

Lunds universitet

Historiska institutionen

HIS K01

Seminarieledare: Eva Helen Ulvros

Handledare: Ulf Zander

Seminarium: 25 september kl. 10.15, Blå rummet

300 spartaner bland kommunister och terrorister

En historiekulturell studie av två amerikanska spelfilmer om
slaget vid Thermopyle från 1960- respektive 2000-talet

Maria Gagnesjö

Innehåll

1. Inledning	4
1. 1 Syfte och frågor	5
2. Material och metod	6
2. 1 Undersökningsmaterial	6
2. 2 Filmanalys ur historiekulturellt perspektiv – metodbeskrivning	6
3. Teori och forskningsläge	8
3. 1 Ett historiekulturellt perspektiv – undersökningens teoretiska ramverk	8
3. 1. 1 Historiemedvetande	9
3. 1. 2 Historiekultur och historiebruk	10
3. 1. 3 Identitet	12
3. 1. 3. 1 Kollektiv identitet och ”vi och de”	12
3. 1. 4 Orientalism	15
3. 1. 4. 1 Orientalistisk film	16
3. 2 Film och historia – ett forskningsområde	18
3. 2. 1 Tidigare forskning inom film och historia	19
3. 2. 1. 1 Antiken på film	19
4. De odödliga 300 – en bakgrundsteckning	21
4. 1 Slaget vid Thermopyle i västerländsk kultur	21
4. 1. 1 Spartanerna når vita duken	22
5. Undersökning	25
5. 1 Berättelsens grunddrag	25
5. 2 Ett lejon från Sparta i traditionella sandaler – <i>The 300 Spartans</i> (1962)	25
5. 3 Testosteron, jämställdhet och serieestetik – <i>300</i> (2006)	27
5. 4 Thermopyle 1962 vs Thermopyle 2006 – jämförande analys	28
5. 4. 1 Stil och berättande	28
5. 4. 2 Representationer	32
5. 4. 2. 1 Perser	32
5. 4. 2. 1. 1 Brittiska skurkar	33
5. 4. 2. 1. 2 Rysskräck och arabhat	33
5. 4. 2. 1. 3 Orientalism	35
5. 4. 2. 1. 4 Orientalist fear	36

5. 4. 2. 1. 4. 1 En uppgörelse med den orientalistiska skräcken?	39
5. 4. 2. 2 Greker	41
5. 4. 2. 2. 1 Vänner och svikare	41
5. 4. 2. 2. 2 Manlighet	42
5. 4. 2. 2. 3 Krigare – politiker	43
5. 4. 3 Historiebruk	45
5. 4. 3. 1 Kommersiellt historiebruk	45
5. 4. 3. 2 Politiskt-pedagogiskt historiebruk	47
5. 4. 3. 3 Ideologiskt historiebruk	48
6. Sammanfattning	50
6. 1 Skillnader och likheterna i filmernas sätt att representera historien samt kopplingar till tillkomstkontexterna	50
6. 1. 1 Representationerna av perser och greker	52
6. 1. 2 Typer av historiebruk och konsekvenserna för filmberättandet	53
7. Käll- och litteraturförteckning	55
7. 1 Källmaterial	55
7. 1. 1 Recensioner	55
7. 1. 2 Artiklar, videomaterial och övrigt	56
7. 2 Litteratur	57
7. 3 Referenser från internet	60

1. Inledning

Kombinationen film och historia har varit en självklarhet ända sedan filmmediets barndom. Så länge det har funnits ett språk tycks människan ha haft behov av att behandla och ta till sig det förflutna. Bearbetningen av det förflutna kan ske på många sätt. Under den grekiska antiken spreds berättelser muntligt, genom sång eller recitation. Med tryckpressen och längre fram en allmänt spridd läskunnighet blev det skrivna ordet människans huvudkanal till historien. Den rörliga bildens uppkomst gav ännu ett nytt sätt att bearbeta och ta till sig det förflutna, och sedan andra hälften av 1900-talet uppskattas filmmediet vara den kanal genom vilken människor i allmänhet i högst grad möter den kanoniska historien.¹ Och bland all västerländsk produktion av historisk film är det den som sker i Hollywood i USA som är den tveklöst mest spridda.²

Filmens roll när det gäller gemene mans relation till historien gör det i högsta grad relevant att studera detta mediums sätt att gestalta historien. Den stora spridning som Hollywoods produktioner har gör dessa speciellt intressanta. Det innebär också att historierepresentationerna måste sättas in i en amerikansk samhälls kontext. En film berättar nämligen *alltid* någonting om den tid och det samhälle i vilka den tillkommit. I synnerhet gäller det den kommersiella filmen, eftersom denna, då den vill tilltala en så stor publik som möjligt, på ett tydligt sätt behöver spela på populära föreställningar och värderingar och använda sig av allmänt vedertagna bilder. När det gäller historisk film – med vilket här avses film som utspelar sig i det förflutna och därmed tar historiska händelser, personer och/eller miljöer i anspråk – kan man därför utgå ifrån att den alltid berättar minst lika mycket – ofta *mer* – om den tid i vilken den tillkommit som om den tid den vill skildra.³ Och vad den i synnerhet avslöjar någonting om, är samtida sätt att se på och göra bruk av historien, vilket är ett centralt antagande i det historiekulturella perspektivet.⁴

I den här undersökningen studeras två hollywoodproducerade filmatiseringar av slaget vid Thermopyle: *The 300 Spartans* från 1962 och *300* från 2006. Slaget mellan greker och perser vid Thermopyle 480 f Kr är en av den västerländska historiens mest symbolladdade händelser, och de 300 spartaner, som under kung Leonidas ledning skall ha bekämpat den mäktige Xer-

¹ Roy Rosenzweig & David Thelen: "The presence of the past. Popular uses of history in American life", i: Marnie Hughes Warrington (red.): *The History on Film Reader*, 2009, s. 239–248; Ulf Zander: *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, 2006, s. 14.

² Mats Jönsson: *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, 2004a.

³ Mike Chopra-Gant: *Cinema and history. The telling of stories*, 2008, s. 2; Zander 2006, s. 14–15; Jönsson 2004a, s. 1, 203.

⁴ Zander 2006, s. 14–15, 30–31; Jönsson 2004a, s. 16.

ses månghövdade persiska armé och offrat sina liv före att ge upp sin frihet, några av dess mest mytomspunna gestalter.

300 Spartans var den första hollywoodfilmatiseringen om Thermopyle. Det var en för tiden traditionell svärd-och-sandal-film med ambitioner att återskapa ett historiskt autentiskt sceneri. 44 år senare kom *300*, en actionfilm med fantasydrag och serietidningsestetik. Båda filmerna tycks ha uppskattats starkt av den samtida publiken. Det gäller i synnerhet *300*, som blev en publiksuccé.⁵

Hur kommer det sig att ett slag som utkämpades för 2 500 år sedan får återkommande aktualitet? Hur går filmskaparna till väga när de presenterar thermopylehistorien – och hur kan sättet att använda och representera historien sägas formas av filmens samtid och samhällseliga kontext? Genom en historiekulturell analys av de två nämnda spelfilmerna, skall den här undersökningen bl a diskutera dessa frågor.

Det finns många likheter mellan filmerna men också stora skillnader. Förändringar över tid vad gäller estetiska trender och filmteknik kan förklara mycket, men det finns även andra orsaker. Med utgångspunkt i filmens nära relation till den tid och det samhälle i vilka den tillkommit kan filmernas likheter och skillnader studeras och avslöja centrala aspekter av det politiska klimatet, och, inte minst, av relationen till och användningen av historia, i det amerikanska samhället under det tidiga 1960-talet respektive 2000-talet.

1. 1 Syfte och frågor

Syftet med detta arbete är att undersöka och jämföra hur två historiska spelfilmer, producerade i USA 1962 respektive 2006, använder historien kring slaget vid Thermopyle, med ett särskilt fokus på representationerna av perser och spartaner/greker.

Frågeställningarna lyder:

1. Vilka skillnader – och likheter – finns i de två filmernas sätt att representera historien och på vilka sätt är dessa relaterade till filmernas respektive historiska kontext?
2. Hur representeras perser och greker samt deras sätt att förhålla sig till varandra?
3. Vilka funktioner fyller de historiebrev som framträder och vilka konsekvenser får de för filmberättandet?

⁵ Baserat bl a på siffror på www.imdb.com

2. Material och metod

2. 1 Undersökningsmaterial

Primärkällorna i den här undersökningen är filmerna *300 Spartans* (1962) och *300* (2006). Dessutom används material som kan bidra med information om filmerna och deras tillkomst (tidningsartiklar, kommentarspår på DVD m m). Receptionen kan ge viktiga ledtrådar till en films samtidskoppling och därför studeras också några amerikanska tidningars recensioner av och artiklar om filmerna. Bristen på samtida material om den äldre filmen – och behovet av avgränsningar – gör dock att receptionen behandlas i begränsad utsträckning. Materialet om *300* är oräkneligt, men obalansen skulle riskera att störa undersökningen. Det oerhört kraftiga genomslaget samt den debatt som omgav *300* gör dock att en viss övervikt i materialet är berättigad. Som jämförelse kommer även några exempel från Storbritannien och Sverige att tas upp.

2. 2 Filmanalys ur historiekulturellt perspektiv – metodbeskrivning

Undersökningen har formen av historievetenskapligt och komparativt inriktade filmanalys med utgångspunkt i ett historiekulturellt perspektiv. Det här arbetet handlar inte om att ta reda på ”hur det verkligen var”, varför traditionell källkritik inte är relevant. Den klassiska källkritiken är utformad efter skriftliga källor och skulle direkt underkänna det material som rörlig bild i form av spelfilm utgör. Det som här undersöks är i stället hur historia används och uttrycks genom populärkulturella produkter i det offentliga rummet och hur film, historia, samhälle, politik, kultur och identitet sammanhänger med och påverkar varandra.⁶

Med utgångspunkt i historiebruk, identitet och orientalism, studeras hur samma historiska händelse (slaget vid Thermopyle) skildras i två olika spelfilmer från två olika tidpunkter. Analyserna sker genom filmisk närläsning där både filmen som helhet och dess olika beståndsdelar studeras utifrån frågan vilka betydelser som kan läsas in. Alla beståndsdelar bär på potentiell mening i en spelfilm, inte bara intrig, repliker och de enskilda scenerna, utan även sådant som kostym, rekvisita, musik, ljudeffekter, ljus osv. En sida av filmmediets pluralism är att

⁶ Tommy Gustafsson: ”Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet”, i: *Historisk Tidskrift* nr 3 2006, s. 478–479, 481; Jönsson 2004a, s. 1.

dess sätt att forma berättelser och representationer är resultat av en mängd samordnade faktorer: zoomning, ljus, miljö, skådespeleri, kostym, repliker, ljud etc. Fullständiga redogörelser för alla beståndsdelar och alla möjliga tolkningar kommer inte att vara möjliga i den här analysen. Flera komponenter har helt rationaliserats bort (bl a musik och intertextualitet). Genom en noggrant genomförd undersökning kan dock förhoppningsvis de mest elementära detaljerna vaskas fram och presenteras.⁷

En films ”mening” är inget som presenteras färdigt; den måste tolkas in av oss som läsare. Risken för övertolkning är naturligtvis något som ständigt bör beaktas. Det finns inget sådant som en objektivt sann, *bevisbar* mening. Genom analys kan man dock vaska fram mening som förefaller mer eller mindre *rimlig*, utifrån de argument man anför.⁸

Film är ett komplext medium, då avsändaren inte kan sägas vara en enskild regissör utan en blandning av en mängd olika personer och instanser med olika intressen. Även sådant som genrekonventioner och i samhället rådande diskurser kan sägas spela in samt, i det här fallet, på förhand förvärvat betydelse och symbolisk tyngd.

⁷ Något som också valts bort är en mer ingående diskussion om den komplexa och historiskt viktiga relationen mellan Hollywood och den styrande makten i Washington. Se t ex Jönsson 2004a (t ex s. 31–35); Philip John Davies & Paul Wells (red.): *American film and politics from Reagan to Bush Jr*, 2002; Donald Critchlow & Emilie Raymond (red.): *Hollywood and Politics*, 2009.

⁸ Umberto Eco: *The limits of interpretation*, 1990, s. 21.

3. Teori och forskningsläge

Undersökningens analytiska ramverk kan sammanfattas i fyra teoretiska huvudbegrepp: historiebruk, historiemedvetande, identitet och orientalism, vilka här anpassats till en film- och historievetenskaplig kontext. Forskningsfälten som är aktuella är dels ämnesområdet film och historia, vilket här definieras som ett specifikt forskningsområde, som i mycket (men inte enbart) fokuserar på frågor kopplade till den historiekulturella subdisciplinen, dels forskning om orientalism på film. Teorin och forskningsläget är nära kopplade till varandra och presenteras av detta skäl under en gemensam rubrik.

3. 1 Ett historiekulturellt perspektiv – undersökningens teoretiska ramverk

Undersökningen äger rum inom en historiekulturell teoretisk ram, där begreppen *historie-medvetande* och *historiebruk* är centrala. Tillsammans med *identitet* och *orientalism* formar de denna undersöknings teoretisk-analytiska ramverk. Begreppet orientalism används i form av en modell byggd dels (och primärt) på Edward Saids teorier från 1978,⁹ dels på tidigare forskning som på olika sätt applicerat dessa teorier på filmstudier. På så vis fungerar viss tidigare forskning som del i det teoretiska ramverket.

Historia som vetenskap har traditionellt definierats som *skriftlig* historia. Under 1900-talet skedde en successiv uppluckring av de strikta gränser och regler som omgärdat ämnet sedan 1800-talet, och vid seklets slut hade en mängd olika inriktningar uppstått.¹⁰ Många historiker började t ex rikta sitt intresse mot människans seder och bruk samt hennes symboliska representationer av verkligheten.¹¹ Det mestadels ensidiga fokuset på skrift hade börjat ifrågasättas och bildens värde som historisk källa uppvärderades. Inte minst började man inse rörliga bilders betydelse.¹² Somliga undersökte hur historia uttrycks och används i offentligheten, och dess betydelse och funktion i samhälle och medvetande, dvs det som kallas för historiekultur.

⁹ Edward Said: *Orientalism*, 2008.

¹⁰ Anna Green: *Cultural History*, 2008; Stellan Dahlgren & Anders Florén: *Fråga det förflutna. En introduktion till den moderna historieforskningen*, 2010, s. 55–60,

¹¹ Peter Burke: *Vad är kulturhistoria?*, 2007, s. 11, 66.

¹² Zander 2006, s. 18–20.

3. 1. 1 Historiemedvetande

Historiemedvetande är en abstrakt process som är svår både att studera och att ringa in. Olika historiker har dessutom, utifrån skilda perspektiv, definierat det något olika. Den här undersökningen tar fasta på den betydelse som Jörn Rüsen lagt i begreppet och som bl a Klas-Göran Karlsson utgår ifrån.¹³ Rüsen beskriver historiemedvetande som ”sammanhanget av tolkningen av det förflutna, förståelsen av nutiden och perspektiv på framtiden”.¹⁴ Det är en mental process med hjälp av vilken vi som människor orienterar oss tidsmässigt i världen och tillvaron, och som är nödvändig för att vi skall ”kunna existera som individer och samhällsvarer”. Historiemedvetande innebär att man ”vänder sig till, reflekterar över och integrerar historien i den egna identitetsbildningen, det egna vetandet och de egna handlingarna”.¹⁵

Begreppet historiemedvetande har således en temporalt symbiotisk karaktär, då nutid, dåtid och framtid ”ömsesidigt påverkar och samspelar med varandra”.¹⁶ Denna ömsesidiga påverkan har flera dimensioner, men ett exempel är att sättet på vilket människor uppfattar och gestaltar dåtiden (t ex på film) präglas av tillståndet i och upplevelsen av samtiden (och av föreställningarna om framtiden). På samma sätt formas bilden av samtiden av våra uppfattningar om det förflutna. Historien är således ständigt ”i rörelse, då tolkningen av det förflutna formas i samklang med nutida behov och med en tänkt framtida utveckling som hopp eller avskräckande exempel”.¹⁷

Historiemedvetande verkar också på en kollektiv nivå, som en kollektiv process med individuell förankring i varje individ i kollektivet.¹⁸ Det handlar således även om hur grupper av människor (t ex etniskt eller nationellt avgränsade) identifierar och orienterar sig utifrån tidsmässiga aspekter. ”Om man närmare betraktar den roll historiemedvetandet spelar i ett samhälles liv, framstår det som en kulturyttring av ett eget grundläggande slag som tangerar och påverkar nästan alla områden av mänsklig livspraxis”, menar Rüsen.¹⁹ Han hävdar också att historiemedvetande väcks till liv som en sorts motreaktion och ”mental respons” när tillvaron skakas om av oförutsedda, krisartade eller förvirrande händelser.²⁰ Detta innebär att det kan

¹³ Jörn Rüsen: *Berättande och förnuft*, 2004; Klas-Göran Karlsson: ”Historiedidaktik: begrepp, teori och analys”, i: Karlsson & Zander (red.): *Historien är nu*, 2004. För en något annorlunda definition, se t ex Peter Aronsson: *Historiebruk. Att använda det förflutna*, 2004.

¹⁴ Citat av Karl-Ernst Jeismann, i Rüsen 2004, s. 155. Detta är enligt Rüsen den ”klassiska definitionen” av historiemedvetande formulerad av Jeismann.

¹⁵ Karlsson 2004, s. 44.

¹⁶ Karlsson 2004, s. 46.

¹⁷ Zander 2006, s. 15.

¹⁸ Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red.): *Det förflutna som film och vice versa*, 2004, s. 12.

¹⁹ Rüsen 2004, s. 151–152.

²⁰ Rüsen 2006, s. 190. Se även Zander 2006, s. 28.

bli viktigare för exempelvis en nationell eller etnisk grupp att framhäva sitt förflutna samt att minnas det i ljus och ståtlig dager när den utsätts för påtryckningar eller hot. Den kan börja söka efter svunna (verkliga eller mytiska) storhetstider och bragder.

Denna flerdimensionella ömsesidiga påverkan är högst relevant när relationen film och historia diskuteras. Historiemedvetande får en betydelsefull roll i samband med historieförmedling via film: hur historien gestaltas och representeras på vita duken avgörs inte bara av vilka värderingar och föreställningar som råder om historien, utan också av vilka värderingar och föreställningar som finns om (fram- och) samtiden. Och hur samtiden uppfattas påverkas av föreställningar om både framtiden och det förflutna, varav i synnerhet det sistnämnda präglas inte minst av just de representationer som levereras till oss av filmindustrin.²¹

3. 1. 2 Historiekultur och historiebruk

Film i historiska miljöer är ett exempel på hur historia uttrycks i en offentlighet, med andra ord ett uttryck för historiekultur. Historiekultur kan definieras som manifesteringar av historiemedvetande samt användning och kommunikation av historia i offentligheten.²²

Film utgör i dag en betydande del av historiekulturen i västvärlden. Flera forskare har hävdat att film- och tevetittande är det vanligaste sättet att ta till sig historia för den majoritet av befolkningen som inte sysslar med historia professionellt.²³ Av de filmer som konsumeras i västvärlden utgör i sin tur de som kommer från Hollywood majoriteten.²⁴

Ett sätt att analysera historiekultur är att fokusera på hur historia brukas. Termen *historiebruk* betecknar sätt att använda historia – i form av historiska ting, händelser, företeelser osv – för olika syften i en offentlighet. Klas-Göran Karlsson har formulerat en typologi över *sju* olika sorters historiebruk. Här presenteras de som har relevans för den här undersökningen.²⁵ Det är viktigt att tänka på att bruken inte är fasta kategorier utan kan fungera både parallellt och integrerat med varandra.

