



LUND UNIVERSITY

En fiende till civilisationen

Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet

Gustafsson, Tommy

2007

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

[Link to publication](#)

Citation for published version (APA):

Gustafsson, T. (2007). *En fiende till civilisationen: Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*. [Doktorsavhandling (monografi), Historia]. Sekel Bokförlag.

Total number of authors:

1

General rights

Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: <https://creativecommons.org/licenses/>

Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

En fiende till civilisationen

Manlighet, genusrelationer, sexualitet och
rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet

En fiende till civilisationen

Manlighet, genusrelationer, sexualitet
och rasstereotyper i svensk filmkultur
under 1920-talet

TOMMY GUSTAFSSON



Utgiven med bidrag från
Nationella forskarskolan i historia,
Holger och Thyra Lauritzens
stiftelse för främjande av filmhistorisk forskning,
Crafoordska stiftelsen
och Kungl. Gustav Adolfs Akademien för svenska folkkultur

© Författaren och Sekel Bokförlag, Lund 2007
Tryck: Grahns Boktryckeri, Lund 2007
Omslag och grafisk formgivning: Sekel bokförlag
Omslagsbild: Ur *Biografbladet* 1922:15,
promotionsbild av barnskådespelaren Jackie Coogan
för filmen *Chaplins pojke* (1921)
ISBN 978-91-85767-09-0

Innehåll

Förord	9
Inledning	11
Avhandlingens teoretiska disposition	12
Genusforskning med inriktning mot manlighet	13
Modern ideal manlighet	15
Hegemonisk manlighet och problemet med den homosociala tesen	17
Övergripande frågeställning	22
Forskningen om den svenska 1920-talsfilmen	23
Film, genus och psykoanalys	26
Filmens pluralism	28
Representationer	32
Metod och källmaterial	33
Avhandlingens disposition	36
Det svenska samhället och filmkulturen under 1900-talets första decennier	37
Filmens dåliga rykte och censuren	39
Barn på bio?	45
Den unga moderna kvinnan	50
Ungdomskultur?	53
Ökad kroppsmedvetenhet för båda könen	57
Biografen som generationssärskiljande	60
Sammanfattning	62
En fiende till civilisationen: barn och ungdom	65
Pojkar, manlighet och Douglas Fairbanks	66
Busungar	72
Anderssonskans Kalle – först på plan	72
Pojkmanlighet vs konsumtion	77
Målarpirater – klassperspektiv på pojkmanligheten	80
Alternativa pojkar och busflickor	86
Film för pojkar	90
Den komplicerade vägen från pojke till ung man	92
Karl XII och studenter	92
Den slarvige unge mannen	94

Ett modernt instick – Unga greven tar flickan och priset	97
Den ordentlige studenten	99
Relationen till den unga moderna kvinnan	102
Att bli vuxen	106
Sammanfattning	109
Vuxna män med känslor	113
Faderskap och kärlek	
Det melodramatiska formatet	115
Faderskap	118
Den asexuelle fadern som norm och dess undantag	118
Humor och klass – den inkompetente men gode fadern	121
Det monumentala faderskapet som förebild på gott och på ont	125
Kärlek	133
Kärlek på allvar	135
Norrullsligan – realism och hyperrealism	138
Äldre mäns kärlek till yngre kvinnor	141
Kärlek och den subversiva humorn	144
Kampen mellan könen	147
Sammanfattning	158
Sexualitet och popularitet	163
Gösta Ekmans androgyna manlighet, queer moments och crossdressing	
Manlighets- plus queerforskning	169
Gösta Ekman	172
Utseende, popularitet och genre	174
En manlighet med inslag av queer	179
(Homo)Sexualitet	183
Filmkulturen och Fäderneslandet	186
Gösta Ekmans dubbelnatur	191
Crossdressing	197
Tillåten crossdressing	198
Otillåten crossdressing	199
Queer moments	201
Sammanfattning	203
Bland vildar och vilda djur	207
Rasstereotyper och etnicitet	
Det svenska rastänkan	210
Nationalism, svenskhet och filmen som representation	212
Svarta	217
Den dokumentära bilden av svarta män	219
Exotiska kannibaler och svarta musikanter	225
Onkel Tom-betjänten – den ”civiliserade negern”	231
Resande	237
”Tattare” på film: varmblodiga mansslukerskor...	239
...och knivviftande våldtäktsmän	242
Judar	251

Shylock – den moderna kapitalisten	253
Samer och ”naturfolk”	258
Vita	261
De finska männen – litterär och primitiv manlighet	263
De ryska männen – kosackhorder, bolsjevikar och européer	271
Sydländsk manlighet – Rudolf Valentino och Enrique Rivero	278
Filmernas bild av sydländsk manlighet	284
Sammanfattning	293
Slutdiskussion	297
Sammanfattning	299
Barn och ungdom	300
Faderskap och kärlek	302
Sexualitet och popularitet	304
Rasstereotyper och etnicitet	305
Den relationella genusforskningen och mångfald	307
Skrivandet av film- och genushistoria	310
En fiende till civilisationen	313
Summary	315
Källor och litteratur	327
Noter	351
Illustrationer	393
Bilaga	394
En avkodning av svenska filmrecensenter, men även några filmskribenter åren cirka 1910–1929	
Film- och personregister	397

Förord

Skrivandet av en doktorsavhandling är i första hand ett ensamarbete. Men arbetet som doktorand är också en inbjudan till en kreativ öppenhet för samtal och kritik, samt chansen att ta tillvara på de stora möjligheter som ges för att man ska utveckla sig – både som människa och som forskare – vilket är en process som sker i samspel med andra människor. Några som har varit ovärderliga för arbetet med avhandlingen, och min tid som doktorand, har varit mina tre handledare: Kristian Gerner, Erik Hedling och Irene Andersson. Ett stort tack till er. En tacksam bugning går även till Mats Jönsson och Ulf Zander som har läst delar av manuset och kommit med användbara kommentarer. Jag vill också samfällt tacka doktorandseminariet vid historiska institutionen i Lund för en del heta och samtidigt stimulerande diskussioner, samt hela personalen vid institutionen för en välkomnande och bra arbetsmiljö. Här vill jag särskilt framhålla medlemmarna och mina vänner i Barnkammaren: Fredrik Persson, Magnus Olofsson, Ainur Elmgren och Louise Sebro, samt Malin Gregersen och Anna Cabak Rédei. Ett stort tack går även till Ann-Kristin Wallengren, Mariah Larsson, Olle Hedling och Lars Gustaf Andersson vid filmvetenskapen i Lund, där jag alltid har varit välkommen och där jag känner mig lika hemma som på historiska institutionen. Personalen vid Statens ljud- och bildarkiv tackas för utmärkt assistans vid framtagandet av filmmaterial till den här avhandlingen. Slutligen också ett mycket stort tack till min förste kritiker och korrekturläsare, Carita Andersson, för sitt stöd och sin kärlek.

Inledning

När bröderna Auguste och Louis Lumière premiärdemonstrerade sin kinematograf på ett Pariscafé i december 1895 visades bland andra filmen *L'arroseur arrosé*.¹ Här står en man och vattnar blommor med en slang. En pojke smyger in i bild, trampar på vattenslangen och den konfunderade mannen tittar in i mynningen med komiskt resultat när pojken tar bort foten. Att *L'arroseur arrosé*, den kanske allra första iscensättningen på film överhuvudtaget, visar en inkompetent vuxen man och en pojke som utför ett bus säger kanske något om filmen som medium, periodens komiska preferenser och om tidens förväntningar på vuxna män respektive på pojkars beteende. Men vad är det egentligen som den femtio sekunder långa filmen kan förmedla till oss drygt hundra år senare? Att nyheten med rörliga bilder inte var tillräcklig utan behövde struktureras, här i en humoristisk miniberättelse, för att förstås och uppskattas av en ovan publik? Att humorn inte har förändrats så särdeles mycket sedan förra sekelskiftet? Eller är det möjligtvis så att pojkar alltid kommer att vara pojkar: busiga, utom kontroll och naturligt impulsiva? Och vad betecknar den lättlurade vuxne mannen när allt kommer omkring?

Drygt ett sekel senare genomförde litteraturvetaren Perry Nodelman ett experiment med sina studenter där han bytte kön på berättarperspektivet i några kända texter inom barnlitteraturen. Studenterna fick läsa flickkaraktärerna som pojkar och tvärtom. Studenternas reaktion på pojkar som uppförde sig pojkkäckt – högljudda, aktiva, aggressiva och fräcka – var att det var normalt och att de så småningom skulle växa ifrån det beteendet. När en flicka tilldelades exakt samma egenskaper upplevdes hon däremot som beundransvärt stark, självständig och som en förebild för andra flickor. Iakttagelsen är knappast revolutionerande, men det intressanta är att när pojkarna bestraffades för att ha varit stereotypa pojkaktiga i dessa romaner godtogs det av studenterna, medan när flickorna bestraffades sågs det som kontraproduktivt – som ett slag mot feminismen.²

I Sverige fick *L'arroseur arrosé* titeln *Trädgårdsmästarens hämnd* och den busige pojken blir bestraffad efter att ha blivit jagad av trädgårdsmästaren när denne sent omsider räknat ut hur det stod till med det strypta vattenflödet. Över ett tidsspänn på hundra år sammanvävs några av de vanligaste föreställningarna kring pojkar och män, nämligen att manlighet är något naturligt och därmed oföränderligt, att denna naturlighet måste civiliseras och att civiliseringen många gånger sker via ett manligt utövat våld. Det manliga våldet som behövs för att stävja pojkbeteendet visar dock att det handlar om en konstruktion. Besträffning utgör en av många olika delar för att fostra pojkar och för att, i förlängningen, skapa män.

Hur kommer det sig då att vi accepterar manligt våld och antisocialt beteende från pojkar som något naturligt medan samma beteende från en flicka ses som avvikande från normen?³ Att pojkar och män är socialt skapade varelser borde vara en självklarhet på 2000-talet, ändå lever idén om det naturgivna vidare utan alltför stora korrigeringar. Föreställningen om det oföränderliga står att finna i en rad historiska, kulturella och politiska makt- och samhällsstrukturer som gör gällande att män har en inre naturlighet, vilket inte är detsamma som att män verkligen skulle ha en inre essentiell kärna av manlighet.⁴ För att göra det hela mer komplicerat kopplas ofta föreställningar om det sociala könet till det biologiska könet. Följden blir att män kan hävda sin "naturliga" plats i offentligheten, eller: det går att hävda att män är våldsamma eller potentiella våldtäktsmän "av naturen". Det finns därför ett intresse av att skilja det sociala könet från det biologiska för att synliggöra konstruktionen.⁵

Utifrån det här är det inte överraskande att en av manlighetens många paradoxer återfinns redan i den kanske allra första filmfiktionen. Inte heller är det överraskande att det är ett par män som "uppfinner" filmen eller att *Trädgårdsmästarens hämnd* har två manliga huvudkaraktärer.⁶ Sett till de historiska strukturerna i filmbranschen, samt till både generella föreställningar och vetenskapliga framställningar, framstår filmmediet otvetydigt som en manlig sfär.⁷ Men vad betyder då, i skuggan av denna manliga glans, den bortgjorde trädgårdsmästaren? Varför är det aldrig någon som diskuterar denna måhända alternativa manlighet?

Avhandlingens teoretiska disposition

Detta är en tvärvetenskaplig avhandling med ett tematiskt upplägg. Det innebär att det finns ett flertal forskningslägen som ska behandlas. Istället för en allomfattande diskussion av alla teorier och forskningslägen kommer inledningen ägnas åt att staka ut avhandlingens övergripande teoretiska utgångspunkter samt åt att presentera mitt tillvägagångssätt och källmaterial.

Forskningsöversiktens primära syfte är att frilägga de teoretiska tendenserna inom de genus- respektive filmvetenskapliga fälten. En mer uttömmande diskussion av den tidigare forskningens empiriska resultat kommer således att förläggas i anslutning till avhandlingens tematiska delkapitel. Avsikten med upplägget är att skapa större läsvänlighet och begriplighet.

Det pågår en begreppsdiskussion som skiljer på begreppen manlighet och maskulinitet. För att klargöra: jag kommer här genomgående att använda manlighet eftersom 1) distinktionen mellan manlighet och maskulinitet är en angloamerikansk import som egentligen inte finns i det svenska språket där orden är varandras synonymer⁸, 2) ordet maskulinitet inte förekommer i källmaterialet.

Genusforskning med inriktning mot manlighet

Jag betraktar forskning om män och manlighet som del en av genusforskningen. Det är inte ett oproblematiskt betraktelsesätt. Manlighetsforskning är ett relativt sent tillskott i genusforskningen och i förhållande till forskningen om kvinnor utgör forskningen om män fortfarande en liten del. Det faktum att en stor majoritet av all genusforskning handlar om kvinnor har påverkat synen på genusforskning, liksom dess olika inriktningar, inte minst manlighetsforskningen. Genusforskning med inriktning mot kvinnor respektive mot män ser också olyckligtvis ut att gå åt alltmer skilda håll.

I ett större samhälleligt sammanhang kan genusforskningens traditionella fokus på kvinnor i längden uppfattas som problematiskt eftersom det har en tendens att reducera forskningsfältet till att enbart handla om ”kvinnofrågor” fast det i själva verket handlar om frågor som påverkar hela samhället. Ensidigheten leder till att genusforskningens frigörande förändringspotential förloras i slagkraft då åtminstone halva befolkningen på ett skenbart sätt inte berörs eller kanske inte tycker sig berörd. På ett akademiskt plan har det empiriska blickfånget på kvinnor också fått tydlig inverkan på den övergripande teoretiska genusförståelsen.

Historikern Joan W Scott menar att genus konstrueras i sociala relationer som baseras på upplevda skillnader mellan könen, alltså att det sociala könet skapas i ett motsatsparförhållande och att det är via den dikotomiska relationen som makt i form av över- och underordning konstitueras. Samtidigt framhåller Scott att relationer mellan kön är en fråga om empirisk forskning, att den exakta betydelsen av genus i skilda historiska sammanhang inte kan fastställas på förhand.⁹ Mycket har hänt inom genusforskningen sedan Scott lade fram sina teser, men just perspektivet med att kön skapas relationellt är något som jag menar har kommit att präga

la genusforskningen som helhet. Inom genusforskningen har dock relationen mellan könen, till skillnad från Scotts påpekande om att genus är föränderligt över tid och rum, nästan uteslutande behandlats på ett teoretiskt och inte ett empiriskt plan. Med andra ord: kvinnor och kvinnlighet har undersökts i relation till en abstraherande manlig eller patriarkal norm istället för i relation till män och manlighet. Denna genusförståelse härrör ofta från stora, strukturellt inspirerade teorier med syftet att avslöja ojämlika maktstrukturer i ett samhälle. De stora teorierna har dock en benägenhet att låsa fast kvinnor och män i en evig under- och överordning utan utsikt till förändring.¹⁰

Historikern Yvonne Hirdmans *genussystem* är det kanske mest framträdande svenska exemplet på en genusteori med anspråk på att ha räckvidd över både tid och rum. Genussystemet är uppbyggt kring de två logikerna: 1) Isärhållandets tabu: manligt och kvinnligt bör inte blandas 2) Det manliga primatet: mannen utgör alltid normen för det normala.¹¹ Applicerat på en empirisk undersökning fungerar dessa två logiker mycket determinerande, det vill säga det går inte att rucka på dem eftersom det är just dessa två logiker som upprätthåller kvinnans underordning enligt Hirdman. Det medför i sin tur att själva undersökningen blir överflödigt då resultatet – kvinnans underordning och mannens överordning – redan är fastställt innan undersökningen tagit sin början.¹² Denna typ av genusförståelse lämnar utrymme för att studera kvinnors ställning och erfarenheter, men är i princip omöjlig att applicera på män. Synsättet krymper även utrymmet för studiet av politisk och social förändring. Vid användandet av exempelvis genussystemet finns en stor risk för att forskaren bortser från det unika som faktiskt finns i den ständigt pågående förhandlingen mellan könen. Bruket av en determinerande genusteori med ett primärt sökande efter den kvinnliga underordningen, som ständigt återuppträffas i undersökning efter undersökning, medför således att nya infallsvinklar i genusforskningen bromsas.¹³

En tänkbar lösning är att återvända till Scotts betoning av det historiskt föränderliga med genus, att det unika och avvikelser i maktstrukturer genom exemplens makt kan visa hur förändring är möjlig. För detta krävs dock att genusrelationerna undersöks empiriskt och inte i förväg bestäms teoretiskt. Inom genusforskningen har medvetenheten om problemets funnits länge. Redan 1991 kritiserade den norska historikern Gro Hagemann genusforskningen för att vara alltför enögd och att det hade lett till att relationen mellan könen, med tillhörande maktstruktur, hade hamnat i bakgrunden.¹⁴ Några år senare framhöll ekonomihistorikern Anita Göransson att nu ”måste relationen manligt–kvinnligt sättas i fokus”. Att det ännu inte

hade skett berodde på, menade Göransson, att man fortfarande höll på att fylla kunskapsluckorna om kvinnor.¹⁵ Därefter har vikten av den relationella aspekten ofta framhållits på ett teoretiskt plan i genushistoriska avhandlingar och böcker, men i empirin handlar det likväl enbart om kvinnor som ställs mot en manlig norm.¹⁶

Inom genusforskningen med inriktning på kvinnor hör det alltså till undantagen att män och manlighet undersöks empiriskt.¹⁷ Istället frammanas på teoretiskt väg en manlig eller patriarkal norm, en slags ideal bild av män och manlighet, som ofta har lite att göra med verkliga män. Användandet av en manlig norm inom genusforskningen med inriktning på kvinnor drar, just eftersom det är en norm, alla män över en kam, oavsett klasstillhörighet, etnicitet och sexualitet. Det här utgör en anledning till uttalanden om att män inte alls känner igen sig i genusforskningens bild av manlighet, en misstänksamhet som underbygger ett vidare ointresse för samhällsrelevanta genusfrågor.¹⁸

Genus är per definition ett relationellt begrepp och jag menar att den relationella aspekten kan bidra till en nyansering av hela genusforskningen, att man på den vägen kan skapa mer trovärdighet och ett större allmänt intresse för genusforskningens samhällsrelevanta frågor. Det finns en stor potential i genusforskning, inte minst för att medvetandegöra maktförhållanden, och då inte enbart mellan kön, utan också gällande frågor om sexualitet, etnicitet, generation och klass. Här utgör disciplinens principiella tvivel en viktig komponent för vetenskaplighet genom att ständigt ifrågasätta av vem och för vem historia skrivs.¹⁹ Teorin om det socialt skapade könet, utifrån Scotts definition, kommer därför att fungera som utgångspunkt i den här avhandlingen eftersom den erbjuder en väg att problematisera män och manlighet på ett sätt som tidigare historisk forskning inte har valt att göra.²⁰

Modern ideal manlighet

Liksom med genusforskningens synliggörande av kvinnor finns ett behov av att fylla kunskapsluckor om mäns erfarenheter och positioner. Här är kunskapshålen enorma och den bristande kunskapen gör att en hel del empiriskt ej underbyggda generaliseringar görs om män och manlighet i studier av det mer populärvetenskapliga slaget, vilka i brist på annat sedan återanvänds som historiska sanningar.²¹ Det beror delvis på att manlighetsforskningen till en början koncentrerade sig på att skriva de manliga idealens historia vilket, till skillnad från den breda empiriska ansats som forskningen om kvinnor och kvinnlighet uppvisat, redan från början bidrog till att snäva in forskningsfältet.²² Härigenom har en pendang skapats till an-

vändandet av den manliga normen i kvinnoforskningen som går under en rad olika benämningar – patriarkat, hegemonisk manlighet, modern manlighet och riktig manlighet – men som i grunden är en och samma sak, nämligen överordnad eller ideal manlighet.²³

Det går att ifrågasätta existensen av ett allenarådande manlighetsideal som påverkar män och manlighet i västvärlden, men just den samstämmiga bilden i forskningen gör det svårt att ignorera. Därför blir det viktigt att förhålla sig till denna normativa bild vid skrivandet av genushistoria. Här kommer jag genomgående att referera till detta ideal som *modern ideal manlighet*, efter historikern George L Mosses inflytelserika studie *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*. Det första att tänka på vid läsandet av Mosse är att han skriver om en stereotyp bild av ideal manlighet som män hade att leva upp till och inte om män i verkligheten.²⁴

Modern ideal manlighet skapades mellan cirka 1750 och 1800. Denna konstruktion av manlighet var nära kopplad till framväxten av ett borgerligt samhälle under 1800-talet, men byggde också på äldre aristokratiska dygder som ära, mod och höviskhet. Den borgerliga manligheten kopplade dessa ideal till en karaktärsdanande moral och kunde på så vis särskilja sig från den äldre aristokratin, som hade sett samma ideal främst som krigiska dygder. Även nya ideal knöts till den karaktärsdanande moralen, till exempel självbehärskning, ansvarstagande och lojalitet, vilka samtliga länkades till individen på ett nytt sätt. Mosse exemplifierar detta genom att diskutera duellens betydelse. Där aristokratin hade sett utgången av duellen som ett domslut av gud, där blev nu duellen ett personligt sätt för mannen att bevisa eller försvara sin manlighet.²⁵

En annan viktig förändring var sammankopplingen mellan kropp och karaktär som de nya vetenskaperna, framför allt medicinen, kom att göra i den meningen att man nu trodde att det yttre avspeglade sig i det inre och tvärtom. Det ledde till att den manliga kroppen kom i fokus på ett sätt som tidigare inte skett eftersom kroppen nu blev till en symbolisk bärare av de manliga karaktärsdanande idealen. Standarden var därmed satt för modern ideal manlighet, men hur skulle den uppnås? Mosse visar hur den nya gymnastiken fick stor betydelse för stärkandet av mannens kropp och karaktär. Idrottsklubbar som lärde ut fäktning, simning, dans, skidåkning, ridning och kampsport växte som svampar ur jorden för att skapa män och på så vis förhindra att alltför stillasittande pojkar och män blev feminina i kropp och själ.²⁶

Den organiserade idrotten och militären kopplades snart ihop och ett nytt element introducerades i formationen av den manliga kroppen: föreställningen om att en riktig man inte kämpade för sig själv, utan för en hö-

gre sak – nationen. Militariseringen av den moderna ideala manligheten, samt kopplingen mellan manlighet och nation, fick stora konsekvenser i och med första världskriget, då män som aldrig förr frivilligt gick ut i krig för att bevisa sin manlighet genom att slåss för denna högre sak.²⁷

Mosse undersöker även den moderna ideala manlighetens *mottyper* eftersom han hävdar att en stereotyp måste definieras som en motbild till någonting annat. De stereotypa motbilderna kom främst att utgöras av judar, romer och homosexuella. Mosse beskriver hur dessa avvikande grupper, speciellt judar, användes för att framhäva alla positiva ideal som var knutna till modern ideal manlighet genom att alla dåliga egenskaper – sjukdomar, kriminalitet, sexuellt avvikande beteende – knöts till de marginaliserade grupperna.²⁸ På det här sättet kom också modern ideal manlighet att fungera som normen för det normala i samhället, vilket inte bara stängde ute de marginaliserade grupperna utan även ledde till exklusion av många ”vanliga” män. Detta ledde till upprepade kriser för män på individnivå, men aldrig till en kris för den moderna ideala manligheten. Trots utspridd desillusion efter första världskriget och upprepade attacker från både män och kvinnor mot modern ideal manlighet, gör Mosse gällande att idealet inte har förändrats mer än marginellt och att det har fortsatt att fungera som norm i västerländska samhällen.²⁹

Jag har inte för avsikt att skriva ytterligare ett kapitel om de manliga idealens historia, utan modern ideal manlighet kommer snarare att fungera som ett bollplank än som ett facit på vad som karakteriserade manlighet under 1920-talet. Detta eftersom det är en ideal bild av manlighet som mycket få män kunde eller ville leva upp till, inte ens i filmens förment stereotypa värld.³⁰ Därtill börjar den moderna ideala manlighetens normativa räckvidd att halta betänkligt i mötet med miljöer som inte är starkt homosociala.

Hegemonisk manlighet och problemet med den homosociala tesen

En återkommande invändning mot manlighetsforskningen är att den lider brist på teorier.³¹ För att klargöra: manlighetsforskningen lider inte alls brist på teorier, här finns en uppsjö av mindre och medelstora teorier grundade i empiriska studier.³² Vad som däremot saknas är flera stora teorier likt genussystemet. Att använda någon av kvinnoforskningens stora teorier, till exempel den patriarkala teorin, skulle emellertid innebära en stark vetenskaplig begränsning i och med teorins starka förutbestämthet.³³

Den svenska, nordiska och angloamerikanska manlighetsforskningen har under de senaste dryga tio åren, direkt och indirekt, dominerats av en enda stor teori, sociologen R W Connells teori om hegemonisk manlighet.

Egentligen är teorin en reaktion på den tidigare forskningens ensidiga fokus på endera mannen som norm, eller historieskrivningen om de manliga idealen. Connell ställer därför frågorna: "What is 'normative' about a norm hardly anyone meets? Are we to say the majority of men are unmasculine?"³⁴ För att komma runt den manliga normen presenterar Connell en teori för en social och dynamisk genusanalys där konstruktioner och relationer kartläggs för att visa att det finns flera olika typer av manlighet och inte en enda normativ. Connells förslag rymmer fyra nivåer: hegemonisk manlighet, delaktig manlighet, underordnad manlighet och marginaliserad manlighet.³⁵ Connell poängterar att en man kan förflytta sig mellan eller befinna sig på flera nivåer samtidigt, beroende på de inbördes relationerna till andra män och beroende på miljön. Teorin är därmed främst avsedd för att åskådliggöra rörlighet och relationer mellan män.³⁶ Här återfinns också den stora nackdelen. Användandet av teorin har nästan uteslutande lett till ett fortsatt tal om ideal, omformulerat till hegemonisk manlighet, samt till en nästan total koncentration på män med följden att kvinnor per definition har uteslutits ur undersökningarna då fokus ligger på de manliga relationerna.³⁷

Connells stora dominans, samt användandet av stora strukturalistiska teorier inom genusforskningen med inriktning för kvinnor, har fått påtagliga effekter på hur manlighetsforskning har kommit att bedrivas. För svensk del har det resulterat i två inriktningar. Den första accepterar och tar över teorier från kvinnoforskningen och denna inriktning utgör en minoritet. Här finns ett tidigt försök att skapa en större teoretisk ram kring svensk manlighetsforskning. I *Det första könet?* använder sociologen Thomas Johansson samhällsvetenskaplig teori och psykoanalys för att belysa maktstrukturen mellan könen. Här "upptäcker" han manlig överordning och den patriarkala maktstrukturen, en struktur som han menar har försvagats rejält i ett mer jämställt samhälle.³⁸ Den patriarkala teorin medger dock inget utrymme för utvecklandet av manlighetsforskningen och ingen forskare har heller tagit upp teorin.

Ett annat utmärkande exempel är Sune G Dufwas avhandling om sjuksköterskeyrkets utveckling under 1900-talet, med särskilt fokus på vad som inträffade då män fick tillträde till yrket 1951. Här används de trubbiga instrumenten hegemonisk maskulinitet, genussystemet och patriarkatet mycket okritiskt då Dufwa förutsätter att den normerande mannen alltid befinner sig i överläge gentemot den underordnade kvinnan. Exempelvis kan Dufwa visa att män var procentuellt överrepresenterade som fackligt förtroendevalda på lokal nivå under 1970- och 80-talen. Det tar han som intäkt för att män ockuperade fackliga uppdrag. Vidare frågar han sig om

överrepresentationen bidrog till de lönellyft som sjuksköterskeyrket fick i mitten av 1990-talet och antyder därmed att kvinnor inte själva var förmögna till aktion, trots att kvinnor under hela undersökningsperioden befann sig i förkrossande majoritet både vad gällde fackliga förtroendeuppdrag och yrket som helhet.³⁹ Sjuksköterskeyrket förefaller istället ha karakteriserats av en stark feminin hegemoni, men en sådan avvikelse kan Dufwa inte hantera med sin teori. Det leder bland annat till att frågan om varför manliga sjuksköterskor slutar oftare (28 procent) än kvinnliga (15 procent) besvaras med att män av tradition skaffar sig en större marknad att sälja sina tjänster – och inte med att de kanske blev utmobbad som minoritet, ett perspektiv som lyser igenom på några ställen i avhandlingen men som Dufwa bortser från då han envist håller fast vid tanken på den manliga hegemonins herravälde över hela samhället.⁴⁰

Den andra inriktningen är den *homosociala*. Det homosocialt skapade könet innebär att mäns sociala kön, eller manligheten, utformas tillsammans med eller i motsats till andra män, snarare än i relation till kvinnor eller kvinnlighet.⁴¹ Den homosociala inriktningen kan spåras tillbaka till historieskrivningen om de manliga idealen. Tillsammans med den övergripande påverkan som Connells teori har haft för fältet har det lett fram till en ackumulerande spinoff-effekt där allt fler forskare, både i Sverige och internationellt, kommer fram till slutsatsen att manlighet främst skapas och definieras homosocialt.⁴² Tesen om det homosocialt skapade könet har därmed passerat trendstadiet och är på god väg att bli en historisk sanning.

Det går emellertid att ifrågasätta den homosociala tesen. Jag menar att homosocialitetstesen snarare är beroende av den tidigare forskningens val av starkt homosociala miljöer än att det skulle vara en historisk sanning. En genomgång av avhandlingar som på något sätt problematiserar manlighet avslöjar också denna koppling mellan miljöval och homosocialitet.

I Thomas Sörensens *Det blänkande eländet* och i Sanimir Resics *American Warriors in Vietnam* behandlas militären. Sörensens slutsats är att självbehärskning var det militära manlighetsidealet framför andra och att husarernas manliga identitet formades i relationerna mellan husarerna.⁴³ Resic analyserar manliga krigarideal hos amerikanska soldater under Vietnamkriget och hur idealen förs vidare mellan generationerna med hjälp av ”The Myth of the War Experience”; ett koncept som går ut på att krig romaniseras och producerar en myt som döljer krigets fasor och på så sätt lurar män ut i krig i jakten på ära.⁴⁴ Resics tes är att krigarskapet, de män som har varit i krig, är den viktigaste länken i konstruktionen av ideal manlighet och menar att den man som inte har varit i krig inte heller sågs som en riktig man av det omgivande samhället. Problemet med detta är att långt-

ifrån alla män har varit i krig. För att tesen ska fungera utesluter Resic mer än 90 procent av den amerikanska manliga efterkrigsgenerationen, de som aldrig åkte till Vietnam och som förmodligen hade en helt annan uppfattning om vad som karakteriserade en riktig man.⁴⁵

Två monografier har behandlat den manliga kroppens idé- och bildningshistoria. Utifrån den under 1800-talet världsberömda Linggymnastiken dryftas främst olika former av manligt kodade ideal via föreställningen om att en mans karaktär avspeglades på kroppen.⁴⁶ Ytterligare en monografi behandlar Linggymnastiken, men nu mer som ett yrke än som alstrare av kroppsliga ideal. I *Sjukgymnasten – vart tog han vägen?* undersöker Anders Ottosson sjukgymnastyrkets maskulinisering och avmaskulinisering. Numera ses yrket som traditionellt kvinnligt, men fram till cirka 1900 var majoriteten av sjukgymnasterna adliga officerare eller högborgerliga män med stark autonomi och högt vetenskapligt renommé. Det är således yrkets könsomkodning som står i centrum och Ottosson analyserar den som en kamp mellan manliga sjukgymnaster och manliga läkare – med andra ord som en homosocial uppgörelse utan inblandning av kvinnor. Detta eftersom han menar att vetenskaplighet och autonomi inte kunde betraktas eller ens reduceras till något kvinnligt under 1800-talet.⁴⁷

I *Känslornas krig* undersöker Jens Ljunggren den tyska bildningselitens androgyna manlighet kring sekelskiftet 1900. Ljunggren visar att en mjukare och känslosammare manlighet inte alls tvärt dog ut i mötet med modern ideal manlighet, utan att den levde vidare i ett komplicerat spel med andra manligheter om vad riktig manlighet bestod av. Denna androgyna manlighet ska dock enbart ha förekommit i Tyskland före första världskriget där det tyska bildningsborgerskapet definierade sig emot ett ekonomiskt förvärvsborgerskap och mot militären i en homosocial samhällsordning där kvinnor inte hade något att säga till om. Den homosociala samhällsordningen bidrog därför, enligt Ljunggren, till att den tyska eliten av bildade män kunde kosta på sig att överskrida gränser för vad som var manligt respektive kvinnligt.⁴⁸

David Tjeder's *The Power of Character* cirkulerar kring manliga medelklassideal och avhandlingens slutsats är att karaktären var det ledande manliga idealet. Tjeder menar att karaktären till och med blev en utpräglad manlig egenskap eftersom det handlade om att legitimera makt gentemot andra män och att detta i huvudsak var en homosocial konstruktion. Den enda gången kvinnan fick vara med och konstruera manlighet i en heterosocial sfär var i samband med diskussionen om mäns sexuella dubbelmoral mot slutet av århundradet, och då som offer.⁴⁹

Henrik Berggrens *Seklets ungdom* behandlar manlighet, eller rättare sagt,

hur unga pojkar skulle växa upp och fostras till män. Berggren menar att begreppet ungdom främst gällde pojkar: "På en nivå var detta förhållande explicit: det var män som styrde ungdomsrörelserna och [...] retoriken var också implicit manlig i det att även när man talade om 'ungdom' i allmänhet – vilket man ofta gjorde – fanns det inga bestämmingar eller attribut som i någon mening refererade till egenskaper som brukar associeras med kvinnlig identitet."⁵⁰ I en översikt över manlighetsforskning kritiserar David Tjeder Berggren för att hans "enda resonemang kring genus rör kvinnor, medan resten av boken uteslutande handlar om män".⁵¹ Tjeder har rätt i sin kritik eftersom manlighet på det här sättet blir taget för given, men det går att vända kritiken mot Tjeder då han i samma översikt, angående kritiken om att kvinnans underordning osynliggjorts av forskare som enbart analyserar manlighet, skriver: "Istället pekar själva frånvaron av idéer om kvinnor och kvinnlighet i diskurser om män på stabiliteten i kvinnors underordning: den finns inte i källorna och har inte varit problematisk för män just för att underordningen inte varit ifrågasatt."⁵² Hur den här argumentationen går ihop med Tjeders eget resonemang om manlighetens ständiga kris, som ofta sätts i samband just med feminism och kvinnors inträde på manligt dominerande områden, är svårt att säga.⁵³ Vad det däremot visar på är faran med förenklade argument för att framhålla helmanliga undersökningar: om kvinnans underordning är så självklar, blir den då inte också per definition osynlig, precis som mannens överordning oftast är osynliggjord?

Den homosociala tesen sätter också sitt avtryck på två nyutkomna avhandlingar. Historikern Tomas Berglund intar en försiktigt kritisk hållning i en studie av faderskapet under 1800-talet där han håller med om att manlighet är en i huvudsak homosocial konstruktion, men menar samtidigt att just faderskapet är ett exempel som visar att manlighet även har en heterosocial grund. Faderskapet blir därmed bara undantaget som bekräftar regeln.⁵⁴ En mer oreflekterad accepterande hållning intar Patrik Steorn i en konstvetenskaplig studie över förekomsten av nakna män i svensk bildkultur under tidigt 1900-tal genom att framhålla att dessa bilder formades och spreds "genom seende i enkönade mansmiljöer".⁵⁵

Nestorn inom svensk manlighetsforskning, Claes Ekenstam, har under en längre tid sökt lansera en ny stor teori centrerad kring begreppet *omanlighet*. Teorin står bokstavligen på fundamentet av den homosociala tesen då Ekenstam menar att omanliga egenskaper inte i någon nämnvärd utsträckning skapas i en dikotomi gentemot det kvinnliga eller feminina, utan mot andra män och manligheter.⁵⁶ Teorin har resulterat i en antologi där åtta forskare från fyra nordiska länder applicerar omanlighetsbegreppet på en varierad empiri.⁵⁷

Den homosociala tesen tenderar att leda till att kvinnor och maktförhållanden mellan kön inte längre "behöver" undersökas inom manlighetsforskningen då över- och underordningen erkänns redan vid studiens ingång.⁵⁸ Följden blir att kvinnor återigen inte undersöks eller glöms bort och därför för alltid förblir historiska offer utan förmåga till initiativ, exempelvis för att påverka män i en relation och tvärtom. Tillsammans med kvinnoforskningens empiriska enögdhet och användande av den manliga normen betyder det att genusforskningen är på god väg att skiljas åt av alltmer vattentäta skott. Joan W Scott har använt begreppet "dilemma of difference" för att illustrera hur analyser som enbart riktar in sig på ett kön i själva verket leder till att skillnaderna mellan könen både förnyas och skärps i undersökningen.⁵⁹

Även om den teoretiska aspekten gör att det ser mörkt ut för manlighetsforskningen vill jag framhålla att de flesta av de diskuterade monografierna innehåller värdefulla empiriska studier av män och manlighet som det går att bygga vidare på. I sin forskningsöversikt från 2002 menar Tjeder att manlighetsforskningen har exploderat, men det är en beskrivning som främst gäller angloamerikansk forskning.⁶⁰ I Sverige och Norden pågår visserligen forskning, men någon explosion är det inte att tala om.⁶¹ En manlighetsforskare befinner sig därför ofta, oavsett tidsperiod och frågeställning, i ett empiriskt tomrum. Det medför att stora generaliserande teorier ofta får fylla tomrummen mellan de enstaka empiriskt belagda tuverna – alltför ofta utan ett adekvat ifrågasättande av vilken geografisk och tidsmässigt empirisk grund teorin står på eller vad dessa differenser innebär då teorin förs över till svenska och nordiska förhållanden.⁶²

En slutsats är därför att manlighetsforskningen i nuläget inte är i behov av nya stora teorier. Istället utgörs det stora behovet av flera empiriska grundstudier om män och manlighet – och att detta bör ske innan forskningen går vidare med skapandet av fler stora och generaliserade teorier. På grundval av detta kommer jag företrädesvis att presentera, diskutera och använda mindre och medelstora teorier med förankring i empiri för varje enskild delstudie. Studiens olika kategoriseringar av manlighet kommer företrädesvis också att genereras ur avhandlingens empiri.

Övergripande frågeställning

Den starka koncentrationen på manlig överordning, manliga ideal och homosociala miljöer inom genusforskningen har starkt begränsat forskning om män och manlighet. I sin forskningsöversikt efterlyser Tjeder en förändring då han menar att den dominerande viljan att fokusera på en historieskrivning om manliga ideal har lett till att alternativa manligheter och

motexempel har glömts bort.⁶³ I sin avhandling fullföljer han föresatsen då han på ett intressant sätt problematiserar Mosses hypotes om att mottyper enbart utgörs av de andra genom att undersöka de svenska medelklassmännens egna, inneboende mottyper. Här visar han också att det existerade stora skillnader mellan den ideala bilden av manlighet och en praktisk verklighet genom att flytta fokus från normerande etikettböcker till biografier.⁶⁴ Ett övergripande mål med mitt avhandlingsarbete är också att problematisera den dominerande bilden av modern ideal manlighet, samt de seglivade dikotomier, som återfinns inom manlighets- och genusforskningen genom att sätta fokus på den komplicerade mångfalden.

Med utgångspunkt i att filmmediet och filmkulturen är en heterosocial miljö har jag valt att lägga delundersökningarnas olika tyngdpunkter på områden med de gemensamma nämnarna att de 1) sällan har studerats inom genus- och/eller manlighetsforskning, 2) att områdena manar till studier med fokus på relationer av olika slag. De valda områdena är: barn och ungdom, faderskap och kärlek, sexualitet och popularitet samt rasstereotyper och etnicitet.

Mitt arbete kommer att drivas av den överordnade frågan Vad är en man? Vad gäller den övergripande frågeställningen menar jag att manlighetsforskning ur ett genusperspektiv ska handla om att synliggöra den sociala och kulturella konstruktionen av kön och hur denna konstruktion är kopplad till makt. För att problematisera manlighet måste först en rad basala frågor ställas: Hur konstrueras/skapas/gestaltas manlighet? Finns det en ideal manlighet? Om det finns en ideal manlighet, hur förhåller sig andra manligheter till det idealet? Därefter kommer frågor om en rad olika relationer där en makthierarkisk aspekt träder in: Hur konstrueras/skapas/gestaltas män och manlighet i förhållande till varandra och till kvinnor och kvinnlighet? Vilken inverkan får faktorer som generation, sexualitet, etnicitet, klass och konsumtion på konstruktionen av manlighet?

Forskningen om den svenska 1920-talsfilmen

1920-talets svenska filmhistoria är till stora delar fortfarande ett oskrivet kapitel. I *Svensk filmografi 2* heter det att "1920-talet är den svenska filmens minst omskrivna decennium. Det startade med kulminationen av vad som alltsedan dess kallats en storhetstid och det ändade i djupaste misär."⁶⁵ I det senast skrivna översiktsverket, *Filmen i Sverige*, menar Leif Furhammar att "Den svenska filmkonstens och filmindustrins dekadansperiod under 1920-talet har inte stimulerat till mycken historisk forskning."⁶⁶ Nyckelorden här är "storhetstid" och "dekadansperiod". Storhetstiden, eller den svenska filmens gulddålder, inföll mellan 1917 och 1924 och brukar nästan uteslutande

förknippas med tre namn: regissörerna Victor Sjöström och Mauritz Stiller samt författaren Selma Lagerlöf. Dekadansperioden förknippas däremot inte med några namn alls, utan mer allmänt med produktionen av konstnärligt dålig film.

Till guldåderproduktionen brukar ett knappt tjugotal filmer räknas, varav hälften producerades under 1920-talet. Det är kring dessa tio filmer som tjugotalets filmhistoria har koncentrerats. Det faktum att det producerades 180 filmer i Sverige under tjugotalet har negligerats eftersom de återstående filmerna har ansetts vara skräp och inte värda forskningens uppmärksamhet.⁶⁷

Kanonbildning innebär att ett fåtal filmer väljs ut som referens och diskuteras som stor konst i ett ständigt återskapat kretslopp, medan majoriteten glöms bort eller medvetet förträngs. Urvalskriteriet till kanon kan vara praktiskt – det går inte att se alla filmer – men framför allt är det ett ideologiskt urval: man värderar en del filmer som mer framstående än andra. Det ideologiska urvalet, som vid ett första påseende förefaller verka efter objektivt universella och tidlösa kriterier har problemet att det är individer eller mindre grupper, ofta män, som gör urvalet. De ”objektiva” kriterierna baseras på vad som eventuellt kan vara nyttigt för samhället, till exempel vad som anses vara acceptabelt eller oacceptabelt beteende i fråga om manlighet eller kvinnlighet. Men vad som är acceptabelt eller inte är alltså i högsta grad relaterat till ett samhälles värderingar och inte efter några tidlösa kriterier.⁶⁸ I praktiken innebär kanonbildningen att vår förståelse av film som kultur begränsas, men även att filmernas mångfasetterade representationer av samtidsbundna föreställningar om manligt och kvinnligt förblir oupptäckta. Ett sammanfatt förflutet reduceras på det här sättet till några få historiska sanningar.

En av dessa historiska sanningar är den om amerikaniseringen kontra den nationella stilen. Den svenska filmbranschen genomgick två ekonomiska kriser under tjugotalet. Den första följde i spåren av efterkrigsdepressionen 1921–22 och ledde till minskade intäkter och nedläggningar av biograf – men inte till någon större nedgång i filmproduktionen. Den andra krisen kom 1929 då bland annat flera stora och misslyckade fusioner mellan filmbolag slog undan benen för hela den svenska filmproduktionen. Detta år gjordes bara sex filmer.⁶⁹ I översiktsverket väljer dock Furhammar att skildra hela perioden som en tid av kris och sätter därmed likhetstecken mellan de ekonomiska kriserna och den konstnärliga krisen, som i sin tur skylls på amerikaniseringen: ”Det märktes på den svenska produktionen som i påfallande utsträckning försökte efterlikna amerikanska föredömen.”⁷⁰ Här återfinns ett önsketänkande: om svenskarna hade fortsatt att göra sina egna konstnärliga filmer, karakteriserade av en nationell stil, hade aldrig krisen infunnit sig.

Den nationella stilen är ett filmvetenskapligt begrepp som används för att beskriva det specifikt svenska med guldålderns filmer, vanligen kopplat till karakteristika som användandet av naturen i filmberättandet, litteratur, fotografi, klippning och auteurskap.⁷¹ Koncentrationen på de få guldåldersfilmerna har dock gett upphov till en rad myter om den svenska 1920-talsfilmen – och i förlängningen av det specifikt svenska – som inte enkelt kan reduceras till förekomsten av en nationell stil eller en amerikanisering av denna. Användandet av naturen i filmberättandet – med bilder på vådliga forsfärder, vattenfall och höga fjäll – förekommer till exempel bara i ett fåtal filmer, räknat till hela den svenska tjugotalsproduktionen. Detsamma gäller amerikaniseringen av svensk film. Det råder ingen tvekan om att en del svenska filmer hade inspirerats av amerikanska filmer, men de inspirerades även av tyska och ryska filmer, på samma sätt som ett stort antal europeiska filmmakare kom att påverka den amerikanska filmproduktionen på plats i Hollywood.⁷² Det är inte för inte som stumfilmen betraktas som mer internationell till sin karaktär än ljudfilmen med sina språkliga barriärer.⁷³

Den brittiske filmvetaren Andrew Higson har kritiserat konceptet med nationell film. Framför allt eftersom det leder till ett åsidosättande av konsumtionsledet i en filmkultur, en plats där filmer från andra länder har inverkan på hur publiken ser och förstår film, men även på hur ett land producerar film. Han menar även att konceptet med nationell film ofta leder till tal om hur en nationell film borde se ut och inte om erfarenheterna av hur det faktiskt såg ut.⁷⁴

Filmvetenskapens grundläggande intresse för filmens stil och form, dess konstnärlighet, utesluter därtill frapperande ofta det faktum att filmen först och främst är ett kommersiellt massmedium. Härmed inte sagt att forskningen om tjugotalsfilmen är felaktig, däremot är den ofullständig och enkelriktad. För att klargöra distinktionen mellan kanoniserade och icke-kanoniserade filmer kommer jag här använda begreppen konstfilm och mainstreamfilm. I sin essens behandlas detta ofta som en dikotomi där det konstnärliga ses som bra medan det kommersiella ses som dåligt.⁷⁵ Uppdelningen tenderar att skapa en rad sanningar om konst- respektive mainstreamfilmens innehåll, inte minst ifråga om hur kön framställs och där mainstreamfilmen ofta beskylls för att hysa stereotyper som upprätthåller en dominerande ideologi.⁷⁶ Konstfilmen får därmed implicit status som något bra, som något som inte upprätthåller förtryckande genusstrukturer.⁷⁷ Detta är dock ytterligare en myt som snarare beror på dikotomin särskiljande egenskaper, samt intresset för stil och form i ett fåtal konstfilmer, än på genomförandet av större empiriska studier.⁷⁸

Koncentrationen på guldåldersfilmerna som nationell film har inte en-

bart skapat myter kring det svenska och amerikaniseringen, utan även kring frågor om vem som såg på filmerna, vilka filmer som sågs och inte minst om vad dessa filmer innehöll och vilken kunskap som de kan ge oss idag när det gäller dåtida föreställningar om allt från manlighet till etnicitet.

När det gäller forskningen om den svenska 1920-talsfilmen finns dock ett undantag i Mats Björkins avhandling *Amerikansim, bolsjevism och korta kjolar*. Här studeras hur amerikansk film och amerikanska filmbolag bidrog till institutionaliseringen av den svenska filmbranschen under 1920-talet och hur det återspeglas i branschens förhållande till publiken. Amerikansk film var mycket populär i Sverige under 1920-talet och den bidrog till spridandet av amerikansk kultur, bland annat jazzmusik och modet med korta kjolar och shinglat hår. Det här var något som fördömdes av det etablerade samhället, vilket också innebar att filmerna fördömdes i samma andetag. Björkin väljer här, istället för att stämma in i den tidigare forskningens kritik om amerikanisering, att undersöka hur branschen försökte anpassa delar av sin produktion efter de amerikanska filmernas framgångsrika mönster utan att stöta sig med Svenska biografbyrån. Filmbranschen ville ju göra filmer som drog publik, samtidigt som de inte ville bli fördömda av samhället. Björkin ser det här som ett uttryck för en genomgripande mentalitetsförändring i det svenska samhället och menar även att de delar av den svenska filmproduktionen som anpassades efter amerikanskt mönster under 1920-talet inte blev till några amerikanska kopior, utan utpräglade svenska produktioner, beroende på filmbranschens anpassning till det svenska samhällets värderingar.⁷⁹

Film, genus och psykoanalys

Det är ovanligt att svenska filmvetenskapliga avhandlingar anlägger ett renodlat genusperspektiv på de undersökta filmerna/filmkulturen. Endast ett tiotal har utkommit sedan 1987 och här utgör antingen genusperspektivet en mindre del av hela undersökningen⁸⁰ eller så läggs kraften på att diskutera de teoretiska aspekterna, med följden att teorin snarare än empirin ger undersökningarnas resultat.⁸¹ Ett exempel på det senare är Tytti Soilas avhandling *Kvinnors ansikte* från 1991, den första och länge den enda filmvetenskapliga avhandlingen med ett renodlat genusperspektiv. Soila använder här den feministiska filmkritikern Laura Mulveys psykoanalytiskt inspirerade teori som presenterades i essän "Spelfilmen och lusten att se" 1975.⁸²

Mulvey menade att mainstreamfilmens patriarkala struktur medförde att kvinnan alltid fungerade som objekt i filmer medan mannen alltid var subjektet. Eller annorlunda uttryckt: mannen var den som tittade och kände njutning medan kvinnan var den som blev betittad och kände olust. För-

enklat kan den psykoanalytiska teorin beskrivas på följande vis – När mannen med sin fallos ser en kvinna, som inte har någon fallos, upplever han ett kastrationshot. För att handskas med hotet har mainstreamfilmen utvecklat två strategier: 1) Kvinnan sätts på piedestal och behandlas som en fetisch, 2) Mannen tar kontroll över kvinnan genom att kuva henne med blicken enligt ett sadomasochistiskt mönster (bestraffar eller räddar henne). Den aktive mannen intar med andra ord subjektets plats genom att han har kontroll över de tre olika blickar som förknippas med filmen – kamerans, publikens och hjältens – medan den passiva kvinnan styrs av dessa tre blickar. Åskådaren i biosalongen ser alltså skeendet på filmduken genom kamerans och genom hjältens blick. För att teorin ska fungera kan kvinnan således aldrig utgöra subjektet (hjälten, protagonisten) i en film eftersom det skulle innebära att mannen förlorade kontrollen över de tre blickarna.⁸³

Mulveys teori kom att bli oerhört inflytelserik och inom feministisk filmforskning dominerade psykoanalys långt in på 1990-talet. Teorin är dock mycket förutbestämmande: den visar kvinnans underordning, men samtidigt låser den fast kvinnan i ett underläge då alla filmer enligt teorin är strukturerade efter det patriarkala mönstret. Kvinnan blir för evigt passiv.

Tytti Soila befann sig inom den feministiska filmforskningens psykoanalytiska paradigm när hon skrev sin avhandling och använde därför psykoanalys då hon undersökte bilden av kvinnor i 1930-talets svenska filmmelodramer. Soila ansluter sig till tesen om den patriarkala diskursens dominans över kvinnan, men efter att ha studerat en rad svenska melodramer upptäcker hon att det förekommer avvikelser från den dominerande diskursen. I ett par filmer bär kvinnan upp protagonistens roll och i och med detta kan Mulveys teori inte stämma.⁸⁴ Istället för att förkasta teorin väljer Soila att bygga vidare på den och till stöd för sitt resonemang hänvisar hon till flera andra feministiska filmforskare som har stött på samma problem med Mulveys determinerande teori.⁸⁵

Undersökningen delas därmed i två. I första delen identifieras tolv kvinnliga stereotyper som är infogade under det manliga subjektets blick.⁸⁶ I andra delen diskuteras två filmer med Ingrid Bergman i huvudrollerna: *Intermezzo* (1936) och *En kvinnas ansikte* (1938). Soila menar att dessa filmer avviker från den patriarkala diskursen eftersom Ingrid Bergmans rollfigurer tillåts inneha en dold subjeksposition. Filmernas primära handling berättas med andra ord via henne, men inte direkt. Enligt Soila sker detta genom att avvikelser från den patriarkala diskursen sipprar genom väven av "föreställningar, värderingar och normer" och kommer till uttryck i filmernas stil, här via musiken och *mise en scène*. Och eftersom filmens stil är

transparent drar hon slutsatsen att dessa avvikelser endast kan förekomma i "konstnärligt högtstående filmer".⁸⁷

Det här är dels ett exempel på hur stora teorier styr resultaten, men även på tilltron till det konstnärliga som någonting bra i motsats till det kommersiella. Soila diskuterar dock aldrig betydelsen av det faktum att många av trettioårsfilmerna nådde stora publikframgångar, inte minst hos kvinnor. Hon behöver inte heller diskutera den ekonomiska betydelsen eftersom detta ändå återfinns implicit i dikotomin med det kommersiella som dåligt och det konstnärliga som bra – och konst kan eller behöver därmed aldrig kopplas till pengar, trots att de två Ingrid Bergman-filmerna var kommersiella produkter precis som alla de andra undersökta filmerna. Istället inordnar Soila sig, på grundval av teorin, i en lång rad av forskning som tenderar att framhärda i att kvinnors och mäns positioner har varit fastlåsta i samma stereotypa positioner under filmens drygt hundra år långa historia.⁸⁸

Jag vill dock hävda att detta är ett alltför enkelt förhållningssätt och att filmen, just på grund av sin kommersiella natur, istället är och har varit högst eklektisk och lyhörd för de stora förändringar som samhället har genomgått under det senaste seklet. För att lösa upp dikotomin mellan kommers och konst och för att klargöra filmens stora värde som historisk källa bortom de utpräglade film- och konstvetenskapliga infallsvinklarna kommer jag därför att använda begreppet *filmens pluralism*.

Filmens pluralism

Att använda film och kulturen kring denna är ännu ovanligt i svensk historietvetenskaplig forskning. Film har i bästa fall fått figurera som ett komplement till det traditionella skriftliga källmaterialet.⁸⁹ Med insikten om att filmen är vår tids centrala historieförmedlare har det emellertid under senare år vuxit fram ett starkt intresse för att undersöka historieskrivning och historieförmedling i historiska spelfilmer och dokumentärer.⁹⁰ Få historiker har dock gett sig i kast med filmkulturen på andra sätt än med det uttalat historiska, ofta beroende på respekt inför filmens konstnärliga kvalitéer som har setts som svårhanterliga fenomen inom ramen för klassisk källkritik. De enstaka försök som gjorts har präglats av historikernas val av konstfilmer eftersom dessa, återigen, anses som mer trovärdiga än mainstreamfilmen, vilket därmed gett ett sken av legitimitet till bruket av ett okonventionellt källmaterial. Analyserna tenderar dock att stranda på ett osmidigt bruk av film- och konstvetenskapliga metoder där fokus snarare hamnar på filmernas stil och form än på innehållet.⁹¹

För att undersöka innehållet, till exempel tidsbundna föreställningar kring genus, generation, sexualitet, etnicitet och klass, måste forskaren ide-

alt ta alla filmer i beaktande. För att använda spelfilmen som historisk källa är därför forskaren tvungen att frigöra sig från föreställningen om att filmen först och främst skulle vara en konstart. Naturligtvis är film en konstart, men samtidigt är det en kommersiell färskvara och båda dessa faktorer måste tas i beaktande. Det går inte att låta det ena utesluta det andra genom kanonbildning eller genom att ställa upp problematiken i en generaliserade dikotomi mellan konst och kommers och därmed återskapa den seglivade föreställningen om att konst och pengar är oförenliga enheter.⁹²

Filmen är i ett avseende unik i jämförelse med andra (audio)visuella källor eftersom det är ett superkommersiellt massmedium. Den ekonomiska nödvändigheten av att nå ut till så många människor som möjligt, samt att producenter av film sällan kan göra några större ändringar sedan filmen väl kommit ut på marknaden, får stor betydelse för filmers innehåll och dess framställning av människor. Denna realitet har jag valt att kalla filmens pluralism och den bärs upp av tre ben som sammantaget ger avsevärd tyngd åt forskningsvärdet av spelfilmen som historisk källa.

Spelfilmen kan förstås och kritiseras som andra historiska dokument. Det som krävs av forskaren är kunskaper om filmens språk, till exempel inramning, kameraplacering, ljussättning, redigering och genrekonventioner som behövs för att läsa filmerna, vilket egentligen inte är konstigare än att en äldrehistoriker måste lära sig läsa handskrift. Vidare erhåller spelfilmen en stor del av sitt estetiska värde genom att reflektera samhörighet med verkligheten och det är här som det första benet i filmens pluralism träder in. En spelfilm skapas av hundratals människor, både män och kvinnor, som var och en genererar en bild, medvetet eller omedvetet, av den presumtiva åskådaren för att på så sätt lättare kunna gissa sig till vilka attityder och preferenser de har.⁹³ Resultatet av denna kollektiva heterogenitet blir just att filmerna kommer att återspegla aktuella attityder, värden och åsikter i pluralis för tiden då filmen i fråga producerades. Det är med andra ord inte en gudabenådad regissör som ligger bakom en films tillkomst på samma sätt som en ensam författare ligger bakom en roman. Undantaget skulle kunna tyckas vara konstfilmer, men även dessa innehåller värderingar och attityder, och när det kommer till kritan är även konstfilmerna gjorda av fler än en person. Denna tillkomstens pluralism ska inte underskattas.

Det andra benet som bär upp filmens pluralism är dess strävan efter representativitet. Eftersom film är och alltid har varit dyr att producera måste den ligga mycket nära publikens preferenser för att ha möjlighet att spela in sina kostnader. Detta har ofta tolkats negativt, som att mainstreamfilmen är likriktad och därigenom kan upprätthålla en diskriminerande ideologi.⁹⁴ I själva verket är förhållandet det omvända. Just för att kunna spridas så effektivt

som möjligt och därmed kunna spela in sina kostnader måste mainstream-filmen "härabärgera så många typer av preferenser som möjligt – man vill ju nå såväl höger som vänster, hetero- som homosexuell, religiös som ateist med samma verk."⁹⁵ Denna pluralism tvingar alltså filmen att ligga nära flera olika, samtidigt existerande, strömningar i samhället och därför går det att hävda att spelfilmen är inkluderande till sin natur. Härav också den mångtydighet som Cultural Studies tillskriver populärkulturen.⁹⁶

Det tredje benet i filmens pluralism har att göra med filmens massmediala mål, en inriktning som suddar ut gränsen mellan offentligt och privat. Det inträffar genom att filmen använder sig av mänsklig erfarenhet som råmaterial i sin produktion och därmed visar upp det privata i offentligheten. Beroendet av maximal spridning hänger därför inte enbart ihop med att täcka in så många skilda grupperingar i samhället som möjligt, utan även *hur* dessa karaktärer framställs när det gäller känslor, utseende, uppförande, relationer och så vidare. Filmskaparna är helt enkelt tvungna att använda sig av mänskliga erfarenheter, behov och fantasier som både bekräftar och överskrider vad som accepteras i den offentliga sfären och detta eftersom filmen, genom sina fotografiska kvalitéer, är så nära kopplad till realismen.⁹⁷

Förenklat går det att tala om två sorters realism inom konsten. Den första säger att konst ska behandla viktiga sociala och psykologiska aspekter och den andra säger att det ska vara verklighetstroget.⁹⁸ De två sorternas realism har inte alltid gått hand i hand i filmens värld, men oavsett om filmen utspelar sig i rymden, är animerad, är en konstfilm eller en romantisk komedi, kan inte filmskaparna tumma på karaktärernas mänskliga drag. Det är framför allt här som åskådaren kan relatera till vissa känslor, beteenden eller egenskaper som återfinns hos karaktärerna på filmduken och som får de tvådimensionella karaktärerna att framstå som trovärdiga – och i förlängningen som verklighetstroga. Den mänskliga aspekten, främst medierad via skådespelare, binder på så sätt samman filmen och åskådaren på ett förståelsemässigt plan. Knutpunkten ligger i att åskådaren känner igen vissa drag eller typer och kanske till och med allierar sig med någon av karaktärerna, vilket också innebär att åskådaren sannolikt känner motvilja gentemot andra karaktärer. Med filmens strävan efter pluralism är det dock långtifrån säkert att åskådarna allierar sig eller känner motvilja mot en och samma karaktär i en film. Eftersom åskådarna inte är en homogen massa måste därför filmerna, för att bekosta sin dyra produktion och helst generera vinst, vara pluralistiskt inkluderande. Det innebär i sin tur att filmerna kommer att återspegla en mycket komplex verklighet där skådespelarna fungerar som representationer för en rad olika fö-

reställningar kring exempelvis genus, etnicitet och klass och deras inbördes relationer.⁹⁹

Trots filmens inkluderande natur innehåller inte en eller ens femtio filmer allt. Det kommer alltid att finnas undantag och avvikelser från filmens pluralism. Men dessa undantag är i sig intressanta och måste uppmärksammas. Exempelvis presenterades en mycket skev bild av svarta i amerikansk film långt in på 1900-talet och homosexuella förekom ytterst sällan, åtminstone inte öppet, i mainstreamfilmen förrän på 1980-talet.¹⁰⁰ Att den ena gruppens representationer hade mycket litet att göra med den omgivande verkligheten och att den andra gruppen inte ens förekom kan naturligtvis ställa till med problem vid förespråkandet av filmens pluralism. Dock ska man alltid ha i minnet att filmens representationer utgörs av föreställningar och fördomar kring svarta och vita, män och kvinnor, hetero- och homosexuella, som i sin tur har en nära koppling till den samtid i vilken filmerna producerades.¹⁰¹ Försök som gjorts med att mer eller mindre helt frångå den samtida produktionskontextens föreställningar om kön och etnicitet för att återskapa den "riktiga" historien eller tidsbilden har lett till intressanta filmer, men oftast ekonomiska floppar.¹⁰²

Med de här undantagen i åtanke kan det inte nog betonas hur viktig den sociala och den mediala kontexten är när filmen ska anlitas som historisk källa för att studera representationer. Kontextualiseringen är det som främst skiljer den historiska vetenskapen från konstvetenskaperna i det att historievetenskapen använder en film för att säga något om det omgivande samhället, medan konstvetenskaperna eventuellt tar kontexten i anspråk för att kunna säga något om det enskilda konstverket. Undantag från filmens pluralism, till exempel när det gäller den skeva representationen av svarta i amerikansk film, kan därmed säga mycket om det omgivande samhällets inställning till den gruppen. Men kontexten är inte bara viktig ur en social samhällelig synpunkt, utan även för att rätt kunna läsa av filmernas innehåll utifrån en tids audiovisuella läskunnighet.¹⁰³ Idag kan till exempel en stumfilm från 1920-talet eller en pilsnerfilm från 1930-talet uppfattas som verklighetsfrämmande eftersom skådespelarna däri är kraftigt sminkade, gestikulerar och grimaserar överdrivet eller talar teatraliskt. Men detta är beroende av samtida stilistiska konventioner och uppfattades som verklighetstroget av sin samtid. Ur filmhistorisk synpunkt är dessa stilistiska förändringar intressanta i sig, men ur historievetenskaplig synpunkt är dessa ständigt förändrade konventioner oerhört viktiga för att inte misstolka äldre filmer. Liksom de stilistiska konventionerna ständigt förändras, förändras filmernas innehåll i form av representationer och föreställningar över tid. Eftersom spelfilmen alltid har varit en färskvara – just på grund av dess plu-

ralism och dess stilistiska konventioner med sina nära kopplingar till samtiden – utgör filmen en utmärkt källa för att undersöka föreställningar, men också hur dessa förändras över tid.¹⁰⁴

Den ekonomiska drivkraften bakom filmens pluralism kan i viss mån även sägas vara giltig för den kommersiella dokumentärfilmen, framför allt den som producerades under första halvan av 1900-talet då den liksom spelfilmen var mer beroende av en stor publiktillströmning.¹⁰⁵

Representationer

I filmvetenskap är forskning om olika slags representationer relativt ovanlig och en anledning därtill kan spåras till Siegfried Kracauers klassiska men sällan lästa studie *From Caligari to Hitler* från 1947. Här argumenterar han för att man i tysk film producerad före 1933 kan urskilja en tysk mentalitet som förutspådde Hitlers maktövertagande och det tyska folkets underkastelse. Tankefiguren är, trots att den utsatts för hård kritik, inte helt förvänd och ligger i linje med denna avhandling. Vad som däremot är problematiskt är Kracauers metod och urval. För att finna den tyska mentaliteten väljer Kracauer att bygga resultaten på den tyska filmens hyllade motsvarighet till de svenska guldåldersfilmerna, expressionistfilmerna. Men liksom guldåldersfilmerna var de konstnärliga expressionistfilmerna mycket få till antalet. De var också, med Kracauers egna ord, introverta och *high-brow* med följden att de inte blev några stora publikframgångar. Hela floran av sekundära, och inte sällan populära tyska filmer, utesluts helt sonika ur undersökningen eftersom de var för publikfriande.¹⁰⁶

Att expressionistfilmerna visar på *en* tysk mentalitet är på sätt och vis symtomatiskt för filmvetenskaplig representationsforskning då denna tenderar att lägga tonvikt på några få konstfilmer, men även för vetenskapen i stort genom dess närmast inneboende teleologiska letande efter *en* plausibel förklaring eller sanning. Kracauers resultat är med andra ord beroende av att alla andra tyska filmer utesluts, filmer som med stor sannolikhet hyste en lång rad andra mentaliteter vars närvaro skulle kullkasta det teleologiskt framtagna resultatet. En vidgad studie av ett större antal filmer, inte minst de populära som folk aktivt valde att se, borde därför på ett mer tillförlitligt sätt kunna fånga upp ett antal motstridiga mentaliteter och föreställningar som förekom i ett samhälle vid en viss tid.¹⁰⁷ Undersökningar som på det här sättet söker täcka in en stor del av filmutbudet under en viss tid hör till ovanligheterna, men de som genomförts har visat på helt nya resultat som underbygger filmens pluralism.¹⁰⁸

Representationer innebär sålunda inte att filmerna utgör enkelriktade återspeglings av ett samhälle, utan att filmerna även är sammanlänkade

med och därtill påverkar samhället genom spridandet av bland annat idéer, mentalitet och mode.¹⁰⁹ Filmen har som få andra medier förmåga att plocka upp både små och stora samtida företeelser och strömningar, och via populariteten har den också kapacitet att sprida dem vidare.

Metod och källmaterial

Den svenska filmkulturen kommer inte att diskuteras som konst i den här avhandlingen och fokus kommer följaktligen inte heller, annat än undantagsvis, att ligga på filmernas stil, form eller på regissörskap. Istället är det filmernas narrativa innehåll, dess skådespelare och det samtida mottagandet som står i fokus. Filmforskaren Janet Staiger har förordat en historisk receptionsstudie av film som, för att komma bort från traditionell filmanalys, omfattar tre nivåer för en ny tolkning av filmen: 1) texten, 2) åskådaren, 3) den historiska kontexten. Staiger menar att en fördjupad tolkning av filmen kan leda till att historien skrivs om i den meningen att förut dolda betydelser kan flyta upp till ytan. Dessutom kan arbetssättet bidra till förståelsen om hur kultur och politiska handlingsmönster vävs samman och påverkar varandra.¹¹⁰

En receptionsanalys är inriktad på mottagandet och inte på vad som sker i själva filmen. I den här avhandlingen utgör filmbilderna det primära materialet för studiet av representationer, eller om man så vill, de historiska avtrycken i form av rörliga bilder. Jag har därför strukturerat om Staigers receptionsanalys enligt modellen: 1) filmen, 2) mottagandet, 3) den historiska kontexten.

Av de 180 långfilmslånga spel- och dokumentärfilmer som producerades i Sverige under 1920-talet finns idag 97 helt och 18 delvis bevarade. Av dessa 115 filmer har jag sett och kommer att använda ett hundratal,¹¹¹ vilket kommer att kompletteras med några avstickare till 1910- respektive 1930-talets svenska filmproduktion. Därtill, för att utvidga det snäva konceptet med den nationella filmen, kommer jag att inkludera ett fyrtiotal amerikanska, tyska och ryska filmer i diskussionen. I några fall har dock centrala filmer för de olika delundersökningarna gått förlorade. För att inte gå miste om dessa films innehåll har jag som ersättning valt att använda originalfilmmanus, program och censurkort.

För att nå samtidens föreställningar om filmkulturen och den pågående diskussionen om manlighet, sexualitet och etnicitet kommer ett tematiskt upplägg att användas. Detta för att skapa större förståelse för konstruktionen av bilder av manlighet under tjugotalet. De olika temana kräver ett fördjupande i varje ämne och genom att dialogiskt diskutera aktuella frågor i det svenska samhället kan de olika delundersökningarna förankras i en samtida kontext som ger ett säkrare forskningsresultat.¹¹² Det tematiska upplägget har förde-

len att filmerna kan användas i flera analyser, men med olika analysingångar. Det ska dock framhållas att ibland blir representationernas koppling till samtiden mycket tydlig, ibland blir den inte det beroende på samhällets komplexitet. Det närapå fullständiga urvalet av filmer ger emellertid en unik överblick över hela 1920-talets svenska filmproduktion. Fullständigheten medför också att analyserna kan avlägsna sig från distinktionerna mellan konst och skräp, guldålder och dekadans, vilket därmed ger ett bredare underlag.

För att förankra tolkningen av filmernas innehåll i deras samtid har jag använt drygt 900 dagstidningsrecensioner med politisk och viss geografisk spridning. Då nästan alla filmer hade sina urpremiärer i Stockholm har det varit enklast att lokalisera recensionerna i Stockholmstidningar, därefter är det hart när omöjligt att följa filmernas färd genom Sverige via lokaltidningars recensioner. Från cirka 1922 hade dock filmerna oftast premiär samtidigt i Stockholm, Göteborg och Malmö. För varje enskild svensk film har recensioner från tio tidningar använts: *Arbetet*, *Folkets Dagblad Politiken*, *Social-Demokraten* (vänster); *Dagens Nyheter*, *Göteborgs-Posten*, *Stockholms Dagblad* (liberal); *Aftonbladet*, *Nya Dagligt Allehanda*, *Stockolms-Tidningen*, *Svenska Dagbladet* (konservativ). För varje utländsk film som analyserats har två till fem recensioner använts från samma tidningar. Därtill används recensioner från ett tiotal andra tidningar som komplement i de fall där recensioner inte har kunnat lokaliseras i de tio huvudtidningarna, alternativt då jag kunnat spåra recensioner till mer lokalt förankrade dagstidningar.

Till skillnad från idag, då endast ledarsidorna visar den politiska hemvisten, genomsyrades 1920-talets tidningar, ända in till filmrecensionerna, av sin politiska tillhörighet. Detta gör att skillnader i politisk tolkning, men även konsensus kring olika frågor, kommer fram mycket tydligt i urvalet av tidningar. Filmrecensenterna visar även en tänkvärd fördelning vad gäller kön. Under 1920-talet är det i princip ingen filmrecensent som skriver i eget namn utan alla recensioner är antingen skrivna under signatur eller är osignerade. Detta berodde både på journalistisk konvention och på filmens låga status. Att skriva filmrecensioner var inget kulturpersonligheter befattade sig med.¹¹³ Detta öppnade upp verksamheten för yngre förmågor, men även för kvinnor. Journalistyrket var under 1910- och 20-talen en utpräglad manlig profession där kvinnor endast utgjorde mellan tre och sex procent av kåren.¹¹⁴ Bland de signaturer som kan avkodas utgör emellertid kvinnor närmre 30 procent av filmrecensenterna under 1920-talet.¹¹⁵ Då recensionerna här svarar mot tjugotalets åskådare blir den mer heterogena spridningen i ålder och kön till en fördel när det gäller representativitetsfaktorn.¹¹⁶ Här finns också filmernas popularitet i antalet sålda biljetter, men det är ett trubbigt instrument. Det ska framhållas att det inte är

görligt att citera alla recensioner varje gång en film diskuteras. I analysen kommer den övergripande meningen att redovisas, exempelvis om det råder samstämmighet inför något fenomen. I noterna kommer det dock att framgå hur denna eventuella enighet är sammansatt.

Det huvudsakliga materialet för den historiska kontexten utgörs av artiklar från elva under 1920-talet verksamma filmtidskrifter. Dessa kan delas upp i tre inriktningar: 1) allmänna, 2) branschtidskrifter, 3) specialtidskrifter. Den mest välkända filmtidskriften torde vara *Filmjournalen*, men här finns även den inte lika mondäne och i forskning nästan aldrig använda *Filmnyheter*, en tidskrift som hade en mångdubbelt större upplaga än några andra filmtidskrifter under 1920-talet. Exempelvis trycktes åren 1922–25 en specialutgåva kallad *Annandagens filmnyheter* i 200.000 exemplar som delades ut i samband med årets stora premiärhelg.¹¹⁷ Bland de allmänna räknas *Scenen* och *Våra nöjen* in eftersom dessa behandlade film även om deras huvudsakliga intresse var teater respektive nöjen i allmänhet. Med undantag av *Scenen* har jag systematiskt gått igenom samtliga årgångar i den allmänna kategorin i jakt på artiklar som berör mina olika teman.

När det gäller branschtidskrifter fanns *Biografbladet* och *Biografägarna* (visning) och *Biografrevyn*, *Filmbladet* och *Svensk filmtidning* (distribution). Dessa tidskrifter hade inte samma upplagesiffror som de allmänna tidskrifterna, men å andra sidan var de oerhört känsliga för strömningar i det svenska samhället som hade något med film att göra. På det sättet utgör de utmärkta barometrar för tjugotalets diskussioner kring film, vilka inte sällan är kopplade till avhandlingens olika teman. De fem branschtidskrifterna utkom överlappande i sammanlagt 29 årgångar, varav jag gått igenom 21 för att täcka in hela decenniet. Bland specialtidskrifterna har jag enbart gått igenom *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* beroende på att de återstående tidskrifterna är centrerade kring filmtekniska frågor.

Filmtidskrifterna kompletteras av en rad samtida skrifter och texter om film och/eller aktuellt tema, samt av en stor, ej tidigare använd undersökning om barns biografgående som Stockholm stad genomförde 1929. Även ett flertal censurkort och litterära förlagor kommer att användas för att undersöka vilka klipp/bearbetningar som censuren/producenten valde att göra och vilken inverkan detta fick på filmernas innehåll. Därtill kommer en rad biografier där skådespelare och regissörer ser tillbaka på 1920-talets filminspelningar att anlitas.

Den stora mängden källmaterial, spridningen på materialet, samt dess kontextuella kopplingar till det svenska tjugotalssamhället utgör sammantaget orsaken till att jag här har valt att tala om filmkultur istället för det mer snävt hållna svensk film.

Avhandlingens disposition

I det inledande kapitlet har de genusteoretiska utgångspunkterna, forskningen om den svenska 1920-talsfilmen, samt avhandlingens källmaterial och metod presenterats. Avhandlingens andra kapitel inleds med en historisk bakgrund av det svenska samhället under tidigt 1900-tal, vilket kopplas samman med den framväxande konsumtions- och nöjeskulturen. Med filmen i centrum går diskussionen därefter över till att handla om den samhälleliga inställningen till det nya mediet med speciellt fokus, bland annat via en publikundersökning, på barn och ungdomars närvaro och vilka reaktioner detta mötte. Kapitel två ska dock ses som en grundläggande kontextualisering för hela avhandlingen.

Därefter följer de fyra tematiska undersökningarna som metodiskt är likartat uppbyggda med en inledande specificering av kontexten efter ämne, samt en diskussion av tidigare forskning och teori, vilket följs av analyser av filmer och det kontextuella materialet utifrån de för varje kapitel stipulerade frågorna. Eftersom det här handlar om filmer som mycket få nu levande personer har sett eller ens känner till, samt för att källkritiskt verifiera analyserna utifrån filmernas bilder och historier, har jag sett det både som en nödvändighet och som en service till läsaren att återberätta handlingen i många av de, för analysen, centrala filmerna. Kapitel tre behandlar de filmer där barn och ungdom hade framträdande roller, medan kapitel fyra har fokus på faderskap och kärlek i den svenska 1920-talsfilmen. Kapitel fem utgörs av en studie av skådespelaren och personen Gösta Ekman utifrån hur sexualitet och popularitet diskuterades i samtiden. Kapitel sex har fokus på det massiva användandet av rasstereotyper och etnicitet kopplat till genus i den svenska 1920-talsfilmen. Avhandlingen avslutas med en slutdiskussion i kapitel sju som dels består av en sammanfattning, dels av en sammanfattande och övergripande diskussion som återknyter till inledningskapitlets problemställningar.

Det svenska samhället och filmkulturen under 1900-talets första decennier

Under 1900-talets första decennier förändrades det svenska samhället. Från att ha varit ett fattigt och agrart baserat land, omvandlades Sverige till ett industrialiserat land med urbanisering, ekonomisk tillväxt och politiska förändringar. Parlamentarismens genombrott 1917 följdes av den allmänna rösträtten 1921, den första folkomröstningen 1922, försvarsbeslutet 1925 och början på socialdemokratins långa regeringsinnehav 1932. I ett övergripande historiskt perspektiv framstår utvecklingen av det moderna Sverige som linjär utan alltför många gupp. Det här var dock en turbulent tid på flera plan. Ur genushistorisk synpunkt framstår samma period som mer oviss. Valdeltagandet var lågt trots den allmänna rösträtten. Demokrati var alltjämt ett omstritt begrepp. Politisk instabilitet rådde under hela 1920-talet med regeringsombildningar vart och vartannat år. Arbetsmarknaden präglades tidvis av stor arbetslöshet och oroligheter.

De samhälleliga förändringarna berörde inte bara politik och ekonomi. Det var på många områden konkret synliga, framför allt i storstäderna där trafiken med bilar, cyklar och spårvagnar blev ljudligare och jäktigare; där ett oupphörligt byggande pågick och där en ny konsumtions- och nöjeskultur började flöda. Trots byggandet levde människor i de växande städerna alltmer trångbott och de som levde allra mest trångt var de från landet inflyttade ungdomarna som "bodde inne", vilket innebar en madrass på golvet som bara fick nyttjas på natten. Den resterande tiden, arbete och fritid, tillbringande ungdomarna ute på stan.¹¹⁸ Synligheten gällde även för barn till arbetarklassen. Med föräldrarna på arbetet blev gatan barnens lek- och i vissa fall arbetsplats, något som oroade borgerligheten då barn och ungdom på det här sättet var utom räckhåll för föräldrar och fostrare. Synligheten kom också att transformeras till något som tangerade brottsliga handlingar: att spela boll, kasta kula, ropa för högt, slåss eller att inte göra någonting (stå inte här och häng!), kunde leda till tillsägelser eller gripanden av de allt vanligare – och synligare – poliskonstaplarna. Att antalet ingripanden mot barn och ungdomar ökade fick det etablerade samhället att ropa på ännu

fler poliser och ännu mer kontroll. Brotten mot offentlig myndighet ökade också stort vid den här tiden, samtidigt som vanliga brott minskade.¹¹⁹

Tack vare massmedias växande betydelse och förbättrade kommunikationer stannade inte dessa föreställningar i städerna, utan spreds och etablerade sig även i landsorten.¹²⁰ Även skolan fick ett stort inflytande eftersom den hade till uppgift att forma eleverna till sociala varelser som skulle inordna sig i samhällets uppdelning mellan styrande och styrda. Genom två viktiga reformer 1919 och 1927 kom för första gången alla barn att genomgå folkskolan, vilket det varit lite si och så med innan, och reformerna kan ses som ytterligare en åtgärd från samhällets sida att utöva kontroll över barn och ungdom.¹²¹

Utvecklingen var med andra ord inte utan farthinder, vilket visades i debatten om den nya konsumtions- och nöjeskulturen där inte minst spelfilmen kom att få en framträdande plats. Även tidningar, tidskrifter, reklam och modemagasin fick en mer framskjuten roll under 1910- och 20-talen. En ny uppdelning av tiden i fritid och lönearbete uppstod. Konsumtionen av olika varor och tjänster kom därmed att definiera människors identitet på ett sätt som framför allt arbetet tidigare haft monopol på.¹²² Det betyder inte att arbete och andra identitetsskapande faktorer, till exempel religion och politisk verksamhet, tvärt lade sig platt inför de ekonomiska marknadskrafterna.

Forskningen har ofta haft en antingen eller-syn på konsumtion: antingen som något bra och frigörande eller som något dåligt och tvingande.¹²³ Den pessimistiska synen på konsumenterna som passiva offer, och populärkulturen som manipulativ och enkelriktad, kan härledas till Frankfurtskolan, en inriktning som uppstod under mellankrigstiden parallellt med framväxten av det moderna konsumtionssamhället.¹²⁴ Birminghamskolan, eller Cultural Studies, uppstod som en 1960-talets reaktion på Frankfurtskolans elitism, med en mycket mer positiv syn på både konsumenten och populärkulturen. Båda skolornas syn på konsumtion och populärkultur är starkt värderande i endera riktningen och fungerar liknande dikotomin mellan konst och kommers.

Historikern Peter N Sterns menar att dikotomier av detta slag kom att dryftas i allt kraftfullare ordalag runt sekelskiftet 1900 på grund av att den nya masskonsumtionen i allt högre utsträckning kom att inbegripa alla i samhället. Med anledning av detta väljer Sterns att inte se utvecklingen som svart eller vit utan som en "fascinating juggling act", där individer som både var för och emot konsumtionens verkningar inte nödvändigtvis övergav äldre värden och inte heller helt omfamnade nya. Konsumtionen styrdes av de sociala strukturerna, på samma gång som den rörde om och skapade ore-

da i samma strukturer.¹²⁵ Även Johan Fornäs menar att forskare måste ha insikt om ”det modernas fundamentala ambivalens”. Ambivalensen uppstår på grund av att moderniseringen är ohejdbar, samtidigt som försöken att stoppa densamma, ofta på ett kulturellt symboliskt plan, leder till att moderniseringen hela tiden hittar nya vägar, exempelvis på det kommersiellt ekonomiska planet.¹²⁶ Det ska påpekas att Sverige låg åtminstone tjugo år efter Storbritannien och USA och att konsumtionskulturens genombrott för svensk del framför allt kom under mellankrigstiden.¹²⁷

I det källmaterial jag har undersökt blir det uppenbart att när masskonsumtionen gör entré under de här decennierna leder det till öppna motsättningar mellan det traditionella och det moderna, mellan nyttigt och onyttigt och mellan gammal och ung. Konsumtionen ses omväxlande som något bra och dåligt – och rakt igenom skär olika ståndpunkter kring genus som en röd tråd. Det är dock inte fråga om kliniska gränsdragningar, utan gränserna är mer diffusa; både äldre och nyare influenser kunde samsas hos en och samma individ eller organisation. För att frilägga denna sammansatta väv kommer jag genomgående att uppmärksamma de ekonomiska aspekterna och hur de påverkade konstruktionen av genus, generation och etnicitet i och utanför filmproduktionen. På det här sättet hoppas jag kunna visa att konsumtionen hade både positiv och negativ inverkan, men framför allt att den på relativt kort tid skapade stora förändringar i synen på kön.

Den kommersiella spelfilmen hamnade i skottgluggen som samhällets fiende nummer ett i debatten om den unga konsumtions- och nöjeskulturen, något som bekräftar dess centrala roll i spelet om tolkningsutrymmet för definierandet av nya genuskodningar för män och kvinnor, barn och ungdomar, arbetarklass och medelklass. Debatten om den tidiga filmkulturen centrerades dock till stor del kring barn och ungdom. I presentationen av kontexten kommer därför barn och ungdom att fungera som ett slags prisma och diskussionen ska betraktas som symptomatisk och som grund för avhandlingen i sin helhet.

Filmens dåliga rykte och censuren

Sommaren 1896 kom kinematografen till Sverige, närmare bestämt till industri- och slöjdställningen i Malmö. Filmen var från början en vetenskaplig uppfinning och att det bullrade och ångade från apparaten som visade filmen var en lika stor upplevelse för förra sekelskiftets filmåskådare som de rörliga bilderna som visades i den mörklagda lokalen.¹²⁸ Filmhistorikern Tom Gunning har döpt denna period till ”the cinema of attraction”, attraktionsfilm, för att peka på att det berättande som filmen idag är så nära förknippat med knappt existerade före 1905.¹²⁹

Runt 1905 påbörjades en omfattande strukturomvandling som skulle förvandla filmen från nöjesfältsattraktion till storindustri. Fasta lokaler etablerades, först i de större industristäderna men inom några år fanns det en eller två kinematografer även på mindre orter. Fasta lokaler innebar att det hela tiden krävdes nya filmer eftersom publiken inte byttes ut. Det ledde till att filmtillverkning och distribution professionaliserades och kommersialiserades, men på sikt även till att filmernas längd och innehåll förändrades. Filmerna blev allt längre och började att berätta historier.¹³⁰ Filmens explosiva utveckling oroade det etablerade samhället. Vad var det som visades och vad var det egentligen som hände därinne i lokalerna, där barn och vuxna, män och kvinnor, satt bredvid varandra i mörkret?¹³¹ I Sverige, där nykterhetsorganisationer och frikyrkliga församlingar hade hyrt ut lokaler till kringresande filmföreläsare, tog nu kyrkan avstånd från "biografeländet" och redan 1904/1905 kommer de första upproppen mot barns biografgång.¹³²

Filmen går alltså under de tidiga åren från att vara en vetenskaplig kuriositet som var relativt dyr att beskåda till ett billigt massnöje. Efter 1905 växer föreställningen fram om att det enbart var arbetarklassen som frekventerade biograferna och att de där utsattes för allehanda billigheter som frätte sönder moralen. Nu var det många från arbetarklassen som gick på bio, men i Sverige har det inte genomförts en enda undersökning om den sociala stratifieringen vid den här tiden, utan forskningen har utgått ifrån att det var arbetarklass och därmed satt punkt. Undersökningar från USA, Storbritannien och Ryssland visar dock att människor från alla samhällsklasser regelbundet gick på bio.¹³³

De tidiga attackerna mot filmen ska sättas in i ett större sammanhang. Ulf Boëthius, som undersökt attacken mot Nick Carter-litteraturen 1908–09, menar att det etablerade samhällets starka opposition snarare var en reaktion på samhällets stora strukturella förändringar än en reaktion på innehållet i den angripna kolportage- och smutslitteraturen. Som ett slags symptom på förändringen hamnade den framväxande nöjeskulturen med dans, restauranger, caféer och biografer i skottgluggen, inte minst eftersom det nya nöjeslivet lockade ut människor ur hemmen som aldrig förr, ofta till nöjen som var klassöverskridande.¹³⁴ Just att klasser obehindrat beblandade sig med varandra och att en ny konsumtion tillsynes ohejdat breddat ut sig oroade många.

Nick Carter-debatten var Sveriges första utbrott av moralpanik, ett begrepp myntat av sociologen Stanley Cohen som kan beskrivas som en reaktion från media och allmänhet där nya kulturyttringar framställs som samhällsfarliga och konsumenterna av dem som förtappade.¹³⁵ Boëthius pekar också ut några typiska drag för moralpanik, bland annat att debatten för-

des av självutnämnda experter ur det etablerade samhället, att få eller ingen av kritikerna hade läst häftena och att den grupp som pekades ut som brukare också var den grupp som behövde beskyddas, nämligen barn och ungdomar. Till följd av den massiva kritiken stoppades försäljningen av Nick Carter-häftena våren 1909.¹³⁶

Med Nick Carter död och begravnen riktades blickarna mot filmen och här användes samma typ av retorik. Filmen var kondenserad kolportage-litteratur, fast berättad med bilder istället för ord, vilket ansågs ha en ännu värre effekt på barn och ungdom eftersom det gick snabbare att se en film eller två än att läsa en bok, vilket i sin tur betydde att de kunde lära in de nya brottsmetoderna ännu raskare. Men där attacken mot smutslitteraturen hindrades av tryckfriheten, där hade den nya filmen inte en chans.

I februari 1908 höll Marie Louise Gagner, adjunkt vid folkskoleseminariet i Stockholm, ett föredrag som publicerades i samband med Nick Carter-debaclet ett halvår senare. Det var betitlat *Barn och biografföreställningar* och är betydelsefullt, eftersom här sammanställs för första gången en rad föreställningar om filmen och dess koppling till barn och ungdom som levde vidare in på 1920-talet och längre än så. Föredraget var en frontalattack mot filmen och dess spridning med nya biografier, inte bara i Stockholm, utan även i småstäderna och på landsbygden. Gagner var övertygad om att filmen skadade människors smak och att publiken inte var den som normalt besökte en föreläsningssal eller ett bibliotek. Mest oroad var hon över att barn besökte biograferna i tusental: "Det finnes ej heller få gossar och flickor, som gripits av verklig passion efter biografbesök. De kunna förr försaka sötsaker o. d. än biografen. Många, många av våra folkskolebarn gå minst en gång i veckan på densamma."¹³⁷

I föredraget görs en uppdelning mellan de "goda numren" och de "fula och obehagliga". De goda numren bestod av naturscenerier, industrifilmer, idrotts- och militärfilmer – "särskilt lämpliga äro dessa nummer för pojkar" – och händelser för dagen. De fula numren bestod av filmer som innehöll mord, självmord och rån; filmer med skabrösa scener och slutligen filmer med komiska nummer, varav "de flesta äro rent idiotiska och råa". De senare numren var i klar majoritet enligt de "80-tal biografprogram" som Gagner flitigt citerar ur för att understödja sitt angrepp. Däremot har hon svårt att förklara filmernas popularitet hos åskådarna. När hon frågar en liten flicka varför hon velat se sådana hemskheter, svarar flickan: "Se fröken, det är värst först, när man kommer dit. För då darrar man i hela kroppen och tänker: Jag undrar, vad jag skall få se för rysligt. Det känns precis, som när man skall gå till tandläkaren." Därefter fortsätter Gagner:

Till skam för publikens smak må sägas, att just de biografer, som ståta med de mest upprörande brottsmåls- och kolportageromanerna, ha massor av åskådare. Kanske någon, som ej är inne i saken, undrar, hur man får bilderna till dessa nummer. Jo, de större filmfabrikanterna i utlandet ha en hel stab skådespelare och skådespelerskor till sitt förfogande, vilka under det de utföra de mest dramatiska partierna av romanen i fråga förevigas av en fotograf. Alla dessa scener *konstrueras* sålunda. Och jag vill lova, att de smaka konstruktion.

Jag har varit i tillfälle att ta reda på vad ett 50-tal barn i en skola, i allmänhet tillhörande goda, fast enkla hem, fått se på biograferna.

Nu är att märka, att intet av dessa barn fått gå mycket ofta på biografer. Endast ett fåtal av dem, fem stycken, har besökt biograf ett tiotal gånger.

Av detta 50-tal barn hade 22 sett mordscener, 7 sett självmordsscener, icke mindre än 36 sett stöldscener, 17 sett eldsvådor och 15 sett andra hemska saker.¹³⁸

Här framkommer, förutom flickans förväntningar och biopublikens smak, även några seglivade föreställningar om filmen. För det första att smutsen kom från utlandet, där en hel stab människor stod redo att överhopa Sverige med allehanda obehagliga bilder i rent ekonomiskt vinstsyfte. För det andra alla hänvisningar till mordscener och dylikt, som ofta beskrevs utförligt i programmen men som lika ofta inte fanns med i själva filmerna. För det tredje att filmerna är konstruktioner och att något som är onaturligt inte är bra.

Det är uppenbart att Gagner inte har sett filmerna hon talar om. Hela argumentationen utgår från biografprogrammen, köer av barn hon sett utanför biograferna och den statistik som hon samlat in från sin grupp på ett femtiotal barn. Men då biografprogrammen nästan var att jämföras med reklam där "sensationerna" gärna överdrevs, blir den bild hon målar upp överdriven och osann.¹³⁹ Trots det kom föredraget att bli upprinnelsen till den kommitté vars betänkande sedan fick ligga till grund för den proposition, som i sin tur ledde fram till riksdagsbeslutet om inrättandet av en statlig filmcensur 1911.¹⁴⁰ Gagner var drivande sakkunnig i kommittén och blev sedermera utsedd till en av de tre första censorerna vid Statens biografbyrå.¹⁴¹

Den bärande paragrafen i biografförordningen talade om att en granskningsman inte fick godkänna filmer som kunde

strida mot allmän lag eller goda seder eller eljest kunna verka förråande, upphetsande eller till förvillande av rättsbegreppen. Bilder som framställa skräckscener, självmord eller grova förbrytelser på sådant

sätt eller i sådant sammanhang, att dylik verkan kan åstadkommas, må sålunda icke godkännas.

Till förevisning vid sådan föreställning, till vilken barn under 15 år lämnas tillträde, må ej heller godkännas bilder som äro ägnade att skadligt uppjaga barns fantasi eller eljest menligt inverka på deras andliga utveckling eller hälsa.¹⁴²

Filmcensuren använde tre färgbeteckningar på censurkortet för att gradera de förhandsgranskade filmerna. Vit stod för totalförbud, gul för barnförbjuden film, röd för barntillåten och gränsen mellan gula och röda filmer sattes vid 15 år. Från start arbetade censorerna hårt för att rensa upp i biografträsket och 1911–22 totalförbjöds över 1.500 filmer, ett antal som därefter stabiliserades på i genomsnitt 53 förbjudna filmer per år 1923–30. Därtill klipptes det i många gula och röda filmer före premiären. Bland de svenskproducerade filmerna totalförbjöds nio stycken under tiotalet, medan inte en enda förbjöds under tjugotalet.¹⁴³ En totalförbjuden film kunde innebära ekonomisk katastrof för bolaget som producerat filmen och att ingen svensk film förbjöds under 1920-talet ser jag som att den svenska filmbranschen relativt snart anpassade sig efter censurnormerna. Därtill sågs inte censuren enbart som något negativt av den svenska filmbranschen. Genom att censuren tog på sig ansvaret för vad som fick visas på biograferna sköljdes en del av smutsen bort från branschens skamfilade rykte.¹⁴⁴

Trots censurens införande minskade inte kritiken av filmen och inte heller tron på dess förmåga att förleda till brott, både reella och moraliska.¹⁴⁵ Kritiken föranledde biografbyråns andra chef, Gustaf Berg (1914–18), att 1916 gå ut och offentligt bemöta kritiken i en skrift där han försökte förklara beslutspraxisen för de barntillåtna filmerna. Det första som Berg uppmanar kritikerna till är att själva se filmerna och inte enbart hänvisa till ”affischtavlor, de skrikande annonserna och i de stundom bedrägliga texthäftena”. Han menar att censuren fyllt sin funktion och att något anstötligt inte längre förekommer på biograferna. Därtill tar han via en sifferexercis loven av den återkommande kritiken om att det skulle finnas för få röda filmer till förevisning, men poängterar samtidigt att röda filmer inte är detsamma som ”barnfilmer”, något som Berg menar att kritikerna har missuppfattat. ”Däremot är det för mycket begärt, helst som de röda programmen äro avsedda även för s. k. familjeföreställningar, att varje röd film skall avhandla endast sådant, som barn i allo ’förstå sig på’”.¹⁴⁶

I skuggan av kriget och under tryck av uselt planerade ransoneringar fanns det en tendens till ökad ungdomsbrottlighet 1917–18, något som ögenerat skyldes på filmen och inte på kristiden, trångboddheten eller arbets-

lösheten.¹⁴⁷ De ständiga attackerna medförde att filmbranschen kände sig tvungen att försvara sig.¹⁴⁸ Att den minimala brottsökningen försvann omedelbart efter kriget spelade mindre roll för de moralister som fortsatte att angripa filmen, ofta i intimt samarbete med medicinsk expertis, som orsak till den ”förlappning” samhället genomled. En professor Lange skrev så här om filmens psykiska vådor 1922:

När ett barn springer på biograf en, två eller tre gånger i veckan, så blir det, bortsett från innehållet, endast på grund av själva sättet för framställningen, andligen förstört. Biografen må vara aldrig så anständig och visa aldrig så välcensurerade program, blotta vänjandet vid dessa hoppande, ryckande och darrande bilder på den glimrande ytan upplöser långsamt och säkert människornas intellektuella och slutligen moraliska självkontroll.¹⁴⁹

Att filmen var fördummande är ett argument som återkommer och som avsåg både barn och vuxna.¹⁵⁰ I denna föreställning ingår ett resonemang som pekar ut barn, ungdom och utbildade som icke självständigt tänkande varelser. Men om nu barn gick så mycket på bio skulle det betyda att de var bland de mest erfarna biobesökarna, några som lärt sig att se film och som därmed också kunde film bättre än moralisterna.¹⁵¹

Historikern Henrik Berggren menar att det fanns två distinkta syner på ungdom vid den här tiden: disciplineringsperspektivet och utvecklingsoptimismen. Disciplineringsperspektivet innebar att ungdomen skulle disciplineras in i vuxenheten. Utvecklingsoptimismen innebar däremot att stor tilltro sattes till ungdomen som omdanare av ett gammalt trött samhälle. Enligt Berggren var disciplineringsperspektivet det dominerande, något som tycks bekräftas av hur det etablerade samhället såg på film och ungdom.¹⁵² Här finns en parallell till fysionomin och nollsummespelet med energier. Tron på att vad ungdomen sysslade med skulle få återverkningar på den vuxnes karaktär har dock ändrat karaktär under århundradens lopp. Det som på 1700-talet var varningar för att exempelvis att dricka alkohol eller att spela, övergick under 1800-talet till att bli en fråga om att man blev en drinkare eller spelmissbrukare.¹⁵³ I och med att massmedierna fick ett större utrymme i det vardagliga livet menar jag att tankarna kring nollsummespelet återigen ändrade karaktär till att handla om en rädsla för att barn och ungdom, men också arbetare och kvinnor, skulle ta efter vad de läste i tidningar och böcker eller såg på biograferna – vilket i slutändan troddes kunna få konsekvenser inte bara för individen utan även för hela samhället.¹⁵⁴

För att motverka det sociala misstroendet började filmproducenter, med

start i det franska bolaget *Le Film d'Art* 1908, runtom i USA och Europa att göra mer "konstnärliga" filmer, baserade på kända romaner och teaterpjäser. Även teaterskådespelare, författare och teaterregissörer anlätades för att höja filmens anseende. Pampiga biografier började byggas. Samma utveckling sker även i Sverige under 10-talet och det har ofta setts som ett sätt att tillskansa sig medelklassens respektabilitet, men det var framför allt en fråga om pengar. Branschen ville legitimera sin existens, samtidigt som den ville locka till sig en köpstarkare klass utan att förlora den massbetalande arbetarklasspubliken.¹⁵⁵

Det är inte svårt att se försöken att styra in utvecklingen på det "rätta" spåret som desperata försök att bygga fördämningar som skulle hindra den "vådliga" utvecklingen. Moralisterna sköt dock över målet eftersom den stora samhälleliga utvecklingen var utom deras kontroll. De försökte behandla symtom genom att utse angripbara syndabockar, som Nick Carter och den nya filmkulturen.¹⁵⁶

För att konkretisera kontexten kommer jag att genomföra en mindre publikundersökning för att visa på att det fanns förutsättningar för barn och ungdom att ta del av den framväxande nöjes- och konsumtionskulturen redan under 1910- och 20-talen. Diskussionen har också för avsikt att belysa den ambivalens och de öppna motsättningarna mellan ett traditionellt och ett modernt tänkande som fanns i det svenska samhället.

Barn på bio?

En relevant fråga i sammanhanget är om barn och ungdom verkligen gick så mycket på bio. Enligt moralisterna var det i stort sett enbart barn som flockades utanför biograferna, där de var väl synliga för förbipasserande.¹⁵⁷ Det här förnekades emellertid energiskt av biografägarna, som under den värsta anstormningen hade all anledning att påstå att antalet barn som gick på biograf var försvinnande litet.¹⁵⁸ Mellan 1911 och 1920 steg dock antalet biografbesök kraftigt från cirka 12 miljoner till över 40 miljoner.¹⁵⁹ De höga siffrorna utgör en slags garanti för att både barn, ungdomar och vuxna ur åtminstone arbetar- och medelklasserna gick relativt regelbundet på bio.

Vad var det då för filmer barn och ungdomar föredrog att se? Det är en fråga som är svår att ge ett bestämt svar på eftersom den första stora utredningen inte genomfördes förrän 1945.¹⁶⁰ Förhåller man sig till genrer går det dock att hänvisa till några mindre undersökningar som publicerades i samband med den allmänna hetsjakten på filmen. Stockholms folkskoledirektion genomförde därtill en stor undersökning om elevers biografgående 1929 med anledning av att Sveriges Biografägarförbund ansökte om en ändring i 1911 års biograförordning. Biografägarna ville att § 3, som förbjöd

barn under 15 år att gå på bio efter klockan åtta, skulle ändras eftersom filmerna nu var så långa att de höll på längre än till åtta.¹⁶¹

Den tidigaste undersökningen gjordes redan 1918 och i den tillfrågades 550 barn vid Adolf Fredriks folkskola i Stockholm om hur de gick på bio, vad de helst såg och vilka skådespelare de hade lagt märke till. Av svaren framkom att en majoritet av barnen gick på bio en gång i veckan, att söndagen var den stora biodagen och att det inte fanns någon skillnad i besöksfrekvens mellan pojkar och flickor. Däremot var det så att pojkar kunde gå ensamma på bio, medan flickor alltid "ville" ha sällskap; det kunde vara av kamrater, syskon eller föräldrar.¹⁶² Att flickor alltid ville ha sällskap är något som inte ifrågasätts, men här blir en klar åtskillnad mellan könen synlig gällande barn och ungdom. Det var tillåtet för pojkar att själva gå ut på stan, medan detsamma inte gällde för flickor. Här skulle en koppling till den privata och den offentliga sfären, och dess särskiljning av kön, kunna göras. Vänder man på resonemanget går det dock att hävda att flickor redan 1918 var tillåtna att gå ut på stan för att gå på bio, om än i sällskap. Det var också något som skulle komma i fokus under tjugotalet då den nya moderna kvinnliga ungdomen blev alltmer synlig på gatorna och i det offentliga nöjeslivet.

Hur betalade då barnen för sin biobiljett? För moralisterna var svaret självklart – barnen stal.¹⁶³ Men i undersökningen framkommer det att föräldrarna står för biljetten, antingen som betalning för ett utfört ärende eller för att "mamma vill gärna bli av med oss för en stund".¹⁶⁴ Att föräldrarna betalar bion för att bli av med ungarna återkommer flera gånger i det genomgångna materialet. Sannolikt var det en vanlig företeelse som hängde ihop med trångboddheten. I de flesta fall blir detta synliggjort genom moralisterna, som starkt fördömde de föräldrar, implicit från arbetarklassen, som skickade sina barn till biograferna.¹⁶⁵ Det finns flera aspekter av detta. För att bion ska fungera som barnpassare måste det finnas en biograf i närheten, vilket det också gjorde, de så kallade kvartersbiograferna.¹⁶⁶ En annan aspekt är att biografen faktiskt sågs som något accepterat för det stora flertalet, som något normalt i stadsbilden.

Vad såg då barnen och fanns det någon skillnad mellan könen?

Genrer	Pojkar (290)	Flickor (260)
Dramer	150	180
Detektiv/Äventyr	88	22
Komedier	64	51
Naturbilder	42	38
Krigsbilder	16	13

Tabell 1. Siffrorna är baserade på undersökningen "Hur barn gå på bio" i Filmbladet 1918:6. Barnen fick uppge titlar på filmer (ofta fler än en) de sett som därefter räknades samman i genrer.

Det finns här två större differenser. Pojkar går fyra gånger mer på detektiv-/äventyrsfilmer än flickor och flickor dominerar när det gäller dramer, även om skillnaden inte är lika stor som i det första fallet. Annars är siffrorna nästan jämbördiga. Dock ska de överlägsna siffrorna för spelfilmer för både pojkar och flickor noteras i förhållande till de "goda numren" i de dokumentära natur- och krigsbilderna.

Undersökningen avslutas med de barnförbjudna gula filmerna. Inte mindre än 65 pojkar och 35 flickor har sett gula filmer och undersökaren kan inte låta bli att påpeka att i stort sett inget av barnen antyder att de gjort något förbjudet när de smugit sig in på en gul föreställning. Bara ett par pojkar kommenterar detta med att de röda barnfilmerna mest består av "roliga bitar" som inte är så rafflande. "Då är det bättre om man kan komma in på kvällarna och se äventyrsdramer och krigsbilder. Men då man ser de nya modena på damhattar och damdräkter kan man lika gärna stå utanför ty det intresserar åtminstone inte mig."¹⁶⁷

1922 kom en undersökning som bara ska nämnas helt kort. Den genomfördes av fångvårdsstyrelsens byråchef, docent David Lund, och kommenteras ilsket av *Filmbladets* redaktör och ansvarige utgivare, Karl Lundegård, som "minst sagt en smula föråldrad". Byråchef Lund hade frågat 151 "vanartiga och brottsliga gossar" vad de föredrog för typ av film, för att därefter jämföra svaren med vad 161 "värlartade folkskolegossar" föredrog. Av de brottsliga pojkarna föredrog 39,75 procent detektiv- och förbrytardramer, medan bara 15 procent av de snälla pojkarna föredrog dessa filmer. För Lund var saken därmed vetenskapligt styrkt och den direkta orsaken till de "sociala handlingarna" låg i det "suggestiva inflytandet" från detektiv- och förbrytarfilmer. Lundegård tolkar dock skillnaden med att folkskolegossarna mycket väl förstod vad undersökningen handlade om och att de förmodligen anpassade sina svar därefter. Vidare menar han att nu, i slutet av 1922, har både pedagoger och myndigheter insett att biografen inte är farlig för det uppväxande släktet och att filmen tvärtom kunde medverka till en höjning av ungdomarnas moral.¹⁶⁸

Stockholms folkskoledirektions utredning av elevers biografgående 1929 var sofistikerad. Den genomfördes i flera steg och omfattade samtliga barn i Stockholm i klasserna 3–8. Först sammanställdes en lista över alla filmer som visades på Stockholms biografer under den tolv dagar långa undersökningsperioden. Listan skiljde ut de röda filmerna från de gula och användes för att kontrollera elevernas svar. Därefter fick varje enskild klassföreståndare samla in uppgifter från varje elev om hur många gånger de gått på bio och därtill vilka filmer de hade sett. Detta för att räkna ut hur ofta barn gick på bio efter klockan åtta redan före en eventuell lagändring, samt för att

utröna vilka barnförbudna filmer eleverna hade sett. Därpå sammanställde överläraren resultaten för varje skola och utifrån dessa sammanställdes till sist ett PM som fick ligga till grund för folkskoledirektionens remissvar.¹⁶⁹ I steg två och tre bokfördes flickors respektive pojkars svar i klasserna 5–8 var för sig. I PM:et räknades av okänd anledning kolumnerna samman. Utifrån överlärarnas sammanställningar går det dock att göra en ny sammanställning där ålders- och genusskillnaderna återigen synliggörs.¹⁷⁰

Årsklasser	Analet barn i de olika årsklasserna	Det sammanlagda antalet biobesök	Gemensamt antal besök per barn inom loppet av 12 dagar	Det sammanlagda antalet besök på barnförbudna filmer	Barnförbudna biobesök i förhållande till samtliga biobesök
Blandat åk 3–4	9.236	7.497	0,81	209	2,8%
Pojkar åk 5–8	5.990	6.761	1,13	724	10,7%
Flickor åk 5–8	6.137	4.536	0,74	584	12,9%
Sammanlagt	21.363	18.794	0,88	1497	8%

Tabell 2. Siffrorna är en sammanräkning av överlärarnas sammanställningar för varje skola. Alla Stockholms elever i åk 3–8 tillfrågades hur ofta de hade gått på bio under perioden 20 till 31 oktober 1929. Stockholms stadsarkiv (SSA), Stockholms folkskoledirektions arkiv (SFA), Handlingar angående elevers biografbesök 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2.

Vad som framgår av tabell 2 är att eleverna i klasserna 3–8 gick ganska mycket på bio och att åldern medförde en svag ökning av antalet biobesök. Omräknat till en sjudagarsperiod gick barn under 15 år på bio en halv gång i veckan, eller två gånger i månaden. Sett till överlärarnas sammanställningar över de olika skolorna finns det inga större skillnader i besöksfrekvens mellan skolor i ”finare” områden, till exempel Östermalm, och skolor i ”sämre” områden, till exempel Södermalm. De enda skolorna med märkbart lägre besöksfrekvens är de få förortsskolorna, till exempel Bromma.¹⁷¹ Tabellen visar också att pojkar går mer på bio än flickor, men att flickor procentuellt går mer på barnförbudna filmer än pojkar i samma ålder. I Skoldirektionens PM har det även sammanställts en lista med de 38 mest besökta barnförbudna filmerna. Listan toppas med 99 besök på den romantiska Greta Garbo-filmen *Wild Orchids* (*Vilda orkidéer*, 1929), tätt följd av äventyrsfilmen *The Triumph of the Scarlet Pimpernel* (*Den röda nejlikan*, 1928) med 91 besök.¹⁷²

Skoldirektionens remissvar var tveksamt till en eventuell lagändring. Om så skedde menade man, i ett läge av *fait accompli*, att åttagränsen möjligtvis kunde ändras till klockan nio. De två främsta motiven till betänklig-

heten var att eleverna skulle upp tidigt till skolan följande dag, samt att "det måste anses förenat med vissa risker för barn att ensamma vid 9-tiden, eventuellt 11-tiden, på aftonen begiva sig till sina hem" eftersom den sena tiden ökade tillfällena för barnen "att komma i dåligt sällskap".¹⁷³ Utredningen visar att just den farhågan var överdriven då endast 1,6 procent av samtliga biobesök hade genomförts efter klockan nio.¹⁷⁴

Samma vecka som utredningen blev känd valde *Aftonbladet* att braska på med krigsrubriker – "Skolbarn åtta gånger på bio på tolv dagar" – i ett försök att skapa journalistisk sensation.¹⁷⁵ I själva verket var det bara två av de cirka 21.000 eleverna i undersökningen som hade gått på bio åtta gånger på tolv dagar. De två barnen var inte heller biografgalna. I rapporten från en av klassföreståndarna som hade ett av barnen som gått åtta gånger på bio kan man läsa följande förklaring: "En gosse, vars bror är maskinist på biografen Rekord vid Götgatan, åker spårvagn dit i det närmaste varje dag. Han bevisar 7-föreställningen på vardagarna och middagsföreställningarna på lördagarna."¹⁷⁶ En inte alltför vågad gissningen är att storebrodern här fick fungera som barnvakt medan föräldrarna arbetade.

Det skulle vara en allvarlig förenkling att påstå att moralisternas hårda attacker mot filmen fick stå oemotsagda. Som vi redan har sett gick chefen för censuren, Gustaf Borg, ut och försökte påvisa att allt var under kontroll när det gällde röda "barnfilmer". Från filmbranschens sida motverkades regelbundet attacker från vetenskapligt eller religiöst håll med att tidskrifterna publicerade motsatta åsikter från representanter ur samma grupper.¹⁷⁷ Därtill var det vanligt att trångbodda föräldrar skickade sina barn till biografen, något som visar på en acceptans som motstått moralisternas vildsinta argumentation.

Gustaf Borg var även den drivande kraften bakom att använda filmen i undervisningssyfte i skolorna, något som filmbranschen genast uppmärksammade och gav utrymme för i sina tidskrifter då det legitimerade filmen som helhet.¹⁷⁸ Svensk Filmindustri (SF) startade bland annat en skolfilmsavdelning med Borg som föreståndare och 1924 kom första numret av *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* med samma man som redaktör. Till och med en av filmens hårdaste kritiker under 1920-talet, Uppsalaakademikern G Halfdan Liander, erkände att dess värde på undervisningens område var obestridligt.¹⁷⁹ I slutet av 1923 visade det sig också att skolfilmsbion hade blivit en succé med en miljon barnbesök.¹⁸⁰

Sammantaget visar det här att filmen var ett komplext samhällsfenomen och att det inte enkelt går att dela upp företrädarna för olika läger – vetenskapligt, religiöst eller politiskt – som antingen för eller emot filmen eftersom åsikterna bokstavligen skär rakt igenom lägren. Däremot är upphöjan-

det av den dokumentära genren exempel på en växande spricka mellan en "högre" och en "lägre" kultur vid den här tiden.¹⁸¹ Det går dock att ge Lundegård rätt i sin föraning om att det värsta trycket på filmen som fördärvar av ungdom hade avtagit. I oktober 1923 inträffade en svår olycka i Luleå. Ett fyrtiotal pojkar lekte krig och en pojke råkade dödligt skada en annan med en avbruten florett. I polisförhören uppger pojkarna att de fått idén till att leka krig efter att ha sett *The Three Musketeers* (*De tre musketörerna*, 1920) och *The Three Must-Get-Theres* (*De tre muskedundrarna*, 1922). Händelsen föranledde en folkskoleinspektör Otto Nordlund att skriva en artikel i lokaltidningen där han gjorde filmen ansvarig för olyckan.¹⁸² Intressant är att Lundegård omedelbart bemöter anklagelserna i rent förebyggande syfte, för att debatten om filmens farlighet inte ska blossa upp igen.¹⁸³ Debatten blossade inte upp. Under 1923–24 avtar attackerna mot filmen som fördärvar av barn och orsak till ungdomsbrottslighet. Istället övergick moralisterna till att kritisera ungdomens allt synligare konsumtion, som ansågs bero på filmer och filmstjärnor.

Den unga moderna kvinnan

Två av de mest synliga, och i efterhand kännetecknande, företeelserna för 1920-talet är modena med korta kjolar och shinglat hår. De korta kjolorna slog igenom i mitten av 1910-talet, medan shinglat hår dröjde ytterligare tio år. Modena var något som antogs av unga kvinnor och har inte något med unga män att göra. Eller var det verkligen så?

Mats Björkin ser de korta kjolorna som uttryck för en större mentalitetsförändring som filmbranschen var tvungen att skildra för att ligga nära publikens och samhällets inte alltid sammanfallande preferenser. Han tycker sig även se en feminisering av mannen i spelfilmerna under tjugotalet, satt i relation till bilden av den alltmer självständiga unga kvinnan, och menar att det avspeglade en samtida realitet.¹⁸⁴ Jag anser inte att resonemanget om en trend med mer feminina män och en implicit kris för manligheten håller, sett till hela den svenska filmproduktionen under 1920-talet.

Birgitte Søland har i *Becoming Modern* undersökt hur den unga danska kvinnan rekonstruerade sig själv som modern under 1910- och 20-talen, samt den stora oro som det framkallade. Enligt samtida bedömare var det kriget som förändrade allt: både manligheten och kvinnligheten förnyades. Men med ett något längre tidsperspektiv kan Søland visa att förändringarna redan var på gång och att kriget enbart påskyndade dem. Detsamma kan sägas gälla för urbaniseringen och industrialiseringen: de påskyndade snarare än orsakade förändringen. Avfärdandet av kriget som direkt orsak ligger i att Danmark, liksom Sverige, var neutralt under första världskriget.



Bild 1. Brita Appelpgren, som bland annat medverkade i *Ungdom* och *Hans kunglig höghet shinglar*, var en av många unga moderna kvinnor i den svenska 1920-talsfilmen.

En annan orsak är att urbaniseringen och industrialiseringen visserligen var på frammarsch i de här länderna, men att dessa faktorer var svagt utvecklade i jämförelse med Tyskland, Storbritannien, Frankrike och USA, de länder som oftast fått utgöra underlag för genusundersökningar om mellankrigstidens förändrade könsroller och vari just kriget har lyfts fram som främsta orsak. Søland pekar istället ut den kommersialiserade masskulturen som bas för de nya idéerna om den moderna kvinnligheten och dess spridning.¹⁸⁵

De visuella massmedierna som vuxit fram under 1900-talets första decennier hade alltså på 1920-talet fått fäste i samhället. Framför allt kom den dominerande filmen att influera sin omgivning när det gällde klädmoden, men också med en livsstil där rörelse och fysisk energi ingick i idealet.¹⁸⁶ Søland, som bland annat använder intervjuer med kvinnor från alla klasser och stad/landsbygd, redogör för ett klart samband mellan den populära filmens inflytande och hur unga danska kvinnor på tjugotalet tog till sig den nya livsstilen – en livsstil som kraftigt bröt av från det stillasittande borgerliga viktorianska idealet för kvinnor.¹⁸⁷

Det moderna idealet med rörelse, energi och krav på att få delta i nöjeslivet ledde till konflikter som de unga kvinnorna löste genom att urholka äldre värderingar. Därmed tog de även steget från den privata sfären till den offentliga.¹⁸⁸ De unga danska kvinnorna slutade, som i Sverige, skolan vid 13–14 års ålder och det normala var att de arbetade fram till giftermålet. Hemma fick de ofta hjälpa till med hushållsarbetet, något som deras bröder slapp. I och med industrialiseringen utvecklades en mer distinkt uppdelning mellan fritid och arbetstid och under kriget slog också den manligt kodade familjeförsörjarlönen igenom tack vare diverse dyrtidstillägg. Eftersom de unga kvinnorna nu började att tjäna egna pengar ansåg de, förmodligen inspirerade av männen i familjen, att de hade rätt till egen fritid. Den nya aktiviteten att ”gå ut” (på bio, på promenad, på café, för att fönstershoppa, åka skridskor, simma, gratis söndagskonserter i parken et cetera) slog igenom.¹⁸⁹

Risken fanns dock att ensamman flickor och unga kvinnor skulle tas för prostituerade kvinnor. Taktiken för att motverka detta var att gå ut flera stycken tillsammans. Vidare fanns stor osäkerhet ifråga om var gränserna mellan bra och dåligt gick. Varken föräldrar, lärare, präster eller rådgivningsspalter kunde ge några klara svar och därför var de unga kvinnorna ofta tvingade att fatta egna beslut – och därmed dra egna gränser för vad som var tillåtet eller inte. Egentligen var det inte vad man gjorde som avgjorde hur man bedömdes, utan snarare tillsammans med vem man gjorde det, vart man gick och framför allt vilken tid på dygnet man gjorde det. Genom att upprätthålla distinktionen mellan bra och dålig flicka och samgrant

hävda att de var bra flickor som bara ville ha roligt kunde de motstå all kritik som riktades mot den unga kvinnans utträde i offentligheten.¹⁹⁰

Sättandet av nya gränser ledde dock, enligt Søland, till att en konflikt uppstod med unga män. Dessa frågade sig hur de skulle behandla den nya kvinnan: som en man eller som en kvinna? Kvinnor ansåg att unga män var oförsämda och att de saknade gentlemannamässigt sätt. Män frågade sig varför de skulle vara gentlemannamässiga mot kvinnor när det var meningen att de skulle vara kompisar. Varför skulle män öppna dörrar och eskortera kvinnor hem om de numera var jämlika? Kvinnor såg det äldre och återhållsamma uppförandet som en slags sexuell säkerhetsventil och när männen inte ville fortsätta med det uppstod en konflikt. Å andra sidan kan det gentlemannamässiga sättet kopplas till makt och kontroll av kvinnor, som i favör skulle återgälda det med undergivenhet. Men de unga kvinnorna tjänade egna pengar och betalade för sig själva, vilket kunde upplevas som ett hot av männen. En baksida av konflikten – och som levt kvar in i nutid – var att kvinnorna började att upplevas som sexuellt utmanande i det nya modet med korta kjolar. Männens ”okontrollerbara” sexualitet blev således ett hot och kvinnor som vågade sig ut i offentligheten fick skylla sig själva. I och med det hamnade ansvaret på kvinnorna eftersom hon ”lockade” männen med sitt sätt och utseende.¹⁹¹

Søland hävdar att konflikten utmynnade i misogyni och antagonism och att den kom att reproduceras som en genuskonflikt mellan könen i populärkulturen. Hon räknar upp ett par böcker och filmer som belägg för detta fenomen och i titlarna, till exempel *The Woman Haters* (*Kvinnohataren*, 1925), förefaller det som om hon skulle ha rätt. Denna genuskonflikt kommer jag att återkomma till.¹⁹²

Ungdomskultur?

Att unga kvinnor tog steget ut i offentligheten och tillgodogjorde sig den växande nöjeskulturen betydde också att unga män gjorde samma sak. 1959 gav Mark Abrams ut ett banbrytande verk om tonårskulturen som nästan mytologiskt placerade framväxten av en helt ny ungdomskultur och dess materiella förutsättningar till 1950-talet, med till exempel Elvis Presleys musik och filmer som *Rebel Without a Cause* (*Ung Rebell*, 1955).¹⁹³ Men de materiella förutsättningarna fanns redan under mellankrigstiden och framväxten av en ny ungdomskultur borde förläggas till denna omdanande tid.

1920-talets nöjesutbud skulle inte ha vuxit om det inte hade funnits ekonomiska och materiella förutsättningar, något som kan sammanfattas med fyra faktorer: arbete, pengar, trångt hemma och ledig tid på kvällarna. Majoriteten av de ungdomar som lämnade skolan vid 14–15 års ålder började

att arbeta och när det gällde unga kvinnor var just åldern mellan 14 och 25 den period då de lönearbetade mer än någon annan tid i livet. Som nämnts bodde de flesta ungdomarna kvar hemma på grund av den stora bostadsbristen. De lämnade dock inte hela inkomsten hemma utan betalade enbart för kost och logi, vilket innebar att de hade pengar över till fritidsnöjen. Mycket tyder på att unga män och kvinnor hade ungefär lika mycket att spendera.¹⁹⁴

Nu var det inte enbart ungdomar som spenderade pengar på nöjen, men ungdom (och deras pengar) av båda könen kom alltmer att påverka utbudet och i viss mån filmernas inriktning. Det synliggörs av det ständigt ökade antalet reklamannonser i de allmänna filmtidskrifterna under 1920-talet. Annonsererna betalade för reklam i forum där en förväntad kundkrets kunde nås och därför ger annonserna en indikation om vilka grupper som läste tidskrifterna, samt gick på bio. Här görs reklam för en rad olika produkter som riktade sig till ungdomar: danslokaler som spelade jazzmusik, förlovningsringar, ansiktskräm mot pormaskar, filmskolor, blekande tandkräm och att en platsannons i *Husmodern* alltid ger resultat.¹⁹⁵

En reaktion på ungdomars alltmer synliga konsumtion var de klagomål som moralisterna lade fram. Här var inte filmen ensam syndabock, till exempel kom den förhatliga "negerjazzen" hit med tillhörande danser från USA, men filmen pekades ofta ut som det onda verktyg som spred allt elände vidare. Att ungdomar av båda könen hämtade inspiration till oskyldiga manér som att shingla håret på samma sätt som Gloria Swanson, sy sina egna kläder för att ligga rätt i tiden eller kanske köpa en hatt och hålla cigarett på samma sätt som Douglas Fairbanks, ledde till furiösa utfall från de vuxna moralisterna. Hela utvecklingen sågs som förkastlig eftersom den rymde tydliga tecken på att hemmet som institution underminerades, och i förlängningen att det traditionella samhället var på väg att gå under. Moralisterna hade hellre sett att pengarna som slösades på nöjen istället sparades till ett framtida normerande äktenskap som skulle befästa den gamla ordningen. Ungdomarna ville dock annorlunda och det skapade en konflikt mellan generationerna där den "välsignade" censuren var högst ineffektiv i kölvattnet på konsumtionens framfart.¹⁹⁶

Ett samtida exempel som kan få illustrera detta i all sin komplexitet är rättegången mot och rabaldret kring skådespelaren Einar Hansson hösten 1923. Hansson stod åtalad för att ha vållat en kvinnlig medpassagerares död i en bilolycka, något som han i rättegången blev helt friad från. Att en känd skådespelare varit inblandad i en bilolycka ledde naturligtvis till publicitet, men det som startade rabaldret var att *Filmjournalen*, samma vecka som olyckan blev känd, något otajmat råkade ha Hansson som omslagspojke.

