar religiositet med ett ondskefullt användande av droger återkommer även som tema i de senare äventyren med Flash Gordon i *Flash Gordon – Trip to Mars*. Här drog en präst från Eldfolkets mer teknologiskt primitiva samhälle Dale och gör henne därmed till en underdånig slav och doktor Zarkov återställer henne igen till sitt sanna jag tack vare sitt vetenskapliga kunnande.

Planeten Mongo som i huvudsak utmärks av Mings rike och Vultans rike i luftstaden skiljer sig åt från varandra. Mings rike utmärks av en estetik som blir en amalgamering av olika kulturer. Dels återfinns man soldater som är klädda på ett vis som gör att de starkt påminner om de i det antika Romarriket. På samma gång återfinns man även estetik från antika Egypten i form av sfinxer och gudastatyer som ser ut som faraoner. Medan Mings rike ger associationer till antiken ger däremot Vultans rike associationer till medeltiden. Vultan själv bär en rustning, stort skägg och en hjälm med vingar på vilket gör att han liknar den skurkaktiga karaktären Hagen från Fritz Langs *Die Nibelungen* (regi 1922) som gestaltar Wagners heroiska epos om den medeltida sagohjälten Siegfried. Genom berättelsen byter karaktärerna skepnad många gånger. När trion anländer till Vultans rike får Dale sina kläder ersatta av en medeltida klänning och Flash Gordon sätts i en turnering där han får bära ringbrynja och slåss med svärd i en duell. Resan till planeten Mongo blir således något av en allegorisk tidsresa där trion färdas från antika eran till den medeltida eran för att till slut fly hem till den mer mänskliga och positiva moderniteten igen.

En annan nivå av den allegoriska förståelsen av planeten Mongol är att dessa ondskefulla riken skall representera den fascistiska världen. Mings soldater såväl som Vultans soldater gör alla många gånger fascistiska honnörer med utsträckt höger arm upp mot luften. I *Flash Gordon – Conquers the Universe* (regi: Ford Beebe, 1940) gör berättarrösten i början en tydlig koppling mellan Mings utomjordiska hot och det pågående andra världskriget och hotet från diktatorer. Ming likställs även med Europas diktatorer av Flash Gordon och hans vänner senare i filmen. Ming och hans soldater är i den här filmen klädda på ett sätt som liknar preussisk militär från 1800-talet. I *Space Soldiers* benämns istället de olika rikena som monarkier och kejsardömen. Denna aspekt med fokuseringen på ett enväldigt stadsskick kopplas även ihop med triangeldramat mellan Dale och Aura om Flash Gordons kärlek. Aura försöker locka Flash till att stanna kvar på planeten Mongo genom att säga att

med henne vid sin sida kan han bli en kung. Flash faller dock inte för den frestelsen och väljer att avstå från kungatronen för att återvända till det demokratiska USA. Konflikten mellan det moderna och det omoderna blir en konflikt mellan modern demokrati och ett mer omodernt envælde.

Mellankrigstiden var en tid där västvärlden i stort var tudelad. När serietidningen *Flash Gordon* kom 1934 hade Tyskland året innan förlorat sitt demokratiska styrelseskick till förmån för Hitlers enväldiga styre. Med att diktaturerna blev allt fler i Europa under mellankrigstiden blev demokratins fortlevnad därmed inte en självklarhet, och man kan se *Flash Gordon* som ett uttryck för en oro inför framtiden kring dessa politiska frågor. *Buck Rogers* (regi Ford Beebe 1939) är en film som man kan säga är av samma anda i det att berättelsen berör ett framtida hot av allt mer framväxande diktatur som hjälten slåss mot.

I USA producerades det få filmer som kritiserade nazismen eller fascismen före utbrottet av andra världskriget av den anledningen att filmbolagen hade bland annat länder som Tyskland som sin exportmarknad. För att undvika censuren i dessa regimer tonades antifascistiska budskap ner i filmer och ersattes ibland av sång och dansnummer. Isolationismen hade stöd av många i USA som inte gärna ville se en inblandning i Europas affärer och en ökad militärt inflytande i USA. Försök att skapa propaganda filmer mot axelmakterna mötte därmed stort motstånd inom filmindustrin under mellankrigstiden. Men när andrakriget bröt ut blev stödet för isolationismen lägre och filmer som kritiserade fascismen öppet blev även vanligare.⁸⁹

Jag vill hävda att man kan se utvecklingen av filmerna kring Flash Gordons som att spegla den här förändringen där man är subtilare i sin kritik av fascismen i början av perioden för att sedan bli mer öppen från och med krigsutbrottet när den fascistiska världen inte utgjorde exportmarknad längre.