²¹ Mats Jönsson: "Historia à la Hollywood – Steven Spielberg i pulpeten", 2004b, s. 46, 48; Jönsson 2004a; Snickars & Trenter 2004, s. 10.

²² Rösen 2004, s. 150–154.

²³ Zander 2006, s. 14; Snickars & Trenter (red.) 2004, s. 8, 10, 11; Hughes Warrington (red.) 2009, s. 1, 236; Aronsson 2004, s. 46; Gustafsson 2006, s. 481.

²⁴ Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling: *Filmanalys. En introduktion*, 2007, s. 13; Jönsson 2004b, s. 41.

²⁵ Karlsson 2004, s. 54–66 (se särskilt s. 56). Se även Karlsson: *Historia som vapen. Historiebruk och Sovjetunionens upplösning 1985–1995*, 1999.

Ett *vetenskapligt* historiebruk är det som sker inom forskning och skola, dvs det professionella bruket av historia. Det styrs av regler ”som byggs upp och motiveras av etablerade teorisystem” och syftet är att reda ut ”hur det verkligen var”, att nå kunskap om historia.²⁶

Kommersiellt bruk av historia är det mest basala i en historisk film – speciellt då det handlar om en hollywoodproduktion. I *300 Spartans* och *300* är den väntade ekonomiska vinsten själva grunden för hur slaget vid Thermopyle brukas. Historien måste göras relevant och tilltalande för en så stor del av den samtida publiken som möjligt och sättet på vilket den kommer att gestaltas påverkas och präglas av kraven på vinst.²⁷ Film är ett pluralistiskt medium, då produkten inte skapas av en ensam regissör utan lika mycket av producenter, filmbolag, teknisk personal, skådespelare, manusförfattare, marknadsförare, sponsorer osv. Eftersom filmen skall tala till en bred massa, i möjligaste mån utan att utesluta alltför stora grupper, är den ”tvingad att ligga nära flera olika, samtidigt existerande, strömningar i det omgivande samhället”. Detta får tydliga konsekvenser för filmberättandet och är viktigt att vara medveten om vid en analys av en films mening och samtidskoppling.²⁸

När historiska händelser och miljöer nyttjas för ”att legitimera och rationalisera ett politiskt styrelseskick”, politiska beslut ”eller en historisk utvecklingslinje som kulminerar i samtiden”, är det fråga om ett *ideologiskt* historiebruk. Detta förekommer ofta ”i filmer som antingen hyllar [eller tar avstånd från] krigsinsatser”. Det ideologiska historiebruket är dock inte alltid ”öppet militaristiskt eller propagandistiskt” utan kan också uttryckas mer subtilt och symboliskt.²⁹

Politiskt-pedagogiskt historiebruk är en annan variant, som i filmsammanhang ofta ligger nära det ideologiska. Det innebär att historia används i syfte att jämföra med, anspela på och symboliskt likna vid samtida fenomen, händelser el dyl och bygger ofta på starkt förenklade tidssamband. Man kan använda sig av historia med stark värdeladdning för att försöka applicera samma värde på någonting i samtiden.³⁰

²⁶ Marianne Sjöland: *Historia i magasin*, 2011, s. 102; Cecilia Trenter: ”Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi”, i: Snickars & Trenter (red.) 2004, s. 99–100.

²⁷ Zander 2006, s. 25.

²⁸ Gustafsson 2006, s. 483–485 (citat s. 484).

²⁹ Zander 2006, s. 23–24.

³⁰ Zander 2006, s. 23; Karlsson 2004, s. 37–38.

3. 1. 3 Identitet

Identitet och identifikation är det som filmmediet, och mest av allt hollywoodfilmen, bygger på, och för att förstå sambanden mellan film, historia och identitet och deras relevans, är det nödvändigt att säga någonting om dessa begrepp.³¹ Både identitet och identifikation är aktuellt i såväl produktion som konsumtion av film. Distinktionen mellan dem kan beskrivas på så vis att "[m]edan identitet utgår från ett framväxt, utifrån iakttagbart tillstånd, innebär identifikation att identiteter aktivt medvetandegörs, bearbetas eller skapas".³² De utifrån iakttagbara tillstånden är alltså det som filmen tar fasta och anspelar på, medan det aktiva medvetandegörandet och bearbetningen av identiteter sker hos tittaren.³³

Definitionen antyder att identitet är någonting dynamiskt och icke-fast, någonting som hela tiden kan omarbetas och konstrueras. Men "den *allmänna* förståelsen av identitet" utgår inte sällan från "egenskaper som förmodas vara fasta och stabila".³⁴ Det är sådana fasta, tydligt definierade egenskaper som filmen ofta tar fasta på. Dessa föreställt statiska identiteter måste för att leva kvar kontinuerligt presenteras igen – och här är film och filmtittande en väsentlig faktor.³⁵ Filmen måste anspela på identiteter hos de potentiella åskådarna, vilka idealt sett därmed kan få dessa identiteter bekräftade. På så vis fungerar film identitetsbekräftande.

Filmens behov av att möjliggöra identifikation i kombination med de kommersiella kraven gör att en film måste försöka anspela på så många och breda identiteter som möjligt. Därför är den *nationella* identiteten gångbar, och det gäller i synnerhet hollywoodfilmen.³⁶

3. 1. 3. 1 Kollektiv identitet och Vi och De

Den nationella identiteten är ett exempel på en *kollektiv* identitet. Den kollektiva identiteten delas av en grupp av något slag, exempelvis en etnisk, geografisk eller nationell. Upplevelsen av kollektiv nationell identitet har av Benedict Anderson beskrivits som en "föreställd gemenskap". Anderson undersökte nationalismen och kom fram till att den konstitueras och hålls samman av en upplevelse av gemenskap som är "föreställd eftersom medlemmarna [...]"

³¹ Zander 2006; Jönsson 2004a, s. 37–40.

³² Zander 1997, s. 84. Se även Zander 2006, s. 26.

³³ Zander 2006, s. 26.

³⁴ Zander 2006, s. 27 (min kursivering).

³⁵ Zander 2006, s. 27.

³⁶ Zander 2006, s. 25.

aldrig kommer att känna, träffa eller ens höra talas om mer än en minoritet av övriga medlemmar, och ändå lever i vars och ens medvetande bilden av deras gemenskap”.³⁷

Grundläggande för uppkomsten och bevarandet av föreställda gemenskaper är existensen av ett gemensamt språk samt någon form av kanal.³⁸ Enligt Anderson var uppkomsten av massproduktion och kommersiell spridning av tryckta texter grundläggande för uppkomsten av nationalismen.³⁹ På samma sätt har filmmediet inneburit en ökad spridningsmöjlighet av (audiovisuella) texter. Uppkomsten av rörlig-bild-medier har inneburit en förändring av de sätt på vilka kollektiva identiteter förmedlas. I dag har film och teve en huvudroll i förmedlingen och bekräftelsen av föreställda gemenskaper.⁴⁰

Den föreställda gemenskapen bygger i grunden på att det finns en likhet.⁴¹ Oavsett typ av grupp är uppfattningen att man delar vissa grundläggande värden, uppfattningar, egenskaper el dyl vanlig. Man föreställer sig ha en viss gemensam essens. Identiteter har mycket gemensamt med historiemedvetande och blir precis som detta särskilt viktiga vid tillstånd av kaos, förvirring eller kris. När tillvaron rubbas intensifieras behovet av identifikation, något som tar sig uttryck i att Hollywoods produktioner vid t ex krig ofta lägger särskild vikt vid frammana känslor av enighet och nationellt samförstånd.⁴² Vid oordning kan den gemensamma grunden framhävas – och också upplevas som bättre (än andra). Här kommer en annan grundläggande komponent i den föreställda gemenskapen in: uppfattningen/upplevelsen av *skillnad* gentemot andra grupper.⁴³ Den gemensamma identiteten stärks nämligen i motsättning till andra grupper och identiteter, och därför blir också ”[d]iskussionerna om vad som skiljer ’oss’ från ’dem’ [...] påtagligare när hotbilder är identifierade”.⁴⁴

Eftersom historia är centralt för identitetsskapande och -bevarande formar kollektiv med en föreställd gemenskap ofta ”en uppsättning rekonstruerade föreställningar om sitt ursprung och sin utveckling, vilket möjliggör för kollektivet att känna igen sig och minnas genom historien”. Historien kan sedan användas för att bekräfta olikheter och motsättningar gentemot andra grupper och beskriva dem som historiska realiteter, vilket förstärker föreställningar om ”vi mot dem”.⁴⁵ Allt detta kan appliceras på filmmediet. För den amerikanska nationen har

³⁷ Benedict Anderson: *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*, 1993, s. 21 (kursiv i original).

³⁸ Anderson 1993, s. 27; Zander 2006, s. 23.

³⁹ Anderson 1993, s. 46.

⁴⁰ Zander 2006, s. 23.

⁴¹ Zander 1997, s. 98–101.

⁴² Zander 2006, s. 28. Jfr Davies & Wells (red.) 2002, s. 8.

⁴³ Zander 1997, s. 100–101.

⁴⁴ Zander 2006, s. 28.

⁴⁵ Zander 1997, s. 87.

bildmediet alltid haft en i internationellt perspektiv unik betydelse för identitet och identitets-
skapande.⁴⁶ Därför har den rörliga bilden stor vikt för och påverkan på amerikanska identite-
ter, i synnerhet den nationella. Historisk film får här en alldeles speciell roll, då dess använ-
dande av historien kan förstärka förmågan att koppla till och forma nationell amerikansk iden-
titet. All hollywoodfilm anspelar på och bekräftar identitet, men den som använder sig av
historia har potentiellt en unik roll.

Precis som den nationella identiteten är det vi kallar för ”Väst” och den västerländska ge-
menskapen konstruerade och föreställda. I konstruktionen av den västerländska kollektiva
identiteten har det antika Grekland och Rom haft en nyckelroll, och det har det också i bekräf-
tandet och bevarandet av denna identitet. Så länge föreställningen om ett Europa har existerat
har européerna betraktat den grekisk-romerska antiken som sin civilisations ursprung och
vagga och ”de gamla grekerna” som sina anfäder.⁴⁷ Att återskapa antiken på film kan alltså
betraktas som ett sätt att bekräfta en västerländsk identitet. Identifikationen med de antika
grekiska och romerska kulturerna är dessutom traditionellt speciellt viktig i det amerikanska
samhället, vilket inte minst märks genom det antika temats återkommande popularitet i den
amerikanska filmen.⁴⁸

Grunden för identifikation i film är således att den visar upp representationer som kopplas
till det egna – gestaltningar av en själv eller av ens grupp. Oftast rör det sig om en *idealtbild*.
Representationen är också ofta symbolisk eller har symboliska kvaliteter. I amerikansk film-
tradition är t ex kopplingen mellan nationen och manlighet viktig.⁴⁹ Maskulina ideal framhävs
och knyts till den amerikanska nationen. Identifikationen sker samtidigt på både en individu-
ell, personlig nivå och en kollektiv, nationell nivå. Hjälten i filmen är på så vis ofta både en
idealtrepresentation av en amerikansk medborgare och en representation av nationen. Den
amerikanska nationen på film kan likställas med och gestaltas genom manlighet. Ensamma
eller i grupp blir män personifieringar av nationen.⁵⁰ En manlig amerikan i rollen som hjälte
kan därför i de flesta fall läsas som en representation både av den ideale amerikanen och av
den amerikanska nationen.

Fundamentalt för upplevelsen av identifikation är känslor av sympati. Nästan lika viktiga
som känslor av sympati för ett identifikationsobjekt (hjälten) är känslor av antipati för filmens

⁴⁶ Jönsson 2004a, s. 37–38.

⁴⁷ Peter Burke: ”Western Historical Thinking in a Global Perspective – 10 Theses”, i: Rüsen (red.): *Western His-
torical Thinking. An Intercultural Debate*, 2002, s. 16.

⁴⁸ Martin Winkler (red.): *Classical Myth and Culture in the Cinema*, 2001.

⁴⁹ Zander 2006, s. 29.

⁵⁰ Lina Khatib: *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*, 2009,
s. 63–73.

skurkkaraktär. Identifikation i film möjliggörs i mycket hög grad genom ett arbete med motsatser. En grundtanken här är att identiteter formas lika mycket utifrån vad de *inte* är som utifrån vad de är, något som också ligger till grund för Edward Saids teoretiska resonemang om orientalism.

3. 1. 4 Orientalism

Känslan av sympati för ena parten kan förstärkas då känslor av antipati väcks för en motsatt part. Godheten hos hjälten i filmen framgår tydligare då den kontrasteras mot filmskurkens ondska. Denna typ av rakbladsvass dikotomi mellan gott och ont är också en essens i det som kallas för *orientalism*.

Med orientalism avses ett västerländskt sätt att se på och förhålla sig till det så kallade ”Orienten”, grundat på en uppsättning stereotypa (och inte sällan motsägelsefulla) föreställningar, bilder och idéer, och utgående från Orientens historiska ekonomiska och politiska relation till väst. Orientalismen används i grund och botten i syfte att definiera (det kristna) västerlandet: Orienten tillskrivs egenskaper som gör det till en antibild och antiidé av väst. En utgångspunkt är alltså att västerlandet i mycket identifierar sig utifrån vad det *inte* är, och allt detta det inte är tillskrivs österlandet, som på så vis möjliggör västs definition.⁵¹

Edward Saids epokgörande postkoloniala verk från 1978 har trots 35 år på nacken bevarat mycket av sin aktualitet och sitt inflytande. Det är inte många författare med självaktning som i dag behandlar frågan om västs syn på Orienten, araber eller muslimer, utan att i någon mån anknyta till Said.⁵² Begreppet ”Orienten” betecknar egentligen Asien och nordöstra delen av Afrika, men Said fokuserade på den arabisk-muslimska delen.

Det orientalistiska tänkesättet har rötter som enligt Said går tillbaka till den grekiska antiken, men formades till en mer fast diskurs under kolonialtiden, då relationen blev politisk och maktbetonad.⁵³ Orientalismen har varit en strategi – och en effektiv sådan – för kolonialländerna Storbritannien och Frankrike att rättfärdiga och bevara sin dominans över och sitt utnyttjande av Orienten och orientaler. Den är ”i grunden [...] en politisk doktrin som tillämpades på Orienten därför att Orienten var svagare än Västerlandet”.⁵⁴ När USA efter andra

⁵¹ Said 2008, text s. 64, 71.

⁵² Magnus Berg: *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*, 1998, s. 11. Det bör tilläggas att Said förvisso också mött kritik, både vad avser metodologi och teori, men av utrymmesskäl kommer denna inte att behandlas.

⁵³ Said 2008, s. 132–133,

⁵⁴ Said 2008, s. 65–66, 312, 321 (citatt).

världskriget tog över många av kolonierna i Mellanöstern ”övertog” de också mycket av den orientalistiska diskursen, hävdar Said.⁵⁵ I det amerikanska samhället har den sedan fått en fast förankrad roll, och också kommit att präglas på ett unikt amerikanskt sätt. Detta p g a de speciella, instabila, såriga och växlande förhållanden som kom att råda mellan USA och länderna i Mellanöstern under efterkrigstiden.⁵⁶

Orientalismen är alltså i grunden ett bipolärt system uppbyggt efter en princip om motsatser. En av dikotomierna är den könsmässiga: Orienten definieras som feminint och västerlandet som maskulint. Denna uppdelning bygger på föreställningar om till de olika könen hörande hierarkiskt skilda egenskaper. Orienten definieras som svagt, emotionellt, irrationellt och kaotiskt och som något som erövrar, penetreras, domineras, medan västerlandet föreställs representera styrka, förnuft, rationalitet, ordning och den erövrande, penetrerande, dominerande.⁵⁷

Saids resonemang baseras på studier av litterärt material från 1700-, 1800- och början av 1900-talet. Senare forskare har dock applicerat teorierna på modernt material.

3. 1. 4. 1 Orientalistisk film⁵⁸

Jack G. Shaheen har studerat amerikansk film och teves stereotypisering av araber. 2001 kom *Reel Bad Arabs*, där han går igenom över 1 000 amerikanska spelfilmer där araber förekommer från 1896 till 2000. Av dessa filmer är det ”bara en handfull” som skildrar araber i sympatisk dager medan resten representerar araber som skurkar.⁵⁹ ”Från 1896 till idag har filmskapare kollektivt framställt alla araber som Samhällets Fiende Nr 1 – brutala, hjärtlösa, ociviliserade religiösa fanatiker och pengagalna kulturella ’andra’ inställda på att terrorisera civiliserade västerlänningar [...]”.⁶⁰

Förutom araben som är skurk i största allmänhet är några vanliga stereotyper shejken (under 70-talets oljekris dök också oljeshejken upp), haremsslavinnan, samt den muslimska terroristen (som blev vanlig under 80- och 90-talen och utmärks av religiös fanatism, aggressivitet

⁵⁵ Said 2008, s. 67, 425, 431, 438.

⁵⁶ Said 2008, s. 431–433, 437.

⁵⁷ Said 2008, bl a s. 112, 323, 351.

⁵⁸ Ett mer allmänt resonemang om populärorientalism har skalats bort. För den intresserade har bl a Magnus Berg (1998) studerat populärorientalism i Sverige (svensk- och engelskspråkig), vilka syften den fyller och hur den förändrats över tid.

⁵⁹ Jack G. Shaheen: *Reel Bad Arabs. How Hollywood Vilifies a People*, 2009, s. 16–19.

⁶⁰ Shaheen 2009, s. 8 (min övers).

och ofta teknisk okunnighet⁶¹).⁶² Hollywoods filmaraber är generellt korkade och ”nästan alltid lätta måltavlor i krigsfilmer”. Liksom tidigare Hollywoods indianer, svarta och judar, är de ofta ute efter att ”besudla” västerländska kvinnor.⁶³

I *Guilty* från 2008 går Shaheen igenom filmer 2001–2007. Representationerna av araber har efter 9/11 blivit mer våldsamma och hatiska och den muslimska och fanatiska terroristen har blivit extremt vanlig.⁶⁴

Shaheen lämnar ett betydande bidrag till kunskapen om hollywoodfilmens representationer av araber. Emellertid är hans typologiserande tämligen endimensionellt och resultaten lämnas relativt oproblematiserade. Det saknas mer djupgående analyser av hur representationerna byggs upp, vilken funktion de fyller och – även om Shaheen för en sådan diskussion – hur de är relaterade till samtiden. Tim Semmerling använder i sin bok *”Evil” Arabs in American Popular Film* från 2006 resultaten i *Reel Bad Arabs* som en utgångspunkt, men gör en närmare analys av de arabiska representationerna i fem filmer från 70- till 00-tal. Med teoretisk utgångspunkt i Said och kopplingar till narratologi, identitet och nationella myter undersöker han hur kopplingen araber – ondska konstrueras och filmstereotypernas bruksvärde i samhället. Genom kopplingar till den utrikespolitiska verkligheten kan Semmerling illustrera hur attackerna från och jakten (och slakten) på filmaraber fyller en elementär mental funktion i det amerikanska samhället. De förändrade relationerna till länderna i Mellanöstern under 1970-talet rubbade den amerikanska självbilden. Den roll som världs räddare och potent storebror som USA intagit efter andra världskriget upplevdes som ifrågasatt när de efter nederlaget i Vietnam nu även fann sig maktlösa inför och hunsade av oljeproducerande arabländer. När så den av USA stödda shahen av Iran störtades och oljearbetarna i Iran strejkade, förvärrades läget ännu mer. Hollywoods skildringar av ondskefulla araber och iranier (mellan vilka någon åtskillnad inte längre gjordes) som får vad de tål av modiga amerikaner blev ett naturligt sätt att hantera identitetskrisen och att ge igen, samtidigt som de utgjorde propaganda mot araber i allmänhet och Iran i synnerhet.⁶⁵

I *Filming the Modern Middle East* undersöker och jämför Lina Khatib hur det moderna Mellanöstern representeras i amerikanska och arabiska filmer 1980–2005. Khatib utgår delvis

⁶¹ Shaheen 2009, s. 22; Zander: ”Fyra bombdåd och en begravning”, i: *Multiethnica* nr 33 2011, s. 4.