Detta motiverade först *Social-Demokratens* Erik Lindorm att skriva en ilsken artikel som spydde galla över Hansson och den filmstjärnekultur som, förstås, likt den i Amerika även hade spridit sig till Sverige. När rättegången därefter påbörjades inledde den kristna dagstidningen *Svenska Morgonbladet* ett regelrätt korståg mot Hansson, filmen, den osunda stjärnkulten och ungdomen som omhuldade detta. Scenen då Hansson förs in i rättegångssalen beskrevs på detta sätt:

Så går ett lågt mummel genom folkhopen och som på kommando svänga alla flickorna runt. Och nu begynner en veritabel kult-handling, ägnad tidens nye gud. Med ögon, som glöda av sensualitet och spänning sluka de sin avgud. Kinderna blossa, läpparna dragas från små darrande leenden, händerna fara över håret (männe det ligga rätt?), med fnissningar och låga skratt, som skvallra om en omätlig lycka, nedlägga flickorna sitt rökoffer för ”den gudomlige.”

Det är vedervärdigt, det är snuskigt. Och det blir inte bättre därför att samma skådespel säkerligen skulle ha utspelats i vilken annan stad som helst, där målet förekommit.

Någon har sagt, att boxaren och filmskådespelaren äro nutidens gudar. Vad som hände på tisdagen i Strängnäs’ tingshus ger belägg för påståendet. Det finns andra, som säga att vår tids ungdom håller på att undergå en fullständig demoralisation. Flickorna i Strängnäs visade, att det finns fog även för detta påstående.¹⁹⁷

Här blir filmens funktion som det ondas redskap explicit i och med att ungdomen beskrivs som fullständigt demoraliserad. Referat av den här sorten fick dock många andra dagstidningar att reagera, något som visar på filmens anknytning till framväxten av en ny mentalitet med stjärnkult och konsumtion, men även på schismen mellan traditionella och moderna värderingar. *Svenska Morgonbladets* sätt att reagera mot nya ”avgudar”, *Social-Demokratens* attack mot Einar Hansson och andra tidningars motinlägg åskådliggör den ”fascinating juggling act” som Peter N Sterns talar om i samband med de stora samhällsförändringarna under 1900-talets början. Inte minst framkommer det i *Filmbladets* konfunderade avslutning på artikeln om rabaldret:

Helgonpapperets [*Filmbladets* ironiska omdöpning av *Svenska Morgonbladet*] vrede kan man ju förstå. De har ju sedan gammalt ansett biografen som ett ”djävulens bländverk”. Men ”Sossen”? Dess medarbetares oresonliga ilska mot de breda lagrens förnämsta förströelse förefaller mera oförklarlig och mera omotiverad.¹⁹⁸



Bild 2. Einar Hansson på omslaget till *Filmjournalen* samma vecka som han var inblandad i den fatala bilolyckan som orsakade en kvinnlig medpassagerares död.

Arbetare var nu inte den enda samhällsgrupp som såg film. I filmtidskrifterna återfinns reklam för juveler, pälsar, bilar och flyglar – varor som riktar sig till den övre medelklassen och överklassen – vilket återigen indikerar att biografen var något som alla besökte.¹⁹⁹ Arbetarklassen utgjorde dock den överväldigande majoriteten av befolkningen vid den här tiden. Därför dominerade de vid biografkassorna. Att arbetarklassens ungdom spenderade tid och pengar på nöjen som kunde ha gått till utbildning och förkovring gav upphov till kritik från vänsterhåll som liknade den kyrkan riktade mot filmen och ungdomen.²⁰⁰ Det är därför inte underligt att *Social-Demokraten* passade på att rikta ett slag mot biografeländet. Tankeväckande, och ett mycket bra exempel på konsumtionens dubbelbottnade logik, är dock att samma dagstidning hade en stående annons i *Filmnyheter* som löd: "Biografbesökare! Läs Social-Demokratens recensioner!"²⁰¹ eftersom de visste att många arbetare gick på biograf. Dessutom annonserade *Social-Demokraten* regelbundet i *Filmbladet* och *Biografägaren* om att deras tidning var den bästa för biografägarna att annonsera i eftersom alla visste att det var en tidning som arbetare läste, med andra ord den största gruppen vid biljettkassorna.²⁰² Sett till alla dagstidningar utgjorde också just biografannonserna kanske den viktigaste av tidningarnas annonsintäkter under 1920-talet.²⁰³

Ökad kroppsmedvetenhet för båda könen

Det är också nu som idealet med smala kroppar, för att se bra ut i kläderna, kommer och med det även bantningstyranniet. Som en baksida av ett större medieinflytande menar Søland att kvinnligheten kom att stereotypiseras. Hälsa, aktivitet, en energisk kropp och utstrående personlighet kom att bli normen för hur en kvinna skulle vara. Och filmen spelade en stor roll i skapandet av det nya moderna kvinnliga idealet med tillhörande kroppsmedvetenhet.²⁰⁴ I filmtidskrifterna syns det här tidigt, både genom artiklar om olika klädmöden, men även i artiklar om bantning och repor-

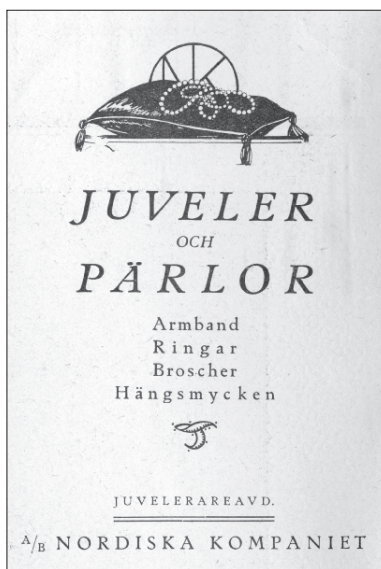


Bild 3. Reklam för juveler och pärlor i *Filmnyheter*, något som indikerar att det inte enbart var arbetarklassen som frekventerade biograferna under 1920-talet.

N:o 44.

Julnummer.

Lösnummer 1 kr. Årg. VII.



Biografägare!

Ett effektivt organ för reklamering av Edra filmer är utan tvivel

Social-Demokraten

som utom sin stora spridning bland arbetarna och småfolket även till sin läsekrets räknar tusentals politiskt intresserade medborgare inom andra samhällsklasser.

Alla Biografer kunna således med fördel

Annonsera i Social-Demokraten

Annonskontor: Barnhusgatan 14

ALLM. TELEFON 68 68

RIKSTELEFON 44 57

Bild 4. *Social-Demokraten* förfasade sig, liksom stora delar av det etablerade samhället, ofta över filmkulturen. Som framgår av denna helsidesannons var det dock inget som hindrade samma tidning från att tjäna stora pengar på annonsintäkter från biografer.

tage där filmstjärnor berättar om hur de håller sig i form med sträng diet och motion.²⁰⁵

Den ökade kroppsmedvetenheten som följde i spåren på klädmotet inbegrep även män. Det är dock något som sällan uppmärksammas i forskningen, mycket beroende på att masskonsumtionen tidigt utsattes för massiv moralisk kritik och att kritiken specifikt riktade sig mot kvinnor. Masskonsumtion kom därför att kodas som en svaghet, som något kvinnligt, medan sparsamhet visade på styrka och därmed på manlighet.²⁰⁶ Denna genusdikotomi är oerhört seglivad, trots att det historiskt sett finns många exempel på män som varit intresserade av kläder och mode som fallet var med 1700-talets språthök.²⁰⁷ Föreställningen implicerar därmed att män inte kan vara intresserade av mode, kläder och kropp, samt att män gick opåverkade genom samma period som Søland beskriver som så omvälvande för unga kvinnor. För att uttrycka det klart: denna föreställning är falsk. Faktum är att fram till 1945 lade män i allmänhet ut mer pengar på kläder än vad kvinnor gjorde.²⁰⁸

Unga män och män i allmänhet påverkades i liknande utsträckning som den unga moderna kvinnan när Sverige gick från ett produktionsbaserat till ett konsumtionsinriktat samhälle. Det betyder inte att de påverkades på exakt samma sätt som kvinnor, men att en förändring sker är ställt utom allt tvivel. Om det sedan ska tolkas som någon form av kris för män och manligheten, som en del andra forskare har gjort, ställer jag mig tveksam till.²⁰⁹

I filmtidskrifternas mode- och bantningsreportage, men inte i reklamen, finns en övervikt på kvinnor som mottagare, men talet om mäns kroppar och intresse för mode är långtifrån obetydligt och det ökar från år till år.²¹⁰ Ett exempel är när en av 1920-talets största filmstjärnor, Douglas Fairbanks, i en artikel berättar om sitt stränga bantningsprogram och framhäver "att den man som tillåter sig att fetma saknar karaktär".²¹¹ Som ett slags bevis förekommer åtskilliga idolbilder på Fairbanks i filmtidskrifterna, många gånger med bar överkropp och flexade muskler.²¹² Men Fairbanks är inte den enda avklädda manliga filmstjärnan som figurerar i tidskrifterna.²¹³ Den tydliga trenden i både *Filmjournalen* och *Filmnyheter* är att många av fotografierna går från propert påklädda till mera avklätt och till och med helnaket under dessa tio år, både vad gäller män och kvinnor.²¹⁴ Här är diskrepansen stor mellan tidskrifterna och de av censuren (både svensk statlig och amerikansk moralisk) hårt hållna filmerna, där nakenhet, framför allt kvinnlig sådan, förkommer ytterst sparsamt under 1920-talet. Skillnaden beror på att tidskrifterna inte förhandscensurerades, vilket gav visst utrymme för en exploatering av det "sensationella" med filmindustrin, dess stjärnor och nakenhet som sedan kunde kopplas till själva filmerna.²¹⁵

1925 började även den påkostade *Våra nöjen* att ges ut. Den vände sig till en något äldre nöjeslysten storstadsungdom och här skrevs det om film, sport, dans, musik, mode, litteratur, radio, teater och konst. Ur programförklaringen kan man läsa: "Våra nöjen vill delge sina läsare och läsarinor inte blott vad det gäller dammodernas nycker utan även herrmodets mer eller mindre besynnerliga påfund."²¹⁶ Den ökade kroppsmedvetenheten, kommersiellt medierad via film, reklam och andra massmedia, var alltså i högsta grad närvarande även för män. Det går att tala om en stereotyp mansbild, men där Søland menar att en stereotyp kvinnobild blev norm, är jag mer benägen att tala om stereotyper i pluralis för män – och denna pluralism borde även gälla för kvinnor.

Biografen som generationssärskiljande

Etnologen Carina Sjöholm har hävdad att biografen blev generationssärskiljande först under 1940- och 50-talen och filmvetaren Bengt Bengtsson hävdar att svensk film sällan skildrade ungdomsproblem före 1942.²¹⁷ Till viss del har båda rätt i sina antaganden, men till viss del har de lika mycket fel. Att biografen blev generationssärskiljande i och med att en ny ungdomskultur växte fram kring 1950 är en sanning med modifikation. Biografrummet är mera komplext än en enkel uppdelning i antingen eller. Förutom att film var ett billigt nöje för ungdomen har David Fowler visat på några funktioner som biografen hade vid sidan av själva filmtittandet, nämligen att den fungerade som en mötesplats där man både hade chansen att träffa någon och kunde vara hemifrån och kela med pojk-/flickvännen i trångboddhetens kölvatten under 1920- och 30-talen. Därtill var också vilken biograf man gick till av stor betydelse. Om en pojke ville imponera på sin flickvän kunde han ta med henne till en finare biograf som Röda Kvarn i Stockholm. Dessutom fanns även faktorn var i salongen man satt. Raderorna framme vid duken var oftast billigare, vilket innebar att många barn satt där, medan till exempel läktare kunde vara mycket dyrare.²¹⁸ Rummet inom en och samma biograf var således uppdelat i flera mindre imaginära rum, kanske med barn längst fram och hänglande ungdomar i mörkret längst bak. Biografen kunde med andra ord fungera som generationssärskiljande redan under 1920-talet, även om de omkringsittande åskådarna inte enbart bestod av ungdomar och även om filmerna inte var gjorda direkt för en ungdomspublik.

Att Bengtsson påstår att ungdomsproblem inte skulle ha skildrats i någon större utsträckning före 1942 hänger förmodligen ihop med att rena svenska ungdomsfilmer var ovanliga fram till dess. Dock räknar han upp några få exempel på filmer som tagit upp ungdomsproblem och svensk pro-


BLÅ EXTRA

EN UNG MAN

Fåller sitt ungdoms smukt,
säker: "Yes we know" vill
han finna kvinnan, nu och
omgående bekräftning: för
de egentligen vara i ena
reklam

**KABOMS
BLÅ EXTRA**

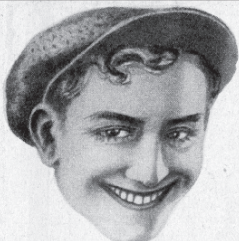
kvantitetskostymen till

95 KR.

Eller

Paul U. Bergströms AB

Norrt: SÖDERGATAN 24-26
Söder: HORNSTÄN 34
vid 40-ÅRIG Torggata



Glad ja!

Visst är jag det. Flickan
min i Öregrund gav mej
en YvY-tvål och nu
gilla mej stockholmskorna
skarpt.

Använd även du till toaletten
YvY-Tvålen
— renings- och försköningstvålen.

Bild 5 och 6. Reklam riktad direkt till män ökade från år till år under 1920-talet. Här är två exempel: en moderiktig kostym från PUB och YvY-tvål.



Bild 7. Den amerikanske skådespelaren George O'Brien utan en tråd på kroppen i typisk grekisk idealpose.

blemungdom från 1910-, 20- och 30-talen.²¹⁹ Jag kommer dock visa att exemplen var många fler och att de dessutom ökade i antal under tjugotalet. Att det inte fanns några rena svenska ungdomsfilmer är inte samma sak som att säga att ungdomen och deras problem var osynliga i svensk film. Ungdomar av båda könen tog allt större plats i många av filmerna, även om filmerna nästan aldrig var riktade till ungdomar allena, utan till en bredare publik då den svenska filmmarknaden var alltför liten för att bara sikta in sig på en grupp.

Sammanfattning

Det svenska samhället genomgick stora förändringar under 1900-talets första decennier och som symptom på dessa högst synliga förändringar hamnade den nya nöjes- och konsumtionskulturen, med filmen som dominant, i skottgluggen. De äldre generationerna projicerade sina egna osäkerheter inför samhällsutvecklingen på framför allt barn och ungdom, men även på kvinnor och arbetarklass, eftersom dessa grupper kom att stå som symbol för de krafter som, till synes, bröt ned traditionella strukturer. Tidigare forskning har ofta haft en enkelriktad syn på konsumtions- och nöjeskulturen som antingen något bra eller dåligt. Den kontextuella genomgången visar dock att det här handlade om en "fascinating juggling act" där äldre och nyare värderingar både krockade och korsades med varandra i ett komplext spel.

Undersökningen visar även på en faktisk närvaro av barn och ungdom av båda könen i den offentliga nöjeskulturen, samt på barns och ungdomars växande betydelse, ekonomiskt och formerande, för den nya konsumtionskulturen. Att detta inte får genomslag förrän på 1950-talet stämmer alltså inte. Däremot kan det sägas att oron för ungdomen och dess nöjeskonsumtion periodvis eskalerade under hela 1900-talet i takt med att det reella utbudet och konsumtionen ökade.²²⁰

Den synliga närvaron av barn och ungdom i offentligheten resulterade i högljudd kritik från moralisterna sida, en oro som vid ett första påseende totalt föreföll dominera det svenska samhällets inställning. Som en konkret effekt infördes statlig filmcensur 1911 för att skydda barn och ungdom. Under 1920-talet stannar dock argumentationen just vid argumentation och en stor anledning är att oron uppenbarligen inte delades av alla eller till och med misstroddes av många. Henrik Berggrens disciplineringsperspektiv var med andra ord inte så dominerande sett till att filmbranschen försvarade sig med hjälp av samma slags experter som moralisterna anlitate; genom att många föräldrar skickade sina barn till biograferna; att ungdomar strömmade dit och inte minst att föräldrarna själva gick dit, något som de höga

besökssiffrorna vittnar om. Berggrens tes om att ungdomsbegreppet främst var manligt kodat krackelerar även det, då undersökningen förflyttas från politisk retorik till konsumtions- och nöjessfärerna. Detta bekräftas av de nästan jämbördiga besökssiffrorna på bio för pojkar respektive flickor, där den enda strukturella skillnaden förefaller vara att pojkar hade möjlighet att gå själva på bio, medan flickor var tvungna att ha sällskap.

Genusforskningen har för den här tidsperioden haft fokus på lite äldre kvinnors utträde på den offentliga arenan, ofta uppställt som en maktkamp med framför allt borgerlig manlighet.²²¹ Konsumtions- och nöjeskulturen är en annan slags arena än den politiska, men den anstormning med moraliska förtecken som de äldre kvinnorna mötte på väg ut i offentligheten är länkad till samma större företeelse: samhällets omdaning. Anstormningen med likartade moraliska förtecken mot barn och ungdom av båda könen och av alla klasser ger därför en unik möjlighet att uppmärksamma detta ur ett relationellt genusperspektiv. Både för att studera likheter och skillnader, inte minst med fokus på den unga moderna kvinnan och hennes relation till den unge mannen.

Att filmkulturen kunde ha en frigörande betydelse, samtidigt som den gav upphov till nya normerande stereotyper, är inte heller något som enbart inbegrep flickor och unga kvinnor, utan även pojkar och unga män. Den ökade kroppsmedvetenheten gällde båda könen, vilket återspeglas i moralisternas argumentation. När de ryckte ut för att behandla vad de såg som symtom på de samhälleliga förändringarna framhöll de gärna att de ville skydda barn mot "15-meterskyssar" och naiva ungdomar från att få sina slumrande erotiska lustar väckta.²²² Motsägelsefullt nog verkar det som om samhället kom att sexualiseras i samma takt som moralisterna moraliserade. Mest motsägelsefullt är ändå att moralisternas huvudmål, själva filmerne, inte sexualiseras i samma takt som till exempel filmtidskrifter och modemagasin.

En fiende till civilisationen: barn och ungdom

Vår tids unga Sverige äger icke den tölpighet och den försagdhet, som karakteriserade en äldre generation som ung. Vår nutida ungdom är säker och frimodig. Kanske filmen har bidragit något till detta, som är ett avgjort framsteg. Det unga Sverige av idag vet bra mycket mera än det unga Sverige av till exempel 1900.²²³

Tjugotalet är inne på sina sista skälvande höstmånader när redaktören för *Biografägaren* självsäkert konstaterar att det unga Sverige är mera framåt än förut och att filmen sannolikt har bidragit till detta. Skillnaden mot de ständiga försvarstalen i filmtidskrifterna bara tio år tidigare är anmärkningsvärd. Någonting har hänt vad gäller barn och deras relation till filmen.

Samma år debatterade chefen för censuren, Gunnar Bjurman (1919–42), med en biografägare om bristen på barnprogram på biograferna. Bjurman upprepade sin föregångare Gustaf Borgs försvarstal om att röda filmer inte var detsamma som barnfilmer och att det inte var censurens fel ”att alldeles för liten kvantitet film produceras med tanke på barnpubliken”. I USA fanns det emellertid ekonomiskt underlag för att göra filmer för barn, men de flesta av dessa filmer kunde ”enligt svensk bedömning, om den skall vara ansvarskännande, absolut inte lämpa sig för barn”.²²⁴

I sitt svar menade biografägaren, efter dagliga iakttagelser, att barn under 15 år låg långt före censuren och att de röda filmerna som släpptes igenom, både oklippta och klippta, var alltför undermåliga då ”även barnen fodra handling i filmerna”. Vidare menade han att samhället utvecklades i rasande fart och ”har man aldrig så lite iakttagelseförmåga, så förstår man ju att även barnen följa med i denna rasande framåtmarsh”. Därför krävde han att barn skulle ”flyttas upp”, att man vid censuren skulle sätta större tilltro till barns förmåga att tillgodogöra sig filmer. Som ett exempel tar han upp en scen ur *The Kid* (*Chaplins pojke*, 1921), där den lille pojken kickar rutor för att Chaplin ska få jobb. ”Som *enstaka scen* var den fördömlig,

men helhetsintrycket försonade både denna och de andra vagabondscenerna. [...] Helhetsintrycket förtar verkan, av deras mer eller mindre olagliga handlingar i filmerna.” Avslutningsvis gör han en liknelse mellan prins Guatama och barn och menar att Guatama, som skulle skyddas mot allt ont, inte skulle ha blivit Buddha om han inte hade smitit ut och fått se allt elände i världen.²²⁵

De två representanterna för biografägarna företräder här den utvecklingsoptimistiska synen på barn där dessa kunde tillgodogöra sig filmer och fatta egna beslut om förhållandet mellan bra och dåligt. Filmen får här funktionen av en slags förskola till verkligheten där både det bra och det dåliga existerar sida vid sida. Genom att se film kunde barn lära sig att känna skillnad genom träning. Men denna provocerande tankegång var inget man skyltade med i början av 1920-talet, då disciplineringsperspektivet överskuggade utvecklingsoptimismen.

Det var alltså en ovanlighet med rena barnfilmer. Det gjordes inte heller en enda film i Sverige under hela 1920-talet som enbart var riktad till barn. Istället kan de röda filmerna karakteriseras som familjefilmer. Det gjordes dock en del filmer där barn, av båda könen, hade huvudrollen eller framträdande roller. Det intressanta, och i förstone något överraskande med tanke på tidens moralistiska inställning till barn, är att barnrollerna i stort sett utan undantag gestaltade auktoritetsraserande rackarungar eller så kallade tjuvpojkar. Hur kommer det sig att det var sådana roller som barn fick spela och varför blev de flesta av dessa filmer så framgångsrika hos både vuxna och unga?

Pojkar, manlighet och Douglas Fairbanks

Språkvetaren Sally Robinson diskuterar en tankeväckande paradox som hänger ihop med modern ideal manlighet. Infallsvinkeln är att den manliga självkontrollen, manifesterad genom den karaktärsfasta ”tystnaden”, kanske inte alls kännetecknar en kraftfull manlighet, utan att det istället är ett symptom på svaghet och nervpåfrestning – traditionellt kodade som feminina hysteriska egenskaper – och därmed ett tecken på manlig känslomässig förstoppning. Robinson ser tystnaden som skadlig för den manliga kroppen/psyket och genom att lyfta fram två tävlande sanningar som strukturerat den manliga erfarenheten under större delen av 1900-talet, vill hon visa vad som gett upphov till förstoppningen.

Paradoxen mellan de två sanningarna är att den normerande manligheten, baserad på kontroll, järnvilja och återhållsamhet, utgjorde basen för civilisation, vit överhöghet och makt. Över- och medelklasserna kunde bibehålla makten genom denna idealiserade tystnad. Dock blev över- och

medelklasserna oroliga för sin egen inte lika fysiska manlighet när ekonomin vände mot konsumtion och arbetarklassen (immigranter, afroamerikaner i USA) blev mer synliga genom förkroppsligandet av en mer fysisk primitiv manlighet. Medelklassen kom därmed att sukta efter en mer primitiv manlighet, medan arbetarklassen antog den civiliserade tysta manligheten och paradoxen ligger i att de två tävlande sanningarna för vad som står för "riktig" manlighet blev och har förblivit högst oklar.²²⁶

Den amerikanska film- och genusvetaren Gaylyn Studlar har undersökt hur manlighet representerades på filmduken under tjugotalet genom att i fyra tematiska studier analysera USA:s största manliga stumfilmstjärnor vid den tiden – Douglas Fairbanks, John Barrymore, Rudolf Valentino och Lon Chaney. Bokens titel, *This Mad Masquerade*, anspelar på hur de fyra stjärnornas roller avpassades för att hantera/motsvara förändrade genusrelationer och sociala förväntningar i samtiden, men även på det som Studlar kallar *transformativ manlighet*. Hon använder de fyra stjärnornas filmer som en samhällsspegel och i dessa mycket populära filmer ser hon inte en orörlig idealisk manlighet, stöpt i en och samma form, utan hon ser tjugotalets manlighet som en pågående och föränderlig process – en förhandlingsbar konstruktion.²²⁷

I tjugotalets USA fanns en märkbar oro inför den nya feminiserade manligheten baserad på konsumtion och när det gäller paradoxen med de två tävlande sanningarna kommer den kanske tydligast till uttryck i Fairbanks och Valentinos filmer, med den skillnaden att Fairbanks främst troddes tilltala pojkar och män, medan Valentinos filmer såg som en direkt eftergift till den kvinnliga publiken.²²⁸ Den här uppdelningen enligt kön är alltför enkel för att stämma överens med filmens pluralistiska verklighet – naturligtvis gick kvinnor på Fairbanks filmer och män på Valentinos filmer²²⁹ – men ser man till den tidigare citerade undersökningen om barns biovanor fanns det en stor skillnad mellan könen och den låg just i att fyra gånger fler pojkar föredrog äventyrsfilmer – och Fairbanks var den störste äventyrsstjärnan alla kategorier. Valentino kommer därför tillsvidare att lämnas därhän och istället kommer den fortsatta diskussionen att utgå från Fairbanks och hans koppling till ideal, pojkar och manlighet under 1920-talet.

Som vi tidigare har sett hade Fairbanks manlighet en stark koppling till kropp och muskler, synliggjort genom återkommande bantnings- och träningsreportage i filmtidskrifterna. Fairbanks manlighet var atletisk, men det var också en barnslig manlighet. I sina tiotalsfilmer fick han ideligen spela en medelklassömfoting från den urbaniserade östra delen av USA, som genom olika äventyr fick möjlighet att springa, hoppa, slå och le sig fram till en mer viril kraftfull manlighet, dock utan att det gentlemannamässiga

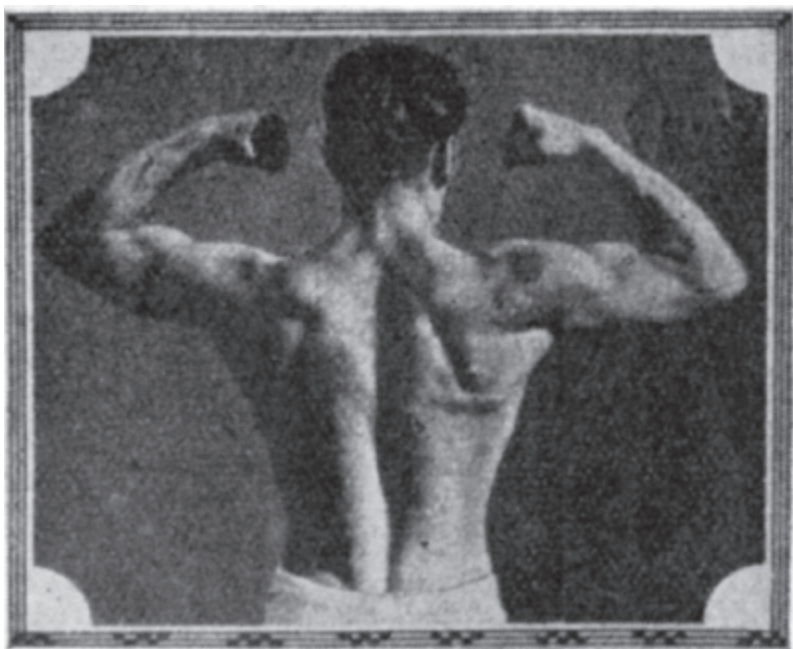


Bild 8. Douglas Fairbanks muskler. Den atletiska, och samtidigt barnsliga, pojkmänligheten personifierad av den oerhörd populära amerikanske skådespelaren.

sättet gick förlorat. På det här viset kom Fairbanks att kombinera Robinsons två sanningar i en och samma idealiserade, och som det skulle visa sig, mycket populära manlighet. Själva barnsligheten låg i skådespelarens ungdomliga personlighet där inte en gnutta av den primitivt instinktiva pojkaktiga iver och upptäckarlustan hade gått förlorad. Han var en man som genom sin fysik och personlighet blev alla pojkars önskedröm och den förebild som vuxna män hade velat vara när de såg tillbaka på en idealiserad barndom.²³⁰

Samtida bedömare kopplade ihop den nya konsumtionen med ökande civilisering och byråkratisering, vilket sades orsaka ett mer feminint Amerika i allmänhet och en feminisering av manligheten i synnerhet. En annan orsak till överciviliseringen ansågs vara att kvinnorna fick ett större synligare ansvar för barnens uppfostran då männen, åtminstone i teorin, befann sig på arbetet hela dagarna. Med enbart kvinnliga förebilder blev barnen, framför allt pojkarna, mjuka, veliga och feminina.²³¹

För att råda bot på den här "krisen" kom en uppsjö av skrifter med karaktärsbyggande teorier, vars innehåll till stor del kom att bygga på ett synsätt där man nostalgiskt såg tillbaka på den mer "vilda primitiva tiden"

före konsumtionssamhället, vilket också kopplades till pojgars mer naturligt primitiva instinkter som nu skulle uppmuntras istället för att civiliseras. Bland de mer kända reformatorerna befann sig expresidenten Theodore Roosevelt, Robert Baden-Powell och just Fairbanks. För en tid uppstod en formerlig pojkklubb och i dess kölvattnen grundades en rad föreningar och pojkklubbar som skulle realisera restaureringen av pojkmans gryende manlighet, varav den mest kända torde vara pojkscouterna.²³²

Här kommer den starka tilltron på den direkta utvecklingslänken mellan pojke och vuxen man klart till uttryck. Men på samma gång som reformatorerna gav sig på att konstruera framtidens riktiga män, tryckte de minst lika hårt, om inte hårdare, på att pojkar hade en inre primitiv och naturlig kärna som måste få spira. Resonemanget är inte helt olikt det som de svenska moralisterna förskräckt förde när de ville påvisa den osunda kopplingen mellan populärkulturell brottslighet och barn och vad det kunde leda till som vuxen, men med den avgörande skillnaden att de svenska moralisterna var ute efter att disciplinera den inre kärnan.

Även i Sverige förekom denna pojkklubb. Den utvecklingsoptimism i fråga om barn och ungdom som Henrik Berggren pekar ut är ett exempel.²³³ Därtill startades det pojkklubbar i Sverige²³⁴ och inte minst bildades Svenska scoutförbundet 1912 med ett kulturkritiskt och antimodernt program, utformat för att rädda ungdomen och göra pojkar till karlar.²³⁵

Etnologen Bo Nilsson har undersökt hur manlighet skapades retoriskt inom scoutrörelsen under dess första decennier. Han menar att en stor genusosäkerhet uppstod i samband med de strukturella förändringar som samhället genomgick i inledningen av 1900-talet och att detta födde ett behov av att offentligt diskutera vad som var kvinnligt respektive manligt. Som ett symptom på denna genusosäkerhet ser han just scoutrörelsen och dess retorik.

En pojkscout skulle vara självständig, stolt, stark, skötsam, flitig, ödmjuk, lydig, hjälpsam och ridderlig och inte minst skulle han besinna sin plikt inför gud och fosterland, samt villigt lyda föräldrar, lärare och förmän. Men för att kunna bli/göra allt detta måste först pojkens "naturliga" instinkter få fritt spelrum genom lekar och fysisk aktivitet som skulle stärka kroppen och därmed dana den utpräglade manliga, inneboende karaktären. Eller som en av scoutrörelsens ledare uttryckte det: "Det är ett dåligt tecken, om pojkar i övergångsåldern äro alltför hyggliga och snälla. Det kan tyda på någon sorts infantilism". Det är här som kulturkritiken och antimoderniteten kommer in, dels för att skolan bara ansågs syssla med intellektuell utbildning, vilket ledde till "folkmisbildning", dels för att samhällsförändringarna, främst urbaniseringen och det nya nöjeslivet, hade resulterat i "krokiga

ryggar, insjunkna bröst, slappa och utbildade muskler, slankig gång och hållning, glåmiga ögon och gulblek hy”.²³⁶

Ett annat exempel på den här strömningen från den kulturella sfären är Emil Norlanders redan i samtiden högt uppskattade och storsäljande roman från 1901, *Anderssonskans Kalle*, där huvudpersonen fick personifiera idealet med den instinktivt busiga pojken.²³⁷

En tänkvärd iakttagelse är att både scouterna och *Anderssonskans Kalle* kom före kriget. Med tanke på att konsumtionen inte slog igenom på allvar förrän under mellankrigstiden i Sverige ger det en indikation om att tankarna om den överciviliserande pojken/mannen flöt omkring på ett internationellt plan.

Vartefter 1920-talet led började Fairbanks göra allt storskaligare produktioner. Det innebar att endast en Fairbanksfilm släpptes varje år, vilket naturligtvis ledde till stora förväntningar, något som syns på den stora uppmärksamhet som omgav filmernas premiärer världen över. En annan intressant sak är att Fairbanks huvudroller fortsatte att utgöras av söner som försökte bevisa sin manlighet inför fäderna genom karaktärsbyggande atletiska eskapader, dock förflyttas filmernas handling från samtiden till det förflytna. Studlar tolkar den idealtypiske pojkmannens förflyttning till historiska kostymfilmer som en reträtt där de traditionella manliga värdena fick vara ifred i en tid då nya krav ställdes på manligheten, bland annat synliggjort av att den barnslige mannen inte längre ansågs kapabel att ta sig an den nya moderna kvinnligheten.²³⁸

Ett exempel är *The Black Pirate* (*Sjörövaren*, 1926) där Fairbanks spelar adelsmannen Michel, den enda överlevaren av en sjörövarattack där hans far mördas. Ilandspolad på en öde ö svär han att hämnas – med andra ord att bevisa sin manlighet inför fadern – och sedan sätter äventyret igång. Michel inleder med att besegra sjörövarnas kapten i en ärlig svärdsduell och därefter erövrar han egenhändigt ett handelsskepp. Dessa fysiska bedrifter gör honom till den nye anföraren för de minst sagt blodtörstiga sjörövarna. På handelsskeppet finns också en prinsessa som Michel fattar tycke för och som han genom list ständigt måste beskydda från de andra sjörövarnas primitiva lustar. Sin listighet använder han även för att hindra sjörövarna från att fullständigt massakrera handelsskeppets besättning. Detta utvecklar sig i filmen till ett spel mellan den borgerligt kontrollerade manligheten och den mer kraftfullt muskulösa manligheten där i slutändan de svaga beskyddas medan det onda besegras. Med hämnden fullbordad och sin fysiska manlighet bevisad, får Michel sin belöning i prinsessan som han hitills inte har närmat sig, bevisande sin kontrollerade manlighet, förrän i den obligatoriska och kyska slutkyssen.

Det är mycket prinsessan och halva kungariket över filmen som därmed är ett bra exempel på en manlig nostalgitripp där äventyr och oskuldsfull ridderlighet kunde levas ut utan press från en omgivande verklighet. Frågan är om den här historien fungerade lika bra år 1926 som den gjort i en uppsjö av filmer bara fem, tio år tidigare. De goda svenska recensionerna av *Sjörövaren* lägger stor vikt just vid den historiska distansen som gör det möjligt för den nostalgiska pojkmänligheten att existera. ”Ty det är verkligen liv och fantasi i denna historia om mod och bragder och den dåtida grymheten får skymta fram tillräckligt mycket för att väcka spänning och hetsning som hör till äventyret”.²³⁹ Därmed inte sagt att Fairbanksidealet, om än fiktivt förflyttat till det förflutna, inte fick ett stort genomslag för tänkandet kring pojkars manlighet under 1920-talet. Det är något som *Filmbladets* redaktör Karl Lundegård gav tydligt uttryck för efter att ha sett *The Mark of Zorro* (*Zorros märke*, 1920):

Ty för oss blaserade, tröttkörda stackars människor har Doug – åtminstone i sina bästa filmer – betytt något av fart och hurtighet, av livsmod och energi. Vi ha av Doug lärt oss att aldrig förlora humöret, att aldrig tappa sugen. Det har varit något av saga och äventyr över Doug. Man har inför honom glömt livets träighet och härskenhet. Det har blåst friska, starka vindar från duken ut över bänkraderna.

Jag är viss om att för tusen unga pojkar har Dougs viga hopp och språng över små och stora hus varit ett eggande exempel. Det har blivit käcka lekar i pojkskaran, sedan grabbarna på bion sett Doug. Och särskilt vi svenskar och vår svenska ungdom står långt tillbaka, då det gäller kroppskultur. Vad gör till exempel vår universitetsungdom för att hålla sin kropp ung och spänstig? Platt ingenting! Kommer man till ett universitet eller ett läroverk i England eller i Amerika, så äro vunna tävlings- och idrottstroféer det första, som besökaren får titta på.²⁴⁰

Resonemanget är i stort sett identiskt med pojkreformatorernas och på ett allmänt plan skulle ett likartat resonemang också komma att få betydelse för hur pojkar framställdes i svenska filmer under 1920-talet. Det handlade dock inte om ett enkelt kopieringsförfarande från USA till Sverige, utan om en komplex sammansättning där disciplineringsperspektiv, utvecklingsoptimism och de två sanningarna om manlighet kämpade om det offentliga utrymmet både inom och utanför filmerna. Och mitt i allt detta rörde även samtidens invecklade förhållningssätt till barn, ungdom och konsumtion om och skapade oreda i traditionella sociala strukturer och i synen på könen.

Vilka frågor kan då ställas om barn och ungdom ur ett genusperspektiv? Med tanke på den turbulens som framkommit ifråga om barn och film: Hur gestaltades pojkar och flickor i 1920-talets filmer? På vilket sätt reagerade samtiden på dessa gestaltningar? Går det med ett genusperspektiv att se några skillnader eller likheter i hur pojkar och flickor framställdes på den vita duken? Hur tydliggörs kopplingen mellan barn och konsumtion?

När det gäller ungdom: Vilka konkreta ungdomsproblem skildras och vilken koppling till genus har de? Vilka typer av manlighet är det som skildras i dessa filmer, dels med tanke på det ökade inflytandet av konsumtionen, dels i förhållande till den unga moderna kvinnan och den konflikt som, enligt Søland, uppstod?

Därtill: Går det att se någon koppling mellan hur pojkar och unga män framställdes?

Busungar

Anderssonskans Kalle – först på plan

När nutidens barn vuxit upp och en gång i sin tur ämna imponera på sina barn med hur exemplariska de voro som små, så är det bara för deras ungar att gå i filmarkivet och slå pappa och mamma på fingrarna.²⁴¹

Den första i en rad busungefilmer som producerades i Sverige under 1920-talet var den numera förlorade *Anderssonskans Kalle* (1922)²⁴², i regi av den debuterande Sigurd Wallén och med manus av författaren till romanen, Emil Norlander. Liksom romanen är filmen uppbyggd kring ett antal löst sammanfogade bus som Kalle genomför för att hämnas på gårdens "skvallerkärningar." Skvallerkärningarna ger i sin tur Kalle ordentligt med stryk när de får tag i honom. Historien, hur de antingen har blivit utsatta för Kalles hämnd respektive hur de har gett honom stryk så att han "inte sitta på tre veckor", återberättas genom skvallerkärningarna och romanens tematik går i en något kvinnofientlig riktning där de feminiserade äkta männen inte har något att sätta emot skvallerkärningarna. Det är bara Kalle, som med sitt "naturliga" beteende intakt, kan stå upp: "Åhnej, min man pysslar jag nog om, men den uschla Kalle, som Anderssonskan i ett svagt ögonblick skaffat oss på halsen, den ä värre än tre kräk till män, för han ska ge igen gubbevars, å de vågar inte ens män."²⁴³

För filmatiseringen sattes ett nytt bolag upp, Bewefilm. Det hela var något av ett riskprojekt med ny regissör och okända skådespelare, då nya bolag oftast gick i konkurs efter en film. Därtill kunde det väntas en hel del motstånd från moralisternas sida eftersom *Anderssonskans Kalle* inte var deras favoritideal för hur en pojke skulle uppföra sig.²⁴⁴ Å andra sidan hade



Bild 9. Sveriges första riktiga barnfilmstjärna, Gösta Alexandersson, som *Anderssonskans Kalle*.

romanen varit en succé sedan den kom ut tjuogoett år tidigare. Filmskaparna var förmodligen inte heller opåverkade av de amerikanska barnfilmstjärnornas, till exempel Jackie Coogan och Wesley Barry, framgång i inledningen av tjugotalet när de beslutade sig för att göra filmen.²⁴⁵ En filmatisering av *Anderssonskans Kalle* låg med andra ord i tiden, men för att blidka den samma var filmskaparna tvungna att uppdatera romanförlagan efter rådande moral, censurnormer och filmkonventioner.

Det finns två stora skillnader mellan romanen och filmmanuset och enligt *Svensk filmografi 2* kan båda härledas till de filmiska konventionerna, men så är inte fallet.²⁴⁶ Istället är det en kombination av filmiska konventioner och censuren som styr in filmen från den lätt anarkistiska vägen med "naturligt" pojkbeteende till den borgerliga kontrollerade tryggheten.

I filmens inledning springer Kalle "ikull en liten söt flicka", Ann-Mari Graham, som han blir kär i och beundrar på avstånd mellan hyssen. I den slutliga bioversionen räddar han även henne från att drunkna i slutet och får då som belöning flytta in hos den tämligen förmögna familjen Graham, som ska ta hand om och uppfostra honom till en duglig pojke. De två konventionerna, kärlek och det lyckliga slutet, blev nästintill obligatoriska när filmen utvecklade sitt berättande under tiotalet.²⁴⁷ Den kyska kärlekshistorien som Norlander lagt till i manus, sannolikt som ett kitt som skulle hålla ihop de löst sammanhängande busen, finns inte med i romanen och i det



Bild 10. Det egentliga originals slutet på *Anderssonskans Kalle* där den "oförstörda" pojken Kalle (Gösta Alexandersson) kyskt ristat in namnet på sin kärlek.

ursprungliga manuset finns inte heller räddningen av Ann-Mari respektive "räddningen" av Kalle med. Istället skulle filmen ha slutat med att Kalle ristade in sitt och Ann-Maris namn i ett träd, fortfarande utan att ha tagit någon egentlig kontakt och därmed också med sin "naturliga frihet" intakt.²⁴⁸

Att filmen slutade på det sätt som den gjorde berodde på att censuren krävde att en scen och en text där Kalle byter till sig en dynamitpatron skulle strykas.²⁴⁹ Det ledde till att hela tredje akten – som ursprungligen fanns med i romanen och där Kalle leker spansk-amerikanska kriget genom att tillfångata Bobergskan i tvättstugan och binda fast henne i en stol med dynamitpatronen inunder – fick strykas eftersom "buset" och därmed hela spänningen i scenen skulle ha gått förlorad om publiken redan från början vetat om att det bara var en vanlig trådrulle och inte en dynamitpatron som Kalle hade bytt till sig. För att filmen inte skulle bli för kort har en helt ny akt lagts till, akt sex, där Kalle räddar Ann-Mari från att drunkna och får komma till den rika familjen Graham.²⁵⁰ Därmed lyckades "den välsignade censuren" styra in Kalle på vägen mot "rätt" manlighet, den kontrollerade borgerliga.

Dock var det en helt annan scen som skulle få moralisterna att slå bak-

ut och ropa på förbud. I akt fem (ursprungligen fyra) ska Kalle hjälpa Bobergskan att flytta och i processen går bland annat en spegel, en korg med porslin, en lampa, en gungstol, en hattask och en gipsstaty sönder. Kalles fel ligger i att han, utan ont uppsåt, placerar föremålen på den hästdragna flyttvagnen på ett sätt så att det i själva verket är flyttkarlarna som har sönder dem. Kalle agerar utan att tänka efter, med andra ord pojkaktigt impulsivt, och när allt är pålastat råkar han skrämma iväg hästecipaget så att resten av bohaget går all världens väg. Detta följs av textskylten: "Det är märkvärdigt va en pojke kan hinna med mycké. Va Bobergskan behövt trettio år för att få ihop, dammade Kalle sönder på tjugo minuter."²⁵¹

Scenen kommenteras upprört i nästan alla tidningsrecensionerna och i ett par av dem klandras även censuren.²⁵² I *Arbetaren* heter det: "Filmen är barntillåten, men borde inte vara det eftersom man tagit med den osociala och ur pedagogisk synpunkt fördärliga historien om Bobergskans flyttning."²⁵³ I andra tidningar kallas scenen omväxlande för "rå och osmaklig"²⁵⁴ och "rena nidingsdåd".²⁵⁵ Kritiken rann över till debattsidorna där moralisterna tog chansen att visa på sambandet mellan filmen och den fördärvade ungdomen. En maskiningenjör Anders Rosberg kallade filmen för "smörja" och undrade: "Tänk vilket föredöme för den yngre ungdomen då deras pappor och mammor m.fl. i barnens sällskap med stort gillande skratta sig fördärvade åt dessa plumpa grovheter. Jag undrar svårligen huru de skratta, när deras telningar följa detta exempel, rekommenderat av 'biografcensuren' och deras egna föräldrar."²⁵⁶

Med anledning av detta tillfrågade *Svenska Dagbladet* ett antal experter om deras åsikter i frågan. Förste folkskoleinspektör Karl Nordlund tyckte att *Anderssonskans Kalle* var "så pass grotesk och så pass överdriven, att den icke kan betraktas som något som omedelbart manar en ungdomlig åskådarskara till efterföljd." Fru Gurli Linder tyckte att filmen var en "förgrovad" och sämre version av romanförlagan, men att inget i filmen var "reproducerbart". Vidare säger hon att "Ett par generationer pojkar ha lärt sig pojkstreck v [sic] Tom Sawyer och Huckleberry Finn" och menar därmed att skadan redan är skedd. Slutligen kom den svenske scoutchefen, major Ebbe Lieberath, till filmens försvar: "Den som hänga upp sig på den filmen [...], begriper sig för det första inte på pojkar och har för det andra ingen humor. Filmen är absolut ofarlig".²⁵⁷

I övrigt fick filmen god kritik och trots moralattackerna, eller kanske på grund av desamma, blev *Anderssonskans Kalle* även en gigantisk ekonomisk succé.²⁵⁸

Kalle spelades av Gösta Alexandersson, en Södergrabb på några och tio som för ett par år framåt kom att bli Sveriges första riktiga barnstjärna. Vi

har redan sett hur både romanen och filmen framställde karaktären som en impulsiv, naturlig och ännu oförstörd pojke. Men vi har också sett hur Kalle, via filmiska konventioner och censur, blev fällad mot den kontrollerade borgerliga manligheten. Hur tänkte egentligen samtiden kring pojkar och manlighet?

Sigurd Wallén har i sina memoarer berättat om hur han nästan mytiskt fann sin hjälte på en audition:

Han stod just och betraktade dem för att finna den mest lyckade representanten för tjuvpojknas skrå, då en liten mager yngling kom marscherande in i rummet. Han hade en käck och onoslig uppsyn och såg sig ogenerat omkring. Då alla platserna i rummet vore upptagna, gick han helt framt fram och satte sig i "chefens" stora pulpestol.

– Aha, tänkte Richard, här har jag bestämt "Anderssonskans Kalle".²⁵⁹

Återigen är det tjuvpojken spontana drag som lyfts fram som något bra och det ställs också mot de tjugo andra pojkarnas lydiga och väluppföstrade beteende, de som genomgått flera prov och sållats ut från tusen sökande.²⁶⁰ I recensionerna användes också ord som "friskhet"²⁶¹ och "naturlig"²⁶² för att beskriva Kalle/Gösta Alexandersson och inte en enda recensent har något dåligt att säga om den här friskheten i pojkens beteende, förutom då i samband med Bobergskans flyttning.

Filmmanuset innehåller även några högintressanta kopplingar som visar att filmmediet hade blivit den stora inspirationskällan för det friska och "naturliga" pojkiealet, en företeelse som romanen av naturliga skäl inte uppvisar. I filmmanusets ingress står det: "Pojkarna jaga Kalle, som hoppar över kärror, tunnor, åker utför ledstänger osv. till slut klättrar han upp på ett tak, springer över taket." Här har regissör Wallén skrivit till i blyerts: "Kalle agera Chaplin och övergår till Douglas Fairbanks." Och sedan inom parentes: "(Han hade många ideal... Chaplin var ett.)" Därtill hänvisar Norlander ett par gånger till hur Kalle har blivit inspirerad efter att ha sett något på bio.²⁶³

En annan sak som slår en är att inte en enda recension kommenterar romanförlagans eller filmens scener där Kalle får stryk av skvallekärringarna. Filmen innehöll en scen, "Battolomejenatten", där Pilgrenskan, Petterssonskan, Lövbergskan, Bobergskan och Fia turades om att slå Kalle med en mattpiska så att han inte kunde sitta på tre veckor.²⁶⁴ Idag skulle det här rätt och slätt kallas för barnmisshandel och aldrig visas som en komisk scen. En jämförelse som kanske kan sätta detta i perspektiv är exempelvis att den ex-

tremt rasistiska kortfilmen *The Ten Pickaninnies* (1908), där tio svarta barn blir kidnappade, överkörda och dör, uppfattades som ”komisk” av samtiden. Vid den här tiden var också slapstickkomedierna extremt populära och mest populär av alla var Charlie Chaplin, som av moralisterna i Sverige länge ansågs vara den mest avskyvärda av alla filmstjärnor.²⁶⁵ Att slå barn sågs med andra ord inte som det minsta konstigt och allra helst inte när det gällde att stävja pojkars ”naturlighet”.

Den tidigare nämnde Karl Nordlund frågade en pojke som sett *Anderssonskans Kalle* om han tyckte att filmen var omoralisk och svaret hade blivit: ”Nej, för pojken fick ju så mycket stryk.”²⁶⁶ Även Norlander försvarade sin skapelse: ”Smörj ska han ha och smörj får han, allt enligt den goda regeln: *har* han inte gjort något pojkestreck, så *kommer* han att göra ett eller annat.”²⁶⁷ Pojkarnas ”naturliga” beteende var alltså ett friskhetstecken, men det var också en naturlighet som bara mådde bra av lite kontrollerande och därmed konstruerande stryk. Det som däremot inte ansågs vara lika bra var när naturligheten påverkades eller skadades av något som inte var lika ”naturligt” som mattpiskan.

Pojkmanlighet vs konsumtion

Anderssonskans Kalle föregicks av en, för svensk film, ovanligt stor reklamkampanj med bland annat helsidesannonser i filmtidskrifterna.²⁶⁸ Fenomenet var ingen nyhet. De amerikanska filmbyråerna hade använt strategin under ett par års tid. Det nya låg i att pojkar och flickor alltmer synligt lyftes fram som filmernas stora stjärnor i reklam och i reportage. Det förekom till och med hemma hos-reportage.²⁶⁹ När Bewefilm använde sig av strategin blev resultatet en stor succé vid biografkassorna och det innebar naturligtvis en fortsättning på och en vidareutveckling av strategin, inte enbart i samband med uppföljaren *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* (1923)²⁷⁰, utan inom branschen i stort. Barn, men också deras genus, kom på det här sättet att kommersialiseras.

Viviana Zelizer har i *Priceing the Priceless Child* tänkvärt resonerat kring barn och deras, i det västerländska samhällets ögon, problematiska koppling till ekonomi och pengar. Enligt henne förvandlas barn från ekonomiskt värdefulla, med 1800-talets barnarbete, till att bli alltmer ekonomiskt värdelösa under 1900-talet, samtidigt som deras känslomässiga värde steg till tidigare oanade höjder. Här uppstod en konflikt mellan förespråkare av barnarbete och motståndare till detsamma. Förespråkarna pekade på den ekonomiska och moraliska nyttan för ett barn att arbeta istället för att slå dank – det byggde karaktär – medan motståndarna ville skydda barn mot allt vad kommersialism hette eftersom det kunde skada deras själ. För motståndar-

na hade barnen blivit heliga. Efter en långsam, invecklad och mycket hetsig process var det till slut motståndarna som stod som segrare framemot 1930- och 40-talen. Det var dock en halv seger eftersom de ekonomiskt värdelösa, men känslomässigt ovärderliga, barnen nu levde i det konsumtionssamhälle som utvecklats under den långvariga konflikten och vars utveckling i sig bidragit till hetsigheten. I ett konsumtionssamhälle har ekonomi och pengar en mer direkt innebörd för det dagliga livet än i ett produktionsbaserat samhälle, vilket bland annat gav upphov till det komplicerade förhållandet att föräldrar gav sina känslomässigt ovärderliga barn pengar eller presenter för att visa sin kärlek.²⁷¹

Att barn hade uppnått en grad av helighet och behövde skyddas från Nick Carter, film och annan populärkonsumtion har vi redan förstått efter alla utfall, men den explicita sammanblandningen av ekonomiska intressen och barn inom den svenska filmbranschen stänkte ytterligare bensin på elden, vilket synliggörs i det samtida resonemanget om den "naturliga" pojkmänligheten.

Redan i samband med *Anderssonskans Kalle* klagar några tidningar på den "dundrande reklam"²⁷² som föregått filmen och att den unge Alexanderssons "naturliga tillgångar" delvis har blivit fördärvade av allt beröm och förhandsreklam.²⁷³ Till uppföljaren användes Gösta Alexandersson direkt i reklamsyfte då han på Stockholmsbiografen Olympia kom in på scenen och sa "hejsan" till publiken inför varje föreställning. Därtill förekom både han och hans kvinnliga motspelerska, nioåriga Aino Schärhund-Gille som spelade Ann-Mari, flitigt i filmtidskrifter och dagstidningar inför premiären. Det föranledde signaturen Wolodja i *Stockholms-Tidningen* att skriva ett långt inlägg där han går till attack mot stjärnkulten av barn och hävdar att "denna dumma smaklöshet" är skadlig för de avporträtterade barnen, men även för de barn som såg filmerna: "Jag har sett flickrum fullkomligt dekorerade med filmporträtt och pojkrum, som berätta om att alla slantar gått till 'bion'." Detta gällde inte bara barn från fattiga hem, utan även barn från burgna och ansedda familjer. Barn skulle inte tro att de var några stjärnor och barn skulle inte slösa bort sina pengar på en ouppnåelig och falsk dröm.²⁷⁴

I *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* går det att se hur huvudkaraktären och handlingen har påverkats av den tidigare kritiken, men även den "skadliga" ekonomiska sammanblandningen med barn i konsumtionens tecken. Om Kalles antisociala beteende accepterades och till och med hyllades i ettan som en slags naturlig motvikt till samhällets ökande feminisering, blir anpassningen i uppföljaren därför problematisk med en direkt koppling till mänlighet och konsumtion.

I andra delen förekommer det mindre bus, i huvudsak de som hade blivit över från romanförlagan plus en del nypåhittade i anknytning till Kalles vistelse i överklassen. Som vi kommer ihåg hade Kalle blivit "räddad" av familjen Graham i slutet av ettan och första halvan av den andra filmen visar upp de anpassningsproblem som Kalle har i sin nya miljö, med fina kläder, uppförande och skolgång. Ett av få bus som verkligen är ett bus och som inte beror på Kalles ovana är då han, med en intertextuell referens till pojken i *Trädgårdsmästarens hämnd*, trampar på en vattenslang med samma komiska resultat. Det som däremot tar upp plats och i viss mån ersätter busen är att en annan sida av Kalles karaktär utvecklas. Han träffar till exempel på några pojkar som plundrar ett fågelbo och för att försvara fågelungarna ger han sig in i ett vilt slagsmål. Inte långt därefter får han veta att mamman är sjuk – samma mamma som hade blivit "upplöst av glädje" för de hundralappar hon fått för att bli av med Kalle i ettan²⁷⁵ – och lämnar därför genast familjen Graham för att ta hand om henne. Väl hemma rotar han fram sina gamla paltor och börjar därefter att städa och diska. "Mamma, jag passar inte i det fina huset, där jag förresten bara ställde till med trassel. Nu stannar jag hemma och tar vård om dig", säger han till mamman, som börjar gråta av glädje. I en mellantext förklaras denna förändring: "Anderssonskans Kalle var inte längre riktigt densamme som förr. 'Civilisationen' hos Grahams hade ej undgått att sätta sina spår på honom, och han hade fått nya intressen, som han aldrig förr odlat." Intressena består i att han börjar läsa böcker, gör affärer med en "electricitetsmaskin" och till slut börjar att arbeta med att laga galoscher för att tjäna ihop pengar till hemmet. Då och då avbryts det här av ett och annat hyss, men i huvudsak har Kalle förvandlats till en skötsam pojke med tydliga konnotationer till den borgerligt kontrollerade manligheten.²⁷⁶

Överlag fick *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* ett sämre mottagande än ettan och den var inte heller en tillnärmelsevis lika stor publikmässig framgång. Kunde det bero på nedtonandet och anpassningen av pojkmänligheten? Sett till tidningarnas kommentarer blir den problematiska föreningen mellan en "naturlig" impulsiv pojkaktighet och en mer karaktärsfast kontrollerad manlighet nog så tydlig. Tvåan ansågs ha "fått en så arrangerad och oäkta ton över sig, att den helt förfelar sitt syftemål – att verka lustig. Lika frisk och sprudlade av glättigt pojkhumör, som den förra 'Kallefilmen' var, trots en viss råhet och överdrift, lika slätstruken och innehållslös har fortsättningen blivit."²⁷⁷ Kalles förnyade karaktär kommenterades också aningen beskt i flera tidningar, som ett "sentimentalt inslag".²⁷⁸ Å andra sidan uttryckte ett par recensenter sin uppskattning över att tvåan inte var lika rå som ettan hade varit²⁷⁹ och flera såg positivt på Kalles nya företagssamma

karaktär som "ömmade för sin 'morsa'."²⁸⁰ För att använda *Stockholms Dagblads* välvalda uttryck hade Kalle blivit "lagom rackaraktig".²⁸¹

Bland recensionerna blir även ett särskiljande klassperspektiv synligt då högtidningen *Aftonbladet* skriver: "I början av filmen har Kalle slängts in i en miljö, där han inte passar av naturliga skäl och medfödd vana."²⁸² Det här är intressant eftersom avstickaren till "sässiteten" i *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* är ett av enbart två exempel ur de busungefilmer som gjordes under 1920-talet. Alla andra filmer och huvudkaraktärer utspelar sig i, respektive kommer från, arbetarklassen. Frågan är om tjuvpojkar och deras beteende inte fanns eller var accepterat i medel- och överklassen. Eller rättare sagt: kunde inte filmskaparna och samhället ens föreställa sig detta "naturliga" beteende för medelklassens pojkar – de som enligt pojkreformatörernas retorik verkligen behövde bli mer manliga? Med stöd av Wolodjas förfärad utrop om de burgna pojk- och flickrummens affischerade väggar såg de i varje fall filmerna och idoliserade Kalle eller Fairbanks lika mycket som arbetarklassens barn.

Mälarpirater – klassperspektiv på pojkmänligheten

Ett par månader efter *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* var det dags för nästa pojkboksfilm att få premiär. Den här gången var det *Mälarpirater* (1923), i regi av Gustaf Molander efter Sigfrid Siwertz roman, som hade filmatiserats i en påkostad storproduktion från Sveriges ledande produktionsbolag, SF. Att det var ett etablerat bolag med resurser som låg bakom märktes inte minst på att *Mälarpirater* föregicks av en storskalig reklamkampanj som inbegrep ett jippo där Molander sökte "käcka ungdomar" av båda könen till filminspelningen. Annonser sattes in i alla stora dagstidningar och filmtidskrifter och den 15 april samlades 400 "filmaspiranter" på Röda Kvarn i Stockholm för en audition. Det är uppenbart att det mer handlade om ett jippo än en seriös audition eftersom Molander bara valde ut några få statister bland de 400. Alla tunga roller tilldelades istället skådespelare med tidigare erfarenhet. Men jippet hade ändå varit lyckat då det omgetts av stor publicitet.²⁸³

Filmatiseringen av *Mälarpirater* skiljer sig avsevärt från Siwertz populära förlaga från 1911. Det berodde på att Molander och SF ville att filmen skulle bli barntillåten och därför gjorde en mycket fri bearbetning av romanen där de sensationella inslagen, bland annat mord och drickande av alkohol, helt sonika ströks ur handlingen. Egentligen är det bara berättelsens grundstomme som har återanvänts i filmen: tre pojkar, de båda föräldralösa bröderna Georg och Erik och sotmästarsonen Fabian, rymmer hemifrån undan elaka och oförstående föräldrar och driver omkring en hel sommar

Mälarpirater, ohoj!

Ett erbjudande till käcka ungdomar att spela film i sommar.

Regissör *Gustaf Molander* skall i sommar inspi-
lera Sigfrid Siwertz' *Mälarpirater* på film.
Huvudrollerna äro tre unga män, två i en ål-
der av femton å sexton år, en några år yngre.

Vi ha i vårt land inga "filmbarn", som fal-
let är i Amerika. När det är fråga om ung-
domliga roller, måste regissörerna vända sig
till amatörer. Och det är, vad hr Molander
änmnar göra för rollerna i "*Mälarpiraterna*".

Hr Molander behöver alltså för "*Mälarpira-
terna*" tre ynglingar i här ovan angiven ålder.
Att göra ett val efter fotografi lämnar icke
önskvärt resultat — det har erfarenheten vi-
sat. Regissören måste personligen samman-
träffa med dem, som kunna ifrågakomma. Det
är för det ändamålet, som hr Molander har
försatt inbjuda dem bland Stockholms
käckas ungdomar, som eventuellt äro högade

att medverka i "*Mälarpiraterna*", att nu om
söndag kl. 10 i. m. möta upp i Röda Kvarns
hall. Där skulle det bli personlig konfronta-
tion mellan hr Molander och "offren", en för-
sta uttagning bland aspiranterna och en första
provfilmning, varjämte filmfotograferna kom-
ma att upptaga hela mönstringsproceduren för
veckans journaler.

Hr Molander hoppas att ungdomen skall
komma i tät led. Både den manliga och den
kvinnlige. Det gäller nämligen att besätta
icke endast de tre ynglingarnas roller; i filmen
förekomma även ett par unga damer, för vilka
också sökas framställarinnor och för vilka ett
par 14-åringar skulle lämpa sig.

I annonser i den dagliga pressen kommer
att lämnas uppgifter om den planerade film-
mönstringen av Stockholms ungdom.



Bild 11 och 12. Efter framgången för Bewe-film med *Anderssonskans Kalle* satsade SF på en ännu större marknadsföringskampanj för *Mälarpirater*, som bland annat inbegrep en stor jippobetonad audition på Röda Kvarn i Stockholm.

som "pirater" med en båt på Mälaren. I romanen stjäls båten, medan den i filmen hittas drivande efter en storm. Som ersättning har den obligatoriska kärlekshistorien lagts till som en ram för pojkäventyren i filmen, något som det inte fanns en skymt av i förlagan.²⁸⁴

I romanen finns ett nedtonat klassperspektiv som följde med över till filmen, där det accentuerades till en tydlig konflikt med koppling till vår diskussion om de två tävlande sanningarna angående manlighet. Hos Siwertz uppstår nedtoningen till förmån för ett hyllande av den mer enhetliga och "klasslösa" ideala pojkmänligheten som låg i tiden med exempelvis scouterna. Tolv år senare visualiserade filmversionen bokstavligt skillnaden mellan den kontrollerade borgerliga manligheten och den mer fria och "naturliga" manligheten i och med gestaltningarna av de två äldsta pojkarna, Georg (Einar Hansson) och Fabian (Tom Walter).

Redan i filmens inledning synliggörs skillnaden. Sotmästarsonen Fabian presenteras som "stadens skräck" och första gången vi ser honom sitter han i ett träd och utför ett bus genom att med ett snöre hissa ned en kattunge som skrämt griper tag i en mans toupé nedanför. Fabian har dessutom medvetet utstyrt med mörkt yvigt okammat hår och slitna kläder för att framhäva den dunkla bakgrunden. De föräldralösa bröderna Georg och Erik (Albert Christiernsson) presenteras däremot som vattenkammade och välartade gossar i kostym. Deras avlidne far hade varit författare och på första sommarlovsdagen får vi därtill veta att intellektet har gått vidare till Georg, som har fått toppbetyg i skolan.

Georg och Erik bor hemma hos sin farbror, som är borgmästare i Granhälla, och dennes fru. Borgmästaren har problem med alkohol och kortspel och varken han eller frun är överförtjusta i att ta hand om pojkarna. I Dickensinspirerad anda får bröderna hugga ved och gå utan mat ända tills borgmästarfrun en dag skymfar den döde fadern, vilket blir den direkta orsaken till att Georg och Erik, tillsammans med Fabian, rymmer hemifrån.

I och med att pojkarna hittar båten, Vindrosen, inleds den egentliga konflikten. Den late Fabian tar genast befälet och domderar sittande, rökande en cigarr, de andra att serva honom under de tre dagar som stormen varar. Ombord på båten hittar de en hagelbössa och konservburkar med mat som de hugger in på, dock efter en viss tvekan från Georgs sida. Det är ju inte deras mat. När stormen bedarrat kommer de över en tidning och får då veta att de dödförklarats som drunknade. Fabian föreslår att de ska utnyttja friheten och låta föräldrarna sitta där hemma och sörja som straff. Här inflikas en scen där pojkarna föreställer sig vad som försiggår hemma vid och som förlöjligar föräldraauktoriteten. Pojkarna bestämmer sig under stort jubel för att genomföra planen.



Bild 13. De tre mälarpiraterna ombord på Vindrosen. Från vänster: George (Einar Hansson), Erik (Albert Christiernsson) och Fabian (Tom Walter).

Därefter följer ett par scener där Fabian framställs som en slarver med alltmer trasiga kläder, medan Georg framställs som ordentlig med hela och rena kläder. De småbråkar lite om vem som ska sitta vid rodret och en dag när de går iland utmynnar konflikten i ett stort iscensatt slagsmål som Fabian fejt inleder, men som Georg till slut vinner efter att ha piskat Fabian med ett rep. Medan Fabian sitter kvar i vattenbrynet och gråter visas en textskylt: "Och från den dagen var han enbart ett lågt och ömkligt redskap, en krypande caliban." Den kontrollerade manligheten segrar alltså på knockout.²⁸⁵ Från och med nu går det utför med Fabian som blir alltmer samvetslös, medan Georg både utvecklar sitt moraliska tänkande och till sist blir filmens hjälte.

Några exempel på detta: När maten tar slut vittjar Fabian några fiskares nät och när de upptäcker honom hotar han dem med hagelbössan. Georg tar dock bössan ifrån honom. Något senare stjälar Fabian en höna och när han blir påkommen av greven till Tollerö (som råkar vara far till Georgs förälskelse, Rose) sätter han igång och ljuger medan de två snälla bröderna står bredvid och skäms.²⁸⁶ Greven tar en ordentlig titt på Fabian och säger sedan, tidstypiskt: "Du har allt en trevlig fysionomi, du!" Det här rastereotypa resonemanget blir ännu tydligare då greven läser in de tre pojkarna i slottets källare, visualiserat genom att Fabian omväxlande storgråter och häftigt går till attack mot den låsta dörren medan Georg bara sitter där lugnt

om inväntar vad som komma skall. När Fabian lugnar ned sig börjar han istället göra fula grimaser och med hjälp av filmteknik tonas Fabians huvud över till ett schimpanshuvud i en mycket omedelbar liknelse av hans okontrollerbara djuriskhet.

Pojkarna lyckas fly från slottet, jagade av hundar, och när de kommer till båten har Georg hamnat efter. Det bryr sig Fabian inte om, istället tvingar han den yngre Erik att följa med och lämnar Georg på land. Genom en tidigare förveckling befinner sig dock grevens dotter, Rose, på båten och Fabian utnyttjar situationen genom att kidnappa henne och skicka ett utpressningsbrev där han begär 1.000 kronor, undertecknat "En fiände till civilisationen". Under tiden som greven konfererar med pojkarnas föräldrar, som bråkar om vems pojke som har influerat de andra till detta utyg, drömmar Fabian om "oceanernas fria vidder" och "vilda vesterns förlovade länder". Till slut beslutar sig Fabian för att åka till Amerika och överger därför båten med Erik och Rosa inlåsta i skuffen. Turligt nog kommer Georg – på en vit häst – till undsättning och räddar de båda.

Med Fabian ute ur bilden bestämmer sig Georg och Erik för att ta sitt straff, men Rose har under tiden lyckats övertala pappa greven att istället ta hand om bröderna. När fosterföräldrarna får veta det blir de överlyckliga. Filmen hoppar därefter fram ett år i tiden till en maskeradbal som har ordnats med anledning av att Georg har tagit studenten. I vimlet sitter Erik, utklädd till pirat à la Fairbanks, och drar till sig intresset från jämnåriga flickor genom att berätta rövarhistorier om förra sommarens mannamod. Utanför på trappan förenas Georg och Rose i filmens slutkyss.²⁸⁷

Till skillnad från den friska söderkisen Kalle blir Fabian i *Mälarpirater* verkligen en fiende till civilisationen, trots att båda personifierade samma "naturligt" impulsiva och ideala pojkmanlighet. Att det blev så hänger ihop med att medelklassönerna Georg och Erik kommer in i bilden som konkurrenser. Därmed transformerades Fabians friska pojkaktighet till en förvrängd bild av den andre som framhävde den kontrollerade borgerlighetens manliga dygder. Ur den synvinkeln kan man säga att den impulsiva pojkmanlighet som hyllades i Siwertz roman från 1911, var på väg att köras över av den "civiliserade" manligheten. Men på samma gång har vi ju även sett att Georg inte blev man förrän han med våld hade spöat upp Fabian; alltså har även Georgs självbehärskade medelklassmanlighet transformerats till hårdare och mer "naturlig" manlighet. Frågan är bara om det var bra att vara en fiende till civilisationen – för att motverka ökad feminisering av samhället – eller om det var dåligt att vara en fiende till civilisationen och därmed vara för ökad civilisering, konsumtion och en mer feminin manlighet. Det är ingen tvekan om att *Mälarpirater* framvisar det senare alter-

nativet och vid en första blick på vad som skrevs om filmen förefaller recensenterna att hålla med.

Mälarpirater fick översvallande recensioner med utrop som "ett mästerverk av svensk filmkonst"²⁸⁸ och "en svensk film för svenska pojkar".²⁸⁹ Här ska inflikas att när någonting kallades "svenskt" under 1910- och 20-talen innebar det i princip att den allra högsta hedersbetygelsen hade utdelats. Detta nationalistiska perspektiv genomsyrade hela samhällets tänkande.²⁹⁰ Flera recensenter drog också en lättnadens suck över att Molander hade mildrat de "mindre trevliga elementen" i Siwertz roman.²⁹¹ Å andra sidan var det lika många som tyckte att förlagan var en "praktig pojkbok"²⁹² precis som den var. Men riktigt intressant blir det då man ser närmre på vad det tycktes och tänktes kring hjälten Georg respektive boven Fabian. Med tanke på *Mälarpiraters* upplägg och de samstämmigt goda recensionerna borde Georg/Einar Hansson ta hem priset, men i själva verket är det Fabian/Tom Walter som här vinner på en överväldigande knockout. Recensenterna älskade Fabian för hans "frejdiga spontanitet"²⁹³:

Han är visserligen busgrabben av de tre, men trots att han ger sig hän åt sin roll med liv och själ, rullar med ögonen, svär, domderar och kuller de andra samt gör saker till diverse både fula och okamratliga tilltag, finns det hos honom en viss lurvig humor och en käckhet som göra att man gärna önskar att regissören kunnat inflicka en antydan om att den unge mannen så småningom utvecklats en smula till det bättre. Han gör emellertid en duktig prestation [...] och han är i högsta grad gymnastiskt vältränad, smidig och kvick.²⁹⁴

Här blir den fysiska kopplingen till den impulsiva pojkmänligheten à la Fairbanks explicit. Som en jämförelse med den mer veka borgerliga manligheten beskriver samma recensent Georg som "käck och trevlig och framför allt naturligtvis skön", men att det var lite för mycket teater över honom.²⁹⁵ Ser man till de andra recensionerna framkommer ett mönster där filmens manlige hjälte helt enkelt ansågs vara för stel och för gammal för sin pojkrull.²⁹⁶ Med andra ord, föreställningen om hur en pojke skulle vara – spontan, impulsiv, frejdig och naturlig – passade mer in på Fabian än Georg. Jag vill därför hävda att det rådde status quo mellan de två tävlande sanningarna.

Något som sannolikt medverkade till den negativa inställningen till Einar Hansson var den stora medieexponering han fått med *Mälarpirater* och *Gunnar Hedes saga* (1923), samt det stora rabaldret kring rättegången efter bilolyckan samma år. Hans veka manlighet var alltså redan förknippad med konsumtion och den "osunda" stjärnkulten. Det här är ett exempel på den

förbindelselänk, en slags intertextualitet, mellan den verkliga personen och de karaktärer som denne gestaltade och som uppstod i samband med att den massmediala bevakningen ökade i inledningen av 1900-talet. Förbindelselänken fungerade åt båda hållen, vilket kommer till synes i en intervju med Tom Walter. Vi får veta att Walter är en hygglig gosse privat, men också varför Walters Fabian varit så lyckad då intervjuaren gillande skriver: "hans fräckhet är så ursprunglig och av alla pedagogiska ansträngningar oberörd." Walter har med andra ord genomfört en god skådespelarprestation eftersom han både är och ser hygglig ut i det vanliga livet. Resten av intervjun behandlar också vilken fysiskt krävande roll Fabian var, någon som automatiskt ställs mot Einar Hanssons av konsumtion förvekligade manlighet.²⁹⁷

Alternativa pojkar och busflickor

Den impulsiva tjuvpojken dyker även upp i mindre roller i *Drottningen av Pellagonien* (1927) och *Janssons frestelse* (1928). Barns medverkan i svensk 1920-talsfilm var dock en relativt ovanlig företeelse och räknar man bort filmer där barn av båda könen enbart hade en dekorativ funktion blir det svårt att hitta alternativ till tjuvpojkar i den dominerande busungefilmgenren.

Ett exempel på en något större alternativ roll är Putte (Lauritz Falk) i *Norrtullsligan* (1923). I filmen är Putte en hel och ren pojke som inte gör mycket väsen av sig. Han är ett väluppfostrat barn i en vuxen värld och karaktärens främsta uppgift är att misstas för ett illegitimt barn. Eftersom Putte skiljer sig så radikalt från de populära och vilda tjuvpojkar skulle en parallell kunna dras till den samtida kritiken om ökad feminisering/civilisering. Det skulle dock vara att koka soppa på en spik och därtill går det inte att finna några spår av detta i recensionerna, där Putte, i de få fall där han överhuvudtaget nämns, betecknas som en "trevlig pys".²⁹⁸ Enbart *Folkets Dagblad Politiken* drar en viss parallell och menar på ett positivt sätt att Putte är en karaktär "utan sedvanliga barnaktörsposer".²⁹⁹

En annan film med barn i stora roller som bör nämnas är *Lyckobarnen* (1926), en film som handlade om fem föräldralösa barn som ger sig ut i världen för att slippa hamna på fattighuset. Filmen har dock gått förlorad, dessvärre tillsammans med både manus och programblad.

De mest intressanta alternativen till den dominerande pojkmänligheten återfinns istället i två andra busungefilmer, *En rackarunge* (1923) och *Boman på utställningen* (1923), med den väsentliga skillnaden att i dessa filmer innehåller de ledande busungerollerna av flickor.

En rackarunge bygger på en roman av Ester Blenda Nordström från 1919. Den föräldralösa hjältinnan Ann-Mari (Elsa Wallin) är utplacerad i ett

smäländskt prästhem där hon ska tillbringa sommaren. Som inbiten stockholmsunge har hon svårt att anpassa sig till landet. Busen är också av det impulsiva slaget: hon skrattar i kyrkan, tjuvlyssnar, flottar i underklänning, åker olovandes till marknaden i Vernamo, skrämmar hushållerskan med råttor, samt springer och cyklar omkull Silverclou, prästen, vid flera tillfällen. Under filmens första akter finns en stor skillnad i relation till tjuvpojkar. Varje gång Ann-Marie ska straffas tar akten slut och straffet utdelas så att säga utanför bild. Senare i filmen blir hon till sist taget i örat efter att ha smutsat ned kläderna i ett vattenkrig och som straff får hon rumsarrest där det är meningen att hon ska läsa Apostlagärningarna. I själva verket smygläser hon då kärleks- och äventyrsromaner med titlar som *Fallskärmens drottning*, *luftens härskarinna*, vilket, i bästa Madickenanda, inspirerar till en luftfärd från taket med paraply.

Ann-Marie bestämmer även över de andra barnen på gården. Det är hon som initierar busen. Ett exempel på det är utflykten till marknaden i Vernamo, där hon lockar med sig den yngre pojken Rudel. Ann-Maries impulsivitet är minst lika intensiv, eller frisk, som tjuvpojkar och den är även fysisk. På väg hem från Vernamo liftar Ann-Marie och Rudel med den fulle drängen Nicklas. Nicklas har emellertid blivit lurad att köpa en blind märke och när han uppträcker det börjar han besinningslöst piska hästen. Både Ann-Marie och Rudel hoppar på drängen för att hindra misshandeln. Rudel håller fast benen medan Ann-Marie slår tills Nicklas lugnar ner sig och ber om ursäkt.³⁰⁰

Det finns dock särskiljande genuskodningar. Där Anderssonskans Kalle låtsas vara Douglas Fairbanks eller Charlie Chaplin, där iscensätts på liknande vis ett bröllop där Ann-Marie och Rudel gifter sig. *En rackarunge* slussar mot slutet även in den bångstyriga Ann-Marie på den moraliskt rätta vägen då hon möter Josef, en mördare som slagit ihjäl sin morbror efter dennes grymhet mot en puckelryggig dotter, men som nu sonat sitt straff. I byn vill ingen kännas vid Josef och därför har han för avsikt att resa till Amerika. Ann-Mari blir Josefs vän, vilket leder till bråk på prästgården. Självsvåldigt bestämmer sig Ann-Marie då för att skänka sina konfirmerationspengar till Josef. Hon håller ett flammade försvarstal inför de paffa invånarna på prästgården och filmen slutar med att Josef kan resa. Vid avskedet gör Ann-Marie allt för att inte gråta, "hon försökte vara karlaktig", men sedan gråter hon ändå.

En kvinnlig rackarunge är inte mer beskedlig än tjuvpojkar. Det finns stora likheter i framställningarna och den gemensamma nämnaren är den positiva framåttanda som ansågs karakterisera utvecklingsoptimismen hos barn och ungdom av båda könen under 1920-talet. *En rackarunge* gav emel-



Bild 14. Den unga busflickan Brita (Ann-Marie Kjellgren) och hunden Napoleon i *Boman på utställningen*.

lertid upphov till högst blandade reaktioner. I hälften av recensionerna ansågs Ann-Mari/Elsa Wallin ha ett "sprudlande tjuvpojkslynn" ³⁰¹ och hon hyllades som "absolut naturlig [...] och inte rädd för någonting". ³⁰² Andra halvan klagade på att hennes "upptåg förmå knappast varken att fångsla eller chockera" ³⁰³ och att "[d]e olika påhitten verka omsorgsfullt förberedda och utspekulerade" ³⁰⁴ – med andra ord inte naturliga och impulsiva som pojkbus skulle vara. De olika förhållningssätten ifråga om flickor fick vara busiga rackarungar skär bokstavligen rakt igenom tidens föreställningar.

Boman på utställningen är inte en busungefilm i egentlig mening, utan en spelfilm gjord för att visa upp och dra nytta av Göteborgsutställningen 1923. Filmen är regisserad av Karin Swanström och är den första formella svenska långfilmen regisserad av en kvinna. *Boman på utställningen* har dock inslag av busungefilm i sig via Brita (den då sexåriga Ann-Marie Kjellgren), som i filmens handling bor inackorderad hos en skräddare, vars fru behandlar Brita och sin mesige man mycket illa, bland annat slår frun dem. Britas enda vänner är hunden Napoleon och en överliggare med alkoholproblem, Boman. En dag råkar Brita få veta att skräddarparet inte är hennes riktiga föräldrar. Det visar sig att hon är ett utomäktenskapligt barn som lämnats bort då hennes fattiga mamma inte hade accepterats av pappans förmögna mor. Britas verkliga mamma har rest till Amerika och pappan, som bru-

tit med modern, följde efter. Nu ska dock deras fartyg återvända till Göteborg. Brita ber Boman om hjälp och tillsammans reser de till Göteborg för att leta reda på föräldrarna.

Även här blir den ungdomliga framåtandan synliggjord genom den unga Brita som genomför en del bus, bland annat sticker hon den elaka skräddarfrun med en nål, och tar, visserligen med hjälp av Boman, initiativet och rymmer hemifrån. På Göteborgsutställningen kommer Brita bort från Boman, men blir genast vän med en skoputsarpojke och tillsammans utforskar de "Barnens paradiset".³⁰⁵ Pengarna till nöjen kommer från skoputsarbetet och de två barnen kommer på att de får ännu mer dricks när de smetar in skokrämm i ansiktet så att de ser ut som "niggrer".

Efter Boman har Brita den klart största rollen i *Boman på utställningen*, men det är inget som ger avtryck i recensionerna, där hon visserligen får "stora A" av *Svenska Dagbladet*³⁰⁶, men där hon mestadels bara nämns i förbigående och ofta inte alls.³⁰⁷ Vad berodde den här tystnaden på? Är det kopplat till genus? Vid ett första påseende är svaret nej, men via en intervju med Ann-Marie Kjellgren i *Filmnyheter* framträder ett ironiskt upplagt perspektiv som först driver med hennes låga ålder och som, speciellt i jämförelse med intervjun med Tom Walter, därefter förlöjligar hennes arbetsinsats i filmen.³⁰⁸ Jag menar dock att det har mer med ålder än med kön att göra, vilket tillsammans med tystnaden i recensionerna visar på att det existerade en nedre åldergräns för vad som accepterades som barns arbete och plats i offentligheten. Det stämmer överens med den problematiska kopplingen mellan barn och pengar som Viviana Zelizer påvisat. Filmhistorikern och före detta barnstjärnan Diana Serra Cary menar också att det fanns ett stort motstånd i tiden mot att barnstjärnor tjänade pengar eftersom det både ifrågasatte det heliga med barndomen, samtidigt som misstänksamheten var stor mot barnstjärnornas föräldrar som levde på sina barns arbete.³⁰⁹ I Sverige var lönerna för barn inom filmen försumbara, men den moraliska principen var densamma.

Även om filmernas framställningar av manliga och kvinnliga busungar är förhållandevis jämlika ska dock den stora skillnaden i frekvens framhållas. Förekomsten av tjuvpojkar ger upphov till en genre där de kvinnliga busungarna enbart utgör undantag. De få flickrollerna förklaras också med det "naturliga" i att flickor inte har "[d]et på en gång modiga, ridderliga och valpaktigt fumliga hos en pojke" och av den anledningen inte passar för busungefilmer.³¹⁰

Film för pojkar

Svenska varianter av amerikanska äventyrsfilmer som kunde väcka pojkarnas "naturliga" äventyrslusta till liv är det dåligt med inom 1920-talsproduktionen. 1921 kom den historiska kostymfilmen *En lyckoriddare*³¹¹ – en film "fylld av slagsmål, brott och även någon högsinnad handling"³¹² – men annars var det en annan typ av film som fick fylla tomrummet, nämligen den historiska mastodontfilmen som producerade mellan 1925 och 1928. Dessa visade upp den svenska krigs- och kungahistorien i en nationalistisk anda som ansågs appellera direkt till unga svenska pojkar. Här ingår de två delarna av *Fänrik Ståls sägner* (1926) och de två delarna av *Gustaf Wasa* (1928). Först i raden var dock de två delarna av *Karl XII* (1925), i regi av John W Brunius och med hans son Palle Brunius i en stor biroll som Lasse Ulfclou – den äventyrslystne pojken som drar ut i det stora nordiska kriget för att bli man vid sidan av "dunderguden" Karl XII.

Karl XII sågs av närmare en miljon människor och är i flera avseenden ett utmärkt exempel på filmens pluralism. Bakom filmens tillkomst låg militära högerkrafter som med filmmediets hjälp försökte vända det svenska folket mot ett mer försvarsvänligt klimat. Manusförfattaren Hjalmar Bergman omvandlade dock den ursprungliga idén till en inkluderande film med både kärlek och kritik av Karl XII mitt i allt krigande.³¹³

I första delen av *Karl XII* är Lasse Ulfclou en äventyrslängtande yngling som hellre åker skidor i skogen än tar emot ovett av sin mor. Under en av utfärderna blir Lasse illa riven av en björn, men räddas i sista stund av självaste Karl XII. Lasse bärs hem till gården där han livlös läggs i sin säng. I samma veva kommer en kurir till Berga med besked om att krig har utbrutit och när Lasse får höra det sätter han sig häftigt upp i sängen och utbrister: "Krig! Då vill jag vara med!"

Men ännu är Lasse för ung. Nästa gång vi ser honom är det sommar och han står på en åker och slår intensivt med en lie. Via en text får vi veta anledningen: han drömmer om att det är jutar (danskar) han mejar ner med lien. Då kommer en karolin ridande. Han är glad och har goda nyheter: Karl XII har betvingat dansken. Alla på åkern jublar utom Lasse, som blir moloken eftersom han nu inte får möjlighet att gå ut i kriget. Men grämlen blir kortvarig och Lasse hurrar och knyter nävarna när han får reda på att kungen nu ska ta hand om både Polen och Ryssland.

Att Lasse har en romantisk föreställning om krig råder det ingen tvekan om. För honom är det ett äventyr och en möjlighet att komma bort från det enahanda arbetet på gården. Här uppkommer dock en paradox. Om han lämnar hemmet för att jaga efter äventyret och friheten i armén, då rättar han sig inte efter sin mors vilja. Vilket budskap ville egentligen *Karl XII* –

och alla auktoritetsraserande busungefilmer – sända ut i den här frågan? I filmen väljer Lasse armén – och att bli man – vilket kan tas som intäkt för ett motstånd mot den ökade feminiseringen av manligheten. I recensionerna till första delen av *Karl XII* har Lasse en relativt liten roll och hans insats kommenteras bara i en recension. Å andra sidan är det en beskrivning som vi vid det här laget känner igen när Lasse gillande beskrivs som ”käck, hurtig och trevlig”³¹⁴.



Svenska scoutförbundet samt Emil Norlanders och Sigfrid Siwertz romaner bär alla spår av en pojkkult som uppstod långt före kriget och som hyllade pojkars ”naturliga” impulsivitet som en vital injektion mot samhällets ökande civilisering, feminisering och kommersialisering. Vid samma tid expanderade dock konsumtionssamhället och en nöjeskultur, där framför allt filmen får företräde, kommer in som en ny betydelseskapande faktor när det gäller offentlig artikulation av olika föreställningar och ideal. Därtill har förändrade sociala struktureringar i samband med arbetsmarknad och politiskt liv medfört att det uppstått konkurrens mellan två tävlande sanningar för vad som utgjorde ”riktig” manlighet. Via busungefilmer som *Anderssonskans Kalle* och *Mälarpirater* har vi sett hur en ideal ”naturlig” pojkmänlighet primärt hyllades, samtidigt som konkurrensen från den mer kontrollerade borgerliga manligheten hela tiden pockade på uppmärksamhet. Ibland dominerade den ena manligheten över den andra, men oftast skar de allmänna meningarna om hur en pojke skulle vara in i varandra, en tendens som tycks öka i samband med kommersialiseringen.

Decenniets sista busungefilm, *Ville Andesons äventyr* (1929), innehåller alla sedvanliga ingredienser. Ville Andeson (Sune Holmqvist) är en Söderkis med bakåtvänd keps och plirande ögon som spelar fotboll på gatan, tjuvar fast skvallerkärringar i gatan och får stora doser stryk. I filmen tröstar även Ville sin morsa eftersom arbetarklassfarsan har supit bort pengarna. Den enda stora nyheten är att familjen Andesons ger sig ut på en dråplig camping som för omväxlings skull förlöjligar storstadsbor i en för dem onaturlig miljö, den svenska naturen.

I recensionerna kommenteras Villes beteende sedvanligt som något ”friskt”³¹⁵, men alla häftiga och delade reaktioner uteblir. Istället pekas *Ville Andesons äventyr* ut som en film direkt riktad till barn³¹⁶, vilket även det skiljer sig från det stora intresse som busungar och pojkmänlighet drog till sig bland vuxna bara några år tidigare. Det som förut var en kontroversiell mix av moraliska attacker och vuxna mäns nostalgiska tillbakablickar ver-

kar i slutat av tjugotalet enbart bestå av en nostalgisk längtan efter en mystifierad och ”naturlig” barndom: ”Ty de [busungarna] föra oss tillbaka till den tid, då vi voro unga, då vi ännu inte blivit män i staten. [...] Men alltid har vi något på vårt samvete – något som den gången var i högsta grad straff- och klandervärt, men som vi nu se tillbaka på med ganska mycket sympati och inte så litet vemod”.³¹⁷

Det är ingen tvekan om att den ideala pojkmänligheten påverkades av konsumtionens mekanismer. Vissa såg det som ett fördärvande, medan andra såg det som en förbättring som skapade en mer framåt ungdom. Att ett mer vilt och i vissa fall antisocialt beteende accepterades för pojkar hänger således ihop med föreställningen om en osund civilisering av samhället. Den mer kontrollerade borgerliga manligheten, som av tidigare forskning brukar pekats ut som den dominanta manligheten, var med andra ord utsatt för hård konkurrens.

Den komplicerade vägen från pojke till ung man

Karl XII och studenter

Är det bara filmstjärnor hon beundrar?

Naturligtvis inte [...] men det är filmen som *stimulerar intresset för rent ytliga saker!* Om inte filmen fanns, så fanns det inte shinglat hår och korta kjolar och denna förbannade jazz från morgon till kväll! [...] Du kan väl inte förneka, att nästan alla filmer spela i lyxmiljö [...].

Naturligtvis kan filmen ha sin lilla andel i det som du kallar lyxbegär, men den är mycket liten. [...] Och *en sak* kan våra unga jazzflickor lära sig av filmstjärnorna: konsten att röra sig på ett stilfullt och balanserat sätt. Och jazzgossarna av Valentino et consortes också förresten!³¹⁸

När vi lämnade Lasse Ulfclou efter första delen av *Karl XII* var han en inkarnation av den ideala pojkmannen som lämnade mamma hemma och drog ut i krig. I del två har Lasses roll utökats betydligt och nu tar han också steget från pojke till ung man. Jag ska här kort exemplifiera med några scener där övergången kopplas till ett av de viktigaste karaktärsdragen i modern ideal manlighet, nämligen självbehärskning. Efter slaget vid Lemberg sitter Lasse i fältlägret och skriver brev till sin mor. En prostituerad kvinna kommer fram och försöker snärja honom. Istället för att tacka ja eller nej till inviten går Lasse undan, men hon följer efter och är mycket närgången. Lasse kommer fram till marketenteriet och där träffar han familjens gam-

la tjänarinna, Kajsa, som följt efter från Sverige för att se efter sin älsklingsgosse. Lasse och Kajsa kramar hjärtligt om varandra men den prostituerade kvinnan ger ändå inte upp och fortsätter att trycka sig mot Lasse, ända tills Kajsa tar hand om saken och bryskt knuffar undan henne. Efteråt örfilar Kajsa upp Lasse.

I en annan scen, som utspelar sig efter slaget vid Poltava 1709, blir samma Kajsa skjuten då hon går efter vatten till Lasse, som är lätt sårad. Lasse springer fram till Kajsa, som mödosamt räcker fram vattenflaskan och yttrar sina sista ord: "Här får du vatten, Lasse liten –". Lasse ser förtvivlad ut och han trycker hennes hand, men han gråter inte trots att Kajsa beskyddat honom genom hela filmen och till och med följt med ut i fält för hans skull.

Här framstår Lasse idealt som rena karllakaren. Han behåller självkontrollen både vad gäller passioner och sorg och blir därmed ett uttryck för den karaktärsfaste mannen – han som inte har sex före giftermålet och som absolut inte gråter.³¹⁹ Lasse ges även chansen att bli hjälte då han får hedersuppdraget att befria Karl XII, som sitter fången efter kalabaliken i Bender, genom att överlämna ett brev till sultanen. Hjälte dådet kräver dock att Lasse måste ha kvinnokläder på sig för att oupptäckt kunna smyga in i Konstantinopel.³²⁰ Trots att Lasse uppfyller en rad centrala kriterier för modern ideal manlighet i övergången från pojke till ung man är bilden långtifrån klar. Lasse behöver ju bland annat hjälp av Kajsa för att mota bort den prostituerade kvinnan, för att inte tala om kvinnokläderna. I recensionerna skälls han också för att vara den "söte och tafatte mammas gosse".³²¹ Steget från ideal pojkmänlighet till en vuxen och kontrollerad borgerlig manlighet var tydligen inte utan komplikationer.

Vad gäller manlig ungdom och hur den gestaltades på film under 1920-talet så var den nästintill synonym med studenten. Om en ung man hade en bärande roll i en film var han, med några få undantag, antingen student eller så hade han precis tagit (eller misslyckats ta) studenten. Till skillnad från pojkskildringarna, som nästan alltid utspelade sig i en arbetarklassmiljö, skildrades därför manlig ungdom i medel- eller överklassmiljö. Varför förhöll det sig på det här sättet? Har det något att göra med att den spralliga pojkmänligheten, som sågs som ett friskhetstecken för pojkar, inte var något ideal för unga män på väg att axla det tunga ansvaret för landets framtid, ett ansvar där självbehärskning och kontroll var honnörsorden och där det inte längre fanns någon plats för impulsiv passion?

I samband med premiären av *Carolina Rediviva* (1920), ett drama som skildrade studentmiljön kring Uppsala universitet, publicerades ett par artiklar i filmtidskrifterna om den svenska studenten. I den första jämförs svenska och utländska studenter och skribenten menar att "överliggaren" är

en typiskt svensk företeelse – och eftersom det är svenskt vänds det till något bra, en ”bildningsfond, som de mera specialtränade, efter snabb karriär är jagande studenter av idag sakna”.³²² Även i den andra artikeln diskuteras hetsen hos den moderna studenten som någonting nytt. Med anledning av de ”erotiska äventyren” i *Carolina Rediviva* tar skribenten också upp en annan nyhet som hade invaderat universiteten: ”Hennes Majestät Kvinnan”. Studentskan kunde delas in i två grupper: ”de som endast läsa och de som läsa och även flirta”. Här refereras en svensk författarinna som nyligen uppgett att ”den svenske mannen är en isbit, när det gäller erotik; han intresserar sig ej för kvinnan, han bryr sig bara om punsch.” Skribenten menar dock att det möjligen kan stämma in på ”vissa kretsar i vårt land, särskilt då i småstäder och på landsbygd”, men att det inte stämde in på dagens studenter. Själv hade skribenten kunnat konstatera att studenter och student-skor numera både flörtade och umgicks, visserligen under kontrollerade former, flitigt med varandra.³²³

Det råder inte någon större tvekan om att den moderna hetsen sågs som ett problem för dessa, sannolikt äldre, herrar när de nostalgiskt jämför med sin egen studenttid. Kvinnornas inträde på universiteten tolkas dock som något positivt, även om det är kopplat till ”erotik”. Frågan är om den upplevda hetsen kan karakteriseras som ett ungdomsproblem. Och kunde den unga kvinnans utträde i offentligheten ses som ett problem för ung manlighet och/eller ett problem för ung kvinnlighet?

Den slarvige unge mannen

I *Gyurkovicsarna* (1920) återfinns decenniets första exempel på en ung manlig student och filmen är gjord efter en populär roman av den ungerske författaren Ferenc Herczeg.³²⁴ Det är en komedi som rör sig kring familjen Gyurkovics och deras tolv barn. Framför allt handlar det om den äldsta sonen Géza (Gösta Ekman). Första gången vi ser honom sitter han tillsammans med sin bror och pluggar inför mogenhetsexamen. Brodern läser högt medan Géza sitter redo för att skriva av svaren på sina nya vita damasker, men han ångrar sig, kastar bort pennan och säger: ”Nej, det ska tusan kladda ner så här fina damasker. Klarar jag mig inte ändå, skjuter jag mig en kula för pannan.” Samtidigt får fadern en dyr räkning på damaskerna och meddelar ilsket att pengarna kommer att dras från månadspengen. I protest mot denna oerhörda orättvisa lägger sig Géza i sängen och vägrar prompt att åka till mogenhetsexamen. Till slut blir han dock uppdragen och påklädd med våld av två hantlangare till rektorn, som därefter släpar ut honom till den väntande hästskjutsen. Sittande fasthållen mellan de två räcker han ut tungan åt dem i barnsligt trots.

GYURKOVICSARNA

Den efterlängade första svenska premiären!



Bild 15. Den slarvige unge mannen Géza (Gösta Ekman) speglar sig kokett i *Gyurkovicsarna*.

Géza är inte en företrädare för den kontrollerade borgerliga manligheten, utan snarare ett typexempel på den impulsiva pojkmänligheten i en något vuxnare version. Géza uppför sig som ett bortskämt barn, med större intresse för dyra moderiktiga kläder än för vuxet ansvarstagande. För att lösa detta problem skickas Géza till militären där pojkar, enligt traditionen, blir män.³²⁵ Militären är i det här fallet de beridna husarerna och vid tiden hade husarerna de mest pråliga uniformerna, vilket passade en modesprätt som Géza. Här finns bland annat en scen där Géza står framför en spegel och beundrar sin uniform, men i fantasin stiger han kraftigt i graderna med påföljden att spegelbilden visar en uniform med tilltagande prålighet.

I militären fortsätter han på samma linje med att utföra regelrätta bus, förälska sig i den koleriske överstens dotter, enlevera generalens fru, utföra våghalsiga bravader för att imponera, utmana folk på dueller och hela tiden hotar han med att skjuta sig om han inte får som han vill.³²⁶ Géza är helt enkelt oförbätterlig och till skillnad från den allmänna tendensen i busungefilmerna, där pojkmänligheten styrdes in mot en mer kontrollerad manlighet, fullföljer filmen tematiken. Filmen slutar med att brodern, och inte Géza, gifter sig med överstens dotter och när kameran letar upp Géza bland gästerna står han där med ett skälmskt leende och tänker: "Söt är hon, men

hade jag blivit tvungen att gifta mig med henne, hade jag skjutit en kula för pannan.”

Gyurkovicsarna blev en stor publikframgång och i recensionerna beskrivs Geza/Gösta Ekman i samma gillande termer som nyttjades för den impulsiva pojkmänligheten: ”sprudlande”³²⁷, ”frisk”³²⁸ och ”naturlig”.³²⁹ Här har vi alltså ett exempel på den slarvige unge mannen med en mycket klar koppling till den idealiserade pojkmänligheten. Det som gör att *Gyurkovicsarna* sticker ut är att Gézas barnsliga manlighet är så konsekvent genomförd.

I de två filmerna *Thomas Graals myndling* (1922) och *Kalle Utter* (1925)³³⁰ återkommer temat med den unge manlige studenten som gör allt utom att studera och istället ägnar sin tid åt penningsslukade nöjen. I båda filmerna återförs de levnadsglada studenterna i fällan, tar sin examen och stadgar sig i slutet. Även här finns en likhet med busungefilmerna, möjligtvis med undantag av *En rackarunge*, då det heterosexuellt normerande äktenskapet åtminstone antyds i slutet av filmerna. Busungarna var ju för unga att gifta sig.

Thomas Graals myndling inleds med att den åldrande Graal, som själv haft huvudrollen i två filmer gjorda på tioalet³³¹, nostalgiskt ser tillbaka på sin ungdom. Därefter får vi se hans myndling, Paul (Einar Axelsson), spela fotboll, ro sculler och festa tillsammans med sina manliga vänner. En dag blir Paul ”sjuk av kärlek” när han träffar Babette, en fattig flicka som drömmer om fina kläder och filmstjärnetyper. Kort därefter tar Paul sin examen, ”någon gång inträffar det fantastiska”, och får som belöning låna Graals lustjakt. Paul och hans kamrater bildar då genast bolag för att med hjälp av den iögonfallande lustjakten skaffa Paul en skön och rik arvtagerska som kan stå för hans fortsatta försörjning. De seglar iväg till Bjerre havsbad och där befinner sig även Babette. Både Paul och Babette ljuger om sina respektive förmögna bakgrunder och det fortgår under ett par dagar tills de skiljs åt. När Graal får höra historien om Babette inser han dock att hennes far är en gammal god vän från studenttiden och filmen slutar med att han sammanför de två ungdomarna. Dessutom gör han Paul till sin ”universalarvinge”.

Filmen ansågs mycket underhållande, med en trogen gestaltning av studentlivet som var ”så äkta svensk” den kunde bli.³³² Och Paul var både ”käck”³³³ och ”naturlig”³³⁴, men kanske inte i samma utsträckning som Géza och andra buspojkar. Det är tydligt att filmerna, men även recensionerna – av båda kön – ser de manliga studenternas rumlande som något högst normalt. Förhöll det sig på det här viset? I rådgivnings- och etikettlitteraturen för unga män återkommer författarna hela tiden till tre företeelser:

passion, ungdom och karaktär. Passionerna och karaktären ansågs ha den samhörigheten att de befann sig inuti mannen, samtidigt som de stod som något av motsatser till varandra eftersom passionerna måste bekämpas med en stark karaktär, en egenskap som skapades genom hårt arbete och som bara kunde uppnås genom kontroll av den lägre parten av mannen – passionerna. Bilden blev än mer komplicerad när ungdomsbegreppet fördes in i diskussionen. Ungdomstiden var nämligen den tid då passionerna var som starkast, samtidigt som ungdomstiden sågs som en övergångsålder där den framtida mannen skulle formas. I litteraturen ställdes den unge mannen således inför ett val mellan dygd och synd och valde han fel så stupade det rakt utför. Därmed blev karaktären också det ledande manliga idealet.³³⁵

David Tjeder har dock ställt idealet mot vad verkliga män ville minnas i sina memoarer och kan därigenom visa att den moraliska avhållsamheten gällande passioner bara var just ett ideal som förekom i rådgivningslitteraturen, medan verklighetens män i högsta grad ansåg att det var manligt att dricka, spela och att ha sex, speciellt i ungdomsåren. Det manliga låg istället i att kunna rumla och klara av studierna samtidigt. Och eftersom passionerna ansågs starkast under ungdomstiden var det följaktligen bara "naturligt" att unga män rasade ut innan det vuxna ansvaret skulle axlas.³³⁶

Här hittar vi en förklaring till pojkkulten och till varför den idealiserade pojkmänligheten "naturligt" flyttades över till den unge mannen – vilket även förklarar den nostalgiskt bestruckna populariteten för den slarvige studenten. Dock kom denna syn att både påverkas av, och uppblandas med, den framväxande konsumtions- och nöjeskulturen. Om en mans karaktär tidigare bestämdes av hårt arbete, kom den under 1920-talet i lika hög utsträckning att karakteriseras av manligt mode och konsumtion. I filmerna syns det genom att nöjen och konsumtion adderas till de ungdomliga passionerna och i filmtidskrifterna diskuteras "manligt koketteri" och hur filmerna inte bara förser kvinnor, utan även män med nya vapen i form av moderiktiga kläder och andra konsumtionsvaror³³⁷, som bilen.

Ett modernt instick – Unga greven tar flickan och priset

Unga greven tar flickan och priset (1924), med Gösta Ekman i rollen som den unge greven, Hans Lewenstierna, borde egentligen räknas till slarverfilmerna, men den synliggör även konflikten mellan det traditionella och det moderna i konsumtionssamhället. Den var också Sveriges första "bilfilm", en actionbetonad genre med rötter i USA där bilen och annan modern teknik visades upp som en attraktion, integrerade i filmens handling.

Unga greven tar flickan och priset utspelar sig i överklassmiljö, något som *Social-Demokratens* recensent inte kan låta bli att påpeka då filmen visar

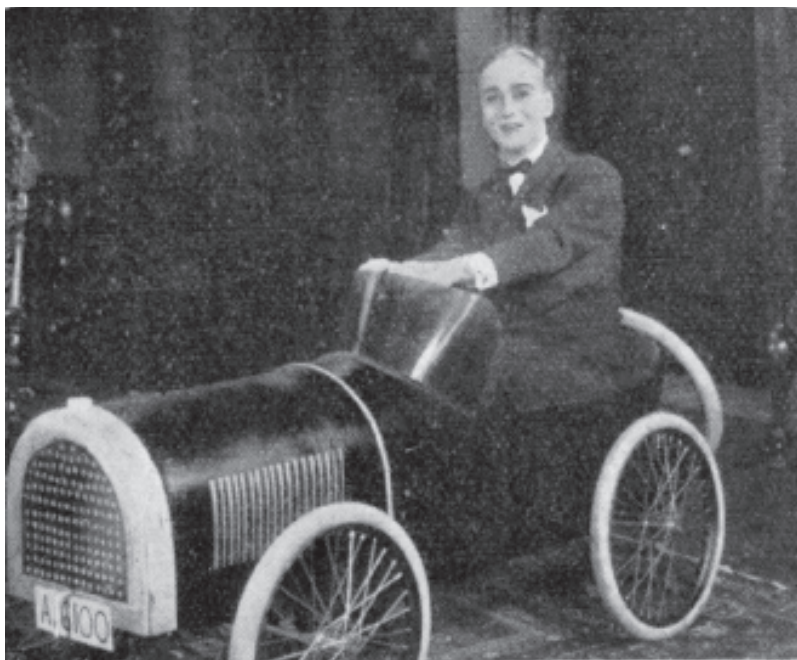


Bild 16. Generationskonflikten mellan det traditionella och det moderna. Greve Hans (Gösta Ekman) kommer inrullande till frukosten i trambil i *Unga greven tar flickan och priset*.

upp: ”modärnt badortsliv, golfspel, bilkörning och annan överklassport”.³³⁸ Gösta Ekmans porträtt av greve Hans är inte helt olik det av Géza i *Gyorkovicsarna*. Här spelar han samma odygdspåse med vurm för moderiktiga kläder och framför allt för bilar. Detta ogillas av hans hästuppfödande farbror, greven av Stensiöö, som kallar bilar för ”förbannade uppkomlingsmekanik!”. För att reta farbrodern kommer Hans inrullande till frukosten i en trambil och när han berättar att han anmält sig till en KAK-tävling³³⁹ låter farbrodern tjänstefolket föra bort Hans bil och låser in den i en lada.

I Stockholm bor grevinnan Behrencrona med sin lika bilintresserade dotter Sonja (Anita Dorr). Även Sonja har anmält sig till KAK-tävlingen, men modern vill att dottern ska skjutsa henne till Falsterbo i Skåne eftersom kronprinsparet väntas komma dit och då är det bara för Sonja att lyda. ”Unga damer ska trimmas för äktenskap, inte tävlingar!”

I Skåne lär Hans och Sonja känna varandra och upptäcker sitt delade intresse. De bestämmer sig för att ta hennes bil och åka upp till tävlingen i Stockholm trots de äldres motstånd. Därefter tar filmen med oss på en vild färd genom Malmö, Lund, Landskrona, Helsingborg, Jönköping, Linköping,

Norrköping, Nyköping och slutligen Stockholm. Rymningen upptäcks snart av greven och grevinnan. De gör gemensam sak och försöker via polis och andra kontakter hindra de två ungdomar på deras färd – vilket utgör spänningsmomentet i filmen tillsammans med attraktionen av de förbiilande svenska vyerna.³⁴⁰ I Stockholm vinner det unga paret tävlingen, men precis efter målgången tvingas Hans väja för ett litet barn med följden att bilen välter. Allt går dock bra och eftersom Hans förlorar körkortet efter vansinnesfärden genom Sverige kan han även försonas med farbrodern. Filmen slutar med att Hans och Sonja rider iväg på hästryggen istället för med hästkrafter.

Filmskaparna utnyttjar här bilen och humorn för att gestalta konflikten mellan gammalt och nytt. Nästan ingen recensent missade heller chansen att peka på kopplingen mellan USA och det moderna och att det här var något relativt nytt för svenska förhållanden.³⁴¹ Rent filmmässigt tyckte en del att filmen hade högt tempo³⁴², medan andra tyckte den var alltför långsam i jämförelse med amerikanska bilfilmer.³⁴³ Ur genussynpunkt är dock tankegångarna kring Hans/Gösta Ekman och hur dessa har förändrats sedan *Gyurkovicsarna* mer intressanta. Här beskrivs han fortfarande som ”hurtig”³⁴⁴ och med ”pojraktig friskhet och charm”³⁴⁵, men innebörden i orden har inte längre samma positiva klang. ”Det hade säkerligen varit lämpligare om en mera manlig kraft fått uppdraget. I vissa ögonblick har man svårt att skilja Ekmans ansikte från medspelerskans – ibland är hon nästan manligare än honom.”³⁴⁶ Har förändringen måhända något att göra med att Ekman hade feminiserats genom att han i filmen ”ibland lancerade nya herrmoder”³⁴⁷, som en recensent beskrev det?

Som jämförelse omnämndes Sonja/Anita Dorrs enbart i ordalagen av att hon var ”söt och mer behövdes inte”. En sträcker sig till att uppskattande utnämna henne till ”en präktig representant för svensk raskvinna”.³⁴⁸ Med tanke på att Anita Dorr har en lika stor roll som Gösta Ekman kommer det som något av en överraskning, framför allt då hon gestaltas på ett för den tiden märkvärdigt jämlikt sätt.³⁴⁹ Hänger dessa två företeelser möjligtvis ihop med den reträtt för den idealtypiske pojkmannen som Gaylyn Studlar identifierat i samband med att den barnslige mannen inte längre ansågs vara kapabel att hantera en ny modern kvinnlighet?³⁵⁰

Den ordentlige studenten

Samma år som *Unga greven tar priset och flickan* kom kunde landets gymnasieelever välja ”Biograf och teater” som ämne i det nationella uppsatsprovet. När uppsatserna blev offentliga gick *Filmbladet* igenom materialet för att läsa av stämningar och intryck som ”de båda kulturfaktorerna göra på det uppväxande släktet”. Här framkommer en del intressanta åsikter, bland

annat att biografernas billigare pris konkurrerade ut teatern, men även att många av uppsatsskrivarna prisade "filmens stora realism och dess förmåga, att ge en bild av det verkliga livet utan artificiell bismak". Många uppsatser innehöll dessutom funderingar kring hur det gick till att göra film och vilken roll filmen hade i jämförelse med teatern, något som fick skribenten av avsluta sitt referat med att "det uppväxande släktet tydligen tar filmproblemen mycket allvarligare och med större intresse än de äldre".³⁵¹

Om inställningen till den slarvige unge manlige studenten var ambivalent, kan samma sak sägas om den ordentlige manlige studenten och hans moderna idéer. I tre filmer, två dramer och en äventyrskomedi med direkt koppling till det samtida konsumtionssamhället, blir också denna ambivalens synliggjord. I *Gunnar Hedes saga*, *Grevarna på Svansta* (1924) och *Hans kunglig höghet shinglar* (1928) kommer en ung manlig student hem från universitetet med avklarad examen bara för att möta olika typer av motstånd när han vill genomföra sina idéer.

I *Gunnar Hedes saga* spelar Einar Hansson titelrollen. Filmens förhistoria är den att Gunnars farfar varit vandrande spelman innan han blev rik genom att föra en stor renhjörd söderut. För pengarna köpte han den stora familjegården, Munkhyttan. Gunnar beundrar farfadern och börjar själv spela fiol. Det är dock något som föräldrarna ogillar. De skickar sonen till en teknisk högskola för att han ska utbilda sig till bergsingenjör. När Gunnar återvänder fortsätter han emellertid med fiolspelandet. Det kommer till en uppgörelse där modern slår sönder fiolen. Gunnar lämnar då gården med ett kringresande sällskap och försörjer sig framgångsrikt som violinist. Tiden går och med pengarna han tjänat på fiolspelandet tänker Gunnar rädda det nu konkursmässiga Munkhyttan. En dag får han dock höra att det fortfarande går att tjäna snabba pengar på att föra renhjördar söderut. Med alla besparingar köper han en hjord, men en svår snöstorm skingrar renarna. Gunnar skadar sig svårt och när han återförs till Munkhyttan har han tappat minnet. Allt ser mörkt ut ända tills hans käresta från det resande sällskapet en dag återvänder. När hon spelar på sin fiol återvänder Gunnars minne. Dessutom visar det sig att några stenar som Gunnar hittat leder till en stor kopparfyndighet på Munkhyttans ägor.

Historien är komplex på det sättet att här kommer motståndet från föräldrarna som vill att Gunnar ska bli mer modern, medan han själv vill följa i den äldre farfaderns fotspår och utföra ett traditionellt manligt dåd för att tjäna snabba pengar. Han misslyckas dock med dådet och blir på köpet sinnessvag. Med andra ord når han inte upp till den äldre tidens mannamod och får nöja sig med att falla tillbaka på sin moderna bergingenjörsexamen, med dess koppling till den kontrollerade borgerliga manligheten.

Grevarna på Svansta har stora likheter med *Gunnar Hedes saga*.³⁵² Även här kommer en ung manlig student, Per (Hugo Björne), hem efter avslutade studier till en herrgård, hamnar i konflikt med fadern den här gången och blir sinnessvag, men räddas till sist av kärleken. Skillnaden är att här läggs konflikten mellan gammalt och ungt, traditionellt och modernt explicit i dagen. Fadern, greven på Svansta, är minst sagt konservativ i sina åsikter när det gäller demokrati och universitetsstudier. Demokrati, får vi och sonen Per veta, är bara ett modernt påfund som snart kommer att försvinna, och vad gäller bokläsningen är det bara en onyttig ovana som Per måste vänja sig av med för att istället börja arbeta med skötseln av gården.³⁵³ Per, som har kommit hem med en vagnslast böcker, motsätter sig emellertid faderns vilja och konflikten får ytterligare en dimension eftersom Per sedan barnsben varit kär i Elina (Magda Holm), ett "tattarbarn" som växt upp hos gårdens inspektor. Fadern motsätter sig denna kärlekshistoria och en dag angriper han också Elina, som ramlar ner i en fors och försvinner med strömmarna. Per bevittnar händelsen och ett vilt slagsmål bryter ut mellan far och son, med följden att båda faller i forsén och senare insjuknar. Per repar sig, men när han får veta att fadern avlidit blir han sinnessjuk, barrikaderar sig på sitt rum och försummar utseende och kläder, allt med följden att gården förfaller.³⁵⁴ Samtidigt har Elina återvänt till tatarlägret ute i skogen och får där veta att hon inte är "tattare", utan svensk. Hon återvänder till Svansta och Per blir genast frisk.

Båda filmerna framställer konflikten mellan traditionellt och modernt som en konflikt mellan gammal och ung och med klara inslag av en antimodernitet främst riktad mot de unga männen. Det är heller ingen svårighet att peka ut herrgårdens symboliska betydelse som just bevarare av det traditionella samhället. Både Gunnar Hede och Per har, för att tala med Mats Björkin, feminiserats i den meningen att de inte är hårda som den tänkta konstruktionen av forna tiders stålmän.³⁵⁵ De får också representera den utvecklingsoptimism som Henrik Berggren påtalar, men ingen av dem klarar av att hantera denna "frihet" som impulsiva pojkmän – de blir sinnessjuka – innan de stadgar sig i ett heterosexuellt normerande äktenskap. Tveksamheten ifråga om karaktärernas manlighet framkommer också hos recensenterna. I *Svenska Dagbladet* beskrivs Gunnar/Einar Hansson som "vacker", "vek" och "känslig" och recensenten kunde inte dölja sin besvikelse över att karlaken Lars Hansson inte hade fått skapa rollen som det var tänkt från början.³⁵⁶ Även Per/Hugo Björne beskrevs som "känslig".³⁵⁷

Den tredje studenten som kommer hem är Nickolo (Enrique Rivero) i *Hans kunglig höghet shinglar*. Det här var en lättsam äventyrskomedi som ingick i en serie av Isepa-filmer, filmer som utgjorde ett samarbete mellan

Sverige och Tyskland och som strävade efter att ligga rätt i tiden och vara just moderna för att kunna konkurrera med amerikanska filmer.³⁵⁸ Detta, och att det gått några år, blir uppenbart då friktionen mellan farfar, i det här fallet, och sonson inte framställs på ett lika allvarligt sätt som i de förgående filmerna. Snarare är det så att sonsonens framåtanda och moderna påfund möts av farfaderlig resignation istället för öppen konflikt. Nickolo kommer nämligen hem som nybakad filosofie kandidat i frisöryrket med expertkunskaper i shingling! När farfadern, som själv är barberare, får höra det utbrister han: "Tror du att jag låtit dig ligga i Uppsala för att du skulle bli frisör!" Den unge Nickolo försäkrar leende att han bara vill göra nytta och hjälpa sin farfar och sätter ut ett plakat med texten "Shingling utföres av nyanländ expert" i skyltfönstret. Det dröjer inte länge förrän stadens unga flickor flockas kring salongen, och kring den unge vackre Nickolo, för att få sitt hår klippt. När farfadern ser flätorna falla skakar han uppgivet på huvudet och tittar istället på en flaska med hårmedel för kvinnor där det talas om att kvinnor genom alla tider haft just långt hår och att det är höjden av kvinnlighet. Här stannar emellertid konflikten mellan det traditionella och det moderna – med den unga framåtandan som vinnare.

Nickolo/Enrique Riveros manlighet var dock lite av en exotisk nyhet i svensk film där etniciteten kom att spela en stor roll för hur han bemöttes av recensenterna.³⁵⁹ Kanske var Rivero den nya typen av man som kunde bemöta den unga moderna kvinnan.

Relationen till den unga moderna kvinnan

I *Hans kunglig höghet shinglar* har Brita Appelgren rollen som den unga och shinglade hjältinnan Astrid, en shingling som hon skaffar sig trots hårt motstånd från modern.³⁶⁰ I förhållandet mellan henne och Nickolo, som slutar med äktenskap, är det ändå Astrid som står som vinnare då Nickolo/Enrique Rivero är filmens betittade objekt.

Den moderna kvinnan förekommer i ett flertal filmer, till exempel i den nämnda *Norrtullsligan* och i *Mordbrännerskan* (1926). Här kommer jag dock att koncentrera mig på två andra filmer, *En piga bland pigor* (1924) och *Flickan i frack* (1926), där manlig ungdom träffar på den moderna kvinnliga.

Som framgått av Birgitte Sølands undersökning hämtade den unga moderna kvinnan en stor del av sin inspiration från filmer och uttryckte en modern identitet genom konsumtion, bland annat synliggjort genom shingling och korta kjolar. De korta kjolarna började bli kortare redan i mitten av tioalet men det hindrade inte att debatten om kvinnans sedlighet då och då blossade upp. På hösten 1926 gick ärkebiskop Nathan Söderblom i ett tal till attack mot kvinnornas klädsel och den osedlighet som detta medför-



Bild 17. Kvinnliga crossdressing. Katja (Magda Holm) röker cigarr i *Flickan i frack* under tiden som hon/han uppvaktas av en manlig beundrare.

de. Några dagar senare publicerade *Dagens Nyheter* en artikel där en manlig kyrkoherde, en manlig generaldirektör, en manlig professor och författaren Frida Stéenhoff försvarade de korta kjolarna. Argumenten från männen sida var: "Jag trodde inte att det fanns så många vackra ben" och att sedlighetsfrågan bara var "bosch!". Stéenhoff undrade å sin sida varför det bara var kvinnorna som skulle vara sedliga.³⁶¹ Det korta håret slog igenom i Sverige runt 1924–25³⁶² och i en artikel i *Våra nöjen* kopplas även det nya modet mycket distinkt till en modern kvinnlig identitet: "en liten tös med långa flåtor – hon skulle bara verka bortkommen i huvudstadens hotade omgivning och jag skulle vilja se den stockholmscharmör, som skulle vilja uppvakta henne och förföra henne på offentliga och fashionabla platser."³⁶³

Ungefär vid samma tid diskuterades det i *Filmnyheter* om skillnaden mellan den unga kvinnan på film och den verkliga unga kvinnan. Enligt skribenten låg filmkvinnorna redan efter sin tid; de var alldeles för snälla och oskuldsfulla, medan de verkliga unga kvinnorna "av den kortklippta, cigaretttrökande sorten finns överallt". "Hon, den modärna, är världsklock, hon kommer en att förfäras över sin kännedom om tillvaron, inga beslöjade antydningar äro på sin plats med henne, hon tar upp det ömtåliga ämnet till diskussion och gör det i så tydliga ordalag att ni fryser."³⁶⁴

I *En piga bland pigor* spelar Magda Holm Alice, den moderna unga kvinnan som sover länge på dagarna, gör gymnastik när hon vaknar och se-

dan går och jazzar i exklusiva kläder på förmiddagen. Hennes livsstil ogillas av fästmannen Sven (Carlo Keil-Möller). De grälar i filmens inledning eftersom han fått vänta på att Alice ska stiga upp och inte långt därefter får han se henne dansande slowfox med Faustino della Novarro, "dansprofessor", på dansrestaurangen Jazzil, där hon är stamgäst. Rasande av svartsjuka lämnar han restaurangen och nästa gång de ses ställer han ett ultimatum: "Nu får du välja – antingen din slamsiga, idiotiska jazztillvaro eller mig, inte båda delarna!" Dessutom tillägger han att "den enklaste piga är värd mer än du och de där äcklen tillsammans". Det är mer än Alice kan ta och hon slår upp förlovningen och kastar ringen över rummet. Hon ångrar sig dock när Sven lämnar rummet och som filmens titel avslöjar bestämmer hon sig för att ta arbete som piga på landet för att visa sin fästman att hon kan klara av det. Det som följer är en komisk jämförelse mellan stad och land, där landet och människorna där framställs som rena idioterna. Men Alice anpassar sig, lär sig att gå upp i ottan, tvätta, ta hand om djuren och blir till sist vän med gårdens invånare. Samtidigt har även Sven ångrat sig och när han letar efter henne på Jazzil, träffar han på dansprofessorn som han klår upp genom att smiska honom i baken. När Sven sedan hittar till bondgården är det hans tur att bli rädd för tjuren medan Alice står bredvid och skratrar, precis som bönderna skratat åt Alice när hon träffat på tjuren för första gången. I slutet sitter de båda i en skogsbacke och Alice frågar Sven: "Är du nöjd med din lilla piga nu?" Och det är han förstås. Slutkyss.