I *Space Soldiers* är prinsessan Aura en kvinnlig karaktär som skiljer sig åt mycket från karaktären Dale Arden. Den mer orientaliska kvinnan Aura kan klassas som att bära upp ett annat orientalistiskt tema vilket är den av en orientalisk vamp. Studlar menar att den orientaliska vampen var en stereotyp som var återkommande i framställningen av Orienten i 10- och 20-talets hollywoodfilm vilket skildrade den orientaliska kvinnan som äventyrsfull och även maskulin. Orienten blev en skådeplats för kvinnliga äventyr. Den orientaliska vampen blev för konservativa kritiker sinnebilden av den moderna nya kvinnan och associerades med kvinnlig makt och en förvanskning av goda könsrelationer. Genom att likna den nya kvinnan vid det orientaliska så tillskrev man egenskaper av att vara främmande. Man associerade även den orientaliska vampen med manlig underdånighet.

⁸⁹ Ulf Zander, *Clio på bio : Om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006, s. 119-123.

Orienten i stort framställdes som en plats där kvinnor och män blev mer androgyna och könsrollerna blev mer ambivalenta.⁹⁰

Aura är en karaktär som genom berättelsen inte egentligen är ondskefull. Genom sin kärlek till Flash agerar hon som en hjältinna i filmen och tar sig an rollen som en krigande amazon. Flera gånger räddar hon Flash från döden genom att bistå honom i strider med olika djuriska väsen beväpnad med laserpistol eller spjut. Dale Arden är en kvinna som i berättelsen fyller en mer passiv roll till skillnad från Auras mer aktiva roll. Dale blir föremål för räddning av hjälten och skildras som svag och utsatt och blir gjord till ett offer. Ett utmärkande drag är att hon många gånger svimmar av syrebrist. På samma gång påverkas inte den manliga hjälten eller prinsessan Aura lika stark som Dale vilket visar på att Aura har en manligare, tåligare fysik. Man kan säga att framställningen av kvinnor i Flash Gordon blir lite pluralistisk. Dale Arden och Prinsessan Aura blir två olika kvinnoideal som i slutändan båda framställs i positiv bemärkelse. Man framställer kvinnlig makt som Aura personifierar som positiv i det att den manliga hjälten flera gånger visar sig hamna i behov av hennes hjälp.

Den här aspekten där fysiken spelar in visar sig även i att Flash framställs som maskulinare än de orientaliska männen genom att han i en mängd olika kraftmätningar som brottningsmatcher och svärdsfäktning lyckas bemästra dem. Flash Gordons karaktär tar sig många skepnader genom historien vilket enligt mig kan kopplas till teorin om filmens pluralism. I början av filmen innan trion färdas till planeten Mongo framställs han som en fint välklädd medelklassman med kavaj, skjorta och slips. Han beskrivs även av professor Gordon som att han spelar hästpolo vilket även det ger associationer till medelklass. Senare i historien när de anländer i Vultans rike genomgår han en klassresa och blir en revolutionär industriarbetare. I egenskap av att vara en industriarbetare sätts Flash i kontrast till karaktären Vultan genom att Flash har en mycket atletisk kropp medan Vultan är tjock med enorm mage. Även Vultans fru beskrivs av honom som att vara tjock. Skildringen av Vultan som frossar i stora mängder mat växelklippas med utmärklade arbetare som sliter i sitt anletes svett och man kan här se en bild av industriägaren som påminner mycket av framställningen av de stereotypa giriga Nepmännen i den tidiga sovjetiska filmen. Vultan skildras även som att ha ett beteende som påminner om ett barn då han försöker roa sin fånge Dale med skugglekar med mera. Likt Ming är Vultan även han intresserad av att gifta sig med Dale Arden men ingen av dessa mer omoderna män är för henne attraktiva. Industriarbetaren skildras som manligare än den mer medeltida klädda Vultan, vilket spelar in i hur man ser på moderniseringen av samhället. Istället för att moderniseringen förknippas med infantilisering och feminisering av mannen förknippas dessa egenskaper med det omoderna.

⁹⁰ Bernstein, Studlar, s. 110-111, 116-117, 119.