⁶² Shaheen 2009, s. 20–33.

⁶³ Shaheen 2009, s. 22 (min övers).

⁶⁴ Jack G. Shaheen: *Guilty. Hollywood’s Verdict on Arabs after 9/11*, 2008. Shaheen finner samtidigt även fler undantag än tidigare, filmer med mindre endimensionella porträtt och filmer som problematiserar skuldbeläggandet av arabiska muslimer.

⁶⁵ Tim Semmerling: *”Evil” Arabs in American Popular Film. Orientalist Fear*, Austin, Texas: 2008, s. 1–29.

från Said (men riktar också relevant kritik mot honom⁶⁶), och hon illustrerar hur den orientalistiska blicken präglar filmens alla beståndsdelar. Khatib gör närläsningar och diskuterar sådant som kameravinklar, zoomning, ljud etc. Samtidigt rör hon sig också på ett övergripande plan och diskuterar relationen till identitet och genus. Som illustration jämförs också sättet att filma Orienten med hur det rumsliga USA representeras. Orienten representeras spatialt som kaotiskt, smutsigt och oordnat, i kontrast till det strukturerade, rena, rationella och behärskade USA. Det är farligt och destruktivt, både mot andra och mot orientalerna själva.⁶⁷ Vidare skildras det som stagnerat, tidlöst, icke-modernt och primitivt (detta inte sällan via den symbolladdade öknen).⁶⁸

3. 2 Film och historia – ett forskningsområde

Det har tagit tid för filmmediet att accepteras som källa av historievetenskapligt värde, eftersom uppfattningen att historia skall syssla med skrift varit djupt rotad. Andra typer av historia än skriftlig har ständigt värderats utifrån den skriftliga historien som mall och standard.⁶⁹ I USA, där bildmedier alltid haft en stark ställning och generellt högre status än i Europa, växte historia och film som forskningsområde fram under 1970- och 1980-talet. I Sverige dröjde det till slutet av 1990-talet innan det på allvar började etableras.⁷⁰

3. 2. 1 Tidigare forskning inom film och historia

Två svenska historiker som sysslat med film är Tommy Gustafsson och Ulf Zander. Den förstnämnde har bl a forskat i svensk filmkultur, men också skrivit om relationen mellan film och historia i allmänhet.⁷¹

Zanders bok *Clio på bio* från 2006 är en speciellt viktig utgångspunkt – och också inspirationskälla – för den här undersökningen. Zander har specialiserat sig på historiedidaktik och historiekultur. Minneskultur, historiebruk och identitet är några genomgående teman, som också löper genom *Clio på bio*. Här går amerikansk spelfilm igenom från dess uppkomst till

⁶⁶ Khatib 2009, s. 5–10.

⁶⁷ Khatib 2009, s. 102, 24–27.

⁶⁸ Khatib 2009, s. 22.

⁶⁹ Robert Rosenstone, hänvisning i Hughes Warrington 2009, s. 2; Gustafsson 2006, s. 479; Jönsson 2004a, s. 35–36.

⁷⁰ Hughes Warrington 2009, s. 2; Jönsson 2004a, s. 40; Jfr Hayden White: "Historiography and Historiophoty", i: Hughes Warrington (red.) 2009, s. 53–59.

⁷¹ Gustafsson 2006.

millennieskiftet och den mångbottnade relationen mellan film, historia, samhälle och identitet illustreras. Såväl historiska som samtidsfilmer bearbetas, inte bara för att all film fungerar som källa till tiden och samhället den skapats i utan även för att all film enligt Zander kan innehålla historiska dimensioner och historiebrik.⁷² Boken innehåller också ett kapitel om orientalistisk film.

Filmvetaren Mats Jönsson studerar i sin avhandling *Film och historia* (2004) elva spelfilmer med historisk handling. Det övergripande temat är också här att film och samhälle/historia står i en intim relation och att film kan fungera som en sorts vittnesmål för den tid då inspelningen skett, eftersom den avspeglar samtida stämningar, värderingar. Det teoretiska perspektivet kretsar kring reception, narratologi och begreppet palimpsestiskt förhållande till historia. Det sistnämnda innebär att vi i dag, just tack vare (i synnerhet amerikansk) teve och film, ser på och konsumerar en historia som är en sammansmältning av myt och (historisk) verklighet, en sammansmältning som förändras allteftersom nya audiovisuella gestaltningar av historia når oss. Vår bild av vad som är den ”verkliga” historien har kommit att präglas av vad vi sett på film.⁷³ Det filmrepresentationerna säger om den ”verkliga” historien är i själva verket mycket lite och enligt Jönssons betraktelsesätt inte relevant.⁷⁴

Från Jönsson och Zander har inspiration hämtats kring hur en film kan läsas med samhällsliga kontexten som fond. Fokus i den här studien är att jämföra hur två filmer vid två olika tidpunkter bearbetar samma historiska händelser, och detta skiljer sig från Jönsson och Zander. Även om Zander vid flera tillfällen tar upp fenomenet att historiska personer/händelser kan utformas olika vid olika tider, utmärker sig denna studie genom att helt fokusera på detta. Vidare har ingen av de två filmer som här undersöks behandlats av de omnämnda forskarna. Oavsett teoretiska perspektiv och metodisk inriktning är varje film ett unikt verk som bär på en egen potentiell mening.

3. 2. 1. 1 Antiken på film

Martin Winkler är ett internationellt ledande namn inom ämnet grekisk-romersk historia och mytologi i amerikansk film och har skrivit om den amerikanska filmens influenser och beroende av antikens myter.⁷⁵ Antika teman och symboler har alltid haft en grundläggande

⁷² Zander 2006, s. 30

⁷³ Jönsson 2004a, s. 13, 21–23, 202, 211–212; Jönsson 2004b, s. 41–42.

⁷⁴ Jönsson 2004a, s. 1, 203.

⁷⁵ Winkler (red.) 2001; Martin Winkler (red.): *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood epic*, 2007.

plats i västerländsk kultur, framför allt inom berättelsekonsten.⁷⁶ I vår tid är filmen vårt mest inflytelserika berättandemedium och det ”starkaste sättet att bevara minnet av antika legender och myter”.⁷⁷ Antikens ställning är traditionellt särskilt stark i just den amerikanska kulturen, något som ytterligare förklarar dess naturliga plats i filmen.⁷⁸ Det finns en lång amerikansk tradition av allusioner på händelser och situationer via antik tematik. I synnerhet tycks krig ha varit lämpliga att gestalta eller kommentera på detta sätt (en tendens som enligt Winkler såg ett återuppvaknande under tidigt 00-tal) och enligt Peter Rose har kalla kriget varit särskilt vanligt förekommande.⁷⁹

Sammanfattningsvis har det antika temat haft tre storhetsperioder i Hollywood, perioder som skilts åt av decennier då det varit så gott som fullständigt frånvarande. Den första varade ca 1910–1930. På 1950-talet kom genren tillbaka och nu följde några år av verkliga glansdagar. Fram till början av 1960-talet producerades en mängd mycket påkostade och populära filmer med handling inspirerad av grekisk och romersk historia/mytologi samt bibliska berättelser. Vid mitten av 60-talet dog tog det dock tvärt stopp. Fyra decennier av ”antikdöd” rådde innan Ridley Scott återuppväckte genren med sin storsuccé *Gladiator* (2000). Under 00-talet rådde i Hollywood en återuppväckt fascination för antik historia och mytologi.⁸⁰

⁷⁶ Martin Winkler: ”The *Iliad* and the Cinema”, i: Winkler (red.) 2007, s. 66

⁷⁷ Winkler 2007, s. 66, 67 (min övers).

⁷⁸ Winkler 2007 (t ex s. 1).

⁷⁹ Winkler 2007, s. 2; Peter Rose: ”Teaching Classical Myth”, i: Winkler: 2001, s. 313. Att kalla kriget varit särskilt vanligt kan sammanhöra med att en av antikfilmens storhetstider sammanfaller med den period då läget mellan de öst-västliga blocken var som mest spänt (vilket i sin tur skulle kunna ha en roll i att det antika temat blev så populärt).

⁸⁰ Jon Solomon: ”Sounds of Cinematic Antiquity”, i: Winkler 2001, s. 325, 327, 331–334.

4. De odödliga 300 – en bakgrundsteckning

Få historiska händelser har i den västerländska världen fått ett symbolvärde lika stort och långlivat som den som utspelade sig vid bergspasset Thermopyle i augusti 480 f Kr, där den spartanske kungen Leonidas och 300 av hans soldater offrade sina liv, i försvar mot den persiska kungen Xerxes försök att inlemma Grekland i sitt rike. Det oomtvistliga militära nederlaget kom genast att tolkas i termer av andlig seger, och händelsen blev en legend redan i sin samtid. Det romantiska skimret, som kom att omgärda slaget, blev desto större som grekerna ett år senare lyckades driva Xerxes och hans armé ut ur Grekland. Föreställningen om att det var händelserna vid Thermopyle som ledde till segrarna vid Salamis och Plataiai har bestått till denna dag.⁸¹

Perserkrigen⁸² tillhör de mest symboltunga krigsepokerna i västerlandets historia. Det antika Grekland betraktas som den västerländska kulturens och civilisationens vagga och perserkrigen uppfattas därmed som den första striden mellan Öst och Väst. Samtidigt är det också den mest *avgörande* striden. ”Väst skulle inte bara ha förlorat sin första kamp för självständighet och överlevnad. Om grekerna hade dukat under för Xerxes invasion skulle något ’väst’ sannolikt aldrig ha funnits”.⁸³

4. 1 Slaget vid Thermopyle i västerländsk kultur

Redan under de närmast följande seklen återberättades slaget vid Thermopyle en mängd gånger. Den förste att göra en historiografisk nedteckning av perserkrigen och av de 300 spartanernas öde var Herodotos, som inspirerades till arbetet med sin *Historia* (ca 450 f Kr) av frågan om vad som låg bakom fiendskapen mellan väst (Grekland) och öst (Persien). Det är från Herodotos en betydande del av uppgifterna om thermopylelegenden kommer.⁸⁴

När antiken blev stilideal under renässansen blommade intresset för den grekiska historien upp igen, och Thermopyle tillhörde det som fascinerade mest. Under romantiken kom antiken åter att hyllas och en av dem som då flitigast tog fasta på thermopylemotivet var Lord Byron.

⁸¹ Tom Holland: *Marathon. Det persiska imperiet och kampen om västerlandet*. Stockholm: 2006, s. 353.

⁸² Perserkrigen kallas de krig som grekiska stadsstater utkämpade mot stormakten Persien 492–449 f Kr.

⁸³ Holland 2006, s. 15.

⁸⁴ Holland 2006, s. 13–16; Martin Bernal: *Svart Athena. Den klassiska civilisationens afroasiatiska rötter. Hur bilden av det antika Grekland byggdes upp 1785–1985*, 1997, s. 115.

Referenser till spartanerna och deras bragd har varit legio inom diktkonsten fram till denna dag.⁸⁵

Det är inte bara inom konsten som historien har brukats. Berättelsen om Leonidas och hans självupppoffrande män blev ”mönstret för ett martyrium för frihetens skull”. Som Tom Holland påpekar imponerade den t ex djupt på Hitler, vilken beundrade de starkt fascistiska dragen i Spartas kultur:

Hitler ansåg de trehundra som försvarade passet vara företrädare för ett äkta herrefolk, ett som avlats och fostrats för krig, och så autentiskt nordiskt att spartanerna till och med hade sina rötter i Schleswig-Holstein, en av Führerns mer fantasifulla spekulationer.⁸⁶

Under Sovjetunionens aggression mot Finland under finska vinterkriget (1939–40) använde svenska finlandsengagerade skribenter referenser till Thermopyle. Att identifiera Sovjetunionen med Xerxes och finländarna med de tappra spartanerna – militärt underlägsna men andligt överlägsna – framstod som en moraliskt stärkande metafor.⁸⁷ Slaget vid Thermopyle har följaktligen en lång historia av betydelse och återberättande och en väl etablerad symbolisk tyngd. En filmskapare som 1960 eller 2005 ämnar göra en representation av berättelsen har således en över 2 000-årig historia av representation och symbolik att förhålla sig till.

4. 1. 1 Spartanerna når vita duken

1960 gjordes så berättelsen för första gången till en amerikansk spelfilm. *The 300 Spartans* (*De tappra 300*, Rudolph Maté 1962), som också kallats *Lion of Sparta*, hade premiär i USA i augusti 1962. Regissör var Rudolph Maté. Uppskattningar kring produktionsbudgeten talar om 8,5 miljoner dollar och även om filmen inte tillhörde de allra största satsningarna framstår den med tidens mått som en i högsta grad seriös och ambitiös produktion.⁸⁸ Inspelningen ägde rum i Grekland och många greker var involverade i filmarbetet, t ex som statister. I en eftertext framförs också ett tack till Greklands kungahus, regering och armé, vilka stöttat och deltagit i filmprojektet. Filmskaparna har eftersträvat realism och historisk autenticitet och intrigen följer därför förhållandevis troget de traditionella källorna (med vilket framför allt avses Herodotos).

⁸⁵ Holland 2006, s. 16. Det har också skrivits både romaner och barnböcker på temat.

⁸⁶ Holland 2006, s. 16, 17.

⁸⁷ Ulf Zander: *Fornstora dagar, moderna tider*. Lund 2001, s. 272–273.

⁸⁸ Som jämförelse följer några exempel på samtida antikenfilmers uppskattade budgetar: *Ben-Hur* (1959): 16 milj.; *Spartacus* (1960): 12 milj.; *King of Kings* (1961): 5 milj.; *Lawrence of Arabia* (1962): 15 milj.; *Cleopatra* (1963): 44 milj.; *The Fall of the Roman Empire* (1964): 19 milj (källa: www.imdb.com, sökord: filmtitel + årtal).

1998 utgavs i USA en seriesvit i fem delar, som i mörka och kontrastrika bilder gestaltar berättelsen ur Leonidas perspektiv.⁸⁹ Inspirationskällan var *300 Spartans*, som serieförfattaren som liten sett på bio och blivit tagen av.⁹⁰ Serien vann många priser och några år senare beslöt regissören Zack Snyder att göra en film av *300*. Inspelningen ägde rum under 2005 helt i studiomiljö i Los Angeles och Montreal. Produktionen beräknas ha kostat 65 miljoner dollar.⁹¹ Mycket av filmens färger, kontraster, filmning med mera är ett resultat av försöken att efterlikna serieförlagan till utseende och stil, vilket var ett uttalat mål.⁹²

Både *300 Spartans* och *300* förkastades av filmkritikerna, men tycks ha uppskattats av biopubliken. Detta gäller i synnerhet *300*, vilken hamnade på första plats på biotoppen i nästan alla västländer där den sattes upp.⁹³ Bara under premiärhelgen i USA drog den in nästan 71 miljoner dollar och under den första veckan drygt 100 miljoner dollar.⁹⁴

Ännu större uppmärksamhet fick filmen då Irans dåvarande president Mahmoud Ahmadi-nejad gick ut och offentligt fördömde filmen och definierade den som västerländsk propaganda. Den var, menade han, ett exempel på amerikansk ”kulturell och psykologisk krigföring” mot Iran med syftet att förminska landet och avhumanisera dess folk. Enligt Ahmadinejad försökte USA genom spelfilm provocera fram fientliga känslor mot Iran, för att förbereda och propagera för en militär invasion. Filmen påstods vara en grov historieförfalskning, där västerlandets historia förhärligades medan Irans nedvärderades.⁹⁵ Filmskaparnas kommentar till det iranska utspelet var att det var fråga om en kraftig övertolkning. ”Det är ju en fantasyfilm”, sade Snyder förbryllat i en intervju. ”Jag har verkligen inte haft för avsikt att såra någon och jag hoppas att de som eventuellt känner sig förolämpade förstår det”.⁹⁶ En internationell debatt om hur *300* skulle läsas hade uppstått. Tittar man på recensioner av filmen höll många, framför allt i USA, med regissören om att en underhållningsprodukt, som dessutom

⁸⁹ Frank Miller: *300*, 1998.

⁹⁰ http://www.nytimes.com/2006/11/26/movies/26ito.html?pagewanted=print&_r=0

⁹¹ <http://www.imdb.com/title/tt0416449/>

⁹² Zack Snyder på kommentarspår, *300* DVD (2011).

⁹³ ”300' battles way to \$48.3 million”, *The Hollywood Reporter*, 2007-03-27; I Grekland, vars historia filmen ju tar i anspråk, hade efter knappt tre veckor hela tio procent av befolkningen besökt en biograf för att se filmen (”Greek Box Office Anything But Spartan”, *Studio Briefing* 2007-03-27).

⁹⁴ Totalt blev biointäkterna i USA över 210 miljoner dollar och sammanlagt över världen 456 miljoner dollar <http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=300.htm>;

http://www.imdb.com/title/tt0416449/business?ref_=tt_dt_bus; http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/22/AR2007032201743.html?nav=rss_artsandliving/entertainmentnews

⁹⁵ Se t ex ”300' Lights Fuse in Iran”, *Studio Briefing* 2007-03-14; ”Iran President Stands Up to '300'”, *Studio Briefing* 2007-03-22; ”300 sparks an outcry in Iran”, *Time* 2007-03-13.

⁹⁶ ”Hollywoodfilm sparks iranian anger”, teveinslag i *BBC News* i mars 2007. På www.youtube.com kan också ses en mängd iranska och amerikansk-iranska reaktioner och kommentarer på Snyders *300*, med titlar som ”Iranian response to 300”, ”300 movie manipulation”, ”RE: 300 movie (Persian Empire)”, ”The story behind the movie 300” och ”300 movie (Answer!!! with evidence)”.

gestaltade något som hänt för 2 500 år sedan, inte kunde beskyllas för att bära på rasistiska och propagandistiska budskap.⁹⁷ Andra pekade dock på filmens otvetydiga symboliska likhet med det samtida amerikanska utrikespolitiska läget, och såg allusioner på irakkriget och terroristbekämpning samt i vissa fall aggressiv anti-iransk propaganda som framställde Iran som ett hot vilket USA måste åtgärda.⁹⁸ Vidare fanns det ett antal som upprördes i största allmänhet över filmens brist på historisk autenticitet och, i vissa fall, vanhedrande av den västerländska historien.⁹⁹

⁹⁷ Se t ex Peter Bradshaw [Rubrik saknas], *The Guardian*, 2007-03-23; Andrew Stuttaford: "Turning Myth Into Cartoon", *The New York Sun*, 2007-03-09; A. O. Scott: "Battle of the Manly Men: Blood Bath With a Message", *New York Times*, 2007-03-09; Jack Mathews: "True scar power!", *Daily News New York*, 2007-03-10.

⁹⁸ Se t ex Claudia Puig: "'300': It's quite a number", *USA Today*, 2007-03-09; Tom Charity: "Review: '300' far from perfect", *CNN.com*, 2007-03-09; David Denby: "Men Gone Wild", *The New Yorker*, 2007-04-02; Patrik Svensson: "Redan de gamla grekerna", *Sydsvenskan* 2007-04-13; Mats Bråstedt: "300", *Expressen*, 2007-04-04; Nils Nordgren: "Mäktiga strider i 300", *Svenska Dagbladet*, 2007-04-03.

⁹⁹ Se t ex Alex Beam: "Meanwhile: Hot times at the 'Hot Gates'", *New York Times*, 2007-03-08; Stephen Hunter: "'300': A Losing Battle in More Ways Than 1", *Washington Post*, 2007-03-09; Stuttaford, *The New York Sun*; Trevor Johnston [Rubrik saknas], *Time Out London*, 2007-03-20.