En piga bland pigor fick högst blandad kritik som en "lätt sommarfilm" och flera upprördes över hur negativt landsbygden hade framställts.³⁶⁵ Filmen blev dock något överraskande en publiksuccé över alla förväntningar och sannolikt hängde det till viss del ihop med att den rörde vid det aktuella ämnet med den unga moderna kvinnan. Filmen slutar visserligen med att genusordningen återställs i och med att Alice blir en "riktig" kvinna, men det var ändå den starka kvinnorollen som fanns kvar på näthinnorna när flertalet av recensenterna satte sig och skrev ned sina intryck. Alice/Magda Holm var en kvinna "med ruter i".³⁶⁶ Hon hade insett nödvändigheten av kroppskultur, rörelse och hållning.

Fästmannen Sven/Carlo Keil-Möller fick däremot ett bemötande som mer handlade om hans utseende i välpressade kläder.³⁶⁷ Här ser vi hur kläderna/konsumtionen "gör" mannen och att det inte var positivt framkommer i flera tidningar: "Utom sin skönhet har han ännu ett svårt fel: han blir aldrig som amerikanarna en herre med kläder på, han förblir alltid kläder med en herre i."³⁶⁸ En annan recensent upprördes över att den "ordentliga, icke dansanta fästmannen [...] skall vara en flärdfri ung man med utpräglad motvilja för den moderna dansflugan. Hr Keil-Möller framställer honom som en

bedagad jazzgosse.”³⁶⁹ Sven är med andra ord inte en ”riktig” man, trots att den traditionella genushierarkin återställs, och det har just med hans kläder/konsumtion att göra; det försvagar den ”naturliga” manliga överordningen. Denna avvikelse var med största sannolikhet inte avsiktlig, framför allt inte med tanke på att det var Keil-Möller själv som skrev manus till filmen.

TVå år senare kom *Flickan i frack*, i regi av Karin Swanström och återigen med Magda Holm i huvudrollen som den unga studenten Katja. Filmen baserades på Hjalmar Bergmans då aktuella roman med samma namn från 1925. Bergman skrev även manuset, vars handling cirkulerar kring den skandal som Katja orsakar i en småstad genom att gå till en studentbal i den manligt kodade klädseln frack.

I filmen, som rör sig i studentmiljö, spelar just mode, kläder och pengar en stor roll som drivkraft. Katja är en duktig student som hjälper en mindre duktig student, Ludwig (Einar Axelsson), och när hon vid ett tillfälle klagar på hans tröghet, svarar han med att anmärka på hennes omoderna kläder. Vi får veta att familjens klädkonto går till den snobbige brodern Currys ekipering och när Katja ber fadern om 500 kronor till en ny klänning vägrar han blankt, trots att Curry precis fått en ny frack. Det är också den fracken som får en viktig betydelse i filmens centrala scen när Katja helt enkelt lånar broderns frack och i protest kommer till balen iklädd denna. Hon möts av kyla och förakt och Ludwig försöker rädda situationen genom att dansa ut med henne ur salen. Ute på trappan träffar de dock på den gamla rektorn, som bjuder henne armen och moraliskt stöd att gå in igen. Väl inne dricker hon demonstrativt konjak, röker cigarr och försöker bjuda upp de andra unga kvinnorna – med andra ord har hon inte bara manskläder på sig, hon gör även sitt bästa för att uppträda som man.

Hemmavid upptäcker brodern att fracken är borta. Han skvallrar till fadern, som åker till balen och tvingar Katja att följa med hem. Hemkomna kallar han dottern för ”Slyna!” och hon upplöses, med hjälp av filmteknik, framför hans ögon. Vad som egentligen händer är att Katja tar sin tillflykt från skandalen till Ludwigs fideikommiss, som bebos av ett kollektiv lärda kvinnosakskvinnor. Där bråkar paret med varandra, men till sist blir det förlovning. Under tiden pågår en hetskampanj i lokaltidningen för att svärta ned Katja, men allt slutar lyckligt då Katja och Ludwig försonas med småstadens moraliska maktfaktor, änkedomprostinnan.

Via det samtidiga talet av Nathan Söderblom ser vi att filmen låg så tendensmässigt rätt i tiden som den överhuvudtaget kunde göra. Det kommer även till synes då recensionerna jämförs med *Dagens Nyheters* försvarsartikel. De flesta påpekar nämligen att sensationen med en kvinna i manskläder inte alls kändes som någon sensation.³⁷⁰ En skrev till och med att Katja/Magda

Holm var mer förtjusande i frack än utan.³⁷¹ Annars var de vanligaste orden för att beskriva hennes karaktär de vanliga ”hurtig”³⁷² och ”käck”³⁷³.

De unga modemedvetna männen i filmen, Ludwig/Einar Axelsson och brodern Curry/Erik Zetterström, nämns tyvärr bara i förbigående. Å andra sidan kan denna tystnad tolkas som att den unge mannens koppling till kläder, mode och konsumtion inte hade samma brännande aktualitet som bara två år tidigare – att det blivit en normalitet.

Med tanke på att Katja spelar en av få kvinnliga studenter i den svenska 1920-talsproduktionen är det lite underligt att inte en enda recensent kommenterar detta. En skriver dock att ”[m]an förstår så väl hennes heroiska kamp för vad hon ansåg rätt och rättvist”.³⁷⁴ I *Våra nöjen* publicerades därtill en artikel som handlade om ”Studentskan förr och nu”, där den manlige skribenten jämför 1880-talets första kvinnliga studentskor med 1920-talets moderna unga kvinnliga studenter. De äldre var det ingen stil på, får vi veta, eftersom de tog efter de manliga studenterna och därför bara blev till asexuella karikatyrer. De yngre försummar däremot varken trigonometrin, shingling eller shimmy:

Vad blir det då av alla dessa söta och lagom lärda flickebarn? Mammor, nästan bara mammor! [...] Efter tio år äro av tio studentskor nio gifta och en överbliven. Det är visserligen sant, att av de nio kunna flera vara läkare, tandläkare eller apotekare men tack vare naturens inneboende självläkande kraft ha de trots detta blivit gifta och deras liv har därigenom fått ett innehåll.³⁷⁵

Den kvinnohatakonflikt som Søland menar ska ha förekommit i samtidens populära kultur, återfinns inte alls i filmmaterialet. Istället pekar ovanstående exempel på en kvardröjande närvaro av en manlig självsäkerhet upphängd på den ”naturliga ordningen” i förhållandet mellan könen.³⁷⁶ Här och där skymtar dock en ansats fram som visar att samtiden inte litade på att den nya konsumtionsbaserade unga manligheten var riktigt kapabel att hantera den unga kvinnliga framåtandan. Mer tydligt framträder då en generationskonflikt med klara kopplingar till konsumtionen som både rör sig inom och mellan könen. Som vi har sett av de olika exemplen går det likafullt inte att dra upp några exakta linjer eftersom åsikterna skär igenom alla skikt och dessutom kan växla över kort tid.

Att bli vuxen

Jag har tidigare talat om filmens pluralism och att det var denna som i första hand satte stopp för vad vi idag skulle kalla ungdomsfilmer. Ingen av de genomgångna filmerna kan med rätta kallas för ungdomsfilm, men i filmerna

har ändå ungdomar av båda kön en framträdande plats, vilket givit utrymme för en diskussion av deras genus. I alla filmerna förekommer även vuxna och äldre människor av båda könen. En artikel i *Filmnyheter* diskuterar just närvaro av äldre skådespelare i amerikanska respektive svenska filmer och skribenten menar sig ha sett att de svenska filmerna var mer realistiska eftersom de äldre fortfarande hade ett ungefärligt lika stort utrymme som de yngre, samt att "alla gamla äro långtifrån helgon eller fryntliga och hemtrevliga". Skribenten menade att äldre i amerikansk film fick utgöra det "idylliska" inslaget.³⁷⁷ Det är förstås en överdrift. Filmforskaren Heather Addison menar dock att den tidiga Hollywoodfilmen verkligen var med om att skapa en ungdomskult, men visar också att den genomsnittliga åldern på skådespelarna höjdes under 1920-talet.³⁷⁸

1927 kom en film med den passande titeln *Ungdom*. Filmen fick recensenterna att ropa om att detta "är verkligen ungdomens film"³⁷⁹ och "ungdomen har segrat"³⁸⁰. Den ungdomliga segern befann sig emellertid på ett symboliskt plan i motsättningen mellan ålderdom och ungdom.

Det ungdomliga inslaget i filmen utgörs av ett mindre framgångsrikt konstnärskollektiv med två unga män och en ung kvinna, varur Pontus (Gunnar Unger) och Lisa (Brita Appelgren) är ett par. De två männen är konstnärer, medan Lisa är en dansant modell som även sköter hushållet. På grund av bristen på pengar grälar kärleksparet ständigt och en dag frågar Pontus hur han ska kunna arbeta som konstnär när han har "en jänta att dras med". Lisa, den självständiga unga kvinnan, lämnar då Pontus och söker arbete som sällskapsdam hos ett bättre bemedlat äldre par. Hon får arbetet efter en dansuppvisning för frun i huset, en uppvisning som den otrogna äldre mannen, Aron (Ivan Hedqvist), råkar få se och som fått honom att omedelbart förälska sig i den mycket yngre Lisa.

Under tiden har Pontus och kamraten börjat att arbeta som motorbåtsmålare i brist på konstnärliga framgångar. Efter ett hjältedåd, där Pontus räddar en man från att drunkna, får även han arbete av Aron som staketmålare till skeppsredarvillan. Där träffar han på Lisa, som dock ignorerar honom eftersom hon är smickrad av Arons uppvaktning. Men Pontus härdar ut och visar att han kan klara av en riktigt arbete och hjälpa till med disken. Så småningom inser Lisa, men inte Aron, att deras förhållande är ohållbart på grund av ålderskillnaden. Hon går tillbaka till Pontus, de talar ut och bestämmer sig för att göra ett nytt försök. Ungdomen (och kärleken) har besegrat ålderdomen (och pengarna).

Filmen är en lovsång till själva företeelsen oförstörd ungdom och när Lisa väljer den fattiga men rena kärleken, väljer hon samtidigt även symboliskt bort konsumtion och lyx. Att detta val sågs som något av ett ideal går

som en röd tråd genom recensionerna.³⁸¹ Intressant nog tillfaller äran för detta Lisa/Brita Appelgren – den unga moderna kvinnan, men utan konsumtionens lyxåthävor – som därmed kan utses till en ”okonstlad representant för den blodunga flickromantiken av äktnordiskt ursprung”.³⁸² Pontus/Gunnar Unger upplevdes däremot överlag som en besvikelse eftersom han saknade ”liv och fart”.³⁸³ Filmen innehåller ändå ett jordnära och realistiskt perspektiv på ett konkret ungdomsproblem i och med att det unga paret grälar om bristen på pengar, en vanlig orsak till skilsmässa vid tiden.³⁸⁴

I *Studenterna på Tröstehult* (1924), i regi och med manus av den debuterande Edvard Persson, tas temat med den problematiska övergången mellan ungdom och vuxenhet upp, den här gången ur ett mer renodlat manligt perspektiv. I filmens inledning leker Karl Oscar (Nils Ekstam) ”mor och far” med den fattiga torparflickan Ann-Marie, något som fadern, den stränge baron Brusenhjelm, inte samtycker till. Tiden går och nästa gång vi ser Karl Oscar sitter han och pluggar kyrkohistoria tillsammans med överliggaren och informatorn Tobias (Edvard Persson), fast egentligen är det *Förförarens dagbok* han läser, samtidigt som han kastar längtansfulla blickar på Ann-Marie genom fönstret. Även den fattige Tobias är intresserad av Ann-Marie och hon tvekar mellan de två unga männen.

Karl Oscar tar sin examen och tillsammans med Tobias och två andra studentkamrater, en teolog och en latinare, firas en mycket blöt och studentikos natt som tillfälligt avslutas med att de hamnar på en bänk i Lundagård framemot morgonen.³⁸⁵ En chaufför kör dem sedan till Tröstehult där de fortsätter firandet. Teologen spyr och ramlar ner i en mjölkttunna, medan latinaren flirtar med Karl Oscars syster – som i en scen frågar Tobias om råd i kärlek. Tobias pratar även allvar med Karl Oscar då han inser att Ann-Marie kommer att välja den rike blivande baronen framför en fattig informator. Innan de fyra kamraterna skiljs åt bestämmer de sig för att träffas igen om tio år.

Flera av recensenterna kommenterar berömmande och med ett stänk av nostalgi de studentikosa äventyren i filmens första halva.³⁸⁶ Inte ett enda fördömande ord skrivs om supandet, som för sin tid var ovanligt visualiserat i *Studenterna på Tröstehult*.³⁸⁷ Det kan återigen tolkas som ett godkännande av den ”inneboende” impulsiva pojkmänligheten i gestaltningen av studenter.

Under andra halvan av filmen visar det sig att teologen blivit präst och nykterist. Latinaren har blivit officer och är gift sig med systemen. Karl Oscar har övertagit barontiteln, gift sig med Ann-Marie och tillsammans har de fått en son. På ytan har de tre herrarna lyckats med transformationen från en oansvarig pojkmänlighet till en för tiden mer ideal kontrollerad borger-

lig manlighet. Den ende som har misslyckats är Tobias, som blivit ensamstående brännvinsadvokat och journalist på en lokaltidning, "där han med hjälp av allt starkare groggar sökte sig tillrätta i livets grå vardag". Under ytan uppvisar dessa män dock ingen som helst lycka över att ha "lyckats" i livet. Karl Oscar är otrogen och blir även mycket irriterad, i enlighet med devisen "sådan fader sådan son", på att sonen leker med tjänstefolkets dotter.

När Tobias kommer till återträffen blir han på grund av sitt sjabbiga utseende först inte insläppt, men väl inne i den borgerliga idyllen fungerar han som den pessimistiske sanningssägaren som bland annat säger åt officeren: "Akta dig för kriget gosse, du kan lätt bli skjuten." Han lägger märke till Karl Oscars otrohet och ser hur olycklig Ann-Marie har blivit. Efter ett förtroligt avskedssamtal med Ann-Marie, där hon frågar hur det kunnat gå så illa för honom och där han svarar med att "vissa träd blir krokiga", lämnar Tobias Tröstehult. På sin väg bort kontrastklipper filmen effektivt mellan honom och lyckliga bilder av midsommarfirandet med dans kring majstången.

Studenterna på Tröstehult tar upp och problematiserar övergången från ungdom till vuxenhet, och dess koppling till manlighet, på ett för sin tid ovanligt rättframt sätt – först ur ett komiskt perspektiv och därefter ur ett allvarligt perspektiv där den kontrollerade borgerliga manlighetens ideala position ifrågasätts. Det emotionella värdet av den idealiserade ungdomstiden får därmed även vidare betydelser än de rent nostalgiska: det fungerar som kritik av samhället och av ideal manlighet. Att filmen lyckades avspeglades också i recensionerna där den ur ideal manlighetssynpunkt misslyckade Tobias/Edvard Persson överröstes med beröm som "ypperlig"³⁸⁸ och "den främste"³⁸⁹, samtidigt som representanten för den kontrollerade borgerliga manligheten, Karl Oscar/Nils Ekstam, bara var "tråkig".³⁹⁰

Sammanfattning

Även om 1920-talets filmkultur inte inbegrep en avskild barn- och ungdomsfilm förekommer barn och ungdomar av båda könen i ledande roller i en rad filmer. Vad gällde pojkars och unga mäns manlighet kom denna tidigt att påverkas av konsumtionen. Det tidiga 1900-talets pojkkult uppmuntrade det "naturliga", mer primitiva beteendet hos pojkar, exempelvis via den populära pojkromanen *Anderssonskans Kalle* och grundandet av Svenska scoutförbundet 1912. Pojkkulten var en internationell företeelse som drevs av föreställningen om att civiliseringen av samhället var detsamma som en feminisering – och de mest synliga symptomen på förändringen var just den nya konsumtions- och nöjeskulturen.³⁹¹ Med Sally Robinsons tes om två tävlande sanningar för vad riktig manlighet bestod av – den

kontrollerade borgerliga och en "naturlig" pojkmänlighet – har jag här diskuterat hur man under 1920-talet gestaltade samt resonerade kring pojkar och flickor i spänningsfältet kring konsumtionen.

I filmerna och källmaterialet kring dessa är dominansen för busungefilmen närmast total under 1920-talet när det gällde hur filmskaparna valde att gestalta pojkar, och detta som ett hyllande av den "naturliga" pojkmänligheten. Hyllandet innehöll ett stort mått av nostalgi där vuxna, av båda könen, blickade tillbaka på en "friare" och oförstörd tid. Under påverkan av samhälleliga faktorer som filmkonventioner, samhällsmoral och censurregler kom dock den impulsiva pojkmänligheten likväl att styras mot en mer kontrollerad borgerlig manlighet enligt devisen lagom är bäst. Mottagandet visade dock att bilden av en alldeles för lagom busig pojke inte stämde överens med den allmänna föreställningen om hur en verklig pojke skulle vara – spontan, impulsiv, frejdig och naturlig.

Naturligheten är även kopplad till den framåtanda, eller utvecklingsoptimism, som barn och ungdomar av båda könen ansågs ha förskaffat sig under 1920-talet, inte minst under påverkan av filmen. Samma naturlighet och utvecklingsoptimism kom till uttryck i ett par busungefilmer med flickor i huvudrollen, där gestaltningen var märkvärdigt lik den av tjuvpojkar. Den stora åtskillnaden ur en makthierarkisk genusaspekt låg framför allt i frekvensen: pojkar förekom oftare som auktoritetsraserande hjältar än flickor och anledningen var just att det inte ansågs vara lika naturligt för flickor att ägna sig åt bus.

Pojkarnas "naturlighet" hotades dock då den sammanblandades med konsumtion och pengar. Det gav upphov till en paradox då barn oftare lyftes fram som stjärnor i de hårt marknadsförda filmerna, där de samtidigt skulle föreställa opåverkade och "naturliga" pojkar och flickor.³⁹²

Osäkerheten och differensen är ännu större ifråga om de unga mäns manlighet under 1920-talet. Den slarvige unge mannen med sin klara koppling till den ideala pojkmänligheten mötte stor acceptans under de första åren, men därefter verkar det som om dennes mode- och nöjespassion försvagade den "inneboende" manligheten. Vid ungefär samma tidpunkt stöter å andra sidan den ordentlige studenten, med sin koppling till kontrollerad borgerlig manlighet, på ett antimodernt motstånd där även denne förlorar sin "naturliga" manlighet genom att konsumera och studera för mycket. Det här framställdes nästan genomgående som en generationskonflikt mellan det traditionella och det moderna och inte som en konflikt mellan könen. Det vanligaste förekommande ungdomsproblemet i 1920-talets filmer, för båda könen, utgörs också av konflikten – om pengar och konsumtion, val av livspartner, val av yrkesbana – med föräldrarna

eller med olika representationer för föräldragenerationen. Även detta är ett tecken på ungdomens nya betydelse i samhället och på utvecklingsoptimismen, som dessutom sticker hål på föreställningen om att ungdomar skulle ha haft mer respekt för föräldrarna förr i tiden.³⁹³

Ur makthierarkisk synvinkel ska det också framhållas att den unga moderna kvinnan överskuggar den unge mannen när de förkommer i samma film. Mycket talar för att detta beror på att den kvinnliga framåtandan, vanligen visualiserad genom den nya konsumtionen men inte alltid, sågs som mer "naturlig" för kvinnor än då den unge mannen konsumerade, något som enligt samtida bedömare försvagade hans "inneboende" manlighet. Tidigare forskning har ofta sett den kvinnliga konnotationen till konsumtion som enbart negativ, som något som pekade ut kvinnor som svagare, men här är det alltså tvärtom. Det skulle emellertid vara en överdrift att tala om det här som en kris för ung manlighet eller manligheten i stort. Därtill har jag inte funnit några spår av den "kvinnohatarkonflikt" som Søland talar om, något som tyder på att det nya och under hela perioden förändrade förhållningssättet mellan könen snabbt normaliserades vartefter. Ett exempel är debatten om de korta kjolarna där det hårda motståndet relativt snabbt förbyttes i uppskattande acceptans. "Godkännandet" kan här härledas till äldre etablerade män som, säkerligen själviskt, såg den unga moderna kvinnan som en frisk fläkt. Men samtidigt gav detta upphov till en större verklig frihet för unga kvinnor.

Det råder med andra ord ingen tvekan om att både unga män och kvinnor påverkades av – och själva påverkade – den nya konsumtions- och nöjeskulturen och att detta plockades upp och användes av det samtidskänsliga filmmediet.

Vuxna män med känslor

Faderskap och kärlek

Så hände t.ex. vid en föreställning på Röda Kvarn i Stockholm under första februariveckan 1921, då man gav "Första klassens sensation" [*Go and Get It*, 1921], att denna tog så hårt på en medelålders herres nerv, att han måste avlägsna sig redan vid tredje akten. Damen i hans sällskap ville ogärna gå miste om slutet, varför hon en lång stund försökte övertala honom att stanna kvar, men förgäves, "*han* stod faktiskt inte ut". Exemplet kan mångfaldigas. Anmärkningsvärt är, att det var mannen och ej kvinnan som fick nervchocken. Man kunna tycka att rollerna bort varit ombytta. Men tiderna förändras och vi med dem!³⁹⁴

Den här iakttagelsen, gjord av G Halfdan Liander, visar en man och en kvinna som reagerar på fel sätt enligt ett, till synes, givet genusmönster. Liander påpekar också att rollerna borde ha varit ombytta och pekar ut den vuxne mannen som omanlig då denne inte klarade av att se *Första klassens sensation*. Föreställningen stämmer väl överens med bilden av modern ideal manlighet enligt devisen "riktiga män ska inte visa känslor". Men att män inte ska visa känslor är inte detsamma som att de inte har några. Som Claes Ekenstam visat när det gäller gråt är manliga och kvinnliga känslouttryck historiskt och kulturellt betingade. De kan inte enkelt härledas ur en essentiell kärna som skiljer män och kvinnor från varandra.³⁹⁵

Inom manlighets- och genusforskningen har känslor sällan studerats. Denna brist kan förklaras med att den ledsagande maktaspekten i en genusanalys försvårar studiet av känslor. På grund av maktaspekten blir det exempelvis svårt att placera in en man med känslor i en maktstruktur eftersom denne per definition då kommer att kodas som svag.

bell hooks har på grund av detta framfört kritik mot genusforskningen: "Feminist theory has offered us brilliant critiques of patriarchy and very few insightful ideas about alternative masculinity." Enligt hooks förtrycker patriarkatet inte enbart kvinnor, utan även män i den meningen att män

inte tilläts något utrymme för att uttrycka andra känslor än ilska. Hon anser därför att det behövs fler genusstudier som specifikt riktar sig till män, inte minst för att presentera alternativ till den känslomässigt förtryckta patriarkala manligheten.³⁹⁶

Den känslomässigt förtryckta manligheten, likvärdig med modern ideal manlighet, brukar av feministiska kritiker identifieras som skadlig, som orsaken till ett manligt präglat våld som drabbar kvinnor, barn och andra män. Förtryckandet av känslor och oförmågan att älska är något som pojkar får lära sig tidigt och framför allt är det via föräldrarna som pojken får lära sig hur en riktig man ska uppföra sig.³⁹⁷ hooks är dock oerhört kritisk till det stora inflytande som massmedia har i att förmedla denna bild, inte minst via film och tv, men påpekar samtidigt att massmedia kan fungera som ett kraftfullt verktyg för att lära ut alternativ.³⁹⁸

Resonemanget om att media förmedlar en ensidig bild av manlighet kan spåras tillbaka till Laura Mulvey, samt vidare till Frankfurtskolans tesser om att massmedia, framför allt filmen, fungerade som en envägskommunikation som indoktrinerade massan.³⁹⁹ Mulveys inflytande över feministisk filmforskning är något som filmforskaren Stella Bruzzi, i en studie av faderskap i Hollywoodfilmer, ställer sig kritisk till. Bruzzi menar att avsaknaden av undersökningar av fäder i film, samt män och känslor, direkt kan härledas till Mulveys psykoanalytiskt präglande teori eftersom denna är så fullständigt inriktad på att analysera falloctrism, förtryckande manliga blickar och sexualiserade kvinnliga kroppar. När teorin sedermera har applicerats på män har det lett till att studierna nästan uteslutande har handlat om muskulösa kroppar, sex och våld – och nästan aldrig om faderskap eller andra mjuka manligheter.⁴⁰⁰ Som en följd av den genusteoretiska förståelsen återskapas och upprätthålls barriärerna mellan könen. Undantag som exempelvis diskuterar hysterisk eller feminiserad manlighet tenderar också att göra det utifrån devisen att mannen utgör normen och att avvikande manligheter utgör anomalier i filmens värld.⁴⁰¹

Under senare tid har det dock kommit en del motreaktioner. Det uttalade syftet med antologin *Boy's Don't Cry?* är att gå emot den traditionella bilden av manlighet. Här diskuterar redaktörerna truismen med att män skulle ha fullständig kontroll på sina känslor genom att utöva emotionell självinsikter. De ser det som angeläget att diskutera möjligheten till att producera förändring genom att blotta känslor hos män, både för att visa att män faktiskt har använt sig av känslor genom historien, men också för att uppvisandet i sig kan medverka till att bryta ned det konventionella tänkandet kring känslor och hur dessa genuskodas.⁴⁰²

Även den historiska forskningen om faderskap är tunnsådd, inte minst

för svensk och nordisk del. Det har medfört att föreställningen om ett historiskt faderskap främst kommer från angloamerikansk forskning där fokus har legat på fadern som frånvarande, som en följd av industrialiseringen, eller på utpekandet av fadern som feminin, som en följd av moderskapets uppgradering.⁴⁰³ Resonemanget bygger på den särskiljande teorin om de två sfärerna – att mannen i och med de samhällseliga förändringarna befann sig på arbetet medan kvinnan var hemma med barnen – som sedan på ett teoretiskt plan har fått genomsyra genusanalyser. John Tosh menar till exempel att övergången till ett frånvarande faderskap kan förläggas till slutet av 1800-talet och att männens flykt från hemmen kan förklaras av att de inte ville feminiseras.⁴⁰⁴ I samhällsvetenskaplig, främst sociologisk, forskning har detta ofta ställts upp som ett motsatsförhållande mellan *cash* och *care* där den försörjande och den omhändertagande fadersrollen utesluter varandra.⁴⁰⁵

Historikerna Jørgen Lorentzen och Tomas Berglund har ifrågasatt användandet av teorin med de två sfärerna samt den stelbenta föreställning som teorin givit upphov till ifråga om hur föräldraskapet har genuskodats.⁴⁰⁶ Dels eftersom det existerar en tidsmässig förskjutning av industrialiseringens effekter för de nordiska länderna, och dels eftersom manlighets-historisk forskning på senare tid har lyft fram äktenskapet och faderskapet som de kanske viktigaste kriterierna för att betraktas som en fullkomlig man.⁴⁰⁷ Berglund menar därför att bilderna av de frånvarande och feminiserande fäderna är historiskt ogrundade. I sin avhandling om svenskt faderskap under 1800-talet visar även Berglund, på ideal och praktisk nivå, att faderskapet varken marginaliserades eller feminiserades samt att det mjuka faderskapsidealet hade en kontinuitet långt tillbaka i tiden. En far som var hemma och var kärleksfull mot sitt barn förlorade inte i manlighet, snarare tvärtom.⁴⁰⁸

På svensk mark har det även producerats en filmvetenskaplig avhandling om fadersbilden i schweizisk film 1935–70. Norbert Feusi menar här att schweizisk film under första halvan av undersökningsperioden dominerades av en auktoritär och ej ifrågasatt fadersgestalt, uteslutande från överklassen, medan denne fadersgestalt under andra halvan blir alltmer ifrågasatt.⁴⁰⁹

Det melodramatiska formatet

Fokus kommer i det här kapitlet att ligga på filmens olika representationer av faderskap och kärlek eftersom källmaterialet vimlar av faderskarak-tärer och kärlekshistorier. Det melodramatiska känslopjunk som filmkultu-ren ofta har beskyllts för, och som fortfarande ses som något negativt, utgör själva kärnan. Därför behövs en diskussion av det melodramatiska forma-tet innan analyserna tar vid.

Den populära filmmelodramen vilar på en lång tradition med ursprung i melodramen, 1800-talets mest efterfrågade teaterform. Melodrama kommer från grekiskans *melos* (sång) och *drama* (skådespel). Som filmvetaren Ann-Kristin Wallengren redogjort för ackompanjerades stumfilmen alltid av musik. Premiärbiograferna hade orkestrar på 30–60 musiker och kapellet på mindre biografer bestod ofta av tre musiker.⁴¹⁰

Förutom det musikaliska har melodramen karakteriserats som subversiv, som ett uttryck av borgerlig realism, som ett folkligt nöje och kanske framför allt som en utpräglad kvinnlig genre – både i form av behandlade motiv och publikmässigt – något som delvis utgör förklaringen till melodramens låga samhällsstatus.⁴¹¹ Att filmmelodramen skulle vara en specifikt kvinnlig genre kan dock ifrågasättas, bland annat utifrån filmens pluralism. Rick Altman har framhållit att beteckningen ”kvinnofilm” aldrig associerades till filmmelodramen före 1970. Melodramen omförhandlades därefter, genom att feministiska filmforskare ville rehabilitera kvinnliga aktiviteter på film, från familjemelodram till en kvinnogenre.⁴¹² Även Ben Singer har visat att den tidiga filmmelodramen innehöll kärlek och excess i känslor, men att de centrala byggstenarna utgjordes av action, äventyr och sensation, manligt kodade aktiviteter som påfallande ofta centerades kring en kvinnlig hjälte.⁴¹³

Genuskodningen har inneburit att filmmelodramen nästan uteslutande har studerats ur ett feministiskt perspektiv med fokus på kvinnlig identitet och ”kvinnliga” aktiviteter. I de teoridrivna studierna betonas också att melodramen står i den ”borgerligt-patriarkala ideologins tjänst”, men att den tack vare sin subversiva karaktär och realism i undantagsfall kan framställa genusmotsättningar samt ideologikritik. Under den hårda patriarkala ytan kan det alltså dölja sig en alternativ berättelse som, enligt studierna, enbart kan uppträda som sprickor i den patriarkala fasaden.⁴¹⁴

Det här en är en pessimistisk hållning som grovt underskattar melodramens historiska egenskaper och möjligheter. Den är en hållning som cementerar genusdikotomin efter ett på förhand bestämt maktmönster. Men vad innebär då melodramen och vad händer om även män och relationer sätts i fokus?

Filmvetaren Tom Lutz menar att det dramatiska antändningsögonblicket för tårar i filmmelodramen alltid sammanfaller med uppfyllandet av en roll för de manliga och kvinnliga karaktärerna. Det är dock inte på förhand bestämt vilken denna roll är. För att vidga vår förståelse av melodramen, betonar Lutz, borde därför diskussionen handla om vilken roll det egentligen är som uppfylls. Genom att ta fasta på det subversiva elementet kritiserar han den nedvärderande synen på melodramen som upprätthållare av en patriarkal ordning emedan det subversiva även innehåller en manlig, och så-

ledes inte enbart en kvinnlig, kritik av det patriarkala. Lutz hävdar att lockelsen med filmmelodramen ligger i dess realism och i det faktum att fäder, mödrar och barn inte enbart är uppbyggda roller, utan att de även är sociala roller som verkliga människor kan lyckas eller misslyckas med att uppfylla.⁴¹⁵ Filmmelodramen är därmed, kanske till skillnad från andra genrer, mer beroende av en emotionell realism där åskådare kan relatera till vardagliga relationer såsom kärlek, faderskap och moderskap.⁴¹⁶

Lutz tar upp undergenren *male melodrama* där den "naturliga" manliga företrädesrätten problematiseras och kritiserar i filmer som *Stella Dallas* (1925) och *The Champ* (*En hjälte*, 1931). De manliga hjältarna är här normativa men samtidigt också unika individer som uppfinner eller föreslår nya normer när de gamla faller. Det status quo som de förefaller omfamna handlar således alltid mer om en argumentation kring vad detta status quo ska bestå av, än om ett upprätthållande av en patriarkal struktur. Erkännandet av ett socialt öde och en stark önskan att förändra detta öde utgör kärnan i filmmelodramen – och i förlängningen förklaringen till de tårar och/eller skratt som blir resultatet beroende på utgången.⁴¹⁷ Ett svenskt exempel är den berörda *Gyurkovicarna* där Gösta Ekmans karaktär Géza ser det som en seger att slippa giftermål i slutet av filmen och därmed motsätter sig den patriarkala ordningen.

En ingrediens som ytterligare komplicerar föreställningen om melodramen som patriarkal är den konkreta påverkan som den kvinnliga publiken, både en betalande och en av filmproducenterna föreställd, kom att ha på utformningen av manlighet. Gaylyn Studlar har utifrån en studie av skådespelaren John Barrymore empiriskt visat att filmmelodramens "patriarkala" struktur svajade rejält under 1910- och 20-talen. Det skedde inte minst genom framlyftandet av ett mer sensitivt manlighetsideal som alltså skapades av, eller till förmån för, kvinnor. Till skillnad från den robuste Douglas Fairbanks fick Barrymore gestalta "one that promises that he will become the ideal lover who combines heterosexual satisfaction with an ability to nurture the heroine in a feminine, even maternal way. Thus, it is the hero's emotional transformation that satisfies the central fantasy of a utopian reconciliation between masculinity and femininity."⁴¹⁸

Finns det då inte en fara i att fokusera på manliga känslor och därmed i vissa avseenden peka ut män som offer? Sally Robinson frågar om detta med att män inte är tillåtna att visa känslor har blivit en nödvändig del av konceptet med blockerad manlighet i den manliga frigörelserörelsen sedan 1970-talet. Hon ställer sig även undrande till varför blockeringen ses som ohälsosam för män, samt varför det enbart handlar om ilska och aldrig om en blockering av kärlek eller rädsla, och föreslår att svaret bör sökas i en glid-

ning mellan emotion och sexualitet: "For, isn't it the case that the ideology of emotional thrift and spending, blockage and release, runs parallel to an ideology of sexual thrift and spending, blockage and release?"⁴¹⁹ Det finns med andra ord en fara för att talet om en manlig emotionell frigörelse glider över till att handla om manlig sexualitet, något som med en feministisk läsning enbart skulle återlegitimera ett manligt privilegium.

Utifrån sina respektive moderna perspektiv kritiserar hooks media för att alla där endast talar om sex och inte kärlek i offentligheten, medan Robinson kritiserar mansrörelsen för att talet om känslor tenderar att glida över till att handla om sexualitet.⁴²⁰ Denna erforderliga kritik hamnar i ett intressant läge i förhållande till mitt källmaterial då sexscener notoriskt censurerades under 1920-talet.

Filmen definieras till stora delar av sina emotionella byggstenar som finns där för att locka fram olika känslor hos sin publik.⁴²¹ Genom filmens pluralism där det privata, som känslor, visas upp offentligt, finns det sålunda en chans att nyansera bilden av vad som ansågs acceptabelt eller inte i förhållande till manlighet och känslor, dock utan att tappa bort maktaspekten på vägen. Det finns även ett egenvärde i att lyfta fram de sällan undersökta aspekterna faderskap och kärlek. Därför kan följande frågor ställas: Hur gestaltades och diskuterades faderskap och kärlek i 1920-talets svenska samhälle? Vilka betydelser kunde fadern ha i den svenska 1920-talsfilmen? Uppfattades faderskap och kärlek som omanliga aktiviteter eller kunde gestaltningar av faderskap och kärlek fogas in under "riktig" manlighet? Återfinns *cash and care*-dikotomin? Hur uttrycktes känslor? Betraktas alla känslor som negativa? Vilka var genusrelationerna vad gäller kärlek och varför ser kärleksförhållandena ut som de gör?

Faderskap

Den asexuella fadern som norm och dess undantag

Faderskaraktärer förekommer i var och varannan film. De diskuterade filmerna utgör därför ett urval med utgångspunkt i de dominerande trenderna. Även om majoriteten av de svenska 1920-talsfilmerna rymmer en eller flera faderskaraktärer är det mycket sällan som just själva faderskapet utgör den narrativa kärnan. Faderskaraktärerna är med andra ord inte där i första hand som fäder, utan som män som råkar vara fäder. Att fadern mycket sällan är filmens hjälte är en observation som också Stella Bruzzi har gjort i sin studie av faderskap i Hollywood. En annan övergripande iakttagelse som Bruzzi gör är att fadersfigurerna alltid konstrueras som oerotiska i den meningen att de inte definieras genom sin kropp och/eller sin sexualitet. För att bli en god far på film måste denne undertrycka sin åtrå.⁴²²

Fadersfigurernas ideala avsaknad av sexualitet kan härledas till den kristna religionen. Idealet med avhållsamhet, som kring förra sekelskiftet formulerades som ett energiernas nollsummespel där varje man bara hade en viss mängd energi att spendera, härrör från idén att män och kvinnor skulle hänge sig åt det andliga istället för det kroppsliga. Den tidiga kyrkans nedvärderande syn på familjen, samt det påvliga celibatediktet på synoden i Rom år 1074, är exempel på detta. Det skapade i sin tur en paradox som sade att om män ville bli som gud måste de skapa barn, men för att bli som gud måste de avstå från sex och vara utan åtrå. Med reformationen och Martin Luthers uppvärderande av familjen löstes denna paradox till viss del upp, samtidigt som det har hävdats att det är nu feminiseringen av föräldraskapet tar sin början då moderskapet stegvis blev en del av den "sanna" kvinnligheten.⁴²³

Enligt resonemanget skulle alltså en fader feminiseras mer eller mindre per automatik genom sitt föräldraskap. Men som Tomas Berglund visat skedde ingen negativ "feminisering" av faderskapet eller manligheten under 1800-talet.⁴²⁴ Vad det egentligen handlar om här är istället en avsexualisering, via faderskapet, av manligheten – vilket inte är detsamma som en feminisering. I den svenska 1920-talsfilmen utformades fäder överlag, med parallell till Bruzzis iakttagelse av Hollywood, som om de inte hade någon sexualitet.

Vid premiären av den amerikanska filmen *Why Men Leave Home* (*Varför överge männen hemmet?*, 1924) publicerade *Filmnyheter* en artikel där den typiske äkta mannen diskuterades. Här får vi veta att huvudrollsinnehavaren Lewis Stone har "blivit en representant för den amerikanske äkta mannen, när han är som bäst. Han är älskvärd, god, försynt, manlig. Men – han är äkta man, inte älskare." Enligt artikeln är det bristande uppmärksamhet som är orsaken till de många skilsmässorna. Före äktenskapet är män trevliga och älskvärda kavaljerer, "men [de] byta hamn efteråt, de lämna hus-hållspengar som om det vore välgörenhet, de kyssas som om det vore en plikt. Och det sista är nog det allra svåraste felet!"⁴²⁵ Här lyfts äktenskaplig slentrian fram som en orsak till varför gifta män inte kan vara älskare – åtminstone inte till hustrun –, vilket kan utgöra en realistisk delförklaring till de många asexuella fäderna på film.

Det förekommer dock några frapperande undantag från regeln med den asexuella fadern i den svenska 1920-talsfilmen. I *Synd* (1928) spelar Lars Hanson den fattige författaren Maurice som lever tillsammans med hustru och ett barn, Marion, i Paris. Filmen inleds med några scener som visar att Maurice älskar hustrun och Marion, men att han inte alltid förmår att visa det på grund av dåligt självförtroende. Han försöker att skriva, men blir

störd av Marions högljudda lekar, bland annat med ett par kastrullock. Han gör en ansats att banna henne, men ändrar sig och får något sentimentalt i ögonen då han hittar en leksak i soffan. Något senare leker han med Marion genom att låta henne rida på ryggen.⁴²⁶ Relationen till hustrun är dock spänd på grund av de ekonomiska förhållandena. "Varför går du inte ifrån mig?" frågar Maurice under ett gräl eftersom hans pjäser inte säljer, samtidigt som hustrun försörjer familjen genom att laga servetter.

Något senare blir en av Maurices pjäser antagen och gör succé med en mörk femme fatale, Henriette (Gina Manès), i huvudrollen. Under arbetet med pjäsen har Henriette visat intresse för Maurice. Berusad av framgång, utled på det fattiga familjelivet, men framför allt hänförd av hennes uppenbarelse följer Maurice med Henriette efter premiären. De hamnar på en stängd restaurang och här utspelar sig den mest passionerade hängelsce- nen i den svenska 1920-talsfilmen. Det är ingen tvekan om att de är på väg att inleda ett sexuellt förhållande, men plötsligt bryter Maurice sig loss och går fram till det öppna fönstret. Henriette konstaterar ilsket att "[d]et är barnet som binder dig!" och gör sig redo för att lämna restaurangen. Maurice tvekar, men menar sedan att det vore "bättre om det aldrig funnits till".

Därefter följer en melodramatisk slutakt där Maurice och Henriette anklagas för barnamord emedan Marion är spårlöst försvunnen. Ställd inför polisförhör anklagar de två varandra och när Marion återfinns – hon hade bara gått vilse – lämnar Maurice Henriette och återvänder till hemmet. Hustrun är först tveksam, men när hon ser Maurice titta med saknad på det sovande barnet faller hon till föga.

Ett andra exempel på den sexuellt lystne fadern är Anders de Wahls roll som mjölnaren Jacob i *Kvarnen* (1921) där han inledningsvis uppvisar en mer direkt kärleksrelation till sin sjuka hustru och sin son än vad Maurice förmådde. Hustrun avlider dock tidigt och under resten av filmen är Jacob omväxlande fullkomligt sexuellt besatt av den varmblodiga "tattarflickan" Lise, samt har ett mer stillsamt intresse för den jungfruliga Anna.

Det första som kan konstateras är att inte en enda recensent omtalar Maurice eller Jacob som fäder. Närmast kommer Bengt Idestam-Almqvist som, förutom att hylla Lars Hansons behärskade skådespel, nämner den "djupa kärleken till barn, hustru, hem". Istället menar recensenten att Maurice inte alls har begått en synd och att filmen därmed är felaktigt betitlad. Det är ruset, som här blir en "naturlig" manlig ursäkt, som driver den "hjälplösa" Maurice in i armarna på "den erfarna skådespelerskan-vampyren".⁴²⁷ *Folkets Dagblad Politiken* menade å sin sida att handlingen i *Synd* var en aning föråldrad, syftande på det melodramatiska slutet: "Inte så att äktenskapskonflikter av det slaget ej numera förekommer, men lösningen

av desamma brukar väl kunna gå för sig utan alltför våldsamma uppgörelser mellan parterna.” Men eftersom miljön är ”fransk” i meningen känslodrypande, menade recensenten, ”kanske man får böja sig”.⁴²⁸

Jacob ansågs däremot ”fjanta från den ena kvinnan till den andra”⁴²⁹ med följderna att de Wahl inte ”riktigt griper [...] åskådaren förrän i de allra sista scenerna”⁴³⁰ då Jacob slutligen väljer bort ”tattarflickan” Lisa genom att brutalt döda henne. Kort sagt: när sexualitet och manlig passion träder in i bilden förefaller det samtidigt som om faderskapet försvinner ut – och det trots de inledningsvis starka skildringarna av Maurice och Jacob som goda fäder som månar om familjen. Med den asexuelle fadern som norm framstår därför också en fader som slits mellan tapparna som obeslutsam, irrationell och svag.

Humor och klass – den inkompetente men gode fadern

Den avväpnande faktorn humor förekommer ofta i den svenska 1920-talsfilmen. Hälften av de 180 filmerna kan betecknas som någon form av komedi. Bruzzi menar att infantilisering och pajaskonster är återkommande karakteristika för att porträttera den gode fadern. Sociologiska undersökningar har även visat att under första halvan av 1900-talet vimlade amerikansk populärkultur av inkompetenta faderstyper, medan mödrar sällan porträtterades på detta sätt.⁴³¹ Sociologerna Randal Day och Wade Mackay framkastar, efter en studie av tecknade serier mellan 1920 och 1970, därför hypotesen att den inkompetenta fadersfiguren förekommer oftare då den manliga överhögheten var starkare. 1920-talet omtalas av Day och Mackay som en tid då genushierarkin var stark.⁴³²

Med den överblick jag har fått över den svenska 1920-talsfilmen kan jag inte bekräfta sistnämnda hypotes. Den inkompetenta och humoristiska fadersfiguren förekommer, men utan att kvantitativt utmärka sig i jämförelse med mer allvarligt framställda faderskaraktärer. Jag kan inte heller påstå att den pajasaktige fadern alltid skulle porträttera en god fader, även om det förekommer. Ett utmärkande exempel på detta är komedin *Hattmakarens bal* (1928) – en av få tjugotalfilmer där just faderskapet befinner sig i fokus.

Den rike hattmakaren Cederström (Edvard Persson) har två giftasvuxna döttrar. Fadern har självväldigt bestämt att äldsta dottern ska gifta sig med en godsägare (som den yngre dottern är intresserad av) trots att hon älskar en poet. Hemkommen från Lunds universitet skäller poeten Cederström för att vara snål eftersom denne inte bjuder tillbaka för alla de gånger döttrarna har varit bjudna på bal. Den förnärmade Cederström bestämmer sig då för att ordna en sjudundrande bal där han kan eklatera Mariannes förlovning med godsägaren, vilket drar igång en kedja av komiska förveckling-

ar där den inkompetente fadern kan förlöjligas. Åtlöjet skapas inte minst av en rad scener där Cederström godmodigt gör bort sig på fyllan; bland annat ställer han klockan efter en barometer i tron att det är en klocka, samt ställer sig under en gatlykta på en mörk gata för att leta efter en borttappad nyckel med motiveringen: "Begriper du inte att det är lättare att leta här där det är ljust."

Redan tidigt etableras dock den på ytan tyranniske Cederström som den gode fadern. En av döttrarna ber om femtio kronor till en klänning som hon istället ger till en av Cederströms fattiga hyresgäster. När hyresgästen betalar med sedeln, som är vikt på ett speciellt sätt, känner fadern genast igen den och uppvisar tydlig stolthet över dotterns agerande. När hustrun kort därefter ber om 100 kronor till en ny kappå åt den andra dottern ger Cederström henne 200 kronor eftersom han inte vill att hon ska gå klädd i trasor. Det komiska skapas således i friktionen mellan faderskapets självbild – det är han som bestämmer – och Cederströms agerande som visar att det snarare är de moderna döttrarna som bestämmer. Ytterligare ett exempel är scenen då balens gäster kommer en dag för tidigt eftersom Cederström har sjabblat med datumen. Han vaknar förskräckt upp och tror att det brinner. Eftersom han är frivillig brandman studsar han ur tvåsitssoffan. I garderoben där brandmannamunderingen hänger hittar han en kattunge som han i villervallan råkar släppa ned i ett akvarium. Filmen kryssklipper därefter mellan kattungen som kämpar för att komma upp ur vattnet och Cederström som försöker släcka en brand som inte finns. Den våta kattungen används symboliskt i en jämförelse med den till utseendet lika ömkliga Cederström som efteråt måste tas om hand av hustrun och döttrarna.

I slutet får döttrarna också som de vill när det gäller valet av makar och även Cederström är tillfreds eftersom döttrarnas lycka här är faderns lycka.

Hattmakarens bal mottogs som smålustig, men i recensionerna finns inga direkta kommentarer om det förlöjligade faderskapet. Däremot menade recensionerna att filmen innehöll för mycket "onödig bondkomik"⁴³³, en omskrivning för den nedklassade slapstickhumorn. Det kan i sin tur kopplas ihop med att det enbart var Edvard Perssons fadersfigur som förlöjligades, ett förfarande som ingalunda var tabubelagt men som gav upphov till beska kommentarer som: "[F]ilmen har mycket gemensamt med hattmakarens nyuppfunna kombination av cylinder och resväska, där han bestått utrymme åt hår-, tand- och nagelborste och andra martyrredskap, men glömt att reservera plats för huvudet."⁴³⁴

En rakt motsatt reaktion mötte Uppsalafilmen *Carolina Rediviva*. Här träder för en stund ett helt kollektiv män in i den inkompetente men gode

faderns roll. En ensamstående kvinna lämnar sitt nyfödda barn på trappan till ett hus där hon tror att rikt folk bor. Huset visar sig tillhöra Västgöta nation. När de manliga studenterna återvänder efter ha varit ute och firat valborg hittar de barnet. De undrar vad de ska göra tills en av de påstrukna studenterna ropar att de ska adoptera barnet. De tar med barnet in och placerar henne på ett bord med några tjocka böcker som huvudkudde. Efter att ha konsulterat en annan bok döper de barnet, under hurrande, till Carolina Rediviva. Efter denna lovande inledning lämnar de dock prompt över barnet till nationens hushållerska och det faderliga ansvaret inskränker sig därefter, under fortsatt supande och jublande, till att samla in pengar till barnet. Scenen omtalas i recensionerna som ”det ljuva inslaget”⁴³⁵ och ”den lilla romantiska historien”.⁴³⁶ Det uppenbart fantastiska oskadliggör följaktligen förlöjligandet av de presumtiva fäderna i *Carolina Rediviva*, vilket inte skedde med hattmakare Cederströms mer tidstypiske fadersfigur, trots komiken.

I busungefilmen *Ville Andesons äventyr* tillkommer ett klassperspektiv på den humoristiskt framställda och inkompetente fadern. Filmen utspelar sig i den karakteristiska arbetarklassmiljö som Södermalm i Stockholm utgjorde fram till 1960-talet. Villes far, Andeson (Carl Hagman), gestaltas på ett sätt som då och då skymtar fram i svensk 1920-talsfilm när det gäller manlig arbetarklass, nämligen som alkoholiserade rumlare. Alkoholens effekt gör, liksom den gjorde med Cederström i *Hattmakarens bal*, Andeson till en svag man, men den gör honom inte till en god far. Filmen igenom slår Andeson sin son, super bort hushållspengarna och grälar med hustrun – allt framställt i komisk skrud. Alkoholen gör att Andeson tappar omdömet och balansen och lättare kan utsättas för sonens hyss; något som inkluderar, i samarbete med modern, att lura fadern att självantasta kasta bort sin kära motbok. När fadern inser att han blivit lurad leder det omedelbart till storstryk för Ville.

Trots att det här knappast kan kallas en idealbild av faderskapet hyllades revyaktören Calle Hagman för sin roll.⁴³⁷ Nils Edgren i *Social-Demokraten* var dock ogillande:

När en filmregissör försöker att få sin publik att skratta genom att visa hur folk trattar omkull eller sparkas i baken, hur satkärringar pratar bakgårdsstockholmska och hur lufsiga karlar handskas med Brattens gåvor, kallas det slap stick-fars. Det betyder ungefär detsamma som att publiken och kritiken skall komma utan varje ansats till anspråk.⁴³⁸



Bild 18. Faderskap i arbetarklassmiljö. Fylltrattarna Andeson (Carl Hagman) och Lövberg (Gustaf Lövväs) åker "skridskor" på fru Andesons (Mona Geijer-Falkner) nysåpade golv i *Ville Andesons äventyr*.

Som en allvarligt menad motsvarighet till Andeson återfinns arbetarklassfadern och muraren Brand (Eugen Nilsson) i *Löjen och tårar* (1924). Filmen är i huvudsak en melodramatisk inbrotts- och kärlekshistoria där Brands dotter är involverad, men där ändå stort utrymme lämnas åt en seriös skildring av arbetarklassen. Brand framställs som en hårt arbetande man vars hustru är svårt sjuk. På födelsedagen får dottern en orgel i present av föräldrarna – eftersom "far slutade med spriten" – men därefter hopar sig olyckorna. En strejk bryter ut på byggarbetsplatsen och när den drar ut på tiden tränger armodet in i arbetarhemmet. Orgeln måste säljas och Brand går med på, efter att ha blivit övertalad av arbetsgivaren, att bli strejkbrytare för att kunna försörja sin familj. Genast blir han utfryst av arbetskamraterna och för att stå ut med skammen besöker han krogen igen. Efter konflikten avskedas alla strejkbrytare, inklusive Brand. Det leder till ännu mer supande, samtidigt som hustrun dör och dottern blir falskeligen anklagad för stöld – en stöldanklagelse som stärks av att rättsväsendet åberopar dotterns genetiska band till den nu helt nedgångne fadern. Vid rättegången står dock Brand upp för sin dotter och filmen avslutas med att fadern får ett nytt arbete.

Löjen och tårar blev ordentligt utskälld av recensenterna som "en i alla avseenden oändligt obetydlig filmskapelse, som lämnar åskådaren absolut likgiltig".⁴³⁹ Den ende skådespelaren som berömdes var just Eugen Nilsson som den "ömsom skötsamme, ömsom rucklande gamle muraren."⁴⁴⁰ Starkt konservativa *Aftonbladet* avslutade emellertid sin recension med: "På Söder bör 'Löjen och tårar' gå med pukor och trumpeter."⁴⁴¹ Detta klassperspektiv återspeglades i *Folkets Dagblad Politiken*, vars recensent var den ende som hyllade filmen: "[M]an [kan] med gott samvete rekommendera filmen till ett besök av arbetarna. Arbetsköparnas vanliga taktik gentemot arbetarna och även mot de stackare, som säljer sin heder för en grynvällning – strejkbrytarna – belyses på ett utomordentligt sätt."⁴⁴² Här uppstår ett moment 22, åtminstone ur vänsterperspektiv, när det gäller konsumtionssamhällets hypermanliga familjeförsörjarroll. Brand blir ju strejkbrytare för att försörja sin familj, men samtidigt förlorar han sin heder – och därmed sin manlighet.⁴⁴³

Humor och den gode fadern går inte alltid ihop, delvis på grund av att humorn, framför allt den utskällda slapsticken, underminerade den förmodat auktoritära faderskapsrollen på fel sätt genom sin koppling till så kallad låg kultur. Alkoholens humoristiska effekt var även kopplad till klass där över- och medelklassernas fäder blev lite svagare män, men desto godare fäder om de fick ta sig ett glas. För arbetarklassens fäder hade alkoholen en mer destruktiv effekt, till skillnad från 1930-talets idylliska pilsnerfilmer i arbetarklassmiljö där alkoholhumorn istället användes på ett sätt som liknande det för de övre klasserna i 1920-talsfilmen.⁴⁴⁴

Det monumentala faderskapet som förebild på gott och på ont

Det monumentala faderskapet – framför allt förkroppsligat av råstyrka och/eller rikedom, och i något fall även intelligens – tenderar via sin inbyggda konservatism att locka till konflikt med omgivningen. Det är denna traditionella fader som kunnat skönjas bland annat i *Studenterna på Tröstehult*, *Grevarna på Svansta* och *Flickan i frack*, men han förekommer även i *Björn Mörk* (1924) där, liksom i de övriga filmerna, tradition ställs mot modernitet genom att sonen eller dottern vill studera, välja giftermålspartner utan hänsyn till klass eller på andra sätt bryta det traditionella mönstret och uppnå större frihet. Faderskaraktären står i dessa filmer i opposition till förändring – ofta med resultatet att denne tidigt skrivs ut ur berättelsen genom att helt enkelt dö.

Den monumentala fadersfiguren är vanligt förekommande i materialet, vilket samtidigt innebär att det finns en del variationer med tanke på filmens pluralism, och i filmer där karaktären inte avskrivs i ett tidigt ske-

de går det också att skilja mellan den monumentala fadern som en bra eller dålig förebild.

De intellektuella fadersfigurerna utgör undantag, men de förekommer i filmer som *Johan Ulfstjerna* (1923) och *Mälarpirater*. Framställda som intellektuella liberaler hamnar faderskaraktärerna (Ivan Hedqvist respektive Nils Arehn) i konflikt med den yngre generationen då de inledningsvis har svårt att bearbeta den ungdomliga iveren, men tack varje att de också är förmögna till att agera kroppsligen, förvandlas dessa monumentala fadersfigurer till hjältar och goda förebilder som hyllas av recensenterna: "Ivan Hedqvist [glänste] med ett spel, som mindre gick på ytan än djupet – det var en måttfull men ytterst helgjuten och konsekvent genomförd skapelse."⁴⁴⁵ "Nils Arehn karakteriserar denna typ med utsökt humor, ädling av äldre snitt från topp till tå."⁴⁴⁶

En annan god förebild förekommer i *Den starkaste* (1929) där Skeppar-Larsen (Hjalmar Peters) vaggar fram som en bastant sjöbjörn med pipa i munnen, som direkt tagen ur *Den gamle och havet*. Här handlar det inte om intellekt utan om manlig råstyrka i meningen "den starkaste vinner". Man skulle kunna tro att denna fadersfigur, högst upp i näringskedjan, uppträder flitigt i den svenska 1920-talsfilmen, men som god förebild utgör den ett undantag.

Den starkaste var stilistiskt inspirerad av den sovjetiska filmvåg som drog fram över världen under andra halvan av tjugotalet. Det omtalas av flera recensenter och syns även i annonser för filmen där bland annat en stiliserad knuten näve i agitpropstil används för att symbolisera manlig kraft.⁴⁴⁷ Filmen utspelade sig och var inspelad i Norra Ishavet, närmare bestämt i de isbelagda vattnen kring Björnöen och Spetsbergen dit filmteamet begett sig på en tre månaders jakt- och filmexpedition. Tanken var att filmen skulle finansieras av jakt på björn och säl och att vinsten därefter skulle delas lika med rederiet som stod för de två fartygen. Nu lyckades filmarbetarna bara skjuta fem isbjörnar och 600 sälar (i vanliga fall dödades tio gånger så många djur), men den "storslagna" inramningen bidrog till att frammana en robust machoaura kring filmen och de manliga skådespelarna.⁴⁴⁸

Skeppar-Larsen basar enväldigt på sitt fartyg med det talande namnet Viking. De långvariga jaktexpeditionerna gör att han bara kan tillbringa korta perioder hemma, där hustrun och den mycket pappakära dottern Ingeborg (Gun Holmqvist) väntar. I upptakten antyds att Skeppar-Larsen är på väg att lämna över rodret till sin närmaste man, Ole (Anders Henrikson). Fadern ser därför gärna att Ole gifter sig med Ingeborg, en utsikt som hon inte är trakterad av. Under en av de långa frånvaroperioderna tas en ny dräng, Gustaf (Bengt Djurberg), in som Ingeborg blir intresserad av. När fa-

en
äktstvensk
film

EN FILMHISTORIA från
Isbrevet om starka människor
i storvulen natur — om djärva
jakter och vilda sjömansbragder.

I huvudrollerna:
BENG T DJURBERG
GUN HOLMQUIST
ANDERS HENRIKSSON
HJALMAR PETERS

Regissörer:
ALF SJÖBERG och
AXEL LINDBLÖM

Officin:
Svensk Filmindustri

ISHAVSFILMEN
**DEN
STARKASTE**

På S.-F-teatrarna under nov. 

Bild 19. Starka, kärva och manliga tag. Förhandsannonser för *Den starkaste* som hämtat inspiration från rysksovetisk film- och propagandakonst.

dern återvänder efter flera månader till havs, rusar den upprymda Ingeborg honom till mötes, men den emotionella återföreningen stannar vid att fadern tar dottern i hand, samt att det rycker lite i ena mungipan i något som ska motsvara ett leende. Reaktionen blir starkare då Skeppar-Larsen träffar Gustaf – ”Vet hut, dräng!” – som genast skickas på dörren då dottern talar om att hon vill gifta sig med honom.

Det visar sig att Gustaf är både sjöman och en god skytt. Han får arbete på det rivaliserande jaktfartyget Maud som leds av en annan patriark, Olsen (Civert Braekmo). De två fartygen och deras helmanliga besättningar möts ute på isarna där de konkurrerar om skjutna sälar med vapen i hand – hela tiden påhejade av de två patriarkerna.

En dag överraskas Gustaf och hans jaktgrupp av dimma ute på isen. De kommer vilse och Gustaf är den ende som överlever, räddad av besättningen på Viking. När Skeppar-Larsen ser den medvetslösa kroppen ropar han: ”Det är ju drängen!” Och senare, då Gustaf har återhämtat sig, tycker Larsen att det är dags för ”samojoden”⁴⁴⁹ att göra nytta. Gustaf vill dock inte slava som matros, utan begär att få bli skytt – den mest prestigefyllda uppgiften ombord. Problemet är bara att Ole är Vikings försteskytt. En tävling anordnas därför mellan de båda under överinseende av Skeppar-Larsen där de underförstått även tävlar om Ingeborg. Gustaf vinner tävlingen och räddar senare även livet på Ole under en isbjörnsjakt.

Hemkomna erbjuder fadern Gustaf, som nu har Ingeborg vid sin sida, att arbeta som skytt, men Gustaf tackar nej. Larsen blir upprörd, går däriifrån och smäller igen dörren efter sig. Dottern tittar oroligt på Gustaf, som blir arg och slänger kepsen i golvet. När han sedan säger några tröstande ord till henne öppnas dörren igen och Skeppar-Larsen tittar ilsket ut och erbjuder Gustaf ”både skutan och flickan, för att du inte ska segla åt en sån rackare som Olsen”. Därefter smäller han igen dörren ännu en gång. Därpå öppnas dörren återigen och Skeppar-Larsen kommer ut och räcker fram handen till Gustaf. Till sist får även dottern en stor björnkram.

Skeppar-Larsens sura och tvära sätt, hans igenkorkande känsloliv som knappt räckte till för ett leende åt den älskade dottern, imponerade stortligen på de mestadels manliga recensenterna som sade sig vara glada över frånvaron av den ”nästan obligatoriska flödande sentimentaliteten”.⁴⁵⁰ När det gällde filmens manlighetsfaktor så slog indikatorn i taket. Här hade ”all teaterdamm” blåsts från skådespelarna⁴⁵¹:

Det är starka, kärva, manliga tag i denna nya svenska film. Det sliskiga, sentimentala är så gott som bannlyst i manuskriptet. Man har att göra med människor som kämpa för sin utkomst under hårda förhål-

landen, män som få brottas med naturens krafter i ishavets majestätiska, men också ödsliga och farofyllda trakter. ”Den starkaste” är först och främst en film om män och deras nappatag.⁴⁵²

Hyllningskören störs dock av ett par falsksjungande röster som ”undra över, varför filmen inte slutade när skepparen slog igen dörren för andra gången”⁴⁵³, alltså före det att Larsen tog Gustaf i hand och kramade dottern. Invändningarna visar att det minsta känslosläpp kunde uppfattas som ett misslyckande när det kom till upprätthållandet av modern ideal manlighet. Det råder dock ingen tvekan om att Skeppar-Larsen, trots sin känslökyla, framstod som en god faderlig förebild.

Den arketypiska konflikten mellan den kraftfulle fadern och den trils-kande sonen utspelade sig, när det gäller Hollywood, oftast i västernfilmer där den storslagna amerikanska naturen fick agera dramatisk fond. Bruzzi menar dock att den traditionelle fadern slutade att fungera som en god förebild frammot 1950-talet då ”the law of the father”, baserad på råstyrka, konservatism och våld ersattes med ”the law of the son” som istället byggde på sunt förnuft, förhandling och förändring.⁴⁵⁴

I den svenska tjugotalsfilmen hade denna kris redan sjösatts, vilket visar sig i en rad landsbygdsskildringar där den monumentala fadern, trots en stark koppling till natur och fysisk styrka, likväl verkar som dålig förebild för både faderskap och manlighet. Här är faderskaraktärerna monumentala i ordets rätta bemärkelse. Deras egenmäktiga agerande framhålls dock inte som det bästa för orten och familjen, utan gestaltas istället som ett skadligt beteende. I *Karin Ingmarsdotter* (1920) får den elake och supande styvfadern Eljas (Nils Lundell) motsatt effekt på sonen. I *Närkingarna* (1923) och *Värmlänningarna* (1921) är det sönerns mesallianser som orsakar konflikt och i båda fallen får faderskaraktärerna (spelade av Gustaf Ranft respektive Hugo Björne) vika sig för denna moderna företeelse – men först efter att ha orsakat stor osämja både inom familj och ort. I *Bodakungen* (1920) introduceras den mäktige karlaktören Bodakungen (Egil Eide) med piska i hand. Han kommenderar sitt tjänstfolk med våld och förnedring. Den enda med makt att lägga band på den ensamstående faderns destruktiva och våldsamma beteende är dottern Eli (Winifred Westover).

I en rad scener visas hur Bodakungen gör livet surt för sin omgivning genom att misshandla folk och utnyttja sin ekonomiska makt. Han köper bland annat upp en gammal fiendes, Mårtens (August Palme), skuldsedlar med syftet att vräka denne från gården. Efter vräkningen återvänder Mårten för att bränna ned gården med sig själv inlåst. Bodakungen ser branden, skyndar dit med sina hejdukar och drar ut den omtöcknade gamle mannen. Därefter piskar han med berätt mod ihjäl Mårten, ett dåd som dottern be-

vittnar på avstånd. Hon kommer fram då fadern står och torkar av blodet från piskan och när Bodakungen ser dotterns blick förstår han att han har förlorat hennes kärlek. Bodakungen stöts ut samhällsgemenskapen och efter en tids hejdlöst supande meddelar dottern: "Vårt namn är en skam" och "Jag vill aldrig se dig igen, fader – förrän du har blivit straffad av Gud."

Bodakungen ger sig ut på en botgöringsfärd som tiggare, utan att bry sig om egendom eller rakning. Intressant nog tjänar han sitt uppehälle genom att vandra från gård till gård och berätta sagor för barn, som han kärleksfullt klappar om. Som mycket gammal återvänder han slutligen och då han ser förlåtelse i dotterns ögon sjunker han ihop och dör.

Det gemensamma med faderskaraktärerna i dessa filmer är ett fokus på deras svaghet. Det som nämndes i samband med Nils Lundell var hans "supiga liv"⁴⁵⁵ och Hugo Björne omtalades framför allt som "vek och timid".⁴⁵⁶ När det gäller Egil Eides Bodakung, "hårdhjärtad ända till grymhet"⁴⁵⁷, uppstod här ett problem då dennes överdådiga och brutala naturkraft till sist blev "kuvad".⁴⁵⁸ Genomgående anser recensenterna att detta ledde till att filmens "sista hälft är slätstruken jämfört med dess första".⁴⁵⁹ Genom en jämförelse mellan Bodakungen och Mårten förklarar Tora Garm varför:

Båda äro intresseväckande typer, varav emellertid endast den ene – den svage Mårten – håller verklighetsmåttet till slutet. Egil Eide som Sören Bodakung gör det bästa möjliga av sin uppgift. Han är kraftig och hänsynslös med glans så länge han får, sedan blir han mild och vitt som en jultomte efter en idyllisk pilgrimsfärd och kallas för "Namnslös den milde". Man förstår, att detta kanske blir litet för sött för en sentimental svensk publik. Hade endast berättelsen fått löpa i samma realistiska spår som vid dess början och fått en naturligare upplösning, skulle filmen därmed säkert vunnit mycket.⁴⁶⁰

Kort sagt, transformationen av den "naturligt" manlige Bodakungen uppfattades inte som realistisk. Trots, eller kanske tack vare, att fäderna bildligt och bokstavligt hämtar kraft från naturen framstår de därför som svaga i mötet med förändring. De flesta av dessa landsbygdsbildningar producerades också tidigt, i samband med guldåldern 1917–24. Därefter tunnas de ut för att återkomma i en romantiserande och idylliserande form under 1930-, 40- och 50-talen; då som en nostalgisk reaktion på moderniseringens effekter, särskilt urbaniseringen.⁴⁶¹ Under guldåldern fungerade filmerna som ett skyltfönster för svensk natur vilket, på ett metaforiskt plan, även inkluderade uppvisandet av en svensk manlig urkraft för omvärlden.⁴⁶² Av den anledningen blir Bodakungens förvandling till snäll jultomte problematisk under det tidiga 1920-talet.

I den sena landsbygdskildringen *Ådalens poesi* (1928) blir detta märkbart, både vad gäller själva konceptet, men även hur manlighet och faderskap diskuteras. Bengt Idestam-Almqvist menade att "[m]an sitter som på ett antikvitetsmuseum" och att historien kan "nog vara bra i en novell från 1800-talet, men lämpar sig inte som bärande motiv i en film år 1928".⁴⁶³ Det som bland annat gör filmen omodern är just dess nyttjande av naturen – i form av vilda slagsmål mot björnar, försränning och timmerflottning – för att lyfta fram en hård svensk manlighet.⁴⁶⁴

Historien i *Ådalens poesi* är den om den frånvarande fadern. Den unge geologen Greger (Einar Axelsson) möter en ung piga, Gunnel (Jessie Wessel), på en fåbodvall i fjällen och tillbringar sommaren med henne. Till hösten lämnar han henne med löfte om att återvända. Gunnel upptäcker att hon är med barn och då Greger inte återvänder blir hon tokig. Barnet föds, åren går och Gunnel fortsätter att drömma om sagoprinsens återkomst på en vit springare. Till slut kommer ett brev med pengar från Greger. Detta svek får ödesdiger effekt. Gunnel försöker strypa sonen Gunvard medan hon skriker "Oäkting!" Inte lång senare dör hon, vithårig av chocken, och Gunvard (Alf Sjöberg) växer upp utan föräldrar. En dag återvänder dock Greger och i stugan på fåbodvallen möter han sonen. Gunvard knyter hämndlystet nävarna, men fadern räddas av att han gråter ångerfullt. Fadern ber sonen att följa med honom, men Gunvard, som inte är villig att förlåta faderns svek, lämnar honom ensam i stugan.

Den frånvarande fadern Greger sågs här som en "komisk figur".⁴⁶⁵ Istället var det en annan, kanske mer modernt framställd, faderskaraktär som stack ut. Ingvar (Eric Laurent) är kär i Gunnel och när hon blir med barn är han både förstående och beredd att ta ansvar utan frågor. När Gunnel förlorar förståndet bildar han en egen familj, där han gestaltas som en mycket kärleksfull far. Det är även Ingvar som tar hand om och uppfostrar Gunvard till en redig karl. Det mjuka faderskapet kombineras dock med att det är Ingvar som slåss med björnen – som han dödar endast med en kniv – i en av filmens actionscener. Föreningen av de två manligheterna måste också anses som lyckad eftersom Eric Laurent befanns vara "förträfflig" som Ingvar⁴⁶⁶, bland annat genom att plocka fram både "det manhaftiga och kärva"⁴⁶⁷ och det vederhäftiga och gedigna.⁴⁶⁸ Genom att vara bådadera kunde faderskapet här bibehållas som god förebild.



Under attacken mot filmkulturen i början av tjugotalet försvarade sig *Film-bladet* mot anklagelsen att biografen hade orsakat "en total upplösning av alla familjeband". Enligt kritikerna berodde detta på att barnen stal pengar och att husmödrarna "lämnade sina hem vind för våg" för att kunna gå på bio, vilket medförde att männen "sökte tröst på krogen."⁴⁶⁹ Redaktör Karl Lundegård hade en mer positiv syn på biografen, som han menade kunde fungera som rena vitamininjektionen för familjelivet:

Familjefadern, som förut, innan biografen fanns, aldrig brukade taga sin hustru med sig ut till några förströelser, utan slösade bort sin tid och sina pengar på kafé- och krogbesök, plägar nu efter slutat arbete taga sin hustru med sig till närmaste bio i trakten en eller ett par gånger i veckan allt efter råd och lägenhet. Föräldrarna, som förut hade mycket litet gemensamt med sina barn finna nu lika mycket behag i biografnöjen som familjens yngre medlemmar och taga ofta barnen med sig till biografteatern.⁴⁷⁰

Här framträder två motsatta bilder av tjugotalets fäder. Antingen söp den typiske fadern bort pengarna på krogen eller så tog han med familjen på bio. Bilderna av faderskap i den svenska 1920-talsfilmen är mer komplexa. I summeringen över 1800-talets faderskap lyfter Tomas Berglund fram att en "god fader ska vara klok och förnuftig i sin vägledning av barn" och att fadern "förväntades uppträda med fasthet", samt med "sitt eget uppförande som förebild."⁴⁷¹ Denna idealbild står i bjärt kontrast till hur tjugotalsfilmen gestaltade fäder. I första hand beror det på att Berglunds undersökning enbart sysselsätter sig med den ideala faderskapsbilden genom sitt användande av normerande uppfostringslitteratur och brev, medan filmen tvunget drivs av någon form av narrativ konflikt. I kapitlet om barn och ungdom var en generationskonflikt framträdande där de unga ofta presenterades som protagonister, medan de vuxna, speciellt fäderna, oftast framställdes som antagonister. Om den svenska 1920-talsfilmen har det även konstateras att påfallande många filmer handlade "om hem och hushåll som i alldeles konkret mening befinner sig i förändring, förvandling och upplösning".⁴⁷²

I tjugotalsfilmen uppträder fäderna sällan som ideala förebilder för den yngre generationen. De allra flesta har problem med alkohol och/eller uppvisar ett utgången auktoritärt beteende som på olika sätt skadar omgivningen. I filmens värld löstes detta genom att fadern antingen tidigt skrevs ut ur berättelsen genom att dö, eller genom att fadern i slutet blev tvungen att ändra på sitt beteende. Ett tredje sätt var att låta humorn neutralisera skadliga beteenden. Ett drag som också lyfts fram som realistiskt i mottagandet

var faderns oföränderlighet. En godmodig och supande fader, som Cederström i *Hattmakarens bal*, skulle vara godmodig filmen igenom. Fäder som förändrade sig, även om det var till det bättre, ansågs vara orealistiska som fallet var med Bodakungen i *Bodakungen* och Skeppar-Larsen i *Den starkaste*. Kan det bero på att det fanns en föreställning om fadern som beständig och felfri, oavsett vilket beteende fadern uppvisade?

Kärlek

Om faderskap mycket sällan diskuterades som sådant går det inte att säga detsamma om kärlek. 1920 konstaterade redaktören för *Filmnyheter* att: "Man kunde gott säga att 99% av alla filmer handla om kärlek. [...] Publiken vill se människor lyckliga, hur misslyckat deras eget äktenskap än kan vara. [...] Var och en kan väl [...] känna igen sig mer eller mindre."⁴⁷³

I filmtidskrifterna finns det inga ämnen som diskuteras mer än kärlek, äktenskap och olika slags idealromantiska man- och kvinnlighetstyper.⁴⁷⁴ Och fastän 99 procent är en smula överdrivet ligger siffran inte långtifrån sanningen eftersom en kärlekshistoria var nästintill obligatorisk i svenska och importerade spelfilmer under 1920-talet. Kärlekstemat och det lyckliga slutet betraktades också många gånger som trivialiserande inslag; ett nedlåtande förhållningssätt som knappast har förändrats genom åren och som kan förklaras av melodramens genuskodning. Samtidigt utgör dessa element kontentan av det melodramatiska formatet eftersom, precis som *Filmnyheter*s redaktör anmärker, alla kan känna igen sig. Det inkluderar män, både i filmernas handling och som åskådare, ett obestridligt faktum som vanligen negligeras trots, eller kanske tack vare, att det komplicerar melodramens ensidiga genuskodning. Det är en föreställning som är överdriven och förenklad då den ställs mot filmens pluralism, där den kommersiella ledstjärnan utgjordes av ett inkluderande en-film-för-alla-koncept. Till detta kan läggas, det inte oviktiga faktum, att flera av 1920-talets absolut största svenska publiksuccéer återfinns i den här kategorin.

Thomas Meighan var en av de populäraste amerikanska älskaretyperna under stumfilmstiden med en filmpersona som hyste en del brutala drag. I en intervju om kvinnan och kärleken kommer det fram att han "tycker om den moderna kvinnan precis som hon är", men också att hans "filosofi om det rationella i en viss manlig hårdhet gentemot kvinnorna är grundad helt och hållet på den erfarenhet jag förvärvat som så att säga professionell älskare". Vi får också veta att den "med en liten smula manlig brutalitet utrustade mannen vinner alltid i konkurrensen med mindre manligt betonade medtävlare". Brutaliteten ska här förstås som ärlighet, ett "naturligt" manligt drag som ingen kvinna kunde motstå. Kvinnornas enda vapen mot den-

na ärlighet var humorn eftersom "[i]ngen man kan komma någon vart med en kvinna som skrattar åt honom..."⁴⁷⁵

I en tid där svensk film anklagades för amerikanisering ska det noteras att Meighans manlighetstyp inte fick någon svensk motsvarighet, vilket inte betyder att den brutala typen inte var och fortsatte att vara populär i Sverige. Bland flera andra odlade Clark Gable denna brutala/ärliga image så framgångsrikt att han utvecklades till världens mest populära älskare under 1930-talet.⁴⁷⁶ Avsaknaden av den brutala älskaren i svensk tjugotalsfilm kan tolkas i termer av att svenska älskare var "mindre manligt betonade", för att använda Meighans ord, men också i det försiktiga avståndstagande som glimtar i intervjuens avrundning då den svenske skribenten hoppas att "våra ärade läsarinor även har sinne för humor och förstå att rätt uppskatta mr Thomas Meighans i vår åsikt mycket förnuftiga, inte så förskräckligt artiga [...] filosofi över kvinnan och kärleken".⁴⁷⁷

I älskarefacket var den brutala typen bara en av många. I andra änden av spektrat befann sig den vackre charmören som såg upp till kvinnan, något som mexikanamerikanen Ramon Novarro gav uttryck för i en intervju: "Jag beundrar mest den kvinna, som vet att stå på egna ben, som är något *av sig själv*, ej blott genom mannen." Denna undergivna aktning innebär dock inte en förlust av manlig makt då kvinnan placerades på piedestal, helst i hemmet, då "[k]vinnan är mannens fiende, ty hon är arbetets fiende, och arbetet, det är mannens liv, kvinnan och kärleken bara hans dröm om livet".⁴⁷⁸

I en tredje intervju uttalar sig Constance Talmadge om männen och kärleken:

Vi kvinnor sägas ju icke kunna leva, om vi ej få gå omkring och "tro" saker och ting, och därför tro vi alltid så mycket och tänka så mycket om och på männen. Vad jag går och "tror", är att varje man är "fullproppad" med kärlek från 15 till 50 år. [...] Mellan dessa åldersgränser älskar mannen många kvinnor – med några få undantag, som i hela världen endast funnit *en* kvinna – ibland ända upp till tio om året, men ibland endast en under samma tidsrymd. Det beror ofta på, om han bor på samma ställe hela året eller reser mycket. [...] Jag vill icke med detta säga, att jag skulle önska att männen icke älskade oss. Vare det långt ifrån mig! Bedrar han er eller blir han er trogen hela livet, ni har i båda fallen haft en upplevelse, som ni icke velat gå miste om. Faktum kvarstår emellertid; de flesta män beundra skådespelerskorna – men äro icke alla kvinnor mer eller mindre skådespelerskor.⁴⁷⁹

Vad Talmadge avser med skådespelerskor är att män lättvindligt blir förälskade i ytan, men att de snabbt tröttnar och drar vidare då vardagen gör sig påmind. Här ser vi återigen hur mäns sexualitet framställs som naturgiven, som något kvinnor får anpassa sig till. Sally Robinson framhöll ju också att det sexuella har en förmåga att glida ihop med och ersätta det emotionella då det talas om män och kärlek – just på grund av denna naturgivenhet.⁴⁸⁰ I intervjuens avrundning understryks det naturgivna av den svenske artikel-författaren: "Så långt miss Talmadge, och hon bör ju känna männen, åtminstone de amerikanska. Men äro icke alla män tämligen lika varandra, vare sig de bo i Nya världen eller i Den gamla?"⁴⁸¹

bell hooks kritik av mediasamhället för dess benägenhet att bara tala om sex och inte om känslor hänger ihop med och förklaras av denna naturlighet: "The truth we do not tell is that men are longing for love. This is the longing feminist thinkers must dare to examine, explore and talk about."⁴⁸² Så låt oss då se hur män och kärlek gestaltades i den svenska tjugotalsfilmen, inplacerad mellan ytterligheter som Meighan och Novarro.

Kärlek på allvar

Eftersom kärlek förekommer i nästan alla filmer kommer det även här att handla om ett urval. Den kärleksbesmittade melodramen kan delas in i allvarliga dramer och sådana som lutade åt den romantiska komedin. Om vi börjar i den allvarliga änden återfinns filmer som *Damen med kameliorna* (1925), *Bara en danserska* (1927) och *Förseglade läppar* (1927), alla innehållande stora känslösvängningar i historier som behandlade kärlek med förhinder, där det var meningen att åskådaren skulle kastas mellan tragik och det eventuellt lyckliga slutet. Förstnämnda film, som plikttroget följde Alexandre Dumas den yngres 1800-talsroman, betraktades dock som teatral och stel.⁴⁸³ Kärlekshistorien uppfattades som orealistisk eftersom Kameliadamen (Tora Teje) gråtmilda sentimentalitet och upprepade svimningsanfall ansågs vara "löjeväckande för en nutida uppfattning".⁴⁸⁴ 1920-talets moderna kvinna var inte fullt så pjollrig. Förste älskaren, Armand (Uno Henning), kom däremot undan med ett tillbakahållet känslospel, även om han gråter en skvätt då Kameliadamen dör på slutet. De få invändningarna gällde snarast att han saknade "förmåga att uttrycka sina känslor".⁴⁸⁵

Bara en danserska och *Förseglade läppar* hörde till det svensk-tyska Isepasamarbetet och de melodramatiska inslagen i de filmerna var så många att det nedsättande ordet "konstruktion" ofta återkom i recensionerna.⁴⁸⁶ Berömmet sjangserade därtill beroende på graden av svensk inblandning, något som influerade synen på de melodramatiska inslagen. I *Bara en danserska* vacklar Paul (Walter Janssen) mellan ett oglamoröst äktenskap och en

spännande dansös och i *Förseglade läppar* är det Frank (Louis Lerch) som vankelmodigt slits mellan lojaliteten mot sin lama hustru och den kvinna han älskar, vilken, som extra melodramatisk krydda, är på väg att avlägga nunnelöften. Trots att den första filmen är mer vardagligt realistisk var det den senare filmen, den med mest svensk inblandning, som blev en kritikerframgång och en publiksuccé.⁴⁸⁷ De två manliga försteälskarna framstår på ett likvärdigt sätt som obeslutsamma och det ger också utslag i recensionerna. Tyske Walter Jenssen ansågs inte vara "rolig i sin permanenta tafatthet"⁴⁸⁸, medan österrikaren Louis Lerch hade "charmörens alla förutsättningar".⁴⁸⁹ Att Lerch inte är svensk vänds här till en fördel då dennes skådespel och passande utseende pekas ut som den svenske regissören Gustaf Molanders förtjänst.⁴⁹⁰

En annan Isepa-film, *Hans engelska fru* (1927), hörde till de större framgångarna under 1920-talet, oaktat att de två huvudkaraktärerna, engelska överklassdamen Cathleen och svenske träpatronen Birger, spelades av tyska Lil Dagover respektive finländske Urho Somersalmi. Filmen skiftar mellan miljöerna i den engelska aristokratin och vildmarken i Norrland. En engelsk societetsfamilj, med stora skulder till träbaronen Birger, övertalar sin motvilliga dotter att gifta sig med träbaronen. Innan familjen har nått fram till sin bestämmelseort faller den finlemmade Cathleen i en strid älv. Hon blir räddad av en grov och energisk norrlänning, som tar med henne till en flottarkoja. Där tar den blyge mannen, uppenbarligen mycket generad, av henne de blöta kläderna i en lätt vågad scen. Norrlänningen är förstås Birger och enligt regeln om motsatsernas attraktion blir de två kära i varandra och gifter sig.

När några månader har gått känner sig Cathleen ensam i den ensliga vildmarken. Birger uppmuntrar henne att göra ett besök i London. Väl där återgår Cathleen till sitt glamorösa liv. En radioutsändning från en dansföreställning på Savoy, där Cathleen närvarar, gör dock att Birger misstänker att frun är otrogen. Med svartsjukan rasande i kroppen åker han till London där det gifta paret har en våldsam uppgörelse som slutar med att de skiljs åt som ovänner.

Ytterligare en tid går och Birger beger sig söderut på en tågresa. Tåget stannar för en matpaus. Då ankommer Cathleen på ett norrgående tåg. De två låtsas inte om varandra, men Birger låter sitt tåg gå och därefter låter Cathleen sitt tåg gå. När sista tåget har gått och de är ensamma på restaurangen beställer de dubbelrum på järnvägshotellet. Därmed avslutas filmen med en antydning om att deras äktenskapliga liv kommer att fortgå i lyckans tecken.

I recensionerna beskrevs *Hans engelska fru* som "den gamla historien om



Bild 20. *Hans engelska fru* var en av 1920-talets stora svenska kärleksfilmer. Här norrlänningen Birger (Urho Somersalmi) och engelska överklassdamen Cathleen (Lili Dagover) i den pikanta avklädningsscenen.

en stark man och en svag kvinna, mannen är som skapad till krigare och kvinnan till krigarens vederkvickelse”.⁴⁹¹ Filmens fyra nyckelscener: räddningen i forsen, avklädningsscenen, uppgörelsen på Savoy, samt försoningen på järnvägsrestaurangen kan ses som melodramatiska höjdpunkter där traditionella genusroller cementeras. Med den publika framgången i ryggen går det att hävda att dessa även accepterades. Men vilka roller är det egentligen som uppfylls? Att Birgers/Urho Somersalmis starke man fick gestalta ett manligt ideal råder det ingen tvekan om. I recensionerna beskrivs han som ”kraftmänniskan från urskogen”.⁴⁹² I filmen framställdes även Birgers mer mjuka och belevade sidor genom scener som visar hur han är snäll mot djur (ett substitut för barn), samt har kunskap om konst och därmed är känslig på ett intellektuellt vis. I *Aftonbladet* kommenterades den ”manliga” räddningsscenen så här: ”Det mod han visar [...] i den strida älven är en lämplig kontrast mot det litet tafatta och brydda uppträdande, som kan skönjas hos honom då han ensam befinner sig i stugan med denna hjälplösa kvinnovarelse.”⁴⁹³

Reaktionerna avslöjar att det var de mjuka kontrasterna som gjorde att Birgers starke man avvek från modern ideal manlighet. Samtidigt var det exakt samma kontraster som gjorde denna romantiska melodram till en fungerande och trovärdig fiktion som uppskattades över könsgränserna – en vär-

dering som knappast skulle ha skett ifall Birger enbart hade framställts som den starke mannen från urskogen.

Här handlar det om upprätthållandet av en traditionell genuskodning, möjligtvis med tillägget av den moderna kvinnans självständighet, vilket även utgjorde orsaken till den äktenskapliga konflikten i *Hans engelska fru*. På ett plan går det därför att påstå att Birgers karaktär är uppdaterad för att tämja den moderna kvinnan på ett sätt som pojkmanligheten inte förmodades klara av. På ett annat plan lämnar dock filmens slut fältet fritt för åskådarens fantasi ifråga om hur den äktenskapliga lyckan skulle fortskrida. Med ledning av hur vägen till äktenskapet har framställts innebär det inte automatiskt ett upprätthållande av en traditionell maktfördelning. Ambivalensen tillfredställer därmed både de traditionella och moderna attityderna till äktenskap och kärlek som de olika åskådarna hyser. Även om slutet här, och i andra filmer, vanligtvis innebär ett återetablerande av samhällsliga normer, ska man ha i minnet att vägen dit är lika viktig – enligt bland annat Richard Dyer till och med viktigare eftersom det inte är slutet publiken minns, utan istället den händelserika och omvälvande, inte minst ur genussynpunkt, vägen dit.⁴⁹⁴

Norrtullsligan – realism och hyperrealism

Norrtullsligan, byggd på Elin Wägners roman från 1908, handlar om fyra sammanboende och självförsörjande kvinnor och deras liv i Stockholm. Filmens berättande ”jag” är Pegg (Tora Teje). Hon har sin tolv år yngre bror boende hos sig och är en i ”Stockholms oöverskådliga armé av kontorsslavar”, den så kallade Vieallaarmén efter märket på en populär blus. I recensionerna kallades filmen för en ”kvinnofilm i alla avseenden, och det maskulina elementet gör sig mycket litet gällande”.⁴⁹⁵ Men det manliga elementet gör sig gällande även här, i första hand företrätt av Peggs namnlöse chef (Egil Eide, som spelade den destruktive fadern i *Bodakungen*).

Tom Lutz menade att de melodramatiska ögonblicken innebar uppfyllandet av en roll, men att denna roll inte alltid behövde vara den förväntade eller den traditionella.⁴⁹⁶ De melodramatiska inslagen kan vidare beskrivas som en hyperrealism med känslorna i centrum där gränsen passeras för vad som karakteriserar faktisk realism, vilket också är skälet till att världens filmindustrier ofta benämns som drömfabriker.

Norrtullsligans skildring av en rad aktuella samhällsfrågor, som ensamstående kvinnors dåliga ekonomi, avsaknaden av anställningsskydd, barn utanför äktenskapet och tafsande chefer, uppfyller det krav på realism som säger att konst ska behandla ett eller flera socialt viktiga ämnen. När det kommer till historien mellan Pegg och chefen inleds den realis-

tiskt men avslutas i den känslomässiga hyperrealismens tecken: med ett lyckligt slut.

Pegg och hennes chef har fem scener tillsammans som visar hur deras relation utvecklas. Till saken hör att de fyra kvinnorna i Norrtullsligan har en "hälsosam" inställning till män, vilket innebär att de skyr dem som pesten. Den gemensamma lägenheten är en fästning där inga män äger tillträde och vars väggar är fulla med skrivna lappar som på olika sätt varnar för män och deras förehavanden.

I den första scenen introduceras chefen som en tunnhårig man i femtioårsåldern. Han har svårt att hålla ögonen från den tjugofem år yngre Pegg där hon sitter vid sitt skrivbord. Chefen kallar in henne på rummet för att hon ska ta diktamen och filmen klipper till de andra kvinnliga kontoristerna, vars blickar antyder vad som kommer att ske inne på chefskontor då dörren stängs. Nästan omedelbart uppträder chefen närgånget, men den erfarna Pegg uppträder avvisande. Chefen frågar då om hon har några problem eftersom hon verkat frånvarande på senare tid. Pegg tvekar men berättar att hon behöver pengar till en ny rock till Putte, vars existens chefen genast tolkar som ett utomäktenskapligt felsteg. Chefen lovar att låna ut pengarna eftersom "han känner sig ensam och i behov av sympati". Därefter grabbar han tag i Pegg, som svarar med en örfil. Chefen skattar åt henne och tvingar sig till en kyss innan hon lyckas fly. Efteråt vet hon inte om hon ska skratta eller gråta. När hon är ensam kommer hon på sig att tänka på chefen.

Den andra scenen inleds med att Pegg, på väg hem en sen kväll, blir anstastad av en full man på gatan. En taxi svänger upp, chefen kliver ut och jagar med våld iväg förövaren. Den tacksamma Pegg – "Och han fann mig, 25-årig nucka och självmordskandidat, ung och glad, det smickrade mig, så jag gav efter" – tackar ja till ett besök på restaurang. På restaurangen samtalat de och kommer återigen in på pengar. En av Peggs vänner i Norrtullsligan måste ersätta en brist i sin bankkassa och chefen lånar gentilt ut pengarna utan att kräva ett tack. Senare, i portuppgången till Peggs lägenhet, gör dock chefen ännu ett burdust närmande som Pegg besvarar med att knuffa undan honom. När han vänder sig om för att gå ändrar hon sig emellertid och ger honom en kyss. Efteråt ångrar hon sig – älskar hon honom verkligen?

Efter att ha tänkt över saken säger Pegg i den tredje scenen upp sig. Chefen tycker att hon är löjlig som lyssnar på rykten från de andra kontoristerna och försöker kyssa henne. Då träder Putte in på kontoret och chefen får reda på att det är Peggs bror och inte hennes barn. Med ett fast handslag skiljs Pegg och chefen åt.

I den fjärde scenen söker chefen, trots att han inte tycker att det är riktigt korrekt, upp Pegg under förevändningen att hon inte kan sluta inför julen då det är så mycket att göra. Pegg, som förstår att han inte kommit för jobbets skull, tackar ja med ett leende.

Den femte scenens crescendo inträffar på julaftonen då chefen, under nya förevändningar, kommer till lägenheten och vill tala med Pegg i enrum, vilket innebär köket i enrummaren som Norrtullsligan delar på. Över en gryta med gröt vill han överlämna en förlovningsring till, den till synes oberörda, Pegg. När han ska trä ringen på fingret ramlar den dock ner i gröten och Peggs reaktion visar att hon inte alls är så oberörd som hon vill ge sken av. Filmen avslutas dock på ett känslomässigt nedtonat plan, som filmen i övrigt behärskas av, med att Norrtullsligans kvinnor, varav tre nu är förlovade, myser tillsammans med sina män på golvet framför elden i den öppna spisen.

I Wägners romanförlaga var den kvinnliga huvudpersonen, Elisabeth, tvungen att fly till släktingar på landet för att undkomma sin närgående chef. Filmens lyckliga slut var också något som i stort sett alla recensenter anmärkte på eftersom det ansågs förvanska romanens sociala innehåll.⁴⁹⁷ Men som framgått av referatet var graden av social realism hög filmen igenom och denna bryts egentligen bara av det hyperrealistiska, men ändock känslomässigt nedtonade, slutet då filmens röda kärlekstrådar tvinnas samman på ett orealistiskt sätt. Med en manlig regissör och en manlig manusförfattare skulle denna förvanskning kunna betecknas som uttryck för en manlig härskarteknik som döljer ett förtryck av kvinnor genom att föreslå den patriarkala patentlösningen, äktenskapet. Det kan även tolkas som att kärlek och känslor i den hyperrealistiska formen upplevs som falska.

Med utgångspunkt i att filmens medellösa Pegg var ”för välklädd för att ge illusion av en kvinnlig kontorist”⁴⁹⁸ fick Tora Teje, något motsägelsefullt med tanke på tidens uppfattning om social realism, utstå hård kritik för det nedtonade skådespeleriet: ”Bokens Pegg är ju en bedårande flicka, livlig, intelligent, sprakande av humor och galghumor, känslig och varmblodig. Filmens Pegg är intetdera.”⁴⁹⁹ Några enstaka hyllade det icke-affekterade spelet⁵⁰⁰, men sammantaget visar reaktionerna att filmens realism, framför allt ifråga om att även kvinnor var tvungna att hålla tillbaka sina känslor för att inte betraktas som lössläppta, inte stämde överens med föreställningen om hur en förälskad kvinna skulle uppföra sig.

Egil Eides chef, som från ett nutida perspektiv skulle betraktas som en sexistisk buffel, mötte inte alls den typen av reaktioner. Halva recensionskåren uppfattade chefskaraktären som ”en sällsynt behaglig och förtjusande sådan”.⁵⁰¹ Den negativa kritiken handlade om att Eide inte passade för rol-

len eftersom han var för gammal och för osexig: ”Ty med den tjugise chefen i boken har hr Eide ingenting gemensamt varken i utseende eller framträdande: det skall vara en föga fodringsfull eller också en på livet och kärleken djupt besviken kvinna, som skall estimera hans små farbroderliga försök till kontorsflört.”⁵⁰²

De samtida uppfattningarna ger bilden av chefen som en i grunden god man där de ”små farbroderliga” närmandena ses som osäkerhet, och omanliga, för en man i denna maktposition. Eide frammanar med andra ord inte den förväntade bilden av den självsäkre förste älskaren och därför framstår hans karaktär inte heller som realistisk enligt konventionen, en konvention som här faller inom den hyperrealistiska sfären: ”Kanske skulle man tycka att Egil Eide, som mäktig chef och oemotståndlig kvinnotjusare vann sina segrar till väl billigt pris. Men kanske ser en Don Juan ut så i verkligheten?”⁵⁰³

Även Elin Wägnér skrev ett utlåtande där hon menade att *Norrtullsligan* gav en föreställning om kontorsflickornas verkliga värld och att ”filmchef[en] är en fin och hyggelig man och ingen cyniker, vilket man ser, så fort Egil Eide haft sin första scen”. Hon menade även att romanens avpassande för filmen och det lyckliga slutet inte alls var så melodramatiskt som man kunde förvänta sig:

Lyckligt och egentligen sentimentalt men det gör ingenting, ty de sista scenerna äro av de nyss nämnda herrarna [regissören Per Lindberg och manusförfattaren Hjalmar Bergman] kryddade med en rad lustiga intermezzon, som tar bort den söta smaken. Hjältinnan förlovar sig på julafton, och man går hem vid den trygga känslan av att hon kommer att få mycket trevligt vid Rivieran med sin chef, trevligt utan himlastormande salighet på något vis.⁵⁰⁴

Äldre mäns kärlek till yngre kvinnor

Ett återkommande kärlekstema i den svenska 1920-talsfilmen är då en äldre man blir förälskad i en mycket yngre kvinna; idag kallat Lolitamotivet efter Vladimir Nabokovs skandalomsusade roman från 1955. Några gemensamma karakteristika för det omaka kärleksparet, som bland annat förekommer i filmer som *Mästerman* (1920) och *Johan* (1921), är att den unga kvinnan ser upp till den äldre mannen som en far, ibland i bokstavlig mening då den äldre mannen har uppfostrat den unga kvinnan som sin egen dotter. Den äldre mannen i sin tur stärks eller tror sig stärkas genom att bildligt talat dricka ur kvinnans ungdomliga källa; bildligt talat eftersom dessa romanser gränsade till det förbjudna redan under tjugotalet.

Den skådespelare som fick excellera i rollen som den äldre, av romantik föryngrade herren, var Ivan Hedqvist. I fyra filmer, *Dunungen* (1919), *Hon, den enda* (1926), *Farbror Frans* (1926) och *Ungdom* spelade han återkommande denna roll mot kvinnliga skådespelare som var mellan 21 och 33 år yngre. *Dunungen* med karaktären Onkel Teodor blev en stor succé, inte minst i Frankrike där Hedqvist engagerades för en liknande roll.⁵⁰⁵ Att denna roll var populär i Frankrike utgjorde ett verkligt förhållande, men samtidigt kunde föreställningen projiceras på ett mindre manligt Frankrike, vilket framgår av *Våra nöjens* kommentar av Hedqvists roll i *Hon, den enda*: ”Så snälla onklar finns annars bara i äldre franska romaner, då vanligen utlevande rouér med en otroligt sentimental blick på ’de ungas amourer’.”⁵⁰⁶

Nyckelordet här är det förringande ”sentimental”, en enligt konventionen nödvändig komponent då det handlade om en förbjuden romans som mycket sällan fullbordades. Rent konkret innebär det två saker: för det första kan den äldre mannens kärlek aldrig tillåtas ta fysik form, utan den måste existera enbart på ett kyskt plan, och för det andra måste romansen (men inte nödvändigtvis filmen) sluta olyckligt. I båda fallen lämnas utrymme för det känslodrypande.

Farbror Frans baserade sig på den danska författaren Jenny Blicher-Claussens storsäljande roman med samma titel från 1902. I filmen spelar Hedqvist farbror Frans, en äldre lärare som har tagit hand om Kaja (Inga Tidblad) sedan unga år till följd av moderns tidiga död och faderns ständiga frånvaro i affärer. När Kaja förlovar sig med den firade teaterskådespelaren Peter ses det med sorg av farbror Frans. Han betvivlar att Peter verkligen är den rätte och kontemplerar sedan i ensamhet över fotografier från Kajas barndom. För honom hade hon blivit ”ungdomen, livet”. För henne var han bara farbror Frans.

Dagen före bröllopet säger Kaja att hon vill dela sin stora lycka med sin farbror, ett yttrade som Frans misstolkar och som går direkt till hjärtat – han förstår att han älskar Kaja – innan han samlar sig och flyr därifrån. På bröllopet kan farbror Frans bara dystert se på medan Kaja och Peter lovar varandra evig trohet.

Peter visar sig emellertid vara en vällusting som super och är otrogen. Förhållandet förändras inte heller då Kaja blir med barn. Under Peters frånvaroperioder umgås farbror Frans flitigt med Kaja, som i honom ser en förtrogen vän. Den upp över öronen förälskade Frans håller dock tillbaka sina känslor för Kaja, men inte för åskådaren som får se hur de motsärande känslorna rasar innanför de knappt rörliga anletsdragen. En dag då Kaja visar barnkammaren för sin farbror kommer plötsligt vissheten över dem båda. Kaja förstår att farbror Frans känslor inte enbart är farbroderliga och att hon

har begått ett misstag när hon gifte sig med Peter. Rent fysiskt tar vissheten sig uttryck i att de fattar varandras händer, stirrar ut i luften och att Frans till sist kysser Kajas hand.

När det är dags för förlossningen har Peter rest bort med en älskarinna. Farbror Frans skyndar dit och finner Kaja i svåra smärtor. Hållande hans händer på sängkanten säger Kaja honom så sanningen: "Frans, jag vill inte dö innan du har fått lära känna varje vrå av mitt hjärta. Jag älskar dig!" Därefter svimmar hon. Under flera dagar kämpar farbror Frans om Kaja med döden och då tillståndet slutligen stabiliserar sig har hans hår blivit vitt.

När Peter kommer hem låter Kaja honom inte röra barnet och begär skilsmässa. Peter hotar då med att ta barnet. När farbror Frans får reda på det backar han: "Du har rätt. Barnet går först!" Som av en händelse tvingas dock Peter till äktenskap med den senaste i raden av älskarinnor eftersom fadern, en general, begär det. Farbror Frans och Kaja kan därmed gifta sig. De är gifta i några år, markerat av en text: "Så följde dagar, bräddfulla av lycka." När åskådaren får se dem igen bor de i en lantlig idyll.

En dag när Kaja och hennes son är ute, sitter farbror Frans hemma och tittar på fotografier av sin fru, både nytagna och från barndomen. Han är lycklig och kysser fotografierna intensivt. Plötsligt får han en hjärtattack, faller av stolen och dör med ett fotografi i handen. När Kaja kommer hem och finner sin man blir hon som förbyt看t av sorg. Under flera månaders tid kan sonen inte få kontakt med henne. Till slut låtsas han beställa ett telefonsamtal från himlen, där farbror Frans befinner sig, och begär att modern ska ta luren. Först då rycks Kaja ut ur sin slummer och kan leva vidare.

Här ger den sentimentala barometern höga utslag. Här upprepas även mönstret med att starka manliga känslouttryck är inkapslade bakom en järnmask av självkontroll. Eftersom känslorna inte heller kan ta fysisk form blir det ett tvåfaldigt tillbakahållande som därför framstår som dubbelt melodramatiskt. Kyssandet av fotografierna, det symboliska surrogatet för sex, är ett exempel på detta.

Trots att romanförlagan bara hade drygt tjugo år på nacken talades det i recensionerna om att boken var "obeskrivligt sentimental"⁵⁰⁷ och att "ungdomen av idag fordrar något annat. Den romantiska släkten är borta och man räknar mera med realiteter."⁵⁰⁸ Kärlekshistorien i *Farbror Frans* har alltså passerat över till den hyperrealistiska sfären och känslopjunktet bortförklaras med att det tillhör en förfluten tid. Likväl handlar det om en samtida svensk film, vilket nästan krävde att förekomsten av de "franska" känslorna måste omförhandlas: "Romanen är, som bekant, präglad av stor känslomässighet, som också går igen i filmen. Dock har det lyckats att här bemästra den till ett välgörande lagom."⁵⁰⁹ Trots detta rapporterade nästan alla recensen-

ter att det snyftades friskt i salongen.⁵¹⁰ Det finns heller ingen anledning att tro att det enbart var kvinnor som grät. Stumfilmspubliken gav ofta upplopp för sina känslor på ett mer direkt sätt än dagens.⁵¹¹

Ivan Hedqvist fick, liksom för *Dunungen* och *Hon, den enda*, strålande kritik. "Ivan Hedqvist är naturligtvis som klippt och skuren för huvudrollen. Med små medel – fast med en ypperlig mask – lägger han här en stor skapelse till sina många föregående."⁵¹² En talar explicit om detta som en manlig egenskap: "Det är en manlig resning och nobless över denne farbror Frans, som göra att han intresserar och griper."⁵¹³

Samtidigt finns det invändningar mot den manliga tillknäppheten, vilket även inkluderar Inga Tidblads kyska spel, som syftade till att filmen blev för "fransk":

Den skildrar ett kvinnoöde, en liten kvinnas första kärlek, hennes brustna illusioner och den nya lyckan vid en annan mans sida på ett så stilla och försynt sätt och i en så dämpad tonart att man ibland önskar att en fläkt från det brusande, ystra livet skulle blåsa igenom de tillbommade och slutna rum där dessa människor dväljas.⁵¹⁴

I en dikt inskickad av två fans till *Filmnyheter*, där de reducerade vad kvinnorna älskade med manliga skådespelare till en enda egenskap, hette det om Ivan Hedqvist: "det faderliga goda."⁵¹⁵ Balansen mellan den gode fadersgestalten (eller farbrodern) och den romantiske älskaren kunde endast upprätthållas så länge som det fysiskt sexuella var outtalat eller åtminstone utanför bild. När Ivan Hedqvist en sista gång upprepade sin farbrodersroll i *Ungdom* mot Brita Appelgren gjordes det till sist invändningar. Appelgren var i verkligheten bara 14 år, medan hennes motspelare var 47 år. Det fick flera tidningar, trots att det fysiska ånyo stannade vid kyssandet av fotografier, att skriva om att detta var en mycket "omaka älskogslek."⁵¹⁶ Regissören Ragnar Hyltén-Cavallius förklarar att det gick bra i början av filminspelningen, ända till Ivan Hedqvist en dag såg minst 15 år äldre ut efter att ha drabbats av ett litet slaganfall, vilket ledde till att "hans tillbedjan av den blomlika lilla Brita blev lika plötsligt orimlig och – motbudande."⁵¹⁷

Kärlek och den subversiva humorn

Under hela 1900-talet har humor utgjort ett viktigt inslag i svensk film. En bidragande orsak till att dramerna *Förseglade läppar* och *Hans engelska fru*, men inte *Bara en danserska*, blev succéer var just att de innehöll några stänk av uppvägande humor mitt i allt det gravallvarliga. Här var det vid båda tillfällena den omtyckta Stina Berg som fick agera komisk sidekick i biroller som nunna respektive hushållerska.

En manlig motsvarighet till Stina Berg var Fridolf Rhudin. Han inledde sin filmkarriär som statist bland annat i *Körkarlen* (1921), arbetade sig uppåt till komisk sidekick i filmer som *Närkingarna*, *Hon, han och Andersson* (1926) och *Spökbaronen* (1927) innan han erhöll huvudroller i *Svarte Rudolf* (1928) och den formidabelt framgångsrika *Konstgjorda Svensson* (1929), vilken medverkade till att han fram till sin död 1935 var en av Sveriges högst betalda skådespelare.⁵¹⁸

I många av filmerna blir Rhudins karaktärer förälskade, ett tacksamt ämne för komik då han ansågs ha ett "lustigt yttre"⁵¹⁹; han betraktades rätt och slätt som för ful för kärlek med sitt avlånga gummiansikte. Utan ett stiligt filman-sikte lämnades därmed plats för den socialt subversiva humorn som romantiskt vapen. *Konstgjorda Svensson* inleds exempelvis med en ljudinspelad prolog där Rhudin agerar i en allvarligt framställd kärleksscen innan han vänder sig direkt till publiken och skämtar om att ljudfilmen inte har någon framtid, bland annat med hänvisning till sitt riksbekanta utseende: "Ett sånt utseende som jag har talar för sig själv, det vräker man inte bort på talfilm, inte."

I själva filmen spelar Rhudin uppfinnaren Fridolf Ambrosius Svensson, "kungliga patentverkets skräck", en man som lever ensam med en myriad olika uppfinningar, samt en råtthona som enda sällskap. Av misstag blir Fridolf inkallad till militärtjänst under falsk identitet och där träffar han den vackra marketenterikassörskan Mary (Brita Appelgren), den ouppnåeliga kärleken som alla militärer, inklusive Fridolfs antagonist, kraftkarlen furir Göransson (Weyler Hildebrand), svärmar kring.

Fridolf, som varken kan konkurrera med sitt utseende eller sin muskelkraft, får istället lita till smarthet och tur. Första gången de tre möts är på en landsväg där furiren har fått motorstopp på sin stora glänsande motorcykel. Detta åbäke kontrasteras mot Fridolfs fjuttiga lättviktare – en cykel med påhängd motor – samt av att Göransson har en moderiktig bakochframvänd keps på huvudet medan Fridolf har en fånig störtkruka. Fridolf erbjuder sig att leta efter felet medan de andra väntar på ett närbeläget café. Efter att ha skruvat ner hela motorcykeln i dess beståndsdelar hittar han till sist felet. Bensintanken är tom. Göransson blir vansinnig, medan den oberörda Fridolf erbjuder Mary skjuts till militärförläggningen.

Lite senare uppstår ett missförstånd då översten tror att hans dotter, som också heter Mary, är romantiskt intresserad av Fridolf. Egentligen är dottern intresserad av en flygare Smith (som spelades av Greta Garbos yngre bror Sven Garbo), under vars identitet Fridolf är inskriven. Fridolf blir uppkallad till överstens kontor och när han får se Fridolf kan han inte begripa vad dottern ser hos en så ful man. Fridolf skrapar då förläget med foten och svarar: "Man kan inte hjälpa om man har fruntimmerstycke."



MINDRE VACKER.



Bild 21 och 22. Humor och utseende. Fridolf Rhudin som sig själv och som karikatyr, där han jämförs med och anses vara mindre vacker än Enrique Rivero.

På exercisgården drar sedan Fridolf geväret efter sig på ett mycket okrigiskt sätt. När han får reda på att Göransson spelar banjo för Mary försöker han också lära sig spela. Han inser snart att det är omöjligt och gömmer istället en grammfon i buskarna utanför Marys fönster och låtsas sedan se-renera henne, något hon naturligtvis faller för.⁵²⁰ Under sin falska flygaridentitet tvingas även Fridolf in i en flyguppvisningstävling, en tävling som han vinner genom att inte kunna flyga då hans oförmåga uppfattas som avancerade flygkonster av domarna på marken. Filmen avslutas med att den fule Fridolf får den vackra Mary, vilket beseglas med en av tjugotalets längsta filmkyssar.

Det roliga, och samtidigt det subversiva, uppkommer genom att Rhudins olika karaktärer på alla plan avviker från modern ideal manlighet och därför framstår som kontentan av dess motsats, omanlighet. Trots det kommer han alltid ned på fötterna som en vinnare, inte minst vad gäller kärlek.

Konstgjorda Svensson fick strålände kritik. Framför allt uttryckte flera manliga recensenter en viss lättnad över att filmen bröt de manliga idealen, till exempel då Rhudin beskrivs positivt som "halvfjollig och gudabenådat fräck"⁵²¹, eller att den fule men charmige Fridolf i själva verket var attraktiv: "Rhudins fulhet och dumhet hade bägge en personlig accent, och det var säkert inte bara hans förälskade marketenterska, som fann honom oemotståndlig".⁵²² Harald Hansen i *Svenska Dagbladet* menade förbehållslöst att "[h]an är i sin genre den bästa skådespelare, som svensk film kan uppvisa".⁵²³

Flertalet av Rhudins filmkaraktärer sände ut ett smått revolutionärt budskap som för en stund talade om att det var okej att frånga ett strikt manlighetsideal. Det var en av förklaringarna till hans stora popularitet. Rhudins "fulhet" gjorde att han sågs som en "naturbegåvning" och inte som artificiell i en tid då det konstruerade dömdes ut som oäkta, den värderingsgrund som melodramen i allmänhet föll på.⁵²⁴ Humorns subversivitet tillät med andra ord uppvisandet av det omstörtande eftersom det inte var "på riktigt", samtidigt som naturligheten fungerade som en garant för att det likväl var "på riktigt." Det var först i samband med framgången, och pengarna, som denna äkthet ifrågasattes, något som Gösta Ekman starkt vände sig emot i ett försvarstal i samband med Fridolf Rhudins död.⁵²⁵

Kampen mellan könen

En konflikttård som också hanterades med humor var kampen mellan könen eller de äkta makarna. Denna konflikt tog sig två uttryck. Det fanns en äldre tradition, som härstammade från det förra sekelskiftets svenska folklustspel, där hustrun uppträdde som maktfullkomlig diktator i hemmet,

där den hunsade, och inte sällan fysiskt misshandlade maken, finner en stunds frihet genom att smita undan för att supa, jaga eller fiska.⁵²⁶ Denna typ av relation skymtar förbi i *Boman på utställningen* och utgör den humoristiska drivkraften i en handfull numera förlorade filmer som *Dan, Tant och lilla Fröken Söderlund* (1924), *Bröderna Östermans huskors* (1925) och *När Bengt och Anders bytte hustrur* (1925).⁵²⁷ Populariteten ökade tillfälligtvis under 1930-talet för denna typ av filmer innan traditionen klingade av med den långa raden av Åsa Nissefilmer som producerades in på 1960-talet.

Tytti Soila menar att stereotypiseringen av kvinnor i trettotalsmelodramen var ett direkt uttryck för en patriarkal diskurs och att ytterst få filmer innehöll kvinnliga karaktärer som avvek från de tolv stereotyper hon identifierar. Bland stereotyperna återfinns *huskorset*, den kvinnliga hemmadiktatorn ”som gör livet surt för sin äkta hälft”. Tyvärr gör Soila inget försök att fästa resultaten till en kontext. Vi får därför aldrig svar på frågan om varför filmerna kunde bli så populära, trots förekomsten kvinnliga stereotyper.⁵²⁸ Huskorsens äkta hälfter, de förtryckta männen, diskuteras heller aldrig. Genom det universellt verkande patriarkatet reduceras därtill alla kvinnliga stereotyper till offer. Det blir uppenbart i samband med Soilas diskussion av kärlek där hon menar att den kvinnliga stereotypen *sprakfålen* ”är beundransvärd och intressant men behöver uppbackning (av en riktig karl) för att kunna träda in i hustrurollen. På sätt och vis förtjänar hon **beundran** men behöver också **straffas** för sina upptåg och **räddas** in i äktenskapet.”⁵²⁹

Enligt Soila framställs kärlek och äktenskap genomgående som fostrande och karaktärsdanande för kvinnor i 1930-talsfilmen. Män är aktiva medan kvinnor är passiva och undantag som sprakfålar eller huskors bestraffas för sina avvikelser från normen. Problemet med resonemanget är att det inte ger något utrymme för nyansering. Två synonymer för Soilas namnval sprakfåle är exempelvis galenpanna och yrhätta, vars betydelser på ett markant sätt skiljer sig från den här avhandlingens motsvarighet, nämligen den unga moderna kvinnan. Och som framgått upplevdes den unga moderna kvinnan inte som en förtryckande stereotyp, utan snarare, baserat på ett samtida källmaterial, som någonting positivt både bland kvinnor och män, om än inte av alla. ”Bestraffning” i form av äktenskap förekommer i filmer som *En piga bland pigor*, men både här och i andra snarlika fall rådde det ofta delade meningar om vem som var den starka respektive den sva- ga i förhållandet, oaktat filmernas ”patriarkala” slut.

Det andra mer moderna uttrycket som konflikten mellan könen tog var beroende av en kombination av den äldre rösträttsfeminismen och den nya större personliga friheten för kvinnor när det gällde kläder och beteendemönster. Det kvinnohat som Birgitte Søland säger sig ha hittat i samtidens

populärkultur, men som inte återfanns i källmaterialet om ungdom, kan sägas skymta fram här även om kvinnohat inte är det rätta ordet för att beskriva saken.⁵³⁰ Istället handlade det om en konflikt över var de nya gränserna skulle dras mellan manligt och kvinnligt, inte minst när det gällde kärlek och äktenskap. I filmtidskrifterna börjar artiklar som speglar detta förhållande dyka upp i mitten av tjugotalet, vilket bland annat uppenbaras i ett uttalande som filmstjärnan Pola Negri gjorde om männen:

Den ogifte mannen är oftast egoist. Han tar nog hänsyn till kvinnor men i främsta rummet till sig själv. Och att vara kamrat förstår han sig icke på. Vad vi kalla kärlek är så vanligt, så vanligt; vad vi kalla vänskap är mycket sällsynt mellan man och kvinna. Men det hela är väl någonting, som ligger i tiden. Medan mannen tidigare betraktade sig som beskyddare, är numera hans syn på oss – utom när han är förälskad – konkurrentens. Därför vill han helt enkelt icke vara anorlunda.⁵³¹

I tidskrifterna kunde den intresserade förkovra sig i jämförelser av jämställdheten i amerikanska och europeiska äktenskap.⁵³² *Våra nöjen* publicerade en rad artiklar om kärlek och äktenskap med diskussioner av hur män respektive kvinnor kunde tänkas hantera den nya tidens relationer. Här avhandlades skillnaden mellan fruntimmerskarlar och gifta män där kontentan var att äktenskapet krävde självtukt av mannen, medan ungkarlar var omogna eftersom de ”tänka ständigt och jämt bara på sig själva, sina egna känslor och stämningar.” Skribenten frågar sig även om det ligger något ont i att en man förälskar sig och svarar med att kärleken hör den ”illusionlösa ungdomen till; den fullvuxne mannen däremot, honom höves det att älska arbetet, de tysta tingen, naturen och idéerna”.⁵³³

Om äktenskapet innebar självkontroll för mannen innebar det självförsakelse för kvinnan. I anslutning till att journalisten Anna Nordenström-Law gav ut boken *Konsten att binda och behålla en man: reflexioner över kärlekens och äktenskapets problem*, publicerade *Våra nöjen* ett utdrag där några observationer görs kring den gifte mannens behov av kärlek. Äktenskapet beskrivs här i korthet som en känslostormande färd av lycka som gradvis planar ut då mannen drar ned på den fysiska ömheten. Detta, får vi veta, är fullt naturligt, men ”[å]ttio procent av alla gifta kvinnor begripa inte detta” och börjar istället oro sig. För att återföra äktenskapet till dess lyckliga begynnelse kan hon därför visa ”en äcklig, erotisk efterhängsenhet, som retar mannen”. Nordenström-Laws råd är istället:

Din plikt ligger förnämligast i att du idealiserar honom. Din dagklara uppgift är att beundra och berömma din man, att inspirera honom. Det är därtill han utvalt just dig. [...] Ve henne, om hon klandrar honom eller gnatar på honom! Gör hon det, så sviker hon honom i hans heligaste hopp. Han känner sig bedragen, förlöjligad, grundligt lurad.⁵³⁴

Nordenström-Laws syn på äktenskapet var konservativ.⁵³⁵ Tiden rusade dock vidare och något år senare kom en artikel som ställde frågan om hur det stod till med mansfriden med anledning av att kvinnan alltmer framstod som den aktiva parten när det gällde initierandet av en relation. De intervjuade männen har en samfällt negativ inställning till att kvinnan tog initiativet: "[S]kriv att en karl inte tycker om att bli jagad av kvinnor. Att han helst vill jaga själv. Det är han som skall ta första steget, inte hon."⁵³⁶ Artikeln var skriven i en ironisk ton men visar ändå på att det har skett en attitydförändring. I en annan artikel heter det att kvinnan har lagt bort de svagheter som hörde till kvinnan från förra seklet. Den nya kvinnan har "förändrat sig så oerhört" att hon numera varken svimmar eller blir rädd för råttor. Inte heller tar hon "till lipen" om maken skulle komma hem för sent. "Hon betalar bara med samma mynt." "Flickor förr [...] voro ofta helt naturligt osjälvständiga, eftersom de icke tilläts att utveckla någon självständighet. Flickan av 1929 fyller därmed de högst uppdrivna anspråk i fråga om självständighet."⁵³⁷

Det var också vid den här tiden som "sensationen" med en kvinna i manskläder blev verklighet. Återigen begav sig en reporter ut på stan för att fråga om damernas nya mode, byxorna. Den manliga attityden kan sammanfattas med att unga kvinnor gärna kunde använda byxor, men att det inte passade sig för äldre. En kvinna i långbyxor gav dock svar på tal på frågan om det var riktigt att kvinnor gick klädda i byxor på gatan:

– Naturligtvis! När männen ha byxor, varför skulle då inte vi få ha det? Få vi be om jämlikhet.

– Det är väl snarare en estetisk fråga?

– Ja, tycker ni kanske inte att det klär mig?

Sade och speglade sig med välbehag i ett skyltfönsters polerade yta.

– Jag skall säga er, fortsatte hon, att den moderna kvinnan är liksom skapad för långbyxor. Slank och smidig och med pojkhår. Dessutom är det så förtjusande roligt, om man möter en farbror på vägen och denna farbror vårdslöst framkastar:

– Hör nu, min lilla gosse, kan du säga mig vägen till Biologiska museet?⁵³⁸

Många av artiklarna och reportagen utmärktes av humor helt enkelt därför att med humor gick det att uttrycka en sanning som annars kanske skulle kunnat ha uppfattas som problematisk eller stötande. Humorn präglade också de filmer som hanterade den moderna konflikten mellan könen. I Sverige hängde den gamla rösträttsfeminismen envist kvar som ett motiv att driva gäck med, då och då sammantvinnat med den moderna könskampen. I *Norrtullsligan* och *Flickan i frack* förekommer karikatyrer av äldre feminister, många gånger framställda i byxor, slips och monokel, rökandes en pipa. De äldre feministerna återgavs ofta som påfallande fula, ett sammanträffande som Elin Wägner hade synpunkter på i samband med *Norrtullsligan*.⁵³⁹

I *Giftas* (1926), byggd på en av Strindbergs äktenskapsnoveller från 1880-talet, infiltreras Pauls (Olof Winterstrand) och Signes (Tora Teje) lyckliga äktenskap av en äldre rösträttskvinna, Annie (Hilda Borgström). Paul är marinofficer och därför ofta borta på manövrar, medan Signe är hemmafru. Efter sex års äktenskap är de fortfarande som nyförälskade tack vare att de tillbringar en del helger tillsammans på ett hotell där de bara rör om varandra.