Sammanfattning av de amerikanska science fiction-filmerna:

De amerikanska science fiction-filmerna uppvisade både en negativ och en positiv inställning till moderniseringen av samhället. *Just Imagine* utmärkte sig i hur könsrelationerna var centrala för bilden av det ideala och det dystopiska samhället. Dystopin förknippades med kvinnlig makt och man förespråkade ett bevarande av traditionella könsroller med en domesticerad kvinna som ideal. *Just Imagine* berör inte klassrelationer utan är i det avseendet neutral. Fokuseringen på könsrelationer gör på sätt och vis att filmen blir inkluderande för män från flera politiska läger. Därmed kan *Just Imagine* möjligen ses som en form av kompromiss där man binder samman män över politiska gränser och utmålar moderniteten och kvinnlig makt som ett gemensamt hot mot manlig auktoritet. Skillnaden mellan *Just Imagine* och *Space Soldiers* i inställningen till modernisering visar på förändring över tid. Möjligen skulle den positivare inställningen till modernisering kunna förklaras av en stabilare ekonomisk situation under andra hälften av 30-talet än i början av depressionen. Det ideala samhället förknippades med det moderna samhället i *Space Soldiers* såväl som demokratin vilket sattes som motpol till dystopier karakteriserade av envælde och det omoderna. *Space Soldiers* tog sig en mer pluralistisk form dels i framställningen av män och kvinnor. Man gav därmed uttryck för olika modeller av kvinnan som ideal i form av den starkare pricessan Aura och den skörare Dale Arden. Orientalism var utmärkande för den amerikanska science fiction-filmen och användes främst för att representera det omoderna antingen som ideal eller som hot.

Avslutande diskussion

Mellankrigstidens science fiction-film uppvisade en mångfald i form och uppvisade en del större skillnader såväl som likheter mellan länderna i de aspekter som undersöktes. Främst berör dessa frågan kring synen på framtiden och inställningen till modernisering. Medan USA och Weimartyskland hade filmer med både positiv och negativ inställning till modernisering, utmärkte sig filmerna från Sovjetunionen genom att de under hela undersökningsperioden konsekvent förespråkade modernisering. De tyska och amerikanska exemplen på filmer med negativ inställning till modernisering hade det gemensamt att de påverkades av ekonomisk nedgång, vilket speglar det mönster som John McCormick har observerat kring Weimarrepubliken.

Uppsatsen ämnade till att besvara vilken roll orientalistiska föreställningar spelade i de undersökta filmerna. De tre samhällena visade på olika sätt i hur man förhöll sig till och använde de sig av dessa. I de sovjetiska filmerna var förekomsten sällsynt, till skillnad från de amerikanska filmerna där orientalism var vanligt förekommande. De två länderna använde dock orientalism på ett tämligen likartat sätt för att ge uttryck för bilden av det omoderna varigenom man skapade en egen identitet

som en motpol. I USA kunde man dock se att när man hyllade det omoderna som ideal blev inställningen till Orienten positiv och man skildrade det som en bild av det omoderna som positivt. I de tyska filmerna blev orientalistiska föreställningar istället använda för att tillskriva det moderna samhället och den moderna kvinnan egenskapen av att vara främmande. Det användes därmed inte som en bild av det omoderna, vilket skiljer de tyska science fiction-filmerna från mängden. Tyskland och USA hade dock gemensamt att de orientalistiska föreställningarna främst användes för att förmedla bilden av ett kvinnoideal vilket inte framkom i de sovjetiska science fiction-filmerna.

Undersökningen ämnade även besvara frågan om vilka föreställningar om idealfamiljen och ideala könsroller som filmerna förespråkade. Om detta kan sägas att de sovjetiska science fiction-filmerna var de som främst propagerade för den förvärvsarbetande kvinnan, men även i detta auktoritära land fanns det trots allt exempel på att man kunde kompromissa med den statliga ideologin och stundtals förespråkade domesticering för att vända sig till en konservativ publik. I regel utmålade man den domesticerade kvinnan som onormal och under NEP likställdes hemmafrun med prostitution. I den amerikanska filmen *Just Imagine* var man öppet kritisk till den förvärvsarbetande kvinnan genom att filmmakarna skildrade henne som maskulin och som ett hot mot mannen medan man i *Space Soldiers* uppvisade tvetydighet med olika kvinnomodeller i en pluralistisk anda, vilket i större utsträckning speglade samhällets heterogena inställning. De tyska science fiction-filmerna uppvisade exempel på ett starkt förespråkande av den domesticerade kvinnan i *Metropolis*, men även ett propagerande för den förvärvsarbetande kvinnan i *Frau im Mond*, vilket hängde ihop med förändringen av inställningen till modernisering. *Metropolis* och *Just Imagine* uppvisade olika sätt att svartmåla den moderna kvinnan på medan man förespråkade den traditionella kvinnorollen. Den stora skillnaden mellan dessa länders filmer och de som gjordes i Sovjetunionen var den att man aldrig på samma sätt utmålade den förvärvsarbetande kvinnan i dålig dager under perioden. Likheterna mellan den tyska filmen *Frau im Mond* och den sovjetiska filmen *Cosmic Journey* blir slående då de handlar om en resa till månen och har en kvinnlig astronaut i fokus. De två filmerna visar upp variationer i propagerandet för den moderna kvinnan. Man kan säga att de skiljer sig åt i det att *Frau im Mond* porträtterade den förvärvsarbetande kvinnan som att hon blir maskulin genom sin klädsel medan man i Sovjetunionen skildrade den förvärvsarbetande kvinnan som att fortfarande vara feminin, vilket man kan se speglar ideologin i Sovjetunionen under perioden i syfte att mobilisera befolkningen för arbete.