5. Undersökning

5. 1 Berättelsens grunddrag

Den grundläggande berättelsen i filmerna är densamma. Xerses tågar med en väldig armé till Grekland för att i sitt rike inlemma de stadsstater där som alltså är självständiga. Sparta är en krigarstat, känd för sitt mod och förhärskande av döden, och dess kung Leonidas (i *300* är han ensam men i *300 Spartans* en av två samregerande kungar) vill ta armén till Thermopyle ("Heta portarna"), ett bergspass så smalt att persernas numerära övertag inte kan utnyttjas. Den religiösa högtiden Karneia förbjuder dock strid och Leonidas beger sig därför iväg ensam med 300 av de bästa soldaterna. I två dygn står de emot perserna, men omringas efter att greken Efiates lett perserna runt passet via en dold stig. De vägrar ge upp och skjuts ned av pilar.

5. 2 Ett lejon från Sparta i traditionella sandaler – *The 300 Spartans* (1962)

300 Spartans börjar i ett persiskt läger på vägen mot Grekland. En aldrig sinande rad av soldater syns redan under förtexterna tåga fram längs en landsväg. Kung Xerses (David Farrar) sitter på en tron, omgiven av sitt hov, när en tillfångatagen spartan, Agathon (John Crawford), bryskt förs fram. Efter att ha utsatts för en skenavrättning sänds denne iväg till Korint, där representanter från olika stadsstater samlats för att diskutera det persiska hotet, för att berätta om Xerses enorma armé. Nästa scen utspelar sig i Korint, där man beslutar att bilda en enad grekisk styrka över vilken Sparta skall föra befäl. Sparta representeras av Leonidas (Richard Egan) och Aten av generalen Themistokeles (Ralph Richardson). De kommer överens om att Spartas armé skall ta sig till Thermopyle och hålla emot perserna där, medan atenarna skall möta upp havsvägen och angripa den persiska flottan. "Det här är det enda som kan ena Grekland"¹⁰⁰, slår Leonidas fast och lovar högtidligt att befinna sig vid Thermopyle på utsatt tid. Agathon dyker upp och berättar för kungen att perserna är så många att "de dricker floderna torra och om nätterna är deras lägerdalar fler än det finns stjärnor i skyn". "Bra", svarar Leonidas, "jag har alltid velat nå stjärnorna med mitt svärd". Tillsammans rider de hem mot Sparta. Där visar det sig att Karneia inletts, men eftersom stridsförbudet inte gäl-

¹⁰⁰ De svenska översättningarna av citaten från filmerna är mina egna.

ler den kungliga livvaksstyrkan, 300 av de bästa soldaterna, beslutar Leonidas att ge sig iväg ensam med denna i väntan på att armén kan förenas med dem. Vid Thermopyle möter som avtalat Themistokeles och den atenska flottan upp, och dessutom en armé från Thaspi.

Parallellt med den traditionella berättelsen gestaltas en kärlekshistoria mellan den nyblivne soldaten Phylon (Barry Coe) och hans trolovade Ellas (Diane Baker). Precis före avfärden uppstår problem, eftersom Agathon sett Phylons far, Grellas (Yorgos Moutsios), i fiendeläget. Tveksamheten kring huruvida fadern uppehåller sig hos Xerses som spartansk spion eller som ”perserälskare” (”Persia lover”) gör att sonen inte kan tillåtas strida. ”Som en fri man är du inte ansvarig för din fars handlingar, men jag kan inte begära av mina soldater att de skall strida med en man vars far beblandar sig med fienden”, säger Leonidas, och kräver tillbaka den scharlakansröda mantel, som är tecknet på soldatvärdighet. Phylon överväger självmord, men övertalas av Ellas att med henne följa efter truppen på avstånd, för att vid lämpligt strids-tillfälle rusa in och visa sina kvaliteter och återvinna förtroendet. I närheten vid Thermopyle får de sedan husrum hos ett äldre par. I deras stuga bor också arbetskarlen Efiates (Kieron Moore), en mystisk främling vars ursprung ingen känner. Snart får Phylon tillfälle att rädda livet på Ellas far, Pentheus (Robert Brown), som är en högt uppsatt man i den spartanska livvaksstyrkan, och återfår mantel och heder.

I det persiska läget är Artemesia (Anne Wakefield), drottningen över Halikarnassos (en persisk satrapi), på besök. Hon har en kärleksrelation med Xerses, men försöker i själva verket manipulera honom för att hjälpa grekerna. Hon har, får vi veta, nämligen grekiskt blod. När Efiates erbjuder att mot betalning visa perserna getstigen runt passet, sänder Artemesia ut Grellas för att varsko grekerna. Precis som sonen nyligen, återvinner Grellas sin heder, och tillåts dö med de andra i den sista striden. Phylon sänds däremot mot sin vilja hem, för att berätta vad som hänt. Mot Leonidas order insisterar den thespiske generalen på att hans trupp skall få stanna och strida; atenarna måste dock ge sig av för att bege sig till Salamis, där enligt en blind siare grekisk seger väntar.

I den sista striden är Leonidas bland de första att stupa, och de desorienterade och omringade spartanerna försöker desperat att skydda hans lik. Då erbjuder Xerses att skona deras liv mot att de överlämnar kungakroppen. Efter en hastig överläggning säger Pentheus:

”Vi stannar hos vår kung”.

Den persiske budbäraren invänder att:

”Ert läge är hopplöst. Om en liten stund kommer ni att vara döda!”

”Men Grekland”, svarar Pentheus beslutsamt, ”kommer att leva.”

”Gör slut på dem med pilar!” beordrar Xerses då, och hjältarna skjuts ned till siste man.

Dyster, dramatisk musik ackompanjerar bilden av den fallna skaran och historien knyts samman genom en återblick på ett grekiskt monument över slaget som syns under förtexterna. Berättarrösten avslutar med att säga att spartanernas bragd ”samlade Grekland till seger. [...] Men det var mer än bara en seger för Grekland; för fria människor runtom hela världen var det ett gripande exempel, på vad några få modiga män kan åstadkomma, om de bara vägrar att ge efter för terror”.

5. 3 Testosteron, jämställdhet och serietidningestetik – 300 (2006)

I *300* äger berättelsen om Thermopyle rum inom en ramberättelse, där en av de 300, Delios (David Wenham), återger historien. Full inblick i ramberättelsen får tittaren inte förrän i filmens slutscen, då det framgår att historien syftar till att sporra den samlade grekiska armé som ett år senare vid Plataiai åter skall möta perserna. Ramberättelsen förekommer bara i början och i slutet, men gör sig kontinuerligt påmind via berättarrösten, vilken under filmens gång återkommer som en sorts intrigsammanbindande lim.

Berättelsen skildras ur Leonidas perspektiv. Som sjuåring skickas han likt alla spartanska pojkar till en internatskola, där man lär sig utstå smärta och utöva våld. Efter att han som tonåring dödat en monstruös varg i vildmarken väljs han till kung. Därefter klipp till ramberättelsen, där Delios berättar att en varg nu, 30 år senare, åter hotar. En best smyger omkring i väntan på att anfälla, ”men den här besten består av män och hästar, svärd och spjut. En armé av slavar, ofantlig i storlek, redo att sluka vårt lilla Grekland”. I nästa scen stormar ”besten” fram i form av just män till häst. Det är sändebud från Xerses. För att undvika krig måste Sparta ge ett symboliskt tecken på underkastelse i form av jord och vatten. ”Jord och vatten? Ja, det hittar du där nere”, menar Leonidas (Gerard Butler) och nickar åt den stora brunnen bakom mannen som fört talan (Peter Mensah). Att hota en budbärare är blasfemi och galenskap, protesterar mannen. ”This – is – SPARTA”, menar Leonidas och sänder med en välriktad spark ned mannen i brunnen, medan hans soldater skänker samma öde åt de medföljande perserna.

Nu har ett krig gjorts oundvikligt och då eforerna – vanskapta präster vars religion enligt berättaren utgör en dunkel kvarleva från tiden innan Sparta ”reste sig ur mörkret” – vägrar gå med på att skicka ut armén, ger sig kungen uppstudsigt iväg ensam med 300 av de främsta soldaterna, vilka han hävdar är hans personliga livvakt.

Medan spartanerna sedan outtröttligt och heroiskt – och delvis tillsammans med en armé från Arkadien, som mött upp på vägen – försvarar passet från Xerses miljonhövdade armé, försöker Leonidas fru Gorgo (Lena Headey) övertala politikerna hemma i Sparta att sända armén till kungens undsättning. Efter ett flammande patriotiskt och ideologiskt doftande tal, samt ett avslöjande av motståndaren och våldtäktsmannen Theron (Dominic West) som förrädare, i en av de sista scenerna, tycks hon ha segrat, men det är för sent. Den puckelryggige, missbildade Efiates, som av Leonidas nekats att vara med och strida, har med vanskapta haremsslavar och rikedom lockats att visa Xerses (Rodrigo Santoro) stigen runt det barrikaderade passet. Innan en motvillig Delios sänds hem för att berätta om deras bragd och förändra historien, gormar Leonidas:

”Spartaner! Bered er på ära!”

Den arkadiske generalen Daxos (Andrew Pleavin), som förmedlat den dystra nyheten efter en spaningstur, utstöter förfärat:

”Ära?! Har du blivit galen? Det finns ingen ära att få nu, bara reträtt eller kapitulation, eller död.”

”Ja det är ett enkelt val för oss”, fräser Leonidas. ”Spartaner retirerar inte. Spartaner kapitulera inte. Gå och sprid ut det! Låt varenda grek få veta sanningen om vad som hänt här. Och låt var och en av dem rannsaka sin själ. Och när du ändå håller på”, tillägger han hånfullt väsande, ”ta och rannsaka din egen.”

Föga övertygad ger sig Daxos i väg med sin armé – som ju ändå inte var så mycket att ha.

I ett symboliskt viktigt sista spartanskt uppror lyckas Leonidas utgjuta några droppar av Xerses blod, innan han och hans män fälls till marken av trubbiga, taggiga pilar. Efter en närbild på den fallne kungen, liggande likt en kristusfigur med torso och lemmar genomborrade av pilar, återvänds till ramberättelsen. Filmen slutar med att en hord av spartaner rusar framåt (mot perserna). Delios berättande har glidit över i ett segervisst stridsvrål, vilket i testosteronmättad ton ackompanjeras av de likt en gigantisk flod framstörtande grekerna.

5. 4 Thermopyle 1962 vs Thermopyle 2006 – jämförande analys

5. 4. 1 Stil och berättande

En tydlig kontrast finns mellan *300 Spartans* och *300* vad avser stil. Realism och naturmiljöer i det första fallet kontrasterar mot en animationspräglad och minst sagt effektsökande stil

i det andra. Båda filmerna passar därmed väl in i samtida trendmönster för historisk film. Under 50- och det tidiga 60-talet var påkostat sceneri och eftersträvande av historisk autenticitet standard. En del av det som gjorde den historiska filmen så populär och tacksam att arbeta med var de helt nya möjligheter till vida perspektiv och färganvändning som uppkommit.¹⁰¹ Under början av 00-talet var det i stället den digitala tekniken som erbjöd nya möjligheter. Medan den historiska filmen under 50- och 60-talet lade stora kostnader på att rekonstruera miljöer rent fysiskt, kunde filmskapare sedan 90-talet återskapa både artefakter och vyer digitalt.¹⁰² I *300 Spartans* har man till exempel förlagt inspelningen till Grekland, medan *300* till största del spelats in i studiomiljö och antik miljö har skapats med hjälp av så kallad CGI-teknik.¹⁰³ Under 70-, 80- och 90-talet blev hollywoodfilmen också uttalat effektsökande och fokuserad på *upplevelsen*, och spektakulära intryck började väga tyngre, medan det slaviska följandet av den traditionella berättarmallen, med sin logik och följsamma struktur – det så kallade klassiska berättandet – blev mindre viktigt.¹⁰⁴

Den kommersiella historiska filmen har aldrig som sitt primära syfte att skildra historien korrekt.¹⁰⁵ För publiken i allmänhet är dock ofta upplevelsen av historisk autenticitet viktig.¹⁰⁶ Publikens upplevelse av historisk korrekthet och verklig dito är dock inte samma sak. Det som är av betydelse för filmskaparna är därför att ge publiken *intryck* av historisk realism och autenticitet.¹⁰⁷ Det handlar helt och hållet om vad den samtida publiken tycker fungerar.¹⁰⁸ Ett led i detta kan vara att anpassa sig till allmänhetens föreställningar om historia, även om dessa strider mot den vetenskapliga historiens. Exempelvis brukar de antika grekernas och romarnas statyer, pelare och togor vara vita på film, för att publiken förväntar sig att de skall vara det. Eftersom filmmediet är den kanal genom vilken gemene man i högst grad möter den kanoniska historien visuellt, har det självt en central roll i att forma sådana här förväntningar; eftersom man från början har avbildat antiken vit har man så att säga nödgats fortsätta med det. Att anpassa sig till den färgglada historiska ”sanningen”, skulle paradoxalt nog kunna göra att skildringen upplevs som icke-autentisk och felaktig.¹⁰⁹

¹⁰¹ Michelle Pierson: "A Production Designer's Cinema", i Hughes Warrington (red.) 2009, s. 214, 216; Zander 2006, s. 17.

¹⁰² Jönsson 2004a, s. 172–175, 211–212; Andersson & Hedling 2007, s. 29; Davies & Wells (red.) 2002, s. 6.

¹⁰³ CGI = Computer-Generated Imagery

¹⁰⁴ Andersson & Hedling 2007, s. 22, 25, 14; Anne Heith: *Texter – medier – kontexter*, 2011, s. 220; Jönsson 2004a, s. 6, 172–175; Se även Thomas Elsaesser & Warren Buckland: *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*, 2002, s. 26–79 (kap. 2).

¹⁰⁵ Zander 2006, s. 14, 33–35; Gustafsson 2006, s. 473.

¹⁰⁶ Zander 2006, s. 15; Gustafsson 2006, s. 474; Jönsson 2004b, s. 49–50.

¹⁰⁷ Gustafsson 2006, s. 473.

¹⁰⁸ Jönsson 2004a, s. 17.

¹⁰⁹ Gustafsson 2006, s. 473.

Bilden av antiken som vit, som vi kan se i *300 Spartans* och *300*, handlar dock inte bara om ett gammalt missförstånd. Den bär i själva verket på en mycket djupare innebörd. Att antiken föreställs och gestaltas som vit i västerländsk kultur passar väl ihop med föreställningen om det antika Grekland som födelseplats och vagga för västerländsk civilisation. Vitt står inte bara för oskuldsfullhet och ungdom (vilket matchar bilden av antiken som en ung, orörd och ursprunglig tid); vithet och ljus kan också associeras till upplysning och estetiskt kopplas till värden som öppenhet och demokrati. Det är rimligt att anta att denna symboliska tyngd, och det sätt på vilket symboliken harmonierar med den allmänna västerländska bilden av grekisk-romersk antik, ligger till grund till att den vitfärgade antiken fått sådant fäste och ansetts så passande.

Den vita grekiska miljön kontrasterar i *300 Spartans* påtagligt mot det persiska lägreets färgrika brokighet. Ännu tydligare är det dock i *300*. Här är den svart-vita kontrasten ett bärande element, och att ställa det vita, ljusa och gnistrande rena Sparta mot persernas mörka, smutsiga tillhåll och brokiga tyger blir mycket effektivt.

Det finns ytterligare en dimension av det västerländska ”vitmålandet” av antiken. Hollywoods filmer gestaltar nästan alltid antika greker som ljushyade och inte sällan blonda, eftersom de identifieras som ”våra” (vita västerlänningars) förfäder. Grekland knyts till ariskhet – medan till exempel grannlandet Turkiet är ”orientalistiskt”/semitiskt. Martin Bernal kallar i *Svart Athena* den etniskt vita bilden av antikens Grekland för ”den ariska modellen”. Enligt ”den antika modellen” – den syn som var rådande hos de gamla grekerna själva – däremot, uppstod den grekiska kulturen ”genom att egyptier och fenicier omkring 1500 f.Kr. koloniserade området och civiliserade den infödda befolkningen”. Den västerländska civilisationens vagga är i själva verket ett resultat av kulturblandning med och lån från ”öst”.¹¹⁰ För 200 år sedan etablerades i stället successivt en arisk modell, ty

[f]ör 1700- och 1800-talens romantiker och rasister var det helt enkelt oacceptabelt att Grekland [...] skulle vara frukten av att infödda européer blandades med koloniserade afrikaner och semiter. Det blev därför nödvändigt att överge den antika modellen och ersätta den med något mera godtagbart.¹¹¹

Först eliminerades det egyptiska inflytandet ur förklaringsmodellen under slutet av 1700-talet. När judehatet eskalerade i Europa eliminerades också det feniciska inflytandet, eftersom den feniciska kulturen var besläktad med den judiska.¹¹² Utraderandet av den antika modellen

¹¹⁰ Bernal 1997, s. 31, 32. I synnerhet just Sparta hade enligt Bernals studier ett mycket uttalat egyptiskt arv (s. 77).

¹¹¹ Bernal 1997, s. 32.

¹¹² Bernal 1997, s. 322. Beskrivningen av Bernals resonemang är starkt förenklad.

är enligt Bernal i själva verket ett av skälen till att Herodotos nedvärderats och inte anses som en pålitlig källa. För Herodotos var det nämligen ett faktum att kulturen och civilisationen i Grekland var resultatet av nämnda kolonisation och kulturblandning.¹¹³

Historien som används i film måste pressas in i en narrativ struktur, med början, slut och logiskt händelseförlopp. Den måste också, för att upplevas trovärdig, presenteras på ett estetiskt tilltalande vis och därför formas efter rådande stil- och modeideal (allt från arkitektur och inredning till kläder, frisyrer och smink präglas av filmens samtid).¹¹⁴ Eftersom basen för en films relation med sin publik är fenomenet sympati behöver den även anpassas till samtida kulturer och värden. Glappet mellan historisk tid och nutid får alltså ”helt enkelt inte [...] bli för stort”.¹¹⁵ Således sker t ex urval, tillägg, sammanslagningar samt accentuering respektive nedtoning av saker.¹¹⁶ När det gäller grekisk antik historia eller myt finns det mycket som måste sällas bort eller tonas ned, som inte stämmer överens med en modern publiks vanor och värderingar och som skulle försvåra möjligheten att uppleva sympati och identifikation med hjälten.¹¹⁷ I *300 Spartans* är det påtagligt att filmskaparna i sin representation av Sparta, vars militarism och slavsystem i eftervärldens ögon lätt framstår som främmande, ”valt bort” sådana delar, som inte tilltalar en modern publik. En stor paradox i mytifieringen och den kulturella användningen av slaget vid Thermopyle är att spartanerna får symbolisera frihet och kristna västerländska ideal, medan 480-talets f Kr verkliga Sparta enligt historiska källor motsatte sig demokrati, hyllade våld, förtryckte grannstadsstaterna samt var uppbyggt på ett slavsystem. Att Spartas image måste putsas till för att en pro-demokratisk publik skall sympatisera med det är naturligt. Därför är t ex de 300 manliga slavar¹¹⁸ som skall ha följt med till Thermopyle i *300* helt frånvarande och i den äldre filmen decimerade till ett fåtal flöjtspelande män (vars relation till spartanerna förblir höljd i dunkel), och ett avståndstagande från fenomenet slaveri demonstreras.¹¹⁹ Ett centralt tema är nämligen kontrasten det fria Sparta kontra det ofria Persien. Kontinuerligt används ord som ”slavar” och ”slaveri” i nedsättande ton då man talar om perserna och vi får också se slaveriet tydligt uttryckt.