På väg hem från ett av dessa romantiska möten träffar Signe den gamla vännen Annie, som just skrivit klart sin nya bok *Martyren i äktenskapet – Ett varningens ord*. Genom att läsa boken, samt via Annies påverkan, blir Signe snart övertygad feminist och involverad i föreningen "Kvinnans poli-



Bild 23. "Naturligtvis! När männen ha byxor, varför skulle då inte vi få ha det? Får vi be om jämlikhet." Den intervjuade unga moderna kvinnan i den nya modeflugan långbyxor ger svar på tal.

tiska frihet U. P. A.” Förhållandet till Paul förändras drastiskt från kärleksfullt till känslokallt. När Paul kommer hem har Signe plockat bort alla utsmyckningar med erotiska motiv från sovrummet och vid frukostbordet ägnar Signe och Annie sig åt att planera för hur de ska ”stävja mannens vildda framfart”. Något senare anordnas ett möte med idel manhaftiga kvinnor. Även några män deltar, framställda med stickning i hand och gråten i halsen.

Paul, som visat manlig självkontroll genom att motstå en invit från en kvinnlig vamp på tåget hem, inser att han måste göra något för att ställa allt till rätta igen. Han åstadkommer det genom manlig list. Han har lagt märke till att Annie är intresserad av honom och han lägger därför an på henne med leenden och smicker för att göra Signe svartsjuk. Annie börjar att klä sig i moderna kläder och fixar håret, det i jämförelse med Signe som klär sig tantigt och inte längre bryr sig om håret. På en dansant supé flörtar Paul kraftigt med Annie, vilket leder till en uppgörelse mellan Paul och Signe där båda packar väskorna innan de slutligen försonas.

Filmen slog med sitt narrativa innehåll fast att feminism ledde till att mannen frestas att vara otrogen, samt att feminister var frigida. Det enda som kan bota frigidheten var sex som tillhandahölls av mannen. *Giftas* skulle kunna utgöra bekräftelsen för en patriarkal dominans inom filmens värld om det inte vore för att den knappast var representativ för svensk filmproduktion. I recensionerna, som i bästa fall var ljumma, framkommer också att filmen betraktades som mycket föråldrad:

[M]en varför i alla gudars namn ett uppslag så föga bärkraftigt och med så oändligt ringa kontakt med den levande verkligheten, framför allt verkligheten just nu, då ”rösträttskvinnan” är en antikverad företeelse, som i varje fall inte skulle ha de minsta utsikter att splittra ett lyckligt äktenskap? Något så hönsigt som denna lilla [Signes] beteen- de hela filmen igenom får man nog förgäves leta efter maken till i levande livet. En kvinnan av idag bär sig inte åt på det sättet, inte ens om hon har hönshjärna [...] Det skorrar så falskt hela filmen igenom att man har svårt att uppskatta den s. k. komediens förtjänster, tillfinnandes här och där.⁵⁴⁰

I filmer utan inslag av rösträttskvinnor gestaltades konflikten annorlunda. En film som nämndes i samtiden, men som i efterhand har kommit att bli en samlingsymbol, var *The Battle of the Sexes* (*Kampen mellan könen*, 1928), en modern komedi av D W Griffith där kampen handlar om var de nya gränserna ska dras. Här förförs en kärleksfull fader (Jean Hersholt) av en mycket målmedveten lycksökerska, Marie (Phyllis Haver). Marie är på

ytan en prototyp av den unga moderna kvinnan, men det visar sig att hon i sin tur är styrd av kärlek till en manlig vamp. Faderns otrohet leder till att kärnfamiljen slås sönder och filmens verkliga hjälte visar sig vara dottern, Ruth (Sally O'Neil), som observant kommer underfund med faderns otrohet, handgripligen räddar modern från att ta livet av sig och därefter beger sig till Maries lägenhet med en revolver för att tvinga henne att lämna fadern. Med Griffiths signum, kryssklippning mellan två handlingstrådar, kommer det till ett avgörande där Marie och den manliga vampyren grälar i ett rum, medan fadern och Ruth grälar i ett intilliggande. Om det förstnämnda grälet upprätthåller den traditionella genuskodningen, ifrågasätter det andra grälet samma fördelning då dottern tillbakavisar faderns patriarkala klander – hon har spelat intresserad av den manlige vampen – med att hon bara följer i hans fotspår.

De melodramatiska inslagen staplas här på varandra, något som en recensent slentrianmässigt rubricerade som typiskt ”amerikanska publikfria former”.⁵⁴¹ Skådespelarna, inte minst Sally O'Neils aktiva Ruth, fick dock genomgående goda vitsord. ”Sally O'Neill [sic] är mycket naivt omedelbar som den unga dottern.”⁵⁴²

Samma konflikt förekommer i *Janssons frestelse*. Här lever Gunnar Jansson (Edvin Adolphson) ”ungkarlens genomlyckliga och molnfria tillvaro” som bonde, affärsman och travtränare. Hans gård är granne med en barons ägor och de två männen tvistar i domstol om ett vattenfall som ligger på gränsen mellan egendomarna. I den lantliga miljön framställs Gunnar som en redig och självständig karlakarl som orubbligt står upp emot den despotiske baronen. Gunnar har även ett gott, närmast faderligt förhållande till den unge stallpojken på sin gård.

En dag kommer baronens dotter Inga (Margita Alfvén) hem från en internatskola i Frankrike. Hon presenteras körande en bil i hög fart med baronens chaufför förvisad till passagerarsätet, en fingervisning om att hon är en självständig modern kvinna. På vägen möter de Gunnar, som är ute och tränar en häst. Det blir ett surt första möte som slutar med att Inga kallar Gunnar för ”grobian” då ingen av dem vill släppa på sin självständighet. Därmed har kampen mellan könen tagit sin början.

Något senare blir Gunnar inbjuden av Inga till baronens gård under förvändningen att han ska inspektera en travhäst. När Inga inte dyker upp går Gunnar upp till herrgårdsbyggnaden där han går vilse. Inga skrattar ut honom eftersom han skrockfullt spottar då en katt springer framför benen. Inga uppträder sedan mycket närgånget när de är ensamma på hennes rum, vilket förvirrar Gunnar. När han ska ta i hand får han veta att en ”verklig kavaljer kysser på hand”. Gunnar säger att bönder inte gör så. ”Hur gör ni

då?” frågar Inga. ”Ja... inte pussar vi på hand... Vi klämmer till me'samma, vi...”, svarar Gunnar med ett osäkert leende. Inga fortsätter att uppträda utmanande, något som skrämmer Gunnar som uppenbarligen inte är van vid kvinnliga initiativ. Till sist får han något svart i ögonen, slänger mössan åt sidan och försöker omfamna Inga. Hon reagerar med att bli rädd och skäller ut den nu mycket förvirrade Gunnar, som flyr därifrån. Något senare upprepas scenen i stallet då den oberörda Inga behagar komma ned. Hon fortsätter att uppträda förföriskt, medan Gunnar är oförmögen att tolka hennes signaler. Till slut ger han henne en våldsam kyss. Inga blir galen och ger honom ett rapp med ridpiskan över kinden. Gunnar blir i sin tur arg, knuffar omkull henne i höet och går därifrån.

Givetvis visar det sig att Gunnar och Inga älskar varandra. Ingen av dem kan dock uttrycka det på ett sätt som den andre kan förstå och acceptera. Gunnars ”naturliga” våldsamhet, som åtminstone i filmens värld ofta förvandlade damer till geléartade klumpar i mannens starka armar, fungerar inte som ett första steg. Samtidigt visar Inga sin självständighet på ett sätt som retar Gunnars manligt kodade sexualdrift och som, enligt Gunnar, ger honom ”tillåtelse” att omfamna eller kyssa Inga utan hennes medgivande. Krocken, och den nya konflikten mellan könen, kunde inte vara tydligare.

I *Janssons frestelse* löses konflikten genom att Inga och Gunnar först blir vänner och kan tala ut med varandra innan filmen kan avslutas med den traditionsenliga slutkyssen. Det nya med att både män och kvinnor kan uppleva och leva ut heta känslor, initiera relationer, samt vara aktiva och passiva, kunde upplevas som kontroversiellt, vilket också är anledningen till att filmen är en komedi där detta lättare kunde hanteras.

Vad gäller intrigen skiljer sig filmen från Sigurd Walléns pjäsförlaga från 1914. I pjäsen utgörs ”frestelsen” av att den manlige bonden överger sin egen klass för en dam av högre klass.⁵⁴³ I filmversionen befinner sig kontrahenterna på samma ekonomiska nivå och ”frestelsen” ligger här snarare i att Gunnar måste ge avkall på vad han uppfattar som sin naturliga karlaktighet för att vinna kvinnan – ett tecken på att genusrelationerna hade förändrats radikalt under kort tid.

Att just Edvin Adolphson spelade den här rollen förbryllade en del recenser eftersom han under 1920-talet företrädesvis hade gjort sig ett namn som eminent filmskurk i bland annat *Den flygande holländaren* (1925) och *Förseglade läppar*, samt de två delarna av *Gustaf Wasa*, där han spelade Kristian tyrann.⁵⁴⁴ Det här är också enda gången under 1920-talet som en svensk skådespelare var i närheten av den hårdhänta Meighantypen. Eventuellt var det så att Adolphsons mörka ögon och skurkpersona bedömdes som en nödvändighet för att balansera den unga moderna kvinnans sexuella autonomi.

I recensionerna sattes Adolphson som nummer ett, som den "något kärve och kraftige storbonden".⁵⁴⁵ Det var bara Lorens Marmstedt som hade invändningar eftersom Adolphson "verkar alltför pyntad och polerad för sin roll" och att Jansson "egentligen borde vara en oslipad naturmänniska". Samme recensent tyckte att en scen där Margita Alfvén drämmer en fisk i ansiktet på en närgången beundrare visade "brist på smak; man sitter mållös inför något så tarvligt".⁵⁴⁶ De för svensk film oortodoxa kärleksscenerna kallades för "våldsamt flört"⁵⁴⁷ och ansågs vara "djärva och svårspelade".⁵⁴⁸ Här var det bara en recensent som menade att Alfvén var för omogen som filmaktris för att dessa "skulle ha fått en fullt acceptabel form".⁵⁴⁹

Hon, han och Andersson är en actionkomedi där genuskonflikten återkommer och som slutar, enligt Soilas deterministiska syn, med ett förtryckande äktenskap. Men liksom i *En piga bland pigor* följer *Hon, han och Andersson* inte den patriarkalt snitslade banan fram till äktenskapet. Här bildas filmens kärlekspar av två journalister, Harry (Nils Ohlin) och Maud (Vera Schmiterlöw), som tävlar om samma scoop.

Harry är en "ung lovande kraft" som klär sig modernt, röker och som inledningsvis framställs som ambitiös, djärv och vig. Han hotar män med stryk om det behövs eller charmar hushållerskor med ett leende så att de släpper in honom på platser där han kan snoka fram nya sensationer. Hans manligt kodade gåpåaraktighet faller dock platt till marken när han möter Maud, som är ännu mer ambitiös och aktiv. Hon lurar ideligen skjortan av Harry så att han till sist förlorar jobbet. I jämförelse med Maud framstår Harry alltmer som en fumlig mes och det uppstår en trovärdighetskris kring filmens kärlekspar. De två manusförfattarna, Gustaf Edgren och Sölve Cederstrand, blir därför tvungna att tillgripa den melodramatiska och till synes patriarkala nödlösningen att Maud har varit intresserad av Harry sedan tidigare och att tävlingen är ett verk av henne för att fånga honom. Det får dock effekten att Maud framstår som ännu mer aktiv i jämförelse med den passiva Harry, som bara blir en bricka i hennes spel.

Mot slutet görs ett försök att återupprätta Harrys haltande manlighet i en storslagen actionscen med biljakter, och som slutar med att Harry räddar den från ett stup hängande Maud. Filmen avrundas dock med att Maud skaffar Harry ett nytt jobb på hennes tidning med orden: "Du ska alltid vara min stora dumma pojke." När sedan Maud tar initiativet till slutkyssen är den unga moderna kvinnans seger fullbordad.

Nils Ohlins bortkollrade journalist stötte på dubbel patrull i recensionerna, som ju var skrivna av journalister. *Arbetets* recensent var särskilt upprörd: "En journalist som sviker sitt kall för ett par ljuva ögon är ingen riktig journalist. Han kan gå hem och lägga sig först som sist. [...] Nej tack, hr

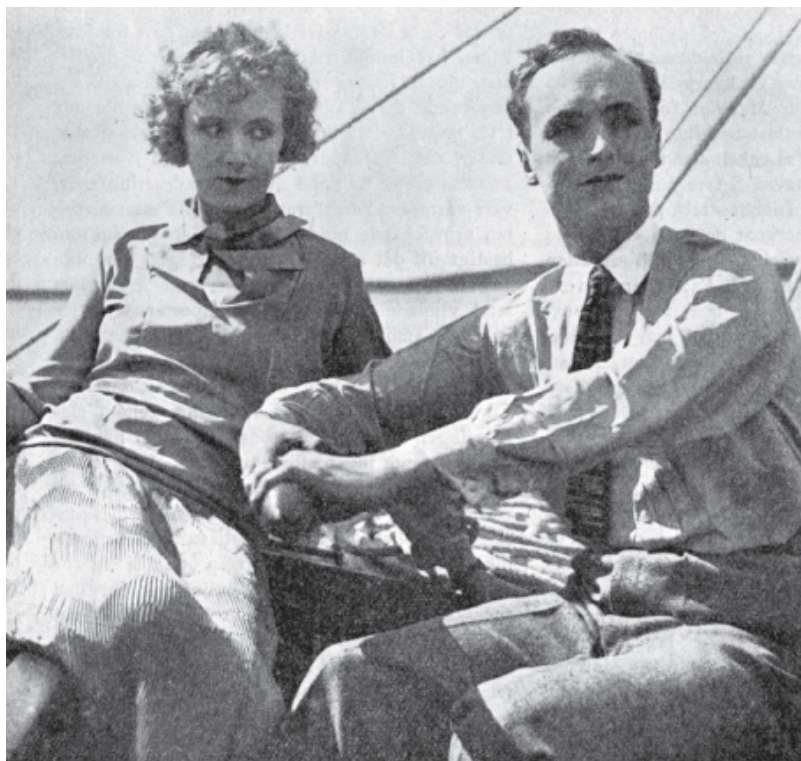


Bild 24. Vem är det egentligen som håller i rodet? Maud (Vera Schmiterlöv) och Harry (Nils Ohlin) ur *Hon, han och Andersson*.

Nils Ohlin, den typen av journalist ni försöker tolka för den svenska biopubliken passar oss inte. Vårt förnäma yrke får inte skändas av klåpare.”⁵⁵⁰

Ifråga om manligheten menade en övervägande majoritet att Ohlin var en ”allt för snäll mammas gosse”.⁵⁵¹ Vera Schmiterlöv däremot ”är den smarta kvinnliga journalisten – hon är söt och munter och gör framför allt de verkligt spännande scener, som filmen erbjuder, utomordentligt väl”.⁵⁵² I *Social-Demokraten* hette det att Schmiterlöv var en ”naturlig liten ung dam som den stockholmska pennskaftskåren visst skulle vilja räkna som medlem”.⁵⁵³ Endast en recensent, Siri Thorngren-Olin, hade problem med att kvinnan var den dominanta i förhållandet: ”Man har svårt att tro på att detta lilla pennskaft lyckas dra sin konkurrent vid näsan så kapitalt som filmförfattaren ridderligt – men föga övertygande – låter henne göra.”⁵⁵⁴

Att filmens, enligt normen, oppochnedvända genusrelation fungerade fiktivt och att recensenterna överlag varken fann den stötande eller förvånande märks i det flitiga bruket av adverb som ”naturligtvis” och ”givetvis”

för att beskriva att kvinnan var den starkare och att detta på mycket kort tid hade blivit självklart.⁵⁵⁵ Erfarenheten kom från beskådandet av många amerikanska filmer, till exempel *The Battle of the Sexes*, med progressiv genuskildring; en typ av amerikanisering som utan tvekan hade influerat *Hon, han och Andersson* och som, till skillnad från den utskällda konstnärliga amerikaniseringen, uppfattades som något positivt.⁵⁵⁶

Under 1929 rådde kris i svensk filmproduktion. Inte en enda film utkom under årets första nio månader. Hösten 1929 producerades till sist sex filmer, varav fem planerades som ljudfilmer och tre slutligen visades med någon form av ljud: *Ville Andesons äventyr*, *Konstgjorda Svensson* och *Säg det i toner* (1929). I svensk filmhistoria brukar vanligen *Säg det i toner* uppges som Sveriges första ljudfilm. I själva verket hann både *Ville Andesons äventyr* och *Konstgjorda Svensson* före. I *Svensk filmografi 2* anges att den avslutande bröllopssekvensen i *Ville Andesons äventyr* uppenbart varit avsedd som ett ljudfilmsinslag, men att ”så vitt bekant har emellertid filmen aldrig framförts med ljud.”⁵⁵⁷ Regissören Sigurd Wallén berättar dock i sin biografi om att flera sånger spelades in på grammofonskivor till filmen och i *Svenska Dagbladet* klagar recensenten på att ”det var klen med synkroniseringen”.⁵⁵⁸ En månad senare klagas det ånyo på synkroniseringen, men nu bekräftas även existensen av John Wilhelm Hagbergs inspelning av ”Stockholm, min barndoms stad” och att den spelades upp i samband med filmens avslutande bröllopssekvens.⁵⁵⁹ *Ville Andesons äventyr* visades alltså med ljud.

I decenniets sista film, *Säg det i toner*, anläggs ett klassperspektiv på konflikten då en ung fattig man, Olof (Håkan Westergren), och en ung rik kvinna, Lisa (Elisabeth Frisk), inleder ett förhållande som inte ses med blida ögon av Lisas föräldrar. Det här var ett vanligt tema i svensk tjugotalsfilm, med skillnaden att det oftast var mannen som rik medan kvinnan var fattig i det olovliga förhållandet. *Säg det i toner* förefaller vara inledningen på en period med trettiotalsfilmer där den ekonomiskt svagare mannen måste arbeta sig uppåt för att övervinna det kvinnliga övertaget.⁵⁶⁰ Här sker det genom att Olof blir framgångsrik kompositör till populära schlagers – sånger som infogades i filmens handling och som bidrog till att *Säg det i toner* blev en enastående publikframgång.

Olof bor på Söder i Stockholm och arbetar som spårvagnskonduktör för att kunna försörja modern. Han föraktar inte sitt arbete, men drömmer om att få fortsätta studera och att få göra musik. På melodramatiskt vis dog fadern, som arbetat som spårvagnskonduktör i 25 år, samma dag som Olof tog studenten.

En dag ser Olof hur en hund är nära av krossas av en fallande låda i hamnen. Han rusar dit och tränger sig fram bland hånskrattande hamnarbeta-

re för att rädda hunden. Det bevittnas av Lisa – en ung modern kvinna i kort hår som kör sin egen bil – som av allt att döma tilltalas av Olofs omhändertagande egenskaper.

Olof etableras tidigt som en ”mjuk” ung man utan några ”hårda” manliga egenskaper. Förhållandet till modern är mycket kärleksfullt och han har inga problem med att visa känslor, något som även visuellt ges utrymme i och med filmens flitiga nyttjande av sekvenser med stämningsskapande musik. Till skillnad från Nils Ohlin i *Hon, han och Andersson* framstår han dock inte som en mes tack vare att han framställs som en förnuftig och rättsskaffens ung man som aldrig förhäver sig eller försöker dominera andra, framför allt inte kvinnor. Detta blir märkbart i den första kärleksscenen med Lisa där Olof håller handen, tittar på solnedgången, sjunger, tittar djupt i ögonen och kysser på hand innan Lisa tar initiativet till den första kyssen. Skillnaden kunde inte vara större från Edvin Adolphsons burdusa förförelseknepp i *Janssons frestelse*. Olof får alltså förkroppsliga ett nytt modernt manligt ideal på tröskeln till 1930-talet som stämmer mycket väl överens med vad de unga moderna kvinnorna i Sølunds undersökning letade efter hos den ideala äkta mannen.⁵⁶¹

De i huvudsak manliga recensenterna delades i två läger i sin bedömning av Olof/Håkan Westergrens modernt betonande manlighet. Den ena halvan uppskattade att Olof var ”trevlig och stilfull”⁵⁶² och ”utan schäser”.⁵⁶³ Den andra halvan menade att Westergren visserligen var till sin fördel, men att man ”liksom många gånger saknar det manliga hos honom. Att vara för mycket pojke är inte alltid lyckat.”⁵⁶⁴ Avsaknaden av manlighet formulerades som anmärkningar på utseendet; att Westergren ”var för vacker t. o. m. för filmen”.⁵⁶⁵

Sammanfattning

Fäder förekommer i var och varannan film under 1920-talet, men nästan aldrig som filmernas protagonister. Faderskaraktärerna omtalades också sällan som just fäder. Istället förefaller faderskaraktären främst ha haft en narrativ funktion som omhuldare av det ”traditionella” i en konflikt med det ”moderna”, en konflikt som med få undantag slutade med seger för de ungdomliga protagonisterna – oavsett om fadern gestaltades som auktoritärt patriarkal eller som mer följsam. Det ska även konstateras att fadern med få undantag framställdes som asexuell i den svenska 1920-talsfilmen.

Dessa två företeelser ska dock inte tolkas som att faderskapet innebar omanlighet eller att det hade feminiserats. Det är mer riktigt att se det i termer av goda respektive dåliga faderskap. Här träder även ett klassperspektiv in genom att arbetarklassfäder oftare än medel- och överklassfäder

framställs som dåliga fäder och det beroende på en avsaknad av pengar och arbete, som ledde till alkoholproblem, som ledde till ett sämre faderskap. Medel- och överklassfäder kunde kompensera sitt supande, och andra mindre eftersträfvansvärda egenskaper, med ett godmodigt spende-
rande av pengar. Konsumtion har alltså fått en större betydelse. I sam-
band härmed ska det fastställas att *cash and care*-teorin inte har varit ett
framträdande element i filmerna, vilket kan tyckas märkligt med tanke
på den tyngd dikotomin har haft i tidigare forskning.⁵⁶⁶ Det kan bero
på att teorin bygger på en föreställning om två särskiljande sfärer som är
alltför grovhuggen. Jag har redan redogjort för att unga kvinnor arbeta-
de under 1920-talet, en realitet som inte tvärt avslutades i och med äk-
tenskapet. Ekonomihistorikern Linda Lane har visat att 30–31 procent av
de svenska kvinnorna lönearbetade under mellankrigstiden. I större städer
som Göteborg var siffran högre, 35–38 procent. Under samma period mer
än fördubblas också andelen arbetande gifta kvinnor, något som visar att
tvåsfärsdikotomin är klassomedveten eftersom majoriteten av dessa kvin-
nor tillhörde en arbetarklass som inte hade råd att uppfylla det borgerli-
ga hemmafruidealet.⁵⁶⁷

Vad gäller känslor är spännvidden stor. Gestaltningarna går från Skep-
par-Larsens, av samtiden uppskattade stenstodsattityd, till fäder som opro-
blematiskt lekte med barn utan att för den skull feminiseras. Det goda lek-
beteendet har här skymtat förbi i *Synd*, *Kvarnen* och *Ådalens poesi*, men det
förekommer i en lång rad filmer, till exempel i *Klostret i Sendomir* (1920) och
Högre ändamål (1921) som båda utspelar sig i historisk tid. Med stöd i Berg-
lunds undersökning av det goda faderskapet under 1800-talet och genom
avsaknaden av *cash and care*-dikotomin, blir det därför svårt att uppfatta le-
ken som ett modernt påfund kopplat till en förändrad fadersroll.⁵⁶⁸

Även kärlek var ett vanligt förekommande tema i den svenska 1920-tals-
filmen. Genom att betrakta kärlek också som en manlig angelägenhet fram-
träder här ett flertal bilder som inte enkelt kan reduceras till att känslor och
kärlek skulle ha haft en ensidigt feminiserande funktion för manlighet.

Först har vi den seglivade föreställningen om att det melodramatiska,
den emotionella excessen, var något dåligt och orealistiskt – en borgerlig fö-
reställning som har förvekligat, för att inte säga feminiserat, synen på film-
melodramen. I de allvarliga kärleksmelodramerna, speciellt i Isepafilmerna,
har vi dock kunnat se att graden av svensk inblandning tydligt påverkade
synen på det melodramatiska och på en känslomässigt gestaltad manlighet
däri. Ju mer ”svenskt”, desto mindre kritik. Detta ställer frågan om femini-
sering i ett nytt ljus. Analysen av *Norrtullsligan* visar även att det görs skill-
nad på melodramens faktiska innehåll av social realism och dess hyperre-

alism: det lyckliga slutet. Det är en åtskillnad som melodramens kritiker alltför ofta har fokuserat på och därigenom förbisett vägen dit.

Även i filmer där en melodramatiskt "omöjlig" kärlek mellan en äldre man och en yngre kvinna gestaltades, ofta med Ivan Hedqvist som den äldre mannen, får den känslomässiga excessen och dess koppling till manlighet en annorlunda innebörd än feminisering och omanlighet. Hedqvists tillknäppta spel, som flyktigt skulle kunna tolkas som den manligt kodade honnörsegenskapen självbehärskning, både uppfattades och var ett uttryck för en stark manlig känslouttryckning. Eftersom känslorna inte heller tilläts ta fysisk, sexuell form framstod de som dubbelt melodramatiska och ledde till att det snyftades friskt i biografsalongerna runtom i landet. Hedqvist förlo- rade inte i manlighet till följd av de starka känslorna eller avsaknaden av sexuell aktivitet, snarare tvärtom. Recensenter efterfrågade istället många gång- er ett mer uttryckligt förevisande av känslor från manliga skådespelare.

Under 1920-talet framträder allt tydligare signaler som visar att de kyskt melodramatiska och konservativt gestaltade kärleksrelationerna alltmer uppfattades som omoderna, inte minst vad gällde kvinnans traditionellt undergivna roll, något som tyder på en förhållandevis snabb mentalitets- förändring då de melodramatiskt anstrukna förlagorna ofta inte hade mer än ett tjugotal år på nacken. I dess ställe träder en ny mer jämlik relation in, baserad på vänskap istället för på sexuell hierarki. Övergången var dock inte oproblematiserad och ett genomgående inslag för att hantera den föränd- rande maktbalansen var humor.

Fridolf Rhudin har här lyfts fram som ett exempel på en manlighet som på alla plan bryter mot modern ideal manlighet – han är svag, ful, impul- siv – men som ändå får, han erövrar inte, flickan i slutet. Rhudin välkom- nades också som en andningslucka i en övergångstid där det tidvis rädde, främst manlig vill jag påstå, förvirring om var de nya genusgränserna skul- le dras eller kanske rent av lösas upp.

Kampen mellan könen hade flera kontrahenter. Bilden av den starka och äldre rösträttskvinnan förlöjligades genomgående i den svenska 1920-tals- filmen, ofta som en följd av att hon framstod som förlegad och konserva- tiv i jämförelse med den unga moderna kvinnan. Det ska här tilläggas att det största motståndet mot den unga moderna kvinnan kom just från äldre rösträttskvinnor, eftersom den unga moderna kvinnans later och intresse för världsliga ting inte uppfattades som politiskt värdefulla, snarare som kontra- produktiva.⁵⁶⁹ Parallellt växer dock bilden av den unga moderna kvinnan sig allt starkare, karakteriserad av självständighet, fysisk aktivitet och stor nöjes- lystnad. Det är också schvungen i denna moderna kvinnlighet som tvingar en mer traditionell föreställning om ideal manlighet till reformation.

Analyserna av bland annat *Hans engelska fru* och *Hon, han och Andersson* visar att manlighet skapas i relation till kvinnor och att de ”anpassade” manligheter sällan uppfattades som negativa, även om avvikande meningar förekom. Edvin Adolphson som Gunnar i *Janssons frestelse* är ett exempel på vad Lutz menar med uppfinnandet av en ny roll – en omförhandling av en patriarkal struktur – som sker i samverkan med den kvinnliga protagonisten Inga/Margita Alfvén. Bilden av den moderna kvinnan var tidvis så starkt att filmens ”patriarkala” struktur fick ge vika. Inte ens äktenskapet hade alltid den normerande funktion som tidigare forskning ofta har pekat ut som den patriarkala patentlösningen. Här går det också att tala om en positiv amerikanisering av den svenska filmen då bilden av den unga moderna kvinnan företrädesvis emanerar ur amerikanska filmmelodramer.

Sexualitet och popularitet

Gösta Ekmans androgyna manlighet, queer moments och crossdressing

I en artikel ur *Våra nöjen* från 1927 diskuterar två herrar fenomenet med den moderna kvinnan och vilka följdverkningar hon har på äktenskap, fortplantningsurval, tidsanda och på män:

Gift dig med en manlig kvinna – d.v.s. en som ej anser sig vara ett finare och noblare väsen än du utan som vill vara din jämlike i allt – så få vi se om inte striden smyger sig in i ditt äktenskap. Ty för henne gäller regeln: lika rättigheter för likvärdiga individer. Genom detta krav på likställdhet sänker hon sig till ett lägre plan, stiger ned från den över stridsvimlet upphöjda ställning, som mannen i sin ridderlighet vill ge henne. [...] Livet förlorar något av sin romantik, blir mera realistiskt, drastiskt, förgrovat. [...] Och därtill kommer de härsklystna kvinnorna, vilkas antal ej torde minskas utan snarare vara i tillväxt, helst gifta sig med snälla och fridsamma män, män som de kunna härska över. Därmed premieras den förkvinnligade manligheten. Men tror du att de verkliga männen finna något nöjsamt i allt detta? Nej, naturligtvis inte. Men vi få väl då i stället glädja oss å de kvinnliga männens vägnar. De ha det tydligen lättare att bli gifta nu än förr. [...] Vi leva – skulle man med en lätt överdrift kunna säga – i de manliga kvinnornas och de kvinnliga männens gyllene tidsålder.⁵⁷⁰

Förutom att de två herrarnas ser sig som ”riktiga” män domineras deras tankevärld även av ett tänkande i heterosexuell tvåsamhet som inte på något sätt innefattar homosexualitet. Att den starkt manliga kvinnan eller den förkvinnligade manligheten skulle vara detsamma som lesbiskhet eller manlig homosexualitet är något som inte ens faller dem i tanken, utan allt handlar om hur de omvända genusrollerna kommer att påverka det ofrånkomliga äktenskapet. Artikeln är inte unik. Efter 1925 duggar artiklar, filmreportage och tecknade karikatyrer med rubriker som ”Kvinna eller man?”⁵⁷¹, ”Man eller kvinna?”⁵⁷², ”Underliga yrken – manliga manikurister och maskott i

O m d e v o r o k v i n n o r



Bild 25. Ombytta roller. De manliga filmstjärnorna Douglas Fairbanks, Rudolf Valentino, Buster Keaton, Harold Lloyd, Gösta Ekman och Richard Barthelmess som kvinnor.

spelsalen”⁵⁷³ och ”Om de voro kvinnor”⁵⁷⁴ tätt i filmtidskrifterna. Filmer som problematiserar den upplevda förskjutningen av genuskoder är också vanliga, som i *Flickan i frack* eller den amerikanska *Man Crazy* (*Hennes förlovningsnatt*, 1927), för att ta två exempel.

De pågående försöken att förklara och ordna in de nya man- och kvinnligheter skulle på ett plan kunna sägas vara ett exempel på den heterosexuella matrisens hegemoni. Frågan är om det går att göra en sådan förenkling, framför allt då den, ur dagens perspektiv, givna motsatsen till heterosexualitet – homosexualitet – aldrig finns med i ekvationerna. På ett andra plan kan därför den berättigade frågan ställas om själva företeelsen homosexualitet alls var nödvändig för konstituerandet av heterosexualitet eller den heterosexuella matrisen som det ofta har hävdats.⁵⁷⁵

Det existerar ett glapp mellan en officiell och en mer allmän/privat nivå i tänkandet eftersom tidigare forskning kring homosexualitet oftast har använt material som medicinsk litteratur, rättegångsmaterial och lagtexter, men mer sällan populärkulturella källor.⁵⁷⁶ Frågan är om en konstitutionell homosexualitet alls existerade i det allmänna medvetandet före 1930 eller före 1944. Den medicinska termen homosexualitet myntades redan 1869 av den schweiziske läkaren Karoly Maria Benkert och i svensk forskning brukar det ”homosexuella genombrottet” förläggas till rättegången mot Nils Santesson 1907, då termerna ”homosexuell” och ”homosexualism” ska ha fått en vidare spridning via en skandalhungrig press.⁵⁷⁷ Detta betyder inte att termen fungerade på samma sätt som idag. Det finns därtill de som hävdar att det dröjde ända till 1950- och 60-talen innan den hade fått sin nuvarande betydelse, medan vad vi idag kallar för homosexuella handlingar alltid har funnits.⁵⁷⁸ Distinktionen ligger mellan det som ses som en enskilda handling och en konstituerad sexuell läggning. För om homosexualitet inte ”fanns” i den senare meningen, åtminstone inte utanför medicinen och domstolen, då får det stor betydelse för hur man diskuterade och visade upp män och kvinnor, samt deras kroppar och sexualitet under 1920-talet.

Michel Foucault med flera menar att det skedde ett paradigmskifte i synen på sexualitet under 1800- och början av 1900-talet, en förändring som hängde ihop med övriga samhällsomvälvningar. Framför allt handlade det om att sexualiteten gled ur kyrkans moraliserande grepp för att istället hamna under vetenskapens lupp där den medikaliserades som sanning under liknande moraliska former. Det var fortfarande sexualitet inom äktenskapet som förordades, men den medicinska vetenskapens jakt på sanning ledde till att antalet sexualiteter nu kom att multipliceras, varav flertalet angavs som avvikande från normen. Här ingick inte minst den medicinska termen heterosexualitet (myntad 1868) som inte utgjorde en motsats till homosexu-

alitet, utan som betecknade det perversa beteendet med att ha sex för nöjes skull. Foucault menar därför att föreställningen om den viktorska eran som en tillknäppt och repressiv period vad gäller sexualitet inte stämmer eftersom de vetenskapliga rönen om onani, promiskuöst sex, prostitution, hysterikor, homosexualitet, heterosexualitet et cetera sipprade ned som allt mer permanentade sanningar, vilka samtidigt både synliggjorde och miss-tänkliggjorde de allra flesta formerna av sexualitet.⁵⁷⁹

David Tjeder har gjort snarlika iakttagelser som visar att detta medicinska tänkande låg i tiden ifråga om den svenske medelklassmannens förhållande till sexualitet under 1800-talet. Här framhölls avhållsamhet som idealet, men i praktiken var förföraren eller Don Juan-idealet den egentliga förebilden för majoriteten av män.⁵⁸⁰

I medicinska termer klassades en Don Juan som pervers, ändå kunde denna förebild fungera som ett dominerande ideal. Av den anledningen menar Foucault att den nya repressiva synen på sexualitet även gav upphov till ett incitament där makt och njutning samverkade och förstärkte varandra och där motstånd mot makten (den medicinska sanningen) kunde ge njutning i sig. Genom att omfamna Don Juan-idealet kunde man opponera sig mot en förhärskande moral, äktenskap och familjebildning.⁵⁸¹ Graden av motstånd som en individ kunde kosta på sig var dock kopplat till kriterier som genus, klass, etnicitet och generation, sakförhållanden som Foucault knappt berör på sin höga abstraktionsnivå och som bokstavligen avgränsar Tjeders resultat till att enbart beröra medelklassens män, medan till exempel kvinnor och arbetarklassens män hade ett annorlunda förhållande till makt och njutning.

Foucault tar upp ytterligare en distinktion, intressant för den här studiens visuella inriktning, som han ser som specifik för det västerländska samhället, nämligen den mellan *ars erotica* och *scientia sexualis*. Historiskt sett har det funnits två förfaranden för att producera och lära ut sanning om sexualitet, varav nästan alla stora civilisationer såsom Kina, Japan, Indien, Rom och de muslimska samhällena har använt sig av *ars erotica* – den erotiska konsten. Det tidigmoderna västerländska samhället har dock, enligt Foucault, varit den enda civilisationen som har praktiserat *scientia sexualis* – ett vetenskapligt förfarande som står i ett motsatsförhållande den illusoriska konsten och som avslöjar sanningen om sexualitet genom bekännelsen:

In any case, next to the testing rituals, next to the testimony of witnesses, and the learned methods of observations and demonstration, the confession became one of the West's most highly valued techniques for producing truth. We have since become a singularly confessing society.⁵⁸²

Den gamla västerländska traditionen med bekännelse för att nå sanningen har kommit att ingå som ett element i vetenskapen om sexualitet, alltförst som i pedagogikens form för att räta ut relationerna mellan vuxen och barn, familjeförhållanden, medicin och psykiatri. Bekännelsemomentets koppling till sanningen har också lett till att sexualiteten gradvis har blivit ett misstänkliggjort objekt då bekännelsen/avslöjandet i sig innehåller ett stadium av hemlighållande som till slut endast vetenskapen verkade kunna locka fram sanningen ur. Foucault ställer dock frågan om inte *scientia sexualis*, dolt under ett sken av sedesam positivism, till viss del ändå har kommit att fungera som *ars erotica* sedan åtminstone 1800-talet.⁵⁸³

Om vi lämnar den medicinska litteraturens sfär och hoppar ned i den populärkulturella tunnan med filmen som exempel tar det inte långt tid förän vi stöter på *ars eroticas* kusin pornografin, en genre som började att spelas in omedelbart efter det att filmkameran och projektorn hade uppfunnits. Att pornografi gränsar till *ars erotica* och att den lär ut sexualitet i högre grad och utan den medicinska litteraturens eufemismer torde det inte råda några tvivel om. Fram till slutet av 1960-talet var spridningen av pornografiska filmer liten i Sverige, beroende på den mycket strikta censuren.⁵⁸⁴ Det innebar inte att denna typ av filmer inte visades på svenska biografer under 1910- och 20-talen. Det är emellertid svårt att klarlägga i vilken omfattning de visades, bara att det förekom oannonserade föreställningar⁵⁸⁵, vilket är en omständighet som både hängde ihop med och förstärkte hemlighetsmakeriet kring sexualitet.⁵⁸⁶

Som för att fylla tomrummet kom det, med start i Tyskland på 1910-talet men även från Sovjetunionen under 1920-talet, en lång rad *Aufklärungsfilme* (upplysningsfilmer) som kombinerade de pedagogiska och bekännande momenten. Upplysningsfilmerna använde det melodramatiska formatet för att hantera och diskutera problem som pacifism, alkoholism, könssjukdomar, prostitution och i några få fall även homosexualitet. Ett gemensamt drag för filmerna var att de tillerkände individuella och sexuella problem en social status, som därefter sammanlänkades med en rad olika moraliska deklarationer.⁵⁸⁷ Gestaltandet av dessa sociala, ofta sexuella, problem gränsade inte sällan till det rent sensationella, men tack vare att filmerna verkade under skenet av upplyst pedagogik – i kombination med det starka bekännelsemomentet – kunde de påfallande ofta krångla sig igenom den svenska censuren. Många upplysningsfilmer nådde också stor framgång på den svenska biografrepertoaren, till exempel den tyska filmen *Falsche Scham (Mänsklighetens gissel. Fyra episoder ur en könsläkares dagbok, 1926)* som marknadsfördes som både visuell pedagogisk varning och publiksensation, och som sedan visades på separata föreställningar för män

Säsongens stora överraskning!

Mänsklighetens gissel

Fyra episoder ur en könsläkares dagbok.

DEN stora tyska
upplysningsfil-
men, upptagen på
föranstaltande av
"Tyska sällskapet för
bekämpande av
könssjukdomarna"
och under ledning
av framstående läka-
re. De lärdomar fil-
men ger äro inrama-
de i en fängslande
handling.



FILMEN visar
könssjukdomar-
nas överförande, för-
lopp och botande och
skildrar med stark re-
alism den stora sam-
hällsfara dessa sjuk-
domar innebära och
deras svåra följder,
om ej den sjuke i
tid vänder sig
till läka-
re.

MÄNSKLIGHETENS GISSEL

En ljungande maning och varning åt gammal och ung!

I Tyskland och Danmark har filmen blivit en makalös
succès och spelats i veckotal för i förköp utsålda hus!

*Med all säkerhet blir denna film säsongens stora överrask-
ning och en publikfilm av samma stora mått som
"Varde ljus" och "En moders plikt"!*

ENSAMRÄTT: **A.-B. FRIBERGS FILMBYRÅ.**

Zetterlund & Thelanders Boktryckeri-A.-B., Stockholm 1926.

Bild 26. Annons för *Mänsklighetens gissel*, en av många tyska och ryska upplysningsfilmer som gick bra på svenska biografer under 1920-talet genom att appellera till det sensationella i skydd av filmernas vetenskaplighet.

och kvinnor.⁵⁸⁸ En annan film var den ryska *Prostitutka* (*Prostituerad*, 1926) som marknadsfördes med tecknade nakenbilder på kvinnor och som "En publikfilm som få".⁵⁸⁹ I *Stockholms Dagblad* skrev recensenten: "En ren tendensfilm, hänsynslös och tydligen gjord med bästa avsikt att verka upplysande vis á vis könssjukdomarna, som demonstreras bl. a. genom tabeller och ruskiga levande exempel", medan *Aftonbladet* noterade att den "lockande titeln hade lockat fullt hus".⁵⁹⁰

Det producerades inga svenska upplysningsfilmer av den här typen, framför allt inte några som hade med sexualitet att göra.⁵⁹¹ Däremot kan exempelvis spelfilmerna *Körkarlen* och *Storgårds-Annas friare* (1927), med dess respektive teman alkoholism och "tattare", sägas gränsa till denna typ av tendensfilm med sociala förtecken. Det finns även klara analogier till 1920-talets långa rad av dokumentära kort- och långfilmer om icke-svenska ras- och folkgrupper, inte minst med avseende på förekomsten av nakenhet och insinuerad sexualitet, något som tilläts passera till följd av filmer- nas vetenskapliga prägel.

Filmen bidrog alltså, till viss del i samverkan med och sannolikt i högre grad än medicinsk litteratur, till att producera och lära ut sanningar kring sexualitet under 1920-talet. Filmkulturen, framför allt upplysningsfilmerna och de pornografiska filmerna, hamnar någonstans mittemellan *ars erotica* och *scientia sexualis*. Även incitamentet med makt och njutning som Foucault omnämner återfinns häri då seendet och den emotionella upplevelsen som tillgodogörs i en biograf rymmer båda beståndsdelarna, även om det kanske inte leder vidare till en direkt fysisk återrepresentation.⁵⁹² Det ska dock poängteras att den dubbla processen med seende och synliggörande medverkade till att skapa föreställningar om genus och sexualitet där den vetenskapliga sanningen kanske ännu inte hade hunnit permanentats, exempelvis ifråga om homosexualitet. Genom filmens pluralism möjliggjordes också stundom ett subversivt gestaltande av sexualitet i vanliga svenska spelfilmer som ruckade på den till synes rigorösa gränsdragningen mellan könen.

Manlighets- plus queerforskning

Manlighetsforskningens fokus på modern ideal manlighet, samt den dominerande synen på manlighet som en i huvudsak en homosocial konstruktion, har lett till en diskussion av mäns sexualitet som sällan ifrågasätter det naturliga med heterosexualitet. Homosexualitet ställs här ofta oproblematiskt upp som en underordnad och "naturlig" motsats till heterosexualitet. I och med det förvandlas alla glidningar mellan könen, till exempel fenomenet med crossdressning, till att enbart handla om avvikelser från det "naturliga" och att andra tänkbara betydelser sällan ens övervägs.⁵⁹³

Hur ska man då diskutera glidningar mellan manlighet och kvinnlighet utan att fixera och normalisera? Går det att gå utanför ramarna en stund för att nansera det "normala"? Här blir det teoretiskt sammansatta *Queer Theories* (QT) aktuellt. QT:s huvudsakliga syfte är att skärskåda den heteronormativa matrisen efter avvikelser och uppenbara konstruktioner som kan visa att normen varken är naturlig eller fixerad i tid och rum, utan en historisk och social konstruktion.⁵⁹⁴ Till skillnad från poststrukturalistiska teorier där det sociala könet betraktas som en konstruktion placerad ovanpå den biologiska, menar QT att även det biologiska könet är socialt konstruerat. Tankegången har en emancipatorisk innebörd med konsekvensen att det överhuvudtaget inte existerar något som är naturligt manligt eller kvinnligt, utan istället en oändlig mängd olika kön och sexuliteter.⁵⁹⁵

Med en sådan utgångspunkt blir det svårt att överhuvudtaget diskutera utan att samtidigt kategorisera. QT:s böjelse för att radera normer har också lett till anklagelser om att den underminerar vetenskapen som sådan, en uppfattning som inte är rättvis. Medan all vetenskap är beroende av bevis med klara kopplingar till resultat, kan QT sägas ägna sig åt att leta efter avvikelser i dessa beviskedjor – avvikelser som per definition utgörs av undantag. Queerteoretikern Donald E Hall menar därför att QT:s viktigaste uppgift inte består i att bygga egna kedjor, utan uppgiften består i att försöka förstå det motsägelsefulla och tillåta excess i texter och tolkningar för att kunna attackera den stabila dikotomin hetero-/homosexualitet.⁵⁹⁶

Det är därför berättigat att ställa frågan om inte QT läser in för mycket i analyserna. Hall menar att just en sådan respons kan vara ett tecken på att forskaren är något väldigt intressant på spåren då försvarsmurarna slås upp för att bevaka det "normala". Ett mer konkret påpekande är dock att forskaren hela tiden måste ha det hårda sociala motståndet som exempelvis "homosexuella" filmare arbetar mot i åminnelse. Att analysera en film från början av 1900-talet är inte detsamma som att analysera en film som *Brokeback Mountain* (2005) med dess öppet skildrade homosexualitet, då en eventuell homosexuell tematik inte kunde visas rakt av i början av förra seklets, utan istället doldes bakom en dimridå av hemliga koder. Framgrävandet av en bortglömd och "hemlig" kulturhistoria kan därför lätt misstänkliggöras som excess i tolkningarna. Ett annat exempel som kan beskylas för övertolkning är studiet av *queer moments* i texter och filmer. *Queer moments* utgörs av ögonblick som kraftigt stör den heteronormativa berättelsen i den meningen att dessa poppar upp och för en stund splittrar dikotomierna manligt/kvinnligt respektive hetero-/homosexuellt i ett för övrigt "normalt" sammanhang. Detta kan både vara medvetet eller omedvetet från aktörens/producentens sida, men det intressanta, ur min synpunkt, är

att de förekommer och framför allt vilka reaktioner dessa *queer moments* ger upphov till.⁵⁹⁷ QT fungerar med andra ord idealt som droppen som urholkar stenen. Queerläsningar är därför också ofta detsamma som närläsningar.⁵⁹⁸

Eftersom jag menar att homosexualitet inte "fanns", alternativt var på väg att konstitueras, har jag för avsikt att instrumentellt använda dessa delar av QT för att få en ny infallsvinkel på källmaterialet. Jag är alltså inte ute efter att kartlägga "homosexualitet" i svensk filmkultur under 1920-talet, utan diskussionen kommer att vara inriktad på de manliga respektive kvinnliga koderna som knyts till vissa kroppar och hur dessa diskuteras utifrån sexualitet och popularitet av samtiden – vilket till viss del ändå kommer att inkludera den eventuella förekomsten av "homosexualitet". Det handlar om en grundläggande relativistisk inställning, som jag menar inte står i ett motsatsförhållande till QT:s tänkande i mångfald, för att på ett öppet sätt kunna analysera vad sexualiteter som befann sig på gränsen mellan manligt och kvinnligt kunde innebära under 1920-talet. Därför vore det också obetänksamt att av politiska skäl försöka tänka bort kategorierna manligt/kvinnligt som vissa strömningar inom QT gör för att undvika dikotomier.⁵⁹⁹ Det är bättre att vara medveten om problemet och framhålla att begreppsparen innehåller så mycket mer, vilket inte minst blir viktigt under en tid då betydelseerna av termerna hetero- och homosexualitet ännu inte hade stelnat. Eller som queerteoretikern Nikki Sullivan uttrycker det:

Since queer need not be simply equated with same-sex relations, and sex between men and women need not necessarily be heteronormative, then queering what we usually think of as 'straight' sex can allow the possibility of moving away from stabilized notions of gender and sexuality as the assumed foundations of identity and social relations.⁶⁰⁰

Istället för att enbart fokusera på sexualitet, som QT mestadels gör, borde det med andra ord finnas utrymme för en bredare förståelse av "queerness", baserad på en analys där flera kriterier erkänns i olika system som reglerar varandra och människors liv. Ett sådant sätt att arbeta borde, om inte underminera, så åtminstone visa på att dikotomier som hetero-/homosexuell har flera subjekspositioner och att inte allt är konstruerat på samma vis.⁶⁰¹

Jag kommer här att genomföra två delundersökningar där glidningar mellan manligt och kvinnligt respektive hetero- och homosexualitet förekommer i källmaterialet. Den första undersökningen består av en längre närstudie av skådespelaren och personen Gösta Ekman, slentrianmässigt

ofta framlyft som exemplet på en ny vek och känslig manlighet.⁶⁰² Den andra undersökningen kommer att lyfta fram fenomenet med *crossdressing* och dess koppling till några *queer moments* i svenska filmer. Även om QT till viss del legitimerar ”övertolkningar” har jag inte för avsikt att locka fram något ur materialet som inte redan finns där. Min avsikt är därför inte heller att försöka komma med några svar gjutna i betong, utan målet är att visa upp de mångfasetterade bilder och de olika möjligheter som stod till buds för att diskutera sexualitet, utseende och popularitet i glappet mellan det manliga och det kvinnliga. Kort sagt: Hur tänkte samtiden kring dessa glidningar? Går det att påvisa en medvetenhet om ”homosexualitet” utanför den medicinska litteraturen? Kunde en mer androgyn manlighet utanför de gängse hårda manliga idealen betraktas som åtråvärd?

Gösta Ekman

Axel själv göres av Gösta Ekman, vilken har goda och dåliga sidor. Till de goda hör utseendet och pojktaktigheten – Gösta Ekman är dock en karl, ingen mamsell som de flesta av våra filmhjältar. Tyvärr är hans karlaktighet föga uppodlad. [...] Ej heller är han filmskådespelare: denne karolin luktar inte blod, krut, häst och vått läder utan smink och teaterdamm.⁶⁰³

Nog hade väl lite var föreställt sig en Karl XII:s drabant helt annorlunda än den Gösta Ekman gav. Skoltidens karoliner och deras ’bragder’ – vart tog ni vägen. Ingen hade väl tänkt sig en sockersöt mammas gosse utklädd till krigare. En mer ömklig uppsyn än den Gösta Ekman tog på sig då han fick uppdraget att föra kungens brev till rådet i Stockholm, kan knappast tänkas.⁶⁰⁴

Utan att vilja förnärma Gösta Ekman måste man dock omtala, att man har svårt att förlika sig med en tvålfager damernas gunstling som bård karolin. Man kan inte hjälpa, att man finner ett svalg befast mellan en bortskämd dandy av 1924 och en av 1700-talets mer robusta krigargestalter.⁶⁰⁵

Det här var några av de omdömen som gjordes om Gösta Ekman och hans tolkning av hjälterollen, generaladjutant Axel Roos, i den historiska äventyrsfilmen *Carl XII:s kurir* (1924).⁶⁰⁶ Den litterära förlagan var Esaias Tegnér’s heroiska dikt ”Axel” och i filmen får Axel Roos – ”[d]en tappraste bland de tappra” – i uppdrag av självaste Karl XII att föra en hemlig depesch till Stockholm. På vägen utsätts han för bakhåll av 17 ”polska sluskar” som han ensam strider emot med ryggen mot ett träd. Han träffar den vackra Maria

Sobieska som han lägrar ("bilden förtonas") och väl framme i Stockholm är det Axel Roos som organiserar bönderna mot de ryska och polska truppernas bårsärkagång längs den svenska kusten: "en hjälpens ängel sänd i nöden: hans bröst är stål, hans arm är döden."⁶⁰⁷

Vid ett första påseende förefaller det som om Gösta Ekman hade misslyckats kapitalt med att gestalta en "bäld karolin" därför han var en dålig skådespelare, men Gösta Ekman var ingen dussinaktör. Han var en hyllad scenkonstnär på Svenska teatern i Stockholm och en mycket populär filmstjärna i Sverige under 1920-talet med lukrativa erbjudanden från både kontinenten och Hollywood.⁶⁰⁸ Så vad är det då egentligen som recensenterna kritiserar? Företrädesvis är det utseendet. Den sockersöte, tvålfagre och bortskämde dandyn Gösta Ekman var, enligt recensenterna, alldeles för ömklig för att kunna ge form åt deras historiska fantasi om hur en 1700-talskrigare av karolinertyp skulle se ut. Han var en mammas gosse som inte hade utvecklat sin karlaktighet med den underliggande andemeningen att han inte hade en tillräckligt muskulös kropp, råbarkat utseende och, framför allt, alldeles för lite skit under naglarna. Han var med andra ord ingen man enligt den ideala definition som betonade styrka, mod och karaktärsfasthet – inre egenskaper som, enligt populär fysionomi, borde ha avspeglats på det yttre, hans kropp.

De häftiga utfallen mot Gösta Ekmans gestaltning av karolinen Alex Roos kan tolkas på flera sätt. Noterbart är att han inte anses vara en film-skådespelare, utan att han mer ses som en teaterskådespelare med feminiserade attribut som smink och teaterdamm.⁶⁰⁹ Här går det att göra en direkt koppling till den samtida föreställningen om ideal pojkmänlighet som var så starkt förknippad med den amerikanske filmhjälten Douglas Fairbanks. Gösta Ekman var, trots sin pojkmänlighet, inte karlaktig nog för att fylla de, av äventyrsfilm och historieskrivning skapade, förväntningarna som vissa recensenter hade på hur en manlig filmhistorisk hjälte skulle uppträda. Allt tal om damernas favorit och dandy blir ett sätt att omanliggöra honom på grund av utseendet och en eskalerande popularitet hos kvinnor. Ekman marknadsfördes dock aldrig explicit som kvinnotjusare och han spelade mycket sällan den rollen i sina filmer. Istället fick han ofta skapa roller som var påfallande asexuella till sin karaktär, till exempel i komedier som *Mästerkatten i stövlar* (1918) och *Gyurkovicarna* eller i dramer som *Vem dömer* (1922). Om det här var en medveten strategi eller en slump låter jag vara osagt, men de häftiga utfallen mot hans manlighet i samband *Carl XII:s kurir* avslöjar att det fanns en del saker hos Gösta Ekman som besvärade recensenterna.

Utseende, popularitet och genre

Gösta Ekman var populär och han hade utseendet för sig. I de svenska film-tidskrifterna från slutet av 1910-talet och vidare under hela tjugotalet var han den mest omskrivna svenska filmstjärnan, trots att det egentligen var teatern som var hans stora passion fram till hans död 1938.⁶¹⁰ I en intervju från 1924 svarar han diplomatiskt på frågan om konkurrensen mellan filmen och teatern och menar att "för verkligt god teater är filmen inte 'farlig' som konkurrent" och att "vart och ett är bra på sitt sätt".⁶¹¹

Redan 1910 utsåg boulevardbladet *Figaro* Gösta Ekman till "Sveriges vackraste skådespelare" – ett epitetsomskifte som skulle förfölja honom och som han starkt ogillade eftersom det lade sig som en filt över hans skådespelarprestationer.⁶¹² Men populariteten han uppnådde inom teatern kom med de två huvudrollerna i *Mästerkatten i stövlar* och *Gyurkovicsarna* att mångfaldigas via filmmediets enorma genomslagskraft. Mer eller mindre över en natt blev han rikskändis och även den kvinnliga publikens favorit, enligt skrivierna i tidningarna.⁶¹³ I *Filmjournalen* heter det efter *Mästerkatten i stövlar* att "den filmen gjorde honom i ett slag lika farlig för hela Sveriges kvinnliga ungdom som han under sin teaterbana på Svenska teatern varit för hela Stockholm."⁶¹⁴ I samband med det nationella genomslaget som "en publikens gunstling" kan råka ut för, skriver pjäsförfattaren August Brunius en slags försvarsartikel i *Scenen* där han menar att gunstlingarna "äro inte så gudomliga som de tycks för radernas uppspärade flickögon" och om Gösta Ekman:

Jag vill inte påstå att han är född osentimental: då han för åtta år sedan kom till Stockholm för att ersätta Gunnar Wingård, som var en så mycket mognare och bredare natur, verkade han inte bara tunn men också sötaktig och vek. Man kunde befara en hel del opersonligt slisk av denna ungdom som såg så söt ut.⁶¹⁵

Utseendet och ungdomen vänds här mot Gösta Ekman och i jämförelse med den manligare företrädaren är han "sötaktig och vek". Ett vackert utseende betraktas med andra ord som omanligt, vilket också är den reaktion vi stötte på i recensionerna till *Carl XII:s kurir*. Ekmans biograf och vän Per Lindberg analyserar utseendet och dess negativa koppling till manlighet på följande sätt:

Varför han intresserade backfisken behöver inte analyseras – han var "vådligt söt". Varför han stötte en del kritiker? Det kunde finnas något alltför vekt och omanligt och obalanserat utåtvänt, något alltför tunt, som tycktes avslöja en brist på naturlig bredd, och man trod-



Bild 27. Gösta Ekman anno 1925 med käpp, vita handskar och fashionabla kläder.

de att han ville dölja denna brist med pose och tjusarlater. Man trodde att han bredde på för att dölja en inre magerhet – gud, vad hans skönhet var retsam, hans sprödhhet osvensk!⁶¹⁶

Återigen kan vi se spår av den populära fysionomin. Gösta Ekman ansågs av vissa kritiker lida en sådan brist på manlighet att han till och med kunde betraktas som osvensk, den kanske mest negativa beteckning som kunde delas ut under 1910- och 20-talen. Därtill ses detta som ett försök att dölja brister i manlighet och talang bakom en ridå av poser och tjusarlater, något som rimmar illa med och misstänkliggör honom i förhållande till den, enligt Foucault, västerländska bekännelsekulturen. Här skulle jag kunna fortsätta att rada upp exempel på den negativa kopplingen mellan det vackra utseendet och omanligheten, liksom på Gösta Ekmans livslånga motstånd mot denna belägenhet. I *Våra nöjen* beteckade han sig bland annat för att bli recenserad för sina randiga byxor istället för vad han åstadkom på scenen.⁶¹⁷ Men trots att det förefaller som om han var ohjälpligt förlorad i ett gungfly av omanlighet, kan det vara värt att skruva analysen ett varv eftersom han inte betraktades som helt igenom omanlig till följd av sitt utseende, varken av kvinnor eller män.

Glidningen mellan en positiv och en negativ betraktelse av Gösta Ekmans förmenta omanlighet är beroende av flera saker. För det första fanns en diskussion under 1920-talet som skiljde på äkta och konstgjorda stjärnor, där en äkta stjärna genom eget arbete och inneboende utveckling kunde skapa sig en plattform för popularitet. Den konstgjorda stjärnan hade däremot inte sin talang att tacka för framgångarna, utan han/hon ansågs ha blivit skapad genom den ”stora trumman” (reklam) av skrupelfria filmproducenter som försökte tjäna snabba pengar på deras affischvärde – ofta genom försök att kopiera en redan existerande typ som fallet var med den svenske kopian av Valentino, Enrique Rivero. ”Det är en omkastning av verkliga värden, en förfälskning som man någon gång men alltför sällan hör publiken reagera emot.”⁶¹⁸

Här synliggörs ånyo distinktionen mellan det äkta och det konstruerade, eller den starka samtida strömning som gjorde skillnad på konst och skräp inom filmkulturen och samhället i övrigt. Frågan är då vilken betydelse detta får för Gösta Ekman? Svaret står att finna i Brunius tvetydiga försvarsartikel där Gösta Ekman, trots sin sliskighet, ändå karakteriseras som äkta eftersom han inte var skapad av någon dubiös filmproducent, utan oförskyllt hade råkat ut för publikens dyrkan. Brunius menade att det berodde på publikens krav på ytliga hjälteroller och att Gösta Ekman verkligen hade den ”sunda” tekniken för att gestalta ”djupare egenskaper”, men

att "en sådan förskjutning av repertoaren kan man knappast vänta sig i dessa tider."⁶¹⁹ Gösta Ekman betraktas här som en äkta stjärna och orsaken till omanligheten förklaras delvis av de roller som han tilldelats.

En artikel i *Filmjournalen* om den svenske filmens förste älskare, eller rättare sagt bristen på densamma, kan här ytterligare belysa dikotomin konst/skräp och förklara dess samband med manlighet. Här heter det att den "svenske filmskådespelaren, vare sig han är père noble eller första älskare, är först och främst karaktärsskådespelare, vilket kanske i någon mån beror på arten av de filmer som de svenska officinerna har producerat". Skribenten menar att orsaken till att Sverige inte hade någon manlig stjärna som Fairbanks eller Valentino låg i att svensk film var detsamma som konst, eftersom "[v]i ta knappast några lustspel [...] och ingen enda äventyrsfilm i detta ordets egentliga mening".⁶²⁰ När artikeln skrevs 1923 var äventyrsfilmer som *Carl XII:s kurir* fortfarande ovanliga. Ser man däremot till lustspel, farser och komedier så var de vida överlägsna till antalet i jämförelse med de prestigefyllda dramerna. Skribenten bortser helt sonika från hur det faktiskt förhöll sig och förpassar därmed hela floran av svenskproducerade komedier till skräphögen. Av detta går det att utläsa att genren hade stor betydelse för betraktelsen och bedömningen av manlighet.

Gösta Ekman, som fram till *Carl XII: kurir* mestadels hade medverkat i komedier och lustspel, med undantag av *Vem dömer*, hamnade därmed i det förutbestämt lättsamma och ytliga komedifacket och bedömdes därefter. Det innebar dock inte att utseendet enbart bedömdes som något negativt i den här genren, framför allt inte av publiken, men inte heller kritikererna lade samma negativa tyngd vid utseendet som de gjorde i *Carl XII:s kurir*, även om det föreföll oundvikligt att inte omtala hans yttre: "Gösta Ekman visade sig i Gézas gestalt som den damernas stora gunstling han i verkligheten är och det var säkerligen med förtjusning många av hans gamla beundrarinnor återsåg hans drag"⁶²¹ (*Gyurkovicsarna*). "Gösta Ekman gör sin vanliga filmhjärte. [...] Men han är älskvärd och välklädd – och så är han ju Gösta Ekman"⁶²² (*Familjens traditioner*, 1920). "Gösta Ekman som lyckoriddaren är i stället så mycket mera stolt och förförisk, en grann uppenbarelse förstås"⁶²³ (*En lyckoriddare*). Här kommer han undan med sitt utseende, men också i komedigenren förekom mindre älskvärda omdömen som "sliskig, söt och tom".⁶²⁴

Samma år som *Carl XII:s kurir* kom emellertid bilfilmen *Unga greven tar flickan och priset* där *Arbetets* recensent uttryckte en annorlunda uppfattning om Gösta Ekmans manlighet jämfört med de övriga recensenterna: "Som 'unga greven' är Gösta Ekman skådespelets huvudfigur. Det hade säkerligen varit lämpligare om en mera manlig kraft fått uppdraget. I vissa ögon-

blick har man svårt att skilja Ekmans ansikte från medspelerskans – ibland är hon nästan manligare än han. Men bägge äro en smula stela i ansiktet. Flickan är emellertid fager.”⁶²⁵

Här uppstår ett *queer moment* där den inte tillräckligt manlige Gösta Ekmans fagra utseende gör att recensenten inte kan se skillnad på honom och den fagra motspelerskan (Anita Dorr), som dessutom nästan är manligare än han är. Det är inte ett sätt för recensenten att skriva ned filmen för recensionen är mycket positiv: ”Det är nämligen här fråga om en film, som tänkts som film, som har filmhandling och inte en släpig romanhandling.”⁶²⁶ Det kan inte heller vara fråga om att recensenten verkligen hade svårighet att visuellt skilja på de två aktörerna eftersom detta syns tydligt i filmen. Däremot kan det vara en reaktion på fenomenet med den moderna kvinnan och den ovanligt strikt framställda jämställdheten i filmen – således samma typ av reaktion som de två herrarna i *Våra nöjen* uttryckte med anledning av tidsandan och de omvända genusrollerna. Som framgår är det det fagra utseendet som på nytt feminiserar Gösta Ekman, ändå förmanligas Anita Dorr här på samma premiss – genom sitt fagra utseende. Hur går det ihop? Eller går det ihop? Det vackra utseendet, som i första hand är genuskodat som feminint, faller här så att säga mellan stolarna i dikotomin manligt/kvinnligt.

När det gäller de mer prestigefyllda svenska dramaproduktionerna medverkade Gösta Ekman i Victor Sjöströms *Vem dömer* med sedvanlig gala-premiär på nyårsdagen. *Vem dömer*, som var det första samarbetet mellan Hjalmar Bergman (manus) och Gösta Ekman, utspelas i renässansmiljö och hade starka inslag av religiös symbolik och mystik. I filmen spelar Gösta Ekman Bertram, en bildskön yngling som hyser kärlek till Ursula (Jenny Hasselqvist). Ursula är dock gift med den betydligt äldre Mäster Anton (återigen Ivan Hedqvist) som under filmens gång får reda på att Ursula och Bertram går bakom ryggen på honom. I desperation försöker Ursula då förgifta sin make, som dör, men inte av giftet utan av chocken eftersom giftet har blivit utbytt mot ett ofarligt ämne. Då Ursula blir anklagad för mord erbjuder sig Bertram att dricka ur giftbägaren för att bevisa hennes oskuld, men hon slår bägaren ur hans hand. Ursula ställs därefter inför guds domstol och döms till att vandra genom eld för att man ska kunna avgöra om hon är skyldig eller ej. Ännu en gång erbjuder Bertram att offra sig i hennes ställe, vilket accepteras, men i sista stund ändrar sig Ursula – hon har insett sin skuld – och genomför gudsdomen på egen hand. Emedan den salige maken leende förlåter henne från himlen kan hon återförenas med Bertram på andra sidan av bålet.

Filmens framställning av Bertram kan inte med bästa vilja sägas ha nå-

got med modern ideal manlighet att göra. Bertram är inte bara bildskön, utan även en trånande och drömmande yngling i triåker och puffärmar. De självupppoffrade inslagen för tankarna till *Den unge Werthers lidanden*, och på samma svärmande sätt framställs kärleksaffären till Ursula. Han förnedras därtill av Mäster Anton för sitt bokliga intresse och när Bertram drar sitt svärd för att försvara Ursula mot pöbeln blir det bara ett patetiskt bevis för att han inte kan slåss.

Vem dömer fick överlag svala recensioner och blev inte den väntade framgången.⁶²⁷ Gösta Ekmans skådespel fick inga direkta rosor – ”Svagare är Gösta Ekman, en väl blodfattig och tam älskare”⁶²⁸ – även om det ska framhållas att många av recensenterna insåg rollens begränsning: ”[Ä]lskarrollen ger honom föga tillfälle att visa annat än ett vackert rafaelsansikte och en smidig, vackert skrudad figur.”⁶²⁹ Som vanlig var det utseendet som stod i fokus: ”Gösta Ekman, vacker som en Gud och med spröd, passionerad gossaktighet”.⁶³⁰ En recensent väljer dock att kraftigt ifrågasätta innebörden av denna vackra manlighet:

Bägge [andra skådespelare som fick beröm] i befriande motsats till den sköne jungfrun Gösta Ekman, som skulle vara oemotsändlig i lämpliga flickroller men som blir omöjlig och odräglig t. o. m. som s a g a n s hjälte, hur denne tvålvackre dandy kan ha blivit den svenska k v i n n o v ä r l d e n s dyrkade hjälte är en sexo-psykologisk gåta, som är större t. o. m. än gåtan – kvinnan själv!⁶³¹

Till skillnad från de övriga recensenterna, som pekar på sprödheten, gossaktigheten och skönheten i en svag manlighet – men ändå manlighet – tar denna recensent steget fullt ut och byter självsväldigt kön på Gösta Ekman. Han feminiseras som en skön jungfru och skribenten frågar upprört hur svenska kvinnor kan vara intresserade av en annan kvinna, eller åtminstone av en man utan det minsta spår av riktig eller modern ideal manlighet. Här är ytterligare ett *queer moment* där frågan kan ställas om den manlige recensenten såg Gösta Ekman som ett hot i formen av sodomit/homosexuell eller om detta har en annan innebörd. Innan jag ger mig på dessa frågor ska jag först skruva analysen ännu ett varv och därmed komplicera det hela ytterligare.

En manlighet med inslag av queer

Samtidigt som *Carl XII:s kurir* och *Unga greven tar flickan och priset* hade sina premiärer får Gösta Ekman huvudrollen i den historiska monumentalfilmen *Karl XII*. Med tanke på ältandet av hans feminina skönhet, hans dandysism och hans osvenskhet blir axlandet av rollen som självaste Karl XII –

”en av de största svenska män som lev⁶³² – rent spektakulär. Till och med vännen Per Lindberg uttrycker en viss förundran när han skriver: ”Att den spåde vackre dandyn Gösta Ekman lyckades göra en porträttlik yttre bild av Karl XII var redan det ägnat att väcka respekt.”⁶³³

Gösta Ekman hade vid det här laget redan kreerat ett stort antal dramatiska roller vid teatern och det sägs även att han skulle ha fått rollen som ”kompensation” efter att ha förlorat kampen om huvudrollen i *Gösta Berlings saga* (1924) till Lars Hanson, som ansågs mer manlig.⁶³⁴ Det är dock ett resonemang som inte håller då det sunda förnuftet, eller rättare sagt det ekonomiska sinnelaget hos finansierarna bakom den oerhört dyra produktionen av *Karl XII*, borde klargöra att Gösta Ekman fick rollen för att han var en aktad skådespelare, men framför allt för att han var så oerhört populär hos den filmgående publiken. I ett högriskprojekt som detta innebar hans stjärnstatus en ekonomisk garanti – någon som tydligt visar att utseendet i sig inte enbart bedömdes som negativt, utan att det även kunde fungera som en högst reell och ekonomisk tillgång.⁶³⁵

Nu var det dock inte det vackra utseendet som slog an en sträng, eller rättare satte igång hela symfoniorkestern hos kritikerna. Jag har i en tidigare artikel redogjort mer ingående för hur *Karl XII* använder sig av olika manligheter för att uppnå nationell ära och att filmen mottogs som ”den svenska nationalfilmen framför andra både för ämnets fosterländskt heroiska karaktär och för framställningens kraft och värdighet”.⁶³⁶ Här tittade jag också närmare på Karl XII-gestaltens funktion i förhållande till legenden, tsar Peter och samtida manlighetsideal och kom fram till slutsatsen: ”I filmen framstår också Karl XII som, trots några skavanker, den hegemoniska manligheten personifierad i en jämförelse med Peter. Det som främst skiljer dem åt är att den svenske kungen kan kontrollera sina passioner, till skillnad från tsaren som ger efter för sina och därför framstår som mer omanlig, i varje fall enligt samtida manliga ideal.”⁶³⁷

Karl XII:s skavanker bestod främst i att han, enligt legenden, inte drack alkohol och var måttligt intresserad av kvinnor, något som filmen understryker i förhållande till tsar Peters promiskuösa suput. Det ledde dock till att ett par manliga recensenter kände sig tvungna att påpeka att Karl XII minsann kunde ”dricka vin som en hel karl”⁶³⁸ och att han ”[e] heller var [...] så rädd för fruntimmer, som han framställs”⁶³⁹ – invändningar som visar på diskrepansen mellan manliga ideal och upplevd verklighet.

Vad händer då om fokus sätts på det faktum att det var den ”fagra jungfrun” Gösta Ekman som spelade den hypermanliga rollen? Överraskande lite faktiskt. Genom att anlägga en mycket porträttlik mask och genom ett nedtonat spel som ”förmått fänga krigarkungens stolta, ödmjuka, bittra,



Bild 28. "Ett monstrum av tapperhet." Gösta Ekman som Karl XII, karlaskarlen framför andra i Sveriges historiska medvetande under 1920-talet.

ensamma, idealistiska själ”⁶⁴⁰ förefaller det som om recensenterna har glömt bort hans tidigare insatser och utseendet. Istället handlar det bara om att han gestaltar ”viljan, segheten och det okuvliga modet hos den ensamme mannen i spetsen för riket och hären”⁶⁴¹ och att ”Gösta Ekmans tolkning av kungarollen är en av de starkaste individuella tolkningar vi sett på vita duken. Han har verkligen lyckats skapa en typ, som säkerligen de flesta gjort sig av Karl XII”.⁶⁴² Gösta Ekman lyckades med andra ord att gestalta Karl XII som ”ett monstrum av tapperhet”.⁶⁴³

Hur går detta egentligen ihop med den tidigare, som vi konstaterat, mycket starka bilden av Gösta Ekman som omanlig och rent av feminin, speciellt med tanke på att han här befann sig i ”fel” genre där denna bild i större utsträckning betraktades som en belastning jämfört med vad den gjorde i ”oseriös” komedi? Var själva Karl XII-gestalten så pass stark att den ensam kunde överskyla den tidigare bilden? En närläsning av de många och långa recensionerna avslöjar att det faktiskt förekommer några få avvikelser från den övriga floden av superlativ, gliringar som slängts in i en bisats. Carl Björnberg i *Nya Dagligt Allehanda* prisar filmen och först även Gösta Ekman, men kan sedan inte låta bli att skriva: ”[D]et är bara vid några tillfällen som skådespelarens egen personlighet lyser igenom.”⁶⁴⁴ När andra delen av *Karl XII* har premiär får konstnären Gustaf Cederström i uppdrag att skriva recensionen i samma tidning. Recensionen är mycket positiv, vilket till en början även inkluderar Gösta Ekmans insats: ”Hans spel har fått en käckare, manligare karaktär [...] som man tänkte sig skulle varit rätt så främmande för Gösta Ekmans läggning.”⁶⁴⁵ Bisatserna om att den egna personligheten lyser igenom och att det manliga är främmande för Gösta Ekmans läggning anspelar på föreställningen om populär fysionomi, här i den meningen att Gösta Ekman inte kan dölja sitt inre ”rätta” jag. Men vad i består då det ”rätta” jaget? Den tredje och sista gliringen kan kanske ge svar på den frågan:

Den hos kungen alltmör tilltagande slutenheten, okänsligheten inför folkets lidanden, segheten och det i all sin fanatism storslagna framhårdandet i kampen kommer inte mycket till synes. Masken har nog likaså blivit en smula för porträttlik. Och man får inte glömma, att vi ha sett en Karl-Gerhard-revy sedan [första delen] sist.⁶⁴⁶

Kritiken om att masken har blivit alldeles för porträttlik kan kopplas till att Gösta Ekman döljer något. Detta något ur en Karl Gerhard-revy rubbar uppenbarligen bilden av kärv manlighet i huvudet på recensenten Herbert Grevenius där han sitter i biosalongen. Om första delen av *Karl XII* hade han dessutom haft motsatt uppfattning: ”Gösta Ekman spelar Karl XII i en

utmärkt mask, fint och försynt, stundom gripande. Hans framställning blir också filmens främsta behållning.”⁶⁴⁷

Karl Gerhard, en nära vän till Gösta Ekman,⁶⁴⁸ uppförde under 1920-talet en rad populära revyer på Stockholmsscenen där han med satiriska kupletter och allusioner drev med dagsaktuella händelser och kända personer. Dessa anspelningar excellerade inte sällan i ett gestaltande av ombytta könsroller med mycket vågade texter som lät påskina att vissa feminina ynglingar, så kallade jazzgossar, och andra ur Stockholms kändiskrets hade en dragning till det egna könet. Karl Gerhard, som själv var homosexuell, tyckte bland annat att Gösta Ekman var alldeles för fjollig och utnämnde honom till ”sällskapets blonda handiva”.⁶⁴⁹

Vi kan alltså anta att Herbert Grevenius illusioner om Gösta Ekman i Karl XII-mask hade rubbats mellan de två delarna av *Karl XII* och att detta inträffade på en Karl Gerhard-revy där anspelningar gjorts på Gösta Ekmans sexuella läggning. Det skulle följaktligen också kunna förklara de två bisatserna i *Nya Dagligt Allehanda* som talade om ”personligheten” och ”Gösta Ekmans läggning” på ett sätt som inte riktigt kunde fogas till bilden av den hypermanlige Karl XII. Kan då inte detta ”något”, den ”homosexuella läggningen”, även fungera som den avgörande förklaringen till hela den avoghet som riktades mot Gösta Ekmans person, skådespeleri och utseende? Skulle det inte i så fall gå stick i stäv med min tes om att homosexualitet ännu inte ”fanns” under 1920-talet? Med enbart de tre sistnämnda invändningarna, och möjligtvis de *queer moments* som dök upp⁶⁵⁰, skulle man kunna göra det lätt för sig och anta det. Men då måste man också bortse från det faktum att dessa exempel utgör en försvinnande minoritet mitt i allt tal om omanlighet utan någon reell koppling till homosexualitet. För att bena upp det här ytterligare kan det därför vara idé att diskutera just förekomsten av konstituerad homosexualitet i relation till bilden av Gösta Ekman och om detta överhuvudtaget återfanns i svensk filmkultur.

(Homo)Sexualitet

Att studera Gösta Ekman utifrån kriteriet sexualitet är inte det lättaste. Han gifte sig 1914 med Greta Sundström och de fick sitt första barn, Hasse, året efter. Enligt de fem biografier som skrivits levde de också lyckliga tillsammans fram till Gösta Ekmans död 1938. Undersöker man samma biografier efter den dragning till män som störde Herbert Grevenius biobesök 1925 blir resultatet magrare, men det går också att se en utveckling från absolut tystnad till ett partiellt synliggörande som sannolikt hänger ihop med samhällets förändrade inställning. I självbiografien från 1928 skriver Gösta Ekman inget om det, och inte heller något om det kokainberoende som

han drog på sig i Berlin under inspelningen av *Faust* (1926).⁶⁵¹ Frånvaron av framför allt den senare "bekännelsen" ledde till att dagspressen försökte göra sensation av självbiografen.⁶⁵² 1938 skriver sonen Hasse mer utförligt om kokainberoendet, men inget om faderns sexualitet.⁶⁵³ Samma tystnad återfinns i den minnesbok som kom ut samma år.⁶⁵⁴ Däremot är Per Lindbergs biografi från 1942 mer frispråkig, framför allt vad gällde kokainberoendet, men även att Gösta Ekman från tid till annan greps av "kärlek genom ett fönster" till olika unga män, bland annat skådespelaren Sture Lagerwall.⁶⁵⁵ Denna litterära eufemism behöver kanske en extra utvikning. "Kärlek genom ett fönster" var en novell skriven av Hjalmar Bergman 1925 som handlar om en ensam benförlamad dam, Ilse, som sitter vid ett fönster och ser ut över ett torg. På avstånd blir hon förälskad i män och pojkar, men inte för deras "personlighets skull utan därför att [de] hade ett vackert ansikte, knollrigt hår, kraftig figur, glada ögon, leende mun, friska tänder."⁶⁵⁶ Gösta Ekman menade signifikativt att: "Den man som har skrivit den novellen står mig närmre än någon nutida författare."⁶⁵⁷

Lindberg skriver också om den skandal som Gösta Ekman råkade ut för i Köpenhamn i början av 1930-talet då han anklagades för att ha haft "ett ödesdigert inflytande på några danska ungdomar". Detta ledde till polisanmälan och en kort tids arbetsförbud i Norge innan utredningen lades ned.⁶⁵⁸ När så Bengt Forslund skriver sin biografi 1982 är den till stora delar byggd på de tidigare biografierna och han frågar sig om det låg något i alla rykten och kommer försiktigtvis fram till att Gösta Ekman hade "[e]n mer eller mindre latent homosexuell läggning [som] kan ha gjort att han drog till unga män".⁶⁵⁹

Det är i mångt och mycket en hysch hysch-bild av Gösta Ekmans sexuella läggning som träder fram här och som skulle kunna förklara de få explicita (läggning) och de många implicita utfallen (omanlig) mot honom. Frågan är dock om detta är en korrekt återgiven historieskrivning med tanke på den finkänslighet som omger allt tal om "kärlek genom ett fönster". Homosexuella handlingar var ju trots allt förbjudna fram till 1944. Hoppas vi däremot fram till 1990-talet och en intervju med skådespelaren Annalisa Ericson i *Kom ut* träder en helt annan bild av Gösta Ekman fram: "Vi hade ju alltid homosexuella runtomkring oss. Gösta Ekman, den äldre var otroligt modig redan på den tiden. Han kunde gå i päls och med handväska på stan. Han var inte rädd av sig. Homosexualitet var inget man uppmärksammade eller tyckte var så märkvärdigt."⁶⁶⁰

Denna bild verifieras också av Lindbergs målade beskrivning av Gösta Ekmans ankomst till Oslo för ett av många gästspel: "Det var vår, syrensprickningen och sol över Karl Johan, när G. E. kom till Oslo i en

elegant grön sammetskostym – alltid förargar den väl någon! – i ett diaman-tarmband som kom bort och kom tillbaka – med djupa svarta ringar kring ögonen, och fingrarna med de rödlackade naglarna nervöst flaxande.”⁶⁶¹

Det finns även levande bildbevis, som i den dokumentära boxningsfilmen *Harry Persson – Bud Gorman* (1927) där, förutom boxningen, en självklar attraktion låg i att visa upp kända personer i publiken för åskådarna på biografen. Privatpersonen Gösta Ekman är här så iögonfallande i sina schvungfulla kläder att fotografen/klipparen återvänder till honom, vilket inte sker med de andra närvarande kändisarna.⁶⁶²

Kort sagt, vi har alltså två bilder av Gösta Ekman. En som är öppen och extravagant och en som är mer subtil. Det leder således till fyra möjliga svar som i viss mån är sammanbundna med varandra och som alla har bäring enligt analysen: 1) många visste att han hade en dragning till män, 2) det var svårt att definiera honom som homosexuell eftersom ”homosexuell” inte hade konstituerats, 3) ingen brydde sig, 4) få visste om det.

Ännu en gång återvänder vi till Brunius försvarsartikel där han skriver: ”Nej – denne skådespelare är inte sentimental och han gör inte ens ett försök att låta sentimental, fastän det otvivelaktigt skulle vara rätt lönande i en så vulgär tid som denna.” Den vulgära tidsandan premierar alltså sentimentalitet, något som Brunius här förnekar att Gösta Ekman använder sig av, men där det samtidigt på ett annat ställe i texten ändå måste påpekas att det finns ”en hel del opersonligt slisk” hos denne söte ungdom.⁶⁶³

Sentimentalitet är något som Eve Kosofsky Sedgwick diskuterar i relation till homosexualitet och femininitet. Hon menar att under 1900-talet har sentimentalitet setts som något negativt, som något kvinnligt, och om män förknippades med det, som homosexuellt:

The strange career of ”sentimentality”, from the later eighteenth century when it was a term of high ethical and aesthetic praise, to the twentieth when it can be used to connote, beyond pathetic weakness, an actual principle of evil – and from its origin when it circulated freely between genders, through the feminocentric Victorian version, to the twentieth century one with its complex and distinctive relation to the male body – is a career that displays few easily articulable consistencies; and those few are [...] consistencies of subject matter.⁶⁶⁴

Med andra ord: under 1900-talet har sentimentalitet kommit att betraktas som en kvinnlig egenskap, medan om samma sak kopplas till en enskild man så visar det i värsta fall på homosexualitet. Kosofsky Sedgwick tar även upp den dualism som karakteriserade sentimentalitet fram till 1900-talet och kopplar det till ett resonemang om Oscar Wildes roman *Dorian Grays por-*

trätt. Idag är det svårt att ens hålla isär Oscar Wilde och homosexuell, men när romanen kom ut (1891) var det fortfarande fyra år kvar till det offentliga avslöjandet. Kosofsky Sedgwick menar därför att *Dorian Grays porträtt* är ”a perfect rhetorical distillation of the open secret, the glass closet, shaped by the conjunction of an extravagance of deniability and an extravagance of flamboyant display”.⁶⁶⁵ Tankeväckande här är likheten med den dubbla bilden av Gösta Ekman, vilket blir ännu mer intressant då det i alla biografier talas om honom som en Dorian Gray-figur, framför allt beroende på utseendet, men även genom att narkotikamissbruket och en övermänsklig arbetstakt inte föreföll att påverka honom – han var evigt ung.⁶⁶⁶ Hade då den dualistiska Dorian Gray-figuren hunnit att få sin homosexuella patina vid den här tiden? Svaret är både ja och nej. Undersökningar som gjorts om homosexuellas självbild och identitet visar att de var de första att anamma termen ”homosexuell”, ofta långt innan den hade blivit allmän.⁶⁶⁷ Denna medvetenhet kan kopplas till att Gösta Ekman, första gången han fick höra jämförelsen, bestämt förnekade den.⁶⁶⁸ I ett brev som Hjalmar Bergman, själv homosexuell, skrev till Ellen Key blir medvetenheten ännu tydligare:

Jag kom för någon tid sedan att åter läsa Dorian Gray och berördes ånyo – ehuru kanske mindre kraftigt än förr – av denna sjukliga sugande skönhetstörst. Och jag tänkte: vem är han? Han älskade en ung man – en naturens nyck alltså, oförståelig för de flesta, främmande, gärna någonting ”krokigt”, om man så vill, men i och för sig på intet sätt osedligt. Denna kärlek var kanske det enda rena och verkliga hos honom...⁶⁶⁹

Jag kommer nu för en stund att lämna Gösta Ekman och vidga perspektivet till filmkulturen och samhället i övrigt för att se om denna medvetenhet även sträckte sig dit.

Filmkulturen och Fäderneslandet

Utgår vi först från den öppna bilden kan vi snabbt konstatera att bland de bevarade svenska 1920-talsfilmerna återfinns inte en enda explicit beskrivning av en ”homosexuell” karaktär. Det kan bero på att ”homosexualitet” inte fanns, alternativt att det var ett alldeles för kontroversiellt ämne som censurerades – även om det inte handlar om en handgriplig censur genomförd av Svenska biografbyrån. Men att homosexualitet ännu inte hade konstituerats är inte detsamma som att säga att det inte fanns några som kände en dragning till det egna könet eller som identifierade sig som ”homosexuella”.

Richard Dyer menar i en historik över lesbiska och homosexuella filmer att den svenska filmen *Vingarne* (1916), i regi av Mauritz Stiller, troligtvis var

den första filmen i världen med ett homosexuellt tema.⁶⁷⁰ *Vingarne* hör dock inte till de filmer som öppet visar homosexualitet, utan här handlar det om den subtila bilden: de hemliga koderna, dubbla motiv och anspelningar. I filmen berättas hur skulptören Claude Zoret får idén till sin skulptur, Vingarna, i samband med att han träffar den unge och bildsköne målaren Mikael. Zoret adopterar Mikael. Efter ett par år träder den vackra furstinnan Lucia de Zamikow in i deras liv och ett triangeldrama spelas upp där Mikael, trots Zorets invändningar, inleder ett förhållande med furstinnan. Lucia är dock mest intresserad av pengarna som Mikael upprepade gånger tvingas be sin fosterfader om. Zoret blir allvarligt sjuk efter att ha talat i enrum med Lucia, där han bland annat sagt att: "Gif mig tillbaka mitt barn", varpå furstinnan svarar: "Ni är gammal och förstår ej längre kärleken." Då Mikael får höra om sjukdomen störtar han hem, men det är för sent, Zoret är redan död. Först då går sanningen upp för Mikael och han bryter med Lucia. *Vingarne* omges även av en ramhistoria där skådespelarna och regissören spelar sig själva, först under planerandet av filmen och sedan deras reaktioner på densamma då ljust tänds i Röda Kvarns salong efter premiären.

I *Sympatiens hemlighetsfulla makt* identifierar Fredrik Silverstolpe många av *Vingarnes* koder som idag kan betraktats som ett stycke kulturhistoria. Här pekar han ut förekomsten av bronsstatyetter hemma hos Zoret som ett tidstypiskt tecken för välbärgade homosexuella. Han menar vidare att Zoret är helt igenom homosexuell eftersom han inte förmår att återge den lockande erotiska glöden i Lucias ögon då han målar av henne. Det kan däremot Mikael. Även filmens användande av Ganymedesmyten (då Zeus blev så förälskad i den vackre ynglingen Ganymedes att han förvandlade sig till en örn och förde honom till Olympen) tydliggör det dubbla motivet. Sist men inte minst ska även filmens användande av Carl Milles verkliga staty Vingarna, en homoerotisk ikon, poängteras.⁶⁷¹ Dyer gör i sin analys en större sak av att flera av de inblandade själva var homosexuella och att många rimligtvis borde ha känt till detta. Han menar även att filmens patronförhållande mellan Zoret och Mikael, trots att det idag kan ses som förskönande, var en högst idealiserad form av homosexualitet (jämför "Kärlek genom ett fönster") vid den tiden. På det här sättet kunde den homosexuelle Stiller blanda bort korten och berätta en historia för den allmänna publiken, medan de invigda tolkade filmen på ett helt annat sätt.⁶⁷²

Trots att det med dagens ögon kan förefalla som om *Vingarne* sände ut starka homoerotiska signaler plockades inga av dessa upp i de samtida recensionerna. Filmen fick överlag negativ kritik, mestadels beroende på att ramhandlingen ansågs ha en avdramatiserande och distansnerande effekt som bröt filmens illusion.⁶⁷³ Det kan konstateras att ramhandlingen lyck-

ades dra bort uppmärksamheten från filmens "hemliga" tema, vilket inte minst blir tydligt då den homosexuella skådespelaren Nils Asther i prologen söker arbete och läser en annons undertecknad av Stiller med följande lydelse: "Ung, intelligent man med fördelaktigt utseende sökes för filminspelning." De inblandade verkliga personerna och annonsens konnotation till en samtida homosexuell kontaktannons borde i själva verket ha varit mer avslöjande än själva filmen.⁶⁷⁴

Efter *Vingarne* lyfter Dyer, för svenskt vidkommande, upp blicken i sin historik och landar i det närliggande Weimarrepublikens Tyskland. Det behöver inte ordas om de kulturella, politiska och ekonomiska förbindelserna mellan Sverige och Tyskland vid denna tid, varav import och export av stumfilm ingick som en del i det livliga utbytet. Men till skillnad från den närmast anemiska frånvaron i svensk filmproduktion, var förekomsten av "homosexualitet" något högre i den tyska. Överhuvudtaget fanns en större öppenhet i tysk film när det gällde sexualitet, framför allt visualiserat genom produktionen av upplysningsfilmerna, men också av explicit nakenhet i de så kallade kultur- och hälsofilmerna.⁶⁷⁵ Även om Berlins tjugotalsdekadens är överdriven, menar Dyer att staden förtjänade sitt rykte som "sex capital of the world". Man skulle därför kunna tänka sig att öppenheten skapade en medvetenhet på populärkulturell nivå. Likväl producerades endast tre filmer under den här tiden som på ett öppet och centralt sätt behandlade manlig respektive kvinnlig homosexualitet: upplysningsfilmerna *Anders als die Andern* (1919) och *Aus Eines Mannes Mädchenjahren* (1919), samt melodramen *Mädchen in Uniform* (1931).⁶⁷⁶

Anders als die Andern är unik. Den skapade en ohelig allians mellan den berömda tyske sexologen Magnus Hirschfeld och den skandalomsusade regissören Richard Oswald, som specialiserade sig på "sensationella" upplysningsfilmer. Hirschfeld var en av flera tyska vetenskapsmän som hävdade att homosexualitet var naturligt, det vill säga en sjukdom, och därför inte straffbart.⁶⁷⁷ Han måste alltså i filmmediet ha sett en chans till att skapa opinion mot § 175 i den tyska strafflagen (kriminalisering av sodomi). Oswald måste å sin sida ha ansett att ämnet hade en kommersiell potential. Huvudrollen spelades av den då stigande stjärnan Conrad Veidt och filmen handlar om kärlek mellan två män och vad det kunde leda till under hotet av kriminaliseringen, nämligen utpressning och självmord. Iscensättningarna, som inkluderade ett uppvisande av flera olika homosexuella subkulturer, varvades med förklarande föreläsningar av Hirschfeld som även skrev manus tillsammans med Oswald.⁶⁷⁸

Dyer gör här en läsning av Veidt, som likt Gösta Ekman hade ett fördelaktigt utseende och var på väg att bli en stjärna, där skönheten på ett dualis-

tiskt sätt kombineras med bister tragik à la Dorian Gray – en man med en hemlighet som leder till sorg och död för omgivningen och till slut för honom själv. Hemma hos Veidts karaktär finns även de karakteristiska statyetterna av nakna män som Dyer gör en mer explicit läsning av än Silverstolpe: "It is sometimes argued that the cult of the athlete was just a cover for the desire to look at naked men. No doubt in some cases this was so, but the athlete was also the actual form that desire took. People were not pretending to be turned on by athletic features – they were the turn-on."⁶⁷⁹

Föreställningen om att homosexuella levde dömda till ett liv i plåga, lidande och ensamhet som ledde till självmord, stammade från medicinsk litteratur där detta sågs som en "naturlig" utveckling av sjukdomen homosexualitet. Efter andra världskriget etablerades denna bild också i populärkulturen.⁶⁸⁰ *Anders als die Andern* visar dock att stereotypen etablerades så tidigt som 1919, vilket kanske inte gör det överraskande att typen även återfinns i flera välkända tyska stumfilmer från 1920-talet, bland annat i de två delarna av *Dr Mabuse, der Spieler* (1922) där karaktären Spoerri, en av mästebrotslingen Mabus degenererade underhuggare, framställs som en svag, klen frisör med ett starkt kokainberoende – ett beroende som fungerade symboliskt för den homosexuelles behov av att döva sin "naturliga" enslighet. En artikel i *Vära nöjen* berättar också om "den vita faran." Här presenteras kokainets historia, spridningsvägar, verkan, kostnad (10–15 kr/gram), samt dess popularisering via "de berättelser om filmstjärnornas trevliga hemliv, som polisprotokollen då och då sända genom världspresen [...] hos dessa folkets älskningar och förebilder". Skribenten Tore Heft menar att "kokainismen" nu är på väg att sprida sig inom alla samhällsklasser, men betecknande nog inleds artikeln med varningen om att kokainet erbjuds till, respektive säljes av, "ensliga nattvandrare" och "lösa existenser" på "tivelaktiga caféer", bland annat i Berlin och Köpenhamn.⁶⁸¹

Dyer nämner att vampyrsymboliken användes som en vanlig omskrivning för det dualistiska med homosexualitet vid den här tiden, en bild som återfinns i *Nosferatu* (1922), där greve Orlok både klär sig och rör sig som en dam, medan Thomas Hutter är manlig med breda axlar – en variant av föreställningen om den inverterade *femme-/butch*läggningen.⁶⁸²

Från svensk horisont skulle man alltså kunna förvänta sig att det strömmade in tyska filmer som på ett eller annat sätt höjde medvetenheten om en konstituerad (främst manlig) homosexualitet. Så var nu inte fallet. För det första var gestaltandet av "homosexualitet", både öppet och subtilt, ovanligt i kontrast till den generella öppenheten kring sexualitet i Berlins filmstudior. För det andra totalförbjöds både *Dr Mabuse*-filmerna och *Nosferatu* av den svenska censuren, om än inte på grund av sina homosexuella konnota-

tioner.⁶⁸³ Mer intressant är dock att *Anders als die Andern* inte ens köptes in av en svensk distributör. Varför kan vi idag bara spekulera kring, men i ljuset av upplysningsgenrens popularitet och att inte mindre än 27 av den famösa Richard Oswalts filmer köptes in till Sverige mellan 1915–1929 (varav sju totalförbjöds), framstår det som gåtfullt.⁶⁸⁴

För att återvända till Sverige och dess filmindustri så hängdes Stiller och flera personer i hans omgivning ut i *Fäderneslandet*. Enligt Greger Ekman, som menar att *Fäderneslandet* var en ren skandaltidning som saknade alla ambitioner till objektiv nyhetsförmedling, skulle tidningen ha frossat i sådana artiklar under slutet av 1910- och hela tjugotalet.⁶⁸⁵ *Fäderneslandet* hade dock många läsare och tog dessutom upp en rad tabubelagda ämnen som etablerade dagstidningar inte skrev om.⁶⁸⁶ För det stora flertalet som inte läste medicinsk litteratur torde därmed *Fäderneslandets* skrivelser om "homosexualitet" få en närmast monopolartad funktion inom en större produktion av offentliga föreställningar. När *Fäderneslandet* firade 70 år 1923 publicerade de en svart lista över ämnen som de "nödgats att med behandlskade händer ta i" för allmänhetens skull och som omfattade allt från "Advokater" till "Äventyrare i allmänhet". Varje kategori definierades och under rubriken "Perversa figurer" kunde man läsa:

F ä d e r n e s l a n d e t har icke principiellt något emot de stackars personer, som genom naturens lag äro "perverst" lagda. Men tidningen har alltid fordrat att de icke må tillåtas ställa till s k a d a eller o f f e n t l i g f ö r a r g e l s e. Så ha vi också ställt vid skampålen ej mindre sådana som g ö r a a f f ä r e r i pervers erotik än även t.ex. adliga gardesofficerare och "adjutanter" som "vanära sin uniform" genom att öppet visa sina smutsiga böjelser och för dessas tillfredställande missbruka sin "disciplinära myndighet"!⁶⁸⁷

Här framgår att den medicinska betydelseförklaringen om "naturlighet" trots allt förefaller ha slagit igenom. Termen "homosexualitet" används dock inte, utan istället är det "perversa" offentliga handlingar som *Fäderneslandet* säger sig vilja ställa vid skampålen. Det råder således fortfarande ambivalens mellan definitionerna av homosexualitet som en läggning och som en enstaka pervers handling. Det starkt ogillande markerandet mot att handlingarna utförs offentligt blir även ambivalent då tidningen inte verkar ha något emot att de utförs i den privata sfären. Det handlar här med andra ord om den "smittorisk" som homosexualitet behäftades med från framför allt 1940-talet och framåt. Alltså rädslan för att ungdom skulle förledas av vuxna individer, något som i sig motsäger det "naturliga" med homosexualitet.⁶⁸⁸

Gösta Ekmans dubbelnatur

Gösta Ekmans utåtriktade offentliga person såsom bland annat Annalisa Ericson beskriver honom borde rimligtvis ha framkallat kalla kårar i *Fäderneslandet*. Men en genomgång av tidningen från 1922 till 1925, en av Gösta Ekmans mest aktiva filmperioder, ger ett mycket magert resultat. Endast en artikel behandlar Gösta Ekman, eller närmare bestämt hans byxor. Signaturen ”Svarta handen” gör sig lustig över kändisskapets följder då han i en skröna beskriver hur han får tag i ett par av Gösta Ekmans begagnade byxor och sedan säljer dem på annons. Dagen efter annonsens införande är ”trappuppgången full med kärringar i alla åldrar och ställningar, från unga backfisar till gamla på träben!”. Efter en kvart har han sålt byxorna för den svindlade summan av 187 kronor! Gösta Ekman själv beskrivs i artikeln som ”Stockholms vackraste karl” och som ”damernas idol,”⁶⁸⁹ vilket för oss tillbaka till ruta ett.

Vi kan således konstatera att Gösta Ekmans utseende och popularitet i vissa avseenden pekade ut honom som omanlig och feminin, men att exakt samma utseende även gav upphov till en oerhörd popularitet hos framför allt kvinnor, men även bland män. Paradoxalt nog är det också den omanliga fysionomin, via populariteten, som placerar honom i den hypermanliga Karl XII-gestaltens stövlar och som han enligt samtida bedömningar fyller bättre än vad Gustaf IV Adolf förmådde att göra. Detta kan i sin tur tillskrivas den moderna kvinnans inverkan (vid biografkassorna), vilket alltså skapade konkret svängrum för en mer androgyn manlighet i kontrast till modern ideal manlighet. I avsaknad av en marknadsföring av Gösta Ekman som kvinnotjusare och Don Juan blir därför den faktiska marknadsföringen, där ”mjuka” ideal som faderskap och familj lyftes fram i flera hemma hos-reportage, än mer logisk.⁶⁹⁰

När det gäller hur Gösta Ekmans sexualitet inverkade på den allmänna bilden av och diskussionen om honom som skådespelare och person, framkommer en något ambivalent bild. Vid sidan av honom som snygg charmör och familjefader finns ytterligare två bilder: den extravaganta och den subtila. Att Gösta Ekman skyltade med en androgyn, omanlig och i vissa avseenden feminin framtoning när det gällde valet av kläder och attiraljer föreföll inte ha någon som helst inverkan på hans popularitet hos kvinnor – och inte heller hos männen, med några få undantag. Det kunde provocera fram reaktioner hos ”invigda” som Karl Gerhard, men sett till det stora hela var Gösta Ekmans ”läggning” något som inte diskuterades. Berodde det här på att man inte kunde diskutera det eftersom homosexualitet inte ”fanns” eller berodde det på att få visste om det, eller möjligtvis på att få brydde sig som Annalisa Ericson framhöll? Frågan är egentligen omöjlig att



Gösta Ekman, hans charmanta fru och lille son.

»Är det fråga om intervju?» säger Gösta Ekman, när vi, beräpnade med kamera och övriga moderna intervjuare-intervjuer kliva in i hans vackra hem vid Nybrogatan och på husfaderns inbjudan sitta oss ned i salongen, där solssolen just silar in genom de körsbärsfärgade gardi-



Gösta Ekman själv.

nerna och ljuset bryter sig gnistrande i en kristallvas med härliga djupröda rosor. »Ja, vet ni vad, jag är i allmänhet inte pigge på att yttra mig och i synnerhet inte att yttra något om mig själv, varken om min första filmroll eller min sista. Den frösta jag hittills gjort inom svensk filmkonst har ju varit, säger jag själv, än så länge ganska obehjälplig. Jag har försökt att ge politiken ett gott humör och jag vill att publiken skall vara glad med mig. Har jag lyckats med det

GÖSTA EKMAN HEMMA HOS SIG



Lille Hans kommer säkert att bli en duktig rytmare.

är jag mycket belåten. Men jag hoppas att i framtiden få tillfälle att försöka även i större, djupare saker. Att jag är belåten med mitt arbete i filmens tjänst och intresserad av det, det kan jag försäkra.

Och med utsökt åskvärdhet visade han oss så omkring i sin med konstnärlig smak inredda väning, från vilken vi här presentera några bilder.



I tankar, vid skrivbordet.

Bild 29. Ett av flera hemma-hos-reportage om Gösta Ekman där "mjuka" ideal som faderskap och familj lyfts fram.

besvara, men vad som ska framhållas är att de återkommande invändningarna om omanlighet och femininitet aldrig får samma konnotationer till det som idag karakteriserar homosexualitet. Det verkar snarare som om Gösta Ekmans extravaganta manlighet i själva verket faller tillbaka på den äldre föreställningen om den heterosexuella men till det yttre mycket feminina sprätthöken/dandyn och inte framåt mot den moderna dikotomin med hetero-/homosexuell?⁶⁹¹ De *queer moments* som dök upp i recensionerna pekar ut honom som feminiserad men ändå dock man, medan de tre inslängda bisatserna i samband med *Karl XII* är de enda som möjligen berör hans läggning. Ytterligare en gång förtjänar det att påpekas att dessa anmärkningar är så få att de drunknar i det övriga materialet.

Genom sitt extravaganta uttryck, och som lycklig familjefader, avviker därtill Gösta Ekman från den i medicinsk litteratur (och film) skapade bilden av den "homosexuella" som en sjuklig ensling. Detta trots att han plockade upp ett kokainberoende i Berlin under inspelningen av *Faust*. Reportagen från Berlininspelningen yttrar inte heller ett ord om dekadens, utan avhandlar istället stoltheten och oron över att de svenska stjärnorna gör succé på kontinenten.⁶⁹² Det symboliska likhetstecken som Dyer sätter upp mellan kokain och "homosexualitet" har här ingen bäring i den offentliga bilden av Gösta Ekman.

Beträffande Gösta Ekmans "dubbelnatur" finns ytterligare en film som är värd att uppmärksammas då den har vissa likartade förutsättningar till upplägget som *Vingarne*. Efter att först ha mötts och samarbetat med *Vem dömer*, och därefter med *Karl XII*, bad Gösta Ekman under sommaren 1927 Hjalmar Bergman att skriva ett filmmanus enkom för honom. Efter tio dagar presenterade Bergman idén till *En perfekt gentleman* (1927), en film som Ekman själv regisserade tillsammans med Vilhelm Bryde och som fick sedvanlig pampig annandagspremiär samma år. Enligt Per Lindberg började den homosexuella Bergman under förberedelseiden att betrakta Gösta Ekman som en "typisk Bergmangestalt, i spirituell nyckfullhet och fantasifull dialektik", vilket ska ha bidragit till att Gösta Ekman fick spela dubbla roller i filmen.⁶⁹³

En perfekt gentleman är på ytan en internationellt präglad salongskomedi där Gösta Ekman inledningsvis spelar Markis Robert de Luny. Robert tillhör den gamla ärevärdiga adeln, men är medellös och har därför "sält sig" och slottet till den nyrika uppkomlingen Charlotte Ponson, vars dotterdotter, Hortense, han numera är gift med. Filmens komiska anslag illustreras då Ponson visar upp slottet och dess inventarier för sina släktingar, ivrigt påpekade hur gammalt allt är och hur mycket det har kostat. Till sist kommer de fram till röksalongen där Robert sitter i en fåtölj och även han blir utpe-

kad som ett inventarium med "Frankrikes blåaste blod" rinnande i sina äd-ror. Förskräckt ser Robert hur släktingarna pressar sig mot glasdörrarna till röksalongen för att få en glimt av ädlingen, vilket bokstavligen förvandlar honom till ett djur i bur, till ett objekt.

Robert själv visar upp alla tecken på den degenererade adelsmannen: han bär alltid monokel och klär sig antingen i smoking/frack, rökrock eller sidenpyjamas; han är allmänt blasé, har en ironisk inställning till allt och bryr sig inte om någonting förutom de dyra kläder och skodon som han lå-ter sy upp. Mot Ponsons släktingar uppträder han vanvördigt och mot hus-trun är han helt igenom iskall – trots att hon gör allt för att få honom sex-uellt intresserad. Detta ointresse ställs på sin spets då en bekant till Robert, Jacques Renard, uppfattar likgiltigheten som en svaghet och därför tar till-fället i akt och ofredar Hortense. Robert kommer på dem och seden krä-ver att en duell utkämpas. Men istället för att bli upprörd visar Robert inga känslor alls, vilket får en fysisk återspeglning i att det rituella slaget som ska stadfästa duellen inte blir mer än en slapp smekning. När duellen ska ut-kämpas bestäms att första blodvite avgör. Robert och Renard inleder fäkt-ningen och plötsligt ropar en av sekonderna att Robert är sårad. Han under-söker överraskat sig själv utan att hitta något sår, och till slut får sekonden gå fram och visa "såret" som inte är mer än ett nålstick. "Ja, jag formligen badar i blod" säger då Robert ironiskt. Ingenting framstår som allvarligt för honom.

I nästa scen anländer han till Adelsklubben med armen i mitella. Alla på klubben fryser dock ut honom eftersom Renard har spridit ryktet om hans fru och "såret". När Robert konfronterar Renard svarar denne med skym-fen att sätta ett förstoringsglas till ögat istället för den sedvanliga monokeln, som en markering mot "såret".

Här tar filmen en ny vändning. Robert flyr ut på landet, krockar med sin bil och vaknar upp hos bonden Jean Coubert (Gösta Ekmans andra roll i filmen). Jean visar sig vara en kopia till utseendet och det indikeras också att någon i släkten de Luny har tagit sig en svängom i sänghalmen med en bondpiga. Jeans koppling till den "friska" landsbygden gör honom automa-tiskt mer kroppsligt vital än Robert. Det är något som aldrig illustreras i fil-men, utan det förutsätts att tidens publik ska uppfatta det så. Robert över-talar därför sin dubbelgångare att de ska byta plats med varandra eftersom Robert, innan han flydde fältet, hade lovat svärmodern att dyka upp som en ny människa hos hennes advokat för att få ut apanaget.

Häriifrån följer en rad komiska förvecklingar där Jean har vissa svårig-heter att träda in i den blaserade markisens roll. Roberts butler, som är in-vidg i komplotten, kommer med en rad goda råd som på ett mycket direkt

sätt blottar skillnaden mellan degenererad och frisk manlighet, till exempel att Jean inte ska stå så rak i ryggen och att han ska "[s]e sjuk ut!". Under tiden har Robert svårt att träda in i bonden roll, illustrerat av att han inte kan mjölka en ko, utan istället bara ställer flaskan under spenarna och därefter ber snällt om en halv liter i tron att det ska rinna ned av sig själv.

Det dråpliga förbyts dock snart i ett drama med mörka undertoner när Renard, fortfarande i tron att markisen är en feg stackare, utför ett regelrätt våldtäktsförsök på Hortense. När den nya Robert finner dem i sovgemaket denna gång blir reaktionen dock annorlunda. Den vitala Robert trycker upp den överraskade Renard mot väggen och slår därpå ner honom med några kraftfulla svingar innan han slängs ut från slottet med dunder och brak. Den likaledes förvånande Hortense slänger sig i armarna på "Robert", som nu ger prov på ytterligare ett sundhetstecken i det att han visar sexuellt intresse för frun. Till råga på allt hindrar Jeans heder honom från att utnyttja situationen. Istället erkänner han komplotten. När han ska ge sig iväg stoppar Hortense honom i dörren och försöker kyssa hans hand. När han drar undan den frågar hon: "Varför får jag inte kyssa handen som försvarat mig?" – vilket visar att hennes hjärta nu tillhör Jean.

Under tiden har den riktiga markisen kommit hem och bakom ett draperi hört hela samtalet. Han släntrar eftertänksamt ut i röksalongen där två adjutanter till Renard väntar. De tre gör upp detaljerna till den nödgande duellen och Robert, som här självmant träder i Jeans ställe, fastställer den till att vara "på liv och på död och inom en timme!". Efter duellen, som enbart skymtar förbi i en drömlig bild, transporteras den sårade Robert hem till slottet där han på dödsbädden ger sin välsignelse till Hortense. Filmen slutar med att Jean återvänder till slottet.

Robert, i Gösta Ekmans gestaltning, uppvisar en rad tecken som lätt kan misstas för "homosexualitet", exempelvis ointresset för frun, klädsnobberiet, klenheten och ensligheten. Jean å sin sida vänder dessa egenskaper helt om och uppvisar därmed en mer kraftfull "naturlig" manlighet, som dessutom lockar Hortense sexuellt. Poängen är dock att Robert snarare är asexuell i sin dandyism. Det degenererade draget i hans manlighet har med andra ord ingen samtida koppling till "homosexualitet", ett förhållningssätt som också genomsyrar recensionerna. I *Stockholms-Tidningen* talar Arthur Nordén visserligen om Robert som ett "Oscar Wildeskt salongslejon, som säger respektlösa lustigheter, en dandy med ironiens hjälmmod". Längre fram uttrycker han likafullt sin förvåning över att filmen har specialskrivits för Gösta Ekman eftersom "redan ansiktets våldanande sundhet och intelligensens ljusa infall motsade uppgifterna om hans ynkedom".⁶⁹⁴

Eftersom det rent visuellt är mycket små nyansskillnader mellan Ro-

bert och Jeans två manligheter ska det noteras att denna postulerade skillnad likväl får ett stort emotionellt genomslag i recensionerna. Bonden uppfattas som "sympatisk, rakryggad och ståtlig"⁶⁹⁵ medan markisen framstår som "dekadant, ett kräk och mähä".⁶⁹⁶ Till och med ett sådant laddat ord som "äckel" används för att beskriva honom.⁶⁹⁷ Identitetsbytet i filmen kan sammanfattas på det sätt som Per Johan Enström gör: "Nu har det blivit karl av honom."⁶⁹⁸ Reaktionerna visar på ett plan hur otroligt små fysionomiska avvikelser som kan särskilja en mes från en man. Men på ett andra plan beror reaktionerna även på handling kontra passivitet. Det är framför allt två saker som gör Robert till ett mähä och ett äckel, medan Jean blir en karl i samma situation. Den första är Roberts passivitet inför fruns sexuella närmanden som flera recensenter hade svårt att acceptera.⁶⁹⁹ Den andra är hans passivitet inför det första våldtäktsförsöket av Hortense. Här var det dessutom flera recensenter som undrade om inte Robert rent av hade uppmuntrat Renard, och att det "torde bli ett hetsigt debattämne en tid framåt".⁷⁰⁰ Det ska också noteras att detta är en av få gånger då recensenterna inte väljer att tala om Gösta Ekmans vackra utseende.

Några år senare, "när Gösta Ekman blivit mera medveten om sin egen dubbelnatur", enligt Per Lindberg, satte han *En perfekt gentleman* över alla andra filmer han gjort.⁷⁰¹ Det ger en antydning om att det eventuellt fanns ett "hemligt" motiv med filmens dubbla roller som i *Vingarne* eller i *Dorian Grays porträtt*, men det var inget man i samtiden kopplade till dikotomin hetero-/homosexuell.

I sina memoarer skriver regissören Ragnar Hyltén-Cavallius, själv homosexuell, om att han på omvägar fått höra att Gösta Ekman inte "hade varit vidare belåten med något som jag i min oskuld kallade en hyllningsartikel" i *Våra nöjen* 1925. Hyltén-Cavallius misstänkte att det var hans beskrivning av Gösta Ekman som en "titus" som möjligen hade misstolkats som en "lustgosse från antikens dagar"⁷⁰² – med andra ord att han hade hängt ut Gösta Ekman.

Biografen är skriven 1960. Det har alltså gått ett ansevärt antal år sedan hyllningsartikeln skrevs, vilket bland annat förklarar att Hyltén-Cavallius tar fel på år. I själva verket infördes artikeln 1928 under rubriken "Våra herrar" och man kan förstå att Gösta Ekman blev sur. För det första skriver den unge Hyltén-Cavallius nästan enbart om hur "osannolikt fager" Gösta Ekman är. För det andra genomsyras artikeln av dubbetydiga anspelningar på hans sexualitet och avslutas:

Men kanske låter dandyn en dag masken falla. Kanske skall en gång bakom den Dorian Grayska bilden framträda de skarpa och lidelsefulla dragen av en mogen konstnär, brinnande av iver att nå det hög-

sta. Det vet ingen, kanske ej ens den älskvärde ynglingen Gösta Ekman själv, han som gracerna en gång kysst på både panna och mun och som med en så självklar säkerhet låtit kyssarna sig väl smaka samt vandrat vidare för att slutligen likt Titus bliva om ej människosläktets så åtminstone Sveriges och Stockholms kärlek och vållust.⁷⁰³

En perfekt gentleman är fascinerande eftersom Gösta Ekman i rollen som Robert i mångt och mycket faktiskt spelar den offentligt skapade bilden av honom (snygg, omanlig, modelejon), medan Jean då skulle symbolisera det verkliga jaget eller den manlige mannen. Per Lindberg menar också att Gösta Ekman "hade trasslat in sig i härvor av hemligheter, sådana, att han behövde den ena överansträngningen efter den andra, ett ständigt mångsyssleri, för att villa bort bilden av det liv han levde".⁷⁰⁴ Det går alltså att dra vissa paralleller till Kosofsky Sedgwicks tal om en "glass closet" – en öppen hemlighet – när det gäller Gösta Ekmans sexualitet. Men med några få undantag diskuterades inte Gösta Ekmans sexualitet som homosexuell, utan omväxlande som omanlig, feminin och manlig. De gånger han "hängdes ut" var få och då handlade det oftast om redan invigda som talade i eufemismer, medan de oinvigda använde en terminologi som låg utanför den moderna dikotomin hetero-/homosexualitet – något som pekar på att "homosexualitet" ännu inte existerade som ett lättillgängligt kategoriseringsbegrepp.

Crossdressing

Crossdressing eller *drag*, det fenomen där män sätter på sig kvinnliga kläder eller där kvinnor sätter på sig manliga kläder, förekommer i nio bevarade svenska filmer från 1920-talet. Det är med andra ord ganska ovanligt även om det inte kan betraktas som sensationellt för sin tid då det både finns en längre historisk tradition med bland annat karnevalistiska upptåg och mera närliggande tilldragelser som Karl Gerhardrevyerna.

Inom QT-forskning har drag kommit att bli närmast synonymt med en bites som Judith Butler presenterade i *Gender Trouble* där hon menade att fenomenet visade på en dissonans mellan kön och performativitet, kön och genus, samt mellan genus och performativitet, eftersom "könet" på den som uppträder i drag inte är detsamma som det genus som visas upp. Genuset är därför enbart en parodi – och inte ens en parodi på originalet, utan på själva föreställningen om att det överhuvudtaget skulle finnas ett original.⁷⁰⁵ Eftersom *crossdressing* mestadels associeras med just humor och överdrivet beteende på det som parodieras, till exempel sexualitet, etnicitet och klass, innehåller det, liksom all humor en subversiv potential till att underminera "normalitet" på det sätt Butler avser. Men vad gör egentligen en parodi

till en parodi? Är det en parodi om den inte läses som en sådan?⁷⁰⁶ Med andra ord: vilka olika betydelser har dessa klädbyten när de sätts in i sina olika sammanhang? Exempelvis är det en milsvid betydelseskillnad mellan ett uppträdande av After Dark på Börsen och en man i kvinnokläder på gatan. Båda kan sägas parodiera ”normen”, men medan After Dark tjänar pengar och är skyddade stjärnor riskerar den manlige transvestiten på gatan kanske sitt liv. Det finns sålunda *crossdressing* som är tillåten och otillåten inom normaliteten; en normalitet som dessutom är historiskt föränderlig. Det är utifrån dessa två punkter jag kommer att diskutera förekomsten av *crossdressing* i de svenska tjugotalsfilmerna.

Tillåten crossdressing

Alla tillåtna uppträdanden av *crossdressing* återfinns i komedier av olika slag. Som redan konstaterats innehåller humorn i sig ett subversivt element som tillåter det otillåtna, samtidigt som humorn i sig underminerar samma subversiva element eftersom alla vet att det är på låtsas.⁷⁰⁷ För att kunna separera det tillåtna från det otillåtna blir därför även det performativa momentet viktigt, alltså på vilket sätt skådespelaren uppför sig i fel kläder vad gäller miner och spel med kroppen.

I *Boman på utställningen*, *Charleys tant* (1926), *Flickorna Gyurkovics* (1926), *På kryss med Blixten* (1927) och *Janssons frestelse* är det män, samt en pojke, som klär ut sig i kvinnokläder för att lura någon. Det innebär också att de måste uppträda med olika kvinnliga manér, annars faller den inomrumsliga fiktionen. Men eftersom det handlar om komedier där åskådarna i biosalongen redan är medvetna om att det är män i kvinnokläder de ser, innebär det också att det kvinnliga beteendet kan, eller till och med måste, överdrivas för att locka till skratt utan att fiktionen faller. Med undantag av *Charleys tant* utgör inte *crossdressing* filmernas huvudsakligt humoristiska syfte, utan ingår istället som ett av flera påhitt som de olika karaktärerna involveras i.

Ett exempel är en scen ur *Boman på utställningen* där överliggaren Boman (Georg Blomstedt) tar jobb som kvinnlig diskare för att tjäna ihop lite snabba pengar. Skådespelaren Georg Blomstedt är stor och satt (lite edvardperssonsk) och därför blir även hans ”fruntimmer” en omöjlig illusion. Dock uppträder han tillräckligt kokett för att erhålla jobbet och det håller i sig tills han börjar dricka slattar ur de vin- och ölglas som ska diskas. När han blir berusad kommer han på sig själv med att sakna bröst och som kompensation använder han ett par konservburkar. I *Charleys tant*, som bygger på en engelsk fars av Brandon Thomas, är upplägget detsamma. Här behöver två studenter kvickt ett förkläde till en lunch med två flickor

då Dona Lucia, en brasiliansk miljonärska, inte dyker upp som förväntat. De övertalar därför en studiekamrat, Bobs (Elis Ellis), som får klä ut sig i prunkande tantiga och heltäckande 1800-talskläder och som sedan agerar överdrivet "kvinnligt". Till lunchen infinder sig dock oväntat fadern till en av studenterna, vilket sätter igång de farsartade förvecklingarna där fadern och en rival båda blir förälskade i den manhaftiga Dona Lucia, eller rättare sagt hennes pengar. Här skulle man kunna tänka sig att upplägget med en man som uppvaktar en annan man i kvinnokläder skulle kunna leda till en del "queerness". Dock markeras Dona Lucias heterosexuella manlighet under filmens gång då han, fortfarande i kvinnokläder men avslöjad som man, uppvaktar flera flickor. Tack vare det genremässigt tillåtna upplägget passeras således aldrig gränsen till det otillåtna, utan det uppfattas som tillåten humor. Så skriver till exempel *Stockholms Dagblad* att Blomstedt är "obetalbar" som diskerska⁷⁰⁸, medan Ellis gestaltar en "underhållande dam [...] med illuderande kvinnliga behag".⁷⁰⁹ För att inga misstolkningar ska göras används också citattecken runt "tant"⁷¹⁰ eller så beskrivs det som ett "harmlost upptåg".⁷¹¹

Även *Flickorna Gyurkovics* har en kort scen med en man, greve Horkay (Willy Fritsch), som klär ut sig och försöker att uppträda som kvinna; här för att rädda den bångstyriga Mizzi (Betty Balfour) från ett slott där inga män äger tillträde. Sällsyntheten är att detta är en av endast två filmer som innehåller kvinnlig *crossdressing*. Mizzi är tvungen att ta på sig manskläder, slicka det korta håret bakåt och uppträda som en man – vilket innebär buffligt – för att kunna fly från slottet. Därefter behåller Mizzi bara sin kostym tills hon kan finna en klänning, vilket inkluderar något som nuddar vid ett *queer moment* när hon hamnar på en modeföreläsning där hon, fortfarande i manskläder, sitter med en kikare på läktaren och ivrigt studerar de kvinnliga modellerna. Eller rättare sagt deras kläder.

Den komiska inramningen och det överdrivna uppträdandet av det kön som ska parodieras är vad som gör *crossdressing* tillåtet i dessa filmer. Utrymmet för *queerness* eller feltolkningar är försumbart.