Angående frågan om vilka föreställningar om idealsamhället och det dystopiska samhället som filmerna förespråkade kan man se att ett likartat mönster framgick. Både *Frau im Mond* och *Cosmic Journey* hyllade samhället det tillkom i såväl som det rådande statskicket under perioden. Även i de amerikanska filmerna hyllade man i *Space Soldiers* det rådande styrelseskicket i det demokratiska USA framför envälden, monarkier och diktaturer. Det politiska innehållet i de tre ländernas olika

science fiction-filmer skiljde sig åt. Inte minst i inställningen till revolution. Medan man i Sovjet förespråkade revolution demoniserade de tyska filmerna kommunismen och revolution och gav uttryck för samhällets dominerande värderingar. I den amerikanska *Space Soldiers* berördes revolution likaväl, men här förespråkades det som en del av filmens pluralism där man vände sig till olika politiska läger i samma film. Idéer om idealsamhället i mellankrigstidens science fiction-film skiftade mellan länderna och speglade respektive lands dominerande ideologi och förespråkade därmed status quo i ländernas rådande maktstruktur. I Sovjetunionen förespråkade man bolsjevikernas herravälde som föremål för idealsamhället tillsammans med deras moderniseringsprogram. I Weimarrepubliken agiterade man för ett bevarande av rådande klassrelationer och svartmålade kommunismen. I USA förespråkade man status quo i maktordningen mellan män och kvinnor såväl som det rådande politiska systemet med demokrati framför envælde.

Att synen på framtiden i form av en positiv inställning till modernisering förekom i Sovjetunionen under perioden kan ses som att vara en följd av att man i Sovjetunionen eftersträvade förändring av samhället med mer industrialisering och mekanisering och att filmerna blev ett verktyg varigenom man med propaganda försökte påverka befolkningen till att stödja moderniseringsprojektet. I USA och Tyskland var länderna redan mekaniserade och industrialiserade och upplevde därmed inte samma behov av att förespråka modernisering eller kvinnligt förvärvsarbete som i Sovjetunionen. En negativ inställning till modernisering var därmed mer förekommande i länder som redan var industrialiserade och moderniserade.

De olika teoretiska synsätten på film som har applicerats på mellankrigstidens science fiction-filmer visar att man inte helt kan avfärda någon av dessa helt. Det marxistiska perspektivet på kultur, där man såg den som att spegla värderingar hysta av härskarna i samhället, visade sig stämma i hög utsträckning. Samtidigt var förekomsten av undantag flertaliga där anpassning till publiken gjordes och att innehållet därmed inte uteslutande var uttryck för härskarnas värderingar. Filmens pluralism gjorde sig gällande i kulturen och förklarar formen hos de filmer som eftersträvade en kommersiell framgång utöver de propagandistiska egenskaperna hos mediet. Teorin stärks när man ser exempel på att även filmer som *Aelita*, som gjordes i det auktoritära Sovjetunionen, i vissa fall blev tvungna att kompromissa och ge uttryck för olika synsätt och framställa även klassfiender i bättre dager. Den dyra produktionen och de kommersiella aspekterna av filmen som medium sätter gränser för hur fria händer man har som härskare att bedriva en ensidig propaganda.