¹¹³ Bernal 1997, s. 115–116.

¹¹⁴ Kim Shahabudin: “From Greek Myth to Hollywood Story: Explanatory Narrative in *Troy*”, i: Winkler (red.) 2007, s. 112; Zander 2006, s. 34, 35.

¹¹⁵ Jönsson 2004a, s. 5.

¹¹⁶ Se t ex Zander 2006, s. 35 och Shahabudin 2007, s. 112–113.

¹¹⁷ Shahabudin 2007, s. 113.

¹¹⁸ Enligt Holland förefaller Herodotos uppgift om att var och en av de 300 spartanerna hade med sig en helot (heloter var en sorts livegna människor som förtrycktes i Sparta och tycks ha använts i praktiken som slavar) tillförlitlig (Holland 2006, s. 266. Se även not 38, s. 387).

¹¹⁹ Jfr Zander 2006, s. 273.

Bortsett från slaveriet ges i *300* intrycket att man delvis lyfter fram och hyllar många av de brutala ideal som skall ha präglat Sparta. Det första vi får veta är att man dödar alla nyfödda som fysiskt inte anses hålla måttet, och våld, hat och oförsonlighet framhävs som rena dygder. En möjlig tolkning av denna paradox är att brutalitet, känslökyla och våld kan vara nödvändiga ideal i en hård och osäker tillvaro, när demokratin och friheten hotas och/eller när en enad ”fri” civilisation håller på att byggas upp. Hårda metoder kan behöva tas till vid tillfällen då friheten är hotad och uppoffringar hos folket är ett måste. ”Friheten är inte alls gratis (free)”, som Gorgo säger; ”den kommer med det högsta av pris: priset av blod”.

5. 4. 2 Representationer

5. 4. 2. 1 Perser

I den äldre filmen gestaltas perserna med västerländskt utseende, medan de 2006 representeras som afrikaner, asiater och framför allt araber. Detta är helt i enlighet med samtida film-mönster. Precis som svarta och indianer har orientaler/araber traditionellt (och långt in i andra hälften av 1900-talet) spelats av vita skådespelare, som klätts ut eller målats (s k ”black-face”).¹²⁰ Framför allt gäller det de (få) icke-vita karaktärer med framträdande roller.¹²¹ Kanske kan även 2006 års Xerses ses i detta ljus. Han spelas nämligen av en brasiliansk skådespelare (Rodrigo Santoro) vars hud brunfärgats. Att icke-vita spelas av vita understryker de förstnämndas anonymitet. Att de sympatiska skildras som komplexa, mänskliga individer medan de Andra avhumaniseras, objektifieras och förfrämligas är en grundläggande metod för att frammana sympati respektive antipati i en filmberättelse. Bortsett från de enstaka som framlyfts i egna roller – och som alltså traditionellt spelats av vita – skildras orientalerna oftast som en anonym massa, vilken normalt framställs som kaotisk, fanatisk och aggressiv.¹²² Anonymiseringen av orientaler manar till en anknytning Said. Han påpekar att med en *representation* menas en ”istället-för-närvaro” och att representationen av Orienten och orientaler förutsätter deras frånvaro.¹²³

¹²⁰ Mattias Gardell: *Islamofobi*, 2011, s. 71.

¹²¹ Zander 2006, s. 91.

¹²² Zander 2006, s. 91–92.

¹²³ Said 2008, s. 89–90, 327

5. 4. 2. 1. 1 Brittiska skurkar

Medan flera av perserna 2006 talar med olika sorters brytning, spelas perserna 1962 av brittiska skådespelare och har utpräglat brittiskt uttal. Brittisk engelska blev vanlig hos skurkar i amerikansk film under kalla kriget – framför allt i filmerna om antiken. Både grekisk-romerska och orientaliska skurkar spelades av briter, medan de goda alltid spelades av amerikaner. Filmforskare har menat att detta fenomen anspelar på Storbritanniens roll som kolonialmakt, och att många filmer kan läsas som allusioner på amerikanska frihetskriget (1775–1783).¹²⁴ Under 30- och 40-talet hade det varit vanligt med filmer som propagerade för samarbete och solidaritet med briter (eftersom man slogs på samma sida).¹²⁵ Att det filmiska retroaktiva upproret mot briterna kom efter andra världskriget kan, enligt min tolkning, sammanhålla med att det var då USA:s världsledande roll och dominanta ställning i förhållande till Europa slogs fast. Det var första gången USA befann sig i en verkligt överlägsen roll gentemot Storbritannien, som trätt tillbaka som kolonialmakt, och därför kan behovet av att ge igen för gammal ost ha väckts. I den nya rollen som stormakt krävdes en omskapad identitet och genom att i filmens värld gå tillbaka i historien och framställa/se sig själv som överlägsen kolonialmakten England redan för längesedan, kunde självbilden omformas till en självbild mer passande för de samtida omständigheterna. I en tid då USA blivit en stormakt och de tidigare stormakterna tvingats tillbaka, bör, mot bakgrund av filmmediets identitetsbekräftande roll, representationerna av historien ha kommit att präglats av detta. Man måste bekräfta den identitet som råder i samtiden och därmed måste historien framställas så att denna identitet kan urskiljas. Uppfattningen om vårt förflutna präglas av hur vi uppfattar oss själva i nuet.¹²⁶

5. 4. 2. 1. 2 Rysskräck och arabhat

Från strax efter krigsslutet och fyra decennier framåt befann sig USA i ett tillstånd av kallt krig mot Sovjetunionen och kommunismen. Efter revolutionen på Kuba 1959 intensifierades spänningarna och eskalerade fram till dess en kulmen kom 1962 (Kubakrisen). Vid tiden för *300 Spartans* tillkomst var hela det amerikanska samhället – inte minst dess populärkultur – starkt präglad av skrällen för och hotet från kommunismen.¹²⁷ Tidigare forskning har också

¹²⁴ Zander 2006, s. 271 (Zander refererar delvis till Michael Woods).

¹²⁵ Zander 2006, s. 124.

¹²⁶ Karlsson 2004, s. 46; Rösen 2004, s. 155–156.

¹²⁷ Kommunistskrällen märktes också av inom Hollywood, där t ex både skådespelare och andra filmarbetare svartlistades pga sina förmodade prokommunistiska åsikter (Jönsson 2004a, s. 34).

visat att filmer under 50- och 60-talet tenderade att spegla kallakrigstemat – och att detta speciellt gällde filmer om antiken.¹²⁸ Även om berättelsen delvis används för att bearbeta ett förflutet som förtryckta av briterna, som beskrevs ovan, har sannolikt i högre utsträckning föreställningar om kommunismen och Sovjet satt sin prägel på utformandet av fiendebilden i *300 Spartans*. Faktum är att ett av det mångbottnade filmmediets signum är tendensen att samtidigt reflektera ett flertal ibland till synes motstridiga värderingar och föreställningar. Enligt flera forskare är hollywoodfilmen ofta mångsidig i fråga om ideologiska signaler.¹²⁹ Enligt Peter Rose är blandade ideologiska signaler i film kanske grundläggande.¹³⁰ Mot bakgrund av den tunga kommersiella faktorn och frågan om identifikationsmöjligheter framstår detta som rationellt; för att tilltala så många potentiella tittare som möjligt krävs att man anspelar inte bara på *breda* identiteter som den nationella utan också på *flera* identiteter, allt för att få filmen att tala till så många som möjligt.¹³¹ Det är tänkbart att just de flertydiga ideologiska signalerna och de många möjliga sätten att läsa *300* hade en roll i filmens enorma popularitet.

”Ingen [i synnerhet i Förenta Staterna] kan ha undgått att lägga märke till att ’Öst’ alltid har signalerat fara och hot både när det stått för den traditionella Orienten och för Ryssland”, skriver Said.¹³² Under kalla kriget – i synnerhet dess intensivaste faser – låg orientalen som fiende relativt sett i skymundan, då huvudfienden för väst var det östeuropeiska Sovjet och den kommunistiska ideologin. Det betyder inte att orientalen inte betraktades som fiende – Shaheen har illustrerat hur araben varit en ständig skurkstereotyp ända sedan hollywoodindustrins yngsta år¹³³ – men idén om den onda orientalen används i *300 Spartans* snarare som en grundläggande mall eller princip, en symbol för ondska, som appliceras på den kommunistiska fienden genom ett ideologiskt historiebruk. I filmer från kalla kriget var orientaler ofta medhjälpare och underhuggare till sovjetier/kommunister, liksom de under andra världskriget fått utgöra skurkkompisar till nazister.

¹²⁸ Winkler 2007, s. 2; Rose 2001, s. 313.

¹²⁹ Rose 2001, s. 313; Zander 2006, s. 25.

¹³⁰ Rose 2001, s. 313.

¹³¹ Zander 2006, s. 25.

¹³² Said 2008, s. 95; Rysslands och Sovjetunionens relation till begreppen öst och väst är följande historia för sig. Om detta skriver Alastair Bonnett i *The Idea of the West* (kap.2). På 1700-talet började Ryssland betrakta sig som tillhörande väst. Det västerländska kopplades samman med utveckling och förbättring och fram till ryska revolutionen sågs kommunismen som en västifieringsidé (något som delvis konstruerades i motsats till ”det stagnerade öst”). Efter 1917 förändrades dock detta och i takt med att begreppet väst knöts till marknadsekonomi och individualism tog man avstånd från det. Men i stället för att betrakta sig som öst kom man under Stalin att se det ryska som någonting särskilt. Med början under den poststalinistiska eran men framför allt efter Sovjetunionens fall kom Ryssland åter att identifiera sig som väst. Bonnett 2004, s. 40–56.

¹³³ Shaheen 2009, s. 12.

Vid tiden för 300:s tillkomst däremot är araben sannolikt den mest tacksamma – och den populäraste – fiendetypen.¹³⁴ Rasism mot araber och muslimer eskalerade våldsamt fr o m 1970-talet, och efter kalla krigets nedtrappning och slut kunde ett helhjärtat fokus åter riktas mot denna grupp.¹³⁵ Att 300:s perser mestadels ser ut som araber – med ansiktsdukar, turbanner och kaftaner – är därför knappast någon slump. Sättet på vilket de betar sig i striden – kaotiskt, rörigt och vettvilligt – följer också den djupt inarbetade orientalistiska hollywoodmodellen.

5. 4. 2. 1. 3 Orientalism

Det orientalistiska tänkandet är genomgående i 300 och gestaltas inte minst genom ett tydligt bildspråk. Ett exempel är scenen i början då persiska sändebud kommer ridande mot Sparta. Berättaren har precis talat om det odjur som närmar sig för att ”sluka vårt lilla Grekland” när det klipps till mörka, frustande hästar, ridna av araber med täckta ansikten och en afrikansk man i tjocka tyger, guld och skramlande smycken. Smuts skvätter upp från hovarna landar. På avstånd syns det ljusa, harmoniskt skimrande Sparta, omgivet av vetefält. När de rider in i staden skär deras svarta hästar och skramlande smycken mot den rena och oskuldsfulla staden. När Leonidas sedan sparkar ned orientalerna i brunnen, kastar han uppenbarligen ned dem i den djupa avgrund från vilken de kommit.

Ett annat exempel på orientalistiskt bildspråk står att finna i den första stridsscenen. Spartanerna står enade och rakt uppradade i sina falanger, de är samlade, och sansade. De arabliknande perserna stormar emot dem likt en gigantisk, oformlig och rörig massa; de är oordnade, kaotiska, okontrollerade och vettvilliga. Skrikande och galna kommer de stormande, medan spartanerna bevarar sitt lugn och sin rationella sans med fötterna djupt tryckta mot jorden.

Som nämndes ovan är den orientaliska ”massan” är en klassisk orientalistisk representation i amerikansk film. Orientalismens motsägelsefullhet – eller kanske dess förmåga att anpassas efter rådande behov – illustreras av hur perserna, som i båda filmerna beskrivs som ofria ”slavsoldater”, 2006 representeras som en kaotisk, galen och vild massa och 1962 framträder i långa, strikta, räta rader som en fanatisk och helt osjälvständig massa. I det förstnämnda fallet är spartanerna å sin sida extremt disciplinerade och strider i strikt räta rader. I det andra fallet framställs de i förhållande till perserna som mer ”lösa” och ”lediga”. I filmens början sker t ex ett klipp från det strikta persiska lägret, med tusentals till synes exakt likadana soldater i räta

¹³⁴ Shaheen 2008.

¹³⁵ Gardell 2011, s. 75–77.

led, till en öppen, upplyst lokal där greker från olika stadsstater sitter sporadiskt utspridda med ledigt kroppsspråk. I *300* stormar perserna till synes helt ogenomtänkt fram, som ett myller av insekter, skrikande. Deras stridsteknik är djupt irrationell; trots sitt numerära överläge stormar de fram en i taget och blir slaktade som på löpande band. Spartanerna å sin sida är samordnade och vet exakt vad de gör och var deras kamrater är. I *300 Spartans* framställs striktheten, de räta raderna och den behårdade disciplinen som ett uttryck för ofrihet, osjälvständighet och totalitarism (även hos spartanerna råder disciplin och hårda militära regler, men de framställs ändå som i grunden fria – inte minst genom att de slåss för en högre, god sak, och inte av tvång). I *300* kan man vända på begreppen och framställa just dessa fenomen som uttryck för västerländsk rationalitet och styrka – medan perserna är oenade och ologiskt kaotiska. Detta visar hur representationerna kan formas helt utifrån vilka behov de behöver fylla, dvs hur väst för tillfället önskar definiera sig självt. Fienden/det Onda är 1962 sovjetisk diktatur med strikta militärparader och avsaknad av yttrandefrihet osv, och 2006 fanatiska religiösa terrorister som spränger såväl andra som sig själva i luften och dyker upp lite överallt enligt ett till synes helt ologiskt schema.

Motsägelserna i orientalismen är egentligen inget egendomligt; eftersom det i grund och botten är en mytisk konstruktion kan vad som helst pressas in i den utan att dess sanningsauktoritet hotas, menar Said.¹³⁶ Orientalismens natur ”gör att västerlänningen kan få en hel rad möjliga förhållanden till Orienten utan att han någonsin förlorar det relativa övertaget”.¹³⁷

Ett tema som framförs indirekt i den inte renodlat orientalistiska *300 Spartans* och direkt uttalat i *300* – och som ligger i orientalismen som system – är att väst och öst omöjligt går att förena, dvs att en fredlig samexistens inte bara är otänkbar och icke önskvärd utan även fysiskt omöjlig. ”Öst är öst och väst är väst och aldrig mötas de två”. I *300* förmedlas detta på ett tämligen raffinerat sätt via det tydliga bildspråket där det vita och rena Grekland/Sparta ständigt kontrasteras mot det mörka och smutsiga persertillhålllet. Ett exempel är den ovan nämnda scenen med Xerxes sändebud i filmens början. Ett annat är scenen där Xerxes – den överjordiske ”transvestiten” – och Leonidas – rationell, genuin och ultramaskulin – möts. Den förstnämnde är digitalt förstörad, vilket förstärker övernaturligheten och också intrycket av att han representerar någonting annat än sig själv. Sparta och Persien skulle kunna berika varandra, menar Xerxes; ”det finns mycket våra kulturer skulle kunna dela”. I uppkäftig ton och med en hänvisning till den masslakt på perser åt vilken man ägnat sig, replikerar Leonidas: ”Ja, vi har ’delat vår kultur’ med er hela morgonen”. Denna replik skulle kunna sägas

¹³⁶ Said 2008, s. 460.

¹³⁷ Said 2008, s. 71.

referera till en rasistisk diskurs, precis som Agathons kommentar om ”perserälskare” i *300 Spartans*.

Ett mycket utpräglad orientalistiskt uttryck i *300* är Xerxes harem. Föreställningen om det orientaliska ”haremet” är en orientalisk fantasi som uppkom under kolonialtidens 1800- och tidiga 1900-tal.¹³⁸ I *300*:s mörka och inpyrda harem uppehåller sig missbildade orientaliska slavkvinnor som har sex med varandra och klänger över den motbjudande och puckelryggiga Efiates. Vattenpipor, magdans samt slöjor och orientaliska mönster är detaljer som återfinns här och som anknyter till orientalistiska bilder. Precis som i *300 Spartans* markeras orientalistiken ytterligare genom så k ”orientalisk musik” (som består av speciellt flöjtspel – ”ormtjusarmusik” – i kombination med handtrummande i en specifik rytm¹³⁹). Förutom att de är objektifierade och helt igenom sexualiserade, är haremsperserna precis som soldatperserna fullständigt avhumaniserade.

5. 4. 2. 1. 4 Orientalist Fear

Tim Semmerling skriver att det i amerikansk berättarkultur finns en klassisk nationell myt, som utgör ett viktigt fundament i den nationella självbilden och går ut på att USA har en speciell uppgift i världen (”the American errand”). Myten har en viktig roll i bekräftandet och befästandet av amerikansk nationell identitet och är klassisk i amerikansk film. I den nationella självbilden finns en väl förankrad föreställning om USA som en sorts ”ljus av frihet, demokrati och företagsamhet i världen”. Nationens viktiga uppgift, är att sprida detta ”ljus över världens yta [...] och att bekämpa de mörka krafter[na] av förtryck, tyranni och stagnation”. Myten om USA:s överlägsenhet och dess plikt gentemot världen, är en del i den så k ”segerkulturen” (”Victory culture”), som traditionellt haft en central roll i amerikansk berättarkultur. Enligt Semmerling uppstod dock på 1970-talet en kris i den amerikanska segerkulturen.¹⁴⁰

Även om USA iscensatt sig självt på lite olika sätt genom filmmediets historia, kvarstår grundidén om USA som härskare och dominant över den Andre.¹⁴¹ I synnerhet sedan 1970-talet betecknar dessa Andra ofta orientaler. Enligt Semmerling finns ett specifikt orientalistiskt narrativ som berättar om erövring och seger över Orienten och orientaler. I kolonialistisk anda är just inträngandet och erövringen centrala element. Västs/USA:s penetration av Orien-

¹³⁸ Berg 1998, s. 36–38; Zander 2006, s. 227.

¹³⁹ Solomon 2001, s. 325–326.

¹⁴⁰ Semmerling 2008, s. 125–126 (mina övers). Begreppet ”Victory culture” har myntats och behandlats av Tom Engelhardt.

¹⁴¹ Khatib 2009, s. 65.

ten kan på filmen ske genom att den manlige hjälten erövrar en orientalisk kvinna eller mer konkret genom att han reser till Orienten och betvingar och bemästrar det (och eventuellt även erövrar en orientalisk kvinna). Orientalerna måste skyddas från sig själva genom västerländsk ledning och hjälten löser problem som orientalerna själva inte klarar av.¹⁴²

På 1970-talet dök enligt Semmerling dock något som kan beskrivas som en särskild orientalistisk genre upp: *Orientalist Fear*. Ser man till filmmediets förändring i stort mellan tidigt 1960- och 2000-tal är en av de största förändringarna, vid sidan om de tekniska utvecklingen, en förlorad ”respekt” för den klassiska berättelsestrukturen. Det traditionella narrativet utmärks av en rak struktur med tydlig början, kausalitetslogik samt ett slut som på ett tillfredsställande sätt sammanbinder berättelsen, likt ett band som knyter ihop en säck i en pryddig rosett, utan att lämna några håligheter eller störande knölar.¹⁴³ Detta var absolut standard under den klassiska hollywoodepoken (ca 1915–1970), men började sedan allt oftare att ruckas på, något som också märktes i den orientalistiska filmberättelsen.¹⁴⁴ *Orientalist Fear* utmärks just av att den klassiska orientalistiska berättelsestrukturen, där alla lösa trådar sammanlänkas och den amerikanska hjälten vinner en ovedersäglig seger över ett orientaliskt hot, inte följs till fullo. Nationen kan representeras som sårbar och maktlös och det orientaliska hotet är svåråtkomligt och kan inte riktigt besegras. In- och utrikespolitiska händelser under 1960- och 1970-talet skakade den amerikanska nationens självbild och den bild av sig själv som potent, mäktig storebror, vilken man haft sedan slutet av andra världskriget, fick ett antal törnar. Det såriga Vietnamkriget hade en fundamental, destruktiv inverkan på USA:s självförtroende och självbild, Watergateskandalen och andra händelser hade rubbat tron på de inhemska institutionerna, och med oljekrisen och utvecklingen i Mellanöstern under 1970-talet upplevdes det oljeberoende USA som (relativt) impotent och maktlöst. Oljekrisen, terrorhot samt revolutionen och den efterföljande förnedrande gisslanincidenten i Iran, visade också upp Orienten som potentare och handlingskraftigare och mer av ett reellt hot än vad den traditionella orientalistiska föreställningen gjorde gällande, varför bilden av Orienten blev präglad av ambivalens. ”Denna ambivalens [...] [vände] upp-och-ned på hela det orientalistiska projektets binära system och skapa[de] därmed en känsla av orientalistisk fruktan”.¹⁴⁵ En identitet som

¹⁴² Zander 2006, s. 224–226.