Otillåten crossdressing

Flickan i frack är den andra filmen med kvinnlig *crossdressing* och som framgick i ungdomskapitlet skapade en kvinna i manskläder inte den förväntade sensationen. Däremot återkommer orden "bisarrerierna"⁷¹² och "bisarr"⁷¹³ i flera recensioner, något som kan bero på att Magda Holm som Katja inte överdriver skådespelet som i filmerna ovan. När Katja anländer i frack till balen stannar dansen av och människor backar undan. Istället för att niga bugar Katja och hon försöker även bjuda upp en annan flicka. Den enda

som visar intresse är en äldre man i mustasch, men han blir avsnoppad eftersom han bjuder upp en "man". Efter att ha varit ute och vänt på trappan återvänder Katja till salen. Väl inne igen dricker hon konjak och röker cigarr, bjuden av mannen i mustaschen som ännu inte har gett upp. Lätt onykter flyr hon honom genom att tvinga till sig en dans med en ung ogillande kvinna. Genom att spela "man" med större realism passerar Magda Holm/Katja gränsen för det otillåtna.

En annan otillåten *crossdressing* förekommer i andra delen av *Karl XII* där den unga löjtnanten Lasse Ulfclou (Palle Brunius) ska lämna över ett brev från Karl XII till sultanen i Konstantinopel. Problemet är bara att den som ska lämna över brevet måste kunna tala turkiska och dessutom klä sig i turkiska kvinnokläder för att klara sig hela vägen till Konstantinopel där sultanen tar emot folkets klagomål efter fredagsbönen. Trots att det finns ett fullgott dramaturgiskt motiv till klädbytet arrangerar filmskaparna resolut de följande scenerna på ett sätt som till varje pris har för avsikt att stävja eventuella felaktiga uppfattningar som biopubliken kan få när de ser hjälten i kvinnokläder. För det första kan Lasse inte lära sig att uppföra sig kvinnligt. För det andra skrattar både han och karolinerna runtomkring honom så hysteriskt åt det felaktiga med en man i kvinnokläder att de bryter den dramaturgiska konventionen gång på gång, bland annat genom kommentarer som: "Sköt dig nu som en brav karl fast det blivit kvinnfolk av dig!" Konventionen bryts även spatialt. I en scen då Lasse ska lämna ett bevakat hus tillsammans med en karolin går en beväpnad vakt förbi. De två väntar en kort stund och går sedan ut på gatan. När de ska ta avsked börjar karolinen att skratta så mycket att han måste ta sig för magen, trots att den beväpnade vakten inte kan vara mer än några meter därifrån. När Lasse därefter rör sig ute på gatorna och konfronteras av andra vakter finns det inte en tillstymmelse av någon kvinnlighet i gångstilen. Filmskaparna valde helt enkelt bort möjligheten att skildra Lasse så att han framstod som mer kvinnlig, trots att de kunde ha utnyttjat det faktum att skådespelaren som spelade Lasse var ung och därmed har ett mer androgynt utseende.⁷¹⁴ Intressant nog nämns aldrig denna 20 minuter långa sekvens i recensionerna, trots att det är den längsta avvikelser från filmens skildring av Karl XII:s liv och levne. *Karl XII* är också den enda filmen med *crossdressing* som inte är en komedi, vilket i sig bryter mot det tillåtna.

Båda filmerna visar att det överdrivna agerandet är nödvändigt för att parodin inte ska falla över i det otillåtna. Det manliga och det kvinnliga måste med andra ord tydligt markeras, men paradoxalt nog genom att performativt förstärka det "manliga" respektive det "kvinnliga" beteendet.

Queer moments

Både *Svarte Rudolf* och *Fritiofs saga* (1924) är komedier som på ytan egentligen innehåller den tillåtna varianten av *crossdressing*, men i båda filmerna förekommer *queer moments* som ruckar på den heteronormativa berättelsen genom att gränsen suddas ut mellan det tillåtna och det otillåtna i dikotomierna manligt/kvinnligt respektive hetero-/homosexuell.

I *Svarte Rudolf* spelar Fridolf Rhudin Rudolf Carlsson, en filmbiten man som lever sitt liv på gränsen mellan dröm och verklighet. Han ser sig bland annat som en filmhjälte à la Valentino och tränar kyssteknik på skyltdockor på varuhuset där han arbetar. Rudolf, som författat ett filmmanus med spritsmugglartema, är beredd att göra allt för att komma in vid filmen. När han bevisar Östköpings idrottsklubbs årsbal uppträder film- och danskonstnärinnan Molly Sisters, som Rudolf genast inviterar till sitt bord med avsikten att få henne att medverka i filmen. Molly Sisters är dock en *dragqueen*, en man (Gunnar Tannefors) i kvinnokläder. Detta avslöjas tidigt både för åskådarna i biografsalongen och för publiken på årsbalen inom det filmiska rummet i en kort scen där en annan man dunkar Molly Sisters i ryggen och säger: "Bravo Gösta! Du dansar ju som en hel karl!" när han är klar med sitt nummer. Att Rudolf inte genomsådär detta utgör förstås skämtet.

När Molly Sisters accepterar inbjudan väljer filmskaparna att lägga in ytterligare en markering med texten "Molly Sisters gick till sitt öde som en man", för att inte några missförstånd ska uppstå. Sittandes vid bordet uppför sig dock inte Molly Sisters överdrivet kvinnligt och han ser inte heller ut som en man i kvinnokläder, utan det skulle kunna vara en kvinna som sitter bredvid den lyckliga Rudolf. Efter ett tag kommer dessutom en annan man fram och vill bjuda upp Molly Sisters, men Rudolf schasar iväg mannen och bjuder själv upp Molly Sisters. I trängseln på dansgolvet faller Molly Sisters peruk plötsligt av med följden att han rusar därifrån, medan Rudolf ensam står kvar och blir utskrattad. Sedan följer ett kort klipp från bakom scenen där Molly Sisters inte skrattar skadeglatt tillsammans med mannen som dunkat honom i ryggen. Istället slänger han upprört peruken, uttrycker förtvivlan och är nära att börja gråta.

Här uppstår ett *queer moment* med ovanligt stort utrymme för alternativa tolkningar. Jag tänker på den andre mannen som vill bjuda upp Molly. Visste han om att det var en man eller en kvinna? Och den "felaktiga" reaktionen bakom scenen, vad innebär den om inte ett intresse för Rudolf?

En jämförelse med filmmanuset visar att en del tänkvärda ändringar har gjorts som både förstärker och förminskar det som är "queer" med sekvensen. För det första såg den "avslöjande" scenen där Molly Sisters får en dunk i ryggen ut på ett annat sätt i originalmanuset: "BILD BAKOM

SCENEN: Två grabbar gratulera dansösen över sig förtjusta. Dansösen säger med överdriven förföriskhet: 'Vicke, min älskling, ro hit med en cigarett!' Hon blir bönhörd och chevalereskt biträdd vid tändningen av cigaretten." För det andra har scenen i filmen där Molly Sisters är förtvivlad blivit ändrad från en första versionen där Molly Sisters och den andre mannen faller ihop i skattparoxysmer efter att ha lurat Rudolf – alltså samma typ av skattmarkering som i *Karl XII*. Detta har dock strukits och ändrats till: "INNE PÅ SCENEN: 'Dansösen' berättar för några grabbar om sitt äventyr", vilket inte heller stämmer överens med slutversionen.⁷¹⁵ Med andra ord har en mycket burdus (manlig) version ändrats till en mer subtil (androgyn) version genom att filmmakarna har rensat ut flertalet av de nödvändiga överdrifter som gjorde parodin tillåten. Varför dessa ändringar gjordes är omöjligt att svara på och dessvärre är det inte heller en enda recensent som kommenterar sekvensen.⁷¹⁶

Fritiofs saga är en av tre karnevalfilmer som lundastudenterna gjorde på 1920-talet. Filmen är ett spex som driver med kontroversen kring Stillers fria filmatisering av Selma Lagerlöfs *Gösta Berlings saga* från samma år. I samma "fria" anda använder man här Esaia Tegnér's dikt "Fritiofs saga". Filmen utspelar sig således i vikingatid, men samtiden är lika fullt högst representerad av motorcyklar, bilar, dagstidningar och stadsmiljöer.

Filmens *crossdressing* representeras av Ernst Alexandersson, som spelar den manhaftiga vikingabruden Ingeborg på det överdrivna, tillåtna sättet. Filmens *queer moment* kommer dock då den konventionella slutkyssen ska verkställas mellan Ingeborg och Fritiof (Axel Möller) – alltså mellan två män på ett sätt som överskrider gränsen för det tillåtna. Än mer intressant är att efter kyssen följer textrutan "Så ändades sagan. All i Tegnér's dikt Ring blir gift med Ingeborg, ristar sig till döds på ålderdomen mm., att Baldersbålet egentligen är en helt annan historia mm. hava vi ansett vara saker, vilka liksom det poetiska svamlet, ej hava med filmkonst att göra, utan visa vi blott följande upplyftande slutscen:" vilket följs av en närbild på de två männen som ömt lutar huvudena mot varandra, håller händer och därefter ger varandra en lång kyss. Mer queer än så blir det inte i svensk tjugotalsfilm, men tack vare den karnevalistiska inramningen är det ingen recensent som opponerar sig mot den här uppenbara provokationen. Istället är de med på noterna då de skriver: "Ingeborg var så fager, att det till en början var svårt för åskådaren att bestämma hennes – eller hans – kön"⁷¹⁷ och "Jag vill endast tillägga, att Ingeborg var en förtjusande ungmö, som säkerligen kommer att sätta många hjärtan i brand".⁷¹⁸ Att det fanns ett utrymme för otillåten *crossdressing* inom den studentikosa sfären markeras även i *Boman på utställningen* och *Charleys tant* där de två männen i kvinnokläder hänvisar till att

de tidigare har klätt ut sig till kvinnor i samband med studentspex. Dock finns det här definitivt utrymme för alternativa läsningar av männen i *Fritiofs saga*, och även av den subtila sekvensen i *Svarte Rudolf*.

Sammanfattning

Den essentialistiska dikotomin mellan man och kvinna återfinns som en stark strömning i det svenska 1920-talssamhället. Det fanns en stark föreställning om att kvinnorna hade, inte minst genom fenomenet med den unga moderna kvinnan, trängt in på "manligt" territorium och därmed både bidragit till skapandet av, samt underlättat för, mer kvinnliga män. Med den nye veke och känslige mannen som emblem har tidigare forskning ofta förutsatt att detta utgjorde ett problem eller en kris för manligheten. Det har i sin tur ofta kopplats till den starka uppfattningen inom queer- och genusforskningen om att den heterosexuella relationen var norm och att denna norm per definition skapades i en binär dikotomi mot homosexualitet. Här har jag dock utgått från hypotesen att homosexualitet ännu inte hade konstituerats utanför den medicinska litteraturen och därmed inte heller fanns tillgänglig för att skapa motbilder till "riktig" manlighet eller kvinnlighet i en heterosexuell matris.

En närläsning av Gösta Ekman som skådespelare och person visar att man i allmänhet fortfarande under 1920-talet diskuterade utseende, popularitet och sexualitet i termer av manligt respektive kvinnligt kodade egenskaper och beteenden – och ytterligt sällan i termer av sexuell läggning. Gösta Ekmans androgyna manlighet, som i den offentliga bilden pendlade mellan oerhört feminin och hypermanlig, betraktades inte heller som något ensidigt negativt. Påhopp om att han var omanlig, feminin och till och med osvensk påverkade inte hans popularitet överhuvudtaget. Istället kunde denna transformativa mittemellanmanlighet vara en stor tillgång, exempelvis vid tillsättandet av huvudrollen i *Karl XII* där de hårda ekonomiska motiven övervägde ett föreställt behov av modern ideal manlighet. Resultatet av den här undersökningen sätter onekligen manlighetsforskningens tidigare användande av begrepp som omanlig, feminisering och manlighetens kris i ett nytt perspektiv då begreppen bevisligen inte enbart hade negativa funktioner för konstruktionen av manlighet. Här har det kvinnliga inflytandet i skapandet av olika manligheter stor betydelse och då inte enbart i form av en dikotomisk feminisering av manlighet, utan genom ett mer positivt omformande av manlighet som tilltalade både kvinnor och män. Det sätter i sin tur ljuset på den homosociala tesens begränsning. En man behövde med andra ord inte vara en inkarnation av modern ideal manlighet för att räknas som en riktig man under 1920-talet. Utifrån diskussionen går det

också att dra slutsatsen att den moderna dikotomin hetero-/homosexualitet ännu inte existerade som ett lättillgängligt kategoriseringspar.

Det ska dock påpekas att idoliserandet av Gösta Ekmans androgyna manlighet inte direkt går att överföras till tidsandan i samhället. Att Gösta Ekman kunde uppträda öppet som "handiva" på Stockholms gator är inte samma sak som att andra män (och kvinnor) kunde exponera en sexualitet som inte passade in i mallarna. Utifrån Jens Rydströms undersökningar av offentliga klagomål och angivanden av homosexuella handlingar kan det dock konstateras att öppenheten blev riskabel först i mitten av 1930-talet⁷¹⁹, vilket i så fall gör 1920-talet mer tolerant inför den "öppna hemligheten", eller med större sannolikhet, mera omedvetet om "homosexualitet" som en samhällsfara. I en undersökning som tidsmässigt håller sig kring andra världskriget framlägger sociologen Arne Nilsson hypotesen om en samexistens mellan två olika historiska former av manlig homosexualitet, vilka idealtypiskt brukar placeras i olika historiska sammanhang: män som hade sex med män för njutningens skull (handling) och män som mer såg det "homosexuella" som en del av identiteten. Nilsson menar att det svenska samhället kunde vara mer tillåtande till handlingen eftersom läggningen ännu inte hade konstituerats.⁷²⁰

Ett av syftena med min avhandling är att visa på att det existerade ett större utrymme för glidningar och avvikelser vad gäller genus och sexualitet i det svenska 1920-talssamhället än vad dagens projicering ofta förespeglar, framför allt ifråga om manlighet. Inom queerforskningen har *crossdressing* eller *drag* fått en, vill jag påstå, överdrivet stor och närmast självklar subversiv betydelse för uppluckrandet av dikotomierna manligt/kvinnligt och hetero-/homosexualitet.⁷²¹ *Crossdressing* måste dock, liksom allt annat, sättas in i en historisk kontext. I den svenska tjugotalsfilmen, där *crossdressing* var relativt ovanligt, blir det uppenbart att det fanns både ett tillåtet och ett otillåtet bruk av *crossdressing*. De bruk som kunde tolkats som otillåtna eller subversiva var högst ovanliga. Det går också att se att det subversiva inte låg i själva bytet av kläder utan snarare i det genuskodade beteendet. En man i kvinnokläder, eller en kvinna i manskläder, var mer eller mindre tvungen att överdriva det kvinnliga respektive det manliga agerandet för att parodin inte skulle falla över i det otillåtna. En man eller kvinna som spelade det motsatta könet på ett realistiskt sätt, utan överdrift, upplevdes också som mer svårhanterlig eftersom detta bokstavligen luckrade upp gränsen mellan könen. Den emanciperande parodin med *crossdressing* står således inte av sig själv, utan frågan måste ställas om vad det egentligen är som gör en parodi till en parodi, samt om parodin på genus verkligen kan ha en frigörande funktion om ingen läser den som sådan.

TVå andra mer undanskynda icke-resultat är den totala avsaknaden av svenskproducerade upplysningsfilmer om sexualitet i olika former, vilket kan kontrasteras mot den höga närvaron av tysk- och sovjetproducerade dylika, samt frånvaron av den degenererade "homosexuella" figuren i svensk tjugotalsfilm, möjligtvis med undantag av *Vingarne* som egentligen ligger utanför undersökningsperioden. Den starka nödvändigheten av homosexualitet för skapandet och legitimerandet av heterosexualitet, som så många forskare ser som absolut, förefaller med andra ord inte vara så nödvändig.

Bland vildar och vilda djur

Rasstereotyper och etnicitet

I en avhandling om den svenska Amerikabilden och hur amerikaniseringen ansågs påverka det svenska kulturlivet under mellankrigstiden hävdar historikern Martin Alm att "[e]n särskild avdelning av den amerikanska kulturfrågan var rasfrågan. Den kunde ju inte direkt överföras till Sverige, som ju fortfarande var relativt etniskt homogent."⁷²² Påståendet om att Sverige vid den aktuella tiden var etniskt homogent är varken nytt, sensationellt eller direkt felaktigt, även om det går att argumentera för att Sveriges befolkning torde vara ett kulturellt *mischmasch* till följd av ett flertal in- och utvandringsvågor under historiens gång. Det intressanta är ändå att den ideologiska föreställningen om att Sverige var etniskt homogent används för att förklara varför "rasfrågan" inte kunde överföras till svenska förhållanden. Det implicerar för det första att det skulle ha existerat en odelad vit ras i Sverige, och för det andra att rasfrågan bara var aktuell i länder med flera "raser" samt att föreställningarna om dessa kom utifrån – i det här fallet via film och jazzmusik från USA där visuella representationer av svarta respektive auditiv musik fick definiera för svensken i gemen vad det "svarta" stod för i jämförelse med det rasrena vita svenska.

Statistiken visar att cirka 62.000 personer invandrade till Sverige under 1920-talet. Av dessa kom 31.500 från Norden och övriga Europa och 27.500 från USA, varav merparten utgjordes av hemvändande svenskar. De återstående 3.000 kom från resten av världen, varav Afrika stod för en invandring på 270 personer, av vilka de flesta torde ha varit återvändande svenska missionärer.⁷²³ Ser man det hela ur ett övergripande "vitt" europeiskt perspektiv var Sverige under 1920-talet relativt etniskt homogent. Men det var knappast något som hindrade svenskarna från att hysa olikartade föreställningar om andra befolkningsgrupper eller om andra "raser" inom och utom landets gränser. Det ska redan här påpekas att ras och etnicitet är kulturella begrepp som delvis överlappar varandra. Jag kommer dock inte att använda dem i deras pseudovetenskapliga "biologiska" betydelse utan istället

som sociala konstruktioner kopplade till samtida föreställningar om framför allt genus.⁷²⁴

Vid sidan av föreställningen om att Sverige var etniskt homogent har det funnits en ovilja att undersöka användandet av rasstereotyper i svensk kultur under 1910-, 20- och 30-talen, något som i hög grad inbegriper historieskrivningen om den svenska filmen. Detta "kulturarv" tenderar att suddas ut ur det historiska minnet. Osynliggörandet är dels en konsekvens av uppdelningen av kulturen i konst och mainstream, åskådliggjort av filmvetenskapens fokus på några få filmers stil och form, men också eftersom rasism och rasstereotyper rimmar illa med "konst". På inget annat område är heller diskrepansen större mellan myten kring den svenska guldåldersfilmen och hur den svenska 1920-talsfilmen verkligen såg ut. Det är inte ovanligt att läsa påståenden om att svensk stumfilm inte använde sig av några explicita referenser till ras.⁷²⁵

Första gången jag stötte på en svart person i källmaterialet var i *Två konungar* (1925), en film som utspelar sig under 1700-talet och handlar om Gustaf III och Bellman. I en scen där kungen har bjudit in till divertissemang på Drottningholm flimrar ett klipp i halvbild på en svart man i pudrad peruk och livré förbi. Glimten ska föreställa den historiska personen Bardin, som sex år gammal skänktes som "leksaker" till Gustaf III av den danska drottningen Lovisa Ulrika 1772, en detaljrikedom som *Arbetets* recensent imponerades av.⁷²⁶ Den svarte mannen finns i första hand med som ett exotiskt inslag. Kläderna, samt sättet han står på, visar att han är där i rollen som betjänt. Den till synes oskyldiga underordningen utgjorde dock ingen tillfällighet, utan det var ett högst medvetet stilistiskt grepp för att framhäva en svensk manligt kodad överordning. Det var en slags svensk visuell imperialism som genomsyrade tjugotalssfilmen i det att filmen förmedlade bilder av den andre till en svensk biopublik, både som underhållning men också som vetenskapligt undervisningsmaterial i skolundervisningen.

Historikern Lars M Andersson menar att det inom historisk forskning har funnits en ovilja och en oförmåga att se antisemitism till följd av att historiker vanligen har använt officiösa källor där antisemitism inte förekom efter 1870 då judarna fick medborgerliga rättigheter i Sverige. Anderssons sammanställning av de spridda undersökningar som har genomförts visar dock tydligt att antisemitismen var något som förekom i alla samhällets lager: vetenskap, politik, religion, konst och press.⁷²⁷

Andersson, som studerat den svenska skämtpressen, hänvisar till och stödjer sig på två filmforskare som han menar har varit banbrytande vad gäller forskning om svensk antisemitism i populärkulturen.⁷²⁸ Per Olov Qvist har i *Folkhemmets bilder* systematiskt gått igenom den svenska 1930-talsfil-

men och bland annat kommit fram till att var tionde film innehöll en antisemitisk karaktär. Antisemitism eller främlingsfientlighet har dock långtifrån varit Qvists huvudsakliga syfte. Därtill hävdar Qvist att antisemitismen var ett utpräglat trettiotalsfenomen eftersom det, enligt honom, bara förekom ett tydligt fall i tjugotalsfilmen, nämligen i *Dollarmillionen* (1926).⁷²⁹

I *The Visible Wall* utgår Rochelle Wright ifrån den svenska trettiotalsfilmen och går sedan fram till 1995 där hon årtionde för årtionde definierar vilken typ av etnisk outsider som var vanligast förekommande. Hon använder sammanlagt 82 filmer, utspridda under 65 år, vilket ger undersökningen en stickprovskaraktär. Det är judar på 1930-talet, resande på 1940- och 50-talen och i mindre grad samer och finnar under samma årtionden. Under 1960- och 70-talen hävdar hon att den etniska stereotypiseringen försvann som stapelvara ur svensk film och ersattes med en diskussion av det etniska under mer seriösa omständigheter. Enligt Wright var det här en följd av den kvalitetshöjning som filmavtalet 1963 ledde fram till, där bara "seriösa" filmer fick filmstöd. Att de mycket höga åskådarsiffrorna för svenska filmer samtidigt sjunker från hundratusentals till tiotusentals tolkar hon som att den svenska publiken inte var intresserad av seriösa ämnen eller att de kände olust. Med detta implicerar hon att seriösa ämnen inte kan tas upp inom ramen för populärkulturen, utan att dessa frågor enbart kan behandlas inom den seriösa konsten.⁷³⁰

Även Wright hävdar, utan att ha sett tjugotalsfilmerna och med hänvisning till Qvist som inte heller har sett filmerna, att varken före eller efter trettioalet framställdes judarna på detta antisemitiska sätt, något som hon anser visar på en tydlig korrelation med samtiden – alltså att det skulle ha funnits en tankemässig påverkan från den tyska 1930-talsnazimen.⁷³¹ För att återvända till Andersson så är även han oförmögen att förklara varför den svenska tjugotalsfilmen, enligt Qvist och Wright, inte innehåller samma grad av antisemitism som han funnit i massiv upplaga i skämtpressen vid samma tid. Men faktum är att han är svaret på spåren i sin diskussion om att använda alternativa källor inom historie- och filmvetenskapen för att komma åt de ej officiella och därmed förbisedda föreställningarna i ett samhälle.⁷³² Ett skärskådande av Leif Furhammars översiktsverk om den svenska filmen avslöjar till exempel att antisemitismen i trettiotalsfilmen ses som "aningslös" och att det knappast handlade om "rashets" utan om "tanklöshet". Det grova antisemitistiska porträttet i *Dollarmillionen* nämns överhuvudtaget inte i texten, utan noteras bara med en kort bisats i "Litet skådespelarlexikon 1920-talet" under Axel Hultmans namn.⁷³³ Att den svenska tjugotalsfilmen var full av nidsbilder av resande nämns inte heller, däremot ägnar Furhammar fenomenet en rad i *Svensk filmografi 2* där han

frågar sig ”varför tattarekräcken år 1924 återkommer i den ena filmen efter den andra.”⁷³⁴

Jag ämnar återkomma till Andersson, Wright och Furhammar eftersom den svenska 1920-talsfilmen rymde långt fler mottyper än det antisemitiska porträttet i *Dollarmillionen* och i ”tattarfilmerna” från 1924. Faktum är att den svenska tjugotalsfilmen fullkomligt kryllar av rasstereotyper och att många är kopplade till män eller manlighet, en iakttagelse som även Wright har gjort i sin tidsmässigt mer övergripande undersökning.⁷³⁵ Av den anledningen kommer jag här att utgå från George L Mosses teori om manliga mottyper för skapandet av modern ideal manlighet.⁷³⁶ Det ska påpekas att Mosses teori har stora brister, men på ett övergripande plan fungerar den som teoretisk ingång.

Det svenska rastänkandet

Furhammar med flera har alltså kallat den svenska antisemitismen för ”aningslös”, medan Wright skiljer på vad hon kallar en medveten och en omedveten antisemitism under 1930-talet och där den enda medvetna antisemitismen ska ha förekommit i *Panik* (1939), en film som driver tesen att tändstickskungen Kreuger inte begick självmord utan istället blev utsatt för en judisk komplott och mördad.⁷³⁷ Andersson förklarar antisemitismen i skämtpressen som en moderniseringsprocess som hade mycket litet med svenska judar att göra. Fenomenet ska ha handlat om att lära ut vem den andre var genom koder, som därigenom orienterade de nyinflyttade invånarna i städerna i en annars obegriplig omgivning.⁷³⁸ Andersson hävdar dock, något motsägelsefullt, att den moderna antisemitiska traditionen redan var etablerad kring år 1900, men då bodde fortfarande bara 1,1 av Sveriges 5,1 miljoner invånare i städer.⁷³⁹ Wright hävdar vidare att de antisemitiska elementen i 1930-talsfilmen har hämtat ikonografisk inspiration från skämtpressen. Det fanns också en tydlig intertextuell förbindelse mellan dessa två massmedier, liksom det fanns intertextuella förbindelser mellan andra visuella massmedier vid den här tiden.⁷⁴⁰

Dessa förklaringar är otillräckliga och för att vidga bilden måste hela det svenska samhället, som en given del av den västerländska idésfären, pekas ut som oerhört rasistiskt. Johan Fornäs menar att öppen ”rasism och främlingsfientlighet var en anseelig politiskt kraft under mellankrigstiden” och att ”explicit rasistiskt tänkande var en del av common sense”.⁷⁴¹ Det räcker med andra ord inte att visa på att antisemitism och andra rasistiska föreställningar enbart förekom i film, skämtpress och andra populärkulturella medier. Med den insyn jag har fått i den svenska ”tidsandan” genom arbetet med denna studie vill jag hävda att samhället genomsyrades av ett ras-

tänkande som på många sätt är otänkbart och kanske svårt att förstå för nutida svenskar. Jag ställer mig därför högst tveksam till att kalla det svenska rastänkandet under 1900-talets första hälft för aningslöst eller omedvetet. Det blir ett sätt att friförklara "tiden" och de som levde och verkade då från ansvar med följden att tiden före andra världskriget pekas ut som en oskuldfull tid befolkad av, för det blir den logiska konsekvensen, icke självständigt tänkande människor. Genom att välja det "aningslösa" perspektivet censurerar dagens forskare helt enkelt historien från mindre behagliga minnen. Tänkandet i ras var knappast heller så omedvetet eller oskyldigt som nutida projiceringar förespeglar, utan istället var detta en statligt sanktionerad vetenskap som pekade ut svenskarna som rena och andra som ore-na eller lägre stående.

Sverige var först i världen med att starta ett statligt rasbiologiskt institut 1921, ett faktum som inte mildras av att rasbiologin och dess mörke epigon, rashygienen, var internationella företeelser knutna till moderniseringsprocessen och vetenskapens allt påtagligare roll i samhället eftersom denna vetenskap hela tiden var omstridd. Det rasbiologiska institutet var inte heller enbart den historiske skurken Herman Lundborgs skapelse. En diskussion om dess grundande hade pågått ett tiotal år, något som gjorde att läran hann etablera sig i det svenska samhället redan före första världskriget. När motionen lades 1920 var den undertecknad av alla riksdagspartier, från höger till vänster – något som visar på en sällsynt politisk konsensus för den här tiden.⁷⁴²

Gunnar Broberg, som skrivit det rasbiologiska institutets historia, visar att institutets arbete kännetecknades av en inventering av folkbeståndet med antropologiska förtecken, samt av en ivrig propagandaverksamhet som populariserade de vetenskapliga resultaten. Det skedde genom rundresande och välbesökta föreläsningar (som refererades flitigt i dagstidningarna), utställningar, pamfletter och böcker som *Svensk raskunskap* från 1927, där antropologiska fotografier användes för att ge en snedvriden bild av det svenska rasbeståndet, till exempel genom att medelålders samer sammanställdes med bilder på nordiska ungdomar för att visa på samernas underlägsenhet.⁷⁴³ Det kom även in förfrågningar till institutet om expertkunskaper för inspelandet av ett biografdrama och en upplysningsfilm för militären med rashygieniskt tema, men båda projekten rann ut i sanden.⁷⁴⁴

Det som ska uppmärksammas här är dock själva spridandet av vetenskaplig kunskap, som via en intensiv popularisering vann gehör bland stora delar av samhällets olika folklager eftersom det måste ha varit tilltalande att Sverige och den "ariska", "vita" eller "germanska" rasen alltid och utan undantag hamnade i topp på de vetenskapliga diagrammen och tabeller-

na som producerades av det rasbiologiska institutet. Hade Sverige hamnat i botten misstänker jag att rasbiologin inte hade fått tillnärmelsevis samma genomslag. Det är just i de positiva föreställningarna som rastänkandet blir som tydligast, både implicit genom ett aldrig avslutande tal om den friska, viga, sunda, välbyggda och naturliga svenska (både manliga och kvinnliga) kroppen, men även explicit då filmrecensenter ofta kom att berömma svenska skådespelare för deras "äkt nordiska ursprung"⁷⁴⁵ och som "en präktig representant för svensk raskvinna"⁷⁴⁶ som en del av deras insats i filmer. Ett annat prov på populariseringens genomslag är då *Filmnyheter* publicerar en artikel om frenologi där den demonstrerades, med hjälp av en grafisk figur, fotografier och siffror, på några kända manliga amerikanska skådespelare för att utröna vilka typer de var: "Rudolph Valentinos huvud är pyramidformigt (massivt och brett i basen och sluttande uppåt), detta i för- ening med hans tunga drag och avståndet från öronen till huvudets bakre del placera honom inom den fysiskt-romantiska typen."⁷⁴⁷

Under 1920-talet sågs rasbiologin som en blandning mellan fysisk antropologi, medicin och dyster kulturbetraktelse. Inslag som skallmätning sågs inte som kuriösa, utan rasbiologin kunde, enligt Broberg, "på goda grunder uppfatta sig som en av tidens progressiva krafter och som vetenskapligt modern". Den etiska diskussionen var inte på något sätt frånvarande, men den antog istället rollen som en sorts moral på vetenskaplig grund, som manade till att tänka på rasen, nationen och familjen eftersom människan, enligt Herman Lundborg, hade satt naturlagarna ur spel.⁷⁴⁸

Institutets verksamhet utsattes trots det emellanåt för kritik. Efter att ha läst Lundborgs skrift *Degenerationsfrågan* (1922), skrev Torsten Fogelqvist i *Dagens Nyheter* sarkastiskt: "Att fosterlandslöshet, gudlöshet, individualism och egoism ur rasbiologisk synpunkt skulle vara degenerationsfenomen eller degenerationssymptom är en högst intressant nyhet."⁷⁴⁹ Då och då framkommer invändningar mot den svenska filmens användande av rasstereotyper och i något enstaka fall filmer som, efter sin tids förutsättningar, försöker att problematisera rasfrågan och stigmatiserade grupper som till exempel resande ur ett mer socioekonomiskt perspektiv. Men i den rasnationalistiska naturforsen dränks dessa avvikande åsikter oftast i allt positivt tal om svenskhet.

Nationalism, svenskhet och filmen som representation

1922 rapporterar *Biografrevyn* om att Mexiko har stoppat importen av amerikansk film eftersom Hollywood i alltför många filmer har använt mexikaner som bovar. Konflikten hade pågått i ett halvår och de amerikanska filmmogulerna hade fört upp ärendet ända till den mexikanske presidenten

LITET FRENOLOGI, APTERAD PÅ NÅGRA FILM-
STJÄRNOR.



Wallace Field



Rudolph Valentino



Discusses the

Fremologi är kanske inte på modet just nu — man har så mycket att göra med sin framkallade andar — men alltid har det sitt intresse att läsa. Här en amerikansk fremologi uttill några nymagiska stjernornas själar med underföreläsa från deras färdstjärn.

Men först känna sig som attitydan om vår några viktiga greener enligt freudologens lära ha sitt sate i hinneras viallogar.

7. Tallet har 10 siffror (3: värdelshuset, 2 värdenadessiffror,
 5 siffror, 4 siffrorskombination, 3 godset, 6 siffrorskombi-
 7, 9 tilldelningskombination, 8 utdelighet, 9 hoppfullt, stann-
 har, 10 sagnvesselskombi, 12 utdelighet, 10 tildelhet, 18
 försikthet, 28 indelshuset, 29 anledning, 30 vikt, 31 färg
 (3: 10, 6, 17), 36 organet för mat-
 lust, 38 stridsförsvar, 39 viktighet,
 40 försvarsplan, 41 förtäringstäl-
 lek, 42 källare.

Hầu hạ vì mà tre hay đẹp!

Wallace Rods ovala huvudform
avspejlar en projekt-muskeltydning.
Man har en spännande förmåga
att känna för tyten. Det krävs mot
kraft och skönhet — särskilt när
det (Wallace Rods) är en sam-
spel mellan en skulptör och en
ingenjör. Skulle man aldrig på-
stå sig, inte heller till besökare, ty man
får inte den förståelse och intelli-
gencia, som fördras härifrån. Mus-
kler eller förlustade kunde kan gå-
tarna ha blivit men då man fört

[illegible]

Rudolf Vahdenhans hufvud är papperformlig, tunnslätt och brett i basen och utlåtande upptå, deras förörmig med hufvudstäm, öfver och underfrån från öfrans till hufvudets bakre del utsträcker somom honom den fysiskt-kemiska rök. Han är en starkt samvittig och fruktbar hufvud för att till tillämpligt arbete, öfrans hufvud är förhållande väl utvecklad, för att kunna en del af hufvudets kända förhållanden. Han är en starkt samvittig och fruktbar hufvud för att till tillämpligt arbete, öfrans hufvud är förhållande väl utvecklad, för att kunna en del af hufvudets kända förhållanden.

LAZAROL och LAZARIN

»Läka sår och lindra smärter.»

Bild 30. Populariseringen av rasbiologin under 1920-talet. Frenologi applicerad på de amerikanska filmstjärnorna Wallace Reid, Rudolf Valentino och Charles Ray.

Obregon för att häva bannet. Där fick de med skärpa veta att ”de permanenta mexikanska rövorna i amerikansk film väckt mycket ont blod i Mexiko emedan man visste att de spriddes jorden runt och sålunda väckte felaktiga föreställningar om den mexikanska folkkaraktären.”⁷⁵⁰

Artikeln är intressant på flera sätt. Först för att ett ”helt land” vänder sig mot att en vrågbild av landets folkkaraktär sprids över jorden, något som visar på stor medvetenhet om filmmediets genomslagskraft – ett motstånd som minoriteter inom ett land hade svårare att åstadkomma. Det är även intressant att en svensk branschtidskrift väljer att redogöra för händelsen. Det understödjer tesen om stumfilmens internationella karaktär. Den här typen av artiklar försvinner inte med ljudfilmen, men under 1910- och 1920-talen är artiklarna påfallande många, vilket märks i den omfattande rapporteringen om den svenska filmens segertåg i utlandet under guldåldersåren.

Ur uppsjön av ”svenskartiklar” kommer några exempel att redovisas här eftersom de så tydligt visar på den stolthet och den nationella ära som tillskrevs den svenska filmen – och i förlängningen den svenska nationen – både som konst och konsumtionsvara. Under den talande rubriken ”Svensk film som nationell reklam. Hur den svenska filmtrusten tänker erövra världen” intervjuas till exempel SF:s direktör Nils Bouveng i *Filmjournalen* 1919: ”Dussinproduktionen, massframställningen är något som måste bli den svenska filmen främmande. Varför har vårt lands filmindustri kunnat skapa sig en rangplats på världsmarknaden? Helt enkelt därför att den är en svensk produkt, svensk i ordets bästa betydelse: en kvalitetsprodukt.”⁷⁵¹

Sverige skulle inte, likt Amerika, sprida massprodukter och garantin bestod av den ständigt återkommande, men definitionsmässigt flytande, föreställningen om det ”svenska”. Sett till den framgångsrika exporten av svenska filmer under de här åren ska det framhållas att det inte enbart var de tunga dramerna som sålde bra, utan även lättare komedier som *Bomben* (1920).⁷⁵²

1920 intervjuades SF:s nye direktör Charles Magnusson. Även han framhöll filmens potential som reklam för Sverige i utlandet, inte minst vad gällde den svenska naturen, men också den ”levande skildringen av olika sidor av livet i vårt land, av folkkaraktären”.⁷⁵³ *Körkarlen* hyllades till exempel i en rad rekapitulerade artiklar från bland annat Storbritannien, Frankrike, Belgien och Schweiz.⁷⁵⁴ I Frankrike gav till och med facktidsskriften *La Cinéma* ut ett specialnummer ägnat den svenska filmen.⁷⁵⁵

Hyllningarna av det svenska fortsätter visserligen fram till 1924, men efter *Körkarlen* börjar det komma mothugg. En svensk präst i Buenos Aires, R Münter, menade bland annat att *Körkarlen* ”är ägnad att ingiva en katolsk allmänhet uppfattningen, att svenskarna äro ett moraliskt lågstående folk.”

Filmnyheters skribent menade dock att påståendet var helt felaktigt med det kommersiella argumentet att *Körkarlen* minsann har sålts med god förtjänst till både Spanien, Frankrike och Italien, som alla är katolska länder.⁷⁵⁶ När en schweizisk tidning anklagar svensk film för att vara på väg att bli amerikansk med ”mass- och jättebyggnadseffekternas tomma larm”, försvaras den däremot som konst utan ”skådespelaraktiga åthävor”.⁷⁵⁷

I slutet av 1924 summerar *Svensk filmtidning* perioden:

Under ganska lång tid ha vi här hemma nu smickrat oss med, att den svenska filmkonsten står högst i världen, att inga ha så goda skådespelare och regissörer, ja, t. o. m. så goda fotografer och teknici som vi – men först och främst dock, att inga filmländer ha sådan kultur i sina filmer som vi. Och vi har förklarat saken alldeles riktigt: vi här hemma ha en urgammal andligt kultur att bygga på [...] Det är således ingen självförhävelse av oss att räkna oss åtminstone till ett av världens främsta filmländer.⁷⁵⁸

Därefter får vi veta att hela världen har omfamnat det svenska filmen, förutom USA ”där man i det stora hela saknar förståelse för vår speciella konst”.⁷⁵⁹ Det är också nu som den svenska guldåldern kommer till ett ekonomiskt halt just på grund av den överväldigande konkurrensen från USA. Samtidigt får rapporteringen om den svenska filmen en ny karaktär då en rad svenska regissörer och skådespelare strömmar ner till kontinenten, främst Tyskland, för att därefter fortsätta över Atlanten. Skrivelserna om Victor Sjöström, Mauritz Stiller, Greta Garbo, Lars Hanson, Nils Asther och Einar Hanssons framgångar står inte tillnärmelsevis i proportion till den tidigare rapporteringen och de betraktas närapå som landsförrädare.⁷⁶⁰ Från 1927 och framåt handlar det inte längre om svensk film kontra amerikansk, utan om att den europeiska filmen nu skulle börja konkurrera med den amerikanska genom samarbeten.⁷⁶¹

Den minutiösa bevakningen och kommenterandet av de utländska reaktionerna på den svenska filmen visar att det existerade en stor medvetenhet inom den svenska filmindustrin om att filmen fungerade som ett skyltfönster för Sverige gentemot omvärlden. Sverige kunde, till skillnad från Mexiko, själv styra över vad man ville visa upp i de filmer som spreds över hela den kända världen.

Att inte vad som helst accepterades tydliggörs i en artikel från 1921, benämnd ”Felaktig ursprungsbezeichnung”. Det visar sig att ett nybildat bolag, förlagt till Sverige, men med tysk regissör, har spelat in en film som marknadsförs med orden ”sedan den svenska filmen blivit berömd i utlandet såsom någon ”*själsfilm*” ämnar vi fortsätta på denna traditionsrika bana och

varje år utsläppa några kvalitetsprogram". Redaktören för *Filmbladet*, Karl Lundegård, talar i samma artikel sig varm för att svensk film är "en svensk helgedom" och anser därför att

[d]en svenska filmens goda namn och rykte borde icke få misskrediteras inför utlandet genom smarta dussinfabrikanter, som trott sig finna att svensk film är ett kvalitetsmärke, vilket det står vem som helst fritt att exploatera och förtjäna pengar på, även utan de behövliga förutsättningarna att genom konstnärlighet och teknisk fulländning kunna upprätthålla den svenska filmens höga standard.⁷⁶²

Filmen, vars titel typiskt nog inte nämns i artikeln, har jag kunnat identifiera som den numera förlorade *Cirkus Bimbini* (1921), vilken är inspelad i Sverige med svenska skådespelare och svensk teknisk personal, men under officinen Baltisk filmindustri.⁷⁶³ Det intressanta här är reaktionerna som filmen gav upphov till, något som ännu en gång visar på medvetenheten om filmens genomslagskraft gentemot omvärlden, men även inför det egna landets biobesökare. Den svenska filmen bidrog med andra ord till att visuellt konstruera folkkaraktärer och raser på vita duken, och liksom Mexiko protesterade mot den amerikanska bilden av mexikanska bovar, ledde några av de svenska filmbilderna till protester från, bland annat, finskt håll.

På grund av att de icke-svenska folk- och raskaraktärerna sällan har några större roller i filmerna kommer det här kapitlet ha ett något annorlunda upplägg. Filmernas handling kommer i många fall bara att återges översiktligt. Istället kommer en analys av de olika karaktärernas funktion och stereotypisering att betonas för att sedan sättas in i ett större sammanhang. Det innebär att jag bokstavligen kommer att inventera en ras eller folkkaraktär i taget för att kunna analysera skillnader och likheter i gestaltandet både inom och mellan grupperna. För att nå fram till en så heltäckande och tillförlitlig bild som möjligt har jag därför även använt mig av filmer som inte längre finns bevarade, dels utifrån manus och dels utifrån innehållsbeskrivningar och rollistor i *Svensk filmografi 2*. Men eftersom *Svensk filmografi 2* är en del av den tidigare forskning där intresset för dessa frågor har varit närmast obefintligt förmår inte denna komplettering att fylla hela tomrummet. Jag menar dock att mörkertalet, när det gäller användandet och förekomsten av olika rasstereotyper i den svenska 1920-talsfilmen, nu går från ett väldigt stort ner till ett minimum, samt att resultatet inte kommer att rubbas på åskådlig tid.

Utifrån detta kan följande frågor ställas: Vilka icke-svenska raser och folkkaraktärer förekommer i den svenska 1920-talsfilmen? I vilken omfattning förekommer de? Hur framställs dessa? Finns det skillnader och/eller

likheter inom och mellan dessa grupper? När det gäller manlighet och genus: Varför överväger framställningarna av män som de andra? Finns det någon likhet/skillnad när det gäller gestaltning av män och kvinnor som mottyper i den svenska 1920-talsfilmen? Hur och varför framställdes icke-svenska män och kvinnor i förhållande till det "svenska"? Och slutligen: Varför förekom mottyper i den stora omfattning som det gjorde i den svenska 1920-talsfilmen med tanke på att Sverige var "etniskt homogent" vid den här tiden?

Svarta

Det får emellertid tills vidare anses höra till det underbara, att en film på några timmar förmår reproducera denna kvantitet av historiska fakta, vilka eljest kräva ett rätt ingående studium. Och det på ett sätt, som förtager åskådaren alla tvivel på korrektheten vid återgivandet.⁷⁶⁴

Det här är ett utdrag från en av de svenska recensionerna av D W Griffiths *The Birth of a Nation* (*Nationens födelse*, 1915) vid filmens svenska premiär hösten 1918. En annan recensent skrev att filmen "med rätta förtjänar att införlivas i ett filmarkiv som ett historisk dokument".⁷⁶⁵ En tredje skrev: "Vad som omedelbart fångar åskådaren är [filmens] varma mänsklighet."⁷⁶⁶ Bilden av de svarta, i huvudsak manliga, karaktärerna i filmen omnämns överhuvudtaget inte.

När *Nationens födelse* hade svensk nypremiär 1963 var tongången annorlunda, men fortfarande kan recensenterna inte låta bli att förmildra filmens grovt rasistiska innehåll:

[S]om historisk framställning är filmen orimlig. [...] Den oerhört reaktionära tendensen förefaller emellertid snarare som ett utslag av fördomsfullhet än av rashat och ondska. Griffith var oförmögen att ge en någorlunda balanserad bild av de händelser han skildrade. Hans film är en förfärande provkarta på de grövsta och banalaste rasfördomar och sociala fördomar som levt kvar i Södern in i vår tid. [...] Negrerna är trogna tjänare, som förvandlas till en vild mobb när de får frihet och samhällsinflytande. Ku Klux Klan framställs som lagens och rättens förvaltare.⁷⁶⁷

45 år efter premiären sågs *Nationens födelse* inte längre som ett historisk dokument som forskaren bara kunde plocka ner från arkivhyllan. I den andra recensionsomgången överglänser fortfarande filmens konstnärliga betydelse både innehållet och dess reella historiska betydelse som samtidshistorik skildring av svarta som den andre.⁷⁶⁸ Principen är densamma som kanoni-

seringen av de svenska guldåldersfilmerna där dessa i första hand har diskuterats som konst – och om filmerna skulle ”råka” innehålla rashetsande stereotyper förminsкас det till en ”tidens fördomsfullhet”.⁷⁶⁹

Nationens födelse är ett typiskt exempel på vad Martin Alm menar med när han säger att ”rasfrågan”, när det gäller svarta, var något som kom utifrån, i det här fallet från USA.⁷⁷⁰ En berättigad fråga är därför varför just de svarta är den överlägset mest förekommande rasstereotypen i svensk 1920-talsfilm. I minst 21 filmer finns svarta karaktärer med, vilket ger en högre procentsats än de tio som Qvist hävdar för förekomsten av antisemitiska karaktärer i den svenska 1930-talsfilmen. Som vi kommer att se kunde mycket små svenska befolkningsgrupper som judar och ”tattare” orsaka oro som ledde till stigmatisering, men när det gäller svarta torde det reella antalet boende i Sverige vara närmast obefintlig.⁷⁷¹ Det är med andra ord något som inte stämmer här.

Historikern Gerald R Butters Jr, som i en studie har undersökt hur svart manlighet gestaltades under stumfilmstiden, ifrågasätter synen på den tidiga filmens skenbara oskyldighet som underhållningsform. Dessa tidiga filmer var otroligt rasistiska gentemot svarta, där de rätt och slätt kom att karakteriseras som undermånniskor, en konstruktion som framför allt attackerade svarta män. År 1896–1915 användes genomgående också *blackface* för att porträttera svarta på film, en tradition som härstammade ur 1800-talets vaudevilleföreställningar där vita män sotade sina ansikten och imiterade svart kultur genom att framföra förlöjligande dans- och sångnummer. Stereotyperna i *blackface* framställdes som det normala och de kan delas upp i två huvudsakliga typer: 1) ”Happy Darkie” eller ”Onkel Tom”, som kom från landet (södern) och som visste sin ”naturliga” plats som slav, 2) ”Zip Coon”, som kom från staden (norr) och försökte uppträda som vit.⁷⁷²

De vanligaste markörerna för att gestalta ”svarta” män, kvinnor och barn på film var att de hade en omättlig aptit på vattenmelon, något som främst ansågs symbolisera de svarta männens sexualitet; att de var ”naturligt” dansanta och musikaliska, eftersom det ansågs vara ett icke-vitt och exotiskt beteende och att de var notoriska kycklingtjuvar, något som återigen fick symbolisera den sexuella aptiten men som framför allt pekade på de svartas ”naturliga” fallenhet för kriminalitet. Därtill framställdes de som lata, vidskepliga och barnsliga.⁷⁷³

Denna förvridna stereotypisering stötte av naturliga skäl på motstånd från det svarta samhället i USA. Med *Nationens födelse* som droppen som fick bägaren att rinna över började också en helsvart filmindustri att producera egna filmer, så kallade *race films*, mellan 1916 och 1929 för att motverka den vita bilden av svarta. Efter kriget försvinner användandet av *blackface*



Bild 31. Banankompaniets återkommande annonser för bananer var en av många olika reklamtyper som använde "humoristiska" karikatyrer av svarta i Sverige under första halvan av 1900-talet.

ur amerikansk mainstreamfilm eftersom det inte längre sågs som realistiskt, med undantag av en rad populära musikalfilmer med start i *The Jazz Singer* (*Jazzsångaren*, 1927). Svarta skådespelare fick nu spela en rad andrahandsroller som gick ut på att svarta gav service åt vita, till exempel som betjänt, kock, bärare. Härmed befastes "idealet" med Onkel Tom. Det var även vanligt att svarta fick spela den andre: den primitiva och exotiska infödingen, indianen och, påfallande ofta, kannibalen – den ultimata andre.⁷⁷⁴

Den dokumentära bilden av svarta män

Användandet av *blackface* var mycket ovanligt i svensk stumfilm⁷⁷⁵ och i det svenska samhället var de svartas reella närvaro närmast obefintlig. Trots det var bilden av svarta vanligt förekommande i dagstidningar, reklam och film. I reklamen ofta som "vilde" eller som stereotyp karikatyr i A/B Banankompaniets återkommande annonser.⁷⁷⁶

Spelfilmernas framställning av svarta går att dela upp i tre grupper: 1) den exotiska vilden/kannibalen, 2) musikern med rullande ögon, 3) den underordnade Onkel Tom-betjänten. Störst uppmärksamhet i tiden fick dock svensk dokumentärfilm som upptog en rad forskningsresor runt hela världen. Leif Furhammar kallar detta "svensk dokumentärfilms första stor-

hetstid", men påpekar att "[s]ättet att skildra de främmande folkens livs-sätt syftade mer till häpnad än till förståelse" och att det är "svårt att urskilja var som är ursprungligt och vad som är framprovocerat".⁷⁷⁷ Det han inte diskuterar är att framställningen av svarta i dokumentärfilmerna har tydliga återkopplingar till spelfilmens skildringar av svarta, men även att de dokumentära filmerna, till skillnad från spelfilmerna, inte sågs som färskvavaror utan fortsatte att cirkulera under årtionden som vetenskapligt korrekta framställningar inom ramen för den stora satsningen på skolfilm som skulle höja anseendet för den svenska filmbranschen.⁷⁷⁸

Medieforskaren Cynthia Chris menar i *Watching Wildlife* att naturfilmen under de senaste 100 åren har bedömts som finare än spelfilmen eftersom genren ger tillgång till kulturellt kapital; åskådaren ser på naturfilmer eller tv-program i tron att de lär sig något till skillnad från "slötittandet" på spelfilmernas underhållning. Tack varje naturfilmens dokumentära kvalitéer har genren uppfattats som neutralt objektiv, trots att den likt all annan film är fylld med ideologi som berör och skapar uppfattningar om natur, djur, ras, genus, sexualitet et cetera.⁷⁷⁹

De dokumentära långfilmerna *Bland vildar och vilda djur* (1921) och *Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar* (1922) var resultatet av Svenska Bios (senare SF) Afrikaexpedition 1919–20, samt prins Wilhelms upptäcksfärd till Centralafrika 1921. Redan av titeln på den förstnämnda filmen går det att utläsa en patriarkal svensk inställning till det "svarta" Afrika. Artskillnaden mellan vildar och djur artikuleras enbart som en gradskillnad. Filmernas existens är en manifestation av det koloniala tänkandet där de svenska expeditionerna för med sig det vita, manligt kodade, vetandet till den ociviliserade naturen.

Nutida naturfilmer behandlar oftast bara en djurart, exempelvis lejon eller elefanter, och mer sällan ett helt habitat. I de fall där ett helt område skildras utelämnas vanligen de infödda människorna eftersom filmskaparna inte vill riskera en jämförelse mellan djur och människa. En annan skillnad är att dagens naturfilmer många gånger försöker förmedla ekologisk förståelse och kunskap om ett djurs levnadssätt genom att till exempel följa en flock lejon under ett år.⁷⁸⁰ Tjugotalets naturfilmer ser helt annorlunda ut. Här behandlas hela habitatet och i första hand handlar det om att "upptäcka" och att visa upp, snarare att skildra och skapa förståelse – något som tydliggörs av att de vita männen oavbrutet är ute på storviltsjakt – en företeelse som aldrig skulle kunna ingå i dagens naturfilmer. Människor, djur och natur förminskas därmed till kommersiella attraktioner och sensationer, under skenet av dokumenterande vetenskap.⁷⁸¹

Det är därför svårt att begripa hur Furhammar inte kan skilja på vad som

är arrangerat och vad som är "ursprungligt" i dessa filmer eftersom resultatet, via enskilda tagningar, klippning och texttrutor, uppenbarligen är både arrangerat och tolkat utan minsta hänsyn till människorna i dem. Faktum är att filmerna medvetet är organiserade för att visa hur rädda och lustiga "svartingarna" är i jämförelse med oss vita svenskar – något som stereotyperisar både svarta och svenskarna i gemen eftersom jämförelsen bokstavligen blir den mellan svart och vitt.

Den första av en rad stammar som "upptäcks" i *Bland vildar och vilda djur* är Kikuju. Först visas bilder på hur människor arbetar på ett fält. Därefter klipps det till en bild av en man som klättrar in i en trädkoja följd av texten "Karlarnas minde tunga dagsverke består i att vakta planteringarna från utkikshyddor i träden", vilket klipps ihop med bilder på en flock babianer med denna associativa text: "Men även babianerna äro på sin vakt och ha alltid en post ute för att varna för faror." Sedan får vi se bilder på en grupp svarta män som sitter och diskuterar i en ring och får via texttrutorna – "Rättegångar är de sysslösa kikujuherrarnas förströelse" och "En advokat förvränger rättvisan så att han själv tror på vad han säger" – reda på att de svarta männen inte bara är lata, något som redan har understrukits genom jämförande bilder på arbetande kvinnor, utan även irrationella.

Den sista stammen som får besök är massajerna, som framställs som fega och i behov av vitt skydd. Vid besöket hos massajerna jagas det lejon, flodhäst och krokodil och det är alltid de vita svenska männen som skjuter djuren. Utan undantag framställs detta som om de räddhågsna, svarta männen ber de vita männen om hjälp med att skjuta "bestarna". Hjälplösheten understryks genom mellantexter som gör sig lustiga över att en grupp med svarta män har svårighet att bärga en två ton tung flodhäst, som en svensk skjutit, ur en strid flod. En annan signifikativ scen som återkommer gång på gång i alla filmer är den då en grupp svarta män, från bakre delen av bilden, bär fram det nedlagda bytet och ödmjukt lägger ner det inför kameran.

Filmen avslutas med en noshörningsjakt. Först visas några tagningar på en noshörning och en text förklarar att den vägrade att ge sig iväg. Nästa klipp visar hur de svarta männen flyr och klättrar upp i ett träd. Klipp tillbaka till noshörningen, nu med en svensk man med gevär i förgrunden och så en text: "Men den svenske jägaren darrade inte på handen." Scenen konstrueras därefter som om den "hjältemodige" svensken skjuter den framrusande noshörningen på så nära håll att den stupar med kamerastativet under sig!¹⁷⁸²

Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar hade inte bara kunglig glans över sig. Det var också en verklig zoologisk expedition, utsänd på uppdrag av Naturhistoriska riksmuseet för att samla in växter och djur, främst 14

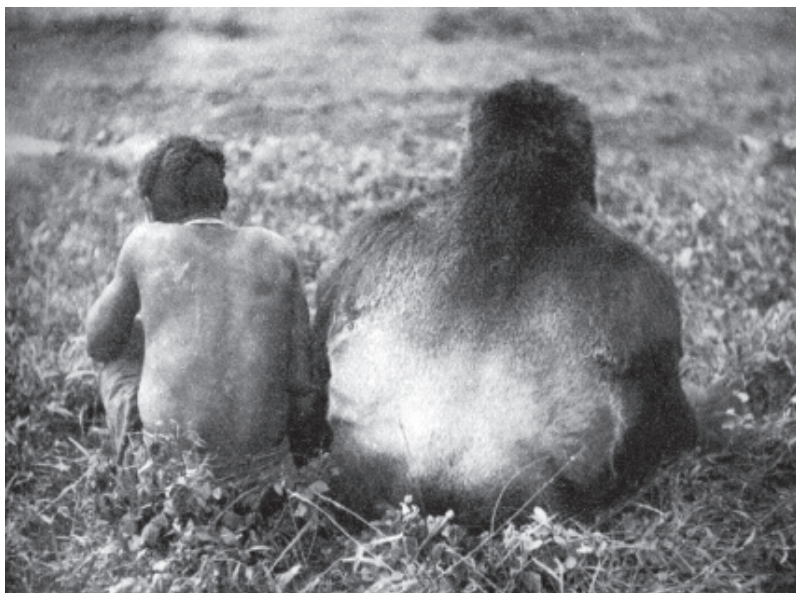


Bild 32. Den "humoristiska" jämförelsen mellan ryggarna på en svart man och en död bergsgorilla i *Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar*.

bergsgorillor (som var fridlysta redan då). Väl hemkommen skrev Wilhelm *Bland dvärgar och gorillor*, med samma allusion mellan människa och djur som *Bland vildar och vilda djur*, en reseskildring som ger inblick i det västerländska tänkandet om Afrika och därför också hur det kom sig att filmerna framställde svarta som undermänniskor.⁷⁸³

Filmen innehåller samma mix av sensationellt uppvisande av djur och människor som *Bland vildar och vilda djur*. Vi får se bilder på "konstiga" frisyrier, uttöjda läppar, utsmyckningar och åtskilliga dansscener – "Vart man än kom firades den vita prinsens ankomst med danser och fester" – där dansandet ofta sker under överinseende av Wilhelm. Dansscenerna är även framställda som att de svarta ständigt tar chansen till att dansa, istället för att arbeta. I *Bland vildar och vilda djur* finns en dansscen där det ser ut som om de svarta människorna utför en hoppdans och för att understryka det exotiska körs scenen med högre hastighet än den normala. I *Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar* finns en dansscen där en text ropar "Shimmy!", följd av en lång tagning som visar en grupp dansande med putande rumpor. Scenen avslutas med den ironiska texten: "Västerlandets danskultur har ännu mycket att lära av de svarta."

Efter detta följer tagningar på sovande svarta män med texten "Männens huvudsakliga syssla", vilket återigen klipps ihop med bilder på arbe-

tande kvinnor. De två mest osmakliga scenerna är då svarta män klipps ihop och jämförs med djur. I en scen visas först ett par skjutna bergsgorillor upp på ett förnedrande sätt. Därefter arrangerar de svenska filmskaparna scenen så att åskådaren får se ryggen på en död men upprätt sittande gorilla som sitter bredvid en svart man. En text, "Två ryggar", upplyser åskådaren om den, i sammanhanget "humoristiska", träffande likheten mellan den svarte mannen och den döda gorillan. I en annan scen kryssklippas det mellan en grupp svarta män som styckar en elefant och ett myller av gamar som äter på samma kadaver. Symboliken går inte att ta miste på: de svarta utgör en okontrollerbar hord som hotar de få vita männen.⁷⁸⁴ Liknelsen, eller hordmetaforen som jag valt att kalla den, återkommer i flera andra sammanhang, både när det gäller svarta men även i karakteriseringen av andra hotfulla folkgrupper.

I filmerna är nakenhet mycket vanligt förekommande, både vad gäller män och kvinnor. Det är en bokstavlig nakenhet med bröst, könshår och *full frontal* som censuren, när det gällde vita människor, inte skulle släppa igenom förrän mot slutet av 1960-talet.⁷⁸⁵ Med tanke på tidens strikta censurregler och att det i recensioner kunde grymtas ogillande då vita kvinnor ansågs exponera sig för mycket om de visade sig i nattlinne,⁷⁸⁶ förefaller nakenheten vid ett första påseende vara en aning motsägelsefull. Förklaringen ligger dock i att de svarta sågs som ett med naturen och att svarta kvinnor och män ansågs vara extremt fula och primitiva varelser som inte kunde locka fram samma typ av sexuella reaktioner som en vit kvinnas bara ben eller axel kunde – ett förhållande som understryks av att filmerna inte bara var barn tillåtna, utan att de även marknadsfördes just som barn- och familjefilmer.⁷⁸⁷

I Wilhelms reseskildring får vi veta att de svarta männen inte har något tidsbegrepp, att de är lata naturbarn som, om man släpper dem in på livet och visar vänlighet, omedelbart blir fräcka, pockande och oförskämda. De enda de förstår är "den befallande, kraftiga handen, som leder dem och tvingar dem – även med kibokons (flodhästpiskans) hjälp – till arbete".⁷⁸⁸ Latheten kan ställas mot det faktum att båda dessa jakt- och filmexpeditioner använde hundratals svarta män som bärare, framkommenderade av de engelska och belgiska kolonialmyndigheterna. Wilhelms ständigt återkommande och sarkastiska tal om "de lata svartingarna" och om bärare som flyr blir därför en aning beskt när det hela tiden jämförs med de vita expeditionsledammarnas strapatser och umbäranden, speciellt då flera bärare dör under expeditionens gång. De svarta bärarna hade en packning på 25 kilo, medan Wilhelm och de andra vita männen inte ens bar sitt eget gevär – och det bland annat under jakten på bergsgorillor som levde på över

3.000 meters höjd.⁷⁸⁹ Den "vite mannens börd" gör med andra ord Wilhelm – och filmerna – blinda för vad de ser och skildrar på ett nästan schizofrent sätt som hänger ihop med föreställningen om att de svarta inte ens är människor, utan endast ett litet snäpp bättre än de djur som skjuts av i enorma mängder.⁷⁹⁰

Att det framställs som en "börd" är något som synliggörs i samband med jakten, som alltid gestaltas på ett hjältemodigt och spännande sätt, men som Wilhelm, paradoxalt nog, hävdar är en plikt som han helst hade sluppit om det inte varit för det vetenskapliga syftet. Samtidigt som han beskriver sig som en stor naturälskare som blir upprörd av att se det gamla Afrika försvinna och att det börjar bli utjagat, har han inte en tanke på att han själv i högsta grad medverkar till detta.⁷⁹¹

Även Bengt Berg, den ende svenske dokumentärfilmaren som nådde världsberömmelse under 1920-talet⁷⁹², gjorde ett par långfilmslånga naturdokumentärer i Afrika, bland annat *Abu Markúb och de hundrade elefanter* (1925). Hos Berg överväger den rent dokumentära skildringen av fåglar och djur, men likväl återkommer, om än i mindre omfattning, samma typ av förklenande framställningar av de svarta invånarna i habitatet. De svarta medhjälparna förlöjligas här ideligen genom att få skulden när något går fel, vilket kontrasteras mot det vita mannamodet, exempelvis då elefanter ska filmas på nära håll och texten skryter med att åskådaren ska "räkna grässtråna" mellan kameran och elefantflocken. Även i dokumentären *Bland landsmän i Amerika* (1925) skymtar svarta förbi, en film jag återkommer till under avsnittet om antisemitism.

Alla dessa filmer mottogs med högsta lovord. Recensionerna framhåller samgrant att filmerna var "vetenskapliga" och "instruktiva"⁷⁹³ och i princip alla recensenter nämner hur "underhållande", "roande" och "roliga" filmerna var, speciellt "Shimmin" och de andra dansscenerna.⁷⁹⁴ Några omtalar även att "dessa scener av kringskumpande och jämfotahoppande svartingar [hälsades] med rungande skrattsalvor".⁷⁹⁵ Ur manlighetssynpunkt går det även att utläsa att filmerna lyckades med sin framställning av de svarta männen som lata.⁷⁹⁶

I synen på filmernas sanningshalt framkommer en del tankvärda åsikter. Med tanke på att naturfilmer, ofta i kortfilmsformat, var vanligt förekommande på repertoaren skrevs det i *Stockholms-Tidningen* att de "spännande jaktepisoder, som absolut icke bör misstänkas för att, såsom så många andra dylika, vara arrangerade framför kameran".⁷⁹⁷ Tora Garm i *Stockholms Dagblad* går rakt på sak:

Från detta vildmarksskådespel i två långa avdelningar kan ingen gå hem utan stora ord om filmens otvivelaktiga betydelse, när den vill visa sin bästa sida. Här vinner bilden en avgörande seger över ordet, som redan i tjocka volymer har skildrat svartingarnas land, men vilka skildringar dels inte alltid blivit trodda, och dels kvarstannat i vår fantasi som stereotypa bilder, dessutom förfalskade av läsarens individuella inbillning.⁷⁹⁸

Här har vi alltså den rena och oförfalskade sanningen om "svartingarna" och det är just det dokumenterande seendet som genom den "objektiva" kameran gör bilderna på den vita duken trovärdiga eftersom åskådaren själv får se "verkligheten". Naturdokumentärens samhälleliga anseende, dess kulturella kapital, fungerar här som en garanti för att filmerna var och uppfattades som vetenskapligt korrekta – oavsett deras sensationella innehåll. Satt i perspektivet av att de många svenska filmexpeditionerna även resulterade i en mycket lång rad dokumentära kortfilmer som, tillsammans med långfilmerna, först cirkulerade på biograferna som speciellt barnvänliga program, och därefter användes i skolundervisningen som vetenskaplig sanning till långt efter andra världskriget, blir det överväldigande tydligt var en hel del fördomar gentemot svarta härstammar från i det "etniskt homogena" Sverige.⁷⁹⁹

Det ska framhållas att filmernas "humoristiska" konstruktion av svarta även hade kommersiella skäl. Den svenska staten kom inte att ingripa i eller understödja den svenska filmindustrin förrän på 1960-talet. Det innebar att SF:s stora skolfilmsatsning helst skulle bära sig ekonomiskt, vilket den inte gjorde, på biografrepertoaren innan lång- och kortfilmerna lånades ut till skolfilmvisningar.⁸⁰⁰ Att göra filmerna "roande" var alltså ett högst medvetet berättargrepp för att locka in familjepubliken i biografen eftersom dokumentära naturfilmer hade rykte om sig att vara mörkdande tråkiga i konkurrensen med vanliga spelfilmer.⁸⁰¹

Exotiska kannibaler och svarta musikanter

"Kannibalen" finns inte med i de svenska dokumentärfilmerna. Däremot florerade en uppsjö av etnografiska filmer på de svenska biograferna med titlar som *Shipwrecked Among Cannibals* (*Skeppsbrutna bland kannibaler*, 1920), en film som censuren klassade som barnförfärande kulturfilm och som SF marknadsförde med orden "Livslevande människoätare kunna oförskräckta forskningsresande ännu idag träffa på i några av de mörkaste avkroarna av vår vackra värld. Tyvärr är det inte alltid möjligt för dem att återvända till civilisationen".⁸⁰² Det här både låter som och är samma typ av exploatering



En trevlig lektion – skolklassen ser på negerdans på filmen.

Bild 33. Den "humoristiska" konstruktionen av svarta i svensk dokumentärfilm var högst medveten och gjordes av kommersiella skäl eftersom naturfilmer hade rykte om sig av vara mörkdande tråkiga i jämförelse med vanliga spelfilmer.

som i de ökända italienska kannibalskräckfilmerna från 1970- och 80-talen, exempelvis *Cannibal Holocaust* (1980), med den stora skillnaden att 1920-talets filmer marknadsfördes som vetenskapliga etnologiska studier.

Modern socialantropologi ifrågasätter om kannibalism överhuvudtaget har existerat någonstans på jorden, förutom i tider av extrem matbrist. Kannibalismen har istället varit ett sätt för "civiliserade" kulturer att hävda sin makt över "primitiva" kulturer. Att visa upp att de andra åt varandra var ett sätt att demonisera dem.⁸⁰³

I den svenska guldåldersfilmens världsberömmelse ingick även Victor Bergdahls animerade kortfilmer om Kapten Grogg som såldes jorden runt mellan 1916 och 1921. I en intervju berättar Bergdahl att filmerna möttes med publikjubel överallt, men att "[i] de engelska kolonierna få emellertid aldrig de Groggfilmer visas, där det förekommer nigrer – svartingarna tåla väl inte vid att se sig i karikatyr, kan jag tro".⁸⁰⁴

Animationer förekom även i den svenska långfilmen. I komedin *Robinson i skärgården* (1920) hamnar den fete bankiren Agathon av misstag på en öde ö i skärgården, där han tvingas att leva ett Robinson Cruseliv inn-



Bild 34. Paul Myréns animationer av svarta kannibaler i *Robinson i skärgården*.

an räddningen kommer. Under första natten har Agathon en mardröm där han blir ”jagad av vildar och andra vilda djur”⁸⁰⁵ som en recensent uttryckte det. I den animerade drömsekvensen infångas Agathon av svarta manliga kannibaler som därefter dansar en vild krigsdans runt grytan. Kannibalerna är karikatyriskt tecknade som svarta spöklänkande varelser i bastkjol och med spjut, men utan individualitet. Ansiktena domineras fullständigt av enormt överdimensionerade läppar och ett par stirrande ögon. Mardrömmen får ett abrupt slut när Agathon vettskämnd ramlar ner från trädet där han sökt skydd.

Alla recensenter nämner gillande Paul Myréns animationer, som bland annat beskrivs som ”[e]tt särdeles lustigt afsnitt”.⁸⁰⁶ Även om ingen trodde att det här visade den sanna bilden av svarta män är kopplingen till kannibalmyten och den etnologiska vetenskapen ändå tydlig.

Exotiska svarta män finns med i ytterligare tre svenska 1920-talsfilmer. I Mauritz Stillers välkända komedi *Erotikon* (1920) går huvudpersonerna på operan och ser en föreställning som innehåller svarta manliga eunucker och i komedin *Charleys tant* återfinns det enda riktiga fallet med *blackface* i en kort scen. I *Erotikon* har just operascenen stor symbolisk betydelse för filmens handling och därför nämndes scenen av de flesta recensenterna, både som lyckad och misslyckad, men framför allt som ”exotisk”⁸⁰⁷ och ”orientalisk”⁸⁰⁸, vilket visar att det svarta inslaget tjänade sitt syfte.



Bild 35 och 36. Yvonne och Albert Lesti som medverkade i *Styrman Karlssons flammor* och som av svenska filmskribenter stolt presenterades som "tvättakta negrer."

Redan i förhandsskriverierna till *Styrman Karlssons flammor* (1925) slogs det på trumman om att regissören Gustaf Edgren skulle använda "riktiga negrer" som han funnit i Marseille emedan de "äro ju rätt tunnsådda i vårt land". I hela tre artiklar beskrivs fadern Albert och dottern Yvonne Lesti (som själva inte får komma till tals) och här får vi veta att de sydfranska "negrerna" ska få den ovanliga äran att bli svenska filmstjärnor. Albert Nesti presenteras stolt som en "En tvättakta neger" och för Yvonne, får vi veta, "var väl kameraarbetet mest en munter lek". För precis som alla vet är "[d]e flesta svarta goda skådespelare, med livlig inbillningsförmåga".⁸⁰⁹ De svarta skådespelarna framställs här som naturliga, barnsliga och att de borde vara tacksamma gentemot den svenska filmen.

Styrman Karlssons flammor byggde på två äventyrliga sjömansromaner

av Sigge Strömberg som slagits ihop till en historia. Handlingen går i kort-het ut på att karlaktarlen styrman Karl Alfred Karlsson (Ernst Rolf), efter att ha blivit bedragen av sin flamma hemma i Göteborg, ger sig ut på en världsomsegling som tar honom till platser som Marseille, Rio och Sidney, där han får ihop det med andra flammor. Efter ett våldsamt krogslagsmål på Barbados återvänder Karlsson till briggen där han drömmer om att han kurtiserar den svarta söderhavsprinsessan Naoma (Yvonne Nesti).

Den åtta minuter långa sekvensen inleds med att Naoma dansar för Karlsson – en klar parallell till Wilhelms vita överseende blick på de svarta dansarna i dokumentärfilmerna. I lönndom står fadern, kung Tamotu (Albert Nesti), och ser på bakom ett träd. Efter en stund tillkallar han ett femtontal krigare, svarta män i bastkjol och med spjut, som smyger sig fram genom det höga gräset. Samtidigt kurtiserar andre styrman Augustsson (Fridolf Rhudin) en annan "liten negerflicka", som kysser honom på kinden, vilket får Augustsson att bli obehagligt berörd eftersom han för sitt inre ser hur flickans läppar har lämnat ett enormt märke på kinden. Han lugnar dock ned sig när han med en spegel kontrollerar att det inte finns något läppmärke. Under tiden kräver Kung Tamotu att Karlsson ska gifta sig med dottern. Karlsson vägrar, vilket leder till slagsmål där Karlsson under en lång tid håller fortet mot horden av svarta infödingar som slänger sig över honom. Augustsson hör tumultet och slänger bryskt undan sin "negerflicka" för att komma till undsättning. Dock springer han på en skräckinjagande kannibal i full krigsmålning som hotar honom med spjut och arga miner. Augustsson flyr medan vilden jagar efter honom. Karlsson har under tiden blivit övermannad och bunden vid ett träd. Under överinseende av den belåtet skrottande Kung Tamotu dansar kannibalerna krigsdans runt Karlsson. Plötsligt upphör dansen och alla svarta börjar att skjuta pilar mot den fastbundne, men sammanbitne, Karlsson. Efter en stund sitter pilarna som en gloria runt huvudet. Han blir arg och försöker ta sig loss. I samma ögonblick vaknar han intrasslad i sängkläderna.

Förutom Naomas dansande finns det här en rak linje med föreställningar om de svarta "kannibalerna" till både Kapen Grogg-animationerna, de etnografiska kannibalfilmerna och till de svenska dokumentärfilmerna, där svarta uppträdde i hotande horder med bastkjolar, spjut och överdimensionerade läppar. Detta ger även avtryck i recensionerna.

Trots publiciteten kring Albert och Yvonne Nesti är det ingen som nämner dem vid namn. En klagar på att "[n]egerflickan skådas blott i en dröm"⁸¹⁰, medan en annan helst hade velat se mer från "kannibalernas mottagningsförberedelser".⁸¹¹ Även i *Social-Demokraten* klagades det på att drömmen var alldeles för "maskerad men det får väl skyllas på den gode

styrmannens brist på inbillningsförmåga och etnografiskt vetande".⁸¹² Recensenten hade alltså sett andra etnografiska kannibalfilmer och ville att det skulle vara mer "på riktigt". Övertygad om den "autentiska ram[en]" var även Carl Björnberg: "Ej minst övertygande verka scenerna från Söderhavson med de många tvättakta svartingarna."⁸¹³

Vad gäller det exotiska hade även *Cirkus Bimbini* en "cirkusneger" i rollistan, som enligt uppgift ska ha haft ett kärleksförhållande med en vit kvinna i filmen, något som möjligen bidrog till att adjektiv som "grotesk" och "osmakligt" användes rikligt i de förödande recensionerna.⁸¹⁴ Detta kan ställas mot att ingen recensent hade några invändningar mot att de vita männen Karlsson och Augustsson kurtiserade svarta kvinnor i *Styrman Karlssons flammor*.

Dansandet och den "naturliga" musikaliteten hos svarta människor är något som förekommer i tre svenska 1920-talsfilmer, samtliga bundna till "negerjazzens" dekadenta inflytande och med klara kopplingar till den primitiva sexlust som "parningsdanserna" i dokumentärfilmerna visade upp.⁸¹⁵ 1921 varnade Hjalmar Meissner för att "[j]azz är en hemsk infektionssjukdom, som med stora steg närmar sig våra friska kuster". Musiken beskrivs som "djurläten. Särskilt populärt är oxens råmande men tuppens galande, kattens jamande, åsnans skriande och grodans kväkande står också högt i kurs." Musiker som spelar jazz blir "ofelbart idiot[er]" och Meissner föreslår att Sverige borde upprätta "karantäns- och avlusningsanstalter så kunna vi kanske undgå den epidemi som nu så svårt grasserar i det stackars hem-sökta Europa".⁸¹⁶

Sverige upprättade dock inte "avlusningsanstalter" och jazzen fick sitt genombrott samma år eller möjligtvis året efter Meissners larm.⁸¹⁷ Redan 1922 kan man skymta svarta manliga musiker på ett badortshotell i *Thomas Graals myndling* och i *En piga bland pigor* cirkulerar filmens tema kring den unga moderna kvinnan och hennes förmiddagsjazzande på klubben Jazzil, där ett vitt jazzband, ledda av en svart man, står för den musikaliska lockelsen. Även *Med prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar* hänvisade "humoristiskt" till den nya dansflugan shimmy, "en dansart som ju på sistone äfven i Stockholm vunnit talrika beundrare och ifriga idkare".⁸¹⁸ Sammantaget visar det här på filmens benägenhet och fingertoppskänsla för att plocka upp samtida samhällsfenomen.

1926 kom *Hon, den enda*, den första filmen inom ramen för Isepasamarbetet som syftade till att producera filmer som utspelade sig i en internationell och "modärn" samtid.⁸¹⁹ Sommaren samma år uppträdde "negercabarén" The Black People med solodansösen Maud de Forest på Vasateatern i Stockholm.⁸²⁰ The Black People engagerades för ett stort show-

nummer i *Hon, den enda* där de spelade och dansade på ytterligare ett badortshotell, den här gången i ett fiktivt Biarritz eftersom filmen utspelade sig i Frankrike. Det är ett typiskt musikalshownummer som ”stannar” filmens handling, vilket skulle bli så populärt när ljudfilmen slog igen några år senare.⁸²¹ Avsikten är att visa upp snarare än att berätta. Utifrån instruktioner från regissören Gustaf Molander får vi se hur det svarta manliga bandet spelar och diggar vilt, samtidigt som de svarta kvinnliga dansarna med Maud de Forest i spetsen uppvisningsdansar under överinseende av den vita publikens blickar. Filmen använder sig här av, för att vara svensk stumfilm, ovanligt snabba klipp mellan musikerna och dansarna för att ge illusion av högt tempo. De Forest dansar vildsint och rullar karakteristiskt med ögonen, medan det svarta bandet spelar så eggande att till och med en vit man i publiken sliter till sig en gitarr och börjar att spela. Under ett solo klämmes trummisen plötsligt fast den ena trumpinnen mellan näsan och överläppen – en explicit konnotation till den primitiva kannibalen med ett ben i näsan. Numret avslutas med att de Forest vigt viker ihop sig och baklänges rullar ut från kamerans blickfång.

Det svarta inslaget utgör här en ren exotisk attraktion och med största sannolikhet var de rullande ögonen och trumpinnen resultatet av Molanders och fotografen Julius Jaenzons anvisningar, något som även kommenterades i ett par tidningar: ”[D]e skickligt sammanklippta scenerna med Black people [...] ha en rörlighet och en fart, som lovar det bästa för Molanders fortsatta produktion.”⁸²² Oavsett om inslagen ingick i The Black Peoples repertoar är effekten densamma: exotiserandet av det svarta genom att koppla det till det primitiva.

När det gäller jazzmusiken uppstår en viss ambivalens i samband med att de första ljudfilmerna kommer till Sverige från USA 1929. I *Biografbladet* uttrycker en skribent oro för att musiken numera är synkroniserad med filmen, vilket kan innebära en kulturfara då ”negerjazzen” tidigare mildrades av det faktum av att den spelades av svenska musiker i biografsalongerna utan ”negersynkoper”. Å andra sidan menar skribenten att ”[p]å sätt och vis är detta roligt: man får höra renare, riktigare jazz än hittills.”⁸²³

Onkel Tom-betjänten – den ”civiliserade negern”

Den enskilt största, och symtomatiskt mest osynliga, gruppen svarta karaktärer i den svenska 1920-talsfilmen framträdde i rollen som underordnade tjänare till den vita överheten. Den svarte 1700-talsbetjänten i *Två konungar* har nämnts, men även i *Silkesstrumpan* (1921) figurerar en ”negerbetjänt”⁸²⁴, i *Dollarmillionen* en svart piccolo och i *Parisiskor* (1928) skymtar både en svart manlig dörrvakt och en svart springpojke förbi i samband med

ett restaurangbesök. I *Hans engelska fru* anordnas en välgörenhetsfest för svarta barn, vilket kort markerades av en nedsinglade text – ”När negerbarn frysa” – följt av en kort dokumentär bild på ett naket svart barn, något Herbert Grevenius tyckte var en ”fyndig övergång”.⁸²⁵

Desdemona Schlichtings roll som kammarjungfru i *En perfekt gentleman* är intressant på två sätt. Det är den klart största rollen för en svart karaktär under tjugotalet och filmen reproducerade även en ikonografisk bild av svart undergivenhet som var/skulle bli välkänd i det svenska tjugotalet. Handlingen i



Bild 37. Desdemona Schlichting.

En perfekt gentleman återberättades ingående i föregående kapitel. I filmen spelar Schlichting rollen som Hortenses kammarjungfru.

I Schlichtings första scen springer Ponson omkring och visar det anrika palatset för sina imponerande vänner. När Ponson undrar var Hortense håller hus beger sig sällskapet iväg till hennes kvarter. En gäst öppnar dörren som leder till badrummet. Där sitter dottern halvnaken på en stol och får fötterna torkade av kammarjungfrun, som sitter på knä i kammarjungfrunifform: svart klänning, vitt förkläde och vit hätta. Schlichting ler åt gästen som skrikande smäller igen dörren. Scenen med den svarta kammarjungfrun och den vita kvinnan kom mycket snabbt att reproduceras i reklamen för ”Björktvål Prins av Parma”, en bild som fick stor spridning i årtal framöver via filmtidskrifter och dagstidningar.⁸²⁶ Den ikonografiska bilden cirkulerade emellertid redan före *En perfekt gentleman*s tillkomst. 1922 finns, i *Filmnyheter*, en närmast identisk ”privatbild” av den vita skådespelerskan Marie Prevost där hon får sina fötter torkade av en svart kammarjungfru, något som visar på en intertextuell medvetenhet i det svenska samhället eftersom filmskaparna inte skulle använt den exakta kompositionen om de inte hade trott att publiken skulle känna igen den.⁸²⁷

I Schlichtings nästa scen varnar hon Hortense med repliken ”Madam Ponson kommer – !!!”. Hortense och kammarjungfrun springer till sitt kvarter. Filmens skurk, överste Renard, följer dock efter dem. Han knackar på och Hortense övertalar kammarjungfrun att ställa sig bakom dörren med följden att översten av misstag omfamnar den svarta kvinnan. Hortense har under tiden låst in sig i ett annat rum. Schlichting visar spefullt upp

Vad filmstjärnor säga

Det säger jag dig, Sara, för uppnående och bevarande av en vacker hy, finns intet bättre skönhetsmedel än

Björktvål Prins av Parma

Björksaften, naturens förnämsta skönhetsmedel i förening med finaste växtoljor och balsamiska ämnen, vetenskapligt sammansatta under kontroll av Professor Håkan Sandqvist, har gjort Björktvålen till ett verksamt medel, som förmår giva hyn friskhet och ungdomlig skönhet. Överfettad och sammetslen, med björkens friskhet och rosens doft, förblir den hys bästa huderem och vår tids förnämsta skönhetsvål.

Ungdomlig skönhet — Eder belöning.

Pris 75 öre.

Fabriksbolaget PARMA - Stockholm

Bild 38. Den ikonografiska bilden från *En perfekt gentleman* som reproducerades i reklamerna för "Björktvål Prins av Parma" i årtal efteråt.

nyckeln för översten, som med våld försöker ta den. Han bryter upp armen på henne och tar efter en brottningsmatch nyckeln. Längre fram är det också Schlichting som först upptäcker att det finns två Gösta Ekman och mot slutet av filmen är det kammarjungfrun som meddelar Hortense att maken har förts hem dödligt sårad.

Med tanke på den relativt stora rollen är det anmärkningsvärt att inte en enda recensent nämner Schlichting eller hennes karaktär. En del räknar till och med upp en rad mindre vita roller och måste med andra ord avsiktligt ha hoppat över henne med tanke på att recensionerna till *En perfekt gentleman*, som räknades som en storfilm, var väl tilltagna.⁸²⁸ Däremot gjorde Vera von Kraemer en kort intervju med Schlichting och läsarna får då veta att hon kommer från Abessinien, men att hon numera talar tyska och är bosatt i Berlin. Andra saker som Kraemer lyfter fram är att Schlichting är "renblodig negress" och att man "förstår att en markisinna vill ha någon av hennes ras till kammarjungfru". När Kraemer frågar om familjen erkänner hon att hon får en "chock" då svaret blir: "Min dotter studerar musik och min son – min son är medicinare."⁸²⁹

Förvåningen kan kanske härledas till de massivt stereotypa bilderna av

svarta män, kvinnor och barn som cirkulerade Sverige under 1920-talet. Martin Alm skriver att "[ä]ven hos dem [i Sverige] som uttalade sig uppskattande om de svartas insatser inom kulturlivet kunde dock föreställningar om de svartas annorlunda rasegenskaper förekomma".⁸³⁰ Med andra ord att svarta exotiserades, att de sågs som barnsliga och hade en livlig inbillningsförmåga just på grund av föreställningen om att de utgjorde en annan ras.

Frågan inställer sig då om det fanns några invändningar mot eller avvikelser från stereotypiseringen av svarta i den svenska (film)kulturen. Jag har inte hittat ett enda direkt exempel på detta, däremot två indirekta. Det första är en notis i *Biografbladet*:

Oförskräckthet saknas inte hos amerikanska filmmän. Nu har en firma föresatt sig att på film bevisa de Darwinska teoriernas ohållbarhet! Till den ändan skola sju expeditioner under tre år beresa världen för att filma varje folkstam, som bebor någon plätt på vår jord. Avsikten är att visa, att det finns nu levande människor, som ha mindre intelligens än aporna. Alltså kunna vi inte härstamma från aporna! Enkelt och lättfattligt, men varför sätta igång en så stor apparat och söka bevisen så långväga bort, när de av allt att döma ligga ifrågavarande firmas huvudkontor så nära? – fråga en spydig reporter.⁸³¹

Det andra exemplet återfinns i *Eld ombord* (1923), en sjömansfilm där två svarta matrosar ingår i besättningen på skonerten Framtiden. De två svarta männen finns bara med i bakgrunden och är underordnade huvudkaraktärerna, den vite kaptenen och den vite styrmannen, men i gruppen av vita matrosar skildras de som jämlikar. Det blir framför allt tydligt när besättningen mot slutet av filmen gör myteri och tillfångatar kaptenen, som blivit galen och ska till att spränga skonerten i luften. De svarta matroserna gör då en likvärdig insats med de vita matroserna och efteråt firar de tillsammans. När Framtiden ändå är på väg att explodera flyr de tillsammans med de vita matroserna i livbåtarna – utan att filmen pekar ut de svarta männen som extra rädda och fega.⁸³²

Eld ombord blir desto mer anmärkningsvärd om den sätts i relation till tidens revisionistiska storfilm, *Uncle Tom's Cabin* (*Onkel Toms stuga*, 1927), som skulle rehabilitera bilden av de svarta. Förhandsskriverierna började redan ett år innan filmen fick svensk premiär, då det rapporterades att inspelningskostnaderna hade uppgått till den för tiden astronomiska summan två miljoner dollar.⁸³³ Flera artiklar försökte också placera in Harriet Beecher Stowes roman i ett historiskt sammanhang. Här går det att utläsa att romanens sociala tema sågs som något som hörde det förgångna till ge-

nom bruket av ord som "det medeltidsmässiga slaveriet".⁸³⁴ En stor annons presenterade även hela filmens persongalleri med fotografier och korta introduktioner, exempelvis: "Onkel Tom, den förkroppsligade hedern och offerviljan"; "George Harris, en gentleman i allt utom hudfärgen"; "Eva, en blond liten solstråle"; "Topsy, ett kolsvart litet yrväder" och "Simon Legree, ett odjur i människohamn".⁸³⁵ Presentationerna lyfter fram att svarta är svarta, men inte att vita är vita. I förhandsreklamen finns dock ett socialt patos inskrivet som, liksom romanen, tydligt tar ställning för de svarta.

I filmen återskapas likafullt varenda kliché när det gäller gestaltningen av svarta. Tidigt förekommer en scen där en grupp svarta barn springer efter en vagn lastad med vattenmeloner. En melon faller av, barnen kastar sig över den och två sekunder senare ligger bara de avgnagda skalarna kvar på marken. Onkel Tom (James B Lowe) framställs som totalt undergiven trots extrema umbäranden – något som utgör förklaringen till varför "Onkel Tom" efteråt kom att bli ett skällsord bland svarta i USA. Därtill framställs alla svarta karaktärer som barnsliga och ointelligenta. Filmbolaget funderade, av kommersiella skäl, till och med på att genomgående använda *blackface* för att filmens skulle kunna visas i sydstaterna, men valde istället en mix av svarta och ljushyade svarta skådespelare. Filmen fick sedermera en mycket begränsad distribution i sydstaterna.⁸³⁶

Det lilla "yrvädet" Topsy (Mona Ray) spelades dock i *blackface* av en vit flicka i vad som måste vara en av de mest rasistiska scener som någonsin framställs på film. Topsy är filmens *comic relief*. Hon framställs som tjuvaktig, ständigt ljugande och med rullande ögon. I en central scen försöker den vita flickan Eva tala förstånd med Topsy, som dock menar att det finns en "naturlig" förklaring till hennes beteende: "I could't be nuthin' but a nigger if I wuz ever so good." "If I could be skinned and come out white, I might be good." Topsy talar sedan om att ingen gillar en "nigger". Eva svarar att hon älskar Topsy ändå och i det ögonblicket framträder en gloria runt Evas huvud, medan Topsy faller i hejdlös gråt.

Filmen är sentimental, men den var även mycket våldsam och innehöll flera grova piskningsscener, varav en där filmens skurk, Simon Legree, pisgar ihjäl Onkel Tom. Censuren barnförbjöd filmen och kortade även ned de våldsamma scenerna ordentligt,⁸³⁷ vilket inte hindrade Magnus Wester från att konstatera att hela slaverihistorien "givetvis [var] överdriv[en]".⁸³⁸

Med ett undantag är det ingen svensk recensent som nämner någon av de svarta skådespelarna vid namn. Undantaget är den vita Mona Ray som beskrivs som "den svarta lilla Mona Ray, tycks ha temperament – att glömma hennes groteska, förgrätna lilla ansikte, med de hårda flätorna stående ut som piggar från det huvudet [...] blir inte lätt".⁸³⁹ Recensenten förefaller

inte ha lagt märke till användandet av *blackface*. Samtliga klagar också på att filmen är alldeles för sentimental och att det är dåligt, samt att den litterära förlagan numera är "en barnbok vorden, som små flickor med spänning och tårar andlöst sluka."⁸⁴⁰ Förståelsekedjan dåtid-sentimental-överdriven-barnbok gör, tillsammans med den oerhört stereotypiserade, men i samtiden "naturliga" framställningen av svarta, att filmens eventuellt revisionistiska budskap går förlorat och att de svenska recensenterna köper filmens framställning av svarta som verklighetstrogen. *Folkets Dagblad Politiken*, som även de tycker att Topsy är en "lustig detalj" och att "tvättakta negrer – ger det hela en skakande realism", klagar på att det hela utspelar sig i en redan förgången och avslutad tid, men med en politisk vinkling:

Det går an att gå till attack mot ett ont, som redan är avskaffat. Man får då se på och behandla ämnet "historiskt". Det skulle dock minst av allt falla de amerikanska filmkapitalisterna in att göra tendensfilmer riktade mot det slaveri, som alltjämt pågår, inte minst i frihetslandet under stjärnbaneret. [...] Skillnaden är emellertid den, att över nutidens slavar viner ej plantageägarens piska utan svältpiskan, förd av kapitalismen, och slavarerna är ej en hop svartingar utan en hel klass.⁸⁴¹

Onkel Toms stuga fick flera populära uppföljare i en serie med filmer där karaktärerna Topsy och Eva lyftes ut ur ursprungshistorien och som kom att marknadsföras i Sverige som synnerligen barnvänliga, till exempel *Topsy and Eva* (*Onkel Toms skyddslingar*, 1929), en film som Butters Jr beskriver som "a racist joke from beginning to end".⁸⁴²



Alla dessa filmer med svarta karaktärer säger åtskilligt om ett "vitt" Sverige. Om förekomsten av, samt föreställningen om, en modern ideal manlighet har kunnat ifrågasättas i tidigare kapitel, är den här både närvarande och allt annat än betvivlad. Som en kontrastverkan skapas en svensk manlighet som befinner sig på en äventyrlig och imperialistisk patriarkal nivå där vitt verkligen var vitt och svart verkligen var svart. Föreställningen om det "svarta" var så stark att i princip inget som motsäger bilden har återfunnits i källmaterialet, däremot åtskilligt som bekräftar den. Det faktum att så många svenska filmer utnyttjade och skapade egna bilder av svarta motsäger även tanken att detta var något som främst kom utifrån, från USA. Det särskilt svenska illustreras av att hotbilden lyser med sin frånvaro, med undantag av hordmetaforen i dokumentärfilmerna, men också genom att den vanligt fö-

rekommenderade klichén med ätande av vattenmeloner och kyckling inte åter-skapas en enda gång i svensk film – något som antyder att symboliken, trots dess rikliga förekomst i amerikanska filmer, inte hade någon direkt förståelseförankring i det svenska samhället. Med andra ord: den kulturella närvaron av svarta, kombinerat med en reell frånvaro i samhället, eliminerade behovet av den storstadsbaserade och hotande Zip Coon-stereotypen i svensk film. Den fara för rasblandning som bland annat Herman Lundborg propagerade så ivrigt för accentuerades därför aldrig heller vad gällde svarta.⁸⁴³ Istället gestaltas svarta, främst män, genomgående som lägre stående varelser. Under dokumentärfilmens skenbara vetenskaplighet konstrueras svarta som ”naturliga” vildar eller vilda djur, en underordning som därefter på olika plan om och om igen reproduceras i spelfilm, reklam och i samhället i övrigt.⁸⁴⁴ Det ska poängteras att den nedvärderande bilden av svarta i svensk film inte berodde på någon oskuldssfull omedvetenhet, utan att konstruktionen var högst medveten, inte minst av kommersiella skäl: dels för att locka en bred publik med ”humor”, och dels för att svarta fungerade som exotiska symboler i filmer som skulle utspela sig i en internationell miljö.

Den massiva stereotypiseringen av svarta är inte utan inneboende nyanser, vilket exempelvis synliggörs genom konstruktionen av svarta män som lata på bekostnad av svarta kvinnors arbete. Detta är en återkommande västerländsk konstruktion vad gäller ”naturfolks” genus, till exempel förekommer samma uppdelningen av lata män och arbetande kvinnor i skildringar av Amerikas indianer.⁸⁴⁵ Kraften i stereotypiseringen och dess övergripande samhällsfunktion gör dock att det blir svårt att tala om fenomenet som enbart en kontrastverkan för skapandet av modern ideal manlighet. Konstruktionen är manligt kodad, men samtidigt spiller dess yttring över till att gälla hela det föreställt ”vita” Sverige. Därmed inkluderas även kvinnor som en del i, samt som medskapare av, den sociala konstruktionen av svarta som mottyper. Med utgångspunkt i resonemanget går det att ifrågasätta om mottypens primära funktion enbart är manligt kodad. Det går med andra ord inte att enbart tala om det här som en homosocial konstruktion, ett förhållningssätt som därtill förstärks då skapandet av mottyper kommer närmare inpå och förvandlas till ett mer påtagligt hot.

Resande

När Furhammar frågar varför ”tattarskräcken” återkommer i den ena filmen efter den andra år 1924 är han oförmögen att ge ett adekvat svar.⁸⁴⁶ Svaret finns i samtiden och inte heller här är det fråga om en tidens aningslöshet:

Dylika tattare ha icke sällan ett rätt pikant yttre, åtminstone i ungdomen, och äro dessutom sluga och beräknande. Trots sitt tveetydiga rykte och leverne bli de på grund härav uppmärksammade och understundom eftersökta av landets inhemska ungdom. De draga på bästa sätt nytta härav i själviskt syfte. En del legitima och illegitima förbindelser blir följden, och på så sätt sipprar zigenar- och tättarblod in i den ena svenska släkten efter den andra. Sådana avkomlingar äro i allmänhet ostadiga till lynnet och åstadkomma tvedräkt och slitningar på många håll, icke blott inom familjen utan också i samhället.⁸⁴⁷

Orden är som tagna ur en instruktionsbok för hur svenska filmmakare gestaltade och använde resande som ett dramatiskt element i svensk 1920-talsfilm. Av de tio filmer där resande finns med behandlar inte mindre än sju stycken faran med rasblandning. Utdraget kommer dock inte ur en filmmanual utan från den vetenskapliga antologin *Rasfrågor i modern belysning*. Med filmerna som facit kan man läsa ut att "ungdom" syftar på svenska unga män och att "tattarna" utgörs av unga kvinnor som lockade till sig de unga männen med sitt pikanta yttre.

Rochelle Wright skriver att "tattarna" i den svenska 1940- och 50-talsfilmen framställdes som mörkhåriga, smutsiga, omoraliska och lättsinniga. De utgjorde ett störande element som hotade den sociala ordningen och därför var deras besegrande/exkluderande ett nödvändigt inslag. Vidare konstaterar hon att "tattarna" bara förekom i landsbygdsmelodramen, där lojaliteten till jorden, gården och traditioner formade en starkt konservativ världsbild med liten förståelse för sociala förändringar, vilket i sin tur underbyggde rasism och främlingsrädsla. 1940- och 50-talsfilmerna utspelas mestadels i dåtid och Wright menar att filmernas historiska perspektiv kunde fungera distansnerande. Hon drar dock slutsatsen att den mer upplyste svensken kunde distansera sig från tättarporträtten eftersom dessa var populärkulturella, medan den inte så upplyste svensken då ska ha svårt porträtten. I de samtida recensionerna var emellertid acceptansen av tättarstereotypen närmast total.⁸⁴⁸

En jämförelse mellan 1940- och 50-talsfilmerna och 1920-talets "tättarfilmer" visar att den stereotypa bilden av resande inte har förändrats nämnvärt och att de även här enbart förekommer i rural miljö, i vad som då kallades bondefilmer. Den stora skillnaden ligger dock i att tjugotalsfilmerna, med något undantag, utspelar sig i samtiden, ett förhållande som ytterligare förstärker kopplingen mellan "tättarskräcken" och den samtida oron för rashygien.

"Tättare" och "zigenare" användes synonymt på 1920-talet. Grupperna omnämndes för första gången 1512 i en svensk skrift. Det har konstaterats

att det finns släktskap mellan svenska resande och finska romer, men det är inte en homogen grupp. Det finns kulturella, sociala och språkliga likheter och det förefaller som om just resandet är den gemensamma länken av den orsaken att resande och romer var utstötta grupper som med stor sannolikhet knöt kontakter på vägar och marknadsplatser runt om i landet. Medan resande/romer sågs om en avskild ras på 1920-talet, betraktades de från 1950-talet som en socioekonomisk grupp med bakgrunder som bödlar och soldater, något som på 1970-talet förvandlades till tanken att "tattarna" aldrig ens hade existerat som en egen avskild grupp. "Tattare" sågs nu som ett sammanfattande begrepp på svenskar som befunnit sig allra längst ner på samhällsstegen. Idag är resande/romer erkända som en språkligt minoritet, som romanitalande, i Sverige.⁸⁴⁹

Den rashygiensiska kopplingen i 1920-talsfilmerna har en lång förhistoria av förföljelse, men också en mörk efterhistoria med tvångsplacering av barn, tvångssteriliseringar och tvångsinterneringar med kulturell avprogrammering av resande, något som i huvudsak pågick i Sverige mellan 1935 och 1970.⁸⁵⁰ Förutom rasbiologiska institutets verksamhet finns det en mycket direkt förklaring till varför just den tidiga tjugotalsfilmerna innehöll så många "tattare". 1922 genomförde pastorsexpeditionerna i Sverige en inventering som menade att det fanns drygt 2.500 "tattare" och "zigenare" i landet. Samma år gjorde därtill polismyndigheten en egen beräkning där siffran stannade på 1.800 personer. Utredningarna fick stor uppmärksamhet i dagspress och debatt, vilket ger en fingervisning om varför den samtidskänsliga spelfilmen valde att plocka upp ämnet just vid denna tidpunkt. Att de två inrättningarna kom fram till helt olika siffror är intressant i sig och kan förklaras med att pastorsexpeditionerna och polisen självständigt avgjorde vilka som skulle pekas ut som "tattare" då det inte fanns några fastlagda kriterier.⁸⁵¹

Trots att inventeringarna kommer fram till att "tattarna" utgör en försvinnande liten minoritet som rimligtvis inte borde ha en chans att påverka det svenska "rasbeståndet" slås det på stora trumman. Det som inträffar är att en icke-fråga förstoras upp och därigenom synliggör en utstött grupp på ett sätt som förvandlar resande från enstaka avvikare i ett äldre bondesamhälle till ett modernt massmedialt hot genom en mängd ofördelaktiga skildringar i tidningar, litteratur och på film.

"Tattare" på film: varmblodiga mansslukerskor...

Samtiden använde "tattare" och "zigenare" synonymt. Jag kommer därför att behålla ursprungsbetegningarna här eftersom alla filmerna utom en utspelar sig i Sverige och behandlar svenska resande. Undantaget är ett exo-

tiskt användande av en zigenarorkester i *Gyurkovicsarna*, en film som utspelade sig i Ungern, där "zigenarna" bidrog till illusionen.

Kvarnen var den första tjugotalsfilmen som tog upp hotet om rasblandning. I filmen finns en tydlig uppdelning mellan det goda och det onda, där det onda utgörs av den demoniska tättarflickan Lise (Clara Kjellblad). Historien är att mjölnaren Jacob (Anders de Wahl) lovar sin döende hustru att han inte ska gifta om sig mot sonen Hans vilja. Jacob är dock, liksom gårdens dräng, märkbart intresserad av Lise, gårdens piga. Sonen avskyr i sin tur Lise och känner istället stor tillgivenhet för skogvaktarens renhjärta och rara syster Anna.

Kvarnens gestaltning av det goda kontra det onda sker på två nivåer. Med tydlig symbolik låter filmskaparna en katt med namnet Pilatus följa Lise vart hon än går som symbol för ondska, medan Anna hela tiden följs av ett tamt rådjur som en symbol för godhet. På personnivå framställs den mörkhåriga Lise som sexuellt utmanande med ringar i öronen och uppknäppta blusar där, med samtida ögon, vi får se sexuellt eggande nakna axlar och en skymt av bröstens rundning. Den blonda Anna framställs däremot som ett oskuldsfullt sagolikt väsen filmen igenom.

Lise introduceras genom att sparka sonens hund, för att därefter skratta sonen rätt i ansiktet då han protesterar. Därefter kryssklipper filmen mellan hustruns sjukbädd och drängbostaden där drängen tafsar på Lise, som värjer sig med ett gillande skratt. Drängen påpekar att hon inte ska vara så stursk för att hon snart kommer att bli matmor på gården. Sedan undrar han om det finns någon framtid för dem om han sparar ihop till en liten kvarn. Lise avvisar drängen med att hon hellre vill ha en "holländsk" kvarn.

Redan tidigt fylls Lises karaktär med ingredienserna elakhet, promiskuitet och girighet. De manliga karaktärerna, Jacob och drängen, är helt oförmögna att motstå Lises sexuella dragningskraft. Idealet med avhållsamhet smälter som smör när det kommer i kontakt med den vackra "tatterskan". Jacob vaktar även avundsjukt på Lise och drängens förhävanden, trots löftet till hustrun och när hon dör skrattar Lise segervisst utanför fönstret. Sedan går månaderna och genom sonen väcks Jacobs intresse för Anna, något som Lise ogillar. Hade det inte varit för "den dumma ungens skull" skulle hon nu varit gift med Jacob, får vi veta.

En dag kommer Lises bror Peer (Nils Lundell) på besök och i introduktionen av honom ställs återigen det svarta bokstavsligen mot det vita. Först visas en halvbild på Peer som sitter vid ett köksbord och röker. Han är smutsig, skäggig och har gråslitna kläder. Därefter backar kameran och man får då se att han är omgiven av gårdens invånare som samtliga är klädda i vita

kläder, med önskad kontrastverkan. Peer, får vi veta, är korgmakare men dubblerar som tjuvskytt. Lise ger honom det djävulska uppdraget att skjuta Annas tama rådjur, vilket han gör med det enda dramaturgiska syftet att visa "tattarnas" inneboende ondska.

Lite längre fram i filmen besöker Lise sin familj, som bor i ett fallfärdigt hus. Peer är där, men också en hoper långhåriga och mycket trassmutsiga systrar som kastar sig runt Lises hals. Inne i huset ligger Lises mor sjuk och när Lise packar upp alla presenter säger modern: "Och allt det här har du lyckats plocka ihop i kvarnen. Ja, du är ett duktigt barn, Lise lilla!" Scenen illustrerar den vanliga föreställningen att de lägre stående "raserna" var mer fruktsamma än "svenskarna" och är ett uttryck för den hotande hordmetaforen. Lise får därtill beröm av modern för att hon har stulit.

Senare intrigerar Lise så att hon blir ensam med Jacob en kväll. Lise ligger i sin bäddsoffa medan Jacob pilskt vankar utanför dörren. Lise hör honom och går halvklädd ut i rummet. Jacob ger efter och försöker omfamna henne, men Lise bryter sig loss och låtsas skrämt springa in i rummet igen. Med dörren stängd skrattar hon återigen segervisst under det att Jacob ber henne komma ut. Plötsligt kommer Lise ut snyftande och fullt påklädd och hotar att lämna gården. När Jacob får höra det ger han ögonblickligen löfte om giftermål. Lise har därmed besegrat den avhållsamme mannen, vilket innebär att hotet om rasblandning är på väg att realiseras. Detta kan dock filmen enligt konventionen inte tillåta. Dilemmat löses genom att Jacob ger sig iväg på ett ärende till staden. Under tiden passar Lise och drängen på att ha ett kärleksmöte i kvarnen. Jacob återvänder dock oväntat och galen av svartsjuka manipulerar han kvarnens pressbom så att den faller ner och krossar det älskande paret.

Som framgår stämmer handlingen väl in på utdraget ur *Rasfrågor i modern belysning*. Frågan är då om den starkt stereotypa gestaltningen av Lise fick genklang hos recensenterna. Stämde deras föreställning om "tatterskan" in med filmens bild ifråga om trovärdighet? Klara Kjellblad/Lise var utan tvekan den skådepelare som fick mest beröm i recensionerna: "Hennes typ är ypperligt lämpad för rollen och hon har åtskilligt av den friska aptit på livet och näbbiga slynaktighet"⁸⁵² och "Hennes bländande, naturfriska, mörka typ levandegjorde tatterskan Lise på ett utmärkt sätt. Det står en het sky av begär omkring henne, där hon drar fram med ett leende åt varje man, som råkar komma i hennes väg".⁸⁵³ Även Nils Lundells mindre roll som den manlige "tattaren" Peer fick i flera recensioner beröm för sin "orädda realism".⁸⁵⁴

Enbart Tora Garm reserverade sig mot Kjellblads gestaltning av Lise. Det var dock inte fråga om någon invändning mot stereotypiseringen, sna-

rare tvärtom: ”Hon har alla de yttre förutsättningarna, parant svart och med en sund, yppig växt, men någon tattarpiga hos en mjölnare liknar hon mindre än en tattarflicka i Oscarteaterns balett. Hon skiner av renlighet [...] trots att hon härstammar från en smutskoja, där hon känner sig rotfast.”⁸⁵⁵ Nyckelordet här är renlighet. Föreställningen⁸⁵⁶ om att resande var smutsiga framkommer med all önskvärd tydlighet i filmen, bland annat i scenen där Lise besöker sitt familjehem och möts av sina trasiga och smutsiga systrar och då Peer introduceras. Medan de andra, mestadels manliga recensenterna, framhåller Lises varmblodiga sexualitet, anmärker alltså Garm på att Lise var alldeles för renlig för att framstå som en äkta ”tattare”.

Det finns ännu ett starkt negativt porträtt av en kvinnlig resande i tjugotalsfilmen. Jag vill dock först sticka emellan med tre filmer som framställde en variation på temat med den kvinnliga resanden som hot. I *Grevarna på Svansta*, *Folket i Simlångsdalen* (1924) och *Där fyren blinkar* (1924) har filmernas tattarflickor uppfostrats av ”tattare”. När sedan den obligatoriske unge svenske mannen blir kär i dem uppstår givetvis problem på grund av risken för rasblandning, ett dilemma som filmerna löser med att tattarflickans rätta svenska identitet avslöjas i slutet.⁸⁵⁷ *Folket i Simlångsdalen* och *Där fyren blinkar* finns endast fragmentariskt bevarade, medan *Grevarna på Svansta* är helt bevarad. Med tanke på filmernas samtidighet kan *Grevarna på Svansta* ge svar på hur filmmakarna gick till väga för att gestalta dilemma. Tattarflickan i *Grevarna på Svansta*, Elina (Magda Holm), framställs inte alls efter samma stereotypa mall som Lise. Elina spelar inte på sexuell utstrålning, hon är inte girig eller tjuvaktig och hon ser inte heller ut som 1920-talets föreställda bild av den kvinnliga ”tatterskan”: långt mörkt hår, ringar i öronen, smutsig och ”naturligt” ond. Elina är istället renlig och godhjärtad. Den visuella gestaltningen avslöjar med andra ord hennes ”rätta” identitet långt innan filmens narrativ gör det. I recensionerna beskrivs också Magda Holm/Elina ensidigt som ”söt och käck”.⁸⁵⁸ Den falska tattarflickan fungerade här som ett spänningshöjande inslag som hämtade kraft ur samhällets fientliga inställning till rasblandning.

...och knivviftande våldtäktsmän

Grevarna på Svansta var den fjärde och sista ”tattarfilmen” som kom 1924. Det märks också i flera recensioner: ”Det tycks vara ogörligt i år att slippa ifrån tattare i svensk film, vart man vänder sig snubblar man på dem.”⁸⁵⁹ Det spänningshöjande momentet med den falska tattarflickan hade också en allvarligare motpart. De godhjärtade och ofta blonda tattarflickorna var ju tvungna att kontrasteras mot ”riktiga” mestadels manliga ”tattare” för att framstå som just ”svenska”. I *Där fyren blinkar* opererar ett ”tattarband”

som sjörövare i skärgården och i *Folket från Simlångsdalen* blir ”tattarna” beskyllda för höststölden med följden att traktens svenska befolkning genomför en straffexpedition. Det leder till att ”tattarna” hämnas genom kidnapping och våldtäktsförsök – något som slutar med att ordningen återställs då våldtäktsmannen dödas.⁸⁶⁰ Här ger sig den hotande hordmetaforen återigen till känna. Att man satsade stort på detta illustrerades inte minst av att producenterna bakom *Folket i Simlångsdalen*, enligt uppgift, engagerade ”ett sällskap av ett femtiotal zigenare” som fick spela ”tattare”.⁸⁶¹

Även i *Grevarna på Svansta* förekommer ett zigenarläger där ”zigenarna” dansar, spelar musik och hövdingen slåss med kniv i lägereldens sken. Regissören Sigurd Wallén berättar i sina memoarer hur de hade skapat scenen:

Några tvättakta zigenare hade man inte kunnat få tag i trots ivriga efterforskningar, men på Maria Prästgårdsgata och Glasbruksgatan fanns ju andra svartmuskiga individer som kunde passera för medlemmar av ”det farande folket”. Den vilda hövningen själv spelades av Harry Roeck Hansen med en ohejdad realism, som väl ingen kunnat tilltro honom.⁸⁶²

Förutom Walléns föreställning om att ”zigenare” skulle vara ”svartmuskiga” – ett exempel på hur filmskapare arbetar för att passa in filmerna efter en samtida förväntningshorisont – ska paradoxen med filmens försök att skapa en hotande hord ställas mot det faktum att de inte kunde finna några ”äkta” romer. Sannolikt eftersom de var så få i Sverige. En tredje sakförhållande som ska uppmärksammas är att i alla filmerna, med något undantag, spelas resandena av etniska svenskar. Vi har alltså att göra med en svensk variant på det amerikanska användandet av *blackface*, där vita imiterade svart kultur. De svenska filmskaparna imiterade en föreställd resandekultur som fungerade som ”sanning” eftersom den stereotypa bilden inte avvek från den allmänna föreställningen.

En av anledningarna till att etniska svenskar kunde spela resande var förstås att den så kallade rasskillnaden inte existerade annat än på papperet och att ”tattarens” utmärkande egenskaper, ondska, sexuell lössläpphet och kriminalitet, var sociala konstruktioner. Ett belysande exempel på närheten mellan det svenska och det icke-svenska är en anekdot från en filmspelning på 1910-talet som filmfotografen Gustaf Bengtsson berättar om:

Berglund var en pampig zigenarhövding, och flickorna Karlsson söta zigenarflickor i sina färgrika dräkter. Vi hade slagit upp vårt tält uppe bland ruinerna, men något tillstånd hade ingen tänkt på att skaffa. Så en vacker dag infann sig borgmästaren i egen hög person, åtföljd av



Bild 39. Den svartmuskige Tattar-Ante (Ivar Kalling) innan han begår rånmord och sedermera förvandlas till svensk bonde i *Trollebokungen*.

ett par poliser och förklarade i myndig ton, att vi skulle packa oss av med detsamma. Vi spelade nämligen zigenare så naturtroget att ingen anade, att vi inte var det.⁸⁶³

I 1924 års första "tattarfilm", *Trollebokungen*, gestaltas just faran med denna oklara gränsdragning. Filmens inleds med att Tattar-Ante (Ivar Kalling), ivrigt påhejad av sin ondskefulla kvinna Stava (Signe Rydberg-Eklöf), rånmördar en berusad hästhandlare. Därefter byter han namn till Måns Gummesson och etablerar sig som svensk storbonde i Norrland. Det visuella identitetsbytet sker helt sonika genom att Tattar-Ante rakar av sig den karaktéristiskt svartmuskiga mustaschen, samt byter slokhatt och smutsiga kläder mot rena och vips så är han en svensk som ingen misstänker för att vara "tattare". Väl uppe i Norrland gifter sig Måns med en annan storbondes dotter, Inga-Britt, under det att han försäkrar Stava att det bara är ett sätt att tillskansa sig pengar och mark. Måns och Inga-Britt får en son, Sven, som Stava svartsjukt försöker ta livet av. Måns räddar emellertid barnet och slänger ut Stava från gården. Eftersom hon vet för mycket får hon bli föreståndare för fattighuset där hon går runt, ser ond ut och är elak mot fattighjonen som en dåtida version av Astrid Lindgrens Kommandoran.

Åren går och en dag kommer Sven hem som färdig juristikstudent. Måns har under tiden tillförsäkrat sig all mark förutom en liten kvarn som ägs

av en fattig mjölnare. Komplikation uppstår då Sven och mjölnarens dotter, Ingrid, blir intresserade av varandra. Måns söker upp Stava och förmår henne att mot betalning anlägga mordbrand i kvarnen. I den här talande scenen låter filmskaparna bilden dröja länge på de bådas ansikten, i ett växelspel som skulle gestalta hur den inneboende ondskan avspeglade sig på det yttre. När Måns plockar fram plånboken och räcker över sedelbuntens till Stava tar hon girigt emot den, trycker pengarna till sitt bröst och räknar dem hetsigt, samtidigt som ett djävulskt leende växer på läpparna. På kvällen arrangerar Stava det så att både Sven och Ingrid befinner sig i kvarnen när hon sätter eld på den. Återigen stannar kameran en lång tid på den grinande Stava, som nu framstår som mer monstreuös än någonsin. Hon får dock sitt straff genom att halka i kvarnrännan och dö en fasanfull död.

Under tiden har den berusade Måns fått reda på att sonen är instängd i den brinnande kvarnen. Han rusar dit och räddar de unga, men blir så allvarligt skadad att han dör. Innan han dör både ber och får han förlåtelse, samt ger sitt samtycke till giftermålet.

På nytt är det den ondskefulla kvinnliga resanden som ligger bakom det mesta av eländet. Det är exempelvis hon som hetsar Tattar-Ante till rån-mord i filmens inledning. En tänkvärd parallell här är att resandemännen kommer i ett likartat underläge som de "lata" svarta männen gjorde i förhållande till kvinnor. Framställningen fungerar alltså som ett sätt att reducera deras manlighet. Tattar-Ante kan inte heller dölja sitt "rätta" inre då filmen framställer honom som en girig "tattare" som ideligen återfaller i sitt "naturliga" beteende. Både han och Stava exkluderas ju även ur historien.

Det finns bara ett problem. Filmen slutar med att Sven, som har "tattar-blod", och Ingrid, som är svensk, ska gifta sig. Sven verkar dock inte alls ha påverkats av sitt arv utan uppträder som en rekorderlig svensk ska göra. Svens karaktär får inte heller stort utrymme och filmskaparna kan därför ha valt bort en fördjupning av rasblandningsproblematiken. Jag tror dock att den främsta förklaringen återfinns i en föreställning om att den långa frånvaron i och med juridikutbildningen har "civiliserat" Sven, på samma sätt som Kalle i *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* blev "civiliserad" genom sitt miljöombyte. Här finns följaktligen en analogi till de reella kulturella avprogrammeringarna av resande. Sven omnämns inte heller som "tattare" i recensionerna.

Signe Rydberg-Eklöfs gestaltning av Stava svaldes däremot med hull och hår av en samlad kritikerkår som "suggestivt realistisk".⁸⁶⁴ Bäst är kanske fru Signe Rydberg-Eklövs framställning av Stava, Tattar-Antes kvinna, vilken efter hans upphöjelse till bondekung, blir gengångerska från forna dagar, då kniven satt löst i slidan, och eggat honom till nya brott.⁸⁶⁵ Ivar Kal-



Bild 40. Den vackra och ondskefulla "tatterskan" Stava (Signe Rydberg-Eklöf) som ung. Ett svensk exempel på motsvarigheten till det amerikanska användandet av *blackface*.

lings porträtt av Tattar-Ante/Måns upplevdes också av många som "sant och äkta".⁸⁶⁶ "Med stor samvetsgrannhet har han sökt skapa typen av landsvägens son, som även när han kommer in i mera ordnade förhållanden då och då ger uttryck för vad han egentligen innerst inne är för en människa."⁸⁶⁷ Ingen motsätter sig att det här skulle ha varit stereotypa nidsbilder av resande, men liksom med Lise i *Kvarnen* dyker det upp några recensioner där skribenterna anser att Ivar Kalling var för lite som en "tattare" skulle vara – med andra ord att det inneboende "rasdraget" inte kom fram tillräckligt mycket för att det skulle bli trovärdigt.⁸⁶⁸

Den manlige resanden som ond skurk dyker upp i ytterligare tre filmer. I den numera förlorade *Kvick som Blixten* (1927) dras hela historien igång genom att de svenska huvudpersonerna blir lurade av en "zigenark" hästscojare på Sjöbo marknad.⁸⁶⁹ Att "zigenaren" här fick spela rollen av hästscojare är ingen tillfällighet. Resande hade en stark koppling till hästar och tog ofta arbete som rackare och valackare, arbeten som ingen svensk ville ha.⁸⁷⁰ Symboliken levde även vidare in på 1940- och 50-talen.⁸⁷¹

I *Hårda viljor* (1923) dyker åter den manlige resanden upp som våldtäkts-

man. Den här gången i ett av de grövre nidporträtten av en "tattare" under 1920-talet. Tattar-Jan (oidentifierad skådespelare) är bara med i två scener och karaktärens enda dramaturgiska funktion är att ge filmens manlige huvudfigur, Ove, chans att utföra ett manligt dåd som gör honom till hjälte.

Den introducerande scenen inleds med texten "Tattar-Jan, den värste bråkmakaren och slagskämpen i hela bygden". Därefter visas en interiör från en handelsbod. Vid disken står Tattar-Jan och äter bär utan att betala för dem. Han är mörkhårig, skäggig, smutsig och är klädd i trasiga kläder. De grova och förvridna ansiktsdragen har bättrats på med en ordentligt tilltagen maskering. Om inte texten och den första anblicken av Tattar-Jan hade övertygat publiken om vilken slags filur han är, gestaltas det också med all önskvärd tydlighet. Det kvinnliga bodbiträdet kör bort Tattar-Jan från disken. Han stoppar då mycket konspiratoriskt en sjal innanför kavajen. När han ska gå stoppas han, något som leder till vilt slagsmål med de manliga kunderna och som slutar med att Tattar-Jan kastas ut på gatan. Där hytter han med näven, förbannar dem och går sin väg. Att han stjälar en damsjal – alltså vadsomhelst – är betecknande eftersom det upplyser om resandens "naturliga" kriminalitet.

Genom introduktionen blir upplägget av våldtäktsscenen längre fram i filmen satt i ett förståelsemässigt perspektiv. När Oves käresta Elise, helt klädd i vitt, är ute på promenad stöter hon på den svartmuskige Tattar-Jan. Han går henne till mötes och hälsar med att höviskt lyfta på mössan och le. Elises reaktion – hon ser förskräckt ut, tar sig för hjärtat och tittar sig omkring efter räddning – skulle, utan den tidigare introduktionen, ha framstått som fullständigt obegriplig. Men nu vet Elise (och publiken) vad som väntar. Hon flyr och Tattar-Jan jagar efter. På andra sidan forsen ser emellertid Ove vad som händer. Han kastar sig handlöst i forsen och precis när Tattar-Jan grabbar tag i Elise, kastar Ove undan honom. Tattar-Jan drar kniv, men Ove lyckas efter ett kort slagsmål slå ner honom. Efter att ha uppfyllt sin funktion som "naturlig" våldtäktsman försvinner Tattar-Jan ur handlingen.

Av recensenterna är det bara ett par som nämner "tattaren" i förbigående, men i *Arbetet* reagerar skribenten: "[N]ågra biroller, särskilt tattaren och den hemmabrännande frimickeln, kunde knappast ha varit sämre."⁸⁷² Det här ska inte tolkas som något motstånd utan det är snarare en reaktion mot att framställningen av Tattar-Jan var så pass grov att den helt enkelt inte upplevdes som trovärdig.