Vad som skulle vara intressant för vidare studier är att se om science fiction-filmerna i Sovjetunionen med tiden förlorade den här positiva inställningen till modernisering i takt med att landet allt mer blev en industrination och hade konsoliderat en status som en militär stormakt. En jämförelse med filmer från mellankrigstiden och filmer producerade efter Stalin skulle därmed kunna vara av stort intresse för att ge en klarare bild av samhällets förändrade syn på framtiden. I

uppsatsen har tre samhällen studerats under mellankrigstiden. Som nämnts tidigare var det många länder som under perioden inte producerade science fiction-filmer, men exempel på länder som skulle kunna bredda studiet är Storbritannien, som bland annat gjorde ett par filmatiseringar av H. G. Wells böcker, och Frankrike med exempelvis filmen *Paris qui dort* (regi René Clair 1925).

Käll- och litteraturförteckning

Primärt filmmaterial:

Aelita, regi Iakov Prozanov, 1925
Aerograd, regi Alexander Dovzhenko, 1935
Cosmic Journey, regi Vasili Zhuravlyov, 1935
Flash Gordon – Space Soldiers, regi Fredrick Stephani, 1936
Frau im Mond, regi Fritz Lang, 1929
Just Imagine, regi David Butler, 1930
Luch Smerti, regi Lev Kuleshov, 1925
Metropolis, regi Fritz Lang, 1926

Sekundärt filmmaterial:

Buck Rogers, regi Ford Beebe 1939
Dr Mabuse, der spieler, regi Fritz Lang 1922
Die Nibelungen, regi Fritz lang 1923
Excursion dans la lune, regi Segundo de Chomon 1908
Flash Gordon – Conquers the Universe, regi Ford Beebe 1940
Flash Gordon – Trip to Mars, regi Ford Beebe 1938
Himmelskibet, regi Holger-Madsen 1917
Interplanetary Revolution, regi N. Khodataev 1924
Le Voyage dans la lune, regi Georges Mélié 1902
L'Uomo Meccanico, regi André Deed 1921
"M", regi Fritz Lang 1931
Papirosnitsa ot Mosselproma, regi Yuri ZhelyaBuzhsky 1924
Sovietskie igrushki (Sovjet Toys), regi Dziga Vertov 1924
Samoyed Boy, regi Z. Brumberg 1928

Litteraturförteckning:

Attwood, Lynne, *Creating The New Soviet Woman*, New York 1999

Bernstein Matthew, Studlar, Gaylyn, *Visions of the East. Orientalism in Film*, London 1997

Cornea, Christina, *Science fiction cinema*, Edinburgh 2007

Connell, R. W, *Maskuliniteter*, Göteborg 2008

- Gustafsson, Tommy, *Historisk tidskrift* 126:3 2006, *Filmen som historisk källa - Historiografi, pluralism och representativitet*
- Gillespie, David, *Early Soviet Cinema, Innovation, Ideology and Propaganda*, London 2000
- Homberg, John Henri, *Inre landskap och yttre rymd : science fictions historia. 1, Från H.G. Wells till Brian W. Aldiss*, Lund 2002
- Johnston, Keith M., *Science Fiction Film A Critical Introduction*, New York 2011
- Storey, John, *Cultural Theory And Popular Culture – An Introduction fifth edition*, Harlow 2009
- Karlsson, Klas-Göran, *Terror och tystnad. Sovjetregimens krig mot den egna befolkningen*, Lund 2003
- Marcellus, Jane, *Business Girls & Two-Job Wives – Emerging Media Stereotypes of Employed Women*, Creskill 2011
- McCormick, Richard W., *Gender and Sexuality in Weimar Modernity, film, litterature and "New objectivity"*, New York 2001
- Said, Edward, *Orientalism*, nytryck London 2003
- Schlögel, Karl, *Terror och dröm. Moskva 1937*, Stockholm 2011
- Sturfelt, Lina, *Eldens återsken. Första världskriget i svensk föreställningsvärld*, Lund 2011
- Zander, Ulf, *Clio på bio: om amerikansk film, historia och identitet*, Lund 2006
- Zanders, Ulf "Det finns inget fjärde Rom." *Eisenstein, Stalin och historia som film*, Snickars, Pelle, Trenter, Cecilia(red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Lund 2004
- Weitz, Eric D., *Weimar Tyskland: Löfte och tragedi*, Stockholm 2009

Elektroniska källor:

Silver, Charles, "Georges Méliès and His Rivals" hämtat den 30 april 2012 från internetadress: "http://www.moma.org/explore/inside_out/2009/10/06/an-auteurist-history-of-film-georges-melis-and-his-rivals"

Joseph Stalin and H. G. Wells, *Marxism VS. Liberalism: An Interview*, New York 1937 hämtat den 30 april 2012 från internetadress:"http://rationalrevolution.net/special/library/cc835_44.htm"