¹⁴³ Andersson & Hedling 2007, s. 13–14, 21.

¹⁴⁴ Andersson & Hedling 2007, s. 14, 22. Se även Zander 2006, s. 273–274.

¹⁴⁵ Semmerling 2008, s. 1–29 (citat s. 23; min övers).

delvis skapats utifrån fasta föreställningar om antitesen Orienten som svagt, maktlöst, i behov av västligt styre etc, kommer ofrånkomligen att rubbas när dessa föreställningar omprövas.¹⁴⁶

5. 4. 2. 1. 4. 1 En uppgörelse med den orientalistiska skräcken?

Semmerlings studier av fenomenet *Orientalist Fear* sträcker sig inte till spelfilm producerad efter 11 september 2001. Men en tänkbar tolkning är att det krig som inleddes efter terror-dåden kan ha stimulerat till en förändring av genren. Hanteringen av perserna i *300* skulle kanske kunna betraktas som en variant av och ett sätt att göra upp med den ”orientalistiska skräcken”. Typiskt för *Orientalist Fear*-filmerna är att araber eller en opreciserad orientalistiskhet/arabiskhet utgör ett vagt och stundom osynligt hot; ofta lurar de på avstånd och kan utan att vara fysiskt närvarande styra över händelseutvecklingen eller tillståndet i USA/väst. De blir som en oåtkomlig ond kraft som tar form genom andra men vägrar visa sig själv. Detta speglar den typ av hot araberna upplevdes utgöra vid denna tid: en frånvarande men mäktig fiende som kunde leka med amerikanernas ekonomi och därmed med hela deras samhälle.¹⁴⁷

Khatib antyder t ex nämligen att Kuwaitkriget 1990–91, som i hollywoodproduktioner konsekvent framställdes ”som en räddningsmission”, fick en sådan funktion: de skrynklor i bilden som världens storebror, vilka uppstått under de senaste decennierna, kunde slätas ut en smula och en roll som demokratins och frihetens globala försvarare samt förtryckta människors ”räddare i nöden” utkristalliserades.¹⁴⁸ Även om den nationella självbilden enligt Khatib stärktes med Kuwaitkriget – i vars kölvatten filmrepresentationerna började kretsa kring USA som en förtryckta folks befriare – följde under 90-talet flera terrordåd, och stämningen efter 9/11 kan sägas ha präglats av samma typ av hot som i *Orientalist Fear*. Flera av dem som låg bakom terrorattackerna hade levt inom landets gränser som amerikanska medborgare i årtal utan att samhället anat någonting. Som ett okänt latent hot hade de lurat där, för att en dag plötsligt kasta av sig sin förklädnad och sticka kniven i magen på den amerikanska samhällskroppen. I USA-producerade teveserier under de närmast följande åren identifierar Shaheen en ny arabstereotyp att komplettera den traditionella Terroristen med: ”the Arab-American Neighbor as Terrorist”, den till ytan integrerade och västifierade arabisk-amerikanska grannen

¹⁴⁶ Ang. händelseutvecklingens på 70-talet påverkan på arab- och muslimbilden i väst, se även t ex Edward Said: *Covering Islam*, 1997; Andres Malm: *Hatet mot muslimer*, 2011, s. 435–443.

¹⁴⁷ Semmerling 2008. Se t ex s. 30–59.

¹⁴⁸ Khatib 2009, s. 8, 65, 176 (min övers).

– killen i trappuppgången bredvid eller arbetskamraten som man träffar i lunchrestaurangen varje dag – som avslöjas som USA-hatare och terrorist.¹⁴⁹

Berättelsen i *300* kan sägas börja som ett Orientalist Fear-narrativ, där den frånvarande Xerxes beskrivs som ett ondskefullt odjur som lurar någonstans bakom hörnet. Vi får se honom i symbolisk gestalt av en övernaturlig varg. Därefter agerar han indirekt genom sina sändebud, som ger sken av att bara begära en obetydlig symbolisk gest, men medför dolda hot om ”slaveri och död”. Natten före avfärden mot Thermopyle står Leonidas och blickar ut i mörkret genom sitt ”sovrumsfönster”. Det är ett uttryck för ett bekymrat vakande över en stad som är hans, men framför allt för ett blickande ut mot den dolda fara, vilken lurar någonstans där ute och oundvikligen kommer närmare. Under marschen får tittaren sedan se den persiska armén på avstånd och genom spår de lämnat efter sig. I en scen når grektruppen en utbränd och med marken jämnad by. Inget spår syns av byborna men ett kraftigt fotspår med märken efter klor avslöjar att det är ”De odödliga” (”The Immortals”; Xerxes elitstyrka) som farit fram. Ett plötsligt ljud får alla att rycka till och en ruskig skugga närmar sig. Fasan läggs när det visar sig vara en liten flicka, men döende i Leonidas armar viskar hon hest om de mystiska ”de” (”They”) som kom med mörker och dödade alla. Fasan eskalerar då de lyfter blicken och får syn på något fruktansvärt. Då bilden zoomas ut framträder konturerna av ett stort träd täckt av bybornas spetsade kroppar. ”Vi är dödsdömda”, utbrister Daxos, den arkadiske generalen, men Leonidas blickar, med det döda barnet i famnen, sammanbitet och sansat ut över klippkanten och väser: ”Odödliga?! Vi ska nog utmana deras namn.” (”Immortals?! We’ll put their name to the test.”)

När sedan den första striden kommer visar sig perserna vara lätta som flugor att döda, och när Xerxes själv nedlåter sig till att komma och möta Leonidas får det orientaliska hotet sig en kraftig törn, då det visar sig att den väldige och fasansfulle gudakonungen i själva verket är en löjlig, utspökad och fåfäng queerkung med smycken, smink och rakad skalle (vilken står i skarp kontrast till Leonidas mustiga skägg). Hotet återkommer dock då det står klart att man skall möta de fruktansvärda Odödliga (vilka betraktas som en så stor utmaning att den arkadiska truppen för första och enda gången släpps in i striden). Med dessa groteska varelser framträder det orientaliska hotet – och orientaliskheten – i all sin fulhet och råa ondska.

Liksom Orienten på film är farlig även för orientalerna själva (och bara kan tämjäs av en västerländsk hjälte), finns bland De odödliga också en monstros jätte, helt driven av rasande aggressivitet och mordlystnad, vilken förvaras i tjocka kedjor och när den släpps fri urskill-

¹⁴⁹ Shaheen 2008, s. 47.

ningslöst dödar såväl greker som egna. Det är ett vrålande, dreglande monster, abnormt groteskt och till synes osårbart – det är det orientaliska hotet i sitt fulla flor. Efter en lång hotfull färd utgör mötet med De odödliga och deras monster ett orientalistiskt klimax. Inledningsvis leder det oväntat hårda motståndet till viss desorientering. Leonidas mister så när livet men lyckas efter en tuff kamp kapa det avskryvda huvudet.

Efter att ha gjort grovjobbet kan spartanerna träda tillbaka och släppa in arkaderna, vilka får ta hand om de resterande Odödliga. Då man lyckas pröva och falsifiera smeknamnet har man gjort det samma med det orientaliska hotet, vilket således visat sig vara varken oåtkomligt eller omöjligt att besegra – till skillnad från i det traditionella Orientalist-Fear-narrativet (och det bekräftas å det kraftfullaste i filmens slutscen, då horden av vrålande muskulösa greker stormar fram för att besegra perserna ett år senare). Genom att t o m själve Xerses i den sista striden får sig en törn och visar sig vara inget mer än en människa av kött och blod och inte ett övernaturligt väsen, skingras det orientaliska hotets mörka skyar. I slutet, då Delios kommer hem och möter Gorgo bland vetefälten, syns solen gå upp i väst och långsamt tränga undan tjocka mörka moln i öst. Det orientaliska hotet har börjat trängas undan och en ny, ljusare värld väntar, en västerländsk värld, tack vare Leonidas och hans 300:s kristuslika uppoffring. När Leonidas son kommer skuttande antyds att Leonidas – och spartanernas – blod lever vidare. Vetefälten runtomkring understryker temat ytterligare och symboliserar ursprunglighet och framtidshopp, att något börjat gro och växa som vi skördar i dag.

5. 4. 2. 2 Greker

5. 4. 2. 2. 1 Vänner och svikare

Det finns en betydande skillnad i hur spartaner och andra greker framställs i de två filmerna, som tydligt illustrerar hur tillståndet i samtiden sätter avtryck i populärkulturellt historiebruk. I 1962 års film råder en uttalad enighet både spartaner och greker emellan. 2006 däremot är Leonidas och hans män utsatta och utstötta och möts av tvivel och svek, både från sina egna och från andra greker. De försvarar – och dör för – människor som inte tror på eller stödjer dem. Dessa representationer skulle delvis kunna ses i ljuset av den relativa enighet som rådde mellan USA och betydelsefulla västländer i motståndet mot kommunismen omkring 1960 kontra den oenighet och upphetsade stämning som var ett faktum några år in i USA:s ”krig mot terror”. I Europa – liksom på hemmaplan – eskalerade under några år motståndet mot USA:s sätt att hantera situationen. Mäktiga europeiska länder som Tyskland och Frank-

rike vägrade delta i det militära inträdet i Irak 2003 och operationen inleddes utan FN:s medgivande. Protesterna mot irakkriget var i både USA och Europa mycket omfattande, och det är lätt att se framför sig hur en efter terrordådet omskakad och skärrad nation upplevde sig sviken. Sedan Kuwaitkriget hade den officiella självbilden – vilken reproducerades via hollywoodfilmen, enligt Khatib handlat om att USA var en förtryckta folks befriare och den fria världens främsta försvarare.¹⁵⁰ När man nu ville ”försvara den fria världen” mot Saddam Hussein – påstådd innehavare av massförstörelsevapen och vän med talibaner – ville inte resten av väst ställa upp. Storbritannien framstod, i egenskap av enda nation som deltog i inträdet i Irak, som USA:s enda allierade. Den brittiska opinionen var dock kritisk och ett brittiskt tillbakadragande började tidigt diskuteras.¹⁵¹ Kanske kan man jämföra med hur relationen mellan spartanerna och arkaderna ser ut: arkaderna är hela tiden negativa och gnälliga. De ser företaget som hopplöst och vill flera gånger ge upp. Inför det avgörande slaget gör de så allvar av pratet om ”tillbakadragande” och överger sina grekiska landsmän, oförstående inför Leonidas beslut att stanna för att dö.

I *300 Spartans* är de spartanska medborgarna förhållandevis enade. De enda som motarbetar är de religiösa ledarna, men till skillnad från i *300* tycks de här inte ha några mörkare baktankar. Enigheten med andra greker är också påtaglig och ett viktigt tema. Leonidas och atenaren Temistokeles framställs som de bästa av vänner och bra samarbetare. När Leonidas ger sig av ensam är det delvis för att han inte vill svika det löfte han givit sin atenske vän; Temistokeles förväntar sig att spartanerna skall dyka upp. Thespierna är också vänner, och stannar troget kvar till det bittra slutet. Relationen greker emellan är alltså grundläggande annorlunda mot i *300*. Enhetlighet och samarbete understryks. Spartanerna utgör visserligen det grekiska (moraliska och fysiska) ”toppskiktet”, men man talar konstant om en förenad grekisk helhet.

5. 4. 2. 2. 2 Manlighet

En intressant detalj är just att atenarna, som har en så viktig roll i *300 Spartans*, är helt frånvarande i *300*. Det enda sätt på vilket deras existens gör sig påmind är genom en hånfull hänvisning till ”de där filosoferna och pojkälskarna” i en scen i början. Starka anspelningar på manlighet – vilket som nämnt är grundläggande för den amerikanska nationssymboliken – framhäver spartanernas hjältekaraktär i *300* – och antydningar om omanlighet avslöjar andra grekers underlägsenhet. Den manliga kroppen och traditionella ”manliga” värden som styrka,

¹⁵⁰ Khatib 2009, s. 65.

¹⁵¹ www.ne.se, sökord: ”Irakkriget”; <http://www.ne.se/rep/blair-paradoxernas-man>

hårdhet, känslökyla, aggressivitet och våld lyfts fram, förhålligas och hyllas. Trots filmens uppenbara flirtande med manliga homosextoner (en kanadensisk recensent kallar *300* ”den mest homoerotiska mainstreamfilmen någonsin”¹⁵²) ifrågasätts andra grekers manlighet genom hänvisningar till just homosexualitet. Som flera amerikanska recensenter påpekar är filmen ”på samma gång homofobisk och homoerotisk”.¹⁵³ Homoerotiken ligger inte enbart i den visuella fixeringen vid och dyrkan av manskroppen, utan också i relationer mellan spartanska soldater (t ex Stelios och Astinos). Några recensenter såg också en sexuell underton i mötet mellan Leonidas och Xerses; det faktum att de båda är klädda i enbart tights kalsonger och att Xerses är stylad som en transvestit eller en ”dörrvakt på en exklusiv bondageklubb”¹⁵⁴ lockade till att tolka perserkungens krav om att Leonidas skall ”gå ned på knä” som dubbeltydigt...¹⁵⁵

Liksom arkaderna – vars armé består tafatta hantverkare – är atenarna i egenskap av ”pojkskalkare” och filosofer alltså inga krigare. Att sitta och resonera och uppehålla sig vid teorier hjälper föga när en persisk best kommer för att förgöra dem. Spartanerna får strida för dem alla, för hela Grekland/västerlandet – och dö för dem alla. På så vis blir Leonidas en messias-symbol.

5. 4. 2. 2. 3 Krigare – politiker

En sak värd att påpeka när det gäller de grekiska relationerna i filmerna är skillnaden som finns i synen på politiker och det politiska systemet och i hur relationen mellan krigare och politiker gestaltas. I *300 Spartans* råder en relativt harmonisk relation. Soldaten Leonidas och politikern och tänkaren Themistokeles delar båda drömmen om ett enat Grekland och arbetar tillsammans för att uppnå detta. Themistokeles – gråhårig och klädd i den klassiska ”antik-kostymen” vit toga – står för det politiska och filosofiska kunskapsarvet medan Leonidas – en stilig, spänstig man i soldatutrustning – står för muskelkraft och praktiska, militäriska kunskaper, och förenade kan de besegra det onda hotet. Det tycks som att båda sidor, såväl politikern som soldaten, behövs, och att de i idealfallet kompletterar och stärker varandra.

I *300* däremot hänger föraktet för filosofen ihop med ett förakt för politikern, som beskrivs som en onödig stofil eller en korruperad, makthungrig orm. Relationen krigare – politiker,

¹⁵² Peter Howell: ”’300’: Full-bore gore”, *Toronto Star*, 2007-03-09 (min övers).

¹⁵³ Lee, *The Village Voice*.

¹⁵⁴ Turan, L. A. *Times* (min övers).

¹⁵⁵ Se t ex Lee, *The Village Voice*; Stuttaford, *The New York Sun*. De homoerotiska tonerna blev också kraftfullt hänade av en stor del av den amerikanska kritikerkåren.

som gestaltas inom Sparta, skulle kunna läsas som en kommentar till det inhemska amerikanska politiska systemet. Även om vissa inomspartanska problem finns i *300 Spartans* presenteras en sammantagen bild av tilltro till politiken. I *300* är däremot bilden av ett korrumpert, opålitligt och ineffektivt politiskt system dominerande. Gorgos högtravande tal inför det rådet antyder att systemet i sig är gott, att det vilar på en god grund, men att sättet på vilket det använts är ont och att det vanställts av missbruk. Den onde Theron (Dominic West), ”äger kammaren som om den vore byggd av dessa [hans egna] händer” och styr över den nästan som en envåldshärskare.

2006 är det inte ett samarbete mellan politikern och krigaren som enar och räddar Grekland; det är soldaterna ensamma som får världen att fungera. Leonidas är en rebell helt utan politiskt stöd. Krigaren och politikern är skilda sorter och en fusion mellan dem tycks inte möjlig, vilket demonstreras i en våldtäktsscen. Theron lockar drottningen med de möjligheter ett samarbete mellan ”dig, krigaren, och mig, politikern” skulle ge, för att sedan visa vad det var för ”samarbete” han hade i åtanke. I utbyte mot löftet om Therons röst för att sända armén till Leonidas får hon utstå en våldtäkt (eller möjligen flera) – krigaren får stå ut med att bli våldtagen av det politiska systemet, bara för att sedan ändå blir sviken och förrådd. Det är frestande att läsa detta allegoriskt. I sin roll som i praktiken styrande över hela kammaren blir Theron som en personifiering av det politiska systemet som helhet.

Även om de inomspartanska relationerna i *300 Spartans* är relativt harmoniska och inte lika konfliktfyllda som i den senare filmen, är det ett faktum att ett av berättelsens teman (och en av de saker som dess mytiska styrka ligger i) är mannen med hög moral och stark integritet som vägrar finna sig i beslut från en anonym högre makt, utan trotsar det för allas bästa. Detta kan inordnas i det övergripande temat frihet mot förtryck, demokrati mot diktatur, liberalism mot totalitarism: Leonidas visar prov inte bara på högstående moral och imponerande mod utan också på personlig integritet och förmåga att tänka och agera självständigt. Även om han är ”kung” beskrivs han som underordnad en högre, religiös makt, som, om den blivit åtlydd, störtat Sparta i händerna på filmens totalitära Persien. Den enskilde hjälten som trotsar enväldiga beslut och visar på handlingskraft och självständighet, var vanlig i filmer omkring 1960 som en komponent i kallakrigstematiken. Temat är en hänvisning till den anti-individualism och individförtryckande kollektivism samt det förbud mot att uttrycka kritik mot de styrande som man tänkte sig rådde i kommunistiska stater. Leonidas är i ”sin vägran att ge upp sin

egen moraliska integritet och sitt eget moraliska omdöme för regentens diktat” en liberalistisk hjälte.¹⁵⁶

5. 4. 3 Historiebruk

5. 4. 3. 1 Kommersiellt historiebruk

Det kommersiella historiebruket har ovan beskrivits som det mest övergripande i historisk hollywoodfilm, eftersom det ofta är målet om ekonomisk lönsamhet som leder till olika sorters historiebruk. *300 Spartans* eftersträvar autenticitet och försöker delvis göra anspråk på ett vetenskapligt bruk av historien, dvs på att visa hur det gick till i verkligheten. Som konstaterats var den historiska äktheten en viktig komponent i historiska filmers marknadsföring och image under 50- och 60-talet och *300 Spartans* följer alltså ett uttalat mönster. Om filmen anspelar på en samtida konflikt är det tänkbart att den historiska verklighetsbakgrunden blir än viktigare att kommunicera, då den säger att ”vi” har ett kollektivt minne av att ha utkämpat striden mot öst förut och då segrat. Berättelsen ramar in av dokumentära inslag: i inledningen visas antika ruiner samt ett minnesmärke över slaget, medan en mansröst berättar att vi skall färdas genom ”24 sekler av tystnad” och bevittna ”en historisk vändpunkt” där modiga män dog ”för sin frihet – och vår”. I filmens slut visas åter minnesmärket, och med antika stenavbildningar av spartanerna är den dokumentära inramningen komplett. I starkt ideologiska tongångar markeras än en gång kopplingen till samtiden.