Den för tiden mest anmärkningsvärda avvikelser från stereotypiseringen av resanden återfinns i *Storgårds-Annas friare*. Filmen spelades in med lokal finansiering under officinen Värmländsk bygdefilm och distribuerades bara i Västsverige. Både regissör och skådespelare var amatörer från teater-

scenen. Dock var filmens fotograf, Carl Hilmers, professionell, vilket bidrar till att filmen lyfts upp till en nivå över den rent amatörmässiga.⁸⁷³

I filmen vill den fattige drängen Per (Gunnar Berggren) gifta sig med den rika Storgårds-Anna (Ester Berggren). Annas högfärdiga mor, Elin, vill dock att dottern ska gifta sig med en av tre äldre friare. En dag kommer en skarpslipare, Tattar-Sven (Albin Andersson), till gården. Sven har alla tidens stereotypa tattardrag: han är mörk, skäggig, bär slokhatt, slitna kläder och kniv i bältet. Då gårdens invånare ser honom komma kallar en honom för "strykare", medan en annan undrar: "Törs man lämna honom ensam." Anna uppträder dock vänligt mot "tattaren" och låter honom slipa gårdens knivar.

Sven råkar höra hur Annas mor klagat på hennes umgänge med den fattige Per. För att knäcka moderns högmod, och därmed hjälpa den vänliga Anna, bestämmer sig Sven för att stjäla gårdens silver. På natten smyger han därför tillbaka och i en utdragen scen, som ska vara komisk eftersom han hela tiden blir avbruten av de tre berusade friarna och av att Per och Anna träffas i hemlighet, lyckas han till sist komma över silvret genom att klä ut sig till ett spöke i lakan för att skrämma bort dem som stör honom.

Fram till nu skiljer sig inte *Storgårds-Annas friare* nämnvärt från andra svenska "tattarfilmer". Här tar dock filmen en vändning, i och med att Per misstänks för stölden, där "tattarnas" beteende delvis förklaras med socioekonomiska och psykologiska orsaker istället för med rasegenskaper. Det visar sig nämligen att Per är son till Tattar-Sven utan att veta om det eftersom makarna Svärd, som har uppfostrat Per, har valt att inte tala om det för honom.

Dagen efter stölden söker Sven upp makarna Svärd för att höra efter hur det är med sonen. De hälsar honom som en vän och medan de sitter utanför huset och samtalar får vi via återblickar reda på hela bakgrundshistorien. Sven har blivit omhändertagen som ung eftersom fadern dömts för mord. Han har dock varit arbetsam och gift sig med sin ungdomskärlek. Men under det att Sven fått ett årslångt uppdrag i Norrland går allt åt skogen. När han kommer hem ligger frun på dödsbädden efter att ha varit otrogen. "Då, fader Svärd, dykte de gamla minnena upp igen, och jag kände, att jag var en rånares och en mördares son." Sven misshandlar nidingen som förfört hans fru och blir dömd till tio år på fästning. Väl utsläppt får han inget arbete och blir tvungen att dra sig fram längs landsvägen som skarpslipare. Han avslutar berättelsen med orden "Döm mig nu efter *hjärtats lag*... Svea rikes lag har redan brutit sin stav över mitt liv..." När Sven frågar efter sonen talar Svärd, med avsikten att skydda Per från att stigmatiseras som "tattare", om för honom att sonen dog som liten. Sven blir ledsen och lämnar strax därpå makarna Svärd.

Per anhålls dock för stölden. Under förhör vägrar han tala om var han befann sig medan stölden begicks eftersom han inte vill skada Annas heder.

Ett vittne till stölden underrättar under tiden Svärd om att Tattar-Sven är den skyldige. Vittnet har även letat upp och meddelat Sven att Per har blivit oskyldigt anklagad för stölden. Strax därpå återvänder Sven till makarna Svärd och berättar varför han genomfört stölden. Svärd talar då om att sonen lever. Sven blir först överlycklig över att han äntligen ska få omfamna sin son igen, men ändrar sig sedan eftersom han är rädd för att Per skulle "rygga tillbaka" om han fick veta att hans verkliga far var en simpel tjuv. I det ögonblicket uppenbarar sig Annas högmodiga mor Elin. Sven frågar om hon inte känner igen honom och när hon svarar att hon inte känner några "landsvägsstrykare" blir Sven förbannad: "Näha! Men för tjugo år se'n hade inte 'Vackra Elin på Storgården' nå'nting emot att på logdansen ta' sej en sväng me' 'Svartlockige Sven' – rätt så tattare han va'!"

Sven överlämnar sig därefter till polisen, men vägrar att tala om var silvret är gömt förrän Elin ger Anna och Per tillåtelse att gifta sig, något som hon till slut går med på. I slutscenen innan Sven ska föras bort frågar han Per: "Vill du omfamna mig pojke och säga att du inte föraktar skarpsliparen." Och det gör Per till Svens stora glädje.

Trots att *Storgård-Annas friare* balanserar mellan orsaksförklaringar i arv och miljö lyckas filmen ändå där *Onkel Toms stuga* så fullständigt misslyckades – nämligen att problematisera och framför allt med att förmänskliga den andre. Tattar-Sven förvandlas därmed på ett för tiden anmärkningsvärt sätt från att vara en simpel karikatyr till att bli en komplex mänsklig karaktär av kött och blod som ges en förklarande bakgrund. Allra starkast lyfter filmen fram det stereotypiserande hyckleriet kring resande i scenen där Sven och Elin bråkar med varandra och Sven påpekar att han minsann dög som man när han var ung och vacker.

Tyvärr är det sparsmakat med recensioner till den här tänkvärda filmen. I *Filmjournalen* refereras en lokalpatriotisk recension ur *Karlskoga Tidning* där allt i filmen lovordades, något som *Filmjournalens* skribent gör sig lustig över. Men om Albin Andersson/Tattar-Sven skrivs i alla fall: "Andersson har som Tattar-Sven förvisso den mest krävande rollen, men har det oaktat genomgående gått väl i land med sin uppgift."⁸⁷⁴ Att filmen vågade ta upp och dessutom problematisera den starkt förankrade föreställningen av "tattaren" visar dock att Wright är fel ute när hon implicerar att seriösa ämnen inte kan tas upp inom ramen för populärkulturen, utan att dessa frågor enbart kan behandlas inom den seriösa konsten.⁸⁷⁵



En gemensam faktor för nästan samtliga "tattarfilmer" är att de kan karakteriseras som dramer. Ett drama signalerar ett större allvar än exempelvis komedier och därför mottas också innehållet som mer realistiskt. De svenska "tattarfilmerna" tog i högsta grad upp den samtida problematiken med faran för rasblandning och filmernas stereotypa porträtt sågs som trovärdiga. De få invändningarna gällde aldrig heller stereotypiseringen i sig, utan kritiken vände sig mot att de etniska svenskar som spelade "tattare" inte levde upp till den föreställda bilden. Den allmänna uppfattningen om resande som "naturligt" onda, smutsiga, promiskuösa och kriminella var mycket stark på 1920-talet.

Den vetenskapliga framställningen av resande i *Rasfrågor i modern belysning* varnade för faran med sexuella förbindelser som skulle försämra den svenska folkstammen. Den sexuella kopplingen går även igen i filmernas representationer av resandenas genus. Den kvinnliga "tattaren" var vacker och utstrålade "en het sky av begär", medan männen, som mestadels inte var lika vackra, hotade den (vita) svenska kvinnan som våldtäktsman. Både manliga och kvinnliga "tattare" bar på en inneboende ondskasom resulterade i girighet och kriminalitet. Det stora hotet låg i att dessa "rasegenskaper" skulle tränga in i den friska svenska folkstammen, en föreställning som filmen använde som dramatiskt motor.

Mosses teori om mottyper passar också bättre in på resandena än på de svarta i svensk film. Resande som grupp fylls med en rad dåliga egenskaper som därmed får en ideal svensk manlighet att framstå som just ideal. Därremot finns här ett problem som Mosse inte verkar ha tagit med i beräkningen i sin diskussion av modern ideal manlighet, nämligen kvinnan. De svenska männen framstår i de här filmerna som oerhört svaga i mötet med den sexuellt utstrålade "tattarkvinnan". Avhållsamhetsidealet skrumprar fullständigt och den "ideale" svenske mannen framstår som en karaktärslös och pilsk fåne. Den enda lösningen var att exkludera "tattarkvinnorna" genom att döda dem, något som också fick sin verkliga motsvarighet i tvångsteriliseringarna som inleddes på 1930-talet.

Om hordmetaforen bara förekom undantagsvis när det gällde svarta i svenska film, förekom den desto oftare i förhållande till resande, vilket är paradoxalt då de samtida inventeringarna visade att resande/romer utgjorde en försvinnande liten minoritet. Det här kan dock härledas till den massmediala snöbollseffekt som framför allt Statens rasbiologiska institut rullade igång med sin propaganda. Parallellerna mellan framställningarna av svarta och resande ska också noteras, till exempel att manliga resande framställdes som underordnade kvinnliga, men även det faktum att svenska filmskapare använde svenska skådespelare som imiterade en föreställd resandekultur

enligt samma princip som *blackface* användes för att stereotypisera svarta i amerikanska filmer.

Judar

Att *Dollarmillionens* antisemitiska porträtt var det enda i den svenska 1920-talsfilmen har rekapitulerats under flera decennier av svensk filmhistoria, senast av Wright. De antisemitiska porträtten i 1930-talsfilmerna har dock en förhistoria som sträcker sig tillbaka till Emile Stiebels groteska gestaltning av en pantlånarjude i *Emigrant*, även kallad *Amuletten*, (1910), vilken är en av de allra tidigaste svenska spelfilmerna. *Emigrant* är en skräckvision av hur en ung svensk man, Åke, emigrerar till USA och där går under i den larmande storstaden New York. Pantlånarjuden är den som lurar av Åke hans sista ägodelar innan han ensam avlider på ett barmhärtighetssjukhus av svält och umbäranden. Filmen gjordes i samband med den då högaktuella emigrationsfrågan.⁸⁷⁶ Den manlige juden, som en del av moderniteten och storstadsmentaliteten, fungerar därför som ett uttalat hot om vad som väntade emigranter i USA.

En pendang till *Emigrant* återfinns i dokumentärfilmen *Bland landsmän i Amerika*. 1925 hade emigrationsfrågan, och emigrationen, ebbat ut och i filmen radas nu framgångsrika svenskar och skandinaver upp på parad inför kameran. Bara vid ett tillfälle lämnar filmen framgångssagan för ett besök i Philadelphias slum, som inleds med texten "På 'Sydsidan' bor lyckligtvis inga svenskar men desto fler negrer och schackrar-judar". Kameran panorerer över en gatubild med människor och marknadsstånd. Klipp över till burar med fjäderfän och så en ny text: "På sydsidan sköta ten David och ten Moses om kommersen med begagnade tandborstar och andra schene rariteter – ". Därefter bilder på människor som står runt ett bord med varor och diskuterar priser. "Damejeanner, dunkar, destillationsapparater – här finns allt som behövs för att förbudet inte skall besvära – ".

Trots att emigrationsvägen hade ebbat ut och att filmens inställning till svenskamerikanerna här är högst positiv, pekas judar och svarta ut som grupper som svenskar "lyckligtvis" inte har någon kontakt med. Den dokumentära framställningen är intressant eftersom judar enbart pekas ut som sådana i mellantexterna. Med benämningar som David och Moses, men också genom den stilistiska "judiska" brytningen i "ten" och "schene". Detta kopplas sedan ihop med det mindre positiva ordet för småhandel, schackra, som paras ihop med jude, följt av att de säljer suspekta varor som begagnade tandborstar och olaglig hembränningsutrustning. Utifrån de visuella sekvenserna är det däremot omöjligt att peka ut vem som är jude och vem som inte är det eftersom judestereotypens alla karateristiska drag, välkän-

da för en dåtida svensk publik via skämtpress och spelfilm, lyser med sin frånvaro. Precis som med skämtpressens framställningar av judar har sekvensen en humoristisk funktion. Det påtagliga hotet i *Emigrant* har därmed förvandlats till ett förlöjligande som det var meningen att publiken skulle skratta åt.

Bland landsmän i Amerikan marknadsfördes hårt och fick mycket förhandsskriverier.⁸⁷⁷ I recensionerna nämner ingen scenen från Philadelphias slum, men filmen höjdes till skyarna med omdömen som "allmänbildande".⁸⁷⁸ och "det vore en skandal, om denna film, som har bud till många, icke skulle bli en publiksuccés."⁸⁷⁹

De antisemitiska bilderna av juden i 1930-talsfilmen definierades genom etniska markörer som mörkt, lockigt hår, krokiga näsor, överdrivna gester, namn och brytning i talet. Judarnas mest utmärkande egenskap i filmerna var girighet och de hade också i stort sett enbart roller som pengautlånare, ockrare eller bankir. Dessutom framställdes nästan alla judar i svensk 1930-talsfilm som män utan familj, vilket innebar isolering både från det svenska samhället och från den egna gruppen. Enligt Wright framställdes de judiska männen enligt två modeller: som harmlösa, farsartade figurer eller som ett hot mot den svenska gemenskapen, både genom att implicera rasblandning, men framför allt som ett ekonomiskt hot.⁸⁸⁰

Lars M Andersson skriver, i Mosses fotsteg, att juden i skämtpressen definierades mot "det förhärskande manlighetsidealet, den moderna stereotypen, den nationella kroppen", där den svenske mannen karakteriserades som lång och välväxt med ljust hår, blå ögon, självkontroll, starka nerver och hårda muskler. Judarna utgjorde då mottypen: spolförmiga, tjocka, kutiga med stora kroknäsor och sinnliga läppar. Andersson menar att den manlige juden avsiktligt framställdes som feminin, feg och att han bara tänkte på pengar.⁸⁸¹

Judarna hade sedan 1700-talet varit en mycket liten minoritet i det svenska samhället, men kring förra sekelskiftet fördubblades antalet judar i och med de stora emigrationsvågorna från Östeuropa. Under 1920-talet bodde cirka 6.500 judar i Sverige. Medan en stor del av den äldre tyskjudiska befolkningen hade assimilerats, men fortfarande var synliga genom framgångar inom affärs-, press- och universitetsvärlden, bidrog den nya invandringen till att den judiska befolkningen synliggjordes på nytt, bland annat genom ghettobildningar i Sveriges större städer. På 1920-talet var Sverige också det land som hade störst antal äktenskap mellan judar och andra svenskar.⁸⁸² Man skulle därför kunna tänka sig att, med analogi till framställningen av resandenas farliga sexualitet, att den nya synligheten och de många äktenskapen skulle få genomslag i filmen, men under 1920-talet framställs ald-

rig den judiske mannen som ett sexuellt hot, utan enbart som en girig man som hade pengar på hjärnan.

Shylock – den moderna kapitalisten

Shylockbilden härstammar från Shakespeares pjäs *Köpmannen i Venedig* och är en av flera antisemitiska stereotyper. Shakespeares skildring av Shylock var inte alls av den moderna kapitalisten, men efter 300 år står stereotypen som en personifiering av ocker och girighet. Spelfilmen och emigrationen av östeuropeiska judar har även en samtida koppling eftersom flera av de stora Hollywoodstudiorna startades och drevs av invandrade judar. Jag anser inte att det bidrog till filmens dåliga rykte, men flera betydande personer, bland annat Henry Ford, försökte misskreditera det hela som en judisk konspiration:

Henry Ford har fått en ny fluga. Han påstår att världens filmproduktion behärskas av judarna och har i sina tidningar satt i gång en kampanj riktad såväl mot judarna som mot filmen. Den amerikanska fackpressen har tagit upp Fords angrepp till bemötande. Den konstaterar att det finns många framstående judar i den amerikanska filmbranschen, men någon ”kontroll” över densamma har varken judarna eller någon annan ras. [...] Henry Ford har lyckats i det mesta av vad han företagit sig. [...] Men i sin antisemitism och sitt filmhat kommer han att ömkligen misslyckas.⁸⁸³

Som framgår fanns det en medvetenhet om antisemitism. Frågan är om denna medvetenhet inkluderade den svenska 1920-talsfilmens framställningar av Shylockstereotypen.

I fyra filmer dyker Shylockjuden upp som kortast. I *Löjen och tårar* som en äldre manlig pantutlånare (skådespelare okänd) med kroknäsa, långt skägg och skärmlös mössa. Den judiske pantutlånanen har tagit hand om ett stulet halsband och när den svenske mannen, Bernhard, vill köpa tillbaka det vägrar först pantutlånanen och gör då den karakteristiska *que sais je*-gesten.⁸⁸⁴ Bernhard skakar då omilt om pantutlånanen, som inför hotet om våld, fegt faller till föga. När Bernhard betalar och ger sig iväg stannar dock filmen kvar hos ”juden”, klipper in till halvbild och visar med all tydlighet hur han med måttlös girighet räknar pengarna.

I den påkostade storsatsningen *Damen med kameliorna* återkommer den judiske pantlånanen. Han visas aldrig i bild, utan refereras bara till i mellantexter, där det framgår att han betalar grova underpriser trots att den kvinnliga pantsättaren haft honom som ungdomsbekant. I *Erik XIV* (1928) flimrar han kort förbi som krumryggad ”schackrarjude” i tidigmodern miljö,

återigen görandes *que sais je*-gesten. I den numera förlorade *A.-B. gifta bort baron Olson* (1928) är det den hänsynslöse penningutlånanaren Efraim Kahn (Bror Bergner) som startar aktiebolaget, och därmed den drivande intrigen, för att på så sätt få tillbaka pengarna som baron Olson är skyldig honom.⁸⁸⁵ Inget av dessa porträtt omnämndes i recensionerna.

I *Livet på landet* (1924) spelar Axel Hultman den hänsynslöse ockraren Pomuchelskopp som driver filmens huvudkaraktärer från gård och grund. Även *Livet på landet* har gått förlorat, vilket är beklagligt då filmen innehåller det enda positiva porträttet av en jude, Moses i Ranstadt, som hjälper filmens huvudkaraktärer med pengar för att de inte ska behöva gå från gården.⁸⁸⁶ Moses spelades kuriöst nog av Emile Stiebel, samme skådespelare som gestaltade pantutlånanaren i *Emigrant*.

Två år senare kom *Dollarmillionen* och här återvänder Axel Hultman till rollen som "jude" med Simon Jakobovsky, med betoning på bov. *Dollarmillionen* var en komedi med följande handling. I Paris bor svensken Richard Bergin. Bergin har engagerat en dubbelgångare för att slippa undan värnplikten. Dubbelgångaren dör emellertid under en fältövning och Bergin beger sig hem för att reda upp situationen. Den falske Bergin har hemma i Sverige förlovat sig med Fylgia, dotter till den ständigt skuldsatte grosshandlaren Falkman (Fredrik Hedlund) som, när vi får se dem för första gången, vägrar att köpa en sorgelkänning till henne. Den snåle fadern väntar ivrigt på att ett parti tyska patentkragar ska anlända, vilket skulle ordna upp hans dåliga ekonomi. När Falkman ska lösa ut kragarna hos tullen visar det sig dock att de har blivit vattenskadade och förvandlats till lim.

Hemma väntar Falkmans kompanjon och fordringsägare, Jakobovsky. Den första bild vi får se är en närbild på en hand som otåligt skakar en bunt med skuldsedlar, följt av texten "'Häradshövding' Simon Jakobovsky, privatbankir av födsel och ohejdad vana, var en synnerligen lyckad kombination av Västerlånggatan, Polen och Jerusalem." Därefter visas mannen själv. Hultman är groteskt sminkad för att framhäva de grova dragen, framför allt den stora näsan. Han är satt och bär hög svart cylinderhatt, symbolen för kapitalism. Fru Falkman ber honom sätta sig ner och då passar filmen på att klippa in till en närbild av hans händer som gör *que sais je*-gesten över skuldsedlarna. Familjens två barn kommer in i rummet och säger: "Kottag, kottag, onkel, för vi får väl säga onkel?" Därefter härmar de *que sais je*-gesten innan fru Falkman släpar ut dem i örat.

Under tiden har Falkman fått reda på att den avlidne Bergin är arvtagare till en dollarmiljon och att man söker efter anhöriga till den avlidne. Eftersom Fylgia varit förlovad med Bergin får han idén att hon ska göra anspråk på pengarna. Väl hemma övertygar han Jakobovsky att bli hans kompanjon

i bolaget, något som får den annars snåle juden att öppna plånboken på vid gavel. Det ska noteras att Falkman och Jakobovsky framstår som lika giriga efter dollarmiljonen. De börjar också att spendera pengar som aldrig förr. I en samtidshistorisk scen får vi se hur barnkammaren hemma hos Falkman fylls med nya leksaker från NK, yngsta dottern lyssnar på jazzskivor på sin nya grammofon och sonen sitter vid sin nya radioapparat och lyssnar på en utsändning med prins Wilhelm.

Falkman och Jakobovsky köper en ny dyr bil och anställer en chaufför, som av en händelse är den verklige Bergin. Under en tur på stan träffar de Fylgia, som är ute och rider på sin nya häst i sällskap med en skum baron som är intresserad av henne på grund av dollarmiljonen. Falkman börjar genast skryta om bilens fina egenskaper och att chauffören kan tala tio språk, medan Jakobovsky skryter om att bilen har kostat femtitusen och att chauffören går på femtusen om året.

Med anledning av en del otrohetsförvecklingar med den giftaslystne baronen kommer Fylgia en dag till Jakobovskys kontor på Västerlånggatan, där de två kompanjonerna sitter och dricker dyr konjak, röker fina cigarrer och skrockar penningkärt medan de smider planer. När Fylgia talar om att hon inte vill vara med i charaden blir Jakobovsky tokig. Han springer runt, sliter sitt tunna hår så att det står på ända och kastar konjaksflaskor omkring sig. Den "judiska" brytningen blir därtill extrem i dialogtexterna. Falkman försöker övertala dottern, men hon står på sig och när hon går därifrån sliter Jakobovsky tag i Falkman, skakar vildsint om honom och trycker ner honom i en fåtölj. En kort stund senare får vi se hur Jakobovsky sitter och gråter hejdlöst, medan Falkman sitter bredvid med ett tomt ansiktsyttryck.

Under tiden bestämmer sig Bergin, som har blivit kär i Fylgia och hon i honom, att avslöja sin rätta identitet för polisen och ta sitt straff. Han meddelar Fylgia att han ska infinna sig hemma hos Falkmans och när klockan närmar sig det bestämda klockslaget sitter familjen och väntar. Jakobovsky är däremot upptagen med att notera de mer värdefulla attiraljerna av Falkmans bohag i sin anteckningsbok, samtidigt som han fyller fickorna med silverskedar och andra saker, för att täcka upp sina utlägg i bolaget. Filmen slutar med att Bergin avslöjar sin rätta identitet för Fylgia och ber om hennes hand, vilket indikerar att det trots allt kommer att ordna sig ekonomiskt för familjen Falkman. Det ska noteras att Jakobovsky inte exkluderas ur handlingen i *Dollarmiljonen*. När det glada beskedet kommer avbryter bara Falkman hans förehavanden och drar in honom och familjen i ett angränsande rum för att Bergin och Fylgia ska kunna få utföra sin slutkyss i fred.

Axel Hultmans roll som Jakobovsky är det mest markerade antisemitis-

ka porträttet i den svenska 1920-talsfilmen. Jakobovsky är karikatyriskt gestaltad ut i fingerspetsarna med början i accentueringen av "bov" i namnet, över den groteska sminkningen, den "judiska" brytningen, *que sais je*-gesten, hans intresse för pengar med kapitalistiska övertoner och sist men inte minst i hans känsloladdade utbrott då dollarmiljonen slinker honom ur händerna. Wright menar också att gestaltningen av "juden" enbart bestäms av deras funktion som förkroppsligandet av den andre, vilket innebär att den psykologiska nyansering som ska fördjupa en karaktär inte behövs.⁸⁸⁷ På ett plan stämmer det väl överens med den stereotypa framställningen av Jakobovsky. Men på ett annat plan, då både Wright och Andersson driver tesen att judens enda funktion var att framhäva det "svenska", uppstår här en komplikation eftersom Jakobovskys kompanjon, den svenske mannen Falkman, knappast framhävs som "det förhärskande manlighetsidealet".⁸⁸⁸ Falkman är precis lika girig som Jakobovsky. Han utnyttjar rent av dottern för att lägga händerna på pengarna.

Recensionerna av *Dollarmillionen* var till övervägande delen beska, men de har alla två saker gemensamt. Ingen nämner ett ord om att Axel Hultmans gestaltning av Jakobovsky skulle ha varit antisemitisk. Tvärtom lyfts Hultmans prestation fram som det enda roliga inslaget i en annars tafflig film. Fredrik Hedlund/Falkman paras dessutom ihop och lyfts fram med Jakobovsky som filmens humoristiska behållning: "[A]llra bäst voro de båda kumpanerna Jacobowsky och Falkman [...] De voro de enda som helt fyllde måttet i fråga om karaktäriseringsförmåga".⁸⁸⁹ Hultman/Jakobovsky ensam beskrevs med orden: "En förträfflig studie är även Axel Hultmans semitiske häradshövding, rädd om slanten i vardagslag, men villigt öppnande plånboken, så snart utsikter till mångdubblad vinst äro för handen."⁸⁹⁰ Bara Siri Thorngren-Olin anser att "Axel Hultman chargerar något sin tacksamma judetyp".⁸⁹¹

Jakobovsky har en humoristisk funktion, men till skillnad från filmens framställning av svarta och "tattare", som sågs som representationer av verkligheten, sågs Jakobovsky som en representation av en karikatyr – vilket inte gör saken bättre eftersom det likväl är ett antisemitiskt porträtt. Det kan dock utgöra en förklaring till avsaknaden av invändningar.⁸⁹²

En sista judekarikatyr återfinns i *Anderssonskans Kalle på nya upptåg*. I denna uppföljare börjar Kalle göra affärer med en "electricitetsmaskin". Maskinen införskaffas i en lumpbod som ägs av juden Isaksson, i manus introducerad som "en flottig karl av judiskt utseende" och med repliken "Jack karenterer, herr Andersson, att med ten apparat solid blir ni aldrig gammal". När Kalle räknar upp pengarna hinner manusförfattarna med att använda tre olika adjektiv – "den intresserade juden", "den smilande juden" och "den

grinande juden” – för att riktigt pränta in girigheten. Längre fram, så fort Isaksson är med, bemödar sig författarna också att göra långa och detaljerade beskrivningar av hans ”judiskhet”.⁸⁹³ I den färdiga filmen fick Isaksson heta ”Juden i Kvastmakarebacken”, spelad av Sven Ingels, som utseendemässigt liknar pantlånarjuden från *Löjen och tårar*: en äldre man med stor näsa och långt skägg. I filmen får han också sitt ”straff” när han anställer Kalle för att laga galoscher med följden att Kalle, genom ett av sina hyss, fullständigt demolerar lumpboden.⁸⁹⁴

Bara två recensioner valde att nämna ”juden”: ”Sven Ingels är också värt ett varmt erkännande som Juden i Kvastmakarebacken”.⁸⁹⁵ I *Folkets Dagblad Politiken* heter det dock att ”[d]e osmakligheter, som fanns med i Anderssonskans Kalle är i det närmaste borta, om man undantager en mindre trevlig karrikatur [*sic*] av en judisk försäljare.”⁸⁹⁶ Det här är den enda invändningen mot de antisemitiska karikatyerna i den svenska 1920-talsfilmen jag har funnit.

Varför valde ingen mer att protestera? Att juden framställdes som en representation av en karrikatur räcker inte som svar. Det ska dock poängteras att alla judar i tjugotalsfilmen, inklusive den kapitalistiskt tecknade Jakobovsky, är representationer av de nyligen inflyttade och synligt avvikande östjudarna. Här ligger förmodligen svaret till varför faran med rasblandning inte gestaltades i filmen eftersom det främst var de assimilerade judarna som gifte sig med svenskar. Men det finns även en indirekt koppling mellan de framgångsrika verkliga svenska judarna och filmens fiktiva östjudar och det var just den starka föreställningen om judens ”inneboende” sinne för pengar, uttryckt genom bruket av Shylockstereotypen. Enligt Svenska kyrkans tolkning av Bibeln, som hade stor betydelse för den antisemitiska spridningen, skulle judarna lida, en bild som krockade med verkligheten eftersom de assimilerade judarna var jämförelsevis framgångsrika i det svenska samhället.⁸⁹⁷ Shylockstereotypen fungerar därför som ett sätt att smälta samman de två grupperna och därigenom misskreditera alla judar genom dess grumliga koppling mellan ”ras” och ”medfött” ekonomiskt sinne.⁸⁹⁸

Den ensidigt ekonomiska framställningen av juden gör även att de religiösa aspekterna helt och hållet försvinner som förklaringsgrund. Precis som trettiotalfilmen framställer tjugotalsfilmen alla judar som män utan familj. Wright diskuterar aldrig anledningen till detta fokus på manliga judar för att gestalta ett underliggande ekonomiskt hot. Förklaringen är dock enkel. Det går att påstå att den har en utpräglad koppling till samtiden som hänger ihop med att de mestadels manliga filmskaparna hade svårt att föreställa sig något annat än män i roller som skulle gestalta ett ekonomiskt hot. Härigenom försvann även möjligheten att placera den ”judiska” kvin-

nan på ett högre plan och därmed förminska den judiska manligheten på samma sätt som med svarta och resande.⁸⁹⁹

Shylockstereotypen fungerade inte bara för att framhäva det "svenska", utan även för att driva gäck med svenska manliga karaktärer som Falkman. Eftersom *Dollarmillionen* var ett folkligt lustspel går det att anlägga ett klassperspektiv där den övre medelklasskaraktären Falkman förlöjligas i tandem med den "tacksamma judetypen" Jakobovsky, sannolikt för att locka den stora arbetarklasspubliken till ett lika avväpnande skratt när det gällde det ekonomiska hotet från företagarklassen. Med tanke på filmens pluralism är det fullt möjligt att filmskaparna tänkte sig att medelklasspubliken skulle skratta åt sig "själva" när de såg Falkman. För precis som David Tjeder visar ifråga om sekelskiftets svenska medelklassmanlighet kom inte hotet enbart från externa mottyper, utan de existerade i allra högsta grad inom medelklassen där den svenske mannen hela tiden riskerade att falla utanför den stereotypa ramen för vad som karakteriserade modern ideal manlighet.⁹⁰⁰ Jakobovskys utökade funktion visar därmed att varken "svenskhets" eller manlighet fungerade i singular.

Samer och "naturfolk"

Förutom svarta förekom även andra "naturfolk" i svenska spel- och dokumentärfilmer under 1920-talet. I de numera förlorade delarna av *Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika* (1921) visades exempelvis indianer och svarta upp, vilka fem år efter premiären klipptes ihop till en film för skolfilmsbruk.⁹⁰¹ Prins Wilhelms resa inspirerade lundastudenterna att spela in en karnevalsfilm, *Lunda-Indianer* (1920), där en lundensisk expedition åker till Sydamerika för att samla in indiansk etnografika och blir överfallna av indianer. I *Bland landsmän i Amerika* finns en kort intervju med de två då äldsta levande svenskarna i USA, som berättar: "Indianbyket fick man hålla reda på för jämnan", vilket illustrerades av en bild på en manlig indian i högtidsskrud.

1923 sponsrade SF och Albert Bonniers förlag filmfotografen Gustaf Boge och författaren Sigfrid Siwertz för en elva månaders jordenruntresa som resulterade i en, enligt uppgift, numera förlorad långfilm, *Bland malajer på Sumatra* (1925)⁹⁰², en rad kortfilmer om Fiji som stannade kvar på SF:s skolfilmlista under många år, samt reseskildringen *Lata latituder*. Redan reseskildringens titel ger indikation om Siwertz patriarkala syn på "infödingarna." Den nästan årlånga resan hade sträckningen London–Nordamerika–Hawaii–Fiji–Sydney–Indonesien–Sumatra–Kairo–London och ger därmed en bred inblick till en svensk attityd gentemot omvärlden. Under skildringens gång hinner Siwertz utnämna New York till en

”judestad”, fascineras av Ku-Klux-Klan, peka ut de fijianska männen som lata och opålitliga, men också som naivt lyckliga ”naturbarn”, flera gånger med direkta liknelser mellan apor och människor. Vidare får vi veta att Sydney lider av ”en fruktansvärd brist på kultur”, samt att ”australnegern” är den ”lägsta av alla mänskliga varelser”.⁹⁰³ Under tiden på Hawaii, Fiji, Indonesien och Sumatra refererar Siwertz ständigt till kannibaler för att höja spänningen för den tilltänkte läsaren.⁹⁰⁴

Samma patriarkala attityd präglade både kortfilmerna och *Bland malajer på Sumatra*, något som framgår av detta recensionsutdrag: ”[D]et är svårt att avgöra om det är folket, med dess främmande, ofta vidskepliga seder, eller skildringen av växternas och djurens värld som fångslar allra mest. Allt flyter samman till ett enastående helt!”⁹⁰⁵

Men de svenska filmarna behövde inte alltid resa jorden runt för att skildra ”naturfolk”. Här hemma fanns det samer, eller ”lappar” som de genomgående kallades under 1920-talet. Om judarna och resandena sågs som lägre stående raser inom människosläktet, var samerna farligt nära att kategoriseras på samma ”naturliga” undernivå som svarta. Under ett samtal som prins Wilhelm hade med en belgisk kolonisatör i Centralafrika görs denna koppling explicit: ”Han började samtalet om vildar men övergick snart till berättelser från krigsåren i Belgien och till en analys av [...] Maeterlinck, G. Hauptmann m. fl. Jag svarade i samma stil med lapptrulltrummor, neutralitetsvakt och Selma Lagerlöf.”⁹⁰⁶

Samerna var av särskilt intresse för Rasbiologiska institutet. De hade länge setts som Sveriges urbefolkning, men när de rasistiska förklaringsmodellerna slog igenom blev det allt svårare att acceptera detta. Rasbiologiska institutet genomförde också omfattande antropologiska studier av samerna i Lappland där de mättes (inklusive skallmätning) och fotograferades individuellt, skolbarn under tvång och de vuxna mot löfte om ett fotografi.⁹⁰⁷ I *Rasfrågor i modern belysning* beskrevs samernas rasdrag ingående med slutsatsen: ”Den lappska rasen kan knappast räknas bland de högre. Det är tvärtom en efterbliven utvecklingsform av människan.”⁹⁰⁸

Wright jämför samernas konflikt över mark med indianernas motsvarande kamp i USA. Konflikten, menar hon, var ett viktigt motiv i svenska spelfilmer med sametema från 1950-talet. Hon pekar även på att Lappland etablerades som en exotisk miljö redan under 1930-talet, då några semidokumentära filmer producerades där berättarröst och åskådare förblev utomstående betraktare, vittnen till samisk kultur istället för att få tillgång till och förståelse av den. Wright menar dock att samerna framställdes i ett mer positivt ljus än övriga stereotypiseringar.⁹⁰⁹

Samer återfinns i två svenska spelfilmer från 1920-talet där de i första

hand fungerar som exotiska inslag. I *Hjärtats triumf* (1929) har den etniske svensken Waldemar Wohlström en liten roll som den "hemlighetsfulle lappen Heikka". Heikka bjuds på alkohol för att avslöja var en gammal gulds katt ligger begravd, vilket utgör en narrativ parallell till "rödskinn och eldvatten" i amerikanska västernfilmer. Den andra filmen var prestigeprodukten *Gunnar Hedes saga*. Här ska hjälten Gunnar Hede (Einar Hansson), i en 15 minuter lång actionscen, föra ned en renhjord från fjällen till sydligare trakter för att göra ett ekonomiskt klipp. Filmen använde här dokumentära bilder, något som flera recensenter identifierade som tagna ur en norsk film.⁹¹⁰ De dokumentära bilderna klipptes ihop med tagningar på Gunnar Hede, tre manliga "lappar" och en ledaren. När det blåser upp till snöstorm blir renen dock svårhanterlig. Hede och den ledande "lappen", som han kallas i filmen, får väldiga problem med att hålla ordning på renen. När "lappen" ska rekognoscera råkar han falla i en isvak med följden att Hede tappar kontrollen över ledaren, som rusar iväg med Hede släpandes efter.

På grund av att de dokumentära och de fiktiva scenerna är tagna vid olika tillfällen infinner sig också misstanken om att de tre "lapparna" i *Gunnar Hedes saga* inte spelades av samer, utan av svenska statister i en samisk version av *blackface*, något som därtill understryks av att "lapparnas" ansiktsfärg är extremt mörk i jämförelse med Einar Hanssons vita, medan allas händer däremot är ljusa.

Den stora actionscenen omtalades i alla recensioner. Det är utmärkande att ingen väljer att tala om "lappar", renar eller fjällscenerierna var för sig, utan allt klumpas ihop till en exotiskt deg.⁹¹¹ En recensent, som även hon ansåg att renflyttningsscenen "utgör filmens vackraste och värdefullaste parti", utnämner scenen till "det enda svenska inslaget".⁹¹² Erkännandet av Lappland som svenskt berodde mer på att det klagades högljutt på att Selma Lagerlöfs litterära förlaga, *En herrgårdssägen*, ansågs ha anpassats för mycket till utländska önskemål med tanke på filmens export.

I den dokumentära genren producerades två längre filmer, den fragmentariskt bevarade *Där norrskenet flammar* (1923) och den helt bevarade *I fjällfolkets land* (1923). Den senare filmen fotograferades av Gustaf Boge och är i huvudsak en skildring av en samefamiljs liv med fokus på kvinnan, Inka Länta. Bilder på renskötsel varvas med bilder på livet i och omkring kåtan. Männen och renarna är alltid filmade på avstånd, sannolikt för att inte renarna skulle springa omkull kameran, medan kvinnor och barn skildras mer intimt. Vi får se Inka Länta vakna, koka kaffe, laga mat och arbeta med hantverk och skötseln av djuren. Barnen går i skolan under överinseende av en kvinnlig samisk lärare.

Medan bilderna på männen av praktiska skäl är "verkliga", är bilderna

på Inka Länta arrangerade. Hon agerar således framför kameran och har uppenbara problem med att hålla sig för skratt och att inte titta in i linsen. Mellantexterna i de två filmerna påminner, liksom 1930-talsfilmerna, om en pålagd berättarröst som snarare visar upp än förklarar samernas liv, utan att samerna själva får komma till tals. När Inka Länta snör på sig stövlar fodrade med halm får vi veta att ”strumpor föraktas av fjällets folk”. När en grupp manliga samer vadar över en fors heter det att ”[l]apparnas spänstighet vittnar om rasens livskraft”.

Filmen visar upp samerna som något exotiskt, som en annorlunda men inte nödvändigtvis sämre ras. Till skillnad från dokumentärerna om svarta gör filmskaparna sig inte lustiga över samerna, männens manlighet förminskas inte och framför allt är filmskaparna aldrig med i bild – vilket förhindrar en jämförelse som i tidens anda skulle peka ut samerna som lägre stående. Detta dilemma illustreras mot slutet av filmen då Inka Länta och hennes make vandrar ned från fjällen för att köpa förnödenheter i den svenskägda handelsboden. Där blir de bjudna på kaffe och via texten – ”Inka är välkommen på kaffe hos själva överingenjörns” – är det ingen tvekan om vem som står över vem.

Recensionerna var positiva: ”[E]n mycket bra och instruktiv skildring av lapparnas liv [...] Det är troligen den bästa lappfilm, som hittills visats. Premiärpubliken applåderade skådespelet och var djupt rörd av slutscenen.”⁹¹³ Bortser man en stund från den ständigt närvarande exotismen blir det tydligt att filmen, och reaktionerna på den, starkt skiljde sig från Rasbiologiska institutets vetenskapliga slutsats om samerna som undermänniskor. Detta blir ännu mer påtagligt då man ser till reaktionerna på den andra dokumentärfilmen, *Där norrskenet flammar*: ”Därtill är den, trots sin utförlighet icke tillräckligt fyllig; den lider vidare av missvisande framställningar och slutligen är texten mer än lovligt naiv, platt och ofta intetsägende.”⁹¹⁴ Båda dessa filmer distribuerades som skolfilmer och *I Fjällfolkets land* var så framgångsrik att det spelades in uppföljare, *Med ackja och ren i Inka Lëntas vinterland* (1926), direkt för skolfilmsbruk.⁹¹⁵

Vita

Med anledning av att amerikanen Madison Grant hade pekat ut nordbor som ”intellektuellt alldeles anemiska” i sin uppmärksammade studie *The Passing of the Great Race*, filosoferade Josef Almqvist i en krönika om Sverige kontra utlandet: ”Amerikanaren och norrmannen har en bullrande egenkärlek, engelsmannen en snusförnuftig, finnen en inbiten, fransmannen en kvinnlig, tysken en komposition av litet av varje och italienaren en alldeles obeskrivlig. Varför duger då inte vår stolta loja själsgodhet, värdig som spanjorens, hänsynsfull som österrikarens?”⁹¹⁶

Med den manligt kodade nationaliteten följde som synes klara distinktioner mellan de olika folkkaraktärerna. Eller för att vara mer samtidshistoriskt precis, mellan de olika folkraserna. Den vita rasen diskuterades under perioden på ett plan, i mötet med den andre, som en särskild ras. Därefter delades den in i flera olika folkraser där de nationella särdragen ofta härledades till skillnader i ras och inte till kulturella skillnader. Ett exempel på detta tänkande finns i en artikel om den i Rom avbrutna inspelningen av den amerikanska mastodontfilmen *Ben-Hur* (1925).

Inspelningen i Italien hade dragit ut på tiden och droppen som fick bägaren att rinna över var när de tusentals statisterna begärde mer betalt. Amerikanerna sa nej och statisterna, säkra på att de var oundgängliga, gick i strejk med följden att amerikanerna, trots miljoner i utlägg, helt sonika packade ihop och reste hem till Hollywood för att börja om från början. Den svenske skribenten använder raspsykologi för att förklara debaclet: "[S]killnaden mellan den amerikanska mentaliteten och den italienska har varit alltför stor. De har inte förstått varandra." Italienarna är, får vi veta, "det mest sorglösa släkte som finnes, och det minst ambitionsfulla ävenledes. Har de några hundra lire i fickan, då tycka de sig vara Krösusar." Amerikanen kunde däremot "inte absorbera Europa. Han har inte antenner för det. Har en amerikan sett Colosseum en gång, fem, tio minuter, all right, då har han sett det, inte mer med det. Färdig med det! Stämningsvärden, det existerar inte för dem."⁹¹⁷

Richard Dyer har i *White* velat främliggöra det "vita" genom att diskutera den vita människan utifrån flera utgångspunkter, däribland ras. Att vara vit, menar han, är detsamma som att vara osynlig i den meningen att vita människor inte har karakteriserats som någon speciell ras. Att vara vit har istället genom en rad olika historiska faktorer, till exempel kristendom och imperialism, kommit att normaliseras som det naturligt mänskliga, vilket per automatik har fått konsekvensen att "svart", "gul" och "röd" inte ses som normalt. Osynligheten innebär att det vita kan vara allt och ingenting på en och samma gång och denna instabilitet är det "vitas" styrka. Det ger även upphov till en flexibilitet där avgörandet över vem som ska inkluderas eller exkluderas är lika med makt.⁹¹⁸

Ett exempel på den tidvis paradoxala flexibiliteten är att de till hudfärgen vita irländarna och judarna ibland har räknats som vita och ibland som svarta. Dyer menar vidare att när det verkligen kommer till ett avgörande är det bara två färger som räknas – vitt och svart – och det viktiga är vilken färg man tillhör. Den starka symboliken med vitt som gott och svart som ont har genom historien varit oerhört stabil. Vitt har, via den västerländska dominansen, kommit att transformeras till det universellt goda, som bara

råkar passa ihop med den vita människans hudfärg på ett neutralt sätt.⁹¹⁹

Under 1920-talet talades det öppet om den vita rasens överlägsenhet i förhållande till den andre – svarta, resande, judar och samer – som därigenom blev symboliskt ”svarta”. Men även inom den vita rasen förekom en differentiering där vissa grupper rankades högre än andra. Den svenska 1920-talsfilmen rymde en lång rad ”vita” nationaliteter där svenska skådespelare gestaltade norrmän, ester, ungrare, danskar, amerikaner, engelsmän, tyskar, spanjorer, ryssar, finländare, italienare och polacker. Men i svenska filmer spelades även tyskar av engelsmän, fransmän av ryssar och svenskar av österrikare, bara för att ta några exempel. Det här företeelsen gällde också andra europeiska filmländer där svenskar exempelvis fick spela tyskar och amerikaner i tyska filmer. Spelfilmen medverkade med andra ord till att etablera föreställningar och fördomar om de vita folkraserna.

Här kommer jag att begränsa mig till tre olika exempel, finsk, rysk och sydlandsk, på hur vita folkraser konstruerades i den svenska 1920-talsfilmen, vilket torde vara tillräckligt för att frilägga den dolda maktens ofta paradoxala flexibilitet när det gällde att karakterisera det ”vita”.

De finska männen – litterär och primitiv manlighet

Även finnarna föräddades en text i antologin *Rasfrågor i modern belysning* där vi får veta att de, trots ”den gamla villomeningen”, varken är mongoler eller slaver. Den finska rasen består i själva verket av fyra olika raser som uppblandats med varandra och där det finns ”en viss frändskap med den nordiska.”

Ännu är raspsykologin en alltför ung vetenskap och arbetar med alltför osäkra metoder, för att man skulle våga avgöra vilka lynnesdrag [...] som äro finska. Möjligen skulle man – ehuru med stor tvekan – kunna peka på deras övervägande litterära och humanistiska läggning. [...] Över huvud skulle man kunna känneteckna det finska folklynnnet som mera inåtvänt, inbundet, tungt och trögt än det svenska. Företagsamhet och handlingskraft har finnen icke på långt när så mycket som svensken. Men han är på sätt och vis mera ideellt lagd, har lättare för att bli hänförd av en idé – om också hänförelsen stundom kan gå över till blind fanatism, som tar sig allt annat än ideella, rent skrämmande vederstyggliga uttryck, såsom fallet varit under det röda upproret. [...] Den allvarligaste svagheten hos det finska raslynnnet är den ringa förmågan av organisation och den slappa känslan för samhällsordning och lag.⁹²⁰

Utifrån den här definitionen har den finske mannen en litterär och inåtvänd läggning. Han är en drömmare utan förmåga till organisation och mindre handlingskraftig än svensken, även om drömmeriet stundtals kan slå ut i våldsamma eruptioner där lag och ordning åsidosätts. Den känslomässige finske mannen ställs mot en tänkt ideal svensk manlighet som betonade karaktär, hårt arbete och vikten av organisation, sammanfattat av det som finnen saknade: manlig självkontroll.

I den svenska 1940- och 50-talsfilmen framställdes finnen, enligt Wright, nästan som resanden, men i ett mer sympatiskt ljus. Finnar associerades med det "primitiva" och i synnerhet de finska männen framställdes med överväldigande *sex appeal* som fick accentuera det erotiska mannamodet hos den andre, ofta gestaltat med klyschan att finska män gärna slogs med kniv. Bilden av finnarna styrdes även av om filmen utspelade sig i Sverige eller i Finland. Svenska finnar framställdes i ett sämre ljus än finska finnar, mycket beroende på fonden med andra världskriget och "Finlands sak är vår"⁹²¹ – en distinktion som inte återfinns på samma sätt i den svenska 1920-talsfilmen.

Rågens rike (1929) är den enda film som använder knivfinnen som schablon. Filmen utspelar sig i Norrland och är en upphottad bondefilm med klar stilistisk inspiration från den sovjetiska filmen som uppmärksammades i Sverige under andra halvan av tjugotalet.⁹²² Handlingen är i korthet den att storbonden Mattias och dennes dräng Markus är intresserade av samma kvinna, Klara.

Finnen, med det talande namnet Kniv-Pecka (spelad av finländaren Axel Slangus), har en liten men kärnfull roll i filmen. I bygden pågår en konflikt mellan timmerhuggarna i skogen och bönderna på bygden. Kniv-Pecka är bas för timmerhuggarna. I filmens inledning sitter han tillsammans med sina kamrater och gör sig i ordning för lördagsdansen. Under samtalet framkommer det att han har "tjingat" Klara som sin kvinna för kvällen. Samtidigt har bönderna fått reda på att timmerkarlarna ska komma på dansen och de förbereder sig därför för "dubbelvals på dansbanan".

När dansen kommer igång går Kniv-Pecka därifrån eftersom han säger sig ha ett par småärenden att klara upp. Han sätter sig ned mot ett träd med en flaska brännvin och väntar på att Klara ska komma. När hon kommer gör de sällskap utan att hon blir orolig. Rädd blir hon först då Kniv-Pecka tränger sig på henne. Hon gör hårt motstånd och medan de brottas blir de upptäckta av en förbipasserade piga, som springer till dansbanan och hämtar Markus. Under tiden sliter Kniv-Pecka sönder Klaras kläder. När hon svimmar ser han sig omkring och bär sedan bort henne till en glänta där han lägger ned henne på marken för att fullborda våldtäkten. Då kommer

Markus till undsättning och ett vilt, fem minuter långt slagsmål påbörjas. Under slagsmålets gång vaknar Klara och därmed blir både hon och biopublikens åskådare utifrån en kvinnlig blick. Kniv-Pecka drar kniv och slagsmålet slutar med att Markus blir huggen i armen, medan Kniv-Pecka flyr från platsen.

Då Kniv-Pecka nu försvinner ut ur filmens handling får scenen en funktion som liknar våldtäktsscenen i *Hårda viljor*: att framhäva Markus manlighet genom utförandet ett manligt dåd. Finnen Kniv-Pecka blir kort sagt demoniserad som "tattare". Men i en vidare analys avviker Kniv-Pecka från denna stereotypisering. För det första blir Klara inte rädd enbart av åsynen av honom, som Elise blev då hon mötte Tattar-Jan, och för det andra är han jämbördig med Markus i slagsmålet, som ingen egentligen vinner.

Den tredje och mest frapperande avvikelserna kommer längre fram i filmen. Efter att ha förlorat en brännvinsenvig om Klara mot storbonden Mattias flyr Markus upp till timmermännen i skogen, där han så småningom blir accepterad. En dag kliver Kniv-Pecka in i stugan efter ett åtta månaders fängelsestraff. Alla karlarna utom Markus tar jublande emot Kniv-Pecka, som går och ställer sig framför den sittande Markus. "Tack för senast, din rackare! Du skaffa' mig fritt husrum den gången – ända tills nu!" säger han sturskt under det att filmen klipper fram och tillbaka mellan de omkringstående människans ansikten som är fyllda av spänd förväntan. De två männen stirrar hotfullt ända tills en karl talar om att Markus numera hatar "bondtölparna" lika mycket som dem. Det får Kniv-Pecka att försonande räcka fram handen. Efter en stunds tvekan tar Markus den och de blir vänner.

Här avdemoniseras Kniv-Pecka i en malebondingscen som antingen kan tolkas som att Kniv-Pecka blir "svensk" eller att Markus blir en av "dem". Noteras bör också att Markus blir kallad "rackare", ett vanligt öknamn på resande under 1920-talet. Båda kan dessutom sägas tillhöra en slags "primitiv" norrländsk manlighet, definierad av "manliga" aktiviteter som supande och slagsmål och som har sin nutida motsvarighet i en film som *Jägarna* (1996).⁹²³ Med det här tonas också våldtäktsproblematiken ned på ett sätt som, tyvärr, förvandlar den till en "naturlig" del av den okontrollerbara manligheten. Eller som en manlig recensent uttryckte det: "Det är kärv, styvsint svensk natur som möter en i människoskildringen."⁹²⁴ När det gällde Axel Slangus/Kniv-Pecka var det bara ett par recenser som uppmärksammade honom, båda berömmade som den "robusta Axel Slangus".⁹²⁵

Den finns en andra film med en finsk man i norrländsk omgivning. I *Johan* har bönderna problem med timmerflotningen och anställer därför personer utifrån för att gräva en flottningskanal. Några av dem, bland an-

nat Främlingen (Urho Somersalmi), får bo hos Johan, en äldre bonde som lever tillsammans med sin dominanta mor och är på väg att gifta sig med den unga kvinnan Marit.⁹²⁶

Främlingen är ung, lång och kraftigt byggd. Han har mörkt hår och mörka ögon, som markeras av höga kindknotor. Med höga stövlar, snusnäsduk och svart hatt är han den första person som syns i bild, stakandes en båt genom den strida forsen. När han kommer iland börjar han genast flörta med tre unga pigor. En av dem lyfter han till och med upp på raka armar för att visa sin styrka. En bit därifrån står Marit och ser på med längtansfull blick. Något senare vinner Främlingen Marits gillande genom att försvara henne från några timmermän som antastar henne verbalt. När timmermännen gått stannar Främlingen kvar och ställer sig in hos Marit, som blir uppenbart smickrad. Under sommaren fortsätter Främlingen självsäkert med sina inviter och tvingar till slut till sig en kyss, men får bara en örfil till svar. I samma veva är kanalen klar och han ger sig av.

Johan gifter sig, trots opposition från modern, med Marit och tiden går. En dag återvänder Främlingen till gården. Han har med sig presenter och det omaka parets tillvaro livas upp. Speciellt Marit blir glad och när Främlingen återigen börjar med sina inviter gör hon allt mindre motstånd. Han hånar henne för att hon lever tillsammans med en skraltig "gamlefar" och lockar med "Jag ska befria dig." Det som faller avgörandet är att Marit hamnar i bråk med Johans mor. När Främlingen ger sig av den här gången följer hon med på en äventyrlig forsfärd som tar dem till en avsides ö där han har sin koja. Här upplever hon en stunds lycka och när Främlingen nu gör sina inviter ger hon efter.

Emellertid får Marit reda på att Främlingen har för vana att varje sommar ta sig en "sommarmänta" och hon ångrar sig bittert. Under tiden har Johan, som tror att Främlingen har kidnappat hustrun, tagit reda på var de befinner sig. Plötsligt stormar han in i kojan, kallar Främlingen för "rovdjur" och börjar våldsamt misshandla honom med ett långt vedträ. Desperat framhärdar Främlingen i att Marit har följt med frivilligt och det blir hans räddning. Johan stapplar förtvivlat ut från kojan och får Främlingens version bekräftad av Marit. När Johan ska stöta ut sin båt för att vända hem, klamrar sig Marit fast vid honom och bönfaller om att få följa med. Tryggheten segrar därmed över äventyrligheten och Främlingen lämnas kvar på stranden.

Urho Somersalmi får här gestalta den finske mannen med primitiv sexuell dragningskraft, något som blir explicit i recensionerna: "Han har ett ståtligt yttre, något av äkt nordisk mannakraft över hela sin gestalt"⁹²⁷ och är "mördande skön med sitt knollriga hår och sitt segervissa leende".⁹²⁸

Här finns ännu en koppling mellan framställningen av den finske mannen som sexuellt primitiv och resandenas sexuella dragningskraft. Vad gällde resandena var det dock kvinnorna som framställdes sexuellt attraktiva, medan det här är den finske mannen som får axla samma roll. Det här kan, med Mosses teoretiska perspektiv, tolkas som att den finske mannen fick funktionen som mottyp eftersom han saknade den manligt kodade självkontrollen. Det skulle i så fall placera honom som underordnad en tänkt ideal svensk manlighet, i filmen representerad av den hårt arbetande Johan. Johan tog ju också hem "segern" i slutet. Men de samtida reaktionerna visade att Don Juan-idealet knappast användes för att fördöma finska män, snarare tvärtom. Förekomsten av denna dubbelmoral är även något som Tjeder pekar på när han hävdar att Don Juan var ett ideal för majoriteten av män och att "moralisternas syn på förföraren var en minoritetssak."⁹²⁹

Somersalmi, som var anställd vid Finska nationalteatern i Helsingfors, återkom några år senare i *Hans engelska fru*, där han fick spela tyst och stark svensk i karg Norrlandsmiljö. Återigen talades det om "Urho Somersalmi, den starke mannen, kommer förvisso att taga den kvinnliga publiken med storm"⁹³⁰ och att "en kvinna måste böja sig för honom."⁹³¹ Några talade rent av om honom som svensk: "den reslige, kantige, men hjärtegode svensken med de breda skuldrorna och de kraftiga nävarna".⁹³²

Bilden av den finske mannen i Sverige utfaller som i huvudsak positiv, även om det fanns vissa kopplingar till den negativa framställningen av resanden. När det gäller bilden av den finske mannen i Finland är den ännu mer positiv. I en handfull filmer skildrades Finlands historiska öde: Finska kriget 1808–09 i de två delarna av *Fänrik Ståls sägner*, samt kosackkravallerna 1902 och mordet på den ryske generalguvernören Bobrikov 1904 i *Johan Ulfstjerna*.

Fänrik Ståls sägner fungerade mer som illustrationer av Runebergs diktcykel än som en självständig film. Den är uppbyggd med en ramberättelse där den unge Runeberg (som spelades av Karl Michael Runeberg, en ättling i rakt nedstigande led) besöker Fänrik Stål och får en rad av dikterna berättade för sig. Finnarna, med von Döbeln (Edvin Adolphson) och Sven Dufva (Alex Slangus) i spetsen, framställs genomgående som monstruöst tappra. När krigsbudet läses upp i byarna blir reaktionen: "Vart ska' vi gå, och var finns det vapen? Får vi slåss i morgon?" Och på slagfältet: "En finne mår alltid bra, då det gäller att slåss!" Och när det kom till manlighet: "En riktig karl tvingas inte att försvara sitt fosterland, det gör han självmant!" I övrigt kryllar *Fänrik Ståls sägner* av bilder på marscherande, uppställda och stridande soldater som utför det ena hjältedådet efter det andra, till exempel då Dufva klubbar ryssar med gevärskolven på Virta bro. Faktum är att de

finsksvenska arméerna förefaller att vinna allt, vilket får de två filmernas slut – Sveaborgs kapitulation och den slutliga förlusten – att framstå som mycket märkliga i det filmiska sammanhanget, men inte ur det runebergska.

Fänrik Ståls sägner hade under tillkomsten mötts av häftig kritik i Finland, där man trodde att filmmediet i sig skulle kommersialisera och trivialisera Runebergs hjältepos. Den slutliga produkten kunde inte anklagas för att brista i patriotism, eller för sin framställning av finsk manlighet. Filmen blev också en formidabel framgång i Finland. 1939 släpptes till och med en nyredigerad finsk version av *Fänrik Ståls sägner* med pålagt ljud.⁹³³ De svenska recensenterna var likaså oerhört noga med att framhäva den finska eller den gemensamma historieskrivningen, med undantag av *Göteborgs-Posten* där skribenten genomgående beskriver Runebergs epos som ett "svenskt diktverk".⁹³⁴ Eftersom filmerna inte innehöll några egentliga huvudroller undvek recensenterna att gå in på enskilda rollprestationer. Edvin Adolphsons von Döbeln beskrevs dock i en recension som "en kraftkarl som få".⁹³⁵

Även *Johan Ulfsjöerna*, byggd på en svensk pjäs av Tor Hedberg, mötte hårt motstånd i Finland när den skulle filmatiseras. Chefsbibliotekarie Allan Törnudd invände kraftigt i *Åbo Underrättelser*:

Tor Hedbergs verk har sitt värde som psykologiskt drama och är icke något historiskt skådespel, därtill är redan avvikelser i den yttre handlingen alltför stor. Men dessutom är hela den i stycket skildrade miljön och den atmosfär som besjälar den något så föga finländskt att "lokaliseringen" i själva verket förlorat all betydelse för värdet av det hela. [...] Är det meningen [...] att denna brist [...] skall fyllas i filmen genom fotografering av vissa offentliga byggnader och platser, i handlingen inströdda kosackkravaller och andra scener ur vårt lands *verkliga* historia, som helt visst kunna göras skäligen "stiltrogna", med hjälp av finländska statister?⁹³⁶

Törnudds kritik är på ett plan riktad mot den historiska förfalskningen med att två historiska händelser, kosackkravallerna och mordet på Bobrikov, slåss ihop till en. På ett annat plan är kritiken en protest mot manligheten i pjäsen/filmen, en manlighet som stämmer väl överens med den "litterära manlighet" som finska män tillskrevs i *Rasfrågor i modern behsning* och som i förlängningen pekade ut dem som oförmögna till organiserandet av ett eget land.

I filmen tog detta formen av en teatral kamp mellan fadern Johan Ulfsjöerna (Ivar Hedqvist) – diktaren som skrev fosterländska frihetsupprop som ung, men som nu blivit gammal och bekväm – och sonen Helge (Einar Hansson), som när revolutionära frihetsdrömmar. Konflikten mellan

gammalt och ungt introduceras då Ulfstjerna får ett brev från den ryske generalguvernören där han tackas för sina stora tjänster, något som får Helge att kasta fördömande blickar på fadern. När det sedan blir känt att censur har införts anklagar Helge fadern för att öppet stödja de ryska förtryckarna, en kritik som Ulfstjerna motar undan med att han måste försörja familjen. Helge svarar då trotsigt: "Jag vill hellre dö av svält än äta förtryckarnas bröd!"

Helges romantiska ådra uppfylls av medlemskapet i en hemlig revolutionär grupp. Efter kosackkravallerna, som föranletts av protester mot införandet av censur, bestämmer sig den revolutionära gruppen för att mörda guvernören. Genom lottdragning utses Helge. Under tiden har Ulfstjerna fått dåligt samvete och bestämmer sig för att begära avsked, något som hustrun invänder emot. När han ska överlämna sin avskedsansökan blir han avbruten av guvernören som meddelar att Helge ska få arbete som sekreterare. Hemkommen råkar Ulfstjerna hitta Browningen som Helge har gömt i faderns skrivbordslåda. Genom att snoka lite avslöjar fadern den revolutionära gruppens planer och bestämmer sig för att överta uppdraget utan sonens vetskap.

Samtidigt håller Helge på att förvandlas till ett nervöst vrak. Han är orolig, får svarta ringar under ögonen och är retlig, men samtidigt mycket stolt över det hedersamma uppdraget. När han kommer till arbetsintervjun i guvernörspalatset finner han till sin överraskning fadern i väntrummet, vars hår har blivit helt vitt. Innan de hinner diskutera saken rusar några ryska tjänstemän in och meddelar att en konspiration har avslöjats och att alla som ska besöka guvernören måste kroppsvisiteras. Ulfstjerna övertalar Helge att lämna över Browningen till honom. När sonen förs iväg till intervjun, går Ulfstjerna, som inte behöver visiteras eftersom han är en trogen tjänare, in till guvernören och skjuter honom. Ulfstjerna grips omedelbart och på väg ut till fängstransporten frågar den förtvivlade sonen varför och får till svar: "Jag måste dö, för att du må leva." Utanför på gatan tar den församlade folkmassan av sig hattarna för Ulfstjerna, som är fullständigt behärskad i jämförelse med den nästintill hysteriske Helge.

I recensionerna är det också den stoiske Ivan Hedqvist/Ulfstjerna som får beröm: "Somliga av scenerna äro monumentala; han mördar och fångslar, så att hela biografpubliken gråter och tror sig försatt till en dystert gripande verklighet."³⁷ Helge var man däremot mer tveksam till: "Att den unga studenten i valet mellan sin kallelse som martyr och kärleken till livet och sin trolovade visar tecken till tveksamhet och nervositet är naturligt, men skådespelarna betonar alltför mycket vankelmodet och verkar mera mes än frihetshjälte."³⁸



Bild 41. Finskt litterär och samtidigt hypermanlig manlighet. Fadern Johan Ulfstjerna (Ivan Hedqvist) har precis mördat den ryske konsuln Bobrikov för att rädda sin son i *Johan Ulfstjerna*.

I *Johan Ulfstjerna* lider både fadern och sonen av "litterär manlighet", men av recensionerna går det att utläsa att handling är allt, medan vankelmod leder till att en man pekats ut som mes. Att flera lyfter fram Ulfstjernas "offerhandling" som det manligaste är fullt i paritet med det moderna manlighetsidealet. Det är även en parallell till krigarskapet, den enligt Sannimiri Resic historiskt tidlösa och därmed viktigaste länken för konstruktionen av ideal manlighet.⁹³⁹

Även om Helge just här faller lite utanför ramarna finns ett spår av avund i många av de svenska reaktionerna på finländsk manlighet. För att återvända till Almqvists resonemang om Sverige kontra utlandet:

Anseende kan köpas för pengar. För ett par hundra tusen kunna tro-
ligen några energiska kulturattachéer bringa upp vårt ryktes aktier i
höjd med Schweiz eller Floridas. Men det gäller icke detta. Det gäl-
ler att leva. Vill man leva, vill man nyskapa, får man icke vara en
lantsortsbo i universum, likgiltig för sin egen och andras välfärd. Nej,
man måste som [...] Finland ha genomlevt en tid av nationell kamp,
eller också måste man känna sig som medlem i den skara av stora na-
tioner, som förnimma sina gärningar, sina öden som historiska.⁹⁴⁰

Trots avvikelser till både "primitiv" och "litterär" manlighet framställdes den finska manligheten överlag i ett positivt sken som fick svensk manlighet, som varit utan krig och revolutioner i drygt hundra år, att framstå som lite mesig i jämförelse. I ljuset av att de här var svenskproducerade filmer ställs därmed Mosses syn på användandet av mottyper på huvudet, speciellt då det "vita" förs in i ekvationen.

Jag vet inte hur *Johan Ulfstjerna* gick i Finland. Däremot beskrev Bengt Idestam-Almqvist denna scen från premiären: "När scenen kom med Hedqvist vid fönstret – landskapsbilderna och orkesterns finska motiv – brusto finländarna i gråt. Vi förstå dem."⁹⁴¹

De ryska männen – kosackhorder, bolsjevikar och européer

Den svenska bilden av ryssarna som arvfienden har en historia som sträcker sig tillbaka till mitten av 1500-talet och den rad med krig som fördes mot Ryssland fram till 1808–09. Det är också under den här tiden som bilden av det "mongoliska barbariet" skapas. I ett samtidshistoriskt perspektiv var läget spänt mellan Sverige och Ryssland. Russifieringen av Finland kring förra sekelskiftet sågs som en aggressiv expansionspolitik och oron för de ryska bågfilarnas verksamhet i Sverige slogs upp stort. Omvänt fick den svenska upprustningen 1895–1914, samt de många kontakterna med Tyskland, ryssarna att ana oråd. Detta kom också konkret till uttryck under inledningen av första världskriget då den ryska flottan beordrades att förstöra den svenska, en order som sedermera drogs tillbaka. Den därpå följande ryska revolutionen medförde att svenska företagare flydde Ryssland, förlorandes både pengar och egendom. Det, i kombination med sovjetiskt bidragsgivande till de svenska kommunisterna, bidrog till en negativ syn på Sovjetryssland.⁹⁴²

Under 1920-talet kom det en rad både historieinspirerade och samtida filmer där ryssarna gestaltades med hjälp av den hotande hordmetaforen, till exempel i *Fänrik Ståls sägner* där de ryska männen, i form av kosacker, ger sig på civilbefolkningen med sablar, knutpiskor och lösskägg. Det ogillas av den ryske överstelöjtnanten Kulneff (Adolf Niska), som ger order om att civilbefolkningen inte ska skadas. I scenen efter får vi likväl se en grupp kosacker som ger sig på civilbefolkningen. Scenen upprepas ytterligare en gång i andra delen då kosackerna attackerar en kyrka och massakrerar civilbefolkningen innan finnarna kommer till undsättning. I *Carl XII:s kurir* återfinns även den ryska flottans härjning av den svenska kusten då alla städer mellan Gävle och Luleå brändes, något som gav upphov till en stor och kvarlevande rysskräck.⁹⁴³

I de två delarna av *Karl XII* vimlar det av ryska kosacker, framställda som



Bild 42. Före slaget vid Narva. Ryska kosacker super och äter helt utom kontroll i *Karl XII*.

grymma och helt utan kontroll, som i scenen från det ryska lägret före slaget vid Narva år 1700 som inleds med texten: "I tsarens läger offrade man inte en tanke på svensken utan levde som man hade för sed". Därefter visas rysarna/kosackerna upp som en lössläppt hord med vild kosackdans och ohejdat supande, vilket kryssklippas med bilder av de spikrakt uppställda svenska trupperna med flaggor vajande i vinden. Framställandet av de manliga kosackerna som en hord har här en klar konnotation till framställningen av svarta i svenska dokumentärfilmer.⁹⁴⁴ De "mongoliska barbarerna" stereotypiseras härigenom som de "naturligt" onda. De enda som förefaller ha någon som helst kontroll över dem är följaktligen de "vita" ryska männen som därmed framstår som européer, till exempel Kulneff i *Fänrik Ståls sägner* och Peter den store (Nicolai de Seversky) i *Karl XII*.

Peter den store är intressant eftersom hans manlighet ställs i skarp kontrast till Karl XII:s enligt det moderna manlighetsidealets mätsticka. Där Karl XII, enligt legenden, avhöll sig från sexuella utsävningar och alkohol, där förlustar sig Peter gladeligen med olika kvinnor trots att han var gift, och i alla scener utom två har filmskaparna sett till att han dricker alkohol. Resultatet blir att Karl XII har kontroll över sina passioner, medan tsar Peter framstår som en degenererad och försupen kvinnokarl utan någon som helst självkontroll. Å andra sidan framställs Peter, trots sitt enorma alkoholo-



Bild 43. Den västerländskt sinnade Peter den store (Nicolai de Seversky) skär av skägget på en bojar i *Karl XII* och ger därmed uttryck för sin österländskt barbariska sida.

lintag, som en hårt arbetande europé som vill dra upp Ryssland ur dess österländska efterblivenhet. Utan uppehåll drar han upp planer, både militära och civila, som byggandet av den nya huvudstaden S:t Petersburg, under det att han är tvungen att hålla efter sina lata och motsträviga "asiatiska" undersåtar med hugg, slag och hot. Vid ett tillfälle skär han till och med av skägget på en bojar då denne opponerar sig mot att huvudstaden ska flyttas från Moskva. Peters inslag av "vit" manlighet gör honom nästintill västerländsk till sin läggning. Men bara nästintill, för filmen understryker gång på gång Peters "österländska barbariska drag" som kom till uttryck i att han inte kunde kontrollera sina aggressioner, vilket fungerar som en bekräftelse på att han saknar den manliga, västerländskt kodade, självkontrollen.⁹⁴⁵

I recensionerna till de historiska filmerna återfinns bara en invändning mot framställningen av ryssarna/kosackerna som en hotande hord, och det gällde just scenen före slaget vid Narva som ansågs vara för överdriven.⁹⁴⁶ Nicolai de Seversky som Peter den store fick oavkortat beröm för sin framställning. Att han dessutom var en äkta ryss gjorde förstås inte saken sämre: "Han ger den inre bredden åt tsar Peter, kraften och våldsamheten [...] så spontant framställd, att man flyttas tillbaka till en historisk verklighet."⁹⁴⁷

Filmernas historieskrivning problematiseras dock i två inlägg. I *Folkets Dagblad Politiken* invände Bernhard Bengtsson med att det "bästa insla-

get är den ryske skådespelaren Nikolaj Severskis framställning av tsar Peter, ehuru denne naturligtvis inte var den halvidiot eller harkrank som skådespelaren enligt manusförfattarens anvisningar måst göra honom till".⁹⁴⁸ Även den i Stockholm bosatte ryske författaren Vladimir Semitjoff gjorde ett inlägg angående *Karl XII*-filmens framställning av Karl XII och Peter den store. Här får vi veta att Semitjoff har vuxit upp med läroböcker där Peter den store framställdes som "Tsaren-timmermannen, tsaren-soldaten, tsaren-vetenskapsmannen":

Och jag söker bland lärobokens sidor bilden av tsar Peters starke motståndare – lika mäktig, tapper och befallande som Peter själv. Jag söker – Karl XII. Men förgäves. [...] Nu ser jag både Karl XII och tsar Peter på den vita duken i ett stort filmskådespel [...] Och en märklig metamorfos äger rum med mina tidigare föreställningar [...] inför mig fördunklas och försvinner tsar Peters mäktiga gestalt, lämnande plats åt en annan – etsad hård som flintan, helgjuten från topp till tå – Karl XII. Peter finns icke på duken. Jag ser en löjlig figur, en mesdramatisk hjälte, förste älskaren i en medelmåttig operett, en skrävlare från en marknadsteater, vad som helst – men icke ett spår varken av tsaren-geniet eller tsaren-timmermannen, än mindre tsaren-fältherren. [...] nu är det svenskarnas tur att fråga, var deras hjältekonungs värdige motståndare är och varför de märkvärdiga ryssarna kallat denne sin Peter – sådan han syns på duken – "den Store". Vad stort kan man finna hos denne neurasteniker?⁹⁴⁹

Som framgår har de svenska filmskaparna lyckats med sin kontrasterande framställning av svensk och rysk manlighet. Men inlägget visar även på en bräcklig närhet: att de två vita manligheterna egentligen inte skiljer sig åt, sett ur ett ryskt perspektiv, där tsar Peter och kung Karl helt sonika byter plats med varandra i den moderna ideala manlighetens trappa.

Två filmer utspelade sig under eller strax efter den ryska revolutionen. Först ut var den numera förlorade storsuccén *De landsflyktige* (1921) där Ture Nerman skrev ett manuskript som var starkt positivt till den ryska revolutionen, men som refuserades till förmån för ett mindre kontroversiellt kärleks- och rättegångsdrama med revolutionen som fond och bolsjevikerna som skurkar.⁹⁵⁰ Det var också vid det här tiden som "bolsjevik" blev ett skällsord utan direkt koppling till de verkliga bolsjevikerna/kommunisterna. I början av 1922 klagade *Nya Dagligt Allehanda* på det dåliga språket i filmernas mellantexter och kallade det för "bolsjevik-svenska", något som föranledde en ironisk kommentar i *Folkets Dagblad Politiken*:

Ty det skal [*sic*] väl sjutton hålla på och plita och sträva och gno, då ens parti nått ett så oerhört inflytande i samhället, att detta inflytande spåras ända in i de kapitalistiska filmbolagens utredigering av texterna till Chaplins och Douglas' konstnärliga skapelser. Det är ju en position så mycket mera smickrande, som de flesta av de filmfunktionärer, som på detta sätt praktisera kommunism på biodukarna, till sin politiska åskådning torde stå Allehandas parti närmre än mitt. Och ändå suggereras de till att skriva "bolsjevik-svenska!" Hrr filmdirektörer, här är fara å färde! Ordna genast en kurs i "Allehanda-svenska" för edra textskrivare!⁹⁵¹

Den andra filmen med revolutionen som fond är en svensk äventyrsfilm, *När millionerna rulla...* (1924). Filmen regisserades av Lasse Ring och byggde på dennes upplevelser, publicerade i romanen *Madame de Menasjévitj* (1919), från de oroliga åren 1917–18 då han varit stationerad som kapten på gränsen mellan Haparanda och Torneå. Det här var tiden då "gulaschbaronerna" gjorde stora pengar på smuggling av människor, vapen och lyxartiklar. *När millionerna rulla...* dramatiserar skeendet med ett myller av olika nationaliteter och ingredienser som spioneri, vilda jakter och kärlek.⁹⁵²

Historien är följande. Den polska grevedottern Irma, förlovad med den ryske greven och generalstabsofficeren Marantoff (Sven Hasselström), har hand om ett mystiskt musikalbum som innehåller information om jättelika penningplaceringar i utlandet, vilka utgör den ekonomiska grundplåten för den polska frigörelsen. När kriget bryter ut hamnar Irma som krigsflykting i Sverige, där hennes man, som visar sig vara rysk agent, stjälar albumet. I Sverige kommer dock de två svenska gulaschbaronerna, Borg von Lilje och Charley Grönqvist, till hennes hjälp.

Förutom Marantoff, som framställs som en skurk av europeiskt snitt, förekommer en rad andra ryska män. Kosackerna gestaltas som vanligt i grupp, denna gång som gränsvakter. I en scen får de tillfälle att visa sin grymhet genom att skjuta en skara flyende finska flyktingar i ryggen. Mer intressant är emellertid den ryske konsuln i Haparanda, Bitvargsky (Elias Ljungqvist), och dennes förvandlingar under filmens gång. Det råder ingen tvekan om att Bitvargsky är modellerad efter Lenin. Ljungqvist har samma ansiktsform och utseendet har förbättrats med ett karakteristiskt skägg, tunnhårig frisyra och en tredelad kostym. Som rysk konsul gör Bitvargsky affärer med de svenska gulaschbaronerna och han är hela tiden farligt nära att stereotypiseras som en Shylockjude, visualiserat genom brytningen och det ständiga gnidandet av händerna.

När revolutionen bryter ut får han dock på sig en Leninkeps som för-



Bild 44. Ryssar som både européer och kosacker, borgare och bolsjeviker. Från vänster: Marantoff (Sven Hasselström), Irma (Vera Schmiterlöw) och Bitvargsky (Elias Ljungqvist) i *När millionerna rulla...*

vandlar honom till "arbetarrevolutionär". Efter revolutionen sitter Bitvargsky som ordförande för en domstol med avsikt att förhöra Irma. Runt honom står en grupp teatraliskt framställda bolsjeviker – klädda i en brokig blandning av arbetarkläder och uniformspersedlar – som härifrån tar över kosackernas roll som rysk hord. Bitvargsky är dock fortfarande bara intresserad av pengar och beordrar tortyr av Irma, som avslöjar att hennes far vet hur man dechiffrerar musikalbumet. I scenen som följer har Bitvargsky slängt kepsen och arbetarkläderna och är nu förvandlad till borgare. Han kidnappar fadern, tar honom till en ensligt belägen stuga och blir där i sin tur övermannad av en av de svenska gulaschbaronerna. När den darrande Bitvargsky sitter där med händerna över huvudet gör han kort *que sais je*-gesten, något som återigen skulle kunna peka ut honom som jude.

Enligt föreställningen om juden som en kosmopolit, där motsatser som kapitalism och kommunsim kunde tillskrivas "det judiska", är det inte omöjligt att filmskaparna valde att låna in vissa välkända stereotypa drag som förknippade Bitvargsky med "juden". Dock inte i första hand för att peka ut honom som jude i antisemitisk mening, utan för att svärta ned sovjetrysk manlighet genom att koppla det "judiska" till framställningen av Bitvargsky som Lenin. Att karaktären ska föreställa en ryss och inte en jude kan avläsas

i det karikatyriska "ryska" namnet och att den starka brytningen inte innehåller vissa karakteristika som kännetecknade "judisk" brytning.⁹⁵³

Det är ingen tvekan om att miljöskildringen och de olika folktyperna sågs som autentiskt skildrade, mycket beroende på att Ring betraktades som ett historiskt vittne.⁹⁵⁴ De ryska männen togs med andra ord emot som de framställdes: "[A]llt detta är gjort med en utomordentlig exakthet [...] framför allt ryska konsuln i Haparanda";⁹⁵⁵ "För övrigt är hela typgalleriet förträffligt, inte minst [...] bolsjevikerna i fängelset i Petrograd"⁹⁵⁶ och "Det hela [...] gör ej sällan intryck av att sant spegla vad som en gång varit en sällsam verklighet."⁹⁵⁷

Vad vi ser här är en överflyttning av rysskräcken från kosack till bolsjevik, med skillnaden att de västerländskt sinnade "vita" ryska manliga ledarna, som tsar Peter och diverse officerare, inte längre är förmögna att kontrollera den ryska horden eftersom de själva har förvandlats till bolsjevik med hordmentalitet. Att den visuella sammanblandningen av kosacker och bolsjevik hade konkret effekt visades i det ökända "kosackvalet" 1928, då högerens ungdomsförbund använde valaffischer med bilder av brutala manliga bolsjevistiska kosacker som hotade värlösa svenska kvinnor och barn med karakteristiska knutpiskor.⁹⁵⁸

Allt ryskt avfärdades emellertid inte. Som nämnts slog den ryska filmen igenom och möttes med stor beundran i Sverige under andra halvan av 1920-talet, exempelvis med *Mat' (En moder, 1926)*.⁹⁵⁹ Efter att ha sett en föreställning av Sergej Eisensteins *Bronenosets Potjomkin (Pansarkryssaren Potemkin, 1925)* i Tyskland var journalisten Gerda Marcus först med att rapportera om den nya sensationen:

[A]tt "Pansarkryssaren Potemkin" är stor konst äro till och med filmens värsta belackare ense om. [...] Den är egentligen ej någon bolsjevikfilm, den är mer en revolutionär film i ordets djupaste, ursprungligaste mening. [...] Karl XII-filmens masscener kallas "ljumma" mot de väldiga scener som utspelas i denna film. [...]

Knappt en enda scen visas utan att publiken kväll efter kväll bryter ut i ändlösa applåder inför "öppen ridå". Och allvarliga affärsmän, som annars ej bli gripna av något i världen annat än möjligheten av ett för dem ödesdigert börsfall, gå i dagar i sträck omkring som om de gingo i sömnen. Bilderna lämna dem ej någon ro.⁹⁶⁰

En månad senare totalförbjöds *Pansarkryssaren Potemkin* i Sverige som "upphetsande"⁹⁶¹, men den kom ändå att ses av tusentals svenskar genom att arbetarklubbar runtom i Sverige kringgick censuren med "privata" föreställningar enligt regeln om slutna sällskap.⁹⁶² Ur manlighetssynpunkt och

med användandet av hordmetaforen i färskt minne är *Pansarkryssaren Potemkin* och andra ryska tjugotalsfilmer, till exempel *Oktjabr'* (*Oktober – 10 dagar som skakade världen*, 1927)⁹⁶³, intressanta eftersom många av dem byggde just på masscener där horden, mestadels män, framställdes som någonting positivt. De ryska filmskaparna underbyggde därmed paradoxalt nog en negativ och redan existerande svenskskapad föreställning om den hotande ryska horden. Lutade ens åsikter åt vänster kunde detta ses i ett annat ljus.⁹⁶⁴ Men som exemplet med *Pansarkryssaren Potemkin* visar var det positiva framställningssättet av horden inte något som accepterades av det etablerade svenska samhället, här representerat av den statliga censuren.

Bilden av rysk manlighet är således delad i två, båda med en klart negativ klang. Majoriteten av de ryska männen framställdes enligt den hotande hordmetaforen som icke-vita kosacker och bolsjeviker. De europeiska ryska männen, bland annat Peter den store, framställdes däremot som individer med uppgift att kontrollera den icke-vita ryska horden. Fördjupningen av de enskilda karaktärerna innebar dock inte att något positivt lyftes fram. Snarare betonades en rad negativa manligt kodade egenskaper som underordnade dem i jämförelse med en tänkt svensk ideal manlighet. De två bilderna av rysk manlighet tenderade även att flyta ihop i filmer som skildrade en nära samtid med den hotfullt mullrande ryska revolutionen som bakgrund.

Sydländsk manlighet – Rudolf Valentino och Enrique Rivero

Under 1920-talet publicerade *Filmjournalen* återkommande reportage från andra länders biografiv där det går att utläsa en svensk attityd gentemot de olika folkkaraktärerna. En redaktör Carlberg rapporterade från Sydafrika:

Publiken är som barn, och biografägarna köpa film därefter. De bildade elementen ser man inte så mycket på bio. Anspråken på smakfullhet och konstnärlighet äro inte stora. Douglas Fairbanks har aldrig skådats här, naturligtvis icke heller någon av de nyare tidernas ädlare produkter. Förekommer det en Chaplinfilm är den sonderregnad så att man frestas att slå upp rockkragen. Vad som däremot finns, det är William Fox och åter William Fox, med revolverar och vilda västern och sentimentalitet och massmord – detta är höga visan i Sydamerika. Otrogna makar, gift och spioner, falskspel och rättgångar och hysteriska kvinnor, allt sådant är karameller för peruanerna, och William Fox bjuder på väldiga strutar.⁹⁶⁵

Denna generalisering är intressant som en svensk projektion eftersom den reducerar hela Sydamerika till en världsdel med mycket dålig och ytlig smak. Det är en representation av den "vita" synen på en avlägsen världsdel som den andre. Synsättet är dock inte utan komplikationer, inte svart eller vitt ur manlighetssynpunkt, vilket synliggörs i och med SF:s engagemang av den sydamerikanske skådespelaren Enrique Rivero som Sveriges egen Rudolf Valentino.

Mats Björkin menar att Riveros lansering som ett etniskt-erotiskt inslag passades in mellan filmbranschens krav på lönsamhet, det etablerade samhällets fördomande och publikens smak, med följden att Rivero blev "en lagom mystisk främling som lika gärna kunde vara en eldig latinsk älskare som hederlig svensk marinlöjtnant". Anpassningen efter specifikt svenska förutsättningar förvandlade därmed Rivero till en figur som inte alls var lika exotisk och lockande farlig som Valentino.⁹⁶⁶

I USA låg den erotiska kittlingen i att Valentino inte betraktades som vit. De negativa reaktionerna mot Valentino var också mer eller mindre uttryck för en renodlad rasism där det, i ljuset av den rasbiologiska diskussionen, varnades för "race suicide" om vita kvinnor fortsatte att åtrå icke-vita invandrare.⁹⁶⁷ Björkin hävdar att försvenskningen av Rivero oskadliggjorde denna hotbild genom att det etniska och det erotiska tonades ner till en nivå där publiken fick lita till förmågan att intertextuellt referera till andra filmer. Utifrån det går det inte heller att jämföra Valentino med Rivero. Björkin når dock denna slutsats utan att beakta det material som SF använde för att lansera Rivero som Sveriges Valentino, med undantag av en dikt med klara erotiska inslag från programbladet till *Hans kunglig höghet shinglar*.⁹⁶⁸ Det kan därför vara idé att först ta del av den svenska synen på Valentino i jämförelse med den amerikanska innan vi går vidare med lanseringen av Rivero.

Rudolf Valentino fick sitt stora genombrott med *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*De fyra ryttarna*, 1921). När filmen kom till Sverige året efter hade *Filmnyheter* ett stort idolporträtt av Valentino på omslaget. I samma nummer gjordes också ett försök att förklara den Valentinofeber, som hade brutit ut i USA, för en svensk publik. Vera von Kraemer menade att Valentino dyrkades för att han kunde fylla en framställning med liv och själ – han fick åskådaren att känna. Han var dock ingen matinéidol eftersom en sådan bara var "tvålfager", en yta utan innehåll. Valentino var istället en fullfjädrad skådespelare: "Och här får man kanske nyckeln till Valentinos popularitet – han ger illusionen av att älska, att vörda och tillbe på ett sätt, som vi inte sett på en scen på vem vet när." Som små nålstygn i den enorma populariteten hade dock somliga amerikaner reagerat negativt: "Ameri-

kanerna förstår honom inte helt, han är ett streck för raffinerad för de naiva amerikanarna, han är inte 'hurtig' och ingen boxningsexpert." I Europa var man dock inte lika naiva, "ty vi äro barn av en äldre kultur och Valentinos utsökta nyansering möter större förståelse hos oss".⁹⁶⁹

Valentino, som var född i Italien men som marknadsfördes med ett mystiskt förflutet i Sydamerika, ses här inte alls som icke-vit, utan som en belevad europeisk och därmed vit man. Gaylyn Studlar diskuterar också Valentinos manlighet som en manlighet skapad av och för kvinnor. Hans filmer var mycket populära hos kvinnor och genom att utöva sin makt som konsumenter vid biljettkassan medverkade kvinnor därmed till skapandet av ett manligt ideal baserat på kvinnliga önskemål. Den "feminiserade" manligheten, kombinerad med hotet om rasblandning, rörde upp en märkbar oro i tjugotalets USA. Valentinos konsumtionsbaserade manlighet ställdes ofta i kontrast till botemedlet, återgången till en "naturlig" pojkmänlighet à la Douglas Fairbanks.⁹⁷⁰ En annan svensk artikel, skriven i samband med Valentinos död 1926, ställer emellertid även denna dikotomi på huvudet när skribenten undrar: "Hur kan någon kalla en så pojkmänlig varelse feminin?"⁹⁷¹ Den amerikanska oro som von Kraemer anmärkte på oskadliggörs i en svensk kontext eftersom Valentino betraktades som vit, och dessutom som en mycket manlig man i Sverige.

Men hur var det då med Rivero? Betraktades han som vit eller icke-vit? Om SF ville lansera honom som en Valentintyp måste de väl rimligtvis, eftersom alla var medvetna om den verkliga Valentinos persona, ha spelat på både etniska och erotiska stämningar för att frammana den lockande farligheten med en icke-vit *latino lover*? Redan i mars 1927, fem månader före den svenska debuten i *Ungdom*, presenterades Enrique Rivero på omslaget och med en artikel i SF:s tidskrift *Filmnyheter*. Under omslagsbilden skrev man förhoppningsfullt i fet stil: "Den nya Valentino?" I artikeln får vi veta att Rivero är argentinare, några och tjugo och att man har "funnit" honom i Paris:

Att döma av fotografierna – se särskilt bilden på första omslagssidan! – har Enrique Rivero mycket i utseende som påminner om Valentino. Liksom denne är han också sydlatinare – det är påfallande i vilken utsträckning dessa länder nu rekrytera älskarefacket inom filmen. [...] Rivero är intet nytt namn på vita duken. Han har varit med i tre franska inspelningar [...] Uppgifterna om Enrique Rivero äro ännu knapphändiga [m]en vi veta att han har ungdomens tjuskraft över sin person, och att han är mörk som det anstår en son av Argentina. Sydamerikanaren mot den blonda nordiska skönheten Margita Alfvén –

FILMNYHETER



Den nye Valentino?

Argentinaren Enrique Rivero som engagerats för de svenska inspelningarna i sommar.

I DETTA NUMMER:

Pris 25 öre.

Lars Hansson kommer tillbaka till Sverige. — Två Elin Wägnerfilmer. — När Valentinos bo gick under klubban. — Valdemar Psilander, ett tioårsminne. — De unga som vilja komma till filmen.

N:r 11, 1927

Bild 45. Framsidan som var inledningen på SF:s marknadsföringskampanj för att göra Enrique Rivero till Sveriges egen Rudolf Valentino.

vore det inte en sammanställning som skulle slå an! [...] För övrigt är Enrique Rivero ogift, en omständighet som inte torde förminska damsidans intresse för honom.⁹⁷²

Det här är en professionell lansering i bästa Hollywoodstil, en sällsynthet för svensk film under tjugotalet, där upptäckt, glamourfoton, rykten om en romans och rykten om kommande roller alla ingick som komponenter i skapandet av en ny stjärna.⁹⁷³ Förutom liknelsen med Valentino framhålls här gång på gång Riveros etniska kvalitéer, vilka förbinds med det erotiska, inte bara till den blonda Alfvén och påpekandet att han var ogift, utan även till det associativt erotiska Paris. När man idag talar om "den svenska synden", en föreställning som spreds via filmen, talade man under 1920-talet om "den franska synden" på samma sätt.

Under inspelningen av *Ungdom* sommaren 1927 intervjuades Rivero av Sven Stolpe. Intervjun kan mycket väl vara verklig, men då Stolpe skrev ihop artikeln är det fullt märkbart att han vrider till Riveros svar på ett sätt som får honom att framstå som överdrivet intresserad av det andra könet:

Läsaren, eller rättare sagt läsarinnan, har redan förstått att vi tala om den nyimporterade chilenska skådespelaren, boxaren, dansören och artisten Enrique Rivero, som troligen kommer att välla fruktansvärda scener i många små svenska backfischars hjärnkamrar nästa säsong.

– Bonjour, monsieur, Rivero! Ni studerar svensk regikonst?

– Som ni ser. – Vad den där flickan är vacker!

– Mycket! – Vad anser ni om vår svenska film?

– Se så förtjusande graciöst hon rör sig...

– Förlåt, men...

– ...hon är som en hind, den lilla. Men vad var det ni sade? Att ---

– Jo, att de svenska kvinnorna äro kalla som isen och ha klor som vargen. Rör man vid en svensk dam, som man icke varit presenterad för sedan tre år och dagligen umgåtts med, ropar hon vid minsta tecken från er sida på brandkår och polis!

– Ni skämtar, kvinnor äro alltid kvinnor. I alla delar av världen, om också mest i Paris. Ni skall veta, att jag redan känner den svenska kvinnan. Jag hann göra många intressanta rön under en bilfärd tillsammans med min regissör. [...]

– Men säg mig nu, vad tycker ni om den svenska filmen?

– Jo, den har ofta förtjusande kvinnor!

– Det är alltså ert enda intryck!

– Vad skulle jag annars komma ihåg. Att männen äro ståtliga också, intresserar mig uppriktigt sagt betydligt mindre.⁹⁷⁴

Här ändrar Rivero nationalitet till chilinare, något som mystifierar hans förflutna. Även det erotiska inslaget intensifieras genom det förstörade intresset för kvinnor, kopplingen mellan kvinnor och Paris, samt i de "intressanta rönen" som han gjort tillsammans med svenska kvinnor under en bilfärd. Hela artikeln, nu utan referenser till Valentino, underbygger således en föreställning om den sydländske mannen som mer eldig och intresserad av sexuella utsvävningar.

Under inspelningen av *Spökbaronen* publicerade *Våra nöjen* ett reportage där skribenten inledningsvis följer upp den erotiska tråden genom att undra om inte läsarinna skulle tycka om en "sydamerikansk man i svensk sjöofficersdräkt". Därefter börjar man dock ironisera över Riveros bristande kännedom om svenska seder under ett restaurangbesök, vilket får innebörden att Rivero verkar vara väldigt bortkommen med tanke på att han är "Den nye Valentino".⁹⁷⁵ Senare på hösten, då *Ungdom* och *Spökbaronen* haft sina premiärer, intervjuas Rivero eftersom han ska återvända till Paris:

– Det kommer att gjutas tårar, nu när ni far, monsieur Rivero.

Den hyggelige gossen ser generad ut.

– Jag rår verkligen inte för det. Jag har levat tyst och stilla. Kan jag hjälpa att jag ser ut som en sydlatinare! Jag är ju född där nere. Om inte kan ni väl förebrå mig att det finns små tokiga flickor som skola ha någon filmartist som "hjärte"? – Vet ni vad som just i dag hände mig? Jag kom lugnt gående på Stureplan. Då hörde jag plötsligt ett par rop: "monsieur! monsieur!" och när jag vände mig om kommo ett par unga, mycket unga damer efter mig. De sade något på franska. Jag hörde inte vad. Jag skyndade på så att jag halvsprang och räddade mig in på Anglais.

– Har man hört på maken! sade vi. Ha våra för sin erotiska köld berömda stockholmskor blivit så heta i blodet. Då måste det gå livligt till i Paris.

– Det är inget att tala om.

Och Rivero slår upp rockkragen – inte bara mot indiskreta blickar, det var också kallt den dagen – och smiter ut i världsvimlet.⁹⁷⁶

När Rivero vänt ryggen till återberättas ett rykte där Rivero ska ha blivit antastad av en kvinnlig beundrare på en biograf i Paris, som slutar med att han smiter med svansen mellan benen.⁹⁷⁷

Medan de etniska markörerna nu har försvunnit överges inte de erotiska. Don Juan-idealet har dock baktänt med resultatet att Rivero framstår som oförmögen att varken styra över sitt "manliga" beteende, sitt utseende

eller kvinnorna runtomkring honom. Det är fullt möjligt att Rivero förföljdes på Stockholms gator, men kombinationen av att han flyr från småflickor och biografincidenten reducerar Rivero till en tvålfager yta, en matinéidol utan innehåll, på samma sätt som Valentino avfärdades av sina kritiker. Under den korta exponeringstiden transformeras följaktligen medias bild av Riveros manlighet från en farlig *latino lover*-manlighet (icke-vit) till en feminint kodad och konsumtionsbaserad (vit) manlighet.

Filmernas bild av sydländsk manlighet

Till mediebilden hör de tre svenska filmer, med premiärer mellan augusti 1927 och februari 1928, som Enrique Rivero medverkade i. Men då lanseringen av hans person hade påbörjats i mars 1927 kan man observera att filmernas bild och deras mottagande hamnar i otakt med den redan frammanade bilden av Rivero.

I *Ungdom* flimrar Rivero förbi i en tre minuter kort roll som greve Juan di Mijtana, attaché till den spanska ambassadören. Filmens tematik ställer ungdom mot ålderdom. En äldre man blir kär i en ung flicka och är beredd att lämna sin hustru, Agnes, för att åter få ta del av ungdomens livskraft. Vid ett gardenparty blir även Agnes lockad av denna kraft när hon uppvakts av den unge Juan.

Juan introduceras med en tagning där han står och luktar på blommor. När Agnes går förbi ser han efter henne med ett inbilskt leende, för att sedan följa efter och slå sig ned vid hennes bord. När de blir ensamma ser han sig omkring, lutar sig fram och säger: "Jag aldrig hava sett ni så skön, så åtråvärd som idag, Madame!" Agnes rycker överraskat till och ser på Juan. Här börjar filmen att använda ett ovanligt grepp för stumfilmen, *point of view* (POV), där vi från Agnes perspektiv får se Juan i närbild, som i sin tur ger Agnes en mycket inträngande blick där han tittar på henne uppfifrån och ned. Han kysser henne på handen och säger: "Jag Er tillber!" Agnes, som visserligen är smickrad, skakar då långsamt på huvudet och påpekar sakligt att det skiljer 20 år mellan dem. Filmen återgår till POV och visar hur Juan tänker efter. "Kärlek gör underverk!" säger han till slut och får till svar: "Nej, det gör den inte!" Scenen avslutas med ytterligare en POV-tagning där Juan ser mycket nedslagen ut.

Här lyfts både de etniska och de erotiska egenskaperna fram via namnet på karaktären, brytningen i dialogtexterna, utseendet och den eldiga uppvaktningen – allt med konnotationer till en föreställd sydländsk manlighet. De många närbilderna på Riveros ansikte är belysande eftersom deras enda funktion var att visa upp, att exploatera utseendet. Det här föll dock inte alltid i god jord eftersom närbilder ansågs vara vulgära. Riveros funktion i

Ungdom skulle vara mycket tydlig om det inte vore för en liten sten i maskineriet – Juan misslyckades ju å det grövsta med sin ”erövring” av den äldre Agnes. Därmed förvandlas den sydländska manligheten i en handvändning till något patetiskt istället för något manligt.

För en sådan liten roll borde det vara anmärkningsvärt att Rivero/Juan omnämns i över hälften av recensionerna. Förklaringen ligger i den massiva förhandslanseringen, som vändes emot Rivero: ”Däremot synes det oss som om Enrique Rivero skulle blivit för våldsamt uppreklamerad. Kan han icke åstadkomma annat än det vi såg i går kväll torde han bli en missräkning för dem som engagerat honom.”⁹⁷⁸ Osäkerheten och det erotiska misslyckandet i Juanrollen läggs redan här ihop med exploateringen av personen Rivero på ett sätt som pekar ut honom som tillhörande den konsumtionsbaserade manligheten. Dock var det inte alla som ogillade Rivero eller samtidens syn på närbilden: ”Näst Ivan Hedqvist [som spelade den äldre mannen], som bara behöver rycka med ögonlocket, för att det skall bli film av, och härlig film bara ryckningen kommer i helbild, ej i närbild, var Enrique Riveros det bästa ansiktet i filmen.”⁹⁷⁹

I komedin *Spökbaronen* var Riveros roll något större med medverkan i sammanlagt fem scener. Det märkliga, med tanke på lanseringen som *latino lover*, är dock att han här spelar den svenske marinlöjtnanten Gösta Bramberg. Frågan är därför hur filmskaparna gick till väga för att framställa Rivero som svensk, men också varför de gjorde honom till, inte bara svensk, utan till ett svensk militärt befäl med dess starka anknytning till en ideal krigarskapsmanlighet.

I den första scenen befinner sig Gösta, tillsammans sin käresta Gurli, ombord på pansarfartyget *Baltic*. Gurli är där för att ta avsked eftersom hon mot sin vilja är tvungen att gifta sig med en rik baron (Fridolf Rhudin) för att få familjens dåliga ekonomi på fötter. Gösta är klädd i uniform och har det svarta håret slickat bakåt. Under scenen står han mest olyckligt bortvänd från Gurli, men när hon ska gå ger han henne en eldig kyss som emellertid förvandlas till en tafatt kyss då hon bryter sig loss ur omfamningen.

De rike baronen råkar dock, efter ett slag i huvudet, ådra sig en kraftig minnesförlust under sin svensex och hamnar genom en förväxling som matros på *Baltic*. I den andra scenen sitter löjtnant Bramberg och tittar drömmande på ett fotografi av Gurli när ett underbefäl leder in ”Larsson”, som baronen förväxlat med, till förhör. ”Larsson” uppträder förvirrat eftersom han inte vet var han befinner sig och löjtnant Bramberg misstar beteendet för bakfylla. Han blir arg, slår handen i borden och beordrar bättning. När ”Larsson” har försvunnit dröjer sig filmen kvar hos löjtnanten som ler in i kameran.

Därefter ger sig Baltic ut på världshaven och filmen ägnar sig nu åt att "Larsson", med komiska inslag, ska lära sig att bli en ordentlig sjöman. I de följande scenerna är alla sjömän omkring "Larsson" verkliga svenska sjömän ställda till SF:s förfogande av försvarsmakten. Förutom manskapet hade även pansarfartyget Sverige, som i filmen fick heta Baltic, lånats ut. Baltic var identisk med den famösa F-båten som byggdes efter pansarbåtinsamlingen 1912.⁹⁸⁰

Med tanke på den samtidshistoriska symboliken och den militära kopplingen till manlighet är det slående att filmskaparna inte inkluderade Rivero i de här scenerna, vilket hade varit ett bra tillfälle att framställa honom som svensk. Istället får Bramberg i sin tredje scen ta emot ett brev från Gurli där hon skriver att baronen har dödförklarats och att hennes familj, som fått ordning på ekonomin, har köpt baronens villa på auktion. Hon berättar även att hennes mor har gett sitt samtycke till deras förlovning, vilket återigen ger filmen tillfälle att visa upp en överksam Rivero som står lutad mot relingen med ett drömskt leende på läpparna.

Efter en landpermission, där "Larsson" träffat en ny käreasta, avgår Baltic utan honom. Han försöker att ro ikapp fartyget i en eka, men ekan sjunker och för att inte drunkna klamrar han sig fast vid en drivande mina. Minan visar sig dock vara ett ihåligt gömställe för smugglarsprit som "Larsson" klättrar in i. På morgonen siktas minan av Baltics kapten, som beordrar löjtnant Bramberg att skjuta sönder den. I den här fjärde scenen står Bramberg i full uniform med vita handskar och kikaren runt halsen uppe på befälsbryggan. Han ser bestämd ut när han ger order om eld, vilket kryssklipps med bilder på verkliga matroser som riktar in fartygets kanoner och därefter börjar att skjuta på minan. Efter ett tiotal missade skott upptäcker Bramberg att det sitter någon i minan. Han avbryter eldgivningen och ser till att en båt sätts ut för att plocka upp "Larsson".

När Baltic ankommer till Stockholm får "Larsson" återigen en smäll i huvudet och minnet återvänder. Han beger sig genast hem till villan, där en civilklädd Bramberg sitter och berättar spökhistorier för Gurli, hennes mor och några vänner. När baronen anländer har modern redan gått och lagt sig och då han träder in i sovrummet misstas han för ett spöke. Modern skriker och ute i salongen undrar de andra vad det är som händer. Baronen kommer in i salongen och blir genast igenkänd som "Larsson" av Bramberg. Löjtnanten skäller ut "Larsson" i tron att han är full, men baronen skäller i sin tur på Bramberg eftersom han undrar vad de har att göra i hans hem. Det kommer till handgripligheter. Bramberg och den andre manlige gästen brottar ner och binder baronen. Efter tumultet får Rivero yttra sin enda skämtsamma replik i den här komedin. I sovrummet utbris-

ter modern: "Såg ni honom? Conrad! Han går igen!" samtidigt kommer Bramberg in i rummet. Han rättar till slipsen och säger: "Ja, tant lilla, han går snart igen!" Klipp till en leende Rivero: "Det var bara en gast från Baltic, som var ute och spökade!"

Härefter försvinner Rivero ur filmen, vilket är anmärkningsvärt. Filmen avslutas istället, efter att allt har löst sig, med den traditionsenliga slutkysen mellan baronen och hans nya käreasta. Enligt konventionen borde även Bramberg och Gurli ha inkluderats i slutscenen.

Förutom det svenska rollnamnet och avsaknaden av brytning i den textade dialogen är det inte alldeles tydligt vad det är som gör Rivero till en svensk man. Det är snarare genom att inte betona den sydländska manlighetens föreställda drag som Rivero blir svensk. Borta är eldigheten och den sexuella framfusigheten från *Ungdom*. Dessa egenskaper har ersatts av en drömmande inaktivitet som skulle kunna känneteckna svensk manlighet, men inte en ideal sådan, framför allt inte i den militära miljö som löjtnant Bramberg befann sig i. Den militära omgivningen med verkliga svenska sjömän accentuerar i själva verket Riveros konsumtionsbaserade manlighet, där den stiliga uniformen enbart fungerar instrumentellt för att framhäva hans utseende och inte som markör för en inre ideal krigarskapsmanlighet. Inkonsekvensen avspeglades även i recensionerna:

Mindre tilltalande däremot var Enrique Rivero i en sjöofficers roll. Han var alldeles för vek och tam för den rollen, och jag skulle velat se den löjtnant som under gång till sjöss och till och med under sommaren uppträdde på bryggan skrudad i skinande vita glacéhandskar – han hade fått det muntert i gunrummet sedan! Annars var den unge mannen "skön under ögonen" och tjugade säkerligen den kvinnliga publiken i sin klädsamma sjöofficersuniform.⁹⁸¹

Eller: "Lustspelets charmör, Enrique Rivero, är mycket dekorativ som löjtnant men tycks inte sitta inne med något vidare temperament. En stilfull marionett!"⁹⁸²

Spökebaronen blev en mycket stor publikframgång och som med alla publikframgångar betyder det att filmen gjorde en "crossover", att filmen genom sin pluralism lyckades fånga in flera olika grupperingar i ett samhälle som fann hela eller delar av filmen tilltalade. Enrique Rivero bidrog till succén genom att fungera som en reklampelare för manlig skönhet som, utifrån SF:s intentioner och de samstämmiga reaktionerna på hans framträdande, med stor sannolikhet drog just kvinnor till biograferna – något som ytterligare underminerade Riveros image som manlig man eller farlig *latino lover*.



Bild 46. Enrique Rivero som den shinglande charmören Nickolo i skyltfönsterscenen i *Hans kunglig höghet shinglar*.

Den tredje och sista filmen, *Hans kunglig höghet shinglar*, var en romantisk äventyrskomedi och nu spelade Rivero en av huvudrollerna som Nickolo, sonson till en invandrad barberare från det fiktiva landet Tiranien. I ungdomskapitlet ställdes frågan om Rivero var den nya typ av man som kunde bemöta den unga moderna kvinnan och här ska frågan få sin fortsatta problematisering.

Det är midsommar i den lilla hamnstaden Salthamn och Nickolo återvänder hem i vit studentmössa. Hans farfar, André (Hans Junkermann), blir bestört när han får veta att Nickolo har utbildat sig i frisöryrket. Nickolo tar omedelbart tag i saken och sätter ett plakat i skyltfönstret som gör reklam för shingling. Utanför samlas en grupp unga kvinnor för att betitta den vackre Nickolo, som därmed bokstavligen förvandlas till ett objekt. Snart har han dock fullt upp med arbete eftersom alla vill shingla sig. Under tiden kör den unga kvinnan Astrid (Brita Appelgren) upp i en bil utanför salongen. Hon tittar nyfiket in och möter en kvinna på väg ut som säger: "Är han inte bedårande, den nye frisören?" Nickolo får syn på Astrid, som dock spelar svårflörtad och kör iväg. Han tittar längtansfullt efter henne och frågar en kund om möjligheten att bli presenterad, men får då veta

att han "minst måste vara greve" för att vara intressant. Astrids mor, en rik dam (Karin Swanström), vill att dottern ska gifta sig med en äldre greve. Astrid vill dock gifta sig av kärlek.

Under kvällens midsommarfirande träffas de två igen. Nickolo blir upp-bjuden av en kvinnlig kund, men svarar frankt: "Nej tack, jag dansar inte!" Därefter letar han upp Astrid, som går med på att dansa eftersom hon vill undvika den påträngsne greven. Det ena leder till det andra och de bestämmer sig för att ta en roddtur ut till en ö i närheten. Medan de sitter och pratar får de syn på ett skepp. Astrid frågar vad det är för en underlig flagga som skeppet för och får till svar att det är den tiranska flaggan: "Mitt fosterland." "Är ni inte svensk?" undrar Astrid och vill veta mer. Nickolo berättar då att han kom till Sverige som liten med sin farfar och under samtalet som följer kommer de varandra närmre. När de ska ro tillbaka visar det sig att roddbåten har glidit ut från stranden. Astrid missförstår situationen och tror att det är ett simpelt förfärlrick. Det förfärlar Nickolo, som tar av sig hatt och kavaj, kastar sig i vattnet, simmar ut till ekan och ror in den till stranden igen. Astrid förstår att hon missuppfattat situationen, men Nickolo är för stolt för att ta emot ursäkten. Hon får ro hem själv. På stranden sätter han på sig hatt och kavaj, rättar till näsduken i bröstfickan och kastar sig sedan i vattnet igen för att simma hem. När han passerar Astrid lyfter han gentilt på hatten och hon säger: "Om ni inte får snuva av det här så kom i morgon och frisera mig."

Introduktionen skiljer sig från de tidigare filmerna. Visserligen blir Rilvero till ett betittat objekt i skyltfönsterscenen, men både före och efter visas Nickolo upp som en aktiv ung och framgångsrik man. Att han är frisör/barberare som shinglar kvinnor ska inte heller tolkas anakronistiskt som ett omanligt yrke. Under 1920-talet var det just till de manliga barberarna som de unga kvinnorna gick eftersom de kvinnliga frisörerna vägrade att klippa av deras långa hår.⁹⁸³ Även när det gäller de etniska och erotiska markörerna skiljer sig framställningen markant. För det första får Nickolokaraktern utveckla sin bakgrund. För det andra har Astrid inte en tanke på att han inte skulle vara svensk, och när hon får veta att så inte är fallet vill hon veta mer istället för att blankt avvisa honom. Därtill är den framfusiga sydländskheten borta, och därmed paradoxalt nog även passiviteten, vilket har ersatts av ett aktivt men respektfullt uppvaktande. Vid roddbåtsincidenten görs inte heller någon koppling till Nickolos etnicitet, utan Astrid tolkar det ur ett klassperspektiv: "vad mer kunde man vänta sig av en simpel barberare".

Nästa dag kommer Nickolo till slottet och shinglar Astrid. När han hunnit halvvägs kommer modern in, blir fly förbannad och kastar honom som en vante över rummet. Strax därefter får hon dock anledning att änd-



Shinglar och vårdar sitt hår gör varje dam, som är mån om sitt utseende, i den moderna

Herr- & Damfrisörsalongen
L. A. Vattug. 22

Beställningar:
TELEFON
NORR 52 87

Obs! Flerårig praktik i utlandet!
961

SHINGLA ONDULERA och CHAMPONERA

Edert hår hos

FLODMARKS, Brunkebergstorg 2
Grand Prix Paris 1907
509



DAMER!
SHINGLA

Edert hår hos en expert. Nyinns Damavdeln. för Champonerung, Ondulering, Manicure o. Ansiktsbehandling. Frisörsalongen Karlbergsv. 41. Best. pr. tel. V. 3639. 989

S · H · I · N · G · L · I · N · G
och ondulering utföres av förstklassig manlig expert.

Ansiktsbehandling. Barnklippning.

WASA DAMFRISÖRSALONG
Upplandsgatan 22. Tel. Norr 62 21.
980



Alla moderna

Damklippningar utföres av specialister BAST.

Frisörsalongen,
Noortullsgatan 23 (vid Odengården).
Avd. för Damen V. 129 65.
Champonerung. Ondulering.
In- och utrikespraktik.
982

Bild 47. Fenomenet med shingling slog igenom i mitten 1920-talet och från början var det mestadels manliga frisörer som shinglade håret på unga kvinnor som ville vara moderna.

Det hela slutar med att de blir sams och kysser varandra. Eftersom de fortfarande tror att modern är emot förbindelsen bestämmer de sig för att Nickolo ska enlevera Astrid, för att därefter fly med båten till Tiranien.

ra inställning då André berättar att Nickolo är av kunglig börd. Det visar sig att André tagit med Nickolo till Sverige i tron att han är den sanna tronarvingen till Tiranienens krona. I själva verket är det en bluff. Två tiranska skojare har under tjugo års tid lurat André på pengar och nu säger de sig vara där för att hämta hem och återinstallera Nickolo. Till statskuppen behöver de stora pengar, vilket också är anledningen till att André går till den rika modern. Med utsikt att Astrid ska bli drottning gör modern en helomvändning och ger André pengarna.

Under tiden utspelar sig följande scen i barberarsalongen. Nickolo står oengagerat och gäspar eftersom han för tredje gången klipper kvinnan som tyckte att han var bedårande i början av filmen. Plötsligt kommer en arg Astrid åkande för att han ska avsluta den påbörjade shinglingen. När han ser henne börjar han flörta med kunden för att göra Astrid svartsjuk, vilket hon också blir. För att ge tillbaka med samma mynt låtsas Astrid ringa upp greven och tacka för en trevlig gårdagskväll, vilket får Nickolo att haja till. Med sedan samlar han sig. Greven sitter nämligen i ett annat rum i salongen. När Astrid börjar tala om giftermål med "greven" säger Nickolo självsäkert: "Får man kanske gratulera" och börjar att vissla bröllopsmarschen.

Enleveringsscenen parodierar *Romeo och Julia* och är gjord efter slapstick-mönster. Nickolo klättrar först uppför en stege till balkongen där Astrid väntar, men stegen går sönder och han hasar ned och bryter av varenda pinne på vägen. Astrid bestämmer sig då för att smyga nedför trappan. Naturligtvis snubblar hon och rullar nerför trappan under stort buller och bång. Hela tiden är de övervakade av modern och André, som står och myser över att de två ungdomarna har fattat tycke för varandra utan deras ingripande.

När Nickolo och Astrid klättrar ombord på båten väntar således redan modern, farfadern och de två skurkarna med den tiranska kungakronan. De två unga förstår först inte situationen, men sedan uppstår missförstånd nummer två då Nickolo får för sig att Astrid bara velat ha honom på grund av hans "kungliga" börd. För att bevisa motsatsen föreslår Astrid att de ska fly ännu en gång och de meddelar biopubliken att: "Vi abdikera!" Under rymningen stöter de på de två skurkarna som är på väg att schappa med pengarna. Nickolo brottar ner den första skurken och smyger sig sedan på den andra och tar hans pistol. Skurken gör motstånd och ett vilt slagsmål bryter ut som Nickolo till slut vinner. Med uppsliten skjorta och slipsen på tre kvart avslöjar Nickolo och Astrid komplotten för modern och André. Filmen avslutas med att de fyra flyttar till Paris där de öppnar en lyxig frisersalong. Modern kommer in och frågar: "Var är min svärson?" och André svarar nöjt: "Hans kunglig höghet shinglar", vilket följs av avslutningsscenen där Nickolo intimt klipper håret på Astrid. Slutkyss.

Här inkluderas Nickolo aktivt i den komiska intrigen, får smutsa ner sig lite i slagsmålet och dessutom gifter han sig med Astrid. Frågan är då om denna mer aktiva manlighet kan överskugga Riveros konsumtionsbaserade manlighetsbild i media?

I *Nya Dagligt Allehanda* kommenterades skyltfönster- och enleverings-scenerna som de två roligaste: "I den unga chilena-rens Enrique Rivero hade hon [Astrid] en sympatisk motspelare, han kommer utan tvivel att låta tala om sig i charmörfacket."⁹⁸⁴ Och: "den unge chilena-rens Enrique Rivero [...] var en trevlig bekantskap, spelade friskt och hurtigt, och man förstod att de unga damerna gärna låto shingla sig av honom ett par gånger om dagen."⁹⁸⁵

Den aktive Rivero får ett mer positivt mottagande än tidigare. Vid ett första påseende kan det tolkas som att aktiviteten, med dess koppling till modern ideal manlighet, väger upp bilden av den konsumtionsbaserade manligheten och talet om utseendet. Det ska dock noteras att i stort sett alla recensenter kopplar ihop hurtigheten och temperamentet med Riveros etnicitet med att påpeka att han är chilena-rens eller argentinare⁹⁸⁶, ett förhållande som betonades i *Ungdom* men inte när det gällde löjtnant Bramberg i *Spökbaronen*.

Recensenten i *Stockholms-Tidningen* hade dock en avvikande åsikt: "Enrique Rivero har ett förnämt rasansikte, hela den stilfulla, behärskade unga mannen uttrycker kultur. Men har han temperament och saftighet nog för att bära upp en älskareroll? Denna film lämnar frågan obesvarad och humor har han föga."⁹⁸⁷ Det förnäma rasansiktet och behärskningen för in Rivero i den "vita" fallan, samtidigt som avsaknaden av temperament återigen decimerar den föreställda bilden av sydländsk manlighet.

Under Riveros korta tid i Sverige genomgår bilden av hans manlighet ett flertal metamorfoser där SF först försökte skapa en sydländsk, erotisk och icke-vit manlighet som skulle locka, framför allt, kvinnor till biograferna med sin "farlighet". Redan från början står det dock klart att Rivero, liksom Valentino, inte sågs som ett hot vad gällde faran för rasblandning eftersom han betraktades som en vit man, oavsett den sydländska härkomsten. I filmerna betonades inte heller, med undantag av den misslyckade Juan i *Ungdom*, en icke-vit manlighet. Istället kom fokus hela tiden att ligga på Riveros utseende, något som underminerade bilden av hans manlighet. Det här blev extra tydligt i *Spökbaronen* där den svenska sjöofficersuniformen, med stark koppling till ideal krigarskapsmanlighet, snarare fick motsatt effekt. När Rivero till sist fick sin hjälteroll och flickan i *Hans Kunglig höghet shinglar* uppstod därför en viss villrådighet ifråga om var hans manlighet egentligen hörde hemma – något som påvisar att föreställningen om sydländsk manlighet långtifrån var stabil.

Det är också den här flytande komplexiteten ifråga om den mediala konstruktionen av Riveros manlighet som Björkin missar när han alltför lätt avfärdar det amerikanska perspektivet på Valentino. Dessutom bortser han från SF:s faktiska aktivitet för att skapa en svensk Valentino, som sedan, i mötet med den sammansatta verkligheten, började att leva sitt eget liv. Det kan därför vara passande att avsluta med några ord från Ragnar Hyltén-Cavallius, regissören till *Ungdom* och *Hans kunglig höghet shinglar*, som ger ett visst perspektiv på distinktionen mellan föreställning och verklighet när det gällde Riveros mediala manlighet:

Ibland tror jag att det sydländska eldiga temperamentet är en myt. Från Italien erinrade jag mig att ett av de vanligaste tillropen var ett lugnande "Pazienza". Hos den snälle Enrique konstaterade jag samma tålmod och brist på humor – hur jag än i min instruktion härjade och ryade med honom, blev han aldrig arg utan suckade endast fram ett stilla: "Santa Madonna!"⁹⁸⁸



De tre exemplen visar att den vita rasen, eller manligheten, inte var ett odelat ett – inte inom grupperna eller ens på personnivå. De finska männen, som på officiell rasbiologisk nivå beskrevs som "litterära", framställdes i ett positivt sken i filmerna där en "primitiv" manlighet ofta betonades som i flera fall kastade en löjeväckande skugga över en tänkt svensk ideal manlighet, som inte varit i krig. I filmerna hade även geografiska och historiska förklaringar inverkan på hur finska och ryska manligheter framställdes. Vad gällde finska män skiljer sig framställningen något beroende på om de befann sig i Sverige eller i Finland, medan de ryska männen delades upp i europeiska vita ryssar och asiatiska icke-vita kosacker.

Hotet om rasblandning mellan folkraserna är, med undantag av de implicit våldtäktsbenägna kosackerna, också något som lyser med sin frånvaro. På det här planet framstår därför den vita rasen som ett odelat ett, vilket skapar en väldig kontrastverkan för kosackerna – men också för svarta, resande, judar och samer – eftersom detta är en uppdelning som bokstavligen delar upp människor i vitt eller svart, precis som Dyer poängterar. Styrkan i klassificeringen visas inte minst genom att SF helt misslyckades med att konstruera och lansera Rivero som en icke-vit, och därmed hotande, *latino lover* på motsvarande sätt som Valentino hade fungerat i USA.

Sammanfattning

Oavsett om man hävdar att Sverige var relativt etniskt homogent eller inte visar genomgången av den svenska 1920-talsfilmen att det existerade en rad olika föreställningar om de andra. Ser man filmkulturen i ett vidare perspektiv, som en plats där samhälleliga föreställningar skapas och reproduceras, blir det svenska rastänkandet mycket tydligt. Tidigare forskning, främst inom film-, men även inom historievetenskapen, har antingen ignorerat detta förhållande via kanonbildning eller så har det avfärdats som "obetänksamhet" – att filmskaparna och samhället framställde dessa bilder omedvetet. Men enbart den mängd av rasistiska föreställningar som förekom i 1920-talets filmkultur motsäger detta. Kopplingarna till den statligt sanktionerade rasbiologiska forskningen, som blivit allmängods genom propagandaverksamhet under 1920-talet, var många gånger mycket tydliga. Därtill skildrades svarta och "naturfolk" i en rad dokumentära filmer som fick enorm spridning via skolfilmsdistributionen och vars pseudovetenskapliga innehåll lärdes ut som sanning i skolundervisningen. I fortsättningen blir det svårt att hävda att detta var färdigförpackade föreställningar som främst kom utifrån.

Den mest utsatta och överlägset största gruppen var svarta män, kvinnor och barn. De svarta framställdes genomgående på en nivå som knappt

skiljde dem från djur, med vilka de ofta jämfördes på ett "humoristiskt" och högst medvetet sätt eftersom humorn var ett sätt att locka den betalande familjepubliken. De svarta männen framställdes exempelvis som lata och som underlägsna de svarta kvinnorna. På ett övergripande plan säger också de många bilderna av svarta egentligen mer om det vita Sverige. Även om detta i huvudsak var en manligt kodad konstruktion var kraften i stereotypiseringen så stark att den spillde över till att gälla hela det föreställt "vita" Sverige, vilket därmed inkluderar svenska kvinnor som medskapare av den sociala konstruktionen av svarta som underlägsna. Samstämmigheten visas av att recensenterna, oavsett politisk härkomst eller kön, gav uttryck för samma rasistiska tänkande.

Den rasbiologiska vetenskapen varnade svenskar för faran med att ha sexuella förbindelser med resande eftersom det skulle försämrade den svenska folkstammen. "Hotet" togs upp och användes som dramatisk motor i ett flertal svenska filmer under 1920-talet där resandenas genus sexualiseras på ett negativt sätt. Den kvinnliga "tattaren" framställdes som vacker och het av begär, medan den manlige "tattaren", som inte var lika vacker, hotade den svenska kvinnan som våldtäktsman. Vidare framställdes båda könen som bärande på en "inneboende" ondska som resulterade i kriminalitet. Filmernas stereotypa framställningar togs överlag emot som realistiska, vilket visar att den allmänna föreställningen om resande som "naturligt" onda, smutsiga och promiskuösa var stark under 1920-talet.