Romantik är mycket vanligt i historiska filmer. Filmkaraktärernas kärlekshistorier gör det lättare för oss att relatera till och sympatisera med de historiska karaktärerna; de kan ”utgöra en tidlös brygga mellan det förflutna och nuet”.¹⁵⁷ Det är t ex både talande och mycket typiskt, att det hos spartanerna i båda filmerna finns tydliga kärleksrelationer, medan perserna, tycks oförmögna till ömma känslor. 1962 års *Xerxes* har visserligen en relation med drottning Artemesia, men bara för att tillfredsställa sina kroppsliga lustar – några känslor för henne tycks han inte ha.

Kärlek och ömma relationer i historiska filmer kan också syfta till ”att visa på avståndet mellan privatliv och offentlighetens plikter”.¹⁵⁸ Leonidas vet att äventyret han ger sig ut på är

¹⁵⁶ Mark Jancovich: “‘The Purest Knight of All’: Nation, History and Representation in ‘El Cid’ (1960)”, i: *Cinema Journal*, Vol. 40, No. 1, 2000, s. 83, 93 (min övers).

¹⁵⁷ Zander 2006, s. 36.

¹⁵⁸ Zander 2006, s. 36.

ett självmordsuppdrag, men trots kärleken till hustrun är han obeveklig. I *300 Spartans* ber Gorgo honom att stanna hemma och kungen måste påminna henne om de plikter som vilar på en spartan. I *300* är Gorgo om möjligt mer obönhörligt plikttrogen än sin make och visar tydligare än någon att privatlivet alltid måste underordnas skyldigheterna mot fosterlandet och frihetskampen. Genom kroppspråk och musik tillåts vi ana omfattningen av de uppoffringar hon tvingas till samt vilken självbehärskning undertryckandet av känslorna kräver. Att plikten går före personliga känslor och önskemål är ett huvudtema i båda filmerna. Det är lätt att tänka sig att för en stormaktsnation som befinner sig i krig eller hot om krig är detta ett viktigt budskap till medborgarna. *300*:s Gorgo representerar också krigets goda hustru och medborgare, vilken drar sitt strå till stacken på hemmafronten, inte bara genom att tålmodigt hårda ut och genom att hålla samhället igång i mannens frånvaro, utan också genom att mobilisera.¹⁵⁹

Gestaltandet av karaktären Gorgo kan visa på fler dimensioner av det kommersiella historiebruket. Hon är i *300* stark och modig och har genom sitt inflytande på Leonidas en betydelsefull och mäktig position. Hon kan även stå upp för sig själv och t ex utkräva dödshämnd efter Therons våldtäkt.¹⁶⁰ I *300 Spartans* däremot är hon den passiva, omhändertagande hustrun. En tolkning utifrån ett kommersiellt bruksperspektiv är att den kvinnliga publiken 2006 kräver förekomsten av en stark kvinna, medan den relativt mindre emanciperade kvinnliga publiken 1962 väntas ”nöja sig” med en ålderdomlig, ”svag” kvinnotyp. Den över lag relativt mer jämställda manliga publiken 2006 kan möjligen också ha lättare att acceptera en stark kvinna, medan de 1962 eventuellt hade funnit det mer opassande (se emellertid not 160). Faktum är dock att Gorgokaraktären i *300* tycktes sticka i ögonen på några av de manliga recensenterna. Att drottningen uppmuntrar Leonidas grymhet mot perserna framställdes t ex som mer stötande än att kungen begår den, liksom hennes verbala kyla vid avskedet antyddes vara värre än Leonidas dito.¹⁶¹

De orientalistisk-rasistiska representationerna av araber på film kan i själva verket också vara ett uttryck för kommersiellt historiebruk. Shaheen drar slutsatsen att araber i skurkrollen tilltalar publiken, och att stereotyperna inte skulle vara funktionella, om de inte accepterades och rent av uppskattades av åskådarna.¹⁶²

¹⁵⁹ Jfr Scott, *New York Times*.

¹⁶⁰ Våldtäkten skulle visserligen kunna ses som ett ”straff” för Gorgos styrka och för den jämlika relationen – och det jämlika sexet – med Leonidas, ett sätt att nå kompromiss mellan en kvinnlig publiks behov av en stark kvinnokaraktär och en manlig publiks ”behov” av återställande av traditionella könsroller men det kommer inte att behandlas här.

¹⁶¹ Mick LaSalle: ”Strange world of Sparta is not for the meek”, *San Francisco Chronicle* 2007-03-09; Roger Ebert: ”Going back to review one I’ve missed”, *Chicago Sun-Times* 2008-08-04.

¹⁶² Shaheen 2008, s. 37.

5. 4. 3. 2 Politiskt-pedagogiskt historiebruk

I politiskt-pedagogiskt historiebruk nyttjas historien för jämförelser, liknelser och symboler i politiskt syfte.¹⁶³ Den pedagogiska funktionen ligger i att historiebruket används illustrativt, genom att relatera ett samtida fenomen till ett ofta välkänt och värdeladdat historiskt dito. Ofta handlar det om en kraftigt förenkling av kopplingen mellan samtiden och historien.¹⁶⁴

I båda filmerna knyts antikens Persien uttryckligen till ondska, förtryck, tyranni, godtycke m m. Filmmakarna kan sägas ta fasta på en allmän, orientalistisk-negativ förståelse av Persien för att genom anspelning applicera detta på exempelvis kommunismen/Sovjetunionen. Detta är ett exempel på politiskt-pedagogiskt historiebruk (med en orientalistisk prägel). Historien nyttjas som spegel; ett icke-problematiserat likhetstecken antyds mellan två tillstånd och två fiendegrupper som i verkligheten separeras av (en massa saker och inte minst) 2 500 år av historia. När historia med negativ laddning nyttjas som en avbild av någonting i samtiden för att applicera ett negativt värde på det samtida fenomenet, bortses helt från allt det som hänt under tiden emellan och alla händelser, all utveckling osv som i verkligheten skiljer de två fenomenen åt. I 300 är parallellen kanske mer direkt, då den samtida fienden liksom perserna är orientaler. Mest direkt blir parallellen om man, som många iranier gjorde, tolkar perserna som en symbolisk representation av det samtida Iran.¹⁶⁵ Fortfarande dras dock en till synes oproblematiserad linje tvärs över årtusenden av historia.

På samma sätt används spartanerna, som symboliskt ”likställs” med samtidens USA/amerikaner. De historiska spartanerna brukas politiskt-pedagogiskt för att ”förhålliga” USA på samma vis som perserna brukas för att uttrycka kritik emot, och, om man så vill ”smutskasta”/propagera mot samtidens fiender.

Sättet att bruka samma historia för att vid olika tidpunkter säga ungefär samma sak om skilda fenomen (kommunismen/kalla kriget respektive terrorism/irakkriget) kan jämföras med en diskussion som Zander för om hur det 60-talets tidiga västernfilmer reflekterade kalla kriget medan de senare började alludera på Vietnamkriget.¹⁶⁶

Zander har utvecklat diskussionen om det politisk-pedagogiska historiebruket i film och pekat ut ett antal underavdelningar, vilka uttrycker skilda syner på historiens nytta. Att bruka historien som en reflexion av samtiden är en av dessa.¹⁶⁷ Ett annat av de filmiska politiskt-

¹⁶³ Zander 2006, s. 23; Karlsson 2004, s. 37–38.

¹⁶⁴ Karlsson 2004, s. 62–63.

¹⁶⁵ <http://web.archive.org/web/20070926231125/http://www.metimes.com/storyview.php?StoryID=20070313-083328-5668r>; http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/22/AR2007032201743.html?nav=rss_artsandliving/entertainmentnews.

¹⁶⁶ Zander 2006, s. 32, 103–106.

¹⁶⁷ Zander 2006, s. 31–33, 23.

pedagogiska subbruk som eventuellt kan sägas förekomma i filmerna, och i synnerhet i *300*, är användningen av ”historien som nostalgi och tröst”.¹⁶⁸ 2006 – men också 1962 – kan det ha varit fruktbart för den nationella självkänslan att antyda att den strid som pågick mellan väst och öst, mellan liberalism och totalitarism, också ägt rum tidigare och att ”vi” då klarade av det (och har ”vi” gjort det förr kan vi göra det igen). Detta knyter an till resonemanget om identitet och historiemedvetande som avhandlats flera gånger ovan.

I båda filmerna tar man tydligt fasta på föreställningen att spartanernas modiga agerande och uppvisande av moralisk överlägsenhet vid Thermopyle bidrog till de kommande segrarna och att slaget vid Thermopyle därmed låg till grund för grekernas (eller i alla fall spartanernas) fortsatta suveränitet. Med detta antyds också att berättelsen om slaget vid Thermopyle bör kunna fungera moraliskt stärkande och inspirerande för folk i samtiden, och kanske indirekt leda till en slutgiltig seger också över dagens fiender.

5. 4. 3. 3 Ideologiskt historiebruk

Som antyddes i teorigenomgången (s. 11) ligger det politiska historiebruket i hollywood-film ofta mycket nära det ideologiska. Genom sättet på vilket historien brukas politiskt-pedagogiskt i både *300 Spartans* och *300* antyds en historia av ständig motsättning mellan väst och öst. Berättandet tar fasta på föreställningen om en urgammal grundläggande uppdelning och skillnad mellan de två sidorna, och antyder en historia av provokation mot väst från öst. Med kopplingarna till motsättningen mellan väst och öst (Östeuropa respektive Mellanöstern) i filmernas respektive samtid ges ett intryck av att denna motsättning följer en sorts historisk kontinuitet eller kanske t o m lagbundenhet. Sådana ”svart-vita analyser och person-teckningar, starka kontinuitetslinjer” och anspelningar på ”historiska lagar och objektiva nödvändigheter” är utmärkande för ideologiskt historiebruk. Med detta vill man rättfärdiga en situation i samtiden genom att med historien som verktyg tillrättalägga det förflutna och skapa illusionen av kontinuitet och ett meningsfullt historiskt sammanhang.¹⁶⁹

Att forma historia efter orientalistiska föreställningar och skapa (historiska) orientalistisk-rasistiska filmrepresentationer, är i sig att bruka historien ideologiskt, eftersom orientalismen i

¹⁶⁸ Zander 2006, s. 32–33. Zander skriver om sju olika perspektiv på politiskt-pedagogiskt bruk i film, förutom de nämnda bl a historien som ”omöjlig att undkomma”, ”som varning och lärdom” och ”som förutsägelse”.

¹⁶⁹ Karlsson 2004, s. 59.

grunden är ett ideologiskt system, och eftersom den vill säga någonting om den ”orientaliska” gruppen med hjälp av historien.¹⁷⁰

Det grundläggande temat i berättelsen om Thermopyle så som den skildras i filmerna, är den lilla, moraliskt högtstående och sammansvetsade gruppen som tvingas möta den stora, ondskefulla Fienden och offerar sig själv för ”the greater good”. David-mot-Goliat-temat är en klassiker i berättarkonsten, men vid tiden för *300 Spartans* tillkomst är det särskilt vanligt med filmberättelser där ”en liten styrka tvingas hålla en strategiskt viktig plats mot omöjliga odds, och vanligtvis offerar sig själv så att seger kan fås vid ett senare tillfälle”.¹⁷¹ Precis som i många andra filmer med kallakrigsreferenser vid denna tid, görs kampen mellan spartanerna och perserna till en kamp inte om makt, utan om frihet mot förtryck, eller (västerländsk) liberalism mot (österländsk) totalitarism.¹⁷² Denna anakronistiska applicering av samtida ideologiska värderingar i spartanernas motiv mynnar ut i ett ideologiskt historiebruk.

Att slaget vid Thermopyle görs till film vid just dessa tidpunkter – 1960 respektive 2005 – är svårt att se som en slump. Det är inte bara det att intresset för den grekisk-romerska antiken är så starkt inom amerikansk filmproduktion vid tillfällena ifråga: sällan passar väl thermopylemotivet bättre än under krig och krigssituationer i vilka ett påtagligt hot mot den egna gruppens existens, frihet, självständighet, ideologi osv upplevs hotad av en stor fiende. Man kan jämföra med Hitlers retoriska användande av det i samband med sin kamp för tyskt ”livsrum” och mot icke-ariska ”raser”, och med dess aktualitet i samband med Sovjetunionens ockupation av Finland under finska vinterkriget. Detta blir exempel på i vilka skilda sammanhang och för vilka skilda syften som denna historia kan brukas, och vilken ideologisk sprängkraft som ligger i thermopyleberättelsen – och i historien. Genom bruk av en ”ursprunglig” historia och en romantiserande skildring av västerlandets barndom och västerlänningarnas tänkta förfäder, framhävs den egna historien och kvaliteter hos den egna gruppen. Berättelsen så som den representeras i filmerna andas nationellt enande och känslor av samhörighet, och antyder också att man som västerlänning har ett ståtligt arv att leva upp till.

Varken politiska eller ideologiska historiebruk behöver vara uttalat medvetet använda. En tydlig gemensam nämnare är ändå att filmerna *300 Spartans* och *300* med 44 års mellanrum medvetet eller omedvetet använder sig av ett 2 500 år gammalt och mytifierat slag och säger något om en, enligt vad som antyds, liknande eller jämförbar konflikt i samtiden.

¹⁷⁰ Said 2008, s. 472.

¹⁷¹ Jancovich, 2000, s. 103 (fotnot nr 52; min övers).

¹⁷² Jancovich 2000, s. 83, 90.

6. Sammanfattning och slutsatser

Frågorna som denna undersökning önskade besvara rörde sättet på vilket de två filmerna representerar historien och i vilken relation detta står till respektive films samtidskontext. Fokus har främst riktats mot de två grupperna perser och spartaner/greker samt på filmernas historiebruk.

6. 1 Skillnader och likheter i filmernas sätt att representera historien samt kopplingar till tillkomstkontexterna

De båda filmerna passar väl in i respektive tids rådande mönster och trender inom historisk film, inte bara för att de använder sig av den vid båda tillfällena i Hollywood högaktuella antiken utan också vad avser film- och berättarteknik. En av alla skillnader mellan 00-talets filmer och dem som gjordes 50 år tidigare var bruket av digital teknik; i stället för fysiskt rekonstruerade antikmiljöer och en väldig mängd statister, som krävde stora ekonomiska, praktiska och logistiska satsningar, kunde man i *300* konstruera ett antikt Grekland och gigantiska arméer genom CGI-teknik.

Trots *300*-regissören Zack Snyders förnekande av att filmen alluderar på samtida konflikter, får det betraktas som tämligen okontroversiellt att påstå att det går att läsa in sådana allusioner i såväl *300* som i *300 Spartans* – och inte bara för att de flesta filmkunniga gör en sådan läsning. För det första är en film inte en enskild individs verk utan ett resultat av en uppsjö av olika individer och intressen. För det andra är det ofrånkomligt att man, då man begagnar en så allmänt känd och ofta använd berättelse som slaget vid Thermopyle, vilken genom århundrade fyllts av symbolik och innebörder, så att säga har en uppsättning betydelser och kopplingar med sig från starten. För det tredje är det svårt att bortse från de signaler som ges via bildspråk m m. Som fortsättning på detta tredje argument kan man för det fjärde konstatera att Snyder exempelvis också uttalade att *300* inte avsåg att vara rasistisk och inte skulle tolkas som nedlåtande mot t ex iranier – samtidigt som filmen, både i sitt bildspråk och sin intrig, de facto är rasistisk och mycket påtagligt orientalistisk, och genom sin användning av de historiska perserna ur ett västerländskt perspektiv gör bruk av en iransk kollektiv historia. Emellertid kvarstår faktum att ”det aldrig kan fastslås ifall [den här typen av] budskap och betydelser

är avsiktliga av författaren, kommersiellt skapade, akademiskt påhittade eller genuint antagna av [den faktiska publiken]”¹⁷³

Nu har inte syftet med det här arbetet varit att ”avslöja” varken enskilda regissörers eller filmerna *300:s* och *300 Spartans* eventuella rasism. Syftet har primärt inte heller varit att ”bevisa” att filmerna faktiskt var symboliska skildringar av och populärkulturell ”propaganda” för de samtida krigen. Syftet har snarare varit att undersöka *hur* anspelningarna på de samtida förhållandena skapas genom sättet att representera historien och vad de olika sätten att bruka historia innebär för filmernas berättande.

Oavsett om det är avsiktligt eller ej identifieras spartanerna i filmerna som samtidens USA och samtidens amerikaner. De amerikanska idealen – frihet, demokrati, mod, rättrådighet och offer för ”the greater good” – fungerar som amerikanska identifikationsmarkörer. Sympatin för spartanerna/grekerna förstärks också genom väckande av antipati och motvilja gentemot filmberättelsens Andra, perserna. För publiken kan det varken 1962 eller 2006 råda någon tvekan om vilka de fientliga Andra är. Den antikommunistiska propagandan är i det första fallet utbredd såväl inom filmmediet som i samhället i stort, liksom propagerandet för hårda tag mot terrorister och ökad kollektiv rädsla för radikala islamister är allmänt spridda företeelser i det senare fallet. Dessutom kan olika identifieringsmarkörer i de respektive filmernas representationer av perserna sägas länka dem till samtidens sovjetkommunister respektive ”arabterrorister”. Sådana markörer är t ex i den äldre filmen de associationer som de räta raderna av marscherande soldater kan väcka till kommunistiska militärparader samt de tydliga diktatoriska dragen, den obönhörligt hårda disciplinen osv. En subtil estetisk likhet mellan Xerxes och hur sovjetiska ledare som Lenin och Stalin avbildats på välkända porträtt kan också hävdas. I den nyare filmen är arabiska attribut som turbaner, ansiktsdukar, kroksablar etc tydliga markörer. Tydligast är förmodligen det övergripande temat: frihet gentemot ofrihet och slaveri, demokrati gentemot tyranni och totalitarism och, i *300*, kristna värden gentemot dunkel mysticism, heresi och svart magi. Kopplingen till religiös motsättning åstadkoms genom religiöst betonat bildspråk. Tydligast blir det i filmens slut då den döde Leonidas framträder som korsfäst Kristus. I en film som utspelar sig flera sekler innan kristendomen uppkommer och ett årtusende innan Muhammad grundar islam, kan genom en tydligt religiös markör som denna filmens krig göras till en symbol för ett samtida krig med religiösa toner, likt det som vid inspelningen rådde mellan det kristna USA och muslimska al-Quaida.¹⁷⁴

¹⁷³ Davies & Wells (red.) 2002, s. 5 (min övers).

¹⁷⁴ Jfr Stephen Prince: *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*, 2009, s. 291.

6. 1. 1 Representationerna av perser och greker

Representationerna av spartaner/greker och perser följer i båda fallen den i filmberättande klassiska knivskarpa uppdelningen mellan gott och ont.¹⁷⁵ Ondskan och ofriheten hos perserna kontrasterar mot – och förstärker därför – godheten och friheten hos grekerna. De demokratiska idealen och rättrådigheten accentueras då de ställs i relation till slaveriet, enväldet och förtrycket hos perserna. Det blir särskilt tydligt, i en orientalistisk film som *300*, eftersom orientalismen i sin tankemodell och sitt bildspråk bygger på samma polariserade princip som är så viktig och tacksam i traditionell hollywoodfilm. En slutsats man skulle kunna dra är att orientalistiska representationer passar särskilt bra i amerikansk film och att det hollywoodska berättandet kan tendera att förstärka den orientalistiska representationen.

Den orientalistiska modellen utnyttjas närmast ultimt i *300*, då *hela* filmmediet tas i bruk i den orientalistiska framställningen. En kraftfull och i det närmaste fullständig arsenal av allt ifrån intrig och tematik till färger, ljus och perspektiv nyttjas, för att tillsammans utkristalliseras till en synnerligen genomgripande orientalistisk helhetsrepresentation. *300 Spartans* innehåller också orientalistiska drag, främst i form av traditionella stereotyper och standardiserade bilder men då verklighetens frihetshot 1960 inte kommer från orientaler, tycks de orientalistiska antagandena snarare bli en sorts bakgrundsprincip, medan de mer specifika dragen i representationerna har en annan förebild.

Studierandet av orientalismen i *300* ledde till en potentiellt intressant upptäckt. Genom en fri tillämpning av Tim Semmerlings teorier om Orientalist Fear kan det vara möjligt att läsa *300* som en ”uppgörelse” med den ”orientalistiska skräcken”, och därmed med det upplevda arabisk-orientalistiska hot, som i varierande grad tyckts vila över det amerikanska samhället alltsedan oljekrisdecenniet. De hårda tag och militäriska aktionsbeslut som successivt togs efter 9/11 – t ex Patriot Act, återinförandet av tortyr, den ökade kontrollen och övervakningen av amerikanska muslimer, krig i Afghanistan och Irak – kan hypotetiskt i förlängningen ha lett till en viss återupprättad nationell självbild och stärkt nationellt självförtroende samt banat väg för en uppgörelse med den orientalistiska skräcken.

Denna ”uppgörelse” kan ha haft en roll i den enorma popularitet *300* nådde bland biopubliken. Även om övriga faktorer – filmens design och innovativa stil, specialeffekter, lockande skådespelare m m – på intet vis kan borträknas, har det i tidigare forskning dragits slutsatsen att en film inte kan nå bred popularitet om den inte som helhet upplevs fungera för

¹⁷⁵ Zander 2006, s. 27.

publiken, och att en film som ”träffar rätt” i tiden når bred popularitet.¹⁷⁶ Bl a Stephen Prince har poängterat behovet av kollektiv terapeutisk bearbetning av traumat 9/11 i den amerikanska filmen (och att araber i skurkrollen är en del i en sådan bearbetning).¹⁷⁷

6. 1. 2 Typer av historiebruk och konsekvenserna för berättandet

Det kommersiella historiebruket kommer i *300 Spartans* och *300* till uttryck på en mängd olika vis. Kärleksberättelserna skulle kunna tolkas som försök att göra filmerna tilltalande för olika sorters människor, men fungerar också som åskådliggörare av ett av filmernas teman: plikt kontra privatliv. Det är också ett klassiskt sätt att överbrygga avståndet till historiska gestalter och förstärker känslorna av sympati.

Det är dock de ideologiska och politiskt-pedagogiska bruken av historia som blir viktigast i det här sammanhanget. I orientalistisk anda representeras Persien/perserna som ont, mörkt, despotiskt etc. Eftersom denna bild förmedlats under lång tid i det västerländska bruket av Thermopyle, perserkrigen och antika Grekland, har Persien/perserna en negativ värdeladdning och betraktas traditionellt som det/de Andra. Genom ett politiskt-pedagogiskt historiebruk appliceras detta negativa värde på samtida fiender (kommunism/terrorism), och två tillstånd/grupper som i verkligheten separeras av flera tusen år av händelser, utveckling m m kopplas samman. På samma sätt tillskrivs USA indirekt det positiva värde som ligger i Thermopylelegenden och spartanernas självupppoffrande bragd samt de positiva egenskaper spartanerna föreställs ha haft. Övriga greker tycks få gestalta andra västländer, vilka i *300 Spartans* är goda samarbetare och kamrater som spartanerna inte skulle klara sig utan och i *300* moraliskt underlägsna och omanliga (oamerikanska) svikare.

Ideologiskt historiebruk kommer först och främst till uttryck i den orientalistiska framställningen; att bruka historien orientalistiskt blir att bruka den ideologiskt. Vidare framträder ett ideologiskt och politiskt historiebruk i det faktum att filmerna tycks anspela på en föreställt konstant motsättning mellan väst och öst. Det orientalistiska beskrivandet av perserna/Orienten som naturligt ont – dvs som bärare av en inneboende ondskas, vilken ligger i Orienten i sig – medför indirekt en berättelse om ofrånkomlig motsättning mellan detta onda Orienten och det goda, ljusa väst; om orientaler är onda i sig själva och inte kan ”botas” blir motsättningen mot väst någonting konstant och oundvikligt.

¹⁷⁶ Jönsson 2004a, s. 16–19, 201–213.

¹⁷⁷ Prince 2009, s. 50ff.

Filmerna om Thermopyle antyder genom sina historiebruk att kampen mellan väst och öst för det första är en kamp mellan frihet och förtryck – liberalism och totalitarism – och för det andra är en kamp som utkämpats sedan antiken, kanske sedan tidernas begynnelse. De anspelar på föreställningen om en fullständig skillnad och uppdelning mellan väst och öst, där det förstnämnda är gott, fritt, framåtskridande och överlägset medan det sistnämnda är ont, mörkt, despotiskt, bakåtsträvande och underlägset. Kanske kan det här passa att, avslutningsvis, citera Klas-Göran Karlsson, som konstaterat att ”[o]m vi använder historien till att visa hur ’de andra’ från den tidiga historien och framåt har varit fientligt inställda till ’oss’, är det mycket som talar för att fiendskapen kvarstår och sätter sina konfliktfyllda spår i nuet”. Det är rimligt att anta att detta i sin tur kan bli ”en självuppfyllande profetia som även gör framtiden konfliktfylld”.¹⁷⁸

¹⁷⁸ Karlsson 2004, s. 46.

7. Käll- och litteraturförteckning

7. 1 Källmaterial

Twentieth Century Fox Film Corporation. 1962: *The 300 Spartans*.

Warner Bros. Entertainment Inc. 2006: *300*. (DVD-utgåva från 2011.)

7. 1. 1 Recensioner

Arendt, Paul. "300 (2007)", *BBCi*, 2007-03-23.

Beam, Alex. "Meanwhile: Hot times at the 'Hot Gates'", *New York Times*, 2007-03-08.

Biancolli, Amy. "300: Stylish, violent and true to history comic books", *The Houston Chronicle*, 2007-03-09.

Bradshaw, Peter. [Rubrik saknas], *The Guardian*, 2007-03-23.

Bråstedt, Mats. "300", *Expressen*, 2007-04-04.

Charity, Tom. "'300' far from perfect", *CNN.com*, 2007-03-09.

Denby, David. "Men Gone Wild", *The New Yorker*, 2007-04-02.

Ebert, Roger. "Going back to review one I've missed", *Chicago Sun Times*, 2008-08-04.

Fields, Curt. "'300' DVD slashes into stores today", *The Seattle Times*, 2007-07-31.

French, Philip. [Rubrik saknas], *The Observer*, 2007-03-25.

Gray Munthe, Emma. "300 procent action – i läderkalsonger. Pampigt, blodigt och brutalt – men 300 är ingen historielektion", *Aftonbladet*, 2007-04-05.

Howell, Peter. "'300': Full-bore gore", *Toronto Star*, 2007-03-09.

Hunter, Stephen. "'300': A Losing Battle in More Ways Than 1", *Washington Post*, 2007-03-09.

Johnston, Trevor. "Time Out says", *Time Out London*, 2007-03-20.

LaSalle, Mick. "Strange world of Sparta is not for the meek", *San Francisco Chronicle*: 2007-03-09.

Lee, Nathan. "Man on Man Action", *The Village Voice*, 2007-02-27.

Mathews, Jack. "True scar power!", *Daily News New York*, 2007-03-10.

Means, Sean P. "'300' is brawny but not brainy", *The Salt Lake Tribune*: 2007-03-09.

Meek, Tom. "300. So much testosterone...", *The Boston Phoenix*, 2007-03-06.

Nordgren, Nils. "Mäktiga strider i 300", *Svenska Dagbladet*, 2007-04-03.

Olszewski, Tricia. "Sword Losers: Sparta's army doesn't stand a chance in 300", *Washington City Paper*, 2007-03-16.

Puig, Claudia. "'300': It's quite a number", *USA Today*, 2007-03-09.

Savlov, Marc. "300", *The Austin Chronicle*, 2007-03-09.

Scott, A. O. "Battle of the Manly Men: Blood Bath With a Message", *New York Times*, 2007-03-09.

Smith, Kyle. "Persian shrug. Designer carnage kills any thrills in bloody '300'", *New York Post*, 2007-03-09.

Stuttaford, Andrew. "Turning Myth Into Cartoon", *The New York Sun*, 2007-03-09.

Svensson, Patrik. "Redan de gamla grekerna", *Sydsvenskan*, 2007-04-13.

Tapper, Michael. "En legend à la Tolkien", *Sydsvenskan*, 2007-05-04.

Turan, Kenneth. "The visually arresting '300' gets bogged down in blood and bodies", *Los Angeles Times*, 2007-03-09.

7. 1. 2 Artiklar, videomaterial och övrigt

"300 and the young iranian Rap answer", 2007-05-01, https://www.youtube.com/watch?v=ae_63xvogNc.

"300 movie (Answer!!! with evidence)" 2007-04-07, <https://www.youtube.com/watch?v=Ro4HcHLZh8o>.

"'300' Seen As Pro-Defense-of-Civilization Propaganda, And The Left Doesn't Like It One Bit", <http://ace.mu.nu/archives/217830.php>, 2007-03-05.

"anti 300", 2007-04-26, <https://www.youtube.com/watch?v=Ogja7bCte4E>.

Cieply, Michael, *New York Times*: "That Film's Real Message? It Could Be: 'Buy a Ticket'", 2007-03-05.

"Greek Box Office Anything But Spartan", *Studio Briefing*, 2007-03-27.

"Hollywood, don't Mess with Persian history!", 2007-04-03, <https://www.youtube.com/watch?v=qHvUkJ5fwRE>.

"Hollywoodfilm sparks iranian anger", tevenyhetsinslag, *BBC News*, 2007-03-22, <https://www.youtube.com/watch?v=rcuudK3SPJE>.

Hunter, Stephen, *Washington Post*: "From Here to Thermopyle", 2007-03-25.

"Iranian response to 300", 2011-02-10, <https://www.youtube.com/watch?v=c8eo2XPlyTs>

Karimi, Nasser, *The Seattle Times*: "Iran gives U.S. hit '300' thumbs down", 2007-03-14.

Kommentarspår på DVD:n *300*, med kommentarer av Zack Snyder (regissör och manusförfattare), Larry Fong (fotograf) och Kurt Johnstad (manusförfattare).

Moinian, Nazee, *Daily News New York*: “‘Argo’: Another Hollywood insult aimed at Iran”, 2013-02-22.

7. 2 Litteratur

Anderson, Benedict. *Den föreställda gemenskapen. Reflexioner kring nationalismens ursprung och spridning*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 1993 [1983].

Andersson, Lars Gustaf & Hedling, Erik. *Filmanalys. En introduktion*. Lund: Studentlitteratur, 2007 [1997].

Aronsson, Peter. *Historiebruk – att använda det förflutna*. Lund: Studentlitteratur, 2004.

Berg, Magnus. *Hudud. Ett resonemang om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*. Stockholm: Carlsson Bokförlag, 1998.

Bernal, Martin. *Svart Athena. Den klassiska civilisationens afroasiatiska rötter. Hur bilden av det antika Grekland byggdes upp 1785–1985*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 1997 [1991]. (Svensk översättning: Annika Persson.)

Bonnett, Alastair. *The Idea of the West. Culture, Politics and History*. New York: Palgrave MacMillian, 2004.

Burke, Peter. ”Western Historical Thinking in a Global Perspective – 10 Theses”. I: Rüsen, Jörn (red.). *Western Historical Thinking. An Intercultural Debate*. New York/Oxford: Barghahn Books, 2002.

Burke, Peter. *Vad är kulturhistoria*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007. (Svensk översättning: Tore Winqvist.)

Chopra-Gant, Mike. *Cinema and History. The Telling of Stories*. London/New York: Wallflower Press, 2008.

Critchlow, Donald & Raymond, Emilie (red.). *Hollywood and Politics*. New York: Routledge, 2009.

Cyrino Silveira, Monica. “*Gladiator* (2000)” (2005). I: Hughes Warrington, Marnie (red.). *The History on Film Reader*. London/New York: Routledge, 2009.

Davies, Philip John & Wells, Paul (red.). *American film and politics from Reagan to Bush Jr.* Manchester: Manchester University Press, 2002.

Dahlgren, Stellan & Florén, Anders: *Fråga det förflutna. En introduktion till den moderna historieforskningen*, Lund: Studentlitteratur, 2010.

- Dixon, Wheeler Winston. *Film and Television after 9/11*. Southern Illinois University Press, 2004.
- Eco, Umberto. *The limits of interpretation*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1990.
- Elsaesser, Thomas & Buckland, Warren. *Studying Contemporary American Film. A Guide to Movie Analysis*. London: Arnold Publishers, 2002.
- Gardell, Mattias. *Islamofobi*. Stockholm: Leopard förlag, 2011.
- Green, Anna. *Cultural History*. New York: Palgrave MacMillian, 2008.
- Gustafsson, Tommy. "Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet". I: *Historisk Tidskrift* nr 3, 2006.
- Heith, Anne. *Texter – medier – kontexter. Introduktion till textanalys i svenskundervisningen på grundskolan och gymnasiet*. Lund: Studentlitteratur, 2011.
- Holland, Tom. *Marathon. Det persiska imperiet och kampen om västerlandet*. Stockholm: Leopard förlag, 2006. (Svensk översättning: Margareta Eklöf.)
- Jancovich, Mark. "'The Purest Knight of All': Nation, History, and Representation in 'El Cid' (1960)". I: *Cinema Journal*. Vol. 40, Nr 1, 2000.
- Jönsson, Mats. *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000*. Lund: Lunds universitet, 2004. (2004a)
- Jönsson, Mats. "Historia à la Hollywood – Steven Spielberg i pulpeten". I: Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.), 2004. (2004b)
- Karlsson, Klas-Göran. "Historiedidaktik: begrepp, teori och analys". I: Karlsson, Klas-Göran & Zander, Ulf (red.). *Historien är nu. En introduktion till historiedidaktiken*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Karlsson, Klas-Göran. *Med folkmord i fokus. Förintelsens plats i den europeiska historiekulturen*. Forum för levande historia. Skriftserie 6, 2008.
- Khatib, Lina. *Filming the Modern Middle East. Politics in the Cinemas of Hollywood and the Arab World*. New York: I.B. Tauris, 2009.
- Malm, Andreas. *Hatet mot muslimer*. Stockholm: Bokförlaget Atlas, 2011.
- Miller, Frank. *300*. Milwaukee, Oregon: Dark Horse Comics, 1998.
- Pierson, Michelle. "A production designer's cinema. Historical authenticity in popular films set in the past" [2005]. I: Hughes Warrington, Marnie (red.). *The History on Film Reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- Prince, Stephen. *Firestorm. American Film in the Age of Terrorism*. New York: Columbia University Press, 2009.

- Rose, Peter. "Teaching Classical Myth and Confronting Contemporary Myths" (2001). I: Winkler, Martin (red.). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Rosenstone, Robert. "History in images/History in words" [1988]. I: Hughes Warrington, Marnie (red.). *The History on Film Reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- Rosenzweig, Roy & Thelen, David. "The presence of the past. Popular uses of history in American life" [1998]. I: Hughes Warrington, Marnie (red.). *The History on Film Reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- Rüsen, Jörn. *Berättande och förnuft. Historieteoretiska texter*. Göteborg: Bokförlaget Daidalos AB, 2004. (Svensk översättning: Joachim Retzlaff.)
- Rüsen, Jörn. *History: Narration – Interpretation – Orientation*. New York/Oxford: Barghahn Books, 2006.
- Said, Edward. *Covering Islam. How the Media and the Experts Determine How We See the Rest of the World*. London: Vintage Books, 1997 [1981].
- Said, Edward. *Orientalism*. Stockholm: Ordfront förlag, 2008 [1978]. (Svensk översättning: Hans O. Sjöström).
- Semmerling, Tim Jon. "Evil" Arabs in American popular film. *Orientalist fear*. Austin, Texas: University of Texas Press, 2008.
- Shahabudin, Kim. "From Greek Myth to Hollywood Story: Explanatory Narrative in *Troy*". I: Winkler, Martin (red.): *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood epic*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- Shaheen, Jack G. *Guilty. Hollywood's Verdict on Arabs after 9/11*. Northampton, Massachusetts: Olive Branch Press, 2008.
- Shaheen, Jack G. *Reel Bad Arabs. How Hollywood vilifies a people*. Northampton, Massachusetts: Olive Branch Press, 2009 [2001].
- Sjöland, Marianne. *Historia i magasin. En studie av tidskriften Populär Historias historieskrivning och av kommersiellt historiebruk*. Lund: Lunds universitet, 2011.
- Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.). *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur, 2004.
- Solomon, Jon. "The Sounds of Cinematic Antiquity". I: Winkler, Martin (red.). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Trenter, Cecilia. "Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi". I: Snickars, Pelle & Trenter, Cecilia (red.). *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*. Lund: Studentlitteratur, 2004.

- White, Hayden. "Historiography and historiophoty" [1988]. I: Hughes Warrington, Marnie (red.). *The History on Film Reader*. London/New York: Routledge, 2009.
- Winkler, Martin (red.). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Winkler, Martin. "Tragic Features in John Ford's *The Searchers*". I: Winkler, Martin (red.). *Classical Myth and Culture in the Cinema*. Oxford: Oxford University Press, 2001.
- Winkler, Martin (red.). *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood epic*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- Winkler, Martin. "The *Iliad* and the Cinema". I: Winkler, Martin (red.). *Troy. From Homer's Iliad to Hollywood epic*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd, 2007.
- Zander, Ulf. "Historia och identitetsbildning". I: Karlegård, Christer & Karlsson, Klas-Göran (red.). *Historiedidaktik*. Lund: Studentlitteratur, 1997.
- Zander, Ulf. *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*. Lund: Nordic Academic Press, 2001.
- Zander, Ulf. *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*. Lund: Historiska Media, 2006.
- Zander, Ulf. "Fyra bombdåd och en begravning. Den brittiska debatten om terror, utanförskap och integration utifrån Chris Morris film *Four Lions*". I: *Multiethnica* nr 33, 2011. Uppsala universitet, 2011.

7. 3 Referenser från internet

Encyclopædia Britannica: www.britannica.com

Nationalencyklopedien: www.ne.se

<http://boxofficemojo.com/movies/?page=main&id=300.htm>

<http://www.boxoffice.com/statistics/movies/300-2007?q=300>

<http://comicbooks.about.com/od/300/ss/300comic.htm>

http://www.imdb.com/title/tt0416449/business?ref_=tt_dt_bus

<http://www.imdb.com/title/tt0416449/news?year=2007;start=41>

<http://www.ne.se/rep/blair-paradoxernas-man>

<http://www.solaceincinema.com/2006/10/04/300-comic-to-screen-comparison/>

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/22/AR2007032201743.html?nav=rss_artsandliving/entertainmentnews

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/22/AR2007032201743.html?nav=rss_artsandliving/entertainmentnews

Internetlänkarna är hämtade under februari, mars och april 2013 och kontrollerade den 12 – 13 september 2013.