Den judiska mannen framställdes inte som ett sexuellt hot. Istället gestaltades "juden" genomgående, via Shylockstereotypen, som obscent intresserad av pengar. Tidvis som ett reellt ekonomiskt hot, men oftast på ett "humoristiskt" sätt som samtidigt förminskade den judiske mannens manlighet och avvärjde det ekonomiska hotet. Det "medfödda" intresset för pengar gjorde också att alla judar, inklusive svenska assimilerade, kunde dras över en kam, trots att det i filmerna enbart förekom gestaltningar av den nyinvandrade "östjuden".

Vad gällde samer var de nära att karakteriseras på samma låga nivå som svarta. Dock skiljde sig filmernas framställning av samer från andra "naturfolk" i det att samerna framställdes på ett mer positivt sätt utan jämförelser med exempelvis djur.

Den vita rasen, exemplifierad genom undersökningar av finska och ryska manligheter, samt av sydländsk manlighet, visade att det "vita", och manligheten, inte var ett odelat ett i mötet med varandra eller med svensk manlighet. Här inverkade dessutom geografiska, historiska och kommersiella faktorer, både på framställningarna och mottagandet av dessa vita manligheter. De finska männen framställdes överlag positivt, medan de ryska män-

nen framställdes negativt i förhållande till en tänkt ideal svensk manlighet. SF:s föreställning om sydländsk manlighet krockade däremot med verkligheten när det gällde den sydamerikanske skådespelaren Enrique Riveros framträdande i tre svenska filmer som en svensk Valentino. Hotet om rasblandning inom de vita folkraserna var också, med undantag av de icke-vita kosackerna, något som lyste med sin frånvaro. På en högre nivå förvandlas därmed den "vita" rasen till ett odelat ett – vilket innebär att svarta, resande, judar, samer och kosacker bokstavligen hamnar på den "svarta" sidan.

Utifrån det här går det att konstatera att Mosses teori om modern ideal manlighet, och dess behov av manliga mottyper, inte är heltäckande i något avseende. Hänsyn måste även tas till andra faktorer än de rent stereotypiserande, framför allt då det "vita" förs in i ekvationen. Framställningen av svarta män som en hotande hord var otaliga i amerikansk film, medan detta bara förekom som ett undantag i svensk film där svarta istället konstruerades som löjväckande. När det gällde resande användes dock hordmetaforen desto mer, vilket är paradoxalt eftersom samtida inventeringar visade att resande utgjorde en försvinnande liten minoritet i det svenska samhället. Däremot fanns det flera paralleller i den sociala konstruktionen av svarta respektive av resande, till exempel att männen i båda fallen framställdes som underordnad kvinnan, men även att svenska filmskapare använde etniskt svenska skådespelare för att gestalta resande enligt samma princip som *blackface* användes för att stereotypisera svarta i amerikanska filmer. Trots likheterna är det svårt att applicera Mosses teori på båda grupperna eftersom teorin enbart "tänker" i manlighet. Hotet från de kvinnliga "tattarna" fick exempelvis de svenska männen att framstå som oerhört svaga. Istället för att framhäva en svensk manlighets alla "bra" egenskaper blir effekten med denna stereotypa mottyp i själva verket den motsatta.

Att alla judar framställs som män utan familj i filmerna har sin förklaring i att en stereotyp aldrig behöver fördjupas. Men den judiska mottypen fungerade inte ensidigt för att kasta lyster över det svenska som Wright och Andersson hävdar, utan även för att driva gäck med svenska och ryska manliga karaktärer som Falkman och Bitvargsky. I det första fallet med ett uttalat klassperspektiv och i det andra för att, genom kopplingen till det "judiska", svärta ned den rysksovetiska manligheten i skuggan av hotet från den ryska revolutionen.

Varför övervägde då män i framställningarna som den andre och varför uppträdde denna mängd med mottyper med tanke på att Sverige var relativt etniskt homogent under 1920-talet? Ett svar skulle kunna vara att män, per definition, upplevdes som ett större hot än kvinnor i den allmängiltiga föreställningsvärlden. Det går bland annat att utläsa i användandet av

den manlige Shylockstereotypen och av att finska och ryska män knöts till "manliga" aktiviteter som alkoholkonsumtion och krig. Men sett till svarta, resande och samer så övervägde i egentlig mening inte män som den andre, och vad gällde sydländsk manlighet finns det ett motsvarande exempel på kvinnlig *latino lover* i *Styrman Karlssons flammor*. Utifrån det här kan slutsatsen dras att manlighet och manliga ideal inte enbart är en homosocial konstruktion, som Mosse med flera har hävdat, utan att manlighet även skapas i mötet kvinnor. Det framkom inte minst då bilden av Enrique Riveros manlighet skulle skapas utifrån en föreställning om sydländsk "farlighet", något som sedermera kom att utvecklas till en mer jämställd manlighet som uppenbarligen tilltalade den unga moderna kvinnans föreställning om vad "ideal" manlighet skulle bestå av.

Avslutningsvis visar undersökningen att det är svårt att reducera den stora förekomsten av mottyper till att dessa enbart skulle ha funktionen att framhäva det svenska, alternativt att de skulle finnas där som varnande exempel för risken att falla utanför den stereotypa ramen för vad som karakteriserade modern ideal manlighet. Det finns onekligen ett starkt samband med den öppet nationalistiska strömningen i Sverige vid denna tid, men som bland annat exemplen med de kommersiella skälen till den "humoristiska" framställningen av svarta, respektive den positiva gestaltningen av de finska karlaktarlarna visade, är det aldrig enbart en fråga om svart eller vitt.

Slutdiskussion

Att det svenska samhället genomgick stora förändringar under inledningen av 1900-talet är ingen nyhet. I alla tider och över hela världen har samhällen gått igenom olika former av utveckling. Varje tid och plats har sina specifika förutsättningar som är inlindande i en ständigt pågående process av det som varit, det "traditionella", och det som uppfattas som nytt, det "moderna". Inom genus- och manlighetsforskningen har det dock funnits en benägenhet att behandla genus- och maktstrukturer som något statiskt och oföränderligt, främst till följd av teoretisk disposition. I genusforskning med inriktning mot kvinnor har män och manlighet som regel inte figurerat som empiriskt underbyggda representationer utan snarare som en teoretisk konstruktion. Manlighetsforskningen har i ett första skede haft ett varaktigt fokus på att analysera en ideal eller hegemonisk manlighet, för att i ett andra skede diskutera manlighet som en i huvudsak homosocial konstruktion utan påverkan av kvinnor eller kvinnlighet. Den homosociala tesen bygger emellertid till stor del på ett tendentiöst val av miljö, exempelvis militären eller Linggymnastiken, som genom sin inneboende homosocialitet leder till det på förhand givna resultatet att manlighet främst skapas i förhållande andra manligheter. Dessa båda förhållningssätt tenderar att permanenta, snarare än att problematisera, dikotomier mellan könen. De två huvudsakliga inriktningarna inom genusforskningen riskerar därmed att alltmer förvandlas till två discipliner utan empirisk kontakt.

Ett övergripande mål med avhandlingen har varit att gå i klinch med den slitstarka bilden av modern ideal manlighet, samt de till synes orubbliga dikotomierna, som har målats upp inom genus- och manlighetsforskningen. Det har dels realiserats genom att förlägga undersökningens rum till den heterosociala miljö som filmkulturen är, och dels genom att inspireras av historikern Joan W Scotts grundläggande teori om genus som en historiskt föränderlig social konstruktion som fordrar empiriska undersökningar i varje fall. Detta för att de unika avvikelserna i olika genus- och

maktstrukturer kan visa på möjligheter, på förändring. Genus är i grunden ett relationellt begrepp och det skapas både i förhållande till manlighet och kvinnlighet, men det är även beroende av en rad andra faktorer, specifika för sin samtid. Här har fokus legat på filmen som en del av den framväxande, och för den samtida diskussionen av genus signifikativa, konsumtions- och nöjeskulturen. Nöjeskonsumtionen har ofta setts som trivial och rent av som fördummande, något som avspeglas i filmvetenskapens starka uppdelning i kanoniserad konstfilm respektive icke-kanoniserad mainstreamfilm. Filmvetenskaplig forskning med inriktning på genus har också påverkats av denna kulturkritiska sortering i den meningen att det finns en föreställning om att konstfilm hyser mer acceptabla gestaltningar av genus, sexualitet och etnicitet medan mainstreamfilmen under filmens dryga hundra år ska ha återanvänt en handfull i stort sett oföränderliga stereotyper för att teckna en förenklad bild av omvärlden. Eftersom enbart en minoritet av alla filmer ses som konst lämnas majoriteten av filmerna därhän. Kanonbildning begränsar vårt kulturella vetande och historiska minne eftersom den ger en ofullständig bild av både filmkulturen och samhället där filmerna produceras.

I den här avhandlingen har filmerna och kulturen omkring dem inte behandlats som konst utan som kommersiella produkter. Introduktionen av begreppet filmens pluralism har haft som syfte att bryta ned dikotomin mellan konst- och mainstreamfilm och istället analysera filmerna i ett kontextuellt perspektiv. Filmens pluralism och representativitet vilar på tre faktorer: 1) film görs av många olika människor, vars olika föreställningar påverkar filmens slutresultat, 2) film är oerhört dyr att producera och måste därför ligga nära sin tids publika preferenser, 3) film är nära kopplad till den realism som säger att det ska vara verklighetstroget och via denna koppling kommer det mänskliga råmaterialet, skådespelarna, att fungera som representationer för en rad samtidsbundna föreställningar och fördomar kring exempelvis genus och etnicitet.

Många tidigare undersökningar som använt film för att undersöka representationer av olika slag, till exempel manlighet, har gjort detta utifrån ett begränsat urval. I den här avhandlingen har jag tagit ett helhetsgrepp på den svenska filmkulturen under 1920-talet och kopplat analyserna till olika relevanta kontexter. Utgångspunkten har varit den enkla men samtidigt analytiskt öppna frågan: Vad är en man? Härigenom har ett av de huvudsakliga syftena kunnat uppfyllas, att lyfta fram och problematisera de mångfasetterade och inte sällan motstridiga konstruktionerna av genus som pågår parallellt i ett samhälle. Ett mål har också varit att bidra till en djupare insikt om vad som var och är möjligt när det gäller manlighet och genusrelationer.

Sammanfattning

Det svenska samhället genomgick stora förändringar under 1900-talets första decennier och som symtom på dessa högst synliga förändringar hamnade den nya konsumtions- och nöjeskulturen i skottgluggen. De äldre generationerna projicerade sina egna osäkerheter inför samhällsutvecklingen på framför allt barn och ungdom, men även på kvinnor och arbetarklass, eftersom dessa grupper kom att stå som symbol för de krafter som, till synes, bröt ned traditionella strukturer. Tidigare forskning har ofta haft en enkelriktad syn på konsumtions- och nöjeskulturen som antingen något bra eller dåligt. Den inledande genomgången av den filmkulturella kontexten med fokus på hur barns och ungdomars närvaro diskuterades visar dock att skillnaderna mellan äldre och nyare värderingar långtifrån var knivskarpa.

Publikundersökningen visade att det fanns en faktisk närvaro av barn och ungdom av båda könen i den offentliga nöjeskulturen, samt att dessa grupper hade en växande betydelse, ekonomiskt och formerande, för konsumtionskulturen under 1920-talet. Föreställningen om att detta inte sker förrän under 1950-talet stämmer alltså inte. Den synliga närvaron av barn och ungdom i offentligheten resulterade i högljudd kritik från det etablerade samhällets sida och denna oro var det främsta retoriska vapnet för införandet av statlig filmcensur 1911. Under 1920-talet stannar kritiken dock vid argumentation och en stor anledning är att oron inte delades av alla eller till och med misstroddes av många, vilket visas av att 1) filmbranschen försvarade sig med hjälp av samma slags experter som moralisterna anlätade, 2) många föräldrar skickade sina barn till biograferna, 3) både ungdomar och inte minst föräldrarna själva gick till biograferna, något som de höga besöksiffrorna vittnar om. Historikern Henrik Berggrens tes om att ungdomsbegreppet främst var manligt kodat under 1900-talets inledning håller heller inte streck då undersökningen förflyttas från den politiska sfären till konsumtions- och nöjessfären. Det verifieras även av de nästan jämbördiga besöksiffrorna på bio för pojkar respektive flickor, där den enda strukturella skillnaden förefaller ha varit att pojkar hade möjlighet att gå själva på bio, medan flickor var tvungna att ha sällskap. Filmkulturen hade både en frigörande betydelse – exempelvis en anledning och ett motiv att komma ut på stan – samtidigt som den gav upphov till nya normerande stereotyper – exempelvis bantningstyranteriet. Den nya kroppsmedvetenheten inbegrep både unga kvinnor och unga män.

Genusforskningen om det tidiga 1900-talet har haft fokus på äldre kvinnors utträde på den offentliga arenan, ofta uppställt som en maktkamp med framför allt borgerlig manlighet. Konsumtionskulturen är en annan slags arena än den politiska, men anstormningen med moraliska förtecken som

de äldre kvinnorna mötte är länkad till samma företeelse: samhällets omdaning. Anstormningen med moraliska förtecken mot barn och ungdom av båda könen och av alla klasser ger därför möjlighet att uppmärksamma detta ur ett relationellt genusperspektiv. Både för att studera likheter och skillnader, inte minst med fokus på den unga moderna kvinnan och hennes relation till den unge mannen.

Avhandlingens analyser av 1920-talets filmkultur har haft ett tematiskt upplägg med fokus på fyra områden som har det gemensamt att de sällan har varit föremål för svenska eller nordiska genus- och manlighetsstudier: 1) barn och ungdom, 2) faderskap och kärlek, 3) sexualitet och popularitet, 4) rasstereotyper och etnicitet.

Barn och ungdom

Under 1920-talet producerades inte några svenska barn- eller ungdomsfilmer. Däremot förekom en rad filmer där barn och ungdomar av båda könen hade ledande roller. Utifrån Sally Robinsons tes om två tävlande sanningar om vad riktig manlighet har bestått av under 1900-talet – en kontrollerad borgerlig manlighet och en ”naturlig” pojkmänlighet – har jag här diskuterat hur man under 1920-talet gestaltade samt resonerade kring pojkar och flickor i spänningsfälter kring konsumtion och genus.

Kring förra sekelskiftet uppstår det internationellt en pojkkult som uppmuntrade det ”naturliga” mer primitiva beteendet hos pojkar, synliggjort genom populära pojkromaner som *Anderssonskans Kalle* och *Mälarpirater*, samt grundandet av Svenska scoutförbundet 1912. Pojkkulten drevs av föreställningen att samhällets civilisering var detsamma som en feminisering. Under 1920-talet var dominansen närmast total för busungefilmen vad gällde hur filmskaparna valde att gestalta pojkar, detta som ett hyllande av pojkmänligheten. Hyllandet innehöll ett stort mått av nostalgi där vuxna, av båda könen, blickade tillbaka på en ”friare” och oförstörd tid. Under påverkan av en rad samhälleliga faktorer som moral och censurregler kom pojkmänligheten i film efter film likväl att styras mot en mer kontrollerad och civiliserad borgerlig manlighet. Mottagandet visade dock att bilden av en alldeles för lagom busig pojke inte stämde överens med föreställningen om hur en verklig pojke skulle vara – spontan, impulsiv, frejdig och naturlig. Naturligheten var kopplad till den utvecklingsoptimism som barn och ungdomar av båda könen ansågs ha förskaffat sig under 1920-talet, inte minst under påverkan av filmen. Detta kommer också till uttryck i ett par busungefilmer med flickor i huvudrollen, där gestaltningen var märkvärdigt lik den av tjuvpojkar. Den stora skillnaden ur en makthierarkisk genusaspekt låg framför allt i frekvensen: pojkar förekom oftare som auktoritetsra-

serande hjältar än flickor och anledningen var just att det inte ansågs vara lika naturligt för flickor att ägna sig åt bus. Barnens "naturlighet" hotades då den blandades samman med konsumtion och pengar. Det gav upphov till en paradox då barn nu oftare lyftes fram som stjärnor i de hårt marknadsförda filmerna, där de samtidigt skulle föreställa opåverkade och "naturliga" pojkar och flickor.

Osäkerheten är ännu större ifråga om de unga männens manlighet under 1920-talet. Den slarvige unge mannen med sin koppling till pojkmanlighet mötte ganska stor acceptans under de första åren, men därefter verkar det som om dennes mode- och nöjespassion försvagade den "inneboende" manligheten. Vid ungefär samma tidpunkt stöter å andra sidan den ordentlige studenten, med sin koppling till kontrollerad borgerlig manlighet, på ett antimodernt motstånd där även denne förlorar sin "naturliga" manlighet genom att konsumera och studera för mycket. Det här framställdes ofta som en generationskonflikt och inte som en konflikt mellan könen. Det vanligaste förekommande ungdomsproblemet i 1920-talets filmer, för båda könen, utgörs också av konflikten – om pengar och konsumtion, val av livspartner, val av yrkesbana – med föräldragenerationen. Även detta är ett tecken på ungdomens nya betydelse i samhället, något som sticker håll på föreställningen om att ungdomar skulle ha haft mer respekt för föräldrarna förr i tiden.

Ur makthierarkisk synvinkel ska det framhållas att den unga moderna kvinnan överskuggar den unge mannen när de förekommer i samma film. Framåtandan, vanligen visualiserad genom den nya konsumtionen, sågs som mer "naturlig" för kvinnor än för unga män. Tidigare forskning har ofta sett den kvinnliga konnotationen till konsumtion som negativ, som något som pekade ut kvinnor som svagare, men här är det tvärtom. Det skulle dock vara en överdrift att tala om det här som en kris för ung manlighet eller manligheten i stort. Istället tyder det mesta på att förändringarna snabbt normaliserades vartefter. Ett exempel är debatten om de korta kjolarna där motståndet snabbt förbyttes i uppskattande acceptans. "Godkännandet" kan härledas till äldre etablerade män som såg den unga moderna kvinnan som en frisk fläkt i förhållande till det äldre viktorianska kvinnoidealet. Samtidigt gav detta upphov till en större verklig frihet för unga kvinnor. Det råder med andra ord ingen tvekan om att både unga män och kvinnor påverkades av – och själva påverkade – den nya konsumtions- och nöjeskulturen och att detta plockades upp och användes av det samtidskänsliga filmmediet.

Faderskap och kärlek

Utgångspunkten har här varit att ifrågasätta det melodramatiska formatet som något specifikt kvinnligt. Fäder förekommer i de flesta filmerna under 1920-talet, men nästan aldrig som protagonister. Istället förefaller faderskaraktären främst ha haft en narrativ funktion som omhuldare av det "traditionella" i konflikt med det "moderna", en konflikt som med få undantag slutade med seger för de ungdomliga protagonisterna – oavsett om fadern gestaltades som auktoritärt patriarkal eller som mer följsam. Fadern framställdes därtill överlag som asexuell i 1920-talsfilmen. Dessa företeelser har ofta tolkats som en kris för faderskapet och för manligheten. Riktigare borde dock vara att se det i termer av goda respektive dåliga faderskap, inte minst eftersom det inte handlar om ett faderskap eller en manlighet.

Här återfinns ett tydligt klass- och konsumtionsperspektiv eftersom arbetarklassfäder oftare än medel- och överklassfäder framställs som dåliga fäder beroende på avsaknad av pengar och arbete. Medan alla tre grupperna ofta skildrades i samband med alkohol, kunde medel- och överklassfäder kompensera sitt supande med ett godmodigt spenderande av pengar. Det ska dock påpekas att den tidigare forskningens intresse för *cash and care*-teorin inte är ett framträdande element i filmerna, vilket sannolikt beror på att teorin bygger på en alltför grovhuggen föreställning om att samhället är uppdelat i en privat och en offentlig sfär.

När det gäller fäders känslouttryck är spännvidden stor. Gestaltningarna går från fäder med stenstodsattityd, som Skeppar-Larsen i *Den starkaste*, till fäder som oproblematiskt lekte med barn utan att för den skull feminiseras. Om det är något som förminskar fädernas manlighet så är det istället just generationskonflikten.

Kärlek var ett vanligt förekommande tema i 1920-talsfilmen. Genom att betrakta kärlek även som en manlig angelägenhet framträder ett flertal olika bilder som inte kan reduceras till att känslor och kärlek hade en feminiserande funktion. För det första inverkar utomstående faktorer på synen på det melodramatiska. I de allvarliga kärleksmelodramerna, speciellt i Isepa-filmerna, hade graden av svensk inblandning inverkan på synen på det melodramatiska och filmernas manliga karaktärer. Ju mer "svenskt", desto mindre kritik om att det melodramatiska var dåligt eller feminiserande. Analysen av "kvinnofilmen" *Norrtullsligan* visade också att det gjordes skillnad på melodramens faktiska innehåll av social realism och dess hyperrealism, det lyckliga slutet, en åtskillnad som melodramens kritiker alltför ofta har fokuserat på och därigenom förbisett att vägen dit är minst lika viktig. I filmer där en melodramatiskt "omöjlig" kärlek mellan en äldre man och en yngre kvinna gestaltades, ofta med Ivan Hedqvist som den

äldre mannen, får den känslomässiga excessen och dess koppling till manlighet en annorlunda innebörd än feminisering och omanlighet. Hedqvists tillknäppta spel, som flyktigt skulle kunna tolkas som den manligt kodade honnörsegenskapen självbehärskning, både uppfattades och var ett uttryck för en stark manlig känslouttryck. Eftersom känslorna inte heller tilläts ta fysisk form framstod de som dubbelt melodramatiska och ledde till att det snyftades friskt i biografsalongerna. Hedqvist förlorade inte i manlighet till följd av de starka känslorna eller avsaknaden av sexuell aktivitet, snarare tvärtom.

Under 1920-talet framträder tydliga signaler som visar att de kyskt melodramatiska och konservativt gestaltade kärleksrelationerna alltmer uppfattades som omoderna, inte minst vad gällde kvinnans traditionellt undergivna roll, något som tyder på en förhållandevis snabb mentalitetsförändring. I dess ställe träder en mer jämlik relation in, baserad på vänskap istället för sexuell hierarki. Övergången var dock inte oproblematisk och ett genomgående inslag för att hantera den förändrande maktbalansen var humor. Fridolf Rhudin är ett exempel på en manlighet som på alla plan bryter mot modern ideal manlighet – han är svag, ful, impulsiv – men som ändå får, han erövrar inte, flickan i slutet. Kampen mellan könen hade flera kontrahenter. Bilden av den starka och äldre rösträttskvinnan förlöjligades genomgående i den svenska 1920-talsfilmen, ofta som en följd av att de framstod som förlegade och konservativa i jämförelse med den unga moderna kvinnan. Det största motståndet mot den unga moderna kvinnan kom just från äldre rösträttskvinnor, eftersom den unga moderna kvinnans intresse för världsliga ting inte uppfattades som politiskt värdefulla, snarare som kontraproduktiva. Parallellt växer dock bilden av den unga moderna kvinnan sig allt starkare, karakteriserad av självständighet, fysisk aktivitet och stor nöjeslystnad. Det är också svungen i denna moderna kvinnlighet som tvingar en mer traditionell föreställning om ideal manlighet till reformation.

Analyserna av bland annat *Hans engelska fru* och *Hon, han och Andersson* visar att manlighet skapas i relation till kvinnor och att de ”anpassade” manligheterna inte uppfattades som något negativt. Gunnar i *Janssons frestelse* är ett exempel på vad Lutz menar med uppfinnandet av en ny roll – en omförhandling av en patriarkal struktur – men i samverkan med den kvinnliga protagonisten Inga. Bilden av den moderna kvinnan var tidvis så stark att filmens ”patriarkala” struktur fick ge vika. Inte ens äktenskapet hade alltid den normerande funktion som tidigare forskning ofta har pekat ut som den patriarkala patentlösningen. Här går det också att tala om en positiv amerikanisering av den svenska filmen då bilden av den unga moderna kvinnan företrädesvis emanerande ur amerikanska filmmelodramer.

Sexualitet och popularitet

Under 1920-talet fanns en föreställning om att kvinnorna hade, inte minst genom fenomenet med den unga moderna kvinnan, trängt in på ”manligt” territorium och därmed underlättat för mer kvinnliga män. Med den nye känslige mannen som emblem har tidigare forskning ofta framhållit detta som en kris för manligheten. Det har, inom queer- och genusforskning, ofta kopplats till uppfattningen om att den heterosexuella relationen var norm och att denna norm per definition skapades i en binär dikotomi mot homosexualitet. Här har jag dock utgått från att homosexualitet ännu inte hade konstituerats utanför den medicinska litteraturen och därmed inte heller fanns tillgänglig för att skapa motbilder till ”riktig” manlighet eller kvinnlighet i en heterosexuell matris.

En närläsning av Gösta Ekman som skådespelare och person visar att man fortfarande under 1920-talet diskuterade utseende och sexualitet i termer av manligt respektive kvinnligt kodade egenskaper och beteenden – och ytterligt sällan i termer av sexuell läggning. Gösta Ekmans androgyna manlighet, som i den offentliga bilden pendlade mellan feminin och hypermanlig, betraktades inte heller som något ensidigt negativt. Påståenden om att han var omanlig, feminin och osvensk påverkade inte populariteten. Istället visades sig denna transformativa manlighet vara en stor tillgång, exempelvis vid tillsättandet av huvudrollen i 1920-talets storfilm framför andra, *Karl XII*, där de ekonomiska motiven övervågde det föreställda behovet av modern ideal manlighet. Detta sätter onekligen manlighetsforskningens användande av begrepp som omanlig, feminisering och manlighetens kris i ett nytt perspektiv då begreppen bevisligen inte enbart hade negativa funktioner för konstruktionen av manlighet. Här har det kvinnliga inflytandet stor betydelse och då inte enbart i form av en dikotomisk feminisering av manlighet, utan genom ett mer positivt omformande av en manlighet som tilltalade både kvinnor och män. Det sätter i sin tur ljuset på den homosociala tesens begränsning. Utifrån den diskussionen går det också att dra slutsatsen att den moderna dikotomin hetero-/homosexualitet ännu inte existerade som en lättillgänglig kategorisering.

Ett av syftena med avhandlingen har varit att visa att det existerade ett större utrymme för glidningar och avvikelser vad gäller genus och sexualitet i det svenska 1920-talssamhället än vad som framkommer i dagens projiceringar. Inom queerforskningen har *crossdressing* eller *drag* fått en närmast självklar subversiv betydelse för uppluckrandet av dikotomierna manligt/kvinnligt och hetero-/homosexualitet, men även *crossdressing* måste sättas in i en historisk kontext. I den svenska tjugotalsfilmerna, där *crossdressing* var relativt ovanligt, blir det uppenbart att det fanns både ett tillåtet och ett otill-

lätet bruk av *crossdressing*. De bruk som kunde tolkats som subversiva var högst ovanliga. Det subversiva låg dock inte i själva klädbytet utan snarare i det genuskodade beteendet. En man i kvinnokläder, eller en kvinna i manskläder, var tvungen att överdriva det kvinnliga respektive det manliga agerandet för att parodin inte skulle falla över i det otillåtna. En man eller kvinna som spelade det motsatta könet på ett realistiskt sätt, utan överdrift, upplevdes som mer svårhanterlig eftersom detta bokstavligen luckrade upp gränsen mellan könen.

Rasstereotyper och etnicitet

Genomgången av 1920-talsfilmen visade att det existerade en lång rad olika föreställningar om de andra. Ser man filmkulturen i ett vidare perspektiv, som en plats där samhälleliga föreställningar skapas och reproduceras, blir det svenska rastänkandet påtagligt. Tidigare forskning har antingen ignorerat detta förhållande via kanonbildning eller så har det avfärdats som "obetänksamhet". Men enbart mängden av rasistiska föreställningar i filmkulturen motsäger denna "obetänksamhet". Kopplingarna mellan filmernas framställningar av de andra och den statligt sanktionerade rasbiologin var tydliga. Därtill skildrades svarta och "naturfolk" i en rad dokumentära filmer som fick enorm spridning som skolfilm, vilkas pseudovetenskapliga innehåll lärdes ut som sanning i skolundervisningen. I fortsättningen lär det bli svårt att hävda att de rasistiska föreställningarna antingen var ett resultat av obetänksamhet eller att de kom utifrån.

Den största och mest utsatta gruppen var svarta män, kvinnor och barn. De svarta framställdes på en nivå som knappt skiljde dem från djur, med vilka de ofta jämfördes på ett "humoristiskt" och högst medvetet sätt då humorn var ett sätt att locka den betalande familjepubliken. De svarta männen framställdes också som lata och underlägsna de svarta kvinnorna. På ett övergripande plan säger de många bilderna av svarta mer om det vita Sverige. Även om det i huvudsak var en manligt kodad konstruktion, var kraften i stereotypiseringen så stark att den spillde över till att gälla hela det föreställt "vita" Sverige, vilket därmed inkluderade de svenska kvinnorna som medskapare av de svarta som underlägsna.

Den rasbiologiska vetenskapen varnade svenskar för faran med att ha sexuella förbindelser med resande eftersom det skulle försämra den svenska folkstammen. "Hotet" togs upp och användes som dramatisk motor i ett flertal filmer under 1920-talet där resandenas genus sexualiserades på ett negativt sätt. Den kvinnliga "tattaren" framställdes som vacker och het av begär, medan den manlige "tattaren" hotade den svenska kvinnan som våldtäktsman. Vidare framställdes båda könen som bärande på en "inne-

boende" ondska som resulterade i kriminalitet. Filmernas stereotypa framställningar togs överlag emot som realistiska, vilket visar att den allmänna föreställningen om resande som "naturligt" onda, smutsiga och promiskuösa var stark under 1920-talet.

Den judiske mannen framställdes inte som ett sexuellt hot. Istället gestaltades "juden" genomgående, via Shylockstereotypen, som obscent intresserad av pengar. Tidvis som ett reellt ekonomiskt hot, men oftast på ett "humoristiskt" sätt som samtidigt förminskade den judiske mannens manlighet och avväpnade det ekonomiska hotet. Det "medfödda" intresset för pengar gjorde också att alla judar, inklusive svenska assimilerade, kunde dras över en kam, trots att det i filmerna enbart förekom gestaltningar av den nyinvandrade "östjuden".

Vad gällde samer var de nära att karakteriseras på samma låga nivå som svarta. Dock skiljde sig filmernas framställning av samer från andra "naturfolk" i det att samerna framställdes på ett mer positivt sätt utan jämförelser med exempelvis djur.

Den vita rasen, exemplifierad genom undersökningar av finska och ryska manligheter, samt av sydländsk manlighet, visade att det "vita", och vit manlighet, inte var ett odelat ett i mötet med varandra eller med svensk manlighet. De finska männen framställdes överlag positivt, medan de ryska männen framställdes negativt i förhållande till en tänkt ideal svensk manlighet. SF:s föreställning om sydländsk manlighet som sexuellt "farlig" krockade däremot med verkligheten när det gällde den sydamerikaniske skådespelaren Enrique Riveros medverkan i tre svenska filmer som en svensk Valentino, eftersom Riveros person inte passade in i den föreställda mallen. Hotet om rasblandning inom de vita folkraserna var också, med undantag av de icke-vita kosackerna, något som lyste med sin frånvaro. På en högre nivå förvandlas därmed den "vita" rasen till ett odelat ett – vilket innebär att svarta, resande, judar, samer och kosacker bokstavligen hamnar på den "svarta" sidan.

Utifrån den diskussionen kan det konstateras att Mosses teori om modern ideal manlighet, och dess behov av manliga mottyper, inte är heltäckande i något avseende. Hänsyn måste även tas till andra faktorer, framför allt då det "vita" förs in i ekvationen. Framställningen av svarta män som en hotande hord var otaliga i amerikansk film, medan detta bara förekom som undantag i svensk film där svarta istället konstruerades som löjeväckande. I samband med resande användes dock hordmetaforen desto mer, vilket är paradoxalt eftersom samtida inventeringar visade att denna grupp utgjorde en försvinnande liten minoritet i det svenska samhället. Däremot fanns det flera paralleller i den sociala konstruktionen av svarta respektive resan-

de, bland annat att män i båda fallen framställdes som underordnade kvinnor, men även att svenska filmskapare använde etniskt svenska skådespelare för att gestalta resande enligt samma princip som *blackface* användes för att stereotypisera svarta i amerikanska filmer. Mosses teori "tänker" också enbart i manlighet, vilket blev märkbart då exempelvis "hotet" från de kvinnliga "tattarna" fick svenska män att framstå som oerhört svaga istället för att som mottyp framhäva den svenska manlighetens alla "bra" egenskaper. Den judiska mottypen fungerade inte heller ensidigt för att kasta lyster över det svenska, utan även för att driva gäck med svenska och ryska manliga karaktärer, både med ett uttalat klassperspektiv och för att svärta ned en rysksovjetisk manlighet i skuggan av hotet från den ryska revolutionen.

Även om manliga mottyper övervägde i den svenska 1920-talsfilmen är dominansen inte total. När det gällde svarta, resande och samer var fördelningen mellan män, kvinnor och barn mer jämn. Utifrån detta kan slutsatsen dras att manlighet och manliga ideal inte enbart var en homosocial konstruktion, utan att manlighet även skapades i mötet med kvinnor. Det var något som inte minst framkom då bilden av Enrique Riveros manlighet skulle konstrueras utifrån en föreställning om sydländsk "farlighet", något som sedermera utvecklades till en mer jämställd manlighet som uppenbarligen tilltalade den unga moderna kvinnans föreställning om vad "ideal" manlighet skulle bestå av.

Den relationella genusforskningen och mångfald

Ett resultat av avhandlingen ligger i uppvisandet av den mångfald av manligheter som har passerat förbi i alla filmerna. Ett annat resultat ligger i de tidvis mycket komplexa sociala konstruktionerna av dessa olika manligheter. Existensen av en modern ideal manlighet, som enligt George L Mosse har haft stort inflytande på västerländska män under de senaste två hundra åren, verkar vid ett första påseende vara lite malplacerad i en svensk 1920-talskontext.⁹⁸⁹ Den svenska 1920-talsfilmen hyser mycket få exempel på manliga karaktärer som kan sägas vara uttryck för modern ideal manlighet. Undantag återfinns i *Den starkaste*, de två delarna av *Karl XII* och *Gustaf Wasa*, men inte ens här handlar det om ett fullständigt uppfyllande av idealet.⁹⁹⁰ Den starkaste närvaron av modern ideal manlighet återfinns istället indirekt i kapitlet om rasstereotyper och etnicitet, speciellt vad gäller de dokumentära filmerna, där bilderna av de andra implicit frammanar en tänkt svensk manlighet på topp.⁹⁹¹ Avsaknaden av uttryck för modern ideal manlighet har mycket att göra med att det är ett ideal och inte en realitet. Om modern ideal manlighet mycket sällan materialiserar sig, vilken betydelse har då idealet? Innebär den reella frånvaron av machomän i svensk

1920-talsfilm att Sverige skiljer sig från andra länder? Eller är det tidsperioden som är speciell i det här fallet? Jag vill mena att differensen mellan denna undersökning och tidigare forskning beror på flera saker, bland annat det nära fullständiga urvalet av källor som ger en mer komplex bild av manlighet än vad den tidigare historieskrivningen om ideal kunnat bidra med. Filmvetenskapliga undersökningar med inriktning mot genus- och manlighetsforskning använder också många gånger ett snävt urval av filmer utifrån faktorer som popularitet, konstnärlighet eller längre tidsperioder, ofta just för att sätta fingret på dominanta genusideal.⁹⁹² Representationerna av ideal har dock en tendens att diskuteras som representationer av verklighet i påföljande forskning, med resultatet att bilden av manlighet och genus blir skev. Ur detta perspektiv framstår avsaknaden av representationer av modern ideal manlighet i den svenska 1920-talsfilmen varken som uppseendeväckande eller som en avvikelse. Sverige är inget särfall och jag misstänker att om forskningen i fortsättningen går utanför konstnärliga och kommersiella kanon kommer bilden av modern ideal manlighet och andra stereotyper att problematiseras ytterligare.

Hur är det då med tiden? Tjugotalet och hela mellankrigstiden brukar pekas ut som särskilt problematisk för manligheten, som en tid av kris. Frågan om manlighetens kris verkar vara ständigt aktuell inom den akademiska och massmediala världen. Medievetaren John Beynon har dock frågat om krisen överhuvudtaget existerar, eller är det så enkelt att den har reproducerats så ofta att den blivit ett faktum? Och har verkligen det återkommande talet om en kris för manligheten något värde för genusforskningen eller plockas "krisen" alltför lättvindligt fram för att förklara förändrade relationer mellan män och kvinnor eller mellan män och män? Beynon menar att det finns en tendens att "krisen" uppfattas som något nytt för varje tidsperiod och att dess definition är oprecis i den meningen att allt dåligt klumpas ihop på ett klichéartat sätt med manlighet.⁹⁹³ Alla män befinner sig ju bevisligen inte i kris.

I källmaterialet återfinns diskussioner om att samhällets civilisering var detsamma som en feminisering, något som exempelvis ansågs ha haft inverkan på pojkar och män enligt devisen det var manligare förr. Men var denna påverkan enbart negativ? På ett ytligt, idealt plan, skulle den nya konsumtionskulturen, och den moderna unga kvinnans frigörande användande av den, kunna tolkas som en kris för manlighet, men vad är det egentligen som karakteriserar denna kris? Att konsumtion snabbt kom att kodas som något kvinnligt och därmed "sämre" eller att kvinnor intog en större plats i offentligheten? Genom att anlägga ett relationellt perspektiv har jag bland annat visat att konsumtionen inte pekade ut kvinnor som svagare och att förskjut-

ningen i genusrelationen, som den nya kvinnliga offentligheten medförde, mycket snabbt normaliserades, inte sällan genom att de unga männen anpassade sig efter de unga kvinnorna. Det är också denna "anpassning" som har tolkats som något negativt, som en kris. I samtiden uppfattades detta i själva verket överlag som något positivt av både män och kvinnor.

I samband härmed får också min kritik av den homosociala tesen bäring. Genom anläggandet av ett relationellt perspektiv som innesluter kvinnor och kvinnlighet i den sociala konstruktionen av män och manlighet åskådliggörs tre förhållanden: 1) kvinnor har stor inverkan på formerandet av manlighet, 2) manlighet är inte i första hand en homosocial konstruktion, förutom möjligtvis i redan starkt homosociala miljöer som militären, 3) ett relationellt perspektiv kan visa på alternativ bortom de ideala konstruktionerna och därmed vara en väg ut ur den återvändsgränd som mycket av genus- och manlighetsforskning befinner sig i just nu. Det relationella perspektivet innebär inte enbart att fokus förskjuts från genus som en homosocial eller makthierarkisk konstruktion till en heterosocial, utan perspektivet inbegriper också en insikt om att den sociala konstruktionen av genus påverkas av en rad andra relationella maktfaktorer som generation, klass, etnicitet, sexualitet och konsumtion – vilka ibland måste få överskugga det primära genuskriteriet för att inte framkalla en missvisande kontextuell förståelse av den aktuella relationen. De dubbla temana i den här avhandlingen med barn och ungdom å ena sidan och faderskap å den andra visade på förekomsten av en generationskonflikt, men inte på en manlighetens eller faderskapets kris som en följd av samhällsförändringarna. Hade faderskapet däremot enbart diskuteras ur en homosocial eller makthierarkisk aspekt på det sätt som tidigare forskning ofta har gjort, hade det med stor sannolikhet medfört att resultatet istället hade handlat just om någon slags teoretisk kris byggd på *cash and care*-dikotomin, som inte ens förekom i empirin.

De många olika och transformativa manligheterna som uppträder i den svenska 1920-talsfilmen är produkter av sin samtid. De utgör belägg för att samhällets omdaning både löste upp gamla och satte upp nya gränser för vad som skulle kodas som manligt respektive kvinnligt. Ur genushistorisk synpunkt blir därför 1900-talets inledande decennier särskilt intressanta eftersom den historiska och ständigt pågående "kampen mellan könen" kommer in i ett instabilt skede som de facto skapar många alternativ till vad som sågs som traditionella genusrelationer. Många av de konstruktioner och lösningar som testades lever kvar i modifierad form och utgör basen för moderna genusrelationer, medan många andra förkastades. Genom att använda ett, än så länge, alternativt källmaterial som filmkultur i historie-

vetenskaplig forskning kommer man åt de många alternativen bortom det officiella och lagstadgade. Här ligger också det angelägna och vitala med framvisandet av det alternativa eftersom det alternativa i sig visar på att förändring är möjlig, vilket kan ge inspiration till att uppnå större jämlikhet.

Med tanke på det stora antalet så kallade alternativa manligheter som har lyfts fram i den här avhandlingen, samt den stora frånvaron av rena inkarnationer av modern ideal manlighet, går det kanske rent av att vända uppochner på tidigare genus- och manlighetsforskning och fråga sig om inte de alternativa manligheterna i själva verket utgör manligheten. Det råder inget tvivel om att modern ideal, hegemonisk eller riktig manlighet utgör mätstickan för manlighet i västvärlden, men är det i längden verkligen fruktbart att studera bara mätstickan och att relatera "alternativen" till en norm som få män kan eller ens vill leva upp till?

Skrivandet av film- och genushistoria

Inledningsvis ställde jag den tentativa frågan om varför den bortgjorde vuxne mannen i *Trädgårdsmästarens hämnd* så sällan diskuterades i filmvetenskap med inriktning mot genus- och manlighetsforskning. Under avhandlingens gång har flera svar utkristalliserats: 1) även filmvetenskapen har, som en följd av teoretisk styrning, till övervägande del koncentrerat sig på att diskutera manliga ideal och kroppar, samt en normerande manlig blick, 2) alternativa manligheter och dominerande kvinnligheter har behandlats som anomalier eller symptom på en manlig kris i filmens värld, alltför ofta utan att hänsyn har tagits till den tidsspecifika kontexten,⁹⁹⁴ 3) denna kulturkritiska syn, som till stor del har byggts upp kring försaret av filmen som ett akademiskt ämne, har medfört en kvardröjande och olycklig uppdelning eller kanonisering av film i konst- och mainstream som påverkar både urvalet och resultaten.

I svensk filmhistoria finns många svarta hål som preliminärt hålls ihop av en översiktlig historieskrivning. Historien om den svenska 1920-talsfilmen har fram till nu varit ett sådant hål som tillfälligtvis har hållits samman av den mytologiska berättelsen om guldåldern. Men guldåldersfilmen har i bästa fall utgjorts av ett tjugotal filmer som har diskuterats i ett upprepat kretslopp under åttio år, medan resten av de hundratals filmerna som producerades under samma period har "glömts bort" eftersom de inte har ansetts vara tillräckligt konstnärligt sofistikerade. Detta må vara hänt om forskaren väljer att studera filmers stil och form, men handlar studien om någon form av representation leder ett urval på "konstnärliga" grunder oundvikligen till en rad missvisande och bristfälliga slutsatser.⁹⁹⁵ När det gäller den svenska 1920-talsfilmen finns det till exempel en stark föreställning om att

vissa filmskapares integrerade användande av naturen i berättandet utgjorde ett svenskt nationellt drag, ett förhållande som därefter har fått representera "svenskhet".⁹⁹⁶ Men sett till hela den svenska filmproduktionen utgjorde detta bruk av naturen en avvikelse, mer kopplat till enskilda filmskapare än till en hel filmkultur. Med facit i hand går det att urskilja en nationell stolthet över den framgångsrika exporten av svenska filmer till hela världen i efterdyningarna av första världskriget. En närmare blick på vilka filmer som exporterades visar dock att det inte enbart var de så kallade guldåldersfilmerna som såldes, utan också numera bortglömda lättsamma komedier och grovt rasistiska animerade kortfilmer. Ska man peka ut ett specifikt drag av "svenskhet" som genomsyrar den svenska filmkulturen är det inte omhulldandet av naturen utan istället rasism och främlingsfientlighet. Det är också via filmernas otaliga representationer av de andra som en svensk idealmanlighet och "svenskhet" blir som mest framträdande.

Det nationella studiet av film, kanske speciellt stumfilmen, kan ifrågasättas. 1920-talets svenska filmkultur, och filmkulturen allmänt, borde istället undersökas i ett mer internationellt perspektiv än vad som hittills varit fallet, inte minst till följd av exporten och importen av filmer och människor som arbetade med film, både ner till kontinenten och över Atlanten. Rasism var inte enbart ett svenskt drag, utan rasism utgjorde en vital del av samhällena i hela den västerländska kultursfären. I en svensk kontext blir dock uttrycken för rasism i vissa fall specifika som en följd av en rad samhälleliga faktorer, exempelvis påverkade den reella frånvaron av svarta, samt den medialt uppförstorade närvaron av resande, den svenska filmens visuella hantering av dessa grupper. Den nationella inriktningen leder vidare till att stora delar av filmkonsumtionen, där människor de facto ser, förstår och sedan skapar film utifrån dessa erfarenheter, kraftigt åsidosätts. Härmed riskerar de ofta komplexa nyanserna att försvinna och istället målas resultat med alltför breda penslar. Så har fallet varit under en lång tid med guldålderfilmens fall, som vanligen förklaras med att den svenska filmkonsten amerikaniserades⁹⁹⁷ – ett konstaterade som bara kan göras om man bortser från reella ekonomiska och kontextuella faktorer som att Sverige mot slutet av första världskriget hamnade i ett unikt exportläge då resten av världen låg i krig med varandra, samt det faktum att svenska filmproducenter gjorde fler mainstreamfilmer än konstfilmer både före, under och efter guldåldersperioden.

I denna avhandling har jag genomgående hävdatt att filmkulturen utgör en heterosocial sfär som kan fånga in den relationella aspekten på ett mer fullständigt sätt än vad undersökningar av homosociala sfärer har möjlighet att göra. Mot detta kan den starka uppfattningen om filmen som en manlig sfär ställas. På vissa strukturella plan har filmmediet, historiskt sett, också va-

rit en verksamhet som har dominerats av män, inte minst vad gäller regissörskap och manusförfattande. Mellan 1910 och 1929 producerades 441 filmer i Sverige, varav ungefär 200 var kortare filmer producerade före 1917. Av dessa filmer regisserades tretton stycken av fem kvinnor, medan lite drygt tio procent av alla filmmanus skrevs av kvinnor.⁹⁹⁸ De vid ett första påseende låga siffrorna är dock högre än hur det såg ut under de följande decennierna. Med utgångspunkt i spel- och dokumentärfilmens, vid den här tiden, nödvändiga pluralism till följd av branschens ekonomiska realiteter går det därför inte att reducera filmskapandet till ett auteurskap med sedvanligt fokus på regissören. Filmen och filmkulturen genomsyras av en inkluderande pluralism där mer jämnt fördelade faktorer som exempelvis skådespelare, publik, recenser och författare till litterära förlagor, som Selma Lagerlöf och Elin Wägnér, och dessas faktiska inverkan på filmskapandet och filmkulturen, sällan kan bortförklaras med abstrakta teorier som psykoanalys.⁹⁹⁹

Med den här avhandlingen sällar jag mig således till en växande, men ändå klar, minoritet som menar att den tidiga filmen var en starkt heterosocial sfär genom att den konkreta kvinnliga inverkan på filmen och filmkulturen var större under denna formerande tid än under perioden som följde, vilket bland annat tar sig i uttryck i fenomenet med den unga moderna kvinnan, att kvinnor utan problem ofta hade protagonistens och därmed hjälten roll, samt att kvinnan inte per automatik var underordnad mannen i filmerna.¹⁰⁰⁰ Här återfinns också ett exempel på vad jag lyft fram som positiv amerikanisering, nämligen den självklarhet som dessa kvinnliga karaktärer mötte i en svensk kontext och som tveklöst kom från erfarenheten av att ha sett de många *serial-queen melodramas* och andra amerikanska filmer med progressiv genuskildring som var populära i Sverige under 1910- och 20-talen. Vad som följde var, ur jämlikhetssynpunkt, en nedgång som, åtminstone i en amerikansk kontext, kan förklaras av införandet av Hays Code 1934 – produktionsregler som under hot om distributionsförhinder i ett slag styrde in filmproduktionen på en mer konservativ väg när det gällde gestaltandet av genusrelationer.¹⁰⁰¹ Det här gällde framför allt de stora produktionsbolagen i Hollywood, the Mayors, medan de mindre bolagen, de så kallade Poverty Row studios, kunde fortsätta, om än i mindre skala, med politiskt känsliga ämnen och mer progressiva genuskildringar.¹⁰⁰² Den lärdom som kan dras av detta är 1) att filmkulturens skildringar av genus och genusrelationer inte är statiska utan istället kan karakteriseras som en vågrörelse under filmmediets drygt hundra år långa historia, 2) att det traditionella inordnandet av manliga och kvinnliga karaktärer i ett fåtal stereotypa fack sällan ger några adekvata svar, 3) att film- och genusanalyser är beroende av en kontext som går utanför de konstnärliga kriterierna.

En fiende till civilisationen

En fiende till civilisationen är en dubbeltydig titel. Fienden var i första hand den konsumtions- och nöjeskultur som växte fram under inledningen på 1900-talet och där filmen kom att bli det dominanta mediet bland andra visuella medier under 1910- och 20-talen. Det nya mediets snabba genomslag skapade stor oro inom det etablerade samhällsskiktet och ledde till införandet av censur 1911. En censur som med samma motiv fortfarande är verksam 2007, byggd på föreställningen om att filmen har förmåga att duper barn, ungdom, kvinnor och utbildade människor i en felaktig riktning när det gäller våld, sex och moral. Det som komplicerar det hela är att filmen utgör en del av moderniteten och moderniteten är starkt förknippad med just civiliseringen av det västerländska samhället, samt att den stora majoriteten av svenskarna inte såg filmen som ett hot utan istället valde att omfamna det nya mediet.

En fiende till civilisationen syftar också på en kamp mellan två manlighetsideal under 1900-talets första decennier. Civilisationen, det offentliga samhället, var lika med borgerskapets manlighet, medan fienden utgjordes av föreställningen om den "naturlige" mannen som inte hade gett efter för civilisering och byråkratisering. Jag vill mena, i linje med Sally Robinsons tes, att det är i tävlingen mellan dessa två stora ideal som den övergripande föreställningen om västerländsk manlighet återfinns och därmed inte i det singulära moderna ideal manlighet.¹⁰⁰³ Frångår man talet om existensen av ett ideal uppträder också ett mer dynamiskt förhållande i synen på manlighet och den sociala konstruktionen av genus som i sig bidrar till en vidgad förståelse av ett komplext förfarande bortom de generaliserade dikotomierna. Avhandlingens undersökningar av manlighet och genusrelationer har också resulterat i framvisandet av en stor och växlande spännvidd mellan de två ideala motpolerna.

Detta vetenskapliga förhållningssätt har fått genomsyra avhandlingen på flera plan, bland annat när det gäller synen på konsumtion och sexualitet, men även ifråga om metoden med det tematiska upplägget. Vart och ett av de fyra temana hade å ena sidan med fördel, med närläsning och fördjupad kontextualisering, kunnat utgöra fyra självständiga avhandlingsämnen, men genom att å andra sidan lyfta blicken har det varit möjligt att ta in en helhet som ligger till grund för en fruktbar dynamik som de enskilda delstudierna inte skulle ha förmått att skapa var för sig. Med andra ord: att de fyra delstudierna ibland skaver emot varandra, att de inte utgör fyra perfekt skurna pusselbitar, ser jag som en gott resultat eftersom det frångår vetenskapens "inneboende" teleologiska sökande efter *en* plausibel förklaring, *en* sanning eller *ett* ideal för att därigenom upprätthålla vetenskaplighet ge-

nom singular konklusion. Detta är kanske möjligt inom naturvetenskaperna, men inom de humanistiska vetenskaperna är, eller borde det vara, desto svårare att åstadkomma. Representationsforskning har också utsatts för kritik eftersom resultaten inte är detsamma som sanning utan ”representationer” av verklighet. Frågan som måste ställas är om kritiken beror på att representationsforskning som kommer fram till ett resultat eller en sanning ganska enkelt kan falsifieras, eller uppkommer kritiken som ett försvar av humanioras, speciellt historieämnets, generella vetenskaplighet?

Ett sätt att komma ifrån kritiken kan vara insikten att våga komma fram till flera eller kanske till och med inget klart svar på samma fråga. I den här avhandlingen har en strategi, som jag vill mena är kännetecknande för just historievetenskapen, varit att täcka in ett stort och så fullständigt källmaterial som möjligt. Men ju större ett källmaterial är, desto större komplexitet genererar det. Mångsidighet och flera svar på samma fråga ur olika vinklar borde därför vara det som egentligen kännetecknar vetenskaplighet inom humaniora eftersom ett sådant närmande ger upphov till en mycket fylligare förståelse av det förflutna. *En fiende till civilisationen* har varit ett sådant tvärvetenskapligt försök att fånga upp ett antal motstridiga mentaliteter och föreställningar om manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper såsom de gestaltades och diskuterades i det svenska samhället och den svenska filmkulturen under det turbulenta 1920-talet.

Summary

An Enemy of Civilisation: Masculinity, Gender Relations, Sexuality and Racial Stereotyping in Swedish Film Culture in the 1920s

Sweden, like most western nations, went through considerable transformations during the first decades of the 20th century. Urbanization, industrialization, and the rise of a new amusement and consumer culture created turmoil between traditional and modern values, not least when it came to contemporary, and bendable, conceptions of gender. Gender Studies in general, nevertheless, has had a tendency to regard gender and power relations as something static and unchangeable, mostly due to the theoretical disposition of the subject. Studies on masculinity have also, almost solely, directed its efforts towards writing a history of ideals, bound by the theoretical concepts of hegemonic or modern ideal masculinity. Combined with the choice to study homogeneous environments, such as the military, this has led to the creation of an a-historical theory. This theory claims that the masculine gender primarily is a homogeneous social construction without the involvement of women. One ambition in this dissertation has, therefore, been to counter the long-lasting concept of modern ideal masculinity and in the process also question the apparently unchangeable gender dichotomies.

To fulfil this ambition, the choice of a clearly heterogeneous environment has been necessary. The setting for this study is Swedish film culture of the 1920s, which has been studied thematically, with a focus on representations of masculinity according to four themes: 1) children and youth 2) fatherhood and love 3) sexuality and popularity 4) ethnicity and racial stereotyping.

The study of popular culture can be problematic since the consumption of entertainment often has been understood as trivial, and sometimes as plainly stupefying. This is also reflected in the strong division between

canonized art films and non-canonized mainstream films in Film Studies. Film Studies with a Gender Studies angle are also influenced by this unhappy division in the sense that there exists a notion in which art films are claimed to include more politically acceptable images of gender, sexuality, and ethnicity, whereas mainstream films, consequently, have recycled a handful of gender and racial stereotypes throughout a hundred years of film history. The canonization of films and other cultural artefacts means that only a small number are brought to attention. Therefore, canonization limits our cultural and historical knowledge since it generates an incomplete image of both the film culture and the society in which the films are produced.

Here, the films analyzed and the culture surrounding them is not treated as “art”, but as commercial commodities. In accordance with this, the concept of “the pluralism of film” is introduced with the objective to break down the dichotomy between art and mainstream films, and instead analyze films from a contextual perspective. The pluralism of film depends on three factors that gives considerable weight to the value of film as historical source material for the study of representations: 1) Filmmaking is a collective effort, including hundreds of people with diverse backgrounds, whose different experiences will influence the finished film 2) Since film is and always has been very expensive to produce, it has to keep up with contemporary preferences, which in turn make the motion picture inclusive by nature 3) Furthermore, film is closely connected to what could be labelled as “realism”, and through this code, the human raw material – the actors – will function as representations of a range of time bound conceptions concerning gender, race, and class.

When it comes to the selection of material for this thesis I have not chosen films according to genre, director, popularity or any other such criteria. Instead I have seen and used nearly all 115 remaining feature films and feature length documentary films (of a total of 180) that were produced and exhibited in Sweden during the 1920s. To break the boundaries of the “national cinema”, I have also included 40 popular American, German and Russian films in the discussion. To capture the context I have, in addition, used a vast material consisting of more than 900 reviews; 250 articles from 11 contemporary Swedish fan magazines and trade journals; original manuscripts (both from preserved and lost films) and other materials produced in connections to the films; censorship cards from the Swedish Board of Censorship; original literature adopted for the films; autobiographies by directors and actors; and official reports and comments concerning Swedish film culture and/or the four themes that are studied.

Children and Youth

The 1920s body of Swedish film production did not contain any children or youth films. On the other hand, a number of films were made that starred children and youth of both sexes. At the turn of the century, a cult of boyhood appeared that encouraged a “natural”, more primitive behaviour. This cult of boys was driven by the notion that the civilization of modern society in fact was a result of feminization. In Sweden this cult was highlighted in popular youth novels such as *Andersson's Kalle* and *Pirates of the Mälaren*, both made into highly successful films in the 1920s, and by the founding of a Swedish section of the Boy Scouts in 1912. During the 1920s, the mischievous “tyke” was the dominant one when it came to how filmmakers chose to portray boys, but they also depicted young girls in a similar way, which is somewhat surprising from an equality standpoint. The celebration of boyish behaviour contained a degree of nostalgia where grownups gazed back on an imagined and still unspoiled past. In the films, nevertheless, this unrestrained boyish masculinity was controlled by moral norms and by censorship, thereby directing the tyke's behaviour towards a more civilized one. The reception, however, showed that a reasonable boyish behaviour did not correspond with the general notion of how a real boy should be like – spontaneous, impulsive and natural. This boyish naturalness can in turn be connected to an overtly optimistic view of children's general abilities, sometimes ascribed to a positive influence from seeing films. At the same time, this “naturalness” was seen as threatened when it got mixed up with consumerism and money. The child actors who portrayed this unspoiled “naturalness” were, nonetheless, celebrated as mayor stars in these heavily promoted films, thus creating a difficult to solve paradox.

The uncertainty about young men's masculinity was even greater. Portrayals of careless young men, with associations to children's boyishness, were met with great acceptance during the first years of the 1920s. Thereafter it seems as if these men's passion for fashion and amusements undermined their “natural”, boyish masculinity. At about the same time, though, the orderly middle-class young man met an anti-modernistic opposition that considered his tidiness as a lack of “natural” masculinity. In the films, this conflict was depicted as a generation clash, rather than as a conflict between the sexes. The most common representation of youth related problems was also connected to this generation conflict, created by money and consumption, choice of companion, and choice of occupation. Both sexes were indeed influenced by the emerging consumer culture.

Analyzed as a power relation, it should be pointed out that the young, new woman overshadows the young man when they appear together. This

feminine go-ahead spirit, usually visualized via consumption, was seen as more natural to women than to men. Earlier research has often interpreted the female inclination towards consumption as negative, as something that made women weak. Here it is the other way around. And even if consumption in some cases could be understood as problematic for young men, it would be an overstatement to call this a general crisis of masculinity.

Fatherhood and Love

The starting point of this theme has been to question the melodramatic formula as something specifically feminine. Father characters are present in almost all films of the 1920s, but almost never as protagonists. The father seems instead to have a narrative function as defender of traditional values in the conflict with modernity in a wide sense, a conflict that with few exceptions was solved in the more youthful protagonists' favour. This was the case in spite of whether the father characters were portrayed as an authoritarian patriarch or as being more compliant. The father, furthermore, was almost always depicted as an asexual man. These characteristics have often been interpreted as a crisis of fatherhood, but it would be more accurate to talk about them in terms of good and bad fatherhood, not least since you cannot reduce fatherhood or masculinity to a singular mode. Here, also, an obvious class perspective becomes visible since working class fathers more often than middle and upper class fathers are portrayed as being bad because of their lack of money and work. While all fathers, for example, had a strong connection to the consumption of alcohol, middle and upper class fathers could compensate this bad trait with a good-natured spending of money.

Love, too, was a common subject in the films of the 1920s. By regarding love as a matter for men, a row of representations appear that simply cannot be reduced to the notion that love and emotions are solely feminine traits. First, there are other aspects influencing the view of the melodramatic. In more earnest love melodramas, especially in "Isepa-films" (a collective effort by Swedish and German film companies to compete with Hollywood), the degree of Swedish involvement prejudiced the view of the melodramatic content and the male characters. The more "Swedish" involvement, the less critique was directed at the films for being something feminine. Second, the analysis also revealed that both contemporary and later day critics have made a distinction between the actual social commentary of the melodramatic films and their extraordinary endings – the happy end – thereby missing the fact that the narrative development was as important to the melodramatic film as the ending.

During the 1920s, there are evident signs that show that chastity melo-

dramas and conservatively portrayed love relations increasingly were seen as un-modern, particularly when it came to women's traditionally submissive role, something that in turn indicates the presence of a comparatively rapid change of mentality. In its place, more equal relations became evident, based on friendship rather than sex. This transition, though, was not entirely without complications and a recurrent feature to handle the changed power relations consisted of the use of comedy. The Swedish comedy star, Fridolf Rhudin, is an example of a male actor who shaped a new form of masculinity that breaks with ideal or hegemonic masculinity. He is weak, ugly, and lazy, but nevertheless, he always gets – he does not subdue her – the girl in the end. The “battle between the sexes” also had more parts: The image of the older suffragette was constantly ridiculed in films of the 1920s, usually as a consequence of the comparison with the new woman, who appears as less conservative, and at the same time as independent, strong-minded and physically active. It was also the new women's panache that forced a more traditional notion of masculinity to reform.

Two overall important results are the undeniable facts that masculinity is created in relation to women, i.e., it is not a homogeneous construction, and that the new forms of masculinity that appeared in the 1920s were not at the time understood as something negative or as a crisis for masculinity. Instead this can be seen as an ongoing negotiation, or a renegotiation of a patriarchal structure. The fact is that the images of the new women frequently were so strong that the inherent “patriarchal” structure of the films collapsed. Not even the institution of marriage, which in earlier gender research is upheld as the very bastion, or as the basis of patriarchy, functioned as a norm in the relation between the sexes. Here you could also talk about a positive Americanization in that Swedish images of the new woman chiefly emanated from serial queen melodramas and other American film melodramas. ‘

Sexuality and Popularity

The notion that women had pushed the boundaries and forced themselves into “male” territory, and thereby made it easier for more “female” men, was strong in the 1920s. This new “sensitive” man has in earlier research been put forward as evidence of a crisis for masculinity. Within Queer and Gender Studies, this has, furthermore, been connected to the notion that the heterosexual relation was the norm, and that this norm, by definition, must be created in a binary dichotomy against homosexuality. Here, I have assumed that the modern meaning of homosexuality to a large extent did not exist outside medical literature, thereby questioning the routine use of the dichotomy between hetero/homosexuality as a norm preserver.

A close reading of the reception of the very popular, and glass closet homosexual Swedish actor Gösta Ekman, reveals that the 1920s discussion with regard to his appearance and sexuality, took place between encodings of what was seen as masculine and feminine – and rarely in terms of sexual disposition. The public image of Gösta Ekman's androgynous masculinity hovered between the feminine and the hyper masculine, but it was seldom looked upon as something solely negative, i.e., claims made about him being unmanly, womanish, and even un-Swedish, did not effect his popularity. The fact is that this transformative masculinity could function as an asset, for example when the casting of the lead role in *Karl XII*, the Swedish big budget movie of the 1920s, was done and where economic reasons simply superseded the "need" for a more masculine man in the role. Here also the influence of women was great, not only as a dichotomy between feminine and masculine, but through a positive embracing of this transformative masculinity. This, firstly, sheds light on the limits of the homogenous thesis, and, secondly, the discussion also shows that the modern notion of homosexuality did not exist as an accessible tool for categorization.

Ethnicity and Racial Stereotyping

The Swedish film of the 1920s harboured numerous images of otherness. If one examines Swedish film culture in a larger perspective, as a place where social meaning is produced and reproduced, the Swedish conception of race becomes conspicuous. Earlier research has either ignored this by focusing instead on the artistic dimensions of the films, or simply by dismissing it as the rashness of the times. But the sheer amount of racial notions contradicts itself this rashness. The connection between the films' images of otherness and the emergent study of race biology, sanctioned by the Swedish government in the 1920s, was also explicit. Furthermore, wildlife films portraying black people and other "peoples of nature" were distributed on a massive level within the Swedish school system.

Black people were the largest foreign ethnic group being stereotyped in Swedish films. Black people were portrayed on a level that hardly separated them from animals, with whom they often were compared with in a ridiculed and most deliberate way, all in the intension to lure paying families in to the theatres. Black men were also depicted as lazy and inferior to black women. The many degrading images of blacks say a lot about "white" Sweden. Even if this mostly was a social construction encoded in masculine terms, the power of this stereotype was so strong that it spilled over to include all Swedes, thereby bringing in women as co-creators of blacks as second-rate human beings.

Racial biology warned Swedes for having sexual relations with Travellers (or Gypsies), since this threatened the Swedish folk stock. This “threat” was also used as a narrative element in a row of films in the 1920s, where the Traveller’s gender was sexualized in a negative way. The female Traveller was portrayed as beautiful and steaming with desire, while the male Traveller was depicted as a rapist who threatened Swedish women. In addition, both sexes were represented as being “naturally” evil and criminal. The stereotypical images of the Travellers were, with few exceptions, accepted as realistic, something that indicates that the public image of Travellers as promiscuous, dirty, and criminal, was very strong in the 1920s.

On the other hand, the Jewish man was not presented as a sexual threat. The “Jew” was instead, by way of the Shylock-stereotype, constantly portrayed as being obscenely interested in money. Sometimes as an economic threat, but mostly in a “comic” way reducing the masculinity of Jewish men, at the same time as this disarmed the economic threat. Even though the films only portrayed the newly immigrated Jews from Eastern Europe, the “Jew’s” “innate” interest in money was used to humiliate all Jews, including the already assimilated ones.

The white race, here exemplified by three studies of Finnish, Russian and Southern-European masculinities, showed that “white”, and white masculinity, were not singular when encountering each other or the notion of Swedish masculinity. Finnish men were predominantly portrayed in a positive manner, while Russian men were portrayed in a negative mode as compared to Swedish men. The Swedish production company Svensk filmindustri’s conception about Southern-European masculinity as something sexually dangerous, in the promotion of Latin-American actor Enrique Rivero as the Swedish Valentino, did, however, collide with reality since Rivero’s screen persona did not fit the pre-configured mould of how a Southerner should behave. The threat of miscegenation within the white race was, thus, generally absent in Swedish films. On a higher level, this converts “white” into an undivided race, which in turn points out Blacks, Travellers, Jews, Sámi and Cossacks as being symbolically “black”?

While black men often were depicted as a threatening horde in American films, this only occurred as an exception in Swedish film, where black people were shown as being ridiculous. The horde-metaphor, nevertheless, was commonly used when it came to Travellers, which is somewhat paradoxical since contemporary estimations show that this group made up only a small minority in Swedish society. On the other hand, there were several parallels in the social construction of Blacks and Travellers, among them that men in both these groups were portrayed as being inferior to wo-

men, and that Swedish filmmakers used ethnic Swedes to portray Travelers in the same manner that American filmmakers used blackface to portray black people.

Relational Gender Research and the Meaning of Diversity

One important result of this work is the revelation of the diversity that surrounds masculinity in all films. Another result is the display of the sometimes complex social constructions of these masculinities. The reality of modern ideal masculinity, which among others historian George L Mosse claims to have been in existence for 200 years, seems at first a little bit misplaced when applied to the Swedish context of the 1920s. Swedish films of this period show very few male characters that uphold this ideal. The strongest presence of modern ideal masculinity could instead be found in the chapter about racial stereotypes and ethnicity, where images of otherness implicitly conjure the notion of a Swedish normative masculinity.

Does the absence of macho men in Swedish film mean that Sweden's film production differs from other countries? What I propose is that the difference surfaces as a direct result of the almost complete selection of films of the period in this study, giving way to a more complex picture of masculinity. Film Studies with an approach towards gender have in general used a narrow number of films, selected from criteria such as artistic value or popularity, stretching the survey over a long time span with the intension to put a fingertip on dominant gender ideals. These representations of ideals, however, have a tendency to turn into representations of reality in the ensuing studies, resulting in an increasingly warped picture of masculinity and gender. From this perspective, the lack of representations of modern ideal masculinity in Swedish film of the 1920s does not seem that astonishing. Sweden is not an exception and I suspect that if future research continues to step outside the borders of artistic and commercial canons, the image of ideal masculinity and other stereotypes can be scrutinized even further.

The contemporary notion that the civilization of society was in fact the result of feminine influence has underlined the opinion that boys and men were in danger of losing their "natural" masculinity. But was this influence just a negative one? On an ideal level, the new consuming culture, and how the new woman took advantage of it, could be interpreted as a crisis for masculinity. But what is it that constitutes this crisis? Is it that consumption quickly came to be coded as feminine, i.e. weakening, or is it that women took greater space in the public sphere? By the use of a relational gender perspective, I have been able to show that consumption in fact did not

point out women as the weaker sex, and furthermore, that the transformation of gender relations quickly stabilized itself, often due to the fact that young men adapted themselves after the behaviour of young women. It is also this "adaptation" that has been interpreted as something negative for masculinity, as a crisis. But in contemporary Swedish society, this was for the most part understood as a positive change, both by women and men.

In connection to this, my critique of the homogeneity theory becomes relevant. By the use of a relational gender perspective that includes women and their influence on the social construction of masculinity, three things can be stated: 1) Women does have a great influence on the formation of masculinity 2) Masculinity is not mainly a homogeneous construction, possibly with the exception when it comes to already strong homogeneous environments such a as the military 3) A relational perspective highlights alternatives beyond ideals, thereby creating a way out of the theoretical dead end that masculinity and gender research struggle with. However, a relational perspective also contributes to a wider understanding of gender, where other criteria such as generation, class, ethnicity, sexuality, and consumption must be included and from time to time even allowed to overshadow the gender criteria in order not to cause a misreading of the relation in question.

With the diverse number of so called alternative masculinities that has been showcased in this study, along with the absence of representations of modern ideal masculinity, the statement could be made that these alternative masculinities in fact constitute masculinity itself. There is no doubt that modern ideal masculinity constitutes the model for men in western societies, but at the same time the question must be posed if it is really fruitful in the long run to continue to relate the alternatives to this norm, when hardly any man can, or even wants to measure up to it.

The Writing of Film and Gender History

There are many blanks in Swedish film history that are temporarily held together by a generalized historiography. The story of Swedish film of the 1920s is one of those blanks which have, up to now, been stitched together by the myth surrounding the Golden Age of Swedish cinema. But the films included in the canon of the Golden Age are, in the very best case, only made up of about twenty films repeatedly discussed in terms of "art", while the rest of the hundreds of films produced in the same period are "forgotten". This selection may be appropriate if the study focuses on the style of certain films, but if the scholar employs the same method of selection in order to study representation of any kind, it will inevitably lead to con-

clusions that are both misleading and defective. When, for example, it comes to Swedish films of the 1920s, a strong notion exists about the integrated use of nature in film narratives as being a Swedish national trait, when in fact this could be linked only to a few films, and even fewer filmmakers. This “national trait” has, nonetheless, been reproduced as a typical sign of “Swedishness” throughout the years. During the heydays of the Golden Age, there was great national pride over the successful export of Swedish films around the world in the aftermath of the Great War. A closer look at the films actually sold, does, nevertheless, reveal that the films included in the Golden Age canon only made up a part of the success. A considerable selection of the export also consisted of easygoing comedies and grossly racist animated shorts. If one would point out a trait that permeates Swedish film culture of the 1920s, it would not be the use of nature, but instead the flagrant racism and xenophobia.

The concept of national film, especially when it comes to silent film, should be questioned. Film culture should generally, more than what has been the case, be analyzed with an international perspective in mind, not least trying to include the effects of the immense export and import of films. Also, one would have to take into consideration the people that worked in the film business, both continentally and across the Atlantic. Racism was not a specifically Swedish trait. Racism was a vital part of all societies in the Western cultural hemisphere. In a Swedish context, nonetheless, these racist expressions depended on a chain of social factors specific to Sweden, for example the almost non-existence of black people and the blown-up media scare surrounding Travellers, which influenced the visual re-creation of these groups in the films. In addition, the national concept excludes the place of consumption, where spectators see, understand, and sometimes make films with these experiences in mind. Hereby the risk appears that nuances are lost and that the results are painted with too broad a brush. This has been the case when the decline of the Golden Age is to be explained. This decline is almost always blamed on Americanization – a conclusion that can only be made if one disregards both economic and contextual dynamics, such as the fact that neutral Sweden suddenly was in a unique export position because of the Great War, and also the fact that Swedish production companies made more mainstream films than art films both before, during, and after the Golden Age.

Throughout this dissertation I have maintained the argument that film culture is a heterogeneous sphere with the ability to capture the aspect of gender relations in a more complete way than studies of homogeneous environments are able to. Against this claim, the strong notion of film as a sphe-

re of encoded masculinity can be posed. On certain structural levels, such as directorship and the writing of screenplays, there is no question about the fact that men have dominated film culture. But with the concept of the pluralism of film, and the economic realities that follow in its footsteps, filmmaking cannot be reduced to authorship, with its traditional focus on the director/*auteur*. Furthermore, this inclusive pluralism permeates film culture, where more evenly distributed factors, when it comes to gender – actors, spectators, reviewers, and authors of adapted novels – hardly ever can be explained away by abstract theories such as psychoanalysis.

With this study, I therefore join a growing minority who considers film, particularly early film culture, to be a strong heterogeneous sphere with concrete impact from women, much more so than in the years to come – and that this is expressed through the phenomenon of the new woman; that women could, without any predicament, take the part as protagonist; and that women never automatically are subordinated to men in these films. What we can learn from this are: 1) That filmic images of gender and gender relations are never static, but are better characterized, when it comes to power relations, as a wave motion throughout the 100 years of the history of film 2) That the traditional organization of female and masculine characters into a small number of stereotypes hardly ever gives any adequate answers 3) That film and gender analyses always are dependent on a context that reaches outside artistic criteria.

Källor och litteratur

Filmer (Statens ljud- och bildarkiv)

- Abu Markiub och de hundrade elefanter* (1925, Bengt Berg)
Bara en danserska (1927, Olof Molander)
Björn Mörk (1924, Lasse [Ragnar] Ring)
Bland landsmän i Amerika (1925, Carl Halling)
Bland vildar och vilda djur (1921, Oscar Olsson)
Bodakungen (1920, Gustaf Molander)
Boman på utställningen (1923, Karin Swanström)
Carolina Rediviva (1920, Ivan Hedqvist)
Charleys tant (1926, Elis Ellis)
Damen med kameliorna (1925, Olof Molander)
Den starkaste (1929, Alf Sjöberg och Axel Lindblom)
Dollarmillionen (1926, Sigurd Wallén)
Drottningen av Pellagonien (1927, Sigurd Wallén)
Där fyren blinkar (1924, Ivar Kåge)
Där norrskenet flammar (1923, Ragnar Westfelt)
Eld ombord (1923, Victor Sjöström)
Emigrant [Amulettén] (1910, Gustaf Linden)
En kvinnas ansikte (1938, Gustaf Molander)
En lyckoriddare (1921, John W Brunius)
En perfekt gentleman (1927, Gösta Ekman och Vilhelm Bryde)
En piga bland pigor (1924, John W Brunius)
En rackarunge (1923, Fredrik Andersson)
En sommarfilm utan namn (1926, Edwin Fredriksson)
Erik XIV (1928, Sam Ask och Otto Berch)
Erotikon (1920, Mauritz Stiller)
Farbror Frans (1926, Sigurd Wallén)
Flickan i frack (1926, Karin Swanström)
Flickorna Gyurkovics (1926, Ragnar Hyltén-Cavallius)
Folket i Simlångsdalen (1924, Theodor Berthels)
Folket i Simlångsdalen (1948, Åke Ohberg)
Fritiofs saga (1924, Moritz Tyster [Malte Åkerman])
Fänrik Ståls sägner/del I (1926, John W Brunius)
Fänrik Ståls sägner/del II (1926, John W Brunius)
Förseglade läppar (1927, Gustaf Molander)
Giftas (1926, Olof Molander)

Grevarna på Svansta (1924, Sigurd Wallén)
Gunnar Hedes saga (1923, Mauritz Stiller)
Gustaf Wasa/del I (1928, John W Brunius)
Gustaf Wasa/Del II (1928, John W Brunius)
Gyurkovicsarna (1920, John W Brunius)
Gösta Berlings saga/del I (1924, Mauritz Stiller)
Gösta Berlings saga/del II (1924, Mauritz Stiller)
Hans engelska fru (1927, Gustaf Molander)
Hans kunglig höghet shinglar (1928, Ragnar Hyltén-Cavallius)
Harry Persson – Bud Gorman (1927, Okänd)
Hattmakarens bal (1928, Edvard Persson)
Hemslavinnor (1923, Ragnar Widestedt)
Hon, den enda (1926, Gustaf Molander)
Hon, han och Andersson (1926, Gustaf Edgren)
Hårda viljor (1923, John W Brunius)
Hämnaren (1915, Mauritz Stiller)
Högre ändamål (1920, Rune Carlsten)
I fjällfolkets land (1923, Erik Bergström)
Intermezzo (1936, Gustaf Molander)
Janssons frestelse (1928, Sigurd Wallén)
Johan (1921, Mauritz Stiller)
Johan Ulfstjerna (1923, John W Brunius)
Jägarna (1996, Kjell Sundvall)
Kalle Utter (1925, Karin Swanström)
Karin Ingmarsdotter (1920, Victor Sjöström)
Karl XII (1925, John W Brunius)
Karl XII:s senare delen (1925, John W Brunius)
Klostret i Sendomir (1920, Victor Sjöström)
Konstgjorda Svensson (1929, Gustaf Edgren)
Kvarnen (1921, John W Brunius)
Körkarlen (1921, Victor Sjöström)
Lunda-Indianer (1920, Einar Fröberg)
Löjen och tårar (1924, Bror Abelli)
Med Prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar (1922, Oscar Olsson)
Med Sven Hedin i österled (1928, Paul Lieberenz och Sven Hedin?)
Mälarpirater (1923, Gustaf Molander)
Mästerkatten i stövlar (1918, John W Brunius)
Mästerman (1920, Victor Sjöström)
Norrtrullsigan (1923, Per Lindberg)
Närkingarna (1923, Gustaf Edgren)
När millionerna rulla... (1924, Lasse [Ragnar] Ring)
Panik (1939, George Willoughby [Gustaf Eriksson])
Parisiskor (1928, Gustaf Molander)
På kryss med Blixten (1927, Edvard Persson)
Robinson i skärgården (1920, Rune Carlsten)
Rågens rike (1929, Ivar Johansson)
Spökbaronen (1927, Gustaf Edgren)
Storgårds-Annas friare (1927, Julius Carlsson)
Studenterna på Tröstehult (1924, Edvard Persson)
Styrman Karlssons flammor (1925, Gustaf Edgren)

Svarte Rudolf (1928, Gustaf Edgren)
Synd (1928, Gustaf Molander)
Säg det i toner (1929, Edvin Adolphson och Julius Jaenzon)
Thomas Graals bästa barn (1918, Mauritz Stiller)
Thomas Graals bästa film (1917, Mauritz Stiller)
Thomas Graals myndling (1922, Gustaf Molander)
Trollebokungen (1924, Gustaf Edgren)
Två konungar (1925, Elis Ellis)
Unga greven tar flickan och priset (1924, Rune Carlsten)
Ungdom (1927, Ragnar Hyltén-Cavallius)
Vem dömer (1922, Victor Sjöström)
Ville Andesons äventyr (1929, Sigurd Wallén)
Vingarne (1916, Mauritz Stiller)
Värmlänningarna (1921, Erik A Petschler)
Ådalens poesi (1928, Theodor Berthels)

Filmer (Svenska filminstitutet)

Lejonjakten (1908, Karl Oscar Krantz)
Hjärtats triumf (1929, Gustaf Molander)
Mordbrännerskan (1926, John Lindlöf)

Filmer (SVT:s arkiv)

Med ackja och ren i Inka Lántas vinterland (1926, Erik Bergström)

Filmer (ej bevarade)

A.-B. gifta bort baron Olson (1928, Erik A Petschler)
Anderssonskans Kalle (1922, Sigurd Wallén)
Anderssonskans Kalle på nya upptåg (1923, Sigurd Wallén)
Bland malajer på Sumatra (1925, Gustaf Boge)
Bomben (1920, Rune Carlsten)
Bröderna Östermans huskors (1925, William Larsson)
Carl XII:s kurir (1924, Rudolf Anthoni)
Circus Bimbini (1921, Klaus Albrecht)
Dan, tant och fröken Söderlund (1924, Sigurd Wallén)
De landsflyktige (1921, Mauritz Stiller)
Den flygande holländaren (1925, Karin Swanström)
Dunungen (1919, Ivan Hedqvist)
Familjens traditioner (1920, Rune Carlsten)
Kvick som Blixten (1927, Adolf Jahr)
Livet på landet (1924, Ivan Hedqvist)
Lyckobarnen (1926, Ester Julin)
När Bengt och Anders bytte hustrur (1925, Thure Alfe)
Patriks äventyr (1915, Arvid Englund)
Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika/del 1 och 2 (1921, Robert Olsson)
Prins Wilhelms expedition till Central-Amerika/del 3, 4 och 5 (1921, Robert Olsson)
Silkesstrumpan (1921, Lau Lauritzen)

Övriga filmer

Anders als die Andern (1919, Richard Oswald)
Aus Eines Mannes Mädchenjahren (1919, Karl Grune och Paul Legband)
The Battle of the Sexes (*Kampen mellan könen*, 1928, D W Griffith)
Ben-Hur (1925, Fred Niblo)
The Birth of a Nation (*Nationens födelse*, 1915, D W Griffith)
The Black Pirate (*Sjörovaren*, 1926, Albert Parker)
Brokeback Mountain (2005, Ang Lee)
Bronenosets Potjomkin (*Pansarkryssaren Potemkin*, 1925, Sergej Eisenstein)
Brothers Under the Skin (*Fruar av i år*, 1922, E Mason Hopper)
Cannibal Holocaust (1980, Ruggero Deodato)
The Champ (*En hjälte*, 1931, King Vidor)
Dr Mabuse, der Spieler: Erster Teil *Der grosse Spieler: Ein Bild der Zeit* (1922, Fritz Lang)
Dr Mabuse, der Spieler: Zweiter Teil *Inferno: Ein spiel von Menschen unser Zeit* (1922, Fritz Lang)
Falche Scham (*Mänsklighetens gissel. Fyra episoder ur en könsläkares dagbok*, 1926, Rudolf Biebrach)
Faust (1926, F W Murnau)
The Four Horsemen of the Apocalypse (*De fyra ryttarna*, 1921, Rex Ingram)
Förbjudna filmer från 20-talets Paris (1920-talet, Okänd)
Go and Get It (*Första klassens sensation*, 1921, Marshall Neilan och Henry Simons)
The Gorilla (*Det svarta mysteriet*, 1927, Alfred Santell)
The Jazz Singer (*Jazzsångaren*, 1927, Alan Crosland)
The Kid (*Chaplins pojke*, 1921, Charlie Chaplin)
L'arrouser arrosé (*Trädgårdsmästarens hämnd*, 1895, Auguste och Louise Lumière)
Man Crazy (*Hennes förlovningsnatt*, 1927, John Francis Dillon)
The Mark of Zorro (*Zorros märke*, 1920, Fred Niblo)
Mat' (*En moder*, 1926, Vsevolod Pudovkin)
The Merchant of Venice (*Köpmannen i Venedig*, 2004, Michael Radford)
Mädchen in Uniform (1931, Leonide Sagan)
My Boy (*Min pojke*, 1921, Albert Austin och Victor Heerman)
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens (1922, F W Murnau)
Oktjabr' (*Oktober – 10 dagar som skakade världen*, 1927, Sergej Eisenstein)
One Exciting Night (*Sensationernas natt*, 1922, D W Griffith)
The Perils of Pauline (*Paulines äventyr*, 1914, Louis J Gasnier och Donald MacKenzie)
Prostitutka (*Prostituerad*, 1926, Oleg Frelikh)
Rebel Without a Cause (*Ung Rebell*, 1955, Nicholas Ray)
Shipwrecked Among Cannibals (*Skeppsbrutna bland kannibaler*, 1920, William F Adler)
Stella Dallas (1925, Henry King)
The Ten Pickaninnies (1908, Okänd)
The Three Musketeers (*De tre musketörerna*, 1920, Fred Niblo)
The Three Must-Get-Theres (*De tre muskedundrarna*, 1922, Max Linder)
Topsy and Eva (*Onkel Toms skyddslingar*, 1929, Del Lord [D W Griffith])
The Triumph of the Scarlet Pimpernel (*Den röda nejlikan*, 1928, T Hayes Hunter)
Uncle Tom's Cabin (*Onkel Toms stuga*, 1927, Harry Pollard)
The White Rose (*Vilseförda*, 1923, D W Griffith)
Why Men Leave Home (*Varför överge männen hemmet?*, 1924, John M Stahl)
Wild Orchids (*Vilda orkidéer*, 1929, Sidney Franklin)
The Woman Haters (*Kvinnohataren*, 1925, James Flood)

Filmmanus (Svenska filminstitutet)

- Anthoni, Rudolf, *Carl XII:s kurir*, Originalmanus 1924, (eventuellt Fotografens exemplar).
Cederström, Sölve och Gustaf Edgren, *Svarte Rudolf*, Originalmanus 1928, (Fotografens exemplar).
Eklund, Ernst, *En rackarunge*, Originalmanus 1923.
Norlander, Emil, *Anderssonskans Kalle*, Originalmanus 1922, (Regiexemplar).
Norlander, Emil (i bearbetning av Sam Ask), *Anderssonskans Kalle på nya upptåg*, Originalmanus 1923 (Regiexemplar).

Filmprogram (Svenska filminstitutet)

- Anderssonskans Kalle. Pojkstreck i fem akter*, Förlag B Wahlström, Stockholm 1922.
Anderssonskans Kalle på nya upptåg, Förlag B Wahlström, Stockholm 1923.
Carl XII:s kurir. En berättelse för filmen i fem akter fritt efter Esaias Tegnér's dikt "Axel", Wernqvist & C:is boktryckeri, Stockholm 1924.
Svarte Rudolf: Illustrerade lögner, Zetterberg & Thelanders boktryckeri, Stockholm 1928.

Censurkort (Statens biografbyrå)

- 27245 (Skeppsbrutna bland kannibaler)
27264 (Skeppsbrutna bland kannibaler)
27265 (Skeppsbrutna bland kannibaler)
29632 (Anderssonskans Kalle)
32919 (Studenterna på Trösthult)
37246 (Pansarkryssaren Potemkin)
37426 (Mänsklighetens gissel)
40885 (Onkel Toms stuga)
41025 (Oktober – 10 dagar som skakade världen)
42015 (Kampen mellan könen)

Utredning (Stockholms stadsarkiv)

- Handlingar angående elever biografbesök 1929*, Stockholms folkskoleledningsarkiv (SFA), SE/SSA/0569/F II c, volym 1–2.

Tidskrifter

- Anmandagens filmnyheter* 1922–25
Biografbladet 1922, 1927, 1929
Biografrevyn 1922–23
Biografägaren 1926–29
Filmbladet 1918, 1920–25
Filmjournalen 1919–29
Filmnyheter 1920–29
Scenen 1921
Svensk filmtidning 1924–25, 1927
Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm 1924–25
Våra nöjen 1925–29

Tidningar

Aftonbladet
Arbetaren
Arbetet
Dagens Nyheter
Folkets Dagblad Politiken
Fäderneslandet
Göteborgs-Posten
Göteborgs-Tidningen
Helsingborgs Dagblad
Lunds Dagblad
Nya Dagligt Allehanda
Ny Tid
Skånska Dagbladet
Social-Demokraten
Stockholms Dagblad
Stockholms-Tidningen
Svenska Dagbladet
Sydsvenska Dagbladet

Samtida skrifter, texter och annonser

- Almqvist, Joseph, "Sverige och utlandet" i *Våra nöjen* 1927:45.
Bagare, David, "Thomas Meighan om kvinnan och kärleken" i *Filmjournalen* 1921:4.
Berg, Bengt, "Bengt Berg om sin elefantfilm samt om bildningsfilmen, publiken, staten, operan m. m." i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1924:4.
Berg, Gustaf, *Barn och biograf. En orientering med hänsyn till censuruppgift och gällande förordning*, Svenska tryckeriaktiebolaget, Stockholm 1916.
Berglöv, Gry, "Om de voro kvinnor" (karikatyrteckning) i *Filmjournalen* 1925:9.
Bergman, Hjalmar, "Kärlek genom ett fönster" [1925] i *Eros' begravning. Kärleken genom ett fönster och andra berättelser*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954.
Bjarne, Ivan, "Underliga yrken – manliga manukurister och maskott i spelsalen" i *Filmnyheter* 1928:1.
Bolinder, Gustaf, "Vad är comme il faut hos naturfolket?" i *Våra nöjen* 1929:9.
Bolinder, Gustaf, "Folk som inte kan kyssar och folk som kan det" i *Våra nöjen* 1929:32.
Brunius, August, "Gösta Ekman" i *Scenen* 1921:15.
Burman, Gunnar, "Barnprogrammen. Dr. Gunnar Burman är av en annan mening än 'Biogubbe'" i *Biografägaren* 1929:2.
Carlberg, B, "Sydamerikanskt biografliiv. Den verkliga sensationsfilmen och den verkligt förstående publiken" i *Filmjournalen* 1921:1.
Dahlin, Thure, "Onkel Teodor blir onkel Constantin. Ett sammanträffande med Ivan Hedqvist i Paris" i *Filmjournalen* 1921:8.
Ekman, Gösta, "Gösta Ekman om kritiken 1927" i *Våra nöjen* 1927:1.
Forsstrand, Carl, "Modedårskap och hjältemod" i *Våra nöjen* 1925:11.
Gaate, Inga, "Om kvinnorna och kärleken. Vad Ramon Novarro har att säga om det viktiga problemet" i *Filmjournalen* 1924:29.
Gaate, Inga, "Amerikanskt och europeiskt. Kvinnan och mannen på denna och andra sidan Atlanten" i *Filmnyheter* 1925:20.
Gagner, Marie Louise, *Barn och biografställningar. Ett föredrag av, jämte ett uttalande i samma ämne av professor B. E. Gadelius*, Lars Hökerberg förlag, Stockholm 1908.

- Heft, Tore, "Kokainet – den vita faran" i *Våra nöjen* 1929:42.
- Hyltén-Cavallius, Ragnar, "Våra herrar: Gösta Ekman" i *Våra nöjen* 1928:34.
- Liander, Halfdan G, *Biografen. Ett ord till fackets män samt till föräldrar och lärare*, Pedagogiska skrifter utgivna av Sveriges allmänna folkskolelärareförenings litteratursällskap, 97:e häftet, Lund 1922.
- Lundborg, Herman, "Om rasblandningar och släktgiften ur biologisk synpunkt. Kort granskning och översikt" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i Modern belysning*, P A Norstedt & Söner, Stockholm 1919.
- Lundborg, Herman, *Svensk raskunskap. Folkupplaga med text, kartor, diagram och plan-scher*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1927.
- Lundegård, Karl, "Strykpojken biografen" i *Filmbladet* 1918:5.
- Lundegård, Karl, "Ungdomens förvildning och dess orsaker" i *Filmbladet* 1918:6.
- [Lundegård, Karl], "Familjelivet och biografen" i *Filmbladet* 1920:5.
- Lundegård, Karl, "Felaktig ursprungsbeteckning" i *Filmbladet* 1921:37.
- Lundegård, Karl, "Emerson och Doug" i *Filmbladet* 1922:25.
- Lundegård, Karl, "Biografen och ungdomens brottslighet" i *Filmbladet* 1922:30.
- Lundegård, Karl, "Barn och biograf" i *Filmbladet* 1923:19.
- [Lundegård, Karl], "Kvinnan och kärleken. Och i någon mån även äktenskapet" i *Biografägaren* 1927:11.
- Marcus, Gerda, "En rysk film gör sensation i Tyskland. 'Pansarkryssaren Potemkin' av Berlinkritiken kallad 'en vändpunkt i filmkonstens historia'" i *Filmjournalen* 1926:9–10.
- Maurice, O, "Konstgjorda stjärnor eller äkta. Var ligger felet i stjärnsystemet?" i *Filmjournalen* 1923:4.
- Meissner, Hjalmar, "Varning för jazz" i *Scenen* 1921:13.
- Münsterberg, Hugo, *The Film: A Psychological Study*, Dover Publications, New York (1916) 1970.
- Nordenstreng, Rolf, "Finnar och lappar" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i modern belysning*, A B Norstedt & Söner, Stockholm 1919.
- Nordenström-Law, Anna, "Varför älskade kvinnorna Valentino?" i *Filmjournalen* 1927:1.
- Norlander, Emil, "Pappan till 'Anderssonskans Kalle' uttalar sig" i *Filmjournalen* 1922:14.
- Näsström, Gustaf, "Studentskor förr och nu" i *Våra nöjen* 1925:20.
- Ring, R L, *Kallprat om film*, A-B Tullbergs films förlag, Stockholm 1928.
- Semitjoff, Vladimir, "Två hjältar. Filmens kung Karl och tsar Peter genom ryska ögon" i *Filmjournalen* 1925:11.
- Signaturen Ala, "Männen och kärleken. Constance Talmadge berättar om varför männen lätt blir förälskade i skådespelerskor" i *Filmjournalen* 1925:12.
- Signaturen Alexis, "En gång filmbov – alltid... Edwin Adophson trivs i bovfacket men vill gärna byta" i *Filmjournalen* 1927:19.
- Signaturen Arbitrer & Co [Martin Martelius m fl], "Nytt liv i den svenska filmen" i *Våra nöjen* 1926:46.
- Signaturen Biogubbe, "Barnprogrammen. 'Biogubbe' är icke omvänd" i *Biografägaren* 1929:4.
- Signaturen Bon, "En titt upp till Tullbergsfilm. Les extrêmes se touchent: industri och äventyr" i *Svensk filmtidning* 1924:10.
- Signaturen –den lille, "Tom Walter fick extrabetalt när han fick smörj. Intervju med två Målarpirater" i *Filmnyheter* 1923:33.
- Signaturen –dt, "De ungas brottslighet" i *Filmbladet* 1918:1.
- Signaturen E [M Enderstedt], "Barn på bio" i *Biografägaren* 1929:18.
- Signaturen En uppsaliensare, "Studenterna och erotiken. Några randanteckningar till 'Carolina Rediviva' av en uppsaliensare" i *Filmjournalen* 1921:4.

- Signaturen Esko, "Förståndiga ord om film... Tror åtminstone författaren..." i *Filmjournalen* 1927:4.
- Signaturen E Z & G T-s, "Gösta Ekman som författare. 'Den tänkande August' – en rolig och en fin bok. Varför dagspressen gjort sensation av densamma?" i *Våra nöjen* 1928:50–51.
- Signaturen G Bg [Gustaf Berg], "Lata latituder" i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:5.
- Signaturen G N-d, "Kvinnan och mannen just nu. Ett samtal om tidsandan" i *Våra nöjen* 1927:29.
- Signaturen Krix, " "Bland landsmän i Amerika" – en fängslande filmskildring av svenska-amerikanernas liv" i *Filmnyheter* 1925:1.
- Signaturen Le Fleur, "Böra damerna ha långa byxor?" i *Våra nöjen* 1929:28.
- Signaturen –lin [Vera von Kraemer], "Rodolph Valentino, den nya idolen. Några ord om porträttet på första sidan" i *Filmnyheter* 1922:41.
- Signaturen –lin [Vera von Kraemer], "Två sidor om filmens pojkar. Som apropos till Gustaf Molanders mönstring av Stockholms ungdom nu på söndag" i *Filmnyheter* 1923:14.
- Signaturen I G, "Om film och rasskillnad. "Ben-Hur"-inspelningen avbruten, amerikana resa tillbaka till sitt eget land igen" i *Filmjournalen* 1925:5.
- Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], "Jack Holt – en 'manlig vamp' " i *Filmnyheter* 1921:28.
- Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], "Det manliga koketteriets arsenal. Filmen förser oavbrutet med nya vapen" i *Filmjournalen* 1922:18.
- Signaturen Miss Shingle, "Där fru och fröken Stockholm shinglas. En titt bakom kulisserna på Grands 'hårbar' " i *Våra nöjen* 1925:42.
- Signaturen M W [Magnus Wester], "Världshistorien som vaknar till liv. Den märkliga Universalfilmen "Onkel Toms stuga" presenteras nu för svensk publik" i *Filmjournalen* 1928:15.
- Signaturen M W-r [Magnus Wester], "De unga som filmkritici. Intressanta jämförelser mellan biografen och teatern i höstens studentskrivningar" i *Filmbladet* 1924:3.
- Signaturen O S, "Abu Markúb och de hundra elefanter. Bengt Bergs film och föredrag om resan uppför Nilen" i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:8.
- Signaturen Pajazzo, "Frumtimmskarlar och gifta män. Resonemang om Don Juan" i *Våra nöjen* 1927:40.
- Signaturen Pan, "Katjas stora filmkärlek" i *Filmjournalen* 1927:13.
- Signaturen Péra [Anna Odher], "Hur är det med mansfriden?" i *Våra nöjen* 1929:3.
- Signaturen Péra [Anna Odher], "Ingen längre svag... Kvinnan har maskuliniserats och lagt bort en hel del av sina gamla svagheter – Istället har hon fått nya" i *Våra nöjen* 1929:25–26.
- Signaturen P-n, "Romanen som skapade historia. Litet litteraturhistoria inför premiären på "Onkel Toms stuga" " i *Filmjournalen* 1928:3.
- Signaturen P 23 och T H, "Vad kvinnor älska. Ett litet besked till Alexander den lille" i *Filmnyheter* 1923:9.
- Signaturen –rell, "Nakenheten och filmen" i *Filmjournalen* 1926:1.
- Signaturen –rell, "Varför skiljer man sig. Litet om att giftas och skiljas i filmstaden" i *Filmjournalen* 1927:7.
- Signaturen Ritsch [Magnus Wester], "Passar ni för äktenskapet?" i *Filmjournalen* 1927:6.
- Signaturen Robin Hood [Bengt Idelstam-Almqvist], "Robin Hood talar ur skägget" i *Våra nöjen* 1925:41.
- Signaturen Sascha, "Gösta Ekman om film och filmning. En intervju med den store favoriten" i *Svensk filmtidning* 1924:12.

- Signaturen Serge [Sven Stolpe], "De svenska kvinnorna ha funnit nåd inför Enrique Rivero" i *Filmnyheter* 1927:21.
- Signaturen S K, "Bland landsmän i Amerika. Svensk-Amerika-filmarna åter hemma med vackra arbetsresultat" i *Filmjournalen* 1924:26.
- Signaturen Solo, "Präktiga krigartyper i "Fänrik Ståls sägner". Ett imponerande porträttgalleri av finska krigets hjältar och pultroner" i *Filmjournalen* 1926:1.
- Signaturen S S-e [Sven Stolpe], "Den ryska filmen. En originell filmkonst växer fram i sovjetriker" i *Filmjournalen* 1927:2.
- Signaturen Svarta Handen, "Gösta Ekmans byxor" i *Fäderneslandet* 3/1 1925.
- Signaturen V v K [Vera von Kraemer], "Svart inslag i svensk film" i *Filmnyheter* 1927:25.
- Siwertz, Sigfrid, *Lata latituder*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1924.
- Thesleff, Arthur, "Zigenare och tattare" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i modern be-lysnings*, P A Norstedt & Söner, Stockholm 1919.
- Wilhelm [Prins], *Bland dvärgar och gorillor. Med svenska zoologiska expeditionen till Centralafrika*, P A Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1922.
- Wägner, Elin, "'Norrtullsligans' författarinna om 'sin' film" i *Filmnyheter* 1924:1.
- Åbergsson, Farbror, "Samtal med en diva" i *Filmnyheter* 1923:26.
- Osignerade:
- "'Afrika' – filmens roligaste negerpojke" i *Filmnyheter* 1921:14.
- "Anderssonskans Kalle – ett dåligt föredöme för ungdomen. Maskiningeniör Rosberg går skarpt tillrätta med filmen – andra personer anse den relativt ofarlig" i *Filmbladet* 1922:27.
- "Anderssonskans Kalle torde väl vara Sveriges mest bekanta och populära tjuvpojke" (annons) i *Biografbladet* 1922:7.
- "Argentinen Enrique Rivero – den nya älskaren i svensk film" i *Filmnyheter* 1927:8.
- "Arizona – Douglas Fairbanksfilmen på Röda Kvarn" i *Filmnyheter* 1920:1.
- "Bananbanans ändpunkt är A/B Banankompaniet Stockholm-Göteborg-Malmö" (annons) i *Våra nöjen* 1926:7.
- "Barnfrågan" i *Biografägaren* 1926:6.
- "Ben Hur", "Frestelse" och "Soluppgång" i täten. Resultatet av Filmjournalens omröstning om de tio bästa" i *Filmjournalen* 1928:5.
- "Biografen och barnens lekar. En olyckshändelse med dödlig utgång som uppgives ha för- anletts av biografbesök" i *Filmbladet* 1923:19.
- "Biografbesökare! Läs Social-Demokraterns recensioner!" (annons) i *Filmnyheter* 1921:14.
- "Biografägare! Ett effektivt organ för reklamering av Edra filmer är utan tvivel Social-Demokraten" (annons) i *Filmbladet* 1921:44.
- "Björktvål Prins av Parma" (annons) i *Filmnyheter* 1928:17.
- "Bolsjevik-svenska" och "Allehanda-svenska". Ett uddigt replikskifte" i *Biografbladet* 1922:4.
- "Börjar vår film förflockas? Ett märkligt "giv akt" i en schweizisk tidning" i *Biografrevyn* 1923:8.
- "Carl Brisson i svensk film – huvudrollen i 'Hjärtats triumf'" i *Filmnyheter* 1928:20–21.
- "Cirkus Bimbini" i *Filmjournalen* 1921:17.
- "Dans varje aften i Ceders salonger" (annons) i *Filmnyheter* 1922:7.
- "Darwins teorier" i *Biografbladet* 1922:19.
- "Den manliga stjärntypen förr och nu" i *Filmnyheter* 1925:14.
- "De skola smälta i munnen" (annons) i *Stockholms Dagblad* 30/10 1928.
- "De svenska filmerna i utlandet. Utomordentligt gynnsam kritik" i *Filmnyheter* 1920:2.
- "Det farliga nöjet" i *Biografägaren* 1926:3.
- "Det långa håret dröjer – Paris håller på det korta" i *Filmnyheter* 1927:23.

- "Det var en liten prinsessa... En liten negerprinsessa som spelat film" i *Filmnyheter* 1925:25.
- "Diakonistatistik" i *Biografbladet* 1922:15.
- "Douglas Fairbanks gör en österländsk storfilm. Motivet hämtat ur 'Tusen och en natt' " i *Filmnyheter* 1923:24.
- "Douglas Fairbanks muskler" i *Filmnyheter* 1923:26.
- "Edra förlovningsringar. Juvelerare H. Karefelt" (annons) i *Filmnyheter* 1921:45.
- "En biografskandal. Obehagligt intermezzo i en Berlinsk förstahandsteater" i *Filmbladet* 1921:16.
- "Engelska lovord om 'Körkarlen' " i *Filmnyheter* 1921:8.
- "En million svenska barn på skolbio" i *Filmnyheter* 1923:23.
- "En ny rysk film i stil med 'Den gula biljetten' " (annons) i *Biografägaren* 1929:11.
- "En platsannons i husmodern – hennens och kvinnornas tidning – ger alltid resultat" (annons) i *Filmjournalen* 1922:8.
- "Enrique Rivero blir förföljd på Stockholms gator" i *Filmnyheter* 1927:39.
- "En rolig film om förtryckta män" i *Filmnyheter* 1924:10.
- "En sedlighetssårande film. Biografägare dömd till fängelse" i *Biografbladet* 1922:8.
- "En tvättakta neger i svensk film" i *Filmnyheter* 1925:18.
- "En vetenskapsman som försvarar biografen. Läxar upp kritiken" i *Filmbladet* 1922:3.
- "En äkta tsar Peter" i *Annandagens filmnyheter* 1924.
- "Ett filmfotografiskt vikingatåg. Svensk Filmindustris Afrika-expedition hemkommen" i *Filmjournalen* 1921:18.
- "Ett och annat från filmvärlden. Pola Negri om männen" i *Svensk filmtidning* 1924:1.
- "Ett par kilo i stjärnhullet kan betyda mycket. Hur man fetmar och magrar i Los Angeles" i *Filmnyheter* 1923:27.
- "Ett utlandsangrepp på svensk film" i *Filmnyheter* 1922:16.
- "Europeisk film vinner insteg i Amerika" i *Biografägaren* 1927:18.
- "Fem farliga f – och ett sjätte. Förargelseklippan filmen: förebräelser, fakta och försvarsförsök" i *Filmjournalen* 1921:15.
- "Filmarna som jagade björn och säl i Ishavet" i *Filmnyheter* 1929:25.
- "Filmen i kyrkans kulturella verksamhet. Ett gott betyg från stadsmissionen i Stockholm" i *Filmnyheter* 1923:2.
- "Filmen i skolan. Från svarta tavlan till vita duken" i *Filmjournalen* 1921:16.
- "Filmens Romeo har modärniserats" i *Filmnyheter* 1921:45.
- "Filmens utlandspropaganda för Sverige. En intervju med direktör Magnusson" i *Filmbladet* 1920:10.
- "Film är icke synd. De frikyrkligas skuggrädsla för allt, som stöter på biograf, kommer snart att upphöra" i *Filmnyheter* 1920:10.
- "Fäderneslandets svarta lista" i *Fäderneslandet* 15/12 1923.
- "George O'Brien" (idolporträtt) i *Filmjournalen* 1927:11.
- "'Giftas' blev ingen succé. 'Mörkrets hjärta' på Röda kvarn veckans bästa film" i *Våra nöjen* 1926:10.
- "Glad ja! Visst är jag det. Flickan min i Öregrund gav mig en YvY-tvål och nu gilla mej stockholmskorna skarpt" (annons) i *Filmjournalen* 1929:17–18.
- "Gossen som tjänar miljoner. En sannfärdig berättelse om Jackie Coogans första levnadsår" i *Filmnyheter* 1923:10.
- "Grogg och Kalle öppnar negerbiograf" (tecknad serie) i *Filmjournalen* 1919:1.
- "Gösta Ekman" (idolporträtt) i *Filmjournalen* 1919:3.
- "Gösta Ekman" i *Filmjournalen* 1922:1.
- "Gösta Ekman hemma hos sig" i *Filmjournalen* 1920:4.
- "Gösta Ekman i fullt arbete med Faust" i *Filmnyheter* 1925:36.

- "Hemberg" i *Biografägaren* 1927:3.
- "Henry Ford, judarna och filmen" i *Filmbladet* 1921:13.
- "'Hon, han och Andersson' – en Fridolf Rhudinfilm" i *Filmnyheter* 1926:30.
- "Hos malajer på Sumatra. Första filmen från Svensk Filmindustris expedition jorden runt" i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:8.
- "Hur barnen gå på bio. En redovisad skolundersökning i Stockholm" i *Filmbladet* 1918:6.
- "Hur jag håller mig i form. Hygieniska bekännelser av filmdivor" i *Filmnyheter* 1921:34.
- "I modets marginal. Kvinna eller man?" i *Våra nöjen* 1926:44.
- "Indiskret glimt ur en filmstjärnas privata liv" i *Filmnyheter* 1922:29.
- "Inspelningen av Johan Ulfstjerna väcker protest på finskt håll. Skådespelets presenterande som historisk film är vilseledande" i *Filmbladet* 1923:14.
- "Intervju med en treåring!" i *Filmnyheter* 1922:31.
- "Inte uteslutande kärlek" i *Filmbladet* 1920:12.
- "Ishavsfilmen Den starkaste" (annons) i *Filmjournalen* 1929:17–18.
- "Jackie Coogan hemma hos sig. En rörande amerikansk skildring av 'underbarnets privatliv'" i *Filmnyheter* 1923:6.
- "Jackie Coogan, sjuåringen, i ny roll" i *Filmnyheter* 1922:26.
- "J. O. Baumgarts pianofabrik. Tillverkar Flyglar och Pianon" (annons) i *Filmnyheter* 1927:38.
- "John Barrymore försvarar lättjan som en dygd" i *Filmnyheter* 1926:1.
- "Johnsons kannibaler" i *Filmbladet* 1920:29.
- "Jude och dock inte jude" i *Filmnyheter* 1925:37.
- "Juveler och pärlor. AB Nordiska Kompaniet" (annons) i *Filmnyheter* 1922:39.
- "Kapten Groggs liv och leverne. Berättade av hans pappa, artisten Victor Bergdahl" i *Filmnyheter* 1921:2.
- "Konsten att behålla en man. Ett kapitel om erotisk efterhängsenhet" i *Våra nöjen* 1927:10.
- "Kulturchauvinism. Nya attacker mot amerikansk film" i *Filmjournalen* 1927:15.
- "Kvinna eller man?" i *Filmnyheter* 1926:29.
- "Kvinnohataren" (annons) i *Filmbladet* 1924:10.
- "Kärleken är en farligt makt, som nogsamt röntes av bilden här" (annons) i *Biografbladet* 1922:10.
- "Litet frenologi, apterad på några filmstjärnor" i *Filmnyheter* 1922:10.
- "Ljudfilmens musikaliska "kulturfara" " i *Biografbladet* 1929:6.
- "Malmöflicka dyker upp på amerikanska filmfirmamentet" i *Filmnyheter* 1928:29–30.
- "Man kunde gott säga att 99% av alla filmer handla om kärlek. Och i 999 fall på 1,000 är det kärlek med lyckligt slut" i *Filmbladet* 1920:12.
- "Manlig kraft och skönhet – ur filmens stora bilderbok" i *Filmnyheter* 1928:10.
- "Man skyr inte starka scener i den amerikanska filmen" i *Filmjournalen* 1927:18.
- "Medeltida tortyr går igen i våra dagars skönhetshygien" i *Filmnyheter* 1929:21–22.
- "Med ljus och lycka efter målarpirater" i *Filmnyheter* 1923:17.
- "Mexikanarna inga bovar. Amerikansk film portförbjuden i Mexiko så länge filmbovarna äro mexikanare" i *Biografrevyn* 1922:4.
- "Mitt manliga ideal – och mitt kvinnliga. Filmstjärnor av båda könen ha ordet" i *Filmnyheter* 1921:17.
- "Modenytt från scen och film" i *Filmjournalen* 1921:17.
- "Mot pormask, röd näsa. Bomans Myrrhatinktur" (annons) i *Filmnyheter* 1922:10.
- "Målarpirater, ohøj! Ett erbjudande till käcka ungdomar att spela film i sommar" (annons) i *Filmnyheter* 1923:14.
- "Negerdansen på film sprider glädje både på bio och i skolsal" i *Filmnyheter* 1927:6.

- "Nutidens modernaste tandkräm, som bleker tänderna genast. Chlorodont" (annons) i *Filmnyheter* 1922:22.
- "Nya filmengagemang till Råsunda. John Brunius besätter rollerna i 'En piga bland pigor'. Einar Hansson som målarpirat" i *Filmnyheter* 1923:21.
- "Några ord om Annandagens Filmnyheter. En tidning som utgår i jätteupplaga och sprides över hela landet" i *Filmnyheter* 1925:1.
- "När millionerna rulla" – En Lasse Ringfilm från ofärdsåren" i *Filmnyheter* 1924:36.
- "Onkel Toms stuga i pånyttfödelse. Inspelning av Harriet Beecher Stowe's bok som blivit miljonaffär" i *Filmjournalen* 1927:14.
- "Onkel Toms skyddslingar" (annons) i *Biografägaren* 1929:4.
- "Onkel Toms stuga" (annons) i *Filmjournalen* 1928:9–10.
- "'Parisiskor' en – internationell ensemble i hypermodern film" i *Filmjournalen* 1928:2.
- "Pernod – den amerikanska pojken sådan han verkligen är" i *Filmnyheter* 1921:15.
- "Prostituerad" (annons) i *Biografägaren* 1929:13.
- "På rakstugorna i U.S.A." i *Aftonbladet* 1/4 1924.
- "Pälsvaru-A.-B. Alaska" (annons) i *Filmnyheter* 1922:44.
- "Regissör John Lindlöfs Filmskola" (annons) i *Filmnyheter* 1928:17.
- "Sedligheten beror ej blott på kjolarna!" i *Dagens Nyheter* 12/10 1926.
- "Shingling och undulering utföres av förstklassig, manlig expert" (annons) i *Våra nöjen* 1926:12.
- "Skeppsbrutna bland kannibaler" (annons) i *Filmjournalen* 1921:16.
- "Svarta skönheter och vita. Smånytt från inspelningsfronten" i *Filmjournalen* 1925:15–16.
- "Svenska filmens första älskare. Många yngre karaktärsskådespelare i svensk film, men ont om unga 'filmhjältar' " i *Filmjournalen* 1923:15.
- "Svenska filmer sedda med utlandets ögon" i *Filmnyheter* 1921:35.
- "Svenska Morgonbladets 'kristliga' kärlek till filmen. En sensationell hetsartikel i stället för ett objektivt referat" i *Filmbladet* 1923:21.
- "Svensk film inför fransk publik. "Cinema" har utgivit ett specialnummer ägnat den svenska filmen" i *Filmbladet* 1921:25.
- "Svensk film inför utlandet" i *Svensk filmtidning* 1924:12.
- "Svensk film som nationell reklam. Hur den svenska filmtrusten tänker erövra världen" i *Filmjournalen* 1919:2.
- "Svensk filmtrio till Amerika. Stiller – Garbo – Hansson lämna oss" i *Svensk filmtidning* 1925:5.
- "Svensk konst och svensk film" i *Filmbladet* 1921:13.
- "Svensk premiär i Karlskoga" i *Filmjournalen* 1927:16.
- "Svenskt filmfolk på kontinenten. Gösta Ekman's Faust-engagemang kronan på verket i ett omfattande samarbete" i *Svensk filmtidning* 1925:16.
- "Sydamerikansk herre i svensk stad" i *Våra nöjen* 1927:24–25.
- "'Synkroniseringen' av Ville Andesonsfilmen" i *Stockholms-Tidningen* 29/10 1929.
- "Säsongsens första film med Jackie Coogan" (annons) i *Biografbladet* 1922:15.
- "Säsongsens stora överraskning" (annons) i *Biografägaren* 1926:11.
- "Tio minuter om dagen ha vi råd att offra för att hålla vår kropp i form" i *Filmnyheter* 1923:21.
- "Tur hos damerna har den herre, som tvättar sig med Björktvål Prins av Parma" (annons) i *Filmnyheter* 1928:21.
- "Ur pressen. Osmaklig och skadlig 'stjärnkult' " i *Filmbladet* 1923:15.
- "Vad de tycka om sina män. Filmstjärnor äro nöjda med sina äktenskap" i *Filmnyheter* 1923:30.
- "Varför överge männen hemmen?" i *Filmnyheter* 1924:24.

- "Verkliga peshärddar" i *Biografägaren* 1926:5.
 "Victor Sjöström i London. Ett personligt intryck" i *Filmbladet* 1921:8.
 "Vid Ludvig XV:s hov. Automobilcentralen. Fiat" (annons) i *Filmnyheter* 1925:40.
 "Vita hår och glömda tragedier i filmvärldens 'old atmosphere'" i *Filmnyheter* 1923:37.
 "Våra nöjens programförklaring" i *Våra nöjen* 1925:5.
 "Våra studenter och andra. Ivan Hedqvists överläggare" i *Filmjournalen* 1920:11.
 "Zigenare" i *Nya Dagligt Allehanda* 23/9 1928.
 "Zigenare och zebbor. Film-Bengt berättar" i *Biografägaren* 1928:15.
 "Zigenerskans sjuka barn" i *Svensk filmtidning* 1924:10.
 "Årets verkliga pojkfilm blir naturligtvis Mälarpirater efter Sigfrid Siwertz' friska äventyrsbok" (annons) i *Filmbladet* 1923:14.
 "Äktenskapet och stjärnorna. 'Gift er aldrig!' säger Elinor Glyn – men de flesta amerikanska filmstjärnorna protestera" i *Filmnyheter* 1921:12.
 "Är filmens unga flicka efter sin tid? Hon är alltför snäll och oskuldssfull, menar en amerikansk tidning" i *Filmnyheter* 1923:1.

Litterära förlagor

- Aho, Juhani, *Johan*, Bonniers, Stockholm 1911.
 Norlander, Emil, *Anderssonskans Kalle. Pojkstreck och kärringskvaller*, Christofers bokförlag, Stockholm (1901) 1960.
 Siwertz, Sigfrid, *Mälarpirater*, Lind & Co, Stockholm (1911) 2002.
 Strömberg, Sigge, *Styrman Karlssons flammor: en svensk sjömans äventyr*, IBA, Uddevalla (1918) 1976.
 Wägner, Elin, *Norrtullsligan*, En bok för alla, Stockholm (1908) 1994.

Biografer

- Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935.
 Dahlgvist, Valdemar, "Fridolf och jag av" i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935.
 Edgren, Gustaf, "Fridolf "kände" " i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935.
 Ekman, Gösta, *Den tänkande August*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1928.
 Ekman, Gösta, "Fridolf – en konstnär" i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935.
 Ekman, Hasse, *Gösta Ekman*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1938.
 Forslund, Bengt, *Victor Sjöström. Hans liv och hans verk*, Bonniers, Stockholm 1980.
 Forslund, Bengt, *Från Gösta Ekman till Gösta Ekman. En bok om Hasse, far och son*, Askild & Kärnekull, Borås (1982) 1983.
 Gerhard, Karl, "Den siste historionen" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan*.
Konstnären, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1938.
 Hyltén-Cavallius, Ragnar, *Följa sitt genius*, Hökerbergs bokförlag, Stockholm 1960.
 Lagerwall, Sture, "Hans vänskap svek aldrig" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1938.
 Lindberg, Per, "Samarbete med Gösta" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1938.
 Lindberg, Per, *Gösta Ekman. Skådespelaren och människan*, Natur och Kultur, Stockholm 1942.
 Siwertz, Margit, *Lars Hanson*, Norstedts, Stockholm 1947.

Tranströmer, Gösta (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1938.
 Wallén, Sigurd, *Revvydags. Tystnad – tagning – kamera går*, Medéns förlag, Stockholm 1944.

Övrig litteratur

- Abbott, Megan, *The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hardboiled Fiction and Film Noir*, Palgrave Macmillan, New York 2003.
 Abrams, Mark, *The Teenage Consumer*, London 1959.
 Addison, Heather, " 'Must the Players Keep Young?': Early Hollywood's Cult of Youth" i *Cinema Journal* 2006:4.
 Alm, Martin, *Americanitis: Amerika som sjukdom och läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Studia Historica Lundensia, Lund 2002.
 Althusser, Louis, *Essays on Ideology*, Verso, London (1971) 1984.
 Altman, Rick, *Film/Genre*, BFI, London (1999) 2004.
 Ambjörnsson, Ronny, *Mansmyter: en liten guide till manlighetens paradoxer*, Ordfront, Stockholm (1990) 1999.
 Ambjörnsson, Ronny, *Den skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverks-samhälle 1880–1930*, Carlssons, Stockholm 1998.
 Amft, Andrea, "Att skapa en "autentisk" minoritet: om maktrelationen mellan svenskar och samer från slutet av 1800-talet fram till 1970-talet" i *Historisk tidskrift* 1998:4.
 Andersson, Lars M, *En jude är en jude är en jude... Representationer av "juden" i svensk skämtpress omkring 1900–1930*, Nordic Academic Press, Lund 2000.
 Andersson, Lars M, Lars Berggren & Ulf Zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001.
 Andersson, Therése, *Beauty Box: filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2006.
 Andræ, Carl Göran, *Revolt eller reform: Sverige inför revolutionerna i Europa 1917–1918*, Carlssons, Stockholm 1998.
 Ang, Ien, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London 1985.
 Appleby, Joyce, Lynn Hunt och Margeret Jacob, "Telling the Truth About History" i Keith
 Jenkins (ed), *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997.
 Artæus, Irène, *Kvinnorna som blev över. Ensamstående stadskvinnor under 1800-talets första hälft – fallet Västerås*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1992.
 Bauman, Zygmunt, *Life in Fragments: Essays in Postmodern Morality*, Blackwell, Cambridge 1995.
 Bengtsson, Bengt, *Ungdom i fara – ungdomsproblematiken i svensk spelfilm 1942–62*, Stockholms universitet, Uppsala 1998.
 Bentzel, Ragnar, *Det privata konsumtionen i Sverige 1931–65*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1957.
 Berggren, Henrik, *Seklets ungdom. Retorik, politik och modernitet 1900–1939*, Tidens förlag, Stockholm 1995.
 Berglund, Tomas, *Det goda faderskapet i svenskt 1800-tal*, Carlssons, Stockholm 2007.
 Bergman, Helena och Barbra Hobson, "Compulsory Fatherhood: The Coding of Fatherhood in the Swedish Welfare State" i Barbra Hobson (ed), *Making Men into Fathers: Men, Masculinity and the Social Politics of Fatherhood*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
 Besserman, Anna, "Den lågkyrkliga väckelsens syn på judar och judendom" i Kerstin Ny-

- ström (red), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund University Press, Lund 1991.
- Beynon, John, *Masculinities and Culture*, Open University Press, Buckingham 2002.
- Björkin, Mats, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Aura förlag, Stockholm 1997.
- Bladh, Christine, *Månglerskor. Att sälja från korg och bod i Stockholm 1819–1846*, Göteborgs universitet, Stockholm 1991.
- Blomberg, Eva, *Vill ni se en stjärna? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953*, Nordic Academic Press, Lund 2006.
- Blomqvist, Håkan, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, Carlsons, Stockholm 2006.
- Bly, Robert, *Iron John: A Book About Men*, Ebury Press, London (1990) 2001.
- Boërhuis, Ulf, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot "smuts litteraturen" i Sverige*, Gidlunds, Södertälje 1989.
- Boëthius, Ulf, "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna" i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering*, Symposium, Stockholm (1990) 1994.
- Bolin, Göran, *Filmbytare: videovåld, kulturell produktion & unga män*, Borea, Stockholm 1998.
- Bolter, Jay David och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media – Theoretical and Practical Studies*, MIT Press, Cambridge 2000.
- Bordwell, David och Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1994.
- Bordwell, David och Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1997.
- Brewster, Ben och Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, New York 1997.
- Broberg, Gunnar, *Statlig rasforskning. En historik över rasbiologiska institutet*, Ugglan 4, Lund 1995.
- Broberg, Gunnar och Mattias Tydén, *Oönskade i folkhemmet – rashygien och sterilisering i Sverige*, Gidlunds, Stockholm 1991.
- Bruzzi, Stella, *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, BFI, London 2005.
- Burgman, Torsten, *Rysslandsbilden i Sverige. Från Ivan den förskräcklige till Vladimir Putin*, Historiska media, Lund 2001.
- Butler, Judith, *Gender Trouble: Feminism and the Subversions of Identity*, Routledge, New York 1990.
- Butters Jr, Gerald R, *Black Manhood on the Silent Screen*, University Press of Kansas, Lawrence 2002.
- Chalfork, Fredrik, "När "svartrockar" blev "vitrockar". Om Ivar Bromans bidrag i den rasbiologiska och rashygieniska debatten under åren 1920–1940" i *Scandia* 2006:1.
- Chanan, Michael, "Economic Conditions of Early Cinema" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.
- Chris, Cynthia, *Watching Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis och London 2006.
- Cohen, Stanley, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of Mods and Rockers*, Martin Robertson, Oxford (1972) 1982.
- Collstedt, Christopher, *Duellanten och rättvisan. Duellbrott och synen på manlighet i stormaktsväldets slutskede*, Sekel förlag, Lund 2007.
- Connell, R W, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge (1995) 1999.
- Dahlqvist, Marina, "Snow-White: The Aesthetic and Narrative Use of Snow in Swedish Si-

- lent Film" i John Fullerton & Jan Olsson (ed), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Libbey, Sydney 1999.
- Doane, Mary Ann, *Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- Dofs Sundin, Monica, *Rödruvan i filmens tidsålder: sagospår och filmversioner 1901–2001*, Filmförlaget, Uppsala 2003.
- Dudnik, Stefan, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War: Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004.
- Dufwa, Sune G, *Kön, lön och karriär. Sjuksköterskeyrkets omvandling under 1900-talet*, Växjö University Press, Göteborg 2004.
- Dworkin, Andrea, *Intercourse*, Secker & Warburg, London 1997.
- Dyer, Richard, *Stars*, BFI, London (1979) 2004.
- Dyer, Richard, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, Routledge, London och New York (1990) 2003.
- Dyer, Richard, *White*, Routledge, London och New York (1997) 2002.
- Edenheim, Sara, "Jakten på det "queera ögonblicket". Om det subversiva (o)möjligheter" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003:1.
- Edenheim, Sara, *Begärets lagar. Moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi*, Symposion, Stockholm 2005.
- Eilberg-Schwartz, Howard, "God's Phallus and the Dilemmas of Masculinity" i Stephen B Boyd & Mark W Muesse (ed), *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Westminster John Knox Press, Louisville 1996.
- Ekenstam, Claes, *Kroppens idéhistoria: disciplinering och karaktärisering i Sverige 1700–1950*, Gidlunds förlag, Hedemora 1993.
- Ekenstam, Claes, "Historisk mansforskning" i Claes Ekenstam, Jonas Frykman m fl, *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Gidlunds förlag, Stockholm 1998.
- Ekenstam, Claes, "En historia om manlig gråt" i Claes Ekenstam, Jonas Frykman m fl, *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Gidlunds förlag, Södertälje 1998.
- Ekenstam, Claes, "Rädd för all falla: grätens och mansbildens sammanflätade historia" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historisk perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999.
- Ekenstam, Claes, "Mansforskningens bakgrund och framtid: några teoretiska reflexioner" paper till *Den gode, den onde, den normale*, Nordisk mansforskningskonferens, Södertälje 2004.
- Ekenstam, Claes, "Rädslan att falla" i *NIKK-magasin* 2005:1.
- Ekenstam, Claes, "Mansforskningens bakgrund och framtid: Några teoretiska reflexioner" i *Norma* 2006:1.
- Ekenstam, Claes, "Män, manlighet och omanlighet i historien" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Ekerwald, Hedvig, *Varje mor är en dotter. Om kvinnors ungdomstid under 1900-talet*, Symposion, Stockholm 2002.
- Ekman, Greger, "1907: Det homosexuella genombrottet" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999a.
- Ekman, Greger, "Homosexuella i kulturdebatten" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999b.
- Elsaesser, Thomas (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.

- Englund, Thomas, "Skolans samhällsbild – elevernas medborgarfostran via folkundervisningens samhällsorientering" i Erik Wallin (red), *Från folkskola till grundskola. Tio forskare vid Pedagogiska institutionen, Uppsala universitet belyser utvecklingen under 150 år i anslutning till folkskolejubileet*, Uppsala universitet, Uppsala (1992) 1998.
- Faludi, Susan, *Ställd. Förräderiet mot mannen*, Ordfront, Stockholm (1999) 2001.
- Feusi, Norbert, *Das Vaterbild Im Schweizer Film. Eine Studie zur gesellschaftlichen Verankerung des Patriarchates und dessen Darstellung im Schweizer Spielfilm*, Stockholms universitet, Stockholm 1987.
- Fiske, John, *Television Culture*, Methuen, London 1986.
- Florin, Bo, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*, Aura förlag, Stockholm 1997.
- Foucault, Michel, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, Vintage Books, New York (1976) 1990.
- Fornäs, Johan, "Senmoderna dimensioner" i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering*, Symposion, Stockholm (1990) 1994.
- Fornäs, Johan, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Norstedts, Stockholm 2004.
- Fowler, David, *The First Teenagers: The Lifestyle of Young Wage-Earners in Interwar Britain*, The Woburn Press, London 1995.
- Frykman, Jonas, *Dansbanelandet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*, Natur och Kultur, Stockholm 1988.
- Furhammar, Leif, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Dialogos (i samarbete med Svenska filminstitutet), Stockholm (1991) 2003.
- Gallagher, Mark, *Action Figures: Men, Action Film, and Contemporary Adventure Narratives*, Palgrave Macmillan, New York 2006.
- Gens, Ingemar, *Från vagga till identitet. Hur flickor blir kvinnor och pojkar blir män. Teorin bakom pedagogiken på förskolorna Björntomten och Tittmyran*, Seminarium, Jönköping 2003.
- Gillis, John R, "Alltid lika problematiskt att göra fäder av män" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1993:1.
- Gunér, Göran, "Resor i tiden – om konsten att återskapa det förflutna" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004.
- Gunning, Tom, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectators and the Avant-Garde" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.
- Gunning, Tom, *D. W. Griffith & the Origin of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana och Chicago (1991) 1994.
- Gustafsson, Tommy, "Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925) – en historisk filmanalys" i *Scandia* 2005:1.
- Gustafsson, Tommy, "Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet" i Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (red), *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Atlantis, Stockholm 2006a.
- Gustafsson, Tommy, "I skarven mellan fakta och fiktion. Konstruktionen av manlighet och etnicitet i svensk filmkultur under 1920-talet" i Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros & Ulf Zander (red), *Historieforskning på nya vägar*, Nordic Academic Press, Lund 2006b.
- Gustafsson, Tommy, "Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet" i *Historisk tidskrift* 2006:3.
- Göransson, Anita, "Kön som analyskategori i den ekonomiska historien. Några riktlinjer och resultat" i *Fra kvinnehistorie til kjønns historie?*, Rapport III från 22:a Nordis-

- ka historikermötet, Oslo 1994.
- Göransson, Anita (red), *Maktens kön: kvinnor och män i den svenska makteliten på 2000-talet*, Nya Doxa, Nora 2006.
- Hagemann, Gro, "Om å gjøre det enkle komplisert og det usynlige synligt" i *Historien og historikerne i Norden efter 1965*, Studier i historisk metod 21, Oslo 1991.
- Halvarsson, Bo, "Anteckningar kring det filmiska stjärnsystemets uppkomst" i Jan Olsson (red), *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Symposium, Stockholm 1990.
- Hall, Donald E, *Queer Theories*, Palgrave MacMillan, New York 2003.
- Hansen, Miriam, "Early Cinema – Whose Public Sphere?" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.
- Hansen, Miriam, *Babel & Babylon. Spectatorship in the American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge och London 1991.
- Harris, Warren G, *Clark Gable: A Biography*, Three Rivers Press, New York 2002.
- Hazell, Bo, *Resandefolket. Från tattare till traveller*, Ordfront, Stockholm 2002.
- Hedin, Marika, Åsa Linderborg och Torbjörn Nilsson, *Bilden av Sveriges historia. Fyrtio sätt att se på 1900-talet*, Wahlström & Widstrand, Värnamo 2005.
- Hedling, Erik, "Kjell Sundvalls Jägarna: svensk "High Concept" " i Erik Hedling (red), *Blågult flimmer. Svenska filmanalyser*, Studentlitteratur, Lund 1998.
- Hedling, Erik, "Receptionen av Ingeborg Holm: Filmen som politiskt vapen" i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Filmanalys. En introduktion*, Studentlitteratur, Lund 1999.
- Hedling, Erik, "Filmen som historiefärd eller som historisk källa?" i *Historisk tidskrift* 2002:1.
- Hermele, Vanja (red), *Män, män, män och en och annan kvinna*, Svenska filminstitutet/Arena, Stockholm 2002.
- Higson, Andrew, "The Concept of National Cinema" i Alan Williams (ed), *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey och London 2002.
- Hirdman, Yvonne, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" i Christina Ericsson (red), *Genus i historisk forskning*, Studentlitteratur, Lund (1988) 1993.
- Hirdman, Yvonne, "Genussystemet" i *Demokrati och makt i Sverige*, Maktutredningen SOU 1990:44, Stockholm 1990.
- Hirdman, Yvonne, "Konstruktion och förändring – genus och vetenskap" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1998:3–4.
- Hilton, Matthew, *Consumerism in 20th-Century Britain. The Search for a Political Movement*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Historisk statistik för Sveriges befolkning. Historical Statistics of Sweden. 1. Befolkning. Population 1720–1950*, Statistiska centralbyrån, Stockholm 1955.
- Hobson, Barbra och David Morgan, "Introduction" i Barbra Hobson (ed), *Making Men into Fathers: Masculinity and the Social Politics of Fatherhood*, Cambridge University Press, Cambridge 2002.
- Hochschild, Adam, *Kung Leopolds vålnad*, Ordfront, Stockholm 2002.
- Holgersson, Ulrika, *Populärkulturen och samhället. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet*, Carlssons bokförlag, Stockholm 2005.
- Holloway, Gerry, "Writing Women: The Development of Feminist Approaches to Women's History" i William Lamont (ed), *Historical Controversies and Historians*, UCL Press, London 1998.
- hooks, bell, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, Washington Square Press, New York 2004.
- Horgby, Björn, *Egensinne och skötsamhet: arbetarkulturen i Norrköping 1850–1940*, Carlssons, Stockholm 1993.

- Horne, John "Masculinities in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004.
- Hughes, William, "The Evaluation of Film as Evidence" i Paul Smith (ed), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge och New York 1976.
- Husz, Orsi och Amanda Lagerqvist, "Konsumtionens motsägelser. En inledning" i Peder Aléx & Johan Söderberg (red), *Förbjudna njutningar – spår från konsumtionskulturens historia i Sverige*, Podium, Stockholm 2001.
- Husz, Orsi, *Drömmars värde. Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939*, Gidlunds förlag, Stockholm 2004.
- Jancovich, Mark, Lucy Faire och Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, BFI, London 2003.
- Jernudd, Åsa, "Educational Cinema and Censorship in Sweden 1911–1921" i John Fullerton & Jan Olsson (ed), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Libbey, Sydney 1999a.
- Jernudd, Åsa, *Oscar Olsson's African Films. Examples of Touristic Edutainment*, Örebro Universitet, Örebro 1999b.
- Johannisson, Karin, *Den mörka kontinenten: kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Norstedts förlag, Stockholm 1994.
- Johansson, Thomas, *Det första könet? Mansforskning som reflexivt projekt*, Studentlitteratur, Lund 2000.
- Johansson, Roger, *Kampen om Ådalen 1931. Sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm 2001.
- Johansson, Rune, "Samlande, lättförståeligt och eggande? Kosacker, kultur och kvinnor i valaffischer från 1928" i Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001.
- Johnston, Clarie, "Women's Cinema as Counter-Cinema" i Bill Nichols (ed), *Movies and Methods. An Anthology*, University of California Press, Berkeley och London 1976.
- Jónasdóttir, Anna G, *Kärlekskraft, makt och politiska intressen. En teori om patriarkatet i nutida västerländska samhällen*, Diadalos, Göteborg 2003.
- Jungstedt, Torsten, *Kapten Grogg och hans vänner: om Victor Bergdahl, Emil Åberg, M. R. Liljeqvist och Paul Myrén som alla var med om den tecknade stumfilmen*, Sveriges radio, Stockholm 1973.
- Jönsson, Mats, *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, Lunds universitet, Lund 2004.
- Kellner, Douglas, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Postmodern*, Routledge, London 1995.
- Kimmel, Michael, *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press, New York 1996.
- Kimmel, Michael S, "Manlighetens 'osynlighet' i den amerikanska samhällsvetenskapen" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999.
- Klockare, Sigurd, *Svenska revolutionen 1917–1918*, Prisma, Halmstad 1967.
- Knoblock, Inger, *Systemets långa arm. En studie av kvinnor, alkohol och kontroll i Sverige 1919–1955*, Carlssons, Stockholm 1995.
- Kosofsky Sedgwick, Eve, *Epistemology of the Closet*, Harvester Wheathleaf, New York 1991.
- Kracauer, Siegfried, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton och Oxford (1947) 2004.
- Krogh, Thomas, *Frankfurtskolan: en introduktion*, Daidalos, Göteborg 1993.
- Kulick, Don, "Är måsar lesbiska? Om biologins relevans för mänskligt beteende" i *Res Pu-*

- blica 1997:1–2 (35/36).
- Kupperman, Karen O, *Indians and English: Facing Off in Early America*, Cornell University Press, New York 2000.
- Lake, Marilyn, "Translating Needs Into Rights: The Discursive Imperative of the Australian White Man" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004.
- Lane, Linda, *Trying to Make a Living. Studies in the Economic Life of Women in Interwar Sweden*, Göteborgs universitet, Kungälv 2004.
- Langman, Larry, *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*, McFarland, Jefferson 1999.
- LaSalle, Mick, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Thomas Dunne Books, New York 2000.
- Lennartsson, Malin, *I säng och säte. Relationer mellan kvinnor och män i 1600-talets Småland*, Lund University Press, Lund 1999.
- Liliequist, Jonas, "Från niding till sprätt. En studie i det svenska omanlighetsbegreppets historia från vikingatid till sent 1700-tal" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999.
- Liliequist, Jonas, "Sexualiteten" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Liljedahl, Elisabeth, *Stumfilmen i Sverige – Kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten*, Proprius, Stockholm 1975.
- Lindell, Ingrid, *Att se och synas. Filmbud, kön och modernitet*, Makadam förlag, Göteborg 2004.
- Lindstedt Cronberg, Marie, *Synd och skam. Ogifta mödrar på svensk landsbygd 1680–1880*, Studentlitteratur, Lund 1997.
- Ljunggren, Jens, *Kroppens bildning: Linggymnastikens manlighetsprojekt 1790–1914*, Symposion, Eslöv 1999.
- Ljunggren, Jens, *Känsloernas krig. Det första världskriget och den tyska bildningselitens androgyna manlighet*, Symposion, Stockholm 2004.
- Ljungh, Agneta, *Sedd eller osedd? Kvinnoskildringar i svensk historieforskning mellan åren 1890 till 1995*, Lunds universitet, Lund 1999.
- Lodziak, Conrad, *The Myth of Consumerism*, Pluto Press, London 2002.
- Longwood, Merle W, "Changing Views of Fathering and Fatherhood: A Christian Ethical Perspective" i Stephen B Boyd & Mark W Muesse (ed), *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Westminster John Knox Press, Louisville 1996.
- Lorentzen, Jørgen, *Blick på mannen gjennom litteratur og film*, Spartacus, Oslo 2004.
- Lorentzen, Jørgen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Lorentzen, Jørgen och Claes Ekenstam, "Inledning" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Lorentzen, Jørgen, "Federne" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Ludvigsson, David, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Acta Universitatis Upsaliensis, Uppsala 2003.
- Lundmark, Lennart, "Vetenskap i rasismens tjänst. Så fick skallmätningen av samer vetenskaplig legitimitet" i *Tvårsnitt* 2002:2.
- Lutz, Tom, "Men's Tears and the Roles of Melodrama" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002.

- McCriskin, Trevor och Andrew Pepper, *American History and Contemporary Hollywood Film*, Rutgers University Press, New Brunswick och New Jersey 2005.
- McLaughlin, Robert L, och Sally E Perry, *We'll Always Have the Movies: American Film During World War II*, The University of Kentucky Press, Lexington 2006.
- Mendel-Enk, Stephan, *Med uppenbar känsla för stil – ett reportage om manlighet*, Bokförlaget Atlas, Stockholm 2004.
- Merton, Robert K, *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York (1949) 1968.
- Millbourn, Ingrid, "Filmens öga: Rätt till samarbete?" i Lars M Andersson, Anna Jansdotter m fl (red), *Rätten. En festskrift till Bengt Ankarloo*, Nordic Academic Press, Lund 2000.
- Moland, Tallak, "Konstruksjon av mandighet i det nordlige landskapet. Om Fridtjof Nansens polferder ved århundresskiftet" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999.
- Mosse, George L, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, New York 1990.
- Mosse, George L, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, New York (1996) 1998.
- Mulvey, Laura, "Spelfilmen och lusten att se" [1975] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 2*, Studentlitteratur, Lund 1995.
- Mulvey, Laura, "Eftertankar om 'Spelfilmen och lusten att se'" [1981] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 2*, Studentlitteratur, Lund 1995.
- Nationellt seminarium om mansforskning 11–12 mars 2003*, Konferensrapport, Nationella sekretariatet för genusforskning, Göteborg 2003.
- Nilsson, Arne, *Såna & riktiga karlar. Om manligt homosexualitet i Göteborgs decennierna kring andra världskriget*, Anamma, Göteborg 1998.
- Nilsson, Bo, *Maskulinitet. Representation, ideologi och retorik*, Boréa, Umeå 1999.
- Nodelman, Perry, "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction" i John Stephens (ed), *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, Routledge, London och New York 2002.
- Ohlander, Ann-Sofie, "Ekonomisk makt och ekonomiskt ansvar – två skilda storheter" i Ingrid Hagman (red), *Mot halva makten – elva essäer om kvinnors strategi och mäns motstånd*, SOU 1997:113, Stockholm 1997.
- Olsson, Jan, "I offentlighetens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen" i Jan Olsson (red), *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Symposion, Stockholm 1990.
- Ottosson, Anders, *Sjukgymnasten – var tog han vägen? En undersökning av sjukgymnastyrkets maskulinisering och avmaskulinisering 1813–1934*, Göteborgs universitet, Göteborg 2005.
- Penley, Constance & Sharon Willis (red), *Male Trouble*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993.
- Pettersson, Birgit, "Journalistyrkets långsamma professionalisering" i Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red), *Sylvan II: Tema: Presshistoria. Den svenska pressens historia*, Göteborgs universitet, Göteborg 2002.
- Pettersson, Gunnar, *Mannen som kom tillbaka från de döda. En bok om skandalförfattaren Gustaf Ericsson*, Ordfront, Stockholm 2000.
- Pierce, David, "'Carl Laemmels Outstanding Achievement': Harry Pollard and the Struggle to Film *Uncle Tom's Cabin*" i *Film History* 1998:4.
- Quaresima, Leonardo, "Introduction to the 2004 Edition: Rereading Kracauer" i Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton och Oxford 2004.
- Qvist, Per Olov, *Folkhemmens bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 1930-talsfilmen*, Arkiv förlag, Lund 1995.

- Resic, Sanimir, *American Warriors in Vietnam. Warrior Values and the Myth of the War Experience During the Vietnam War 1965–73*, Lunds universitet, Malmö 1999.
- Rider, Sharon, "Teoribygget sätter krokben för feminismen" i *Svenska Dagbladet* 26/10 2002. Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist], *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller*, Åhlen & söner, Stockholm 1939.
- Robinson, Sally, "Emotional Constipation' and the Power of Damned Masculinity: *Deliverance* and the Paradoxes of Male Liberation" i Peter Lehman (ed), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*, Routledge, New York 2001.
- Robinson, Sally, "Men's Liberation, Men's Wounds: Emotion, Sexuality, and the Reconstruction of Masculinity in the 1970s" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boy's Don't Cry. Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002.
- Rose, Sonya O, "Temperate Heroes: Concepts of Masculinity in Second World War Britain" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och London 2004.
- Rosenberg, Tiina, *Byxbegär*, Anamma, Göteborg 2000.
- Rydström, Jens, "Polisen och de perversa. Klagomål och angivelser rörande homosexualitet 1925–1944" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999.
- Rydström, Jens, *Sinners and Citizens. Bestiality and Homosexuality in Sweden 1880–1950*, Stockholms universitet, Stockholm 2001.
- Scott, Joan W, *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York (1988) 1999.
- Scott, Joan W, "Women's History" i Peter Burke (ed), *New Perspectives on Historical Writing*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1991.
- Serra Cary, Diana, *Jackie Coogan. The World's Boy King. A Biography of Hollywood's Legendary Child Star*, The Scarecrow Press, Lanham och Oxford 2003.
- Silverstolpe, Fredrik, "Mauritz Stiller och den första homosexuella spelfilmen" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999.
- Shamir, Milette och Jennifer Travis, "Introduction" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boy's Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002.
- Silvén-Garnert, Eva, Helena Friman m fl, *Storstadsungdom i fyra generationer*, Tiden, Folk-sam och Stockholms stadsmuseum, Stockholm 1991.
- Singer, Ben, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*, Columbia University Press, New York 2001.
- Sjöholm, Carina, *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemmets Sverige*, Symposium, Stockholm 2003.
- Skoglund, Erik, *Filmcensuren*, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1971.
- Slide, Anthony, *American Racist. The Life and Films of Thomas Dixon*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004.
- Smith, Murry, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995.
- Snickars, Pelle, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Aura förlag, Stockholm 2001.
- Snickars, Pelle & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medienade historiebrikar*, Studentlitteratur, Lund 2004.
- Snickars, Pelle, "Bildrutor i minnets film" – om mediaprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som*

- film och vice versa. Om mediterade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004.
- Soila, Tytti, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholms universitet, Stockholm 1991.
- Sommestad, Lena, "Mejerskor, industrialisering och välfärdspolitik – argumentation för en komparativ genusforskning" i *Fra kvinnehistorie till könshistorie?*, Rapport III från 22:a Nordiska historikermötet, Oslo 1994.
- Spicer, Andrew, *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Film*, I B Tauris, London 2001.
- Staiger, Janet, "Om filmkanonbildningens praxis" [1985] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 1*, Studentlitteratur, Lund 1995.
- Staiger, Janet, "Combination and Litigation Structures of US Film Distribution 1896–1917" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Film. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.
- Staiger, Janet, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, New Jersey 1992.
- Steorn, Patrik, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, Norstedts Akademiska förlag, Stockholm 2006.
- Sterns, Peter N, "Stages of Consumerism: Recent Work on the Issues of Periodization" i *The Journal of Modern History* Vol 69:1, 1997.
- Studlar, Gaylyn, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Columbia University Press, New York 1996.
- Sullivan, Nikki, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York University Press, New York 2003.
- Svensk filmografi 1 1897–1919*, Svenska filminstitutet, Stockholm 1986.
- Svensk filmografi 2 1920–1929*, Svenska filminstitutet, Stockholm 1982.
- Söderström, Göran, "Privatpersonen Stiller och hans krets" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia, Stockholm 1999a.
- Söderström, Göran, "Ögonvittnen" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999b.
- Søland, Birgitte, *Becoming Modern. Young Women and the Reconstruction of Womanhood in the 20s*, Princeton University Press, New Jersey 2000.
- Sörensen, Thomas, *Det blänkande eländet. En bok om kronprinsens husarer i sekelskiftets Malmö*, Lunds universitet, Malmö 1997.
- Tannahill, Reay, *Flesh & Blood – A History of the Cannibal Complex*, Abacus, London (1975) 1996.
- Tasker, Yvonne, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London och New York 1993.
- Taylor, Richard, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I B Tauris, London och New York (1979) 1998.
- Tjeder, David, "Konsten att blifva herre öfver hvarje lidelse. Den ständigt hotade manligheten" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historisk perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999.
- Tjeder, David, "Maskulinum som problem: Genusforskning om män" i *Historisk tidskrift* 2002:3.
- Tjeder, David, *The Power of Character: Middle-Class Masculinities, 1800–1900*, Stockholms Universitet, Stockholm 2003.
- Tjeder, David, "Borgerlighetens sköra manlighet" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- Tosh, John, *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, Yale University Press, New Haven (1999) 2007.

- Tosh, John, "Hegemonic Masculinity and the History of Gender" i Stefan Dudnik, Karin Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004.
- Treter, Cecilia, "Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi" i Pelle Snickars & Cecilia Treter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historieber*, Studentlitteratur, Lund 2004.
- Trice, Ashton D och Samuel A Holland, *Heroes, Antiheroes and Dolts. Portrayals of Masculinity in American Popular Films 1921–1999*, McFarland, Jefferson 2001.
- Tsivian, Yuri, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, The University of Chicago Press, Chicago och London (1994) 1998.
- Ulvros, Eva Helen, *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870*, Historiska media, Lund 1996.
- Ungdomen och nöjeslivet*, Ungdomsvårdskommitténs betänkande del III, SOU 1945:22, Stockholm 1945.
- Wallenberg, Louise, *Upsetting the Male: Feminist Interventions in the New Queer Wave*, Edith Norstedt, Stockholm 2002.
- Wallengren, Ann-Kristin, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*, Lund University Press, Lund 1998.
- Wallengren, Ann-Kristin, "Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk" i Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (red), *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Atlantis, Stockholm 2006.
- Werner, Gösta, *Den svenska filmens historia. En översikt av*, P A Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1978.
- Williams, Linda, *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley och Los Angeles 1989.
- Wilson, James, *Jorden skall gräta. Historien om Nordamerikas indianer*, Ordfront, Stockholm 2003.
- Wredlund, Bertil och Rolf Lindfors, *Långfilm i Sverige 1920–1929*, Proprius, Stockholm 1987.
- Wredlund, Bertil och Rolf Lindfors, *Långfilm i Sverige 1910–1919*, Proprius, Stockholm 1991.
- Wright, Rochelle, *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998.
- Zander, Ulf, *Fornstora dagar, Moderna tider. Bruket av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Nordic Academic Press, Lund 2001.
- Zander, Ulf, *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska media, Lund 2006.
- Zelizer, Viviana A, *Priceing the Priceless Child. The Changing Social Value of Children*, Basic Books, New York 1985.
- Zitomersky, Joseph, "Ambiguous Integration: The Historical Position of Jews in Swedish Society, 1780s–1980s" i Kerstin Nyström (red), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund University Press, Lund 1991.
- Österberg, Eva och Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880–1940*, Atlantis, Stockholm 2002.

Internetresurser

- "Den gode, den onde, den normale", Nordisk mansforskningskonferens, Södertälje 2004, <http://www.kvinfo.su.se/lankar/mansforskningskonferens%20-%bas.htm>

Noter

Inledning

- 1 David Bordwell och Kristin Thompson, *Film History. An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1994, s 9–10.
- 2 Perry Nodelman, "Making Boys Appear. The Masculinity of Children's Fiction" i John Stephens (ed), *Ways of Being Male. Representing Masculinities in Children's Literature and Film*, Routledge, London och New York 2002, s 1–14.
- 3 Se bl a vidare i Ingemar Gens, *Från vagga till identitet. Hur flickor blir kvinnor och pojkar blir män. Teorin bakom pedagogiken på förskolorna Björntomten och Tittmyran*, Seminarium, Jönköping 2003 och Stephan Mendel-Enk, *Med uppenbar känsla för stil – ett reportage om manlighet*, Bokförlaget Atlas, Stockholm 2004.
- 4 Se vidare i Robert Bly, *Iron John: A Book About Men*, Ebury Press, London (1990) 2001, den mest kände förespråkaren för den naturliga manligheten.
- 5 Joan W Scott, *Gender and the Politics of History*, Columbia University Press, New York (1988) 1999, s 28–52.
- 6 Det var inte bröderna Lumière som "uppfann" filmen, utan filmhistoriker brukar se det som en internationell process. I USA tog t ex Thomas Edison ut ett patent redan 1891. Bordwell och Thompson 1994, s 3–24. Janet Staiger, "Combination and Litigation Structures of US Film Distribution 1896–1917" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Film. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997, s 189–191.
- 7 Se bl a Ingrid Lindell, *Att se och synas. Filmutbud, kön och modernitet*, Makadam förlag, Göteborg 2004 och Vanja Hermele (red), *Män, män, män och en och annan kvinna*, Svenska filminstitutet/Arena, Stockholm 2002.
- 8 David Tjeder, *The Power of Character: Middle-Class Masculinities, 1800–1900*, Stockholms Universitet, Stockholm 2003, s 33. Marilyn Lake, "Translating Needs Into Rights: The Discursive Imperative of the Australian White Man" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004, s 200.
- 9 Scott (1988) 1999, s 28–52.
- 10 Andra stora teorier är patriarkatet och könsmaktsordningen, se t ex Anna G Jönasdóttir, *Kärlekskraft, makt och politiska intressen. En teori om patriarkatet i nutida västerländska samhällen*, Daidalos, Göteborg 2003 och Anita Göransson (red), *Maktens kön: kvinnor och män i den svenska makteliten på 2000-talet*, Nya Doxa, Nora 2006.
- 11 Yvonne Hirdman, "Genussystemet – reflexioner kring kvinnors sociala underordning" i Christina Ericsson (red), *Genus i historisk forskning*, Studentlitteratur, Lund (1988) 1993, s 146–161. Yvonne Hirdman, "Genussystemet" i *Demokrati och makt i Sverige*, Maktutredningen SOU 1990:44, Stockholm 1990, s 73–116.
- 12 Yvonne Hirdman har utsatts för hård kritik för genusystemet, bl a av Lena Sommes-

- tad, "Mejerskor, industrialisering och välfärdspolitik – argument för en komparativ genusforskning" i *Fra kvinnehistorie til kjønns historie?*, Rapport III från 22:a Nordiska historikermötet, Oslo 1994, s 118.
- 13 Gerry Holloway, "Writing Women: The Development of Feminist Approaches to Women's History" i William Lamont (ed), *Historical Controversies and Historians*, UCL Press, London 1998, s 177–187. Sharon Rider, "Teoribygget sätter krokben för feminismen" understreckare i *Svenska Dagbladet* 26/10 2002.
 - 14 Gro Hagemann, "Om å gjøre det enkle komplisert og det usynlige synligt" i *Historien og historikerne i Norden efter 1965*, Studier i historisk metod 21, Oslo 1991, s 74.
 - 15 Anita Göransson, "Kön som analyskategori i den ekonomiska historien. Några riktlinjer och resultat" i *Fra kvinnehistorie til kjønns historie?*, Rapport III från 22:a Nordiska historikermötet, Oslo 1994, s 89–91.
 - 16 Några exempel på utmärkta genushistoriska kvinnostudier, men som enligt mig brister i forskningen om relationer: Iréne Artæus, *Kvinnorna som blev över. Ensamstående stadskvinnor under 1800-talets första hälft – fallet Västerås*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1992; Christine Bladh, *Månglerskor. Att sälja från korg och bod i Stockholm 1819–1846*, Göteborgs universitet, Stockholm 1991; Karin Johannisson, *Den mörka kontinenten: kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Norstedts förlag, Stockholm 1994; Inger Knoblock, *Systemets långa arm. En studie av kvinnor, alkohol och kontroll i Sverige 1919–1955*, Carlssons, Stockholm 1995; Marie Lindstedt Cronberg, *Synd och skam. Ogifta mödrar på svensk landsbygd 1680–1880*, Studentlitteratur, Lund 1997; Malin Lennartsson, *I säng och säte. Relationer mellan kvinnor och män i 1600-talets Småland*, Lund University Press, Lund 1999.
 - 17 Till de få bra undantagen hör t ex Eva Helen Ulvros, *Fruar och mamseller. Kvinnor inom sydsvensk borgerlighet 1790–1870*, Historiska media, Lund 1996.
 - 18 Se t ex Mendel-Enk 2004, s 53–57.
 - 19 Joyce Appleby, Lynn Hunt och Margeret Jacob, "Telling the Truth About History" i Keith Jenkins (ed), *The Postmodern History Reader*, Routledge, London 1997, s 209–218. Ulrika Holgersson, *Populärkulturen och samhället. Arbete, klass och genus i svensk dampress i början av 1900-talet*, Carlsson bokförlag, Stockholm 2005, s 23.
 - 20 För bristen på en diskussion kring manlighet inom historisk forskning, se Agneta Ljungh, *Sedd eller osedd? Kvinnskildringar i svensk historieforskning mellan åren 1890 till 1995*, Lunds universitet, Lund 1999, s 207.
 - 21 Se t ex Ronny Ambjörnsson, *Mansmyter: en liten guide till manlighetens paradoxer*, Ordfront, Stockholm (1990) 1999; Bly (1990) 2001; Mendel-Enk 2004; Jørgen Lorentzen, *Blick på mannen gjennom litteratur og film*, Spartacus, Oslo 2004; Susan Faludi, *Ställd. Förväderiet mot mannen*, Ordfront, Stockholm (1999) 2001.
 - 22 De manliga idealens historia härrör framför allt ur två studier: George L Mosse, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press, New York (1996) 1998 och Michael Kimmel, *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press, New York 1996. Här återfinns även förklaringen till varför denna inriktning ofta benämns manlighetsforskning och inte mansforskning (jmf kvinnoforskning).
 - 23 Se t ex Kimmel 1996; R W Connell, *Masculinities*, Polity Press, Cambridge (1995) 1999; Mendel-Enk 2004; Faludi (1999) 2001.
 - 24 Mosse (1996) 1998. Mosse har fått kritik för att han enbart skriver om en enhetlig manlighet, bl a av David Tjeder, "Maskulinum som problem: Genusforskning om män" i *Historisk tidskrift* 2002:3, s 485–486 och Claes Ekenstam, "Historisk mansforskning" i Claes Ekenstam, Jonas Frykman m fl, *Rädd att falla. Studier i manlighet*, Gidlunds förlag, Stockholm 1998, s 23. Mosse har även blivit kritiserad för att den moderna ideala manligheten enbart skulle gälla medelklassens män. Claes Ekenstam,

- "Män, manlighet och omanlighet i historien" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006, s 25.
- 25 Mosse (1996) 1998, s 17–24. Gränsdragningen mellan synen på utgången av duellen som ett gudomligt ingripande och försvaret av den personliga hedern är dock varken lika tidsmässigt eller moraliskt glasklar som Mosse vill mena. Se vidare i Christopher Collstedt, *Duellanten och rättvisan. Duellbrott och synen på manlighet i stormaktsväldets slutskede*, Sekel bokförlag, Lund 2007, s 65–110, 303–319.
 - 26 Mosse (1996) 1998, s 24–45.
 - 27 Mosse (1996) 1998, s 44, 107–119.
 - 28 Mosse (1996) 1998, s 56–76.
 - 29 Mosse (1996) 1998, s 77–106.
 - 30 Tommy Gustafsson, "Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925) – en historisk filmanalys" i *Scandia* 2005:1, s 57–60, 71–73.
 - 31 John Tosh, "Hegemonic Masculinity and the History of Gender" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004, s 42. Tjeder 2002:3, s 482.
 - 32 Små och medelstora teorier i motsats till de stora heltäckande teorierna för att på så sätt upprätthålla kontakt och bygga broar mellan teori och empiri. Se vidare i Robert K Merton, *Social Theory and Social Structure*, Free Press, New York (1949) 1968.
 - 33 John Tosh 2004, s 45.
 - 34 Connell (1995) 1999, s 2–44 (citatet s 70). Det här är också ett problem som Michael S Kimmel påpekar i "Manlighetens 'osynlighet' i den amerikanska samhällsvetenskapen" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s 28–44.
 - 35 Connell (1995) 1999, s 67–81.
 - 36 Connell (1995) 1999, s 36–39, 67–81.
 - 37 Teorin inbegriper maktrelationen till kvinnor, men på ett underordnat plan. Connell (1995) 1999, s 81–86.
 - 38 Thomas Johansson, *Det första könet? Mansforskning som reflexivt projekt*, Studentlitteratur, Lund 2000, s 33–68.
 - 39 Sune G Dufwa, *Kön, lön, karriär. Sjuksköterskeyrkets omvandling under 1900-talet*, Växjö University Press, Göteborg 2004, s 23–37, 208–219, 221.
 - 40 Dufwa 2004, s 112, 186–194.
 - 41 Ekenstam 2006, s 44.
 - 42 Se t ex Ekenstam 2006, s 33, 44; Kimmel 1996; Stefan Dudnik, Karen Hagemann & John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004.
 - 43 Thomas Sörensen, *Det blänkande eländet. En bok om kronprinsens husarer i sekelskiftets Malmö*, Lunds universitet, Malmö 1997, s 189–192.
 - 44 "The Myth of the War Experience" har Resic hämtat från George L Mosse, *Fallen Soldiers. Reshaping the Memory of the World War*, Oxford University Press, New York 1990.
 - 45 Sanimir Resic, *American Warriors in Vietnam. Warrior Values and the Myth of the War Experience During the Vietnam War 1965–73*, Lunds universitet, Malmö 1999, s 8–9, 18–26, 34–35, 54.
 - 46 Claes Ekenstam, *Kroppens idéhistoria: disciplinering och karaktärisering i Sverige 1700–1950*, Gidlunds förlag, Hedemora 1993 och Jens Ljunggren, *Kroppens bildning: Lingvymnastikens manlighetsprojekt 1790–1914*, Symposion, Eslöv 1999.

- 47 Anders Ottosson, *Sjukgymnasten – var tog han vägen? En undersökning av sjukgymnastyrkets maskulinisering och avmaskulinisering 1813–1934*, Göteborgs universitet, Göteborg 2005, s 7–21, 37–42, 307.
- 48 Jens Ljunggren, *Känslornas krig. Det första världskriget och den tyska bildningselitens androgyna manlighet*, Symposium, Stockholm 2004, s 12–36, 69, 106, 119, 186–187.
- 49 Tjeder 2003, s 39–64, 248–268, 281–283.
- 50 Henrik Berggren, *Seklets ungdom. Retorik, politik och modernitet 1900–1939*, Tidens förlag, Stockholm 1995, s 206.
- 51 Tjeder 2002:3, s 489.
- 52 Tjeder 2002:3, s 487.
- 53 David Tjeder, "Konsten att blifva herre öfver hvarje lidelse. Den ständigt hotade manligheten" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s 177–196.
- 54 Tomas Berglund, *Det goda faderskapet i svenskt 1800-tal*, Carlssons, Stockholm 2007, s 77, 201.
- 55 Patrik Steorn, *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900–1915*, Norstedts Akademiska förlag, Stockholm 2006, s 209.
- 56 Claes Ekenstam, "Mansforskningens bakgrund och framtid: några teoretiska reflexioner", paper till *Den gode, den onde, den normale*, Nordisk mansforskningskonferens, Södertälje 2004, <http://www.kvinfo.su.se/lankar/mansforskningskonferens%20-%20bas.htm> (2007-01-09); Claes Ekenstam, "Rädslan att falla" i *NIKK-magasinet* 2005:1; Claes Ekenstam, "Mansforskningens bakgrund och framtid: Några teoretiska reflexioner" i *Norma* 2006:1.
- 57 Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006.
- 58 För vidare kritik av detta, se Yvonne Hirdman, "Konstruktion och förändring – genus och vetenskap" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 1998:3–4, s 10.
- 59 Joan W Scott, "Woman's History" i Peter Burke (ed), *New Perspectives on Historical Writing*, The Pennsylvania State University Press, University Park 1991, s 47–55. Se även bell hooks, *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, Washington Square Press, New York 2004, s xi–xvii.
- 60 Tjeder 2002:3, s 481–483.
- 61 Se t ex de två konferensrapporterna: *Nationellt seminarium om mansforskning 11–12 mars 2003*, Konferensrapport, Nationella sekretariatet för genusforskning, Göteborg 2003 och "Den onde, den gode, den normale", Nordisk mansforskningskonferens, Södertälje 2004, <http://www.kvinfo.su.se/lankar/mansforskningskonferens%20-%20bas.htm> (2007-01-25).
- 62 Jørgen Lorentzen och Claes Ekenstam, "Inledning" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006, s 10.
- 63 Tjeder 2002:3, s 492.
- 64 Tjeder 2003, s 21–23, 65–96, 233–270.
- 65 *Svensk filmografi 2 1920–1929*, Svenska filminstitutet, Stockholm 1982, s 9.
- 66 Leif Furhammar, *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Dialogos (i samarbete med Svenska filminstitutet), Stockholm (1991) 2003, s 386 (fotnot 1).
- 67 Se t ex Gösta Werner, *Den svenska filmens historia. En översikt av*, P A Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1978, s 14–61. Se även Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – Kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten*, Stockholm. Proprius 1975 och Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist], *Den svenska filmens drama. Sjöström och Stiller*, Åhlen & söner, Stockholm 1939.

- 68 Janet Staiger, "Om filmkanonbildningens praxis" [1985] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 1*, Studentlitteratur, Lund 1995, s 202–227.
- 69 Furhammar (1991) 2003, s 91–125. *Svensk filmografi 2*, s 52–53.
- 70 Furhammar (1991) 2003, s 95–98, 123.
- 71 Se vidare i Bo Florin, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*, Aura förlag, Stockholm 1997.
- 72 Se t ex Larry Langman, *Destination Hollywood: The Influence of Europeans on American Filmmaking*, McFarland, Jefferson 1999.
- 73 Bordwell och Thompson 1994, s 229–231.
- 74 Andrew Higson, "The Concept of National Cinema" i Alan Williams (ed), *Film and Nationalism*, Rutgers University Press, New Brunswick, New Jersey och London 2002, s 52–67.
- 75 Orsi Husz, *Drömmars värde. Varuhus och lotteri i svensk konsumtionskultur 1897–1939*, Gidlunds förlag, Stockholm 2004, s 264. Ulf Boëthius, "Högt och lågt inom kulturen. Moderniseringsprocessen och de kulturella hierarkierna" i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering*, Symposium, Stockholm (1990) 1994, s 59–93.
- 76 Här finns en lång rad exempel, t ex Tosh 2004 s 43–44; hooks 2004, s 52, 125; Louis Althusser, *Essays on Ideology*, Verso, London (1971) 1984, s 21–42.
- 77 Tommy Gustafsson, Ett steg på vägen mot en ny jämlikhet? Könrelationer och stereotyper i ung svensk ungdomsfilm på 2000-talet" i Erik Hedling & Ann-Kristin Walengren (red), *Solskenslandet: svensk film på 2000-talet*, Atlantis, Stockholm 2006a, s 180–182. För ett exempel se Tytti Soila, *Kvinnors ansikte. Stereotyper och kvinnlig identitet i trettioalets svenska filmmelodram*, Stockholms universitet, Stockholm 1991, s 83–174.
- 78 Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter-Cinema" i Bill Nichols (ed), *Movies and Methods. An Anthology*, University of California Press, Berkeley och London 1976, s 208–217. Lindell 2004, s 122–125. Rick Altman, *Film/Genre*, BFI, London (1999) 2004, s 25.
- 79 Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Aura förlag, Stockholm 1997, s 10–19, 146–203.
- 80 Björkin 1997 och Göran Bolin, *Filmbytare: videoväld, kulturell produktion & unga män*, Borea, Stockholm 1998.
- 81 Louise Wallenberg, *Upsetting the Male: Feminist Interventions in the New Queer Wave*, Edita Norstedt, Stockholm 2002; Monica Dofs Sundin, *Rödлуvan i filmens tidsålder: sagospår och filmversioner 1901–2001*, Filmförlaget, Uppsala 2003; Therése Andersson, *Beauty Box: filmstjärnor och skönhetskultur i det tidiga 1900-talets Sverige*, Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm 2006.
- 82 Soila 1991, s 172–174; Laura Mulvey, "Spelfilmen och lusten att se" [1975] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 2*, Studentlitteratur, Lund 1995.
- 83 Mulvey (1975) 1995, s 30–43. 1981 återvände Mulvey till "Spelfilmen och lusten att se" eftersom många undrade över hur en kvinna kunde se filmer om alla tre blickarna var manliga. Mulvey löser detta genom att hänvisa till att kvinnor har ett minne av den aktiva preoidipala fasen i barnets utveckling (före det att pojkar och flickor upptäcker att de har olika kön) och genom detta minne kan kvinnan identifiera sig med den manlige hjälten (och här motsäger Mulvey Freud då han menar att kvinnan inte kan ha något sådant minne). Laura Mulvey, "Eftertankar om 'Spelfilmen och lusten att se'" [1981] i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Modern filmteori 2*, Studentlitteratur, Lund 1995, s 44–54.
- 84 Soila 1991, s 29.

- 85 Soila 1991, s 24–34.
- 86 Soila 1991, s 45–79.
- 87 Soila 1991, s 119–174, (citatet s 172).
- 88 För samma typ av kritik, se t ex Ashton D Trice och Samuel A Holland, *Heroes, Antiheroes and Dolts. Portrayals of Masculinity in American Popular Films, 1921–1999*, McFarland, Jefferson 2001, s 5–6.
- 89 För en historiografisk diskussion av filmen som källa, se Tommy Gustafsson, "Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet" i *Historisk Tidskrift* 2006:3, s 471–482.
- 90 För pionjärinsatser på det här området, se Roger Johansson, *Kampen om Ådalen 1931. Sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk*, Hjalmarson & Högberg, Stockholm 2001, Ulf Zander, *Fornstora Dagar, Moderna Tider. Bruket av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Nordic Academic Press, Lund 2001 och Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001. Under senare år har det även kommit några viktiga historie- och filmvetenskapliga verk där film utgör det huvudsakliga källmaterialet: David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger och Villius*, Acta Universitatus Upsaliensis, Uppsala 2003; Mats Jönsson, *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, Lunds universitet, Lund 2004; Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004; Ulf Zander, *Clio på bio. Om amerikansk film, historia och identitet*, Historiska media, Lund 2006.
- 91 Se t ex Ingrid Millbourn, "Filmens öga: Rätt till samarbete" i Lars M Andersson, Anna Jansdotter m fl (red), *Rätten. En festskrift till Bengt Ankarloo*, Nordic Academic Press, Lund 2000, s 129–146; Cecilia Trenter, "Clioporr – historiebruk i populärkultur och pornografi" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004, s 97–122; Eva Blomberg, *Vill ni se en stjärna? Kön, kropp och kläder i Filmjournalen 1919–1953*, Nordic Academic Press, Lund 2006.
- 92 Husz 2004, s 17–36, 264. Zander 2006, s 20.
- 93 William Hughes, "The Evaluation of Film as Evidence" i Paul Smith (ed), *The Historian and Film*, Cambridge University Press, Cambridge och New York 1976, s 49–79.
- 94 Trevor McCrisken och Andrew Pepper, *American History and Contemporary Hollywood Film*, Rutgers University Press, New Brunswick och New Jersey 2005, s 34, 125. Holgersson 2005, s 127–138.
- 95 Erik Hedling, "Filmen som historiograf eller som historisk källa?" i *Historisk tidskrift* 2002:1, s 76–77.
- 96 Se t ex John Fiske, *Television Culture*, Methuen, London 1986 och Douglas Kellner, *Media Culture: Cultural Studies, Identity and Politics Between the Modern and the Post-modern*, Routledge, London 1995.
- 97 Miriam Hansen, *Babel & Babylon. Spectatorship in the American Silent Film*, Harvard University Press, Cambridge och London 1991, s 60–65; Miriam Hansen, "Early Cinema – Whose Public Sphere?" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997, s 228–246.
- 98 Ben Brewster och Lea Jacobs, *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford University Press, New York 1997, s 6.
- 99 Richard Dyer, *Stars*, BFI, London (1979) 2004, s 20–25, 127. Trice och Holland 2001, s 1–4. McCrisken och Pepper 2005, s 42. Murry Smith, *Engaging Characters: Fiction, Emotion, and the Cinema*, Oxford University Press, Oxford 1995, s 142–186.

- 100 Gerald R Butters Jr, *Black Manhood on the Silent Screen*, University Press of Kansas, Lawrence 2002, s 1–40. Göran Söderström, "Privatpersonen Stiller och hans krets" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt: Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia, Stockholm 1999a, s 327–331. Se även Richard Dyer, *Now You See It. Studies in Lesbian and Gay Film*, Routledge, London och New York (1990) 2003.
- 101 Jönsson 2004, s 1.
- 102 Se t ex analysen av *The Merchant of Venice* (*Köpmannen i Venedig*, 2004) i Gustafsson 2006:3, s 487.
- 103 Jönsson 2004, s 15, 38–39, 50, 177, 213.
- 104 Filmens status som färskvara skulle kunna ifrågasättas i och med tv:s, och framför allt video- och DVD:ns genombrott, men jag menar att filmernas tillkomstsituation och dennas inverkan på de tre benen i filmens pluralism inte har påverkats nämnvärt av detta. Däremot kan det med de senaste cirka 15 årens digitalisering vara mer korrekt att tala i termer av multimedia istället för massmedia när det gäller nyare film och de tekniker som interaktivt är kopplade till filmmediet, såsom tv-spel, Internet och virtuell verklighet, och som under de senaste åren har och i framtiden kommer att påverka de olika bruken av film. För en fortsatt diskussion om detta multimedia-fenomen se Jay David Bolter och Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media – Theoretical and Practical Studies*, MIT Press, Cambridge 2000.
- 105 Här avses främst västeuropeisk och amerikansk filmproduktion. Undantag finns till exempel i länder som Sovjetunionen och Tyskland där filmproduktionen förstärktes redan under 1920-talet respektive efter 1933. Richard Taylor, *Film Propaganda. Soviet Russia and Nazi Germany*, I B Tauris, London och New York (1979) 1998. Detta betyder dock inte att statliga filmproduktioner är helt befriade från ett kommersiellt tänkande som påverkar innehållet. Se t ex Göran Gunér, "Resor i tiden – om konsten att återskapa det förflutna" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004, s 259–284.
- 106 Siegfried Kracauer, *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, Princeton och Oxford (1947) 2004, s 61–128 (referat s 56, 75–77). För kritik av Kracauer, se introduktionen till 2004 års utgåva, Leonardo Quaresima, "Introduction to the 2004 Edition: Rereading Kracauer", s xv–xlix.
- 107 Trice och Holland 2001, s 1–2.
- 108 Se t ex Robert L McLaughlin och Sally E Perry, *We'll Always Have the Movies: American Film During World War II*, The University Press of Kentucky, Lexington 2006, där författarna använder 600 amerikanska filmer gjorda under andra världskriget för att studera hur dessa både fungerade som en produkt av sin kultur, samtidigt som filmerna var medskapare till samma kultur.
- 109 Birgitte Søland, *Becoming Modern. Young Women and the Reconstruction of Womanhood in the 20s*, Princeton University Press, New Jersey 2000, s 3–17; Björkin 1997, s 199–202.
- 110 Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, New Jersey 1992, s 7–15.
- 111 Filmerna som inte används utgörs av en handfull filmer som enbart är mycket fragmentariskt bevarade, samt några naturdokumentärer.
- 112 För ett exempel på en tematiskt upplagd studie som förankras i samtida frågor/företeelser, se Gaylyn Studlar, *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Columbia University Press, New York 1996.
- 113 Signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist], "Robin Hood talar ur skägget" i *Våra nöjen* 1925:41.

- 114 Birgit Pettersson, "Journalistyrkets långsamma professionalisering" i Karl Erik Gustafsson & Per Rydén (red), *Sylwan II: Tema: Presshistoria. Den svenska pressens historia*, Göteborgs universitet, Göteborg 2002, s 43–45.
- 115 Det finns ingen sammanställning av signaturer för filmrecensenter. Pressarkivets signatur- och pseudonymregister har heller inte i någon hög utsträckning befattat sig med filmrecensenters signaturer. Jag har dock gjort en sammanställning med uppgifter hämtade från *Svensk filmografi* 2, s 402–407; Björkin 1997, s 312–316; Liljedahl 1975, s 321–330; Florin 1997, s 251–253, vilka sedan har kompletteras med ytterligare avkodningar som jag har kunnat genomföra. Sammanlagt har detta gett 120 avkodade signaturer för 105 olika personer, varav 31 är kvinnor. Siffran 30 procent är inte huggen i sten, men indikationen är tydlig.
- 116 Erik Hedling, "Receptionen av *Ingeborg Holm*: Filmen som politiskt vapen" i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red), *Filmanalys. En introduktion*, Studentlitteratur, Lund 1999, s 48. Andrew Spicer, *Typical Men. The Representation of Masculinity in Popular British Cinema*, I B Tauris, London 2001, s 2–3.
- 117 Liljedahl 1975, s 63. "Några ord om Annandagens Filmnyheter. En tidning som utgår i jätteupplaga och sprides över hela landet" i *Filmnyheter* 1925:1.

Det svenska samhället och filmkulturen

- 118 Mellan år 1900 och 1930 ökade Sveriges befolkning med 1 miljon. Under samma tid ökade städernas procentandel av befolkningen från ca 21 procent till drygt 33 procent, vilket i människor räknat motsvarade ca 900 000. *Historisk statistik för Sveriges befolkning. Historical Statistics of Sweden. 1. Befolkning. Population 1720–1950*, Statistiska centralbyrån, Stockholm 1955, s 4–5. Eva Silvéen-Garnert, Helena Friman m fl, *Storstadsungdom i fyra generationer*, Tiden, Folksam och Stockholms stadsmuseum, Stockholm 1991, s 31.
- 119 I den här ökningen ingick också den upptrappade kontrollen av arbetarklassen. Ulf Boëthius, *När Nick Carter drevs på flykten: Kampen mot "smutslitteraturen" i Sverige*, Gidlunds, Södertälje 1989, s 23–24, 245; Viviana A Zelizer, *Pricing the Priceless Child. The Changing Social Value of Children*, Basic Books, New York 1985, s 37–46.
- 120 Søland 2000, s 16–17, 172.
- 121 Thomas Englund, "Skolans samhällsbild – elevernas medborgarfostran via folkundervisningens samhällsorientering" i Erik Wallin (red), *Från folkskola till grundskola. Tio forskare vid Pedagogiska institutionen, Uppsala universitet, belyser utvecklingen under 150 år i anslutning till folkskolejubiléet*, Uppsala universitet, Uppsala (1992) 1998, s 139–164. Zelizer 1985, s 47–50.
- 122 Orsi Husz och Amanda Lagerqvist, "Konsumtionens motsägelser. En inledning" i Peder Alex & Johan Söderberg (red), *Förbjudna njutningar – spår från konsumtionskulturens historia i Sverige*, Podium, Stockholm 2001, s 9–26.
- 123 Se t ex Matthew Hilton, *Consumerism in 20th-Century Britain. The Search for a Political Movement*, Cambridge University Press, Cambridge 2003 och Conrad Lodziak, *The Myth of Consumerism*, Pluto Press, London 2002.
- 124 Se vidare i Thomas Krogh, *Frankfurtskolan: en introduktion*, Daidalos, Göteborg 1993.
- 125 Peter N Sterns, "Stages of Consumerism: Recent Work on the Issues of Periodization" i *The Journal of Modern History* Vol 69:1, 1997, s 102–117.
- 126 Johan Fornäs, "Senmoderna dimensioner" i Johan Fornäs och Ulf Boëthius, *Ungdom och kulturell modernisering*, Symposion, Stockholm (1990) 1994, s 17–18.
- 127 Husz och Lagerqvist 2001, s 26.
- 128 För en längre studie av hur tidiga filmåskådare reagerade på rörliga bilder, mörka bull-

- riga lokaler och framför allt hur de tolkade det nya och okända som film var under de första 10–15 åren, se Yuri Tsvian, *Early Cinema in Russia and its Cultural Reception*, The University of Chicago Press, Chicago och London (1994) 1998.
- 129 Tom Gunning, "The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997, s 56–62.
- 130 Furhammar (1991) 2003, s 17–25; Bordwell och Thompson 1994, s 26–38; Michael Chanan, "Economic Conditions of Early Cinema" i Thomas Elsaesser (ed), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997, s 174–188.
- 131 Gunning (1990) 1997, s 56–62.
- 132 Furhammar (1991) 2003, s 21–23. Jan Olsson, "I offentlighetens ljus – några notiser om filmstoff i dagspressen" i Jan Olsson (red), *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Symposium, Stockholm 1990, s 219–227.
- 133 Se bl a Tom Gunning, *D.W. Griffith & the Origin of American Narrative Film. The Early Years at Biograph*, University of Illinois Press, Urbana och Chicago (1991) 1994; Mark Jancovich, Lucy Faire och Sarah Stubbings, *The Place of the Audience. Cultural Geographies of Film Consumption*, BFI, London 2003; Tsvian (1994) 1998.
- 134 Boëthius, 1989, s 22–23.
- 135 Se vidare i Stanley Cohen, *Folk Devils and Moral Panics. The Creation of Mods and Rockers*, Martin Robertson, Oxford (1972) 1982.
- 136 Boëthius 1989, s 62–100, 129–218.
- 137 Marie Louise Gagner, *Barn och biografföreställningar. Ett föredrag av, jämte ett uttalande i samma ämne av professor B. E. Gadelius*, Lars Hökerberg förlag, Stockholm 1908, s 2–3, 7–8.
- 138 Gagner 1908, s 10 (kursiv i original).
- 139 Vid den här tiden, 1908, fungerade de tryckta biografprogrammen både som reklam och som vägledning för åskådaren till vad han eller hon såg på filmduken. Det var vanligt att bara de mest kända partierna ur en roman filmades, vilket krävde att åskådaren antingen hade läst boken eller att han/hon köpte programmet. Se vidare Thomas Elsaesser (red), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, BFI, London (1990) 1997.
- 140 Olsson 1990, s 239–246, 252–253.
- 141 Gagner tog det historiska beslutet om att för första gången totalförbjuda en film i Sverige med motiveringen: "En ung man som friar till en ung flicka beträdes med förbindelse med en varietédiva. Fästmon förlåter honom oaktat han, när han skall ta upp näsduken och torka hennes tårar, i stället får upp – ett par damkalsonger. Plump film." Citerat ur Erik Skoglund, *Filmcensuren*, Bokförlaget Pan/Norstedts, Stockholm 1971, s 152.
- 142 Citerat ur Skoglund 1971, s 18.
- 143 Skoglund 1971, s 17, 21–25, 99–100.
- 144 Olsson 1990, s 253.
- 145 Skoglund 1971, s 45–52.
- 146 Gustaf Berg, *Barn och biograf. En orientering med hänsyn till censuruppgift och gällande förordning*, Svenska tryckeriaktiebolaget, Stockholm 1916, s 4 (citat), 9–12, 15, 20 (citat).
- 147 Signaturen –dt, "De ungas brottslighet" i *Filmbladet* 1918:1. För vidare läsning om kristiden 1917–18 se Sigurd Klockare, *Svenska revolutionen 1917–1918*, Prisma, Halmstad 1967 och Carl Göran Andræ, *Revolt eller reform: Sverige inför revolutionerna i Europa 1917–18*, Carlssons, Stockholm 1998.
- 148 Karl Lundegård, "Strykpojken biografen" i *Filmbladet* 1918:5.
- 149 Citerat i Halfdan G Liander, *Biografen. Ett ord till fackets män samt till föräldrar och*

- lärare*, Pedagogiska skrifter utgivna av Sveriges allmänna folkskolelärareförenings litteratursällskap, 97:e häftet, Lund 1922, s 71.
- 150 Gagner 1908, s 3. Liander 1922, t ex s 7, 35.
- 151 Några bra exempel på barn som "kan film" finns i R L Ring, *Kallprat om film*, A-B Tullbergs films förlag, Stockholm 1928, s 126–132, där Rings dotter bl a ifrågasätter varför Gustav III sköts i filmen *Två konungar* (1925). Av filmen framgår inte det politiska motivet, något som pappa Ring inte har tänkt på eftersom han varit upptagen av interiörerna, och han kan därför inte svara på dotterns fråga. Men efter att ha sett filmen själv kan jag meddela att det faktiskt finns ett motiv i filmen. Det antyds nämligen att Gustav III hade en affär med Anckarströms fru. För en fördjupning om den aktive åskådarens deltagande och medskapande, se även Fiske 1986.
- 152 Berggren 1995, s 27–33.
- 153 Tjeder 2003, s 73–79; Tjeder 1999, s 184–188.
- 154 David Tjeder, "Borgerlighetens sköra manlighet" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006, s 60–61.
- 155 Gunning (1991) 1994, s 85–129; Furhammar (1991) 2003, s 67–70.
- 156 Boëthius 1989, s 127–150.
- 157 Se t ex de fantasifulla räkneexemplen i Liander 1922, s 8–12, 61–62.
- 158 Lundegård 1918:5, där det uppges att barn enbart utgjorde 1,5 procent av alla biobesökare. I "Barnfrågan" i *Biografägaren* 1926:6 uppges att barn "endast utgjorde en mycket ringa (10) procent."
- 159 Furhammar (1991) 2003, s 45. Den högre siffran baseras på den inbetalade nöjesskatten från 92 städer och en ordentlig genomgång (som ännu inte existerar) från alla svenska städer skulle förmodligen höja den siffran ytterligare.
- 160 *Ungdomen och nöjeslivet*, Ungdomsvårdskommitténs betänkande del III, SOU 1945:22.
- 161 "Brev från Sveriges biografägarförbund till Konungen", Stockholms stadsarkiv (SSA), Stockholms folkskoleledningsarkiv (SFA), *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2, s 1–3.
- 162 "Hur barnen gå på bio. En redovisad skolundersökning i Stockholm" i *Filmbladet* 1918:6. Undersökningen publicerades först i *Idun*, men då filmbladet tyckte att undersökningen var objektivt hållen valde de att återge den i dess helhet.
- 163 Karl Lundegård, "Ungdomens förvildning och dess orsaker" i *Filmbladet* 1918:6 och Karl Lundegård, "Biografen och ungdomens brottslighet" i *Filmbladet* 1922:30.
- 164 "Hur barn gå på bio" i *Filmbladet* 1918:6 Att barn började få pengar för att gå ärenden eller uträtta sina sysslor sågs som en slags utbildning i uppförande men även i konsumtion. 1900-talsfenomenet med veckopeng började i medelklassen, men även arbetarklassens barn fick relativt tidigt veckopeng. Zelizer 1985, s 97–111.
- 165 T ex i Liander 1922, s 65.
- 166 Exempel på bion som avlastning för föräldrarna finns också längre fram i tiden, under 1940- och 50-talen, se Carina Sjöholm, *Gå på bio. Rum för drömmar i folkhemets Sverige*, Symposium, Stockholm 2003, s 152.
- 167 "Hur barn gå på bio" i *Filmbladet* 1918:6.
- 168 Lundegård 1922:30.
- 169 "P. M. över undersökning rörande folkskolebarnens biografbesök" samt Bilagan "Förteckning å Stockholms biografer och filmer", SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2, s 1–5 respektive s 1–7.
- 170 Vid min sammanräkning av överlärares rapporter uppkom differenser i förhållande till PM:ets sammanställning. Den stora skillnaden består i att ca 500 elever försvinner

- ur PM:ets sammanräkning. Sannolikt har överlärarna räknat alla barn, medan Skoldirektionen räknade bort dem som t ex var frånvarande p g a sjukdom. Med ett någon mindre antal barn förskjuts också sammanräkningen i PM:ets olika kolumner, dock bara marginellt.
- 171 Överlärarnas sammanställningar, SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2.
 - 172 "P. M. över undersökning rörande folkskolebarnens biografbesök", SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2, s 4–5.
 - 173 Remissvar till Kungliga Skolöverstyrelsen, SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2, s 1–6.
 - 174 "P. M. över undersökning rörande folkskolebarnens biografbesök", SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 2, s 2.
 - 175 Citerat ur Signaturer E [M Enderstedt], "Barn på bio" i *Biografägaren* 1929:18.
 - 176 Uppgifter angående barns biografbesök, Judit Schäring, Värtans folkskola, SSA, SFA, *Handlingar angående elevers biografbesök* 1929, SE/SSA/0569/F II c, volym 1.
 - 177 "Film är icke synd. De frikyrkligas skuggrädsla för allt, som stöter på biograf, kommer snart att upphöra" i *Filmnyheter* 1920:10; "En vetenskapsman som försvarar biografen. Läxar upp kritiken" i *Filmbladet* 1922:3; "Filmen i kyrkans kulturella verksamhet. Ett gott betyg från stadsmissionen i Stockholm" i *Filmnyheter* 1923:2.
 - 178 Åsa Jernudd, "Educational Cinema and Censorship in Sweden 1911–1921" i John Fullerton & Jan Olsson (ed), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Libbey, Sydney 1999a, s 152–162.
 - 179 Från 1921:16 hade *Filmjournalen* ett stående inslag, "Filmen i skolan. Från svarta tavlan till vita duken", där nya filmer för undervisningssyfte utförligt presenterades. Linder 1922, s 130–138.
 - 180 "En million svenska barn på skolfilmsbio" i *Filmnyheter* 1923:23.
 - 181 Boëthius (1990) 1994, s 76.
 - 182 "Biografen och barnens lekar. En olyckshändelse med dödlig utgång som uppgives ha föranletts av biografbesök" i *Filmbladet* 1923:19.
 - 183 Karl Lundegård, "Barn och biograf" i *Filmbladet* 1923:19.
 - 184 Björkin 1997, s 145–203.
 - 185 Søland 2000, s 3–17.
 - 186 Blomberg 2006, s 17,
 - 187 Søland 2000, s 44–61. Se även vidare i Ben Singer, *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*, Columbia University Press, New York 2001, s 221–262.
 - 188 Husz 2004, s 36; Jancovich, Faire och Stubbings 2003, s 42.
 - 189 Søland 2000, s 67–79.
 - 190 Søland 2000, s 80–89.
 - 191 Søland 2000, s 99–106.
 - 192 Søland 2000, s 97–98. Det är uppenbart att Søland inte har sett *Kvinnohataren* eller någon annan av de filmerna hon nämner. *Kvinnorhataren* var inte den primärt misogyn film som titeln förespeglar, utan ett krigs- och revolutionsdrama där en av karaktärerna, en rysk furste – "kvinnohataren" – har ett stormigt förhållande med en rysk societetsdam i Paris. Se "Kvinnohataren" (annons) i *Filmbladet* 1924:10, som innehåller långa recensionsutdrag ur svenska dagstidningar.
 - 193 Mark Abrams, *The Teenage Consumer*, London 1959.
 - 194 David Fowler, *The First Teenagers: The Lifestyle of Young Wage-Earners in Interwar Britain*, The Woburn Press, London 1995, s 7, 23, 93–103. Søland 2000, s 70–73. Silvéngarnert m fl 1991, s 31, 37–42, 171–173. Linda Lane, *Trying to Make a Living. Studies in the Economic Life of Women in Interwar Sweden*, Göteborgs universitet, Kungälv

- 2004, s 99–100, 118–119. Typiska ungdomsarbeten, som ofta annonserades ut köns-specifikt i dagstidningarna, var för unga kvinnor: barn- och tjänstepigor, mursmäck-or, olika typer av fabriksarbeten; tobak, bryggeri, konfektyr, tvål, parfym, pås- och kartongfabriker; sömmerska, bokbinderska, sätterska, telegrafist, kontorist, telefo-nist. För unga män: byggen, springpojke, källardräng, matsäck (hjälpreda till ölutkö-rare), utridare, lärling, telegramgrabb, köksdräng, pollettpojke, konfektpojke.
- 195 Se t ex "Edra förlovningsringar. Juvelerare H. Karefelt" (annons) i *Filmnyheter* 1921:45; "Dans varje afton i Ceders salonger" (annons) i *Filmnyheter* 1922:7; "Mot pormask, röd näsa. Bomans Myrrhatinktur" (annons) i *Filmnyheter* 1922:10; "Nutidens mo-dernaste tandkräm, som bleker tänderna genast. Chlorodont" (annons) i *Filmnyhe-ter* 1922:22; "Regissör John Lindlöfs Filmskola" (annons) i *Filmnyheter* 1928:17; "En platsannons i husmodern – hemmens och kvinnornas tidning – ger alltid resultat" (annons) i *Filmjournalen* 1922:8.
- 196 Exempel på utfall från prästerligt håll: "Diakonistatistik" i *Biografbladet* 1922:15; "Det farliga nöjet" och "Verkliga pesthårdar" i *Biografägaren* 1926:3 respektive 1926:5. Från politiskt håll: "Fem farliga f – och ett sjätte. Förargelsesklippan filmen: förebråelser, fakta och förvarfsförsök" i *Filmjournalen* 1921:15. Från akademiskt håll: "Kulturchauvinism. Nya attacker mot amerikansk film" i *Filmjournalen* 1927:15. Se även Silvén-Garnert m fl 1991, s 171–173 och Sterns 1997, s 103–106.
- 197 Refererat och citerat ur "Svenska Morgonbladets 'kristliga' kärlek till filmen. En sen-sationell hetsartikel i stället för ett objektvt referat" i *Filmbladet* 1923:21.
- 198 Citerat ur "Svenska Morgonbladets 'kristliga' kärlek till filmen" i *Filmbladet* 1923:21.
- 199 Se t ex "Juveler och pärlor. AB Nordiska Kompaniet" (annons) i *Filmnyheter* 1922:39; Pålsväru-A.-B. Alaska" (annons) i *Filmnyheter* 1922:44; "Vid Ludvig XV:s hov. Auto-mobilcentralen. Fiat" (annons) i *Filmnyheter* 1925:40; "J. O. Baumgarts pianofabrik. Tillverkar Flyglar och Pianon" (annons) i *Filmnyheter* 1927:38. Se även vidare i Janco-vich, Faire och Stubbings 2003, s 73.
- 200 Berggren 1995, s 120–130, 143–162. Boëthius 1989 s 154–167, 265–271. Husz 2004, s 81.
- 201 Se t ex "Biografbesökare! Läs Social-Demokratens recensioner!" (annons) i *Filmnyhe-ter* 1921:14.
- 202 Se t ex "Biografägare! Ett effektivt organ för reklamering av Edra filmer är utan tvi-vel Social-Demokraten" (annons) i *Filmbladet* 1921:44.
- 203 Det enda undantaget var *Svenska Morgonbladet* som inte tog in biografannonser el-ler publicerade filmrecensioner förrän på 1940-talet.
- 204 Söland 2000, s 44–45, 58–61. Se även vidare i Andersson 2006.
- 205 *Filmjournalen* började från 1921:17 med den stående sidan "Modenytt från scen och film." För bantning se t ex "Hur jag håller mig i form. Hygieniska bekännelser av filmdivor" i *Filmnyheter* 1921:34; "Tio minuter om dagen ha vi råd att offra för att hålla vår kropp i form" i *Filmnyheter* 1923:21; "Ett par kilo i stjärnhullet kan betyda mycket. Hur man fetmar eller magrar i Los Angeles" i *Filmnyheter* 1923:27; "Medel-tida tortyr går igen i våra dagars skönhetshygien" i *Filmnyheter* 1929:21–22.
- 206 Husz 2004, s 24, 34, 99. Ann-Sofie Ohlander, "Ekonomisk makt och ekonomiskt an-svar – två skilda storheter" i Ingrid Hagman (red), *Mot halva makten – elva essäer om kvinnors strategi och mäns motstånd*, SOU 1997:113, Stockholm 1997, s 3–14.
- 207 Jonas Liliequist, "Från niding till sprätt. En studie i det svenska omanlighetsbegrep-pets historia från vikingatid till sent 1700-tal" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s 85–88.
- 208 Ragnar Bentzel, *Den privata konsumtionen i Sverige 1931–65*, Almqvist & Wiksell, Stockholm 1957, s 11–12, 215–216. Husz 2004, s 116.
- 209 Se t ex Tjeder 1999, s 177–182; Mosse (1996) 1998, s 77–106; Kimmel 1996, s 40–

- 99; John Horne, "Masculinities in Politics and War in the Age of Nation-States and World Wars" i Stefan Dudnik, Karen Hagemann & Josh Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och New York 2004, s 32.
- 210 Se t ex "Mitt manliga ideal – och mitt kvinnliga. Filmstjärnor av båda könen ha ordet" i *Filmnyheter* 1921:17; Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], "Det manliga koketteriets arsenal. Filmen förser den oavbrutet med nya vapen" i *Filmjournalen* 1922:18. Och när det gäller reklam för tvål börjar det komma annonser som vänder sig direkt till män med utrop som "Tur hos damerna har den herre, som tvättar sig med Björktvål Prins av Parma" (annons) i *Filmnyheter* 1928:21 och "Glad ja! Visst är jag det. Flickan min i Öregrund gav mej en YvY-tvål och nu gilla mej stockholmskorna skarpt" (annons) i *Filmjournalen* 1929:17–18. I t ex *Våra nöjen* är därtill frekvensen för reklam för manligt mode större än för kvinnligt.
- 211 "Ett par kilo i stjärnhullet kan betyda mycket. Hur man fetmar eller magrar i Los Angeles" i *Filmnyheter* 1923:27.
- 212 Se t ex "Douglas Fairbanks gör en österländsk storfilm. Motivet hämtat ur "Tusen och en natt" i *Filmnyheter* 1923:24 och "Douglas Fairbanks muskler" i *Filmnyheter* 1923:26.
- 213 Se t ex fotografierna på John Barrymore och den danskfödde, men i Sverige och England verksamme, revy- och filmstjärnan Carl Brisson i bara överkroppar, "Manlig kraft och skönhet – ur filmens stora bilderbok" och "Carl Brisson i svensk film – huvudrollen i 'Hjärtats triumf'" i *Filmnyheter* 1928:10 respektive 1928:20–21.
- 214 Se t ex "George O'Brien" (idolporträtt) i *Filmjournalen* 1927:11 och "Malmöflicka dyker upp på amerikanska filmfirmamentet" i *Filmnyheter* 1928:29–30.
- 215 Det finns exempel där tidskrifterna publicerat stillbilder ur filmsekvenser som censuren har klippt. Se t ex stillbilden ur *The Gorilla (Det svarta mysteriet, 1927)* i "Man skyr inte starka scener i den amerikanska filmen" i *Filmjournalen* 1927:18.
- 216 "Våra nöjens programförklaring" i *Våra nöjen* 1925:5.
- 217 Sjöholm 2003, s 29–30. Bengt Bengtsson, *Ungdom i fara – ungdomsproblem i svensk spelfilm 1942–62*, Stockholms universitet, Uppsala 1998, s 61–62.
- 218 Fowler 1995, s 117–118. Jancovich, Faire och Stubbings 2003, s 69, 120. Tsivian (1994) 1998, s 26–35, 44–48. Den här uppdelningen fanns kvar länge i Sverige. I Danmark, för att ta ett närliggande exempel, finns fortfarande en prisuppdelning beroende på var i salongen man sitter.
- 219 Bengtsson 1995, s 55, 58, 61.
- 220 Se t ex Jonas Frykman, *Dansbaneeländet. Ungdomen, populärkulturen och opinionen*, Natur och Kultur, Stockholm 1988 och *Ungdomen och nöjeslivet*, SOU 1945:22. Denna oro för barn och ungdom förefaller ha varit intakt under hela 1900-talet. Tittar man på den argumentation som använts under årens lopp för att varna för det farliga med Nick Carter-häften, filmer, dans, rollspel, video och tv- och datorspel, blir det uppenbart att retoriken är densamma och att det enbart är mediet som byts ut med jämna mellanrum.
- 221 Se t ex Eva Österberg & Christina Carlsson Wetterberg (red), *Rummet vidgas: kvinnor på väg ut i offentligheten 1880–1940*, Atlantis, Stockholm 2002.
- 222 Liander 1922, s 51, 64. Film räknas i meter och en 15-meterskyss räckte med andra ord, om filmen kördes med en hastighet av 18 rutor i sekunden, i ca 23 sekunder, något som Liander tyckte var vedervärdigt för barn att behöva se.

Barn och ungdom

- 223 Signaturen E [M Enderstedt] 1929:18.
- 224 Gunnar Bjurman, "Barnprogrammen. Dr Gunnar Bjurman är av en annan mening än 'Biogubbe'" i *Biografägaren* 1929:2.
- 225 Signaturen Biogubbe, "Barnprogrammen. 'Biogubbe' är icke omvänd" i *Biografägaren* 1929:4 (kursiv i original).
- 226 Sally Robinson, "'Emotional Constipation' and the Power of Damned Masculinity: *Deliverance* and the Paradoxes of Male Liberation" i Peter Lehman (ed), *Masculinity. Bodies, Movies, Culture*, Routledge, New York 2001, s 133–147.
- 227 Studlar 1996, s 1–9.
- 228 Studlar 1996, s 19, 87, 150–153.
- 229 När en amerikansk filmtidning ordnade en omröstning bland sina kvinnliga läsare för att ta reda på vem som var den mest populära manlige skådespelaren avbröts snart omröstningen eftersom Douglas Fairbanks var alltför överlägsen. "Arizona – Douglas Fairbanksfilmen på Röda Kvarn" i *Filmnyheter* 1920:1.
- 230 Studlar 1996, s 12–13, 23.
- 231 Studlar 1996, s 25–27.
- 232 Studlar 1996, s 30–41.
- 233 Berggren 1995, s 27–51.
- 234 Silvén-Garnert m fl 1991, s 101–108.
- 235 Svenska flickors scoutförbund startades en tid senare och de två förbunden hölls skilda fram till 1960.
- 236 Bo Nilsson, *Masculinitet. Representation, ideologi och retorik*, Boréa, Umeå 1999, s 44–60 (citaten s 59, 50).
- 237 Emil Norlander, *Anderssonskans Kalle. Pojkstreck och kärringskvaller*, Christofers bokförlag, Stockholm (1901) 1960.
- 238 Studlar 1996, s 86–87.
- 239 *Göteborgs-Posten* 31/8 1926, ingen signatur.
- 240 Karl Lundegård, "Emerson och Doug" i *Filmbladet* 1922:25.
- 241 *Svenska Dagbladet* 27/11 1923, ingen signatur.
- 242 *Anderssonskans Kalle* finns inte längre bevarad. Som ersättning kommer filmens originalmanuskript, programblad och censurkort att användas.
- 243 Norlander (1901) 1960, s 50, 72.
- 244 *Svensk filmografi* 2, s 136; Furhammar (1991) 2003, s 109–114; Sigurd Wallén, *Revydags. Tystnad – tagning – kamera går*, Medéns förlag, Stockholm 1944, s 117–18.
- 245 Se vidare i Diana Serra Cary, *Jackie Coogan. The World's Boy King. A Biography of Hollywood's Legendary Child Star*, The Scarecrow Press, Lanham och Oxford 2003.
- 246 *Svensk filmografi* 2, s 135.
- 247 Eller som fenomenet kommenterades i "Inte uteslutande kärlek" i *Filmbladet* 1920:12, "Man kunde gott säga att 99% av alla filmer handla om kärlek. Och i 999 fall på 1,000 är det kärlek med lyckligt slut."
- 248 Emil Norlander, *Anderssonskans Kalle*, Originalmanus 1922, (Regiexemplar) Svenska filminstitutet; *Anderssonskans Kalle. Pojkstreck i fem akter*, Förlag B Wahlström, Stockholm 1922, Programblad, Svenska filminstitutet.
- 249 Censurkort 29632 (*Anderssonskans Kalle*), Statens biografbyrå.
- 250 Norlander 1922 (Regiexemplar). Hela akt 3 är bokstavligen bortstruken ur originalmanuset och den nya akt 6 har blivit inklistrad efteråt.
- 251 Norlander 1922 (Regiexemplar).
- 252 Den här scenen kommenteras i åtta av elva genomgångna recensioner, vilket enligt

- min erfarenhet är mycket ovanligt när det gäller en enskild scen. Censur ropas det på i *Stockholms-Tidningen* 5/9 1922, ingen signatur och *Nya Dagligt Allehanda* 5/9 1922, ingen signatur. Av intresse kan även vara att signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist], i *Svenska Dagbladet* 5/9 1922, är den ende recensent som pekar ut de "drulliga åkar[na]" och inte Kalle som ansvarig för förödelser.
- 253 *Arbetaren* 4/9 1922, signaturen Eva.
- 254 *Folkets Dagblad Politiken* 5/9 1922, ingen signatur.
- 255 *Göteborgs-Tidningen* 5/9 1922, ingen signatur. Se även *Sydsvenska Dagbladet* 12/9 1922, ingen signatur.
- 256 Refererat och citerat ur "Anderssonskans Kalle – ett dåligt föredöme för ungdomen. Maskiningeniör Rosborg går skarpt tillrätta med filmen – andra personer anse den relativt ofarlig" i *Filmbladet* 1922:27.
- 257 Citerat ur "Anderssonskans Kalle – ett dåligt föredöme för ungdomen" i *Filmbladet* 1922:27; *Svensk filmografi* 2, s 136.
- 258 Regissören Sigurd Wallén uppger att filmen kostade 36.000 kronor att göra och att den spelade in 500.000 kronor netto, vilket, om dessa siffror stämmer, skulle göra den till en av de mest ekonomiskt framgångsrika svenska filmerna under 1920-talet och ja, räknat i proportion och förändrat penningvärde, en av de mest framgångsrika någonsin. Wallén 1944, s 117.
- 259 Wallén 1944, s 116. Wallén valde att skriva sina memoarer i tredje person och använde sitt andranamn, Richard, för att få distans.
- 260 Wallén 1944, s 116.
- 261 *Aftonbladet* 5/9 1922, ingen signatur. *Sydsvenska Dagbladet* 12/9 1922, ingen signatur.
- 262 *Dagens Nyheter* 5/9 1922, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]. *Arbetaren* 4/9 1922, signaturen Eva.
- 263 Norlander 1922 (Regiexemplar).
- 264 Norlander 1901, s 46–51; Norlander 1922 (Regiexemplar).
- 265 Butters Jr, 2002, s 22–36. För samtidens åsikter om den tidiga Chaplin, se Liljedahl 1975, s 177–184.
- 266 "Anderssonskans Kalle – ett dåligt föredöme för ungdomen" i *Filmbladet* 1922:27.
- 267 Emil Norlander, "Pappan till 'Anderssonskans Kalle' uttalar sig" i *Filmjournalen* 1922:14 (kursiv i original).
- 268 Se t ex "Anderssonskans Kalle torde väl vara Sveriges mest bekanta och populära tjuvpojke" (annons) i *Biografbladet* 1922:7 och "Kärleken är en farlig makt, som nogsam röntes av bilden här" (annons) i *Biografbladet* 1922:10.
- 269 Se t ex "Afrika – filmens roligaste negerpojke" i *Filmnyheter* 1921:14; "Jackie Coogan, sjuåringen, i ny roll" i *Filmnyheter* 1922:26; "En intervju med en treåring!" [Baby Peggy] i *Filmnyheter* 1922:31; "My Boy [Min Pojke, 1921] Säsongens första film med Jackie Coogan" (annons) i *Biografbladet* 1922:15; "Jackie Coogan hemma hos sig. En rörande amerikansk skildring av 'underbarnets privatliv'" i *Filmnyheter* 1923:6; "Gossen som tjänar miljoner. En sannfärdig berättelse om Jackie Coogans första levnadsår" i *Filmnyheter* 1923:10; "Årets verkliga pojkefilm blir naturligtvis Mälarpiraterna efter Sigfrid Siwertz' friska äventyrsbok" (annons) i *Filmbladet* 1923:14.
- 270 *Anderssonskans Kalle på nya upptåg* finns inte längre bevarad. Som ersättning kommer filmens originalmanuskript och programblad att användas.
- 271 Zelizer 1985, s 7–19, 56–112.
- 272 *Folkets Dagblad Politiken* 5/9 1922, ingen signatur.
- 273 *Arbetaren* 4/9 1922, signaturen Eva.
- 274 Refererat och citerat ur "Ur pressen. Osmaklig och skadlig 'stjärnkult'" i *Filmbladet* 1923:15. Bakom signaturen Wolodja dölde sig Waldemar Swahn.

- 275 Norlander 1922 (Regiexemplar).
- 276 Emil Norlander (i bearbetning av Sam Ask), *Anderssonskans Kalle på nya uppståg*, Originalmanus 1923 (Regiexemplar), Svenska filminstitutet; *Anderssonskans Kalle på nya uppståg*, Förlag B Wahlström, Stockholm 1923 (Programblad), Svenska filminstitutet.
- 277 *Ny Tid* 2/9 1923, ingen signatur. Se även *Svenska Dagbladet* 28/8 1923, ingen signatur.
- 278 *Göteborgs-Tidningen* 2/9 1923, signaturen Joth. Se även *Sydsvenska Dagbladet* 23/10 1923, signaturen N.
- 279 *Dagens Nyheter* 28/8 1923, ingen signatur; *Folkets Dagblad Politiken* 28/8 1923, ingen signatur.
- 280 *Stockholms-Tidningen* 28/8 1923, signaturen xxx [Johannes Lindberg, Vera von Kraemer, Knut Jeurling]; *Göteborgs-Posten* 8/9 1923, signaturen X Y; *Social-Demokraten* 28/8 1923, ingen signatur.
- 281 *Svenska Dagbladet* 28/8 1923, ingen signatur.
- 282 *Aftonbladet* 28/8 1923, ingen signatur.
- 283 "Mälarpirater, ohoj! Ett erbjudande till käcka ungdomar att spela film i sommar" (Annonns) i *Filmnyheter* 1923:14; "Med ljus och lycka efter mälarpirater" i *Filmnyheter* 1923:17; "Nya filmengagemang till Råsunda. John Brunius besätter rollerna i 'En piga bland pigor'. Einar Hansson som mälarpirat" i *Filmnyheter* 1923:21; *Svensk filmografi* 2, s 177.
- 284 Sigfrid Siwertz, *Mälarpirater*, Lind & Co, Stockholm (1911) 2002; *Svensk filmografi* 2, s 177.
- 285 I romanen ligger Georg senare på kvällen och tänker på slagsmålet som sitt "första avgörande mandomsprov". Siwertz (1911) 2002, s 74–75.
- 286 I romanen är Georg däremot full av beundran inför Fabians lögner. Siwertz (1911) 2002, s 39.
- 287 Även i romanen ger sig Fabian av, dock inte till Amerika. Romanen slutar även i moll med att Georg och Erik går i land för att ta sitt straff. Siwertz (1911) 2002, s 136, 145–146.
- 288 *Stockholms Dagblad* 30/10 1923, ingen signatur. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 30/10 1923, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 289 *Social-Demokraten* 30/10 1923, signaturen –ck. Se även *Stockholms-Tidningen* 23/10 1923, ingen signatur.
- 290 Se t ex hur *Stockholms-Tidningens* recensent (23/10 1923, ingen signatur) går loss: "Men säger man att 'Mälarpirater' är en av de mest svenska filmer som framställts, gör man sig knappast skyldig till överdrift. Gustaf Molanders film är genomsvensk. Inte i den bemärkelsen, att den skulle vara proppfull med supande, snustuggande bondgubbar. Utan emedan den är så kultiverad. Knappast en enda punkt, man kunde peka på och säga, halvkultur, okultur! Vi äro nu en gång världens kanske grundligaste kultiverade folk, och just därför är 'Mälarpirater' typiskt svensk. En sådan film skulle faktiskt ej kunna framställas på någon annan fläck på jordklotet. Dess originalitet och särart ligger i – den högt upptrivna kulturen."
- 291 *Aftonbladet* 30/10 1923, ingen signatur; *Social-Demokraten* 30/10 1923, signaturen –ck; *Stockholms-Tidningen* 23/10 1923, ingen signatur.
- 292 *Nya Dagligt Allehanda* 30/10 1923, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg]. Se även *Dagens Nyheter* 30/10 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson] och *Stockholms Dagblad* 30/10 1923, ingen signatur.
- 293 *Stockholms-Tidningen* 23/10 1923, ingen signatur. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 30/10 1923, ingen signatur.
- 294 *Dagens Nyheter* 30/10 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 295 *Dagens Nyheter* 30/10 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 296 *Aftonbladet* 30/10 1923, ingen signatur; *Arbetet* 30/10 1923, signaturen G V; *Stockholms-Tidningen* 23/10 1923, ingen signatur.

- 297 Signaturen –den lille, ”Tom Walter fick extrabetalt när han fick smörj. Intervju med två Mälarpirater” i *Filmnyheter* 1923:33.
- 298 *Dagens Nyheter* 27/12 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Nya Dagligt Allehanda* 27/12 1923, ingen signatur; *Svenska Dagbladet* 27/12 1923, signaturen Quelqu’une [Märta Lindqvist].
- 299 *Folkets Dagblad Politiken* 28/12 1923, signaturen –t.
- 300 Det finns några intressanta skillnader mellan manuset och den färdiga filmen. Exempelvis läser Ann-Marie bara kärleksromaner i manuset och under slagsmålet mot Nicklas är Rudel överksam ända tills Ann-Marie får ett piskrapp i ansiktet. Ernst Eklund, *En rackarunge*, Originalmanus 1923, Svenska filminstitutet. Det ska dock påpekas att *Svensk filmografi* 2, s 183, menar att filmen troligtvis inte är baserad på Eklunds manus. Det kan man dock ha invändningar emot då manus och film är mycket lika varandra. Möjligtvis kan det förhålla sig så att ett nytt manus har använts, men i så fall är det byggt på Eklunds ursprungliga manus.
- 301 *Stockholms Dagblad* 27/11 1923, ingen signatur. Se även *Svenska Dagbladet* 27/11 1923, ingen signatur.
- 302 *Dagens Nyheter* 27/11 1923, signaturen Marfa o Co. [Elsa Danielsson m fl]. Se även *Stockholms Dagblad* 27/11 1923, ingen signatur.
- 303 *Stockholms-Tidningen* 27/11 1923, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin]. Se även *Social-Demokraten* 27/11 1923, signaturen Pardners [Nils Horney m fl].
- 304 *Folkets Dagblad Politiken* 27/11 1923, signaturen Bes [Bernhard Bengtsson].
- 305 ”Barnens paradīs” var en verklig del av Göteborgsutställningen där det fanns gungor, bergochdalbanor och andra åkturer. Barnen kunde även mata ”vilda djur” (kattungar) eller få sitt sötsaksbehov tillgodosett av varm choklad med vispgrädd.
- 306 *Svenska Dagbladet* 27/12 1923, ingen signatur.
- 307 *Aftonbladet* 27/12 1923, ingen signatur; *Social-Demokraten* 27/12 1923, signaturen Pardners [Nils Horney m fl]; *Stockholms-Tidningen* 27/12 1923, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist].
- 308 Farbror Åbergsson, ”Samtal med en diva” i *Filmnyheter* 1923:26.
- 309 Serra Cary 2003, s 81, 89, 94. Diana Serra Cary var under namnet Baby Peggy en av de högst betalda barnstjärnorna under 1920-talet.
- 310 Signaturen –lin [Vera von Kraemer], ”Två sidor om filmens pojkar. Som ett apropas till Gustaf Molanders mönstring av Stockholms ungdom nu på söndag” i *Filmnyheter* 1923:14.
- 311 Det finns bara en akt bevarad av *En hyckoriddare*, men det är tillräckligt för att skapa sig en bild av en film full av hästar, värjor, plymer, ”musketörkläder” och s k manliga dåd.
- 312 *Arbetet* 15/3 1921, signaturen Kleo.
- 313 Gustafsson 2005:1, s 47-76.
- 314 *Dagens Nyheter* 3/2 1925, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 315 *Dagens Nyheter* 22/9 1929, signaturen L-n; *Folkets Dagblad Politiken* 23/9 1929, signaturen Ax [Axel Andersson].
- 316 T ex i *Aftonbladet* 22/9 1923, ingen signatur och *Svenska Dagbladet* 22/9 1923, signaturen Alter.
- 317 ”Pernod – den amerikanska pojken sådan han verkligen är” i *Filmnyheter* 1921:15.
- 318 Signaturen Esko, ”Förståndiga ord om film... Tror åtminstone författaren...” i *Filmjournalen* 1927:4 (kursiv i original).
- 319 Lilieqvist 1999, s 73–82; Claes Ekenstam, ”Rädd för falla: gråten och mansbildens sammanflätade historia” i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt ur ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s 166–168.
- 320 Se vidare i Gustafsson 2005:1, s 60–66.

- 321 *Dagens Nyheter* 17/11 1925, ingen signatur. Se även *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur och *Social-Demokraten* 17/11 1925, ingen signatur.
- 322 "Våra studenter och andra. Ivan Hedqvists överliggare" i *Filmnyheter* 1920:11.
- 323 Signaturen En uppsaliensare, "Studenterna och erotiken. Några randanteckningar till 'Carolina Rediviva' av en uppsaliensare" i *Filmjournalen* 1921:4.
- 324 Filmens ska utspela sig i Ungern, men det var flera recensenter som klagade på att "den ungerska lokalfärgen" saknades, bl a eftersom det stod "2 klass" på tågen. *Aftonbladet* 21/9 1920, signaturen M N; *Dagens Nyheter* 21/9 1920, ingen signatur; *Nya Dagligt Allehanda* 21/9 1920, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 325 Se Horne 2004, s 31 och Sörensen 1997.
- 326 En gång skjuter han faktiskt sig själv i hjärtat på bästa *Den unge Werthers lidande*-manér, men han dör inte eftersom kalibern på den lilla pistolen varit för svag för att tränga igenom uniformens alla lager.
- 327 *Aftonbladet* 21/9 1920, signaturen M N; *Dagens Nyheter* 21/9 1920, ingen signatur. Se även *Arbetet* 21/9 1920, ingen signatur; *Svenska Dagbladet* 21/9 1920, signaturen –une [Märta Lindqvist]. *Stockholms Dagblad* 21/9 1920, ingen signatur.
- 328 *Dagens Nyheter* 21/9 1920, ingen signatur.
- 329 *Nya Dagligt Allehanda* 21/9 1920, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 330 *Kalle Utter* finns bara fragmentariskt bevarad och därför kommer jag inte att gå in djupare på den.
- 331 *Thomas Graals bästa film* (1917) och *Thomas Graals bästa barn* (1918).
- 332 *Stockholms-Tidningen* 10/10-1022, signaturen XXX [Johannes Lindberg, Vera von Kraemer, Knur Jeurling]; *Svenska Dagbladet* 10/10 1922, signaturen –une [Märta Lindqvist].
- 333 *Dagens Nyheter* 10/10 1922, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Svenska Dagbladet* 10/10 1922, signaturen –une [Märta Lindqvist].
- 334 *Social-Demokraten* 10/10 1922, ingen signatur.
- 335 *Tjeder* 2003, s 39–63.
- 336 *Tjeder* 2003, s 97–128, 236–269.
- 337 Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], 1922:18; Carl Forsstrand, "Modedårskap och hjältemod" i *Våra nöjen* 1925:11.
- 338 *Social-Demokraten* 2/12 1924, signaturen Nixon & Partner [Nils Horney m fl].
- 339 Biltävling arrangerad av Kungliga Automobil Klubben, grundad 1903.
- 340 Att landskapsbilderna utgjorde en av de stora behållningarna med filmen är ett återkommande tema i samtliga recensioner.
- 341 Se vidare i Martin Alm, *Americanitis: Amerika som sjukdom eller läkemedel. Svenska berättelser om USA åren 1900–1939*, Studia Historica Lundensia, Lund 2002.
- 342 *Aftonbladet* 2/12 1924, signaturen R-I [Ragnar Lindqvist]; *Arbetet* 2/12 1924, signaturen P; *Dagens Nyheter* 2/12 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Nya Dagligt Allehanda* 2/12 1924, signaturen Flik [Carl Björnberg].
- 343 *Göteborgsposten* 25/11 1924, ingen signatur; *Stockholms Dagblad* 2/12 1924, signaturen Gvs. [Herbert Grevenius]; *Stockholms-Tidningen* 2/12 1924, ingen signatur.
- 344 *Göteborgs-Posten* 25/11 1924, ingen signatur.
- 345 *Dagens Nyheter* 2/12 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 346 *Arbetet* 2/12 1924, signaturen P.
- 347 *Social-Demokraten* 2/12 1924, signaturen Nixon & Partner [Nils Horney m fl].
- 348 *Stockholms-Tidningen* 2/12 1924, ingen signatur.
- 349 Under färden från Skåne upp till Stockholm åker de som sagt i *hennes* bil och hela tiden byter Hans och Sonja ständigt plats i förarsätet enligt det jämlika körschemat: S-H-S-H-S-H-S-H-S-H-S-H-S-H. Det är dock Hans som kör i biltävlingen.

- 350 Studlar 1996, s 86–87.
- 351 Signaturen M W-r [Magnus Wester], ”De unga som filmkritici. Intressanta jämförelser mellan biografen och teatern i höstens studentskrivningar” i *Filmbladet* 1924:3. En intressant notering är att majoriteten av de elever som valde att skriva om biografen kom från privata läroverk (alltså de bättre bemedlade).
- 352 Något som påtalades i *Dagens Nyheter* 25/11 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson] och *Nya Dagligt Allehanda* 25/11 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 353 *Nya Dagligt Allehanda*, 25/11 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg] påtalar också att de två första akterna ”måla motsättningarna mellan gammal och ny tid” och att det gestaltades genom ”schismen mellan far och son”.
- 354 *Grevarna på Svansta* (och det är inte den enda filmen) har även en minst sagt kluven inställning till arbetarklassen. Att gården förfaller beror nämligen på att gårdens arbetare, när det inte finns någon som kontrollerar dem, genast lägger ned arbetet och börjar att stjåla.
- 355 Björkin 1997, s 145–203.
- 356 *Svenska Dagbladet* 2/1 1923, sign Quelqu'une [Märta Lindqvist].
- 357 *Göteborgs-Posten* 2/12 1924, ingen signatur. Se även *Dagens Nyheter* 2/12 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Stockholms Dagblad* 25/11 1924, signaturen Gvs [Herbert Grevenius]; *Svenska Dagbladet* 25/11 1924, signaturen L G.
- 358 Björkin 1997, s 11–13; *Svensk filmografi* 2, s 16–18; Ragnar Hyltén-Cavallius, *Följa sin genius*, Hökerbergs bokförlag, Stockholm 1960, s 240–262.
- 359 *Stockholms-Tidningen* 14/2 1928, signaturen A N; *Göteborgs-Posten* 21/2 1928, signaturen Sims [Sven Björild].
- 360 Komedier är av hävd subversiva och som ett exempel på hur filmskaparna lekte med ämnet shingling och den moderna kvinnan så shinglar sig även modern i slutet av filmen.
- 361 ”Sedligheten beror ej blott på kjolarna!” i *Dagens Nyheter* 12/10 1926.
- 362 I *Aftonbladet* rapporterades det att kvinnorna i USA hade invaderat de manliga rakstugorna. När skulle detta nå Sverige? Antagligen skulle det dröja, gissade reportern – felaktigt. ”På rakstugorna i U.S.A.”, 1/4 1924.
- 363 Signaturen Miss Shingle, ”Där fru och fröken Stockholm shinglas. En titt bakom kulisserna på Grands 'hårbar' ” i *Våra nöjen* 1925:42.
- 364 ”Är filmens unga flicka efter sin tid? Hon är alltför snäll och oskuldsfull, menar en amerikansk tidning” i *Filmnyheter* 1923:1 (kursiv i original).
- 365 *Folkets Dagblad Politiken* 1/4 1924, signaturen Bes [Bernhard Bengtsson]; *Stockholms-Tidningen* 1/4 1924 signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist]; *Svenska Dagbladet* 1/4 1924, signaturen Anita [Ebba Frendin].
- 366 *Aftonbladet* 1/4 1924, ingen signatur. Se även *Dagens Nyheter* 1/4 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Svenska Dagbladet* 1/4 1924, signaturen Anita [Ebba Frendin]; *Stockholms-Tidningen* 1/4 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist]; *Dagens Nyheter* 1/4 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 367 *Dagens Nyheter* 1/4 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Stockholms-Tidningen* 1/4 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist]; *Svenska Dagbladet* 1/4 1924, signaturen Astrid [Ebba Frendin].
- 368 *Stockholms-Tidningen* 1/4 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist].
- 369 *Social-Demokraten* 1/4 1924, ingen signatur.
- 370 *Aftonbladet* 7/9 1926, ingen signatur; *Dagens Nyheter* 7/9 1926, signaturen Jerome [Göran Traung]; *Nya Dagligt Allehanda* 7/9 1926, ingen signatur.
- 371 *Stockholms Dagblad* 7/9 1926, ingen signatur.
- 372 *Dagens Nyheter* 7/9 1926, signaturen Jerome [Göran Traung]; *Stockholms Dagblad* 7/9 1926, ingen signatur.

- 373 *Stockholms Dagblad* 7/9 1926, ingen signatur; *Stockholms-Tidningen* 7/9 1926, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].
- 374 *Social-Demokraten* 7/9 1926, signaturen d-g.
- 375 Gustaf Näsström, "Studentskor förr och nu" i *Våra nöjen* 1925:20.
- 376 Denna manliga självsäkerhet flaggar även den norska genushistorikern Tallak Moland för, "Konstruksjon av mandighet i det nordlige landskapet. Om Fridtjof Nansens polferder ved århundresskiftet" i Anne Marie Berggren (red), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Forskningsrådsnämnden, Stockholm 1999, s 213–221.
- 377 "Vita hår och gömda tragedier i filmvärldens 'old atmosphere' " i *Filmnyheter* 1923:37.
- 378 Heather Addison, " 'Must the Players Keep Young?': Early Hollywood's Cult of Youth" i *Cinema Journal* 2006:4, s 3–10.
- 379 *Aftonbladet* 6/9 1927, ingen signatur.
- 380 *Folkets Dagblad Politiken* 6/9 1927, signaturen Kå.
- 381 Se t ex *Göteborgs-Posten* 23/8 1927, ingen signatur och *Social-Demokraten* 6/9 1927, signaturen Moje [Nils Edgren].
- 382 *Stockholms Dagblad* 6/9 1927, ingen signatur.
- 383 *Dagens Nyheter* 6/9–1927, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 384 *Søland* 2000, s 127–138.
- 385 Vi får bl a se en nota på 4 smörgåsar, 12 brännvin och 32 punsch.
- 386 *Aftonbladet* 22/1 1924, ingen signatur; *Social-Demokraten* 22/1 1924, ingen signatur; *Stockholms Dagblad* 22/1 1924, ingen signatur; *Stockholms-Tidningen* 22/1 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist].
- 387 Censuren klippte ändå bort ett par scener av de värsta suparexcesserna och barnförbjöd filmen. Censurkort 32919 (Studenterna på Tröstehult), Statens biografbyrå.
- 388 *Social-Demokraten* 22/1 1924, ingen signatur. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 22/1 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg]; *Stockholms Dagblad* 22/1 1924, ingen signatur.
- 389 *Stockholms-Tidningen* 22/1 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almquist]. Se även *Svenska Dagbladet* 22/1 1924, ingen signatur.
- 390 *Social-Demokraten* 22/1 1924, ingen signatur. Se även *Stockholms Dagblad* 22/1 1924, ingen signatur.
- 391 Samma typ av auktoritetsraserande busungefilmer producerades t ex även i Tyskland under 1920-talet. Kracauer (1947) 2004, s 160.
- 392 Serra Cary 2003, s 58, 231–235.
- 393 Se t ex Hedvig Ekerwald, *Vårje mor är en dotter. Om kvinnors ungdomstid under 1900-talet*, Symposion, Stockholm 2002.

Vuxna män med känslor: faderskap och kärlek

- 394 Liander 1922, s 33 (kursiv i original). *Första klassens sensation* var en kriminalkomedi med bl a barnstjärnan Weasley Barry i en av huvudrollerna. Handlingen var följande: En orädd nyhetsreporter försöker att lösa en serie mord begångna av en gorilla som fått en mänsklig hjärna inopererad.
- 395 Claes Ekenstam, "En historia om manlig gråt" i Claes Ekenstam, Jonas Frykman m fl, *Rädd att falla*, Gidlunds förlag, Södertälje 1998, s 50–123.
- 396 hooks 2004, s 3–7, 39, 140 (citatet s 7).
- 397 Se t ex Mosse (1996) 1998 och Connell (1995) 1999, samt hooks 2004, s 38–54 och Gens 2003.
- 398 hooks 2004, s 125–134.

- 399 Mulvey [1975] 1995, Krogh 1993.
- 400 Stella Bruzzi, *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, BFI, London 2005, s xvi–xviii. En av de mest kända studierna av manlighet ur det här perspektivet är Yvonne Tasker, *Spectacular Bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, Routledge, London och New York 1993.
- 401 Se t ex de psykoanalytiskt inriktade studierna Constance Penley & Sharon Willis (ed), *Male Trouble*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1993 och Hansen 1991.
- 402 Milette Shamir & Jennifer Travis, "Introduction" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002, s 1–21.
- 403 Jørgen Lorentzen, "Federne" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006, s 138–139, 144, 158.
- 404 John Tosh, *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*, Yale University Press, New Haven (1999) 2007, s 170–195. Se även John R Gillis, "Alltid lika problematiskt att göra fäder av män" i *Kvinnovetenskaplig Tidskrift* 1993:1, s 6–15 och Mosse (1996) 1998, s 126–128, 144, 166–167.
- 405 Barbra Hobson och David Morgan, "Introduction" i Barbra Hobson (ed), *Making Men into Fathers: Masculinity and the Social Politics of Fatherhood*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s 1–19.
- 406 Lorentzen 2006, s 154–155, 166; Berglund 2007, s 25–49.
- 407 Tjeder 2003, 278; Berglund 2007, s 216. Se även Ulvros 1996.
- 408 Berglund 2007, s 13, 183–184, 192, 201–202, 311.
- 409 Norbert Feusi, *Das Vaterbild Im Schweizer Film. Eine Studie zur gesellschaftlichen Verankerung des Patriarchates und dessen Darstellung im Schweizer Spielfilm*, Stockholms Universitet, Stockholm 1987.
- 410 Se vidare i Ann-Kristin Wallengren, *En afton på Röda Kvarn. Svensk stumfilm som musikdrama*, Lund University Press, Lund 1998. De flesta av de svenska stumfilmerna, dock inte de utländska, som jag har använt är stumma. Jag har dock varit medveten om att en, ibland, musikalisk excess bidrog till filmupplevelsen.
- 411 Altman (1999) 2004, s 5. Soila 1991, s 35–44. För kritik av melodramatiska inslag, se t ex Kracauer (1947) 2004, s 135–139; McCrisken och Pepper 2005, s 11.
- 412 Altman (1999) 2004, s 71–77.
- 413 Singer 2001, s 37–51, 197–198, 221–262. I Sverige visades t ex 14 delar av Serial-Queen melodramen *The Perils of Pauline* (*Paulines äventyr*, 1914), om än kraftigt censurerade. Bertil Wredlund och Rolf Lindfors, *Långfilm i Sverige 1910–1919*, Proprius, Stockholm 1991, censurnummer 12034 och framåt.
- 414 Soila 1991, s 169–174 (citater s 44). Se även Mary Ann Doane, *Desire to Desire: The Woman's Film of the 1940s*, Indiana University Press, Bloomington 1987.
- 415 Tom Lutz, "Men's Tears and the Roles of Melodrama" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002, s 185–190.
- 416 Se vidare i Ien Ang, *Watching Dallas. Soap Opera and the Melodramatic Imagination*, Methuen, London 1985.
- 417 Lutz 2002, s 191–204.
- 418 Studlar 1996, s 90–145 (citater s 145).
- 419 Sally Robinson, "Men's Liberation, Men's Wounds: Emotion, Sexuality, and the Reconstruction of Masculinity in the 1970s" i Milette Shamir & Jennifer Travis (ed), *Boys Don't Cry? Rethinking Narratives of Masculinity and Emotion in the U.S.*, Columbia University Press, New York 2002, s 205–229 (citater s 225–226).

- 420 hooks 2004, s 76 och Robinson 2002, s 210.
- 421 Hugo Münsterberg, *The Film: A Psychological Study*, Dover Publications, New York (1916) 1970, s 48–56.
- 422 Bruzzi 2005, s xv–xviii, 12.
- 423 Tjeder 1999, s 183–188; Merle W Longwood, "Changing Views of Fathering and Fatherhood: A Christian Ethical Perspective" i Stephen B Boyd & Mark W Muesse (ed), *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Westminster John Knox Press, Louisville 1996, s 241–242. Howard Eilberg-Schwartz, "God's Phallus and the Dilemmas of Masculinity" i Stephen B Boyd & Mark W Muesse (ed), *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Westminster John Knox Press, Louisville 1996, s 40.
- 424 Berglund 2007, s 184, 201, 311.
- 425 "Varför överge männen hemmen?" i *Filmnyheter* 1924:24.
- 426 En vanligt återkommande bildkomposition i filmtidskrifterna när det gällde både svenska och utländska manliga filmstjärnor var ett fotografi där de ömt höll sitt barn i famnen eller lekte med dem – något som antogs tilltala den kvinnliga publiken. Ett exempel på detta är fotografiet på John Barrymore och hans nyfödde son som åkompanjerar artikeln "John Barrymore försvarar lättjan som en dygd" i *Filmnyheter* 1926:1.
- 427 *Stockholm-Tidningen* 18/9 1928, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 428 *Folkets Dagblad Politiken* 18/9 1928, ingen signatur.
- 429 *Stockholms Dagblad* 18/1 1921, signaturen Masque [Tora Garm]. Se även *Social-Demokraten* 18/1 1921, signaturen –ck och *Nya Dagligt Allehanda* 18/1 1921, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 430 *Dagens Nyheter* 18/1 1921, signaturen Marfa o Comp [Elsa Danielsson m fl].
- 431 Bruzzi 2005, s 42.
- 432 Day och Mackay refererade i Bruzzi 2005, s 42.
- 433 *Stockholms Dagblad* 17/11 1928, signaturen A Lbk.
- 434 *Stockholms-Tidningen* 18/11 1928, signaturen –r.
- 435 *Aftonbladet* 14/12 1920, signaturen M N.
- 436 *Stockholms-Tidningen* 14/12 1920, signaturen Z-k-s [Johannes Zackarias Lindberg].
- 437 *Stockholms-Tidningen* 22/9 1929, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 438 *Social-Demokraten* 22/9 1929, signaturen M [Nils Edgren].
- 439 *Dagens Nyheter* 2/9 1924, signaturen Marfa o comp [Elsa Danielsson m fl].
- 440 *Nya Dagligt Allehanda* 2/9 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 441 *Aftonbladet* 2/9 1924, ingen signatur.
- 442 *Folkets Dagblad Politiken* 2/9 1924, ingen signatur.
- 443 Se vidare i Björn Horgby, *Egensinne och skötsamhet: arbetarkulturen i Norrköping 1850–1940*, Carlssons, Stockholm 1993 och Ronny Ambjörnsson, *Det skötsamme arbetaren. Idéer och ideal i ett norrländskt sågverksamhälle 1880–1930*, Carlssons, Stockholm 1998.
- 444 Per Olov Qvist, *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Arkiv förlag, Lund 1995, s 77–79, 261–264.
- 445 *Folkets Dagblad Politiken* 4/12 1923, signaturen –d.
- 446 *Nya Dagligt Allehanda* 30/10 1923, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 447 Se t ex *Folkets Dagblad Politiken* 29/10 1929, signaturen Op och *Stockholms-Tidningen* 29/10 1929, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist]. "Ishavsfilmen Den starkaste" (annons) i *Filmjournalen* 1929:17–18.
- 448 "Filmarna som jagade björn och säl i Ishavet" i *Filmnyheter* 1929:25.
- 449 Stavas egentligen samojeden och betyder i det här sammanhanget: okunnig i fråga om något.
- 450 *Arbetet* 19/11 1929, signaturen W. Se även *Dagens Nyheter* 29/10 1929, signaturen Jero-

- me [Göran Traung]; *Göteborgs-Posten* 19/11 1929, ingen signatur; *Stockholms Dagblad* 29/10 1929, signaturen T R; *Svenska Dagbladet* 29/10 1929, signaturen Sminx [Valentin Guido].
- 451 *Stockholms-Tidningen* 29/10 1929, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist]. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 29/10 1929, signaturen U-d M.
- 452 *Dagens Nyheter* 29/10 1929, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 453 *Arbetet* 19/11, signaturen W. Se även *Dagens Nyheter* 29/10 1929, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 454 Bruzzi 2005, s 62–63.
- 455 Se t ex *Aftonbladet* 3/2 1920, signaturen Ragn [Ragnar Lindqvist] och *Dagens Nyheter* 3/2 1920, signaturen Regan [Elin Brandell].
- 456 *Svenska Dagbladet* 20/9 1923, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist].
- 457 *Folkets Dagblad Politiken* 2/11 1920, ingen signatur.
- 458 *Stockholms-Tidningen* 2/11 1920, signaturen Z-k-s [Johannes Zackarias Lindberg]. *Folkets Dagblad Politiken* 2/11 1920, ingen signatur.
- 459 Se t ex *Stockholms Dagblad* 2/11 1920, signaturen –sque [Tora Garm].
- 460 *Stockholms Dagblad* 2/11 1920, signaturen –sque [Tora Garm].
- 461 Ann-Kristin Wallengren, "Kultur och okultur – bilden av landsbygdens folk" i Erik Hedling & Ann-Kristin Wallengren (red), *Solskenslandet. Svensk film på 2000-talet*, Atlantis, Stockholm 2006, s 51–54.
- 462 Marina Dahlqvist, "Snow-White: The Aesthetic and Narrative Use of Snow in Swedish Silent Film" i John Fullerton & Jan Olsson (ed), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Libby, Sydney 1999, s 236–237.
- 463 *Stockholms-Tidningen* 28/10 1928, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 464 Se t ex *Stockholms Dagblad* 28/10 1928, signaturen A Lbk.
- 465 *Stockholms-Tidningen* 28/10 1928, signaturen Robin Hood (Bengt Idestam-Almqvist).
- 466 *Stockholms Dagblad* 28/10 1928, signaturen A Lbk.
- 467 *Dagens Nyheter* 28/10 1928, signaturen J-e [Göran Traung].
- 468 *Folkets Dagblad Politiken* 29/10 1928, ingen signatur.
- 469 Refererat ur [Karl Lundegård], "Familjelivet och biografen" i *Filmbladet* 1920:5.
- 470 [Karl Lundegård], "Familjelivet och biografen" i *Filmbladet* 1920:5.
- 471 Berglund 2007, s 182–183.
- 472 *Svensk filmografi* 2, s 12.
- 473 "Inte uteslutande kärlek" i *Filmnyheter* 1920:12.
- 474 För ett axplock se t ex "Äktenskapet och stjärnorna. 'Gift er aldrig!' säger Elinor Glyn – men de flesta amerikanska filmstjärnorna protesterar" i *Filmnyheter* 1921:12; "Mitt manliga ideal – och mitt kvinnliga. Filmstjärnor av båda könen ha ordet" i *Filmnyheter* 1921:17; Signaturen Maudlin [Vera von Kraemer], "Jack Holt – en 'manlig vamp'" i *Filmnyheter* 1921:28; "Filmens Romeo har modärnerats" i *Filmnyheter* 1921:45; "Vad de tycka om sina män. Filmstjärnor äro nöjda med sina äktenskap" i *Filmnyheter* 1923:30; "Den manliga stjärntypen förr och nu" i *Filmnyheter* 1925:14; Signaturen Ritsch [Magnus Wester], "Passar ni för äktenskapet?" i *Filmjournalen* 1927:6; Signaturen –rell, "Varför man skiljer sig. Litet om att giftas och skiljas i filmstaden" i *Filmjournalen* 1927:7; Signaturen Pan, "Katjas stora filmkärlek" i *Filmjournalen* 1927:13; [Karl Lundegård], "Kvinnan och kärleken. Och i någon män även äktenskapet" i *Biografägaren* 1927:11.
- 475 David Bagare, "Thomas Meighan om kvinnan och kärleken" i *Filmjournalen* 1921:4.
- 476 Warren G Harris, *Clark Gable: A Biography*, Three Rivers Press, New York 2002.

- 477 Bagare 1921:4.
- 478 Inga Gaate, "Om kvinnorna och kärleken. Vad Ramon Novarro har att säga om det viktiga problemet" i *Filmjournalen* 1924:29 (kursiv i original).
- 479 Signaturen Ala, "Männen och kärleken. Constance Talmadge berättar om varför männen lätt bli förälskade i skådespelerskor" i *Filmjournalen* 1925:12 (kursiv i original).
- 480 Robinson 2002, s 225–226.
- 481 Signaturen Ala 1925:12.
- 482 hooks 2004, s 4.
- 483 *Aftonbladet* 13/10 1925, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist].
- 484 *Stockholm-Tidningen* 13/10 1925, signaturen E F [Ebba Frendius]. Se även *Arbetet* 13/10 1925 ingen signatur och *Stockholm Dagblad* 13/10 1925, ingen signatur.
- 485 *Dagens Nyheter* 13/10 1925, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 486 Se t ex *Folket Dagblad Politiken* 8/3 1927, signaturen E [Nils Edgren].
- 487 *Svensk filmografi* 2, s 317.
- 488 *Stockholms-Tidningen* 8/3 1927, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin]. Se även *Svenska Dagbladet* 8/3 1927, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 489 *Aftonbladet* 4/10 1927, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist]. Se även *Social-Demokraten* 4/10 1927, signaturen D-g.
- 490 Se t ex *Nya Dagligt Allehanda* 4/10 1927, signaturen P J E [Per Johan Enström].
- 491 *Nya Dagligt Allehanda* 18/1 1927, signaturen E-m. Se även *Stockholms Dagblad* 18/1 1927, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 492 *Dagens Nyheter* 18/1 1927, signaturen Jerome [Göran Traung]. Se även *Arbetet* 18/1 1927, signaturen Biopatrullen.
- 493 *Aftonbladet* 18/1 1927, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist]. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 18/1 1927, signaturen O.
- 494 Dyer (1979) 2004, s 57; Altman (1999) 2004, s 165.
- 495 *Svenska Dagbladet* 27/12–1923, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist].
- 496 Lutz 2002, s 185–190.
- 497 Elin Wägner, *Norrtrullsligan, En bok för alla*, Stockholm (1908) 1994. Se t ex *Dagens Nyheter* 27/12 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson] och *Social-Demokraten* 27/12 1923, signaturen Pardners [Nils Horney m fl].
- 498 *Social-Demokraten* 27/12 1923, signaturen Pardners [Nils Horney m fl]. Se även *Svenska Dagbladet* 27/12 1923, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist]. Den här bristen på realism berodde på att de allra flesta skådespelare använde sina privata kläder under filmspelningar, åtminstone då filmen utspelade sig i samtiden. Se Blomberg 2006, s 207.
- 499 *Dagens Nyheter* 27/12 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 500 Se t ex *Stockholms Dagblad* 27/12 1923, ingen signatur och *Social-Demokraten* 27/12 1923, signaturen Pardners [Nils Horney m fl].
- 501 *Stockholms Dagblad* 27/12 1923, ingen signatur. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 28/12 1923, signaturen –t och *Social-Demokraten* 27/12 1923, signaturen Pardners [Nils Hornby m fl].
- 502 *Svenska Dagbladet* 27/12 1923, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist]. Se även *Dagens Nyheter* 27/12 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 503 *Aftonbladet* 27/12 1923, ingen signatur.
- 504 Elin Wägner, "Norrtrullsligans' författarinna om 'sin' film" i *Filmnyheter* 1924:1.
- 505 Thure Dahlin, "Onkel Teodor blir onkel Constantin. Ett sammanträffande med Ivan Hedqvist i Paris" i *Filmjournalen* 1921:8.
- 506 Signaturen Arbitrer & Co [Martin Martelius m fl], "Nytt liv i den svenska filmen" i *Vära nöjen* 1926:46.

- 507 *Arbetet* 16/3 1926, signaturen Biopatrullen. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 16/3 1926, signaturen hl; *Stockholms Dagblad* 16/3 1926, ingen signatur; *Svenska Dagbladet* 16/3 1926, ingen signatur.
- 508 *Aftonbladet* 16/3 1926, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist].
- 509 *Nya Dagligt Allehanda* 16/3 1926, ingen signatur.
- 510 Se t ex *Aftonbladet* 16/3 1926, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist]; *Stockholms-Tidningen* 16/3 1926, ingen signatur; *Svenska Dagbladet* 16/3 1926, ingen signatur; *Nya Dagligt Allehanda* 16/3 1926, ingen signatur.
- 511 Bo Halvarson, "Anteckningar kring det filmiska stjärnsystemets uppkomst" i Jan Olsson (red.), *I offentlighetens ljus. Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*, Symposion, Stockholm 1990, s 298–299.
- 512 *Svenska Dagbladet* 16/3 1926, ingen signatur. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 16/3 1926, signaturen hl. Se även *Arbetet* 16/3 1926, signaturen Biopatrullen och *Göteborgs-Posten* 15/3 1926, signaturen –d [Sven Björild].
- 513 *Stockholms-Tidningen* 16/3 1926, ingen signatur.
- 514 *Dagens Nyheter* 16/3 1926, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 515 Signaturen P 23 och T H, "Vad kvinnor älska. Ett besked till Alexander den lille" i *Filmnyheter* 1923:9.
- 516 *Stockholms-Tidningen* 6/9 1927, signaturen A N. Se även *Dagens Nyheter* 6/9 1927, signaturen Jerome [Göran Traung] och *Social-Demokraten* 6/9 1927, signaturen Moje [Nils Edgren].
- 517 Hyltén-Cavallius 1960, s 263.
- 518 *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935, s 17.
- 519 Valdemar Dalqvist, "Fridolf och jag av" i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935, s 13.
- 520 Dessa sånger utgör, förutom prologen, också *Konstgjorda Svenssons* ljudinslag. På biograferna spelades sångerna på grammofoon.
- 521 *Stockholms-Tidningen* 15/10 1929, signaturen Bom [Bengt Ahlbom].
- 522 *Nya Dagligt Allehanda* 15/10 1929, signaturen B [Nils Beijer].
- 523 *Svenska Dagbladet* 15/10 1929, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 524 *Boken om hela Sveriges Fridolf* 1935, s 23, 32. "Hon, han och Andersson – en Fridolf Rhudinfilm" i *Filmnyheter* 1926:30.
- 525 Gösta Ekman, "Fridolf – en konstnär" i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhléns & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935, s 54.
- 526 Trice och Holland 2001, s 37–38. Det här var ingen svensk företeelse utan temat förekommer även i utländska filmer, se t ex "En rolig film om förtryckta män" i *Filmnyheter* 1924:10 där *Brothers Under the Skin* (Fruar av i år, 1922) presenteras.
- 527 Endast en trailer återfinns av *När Bengt och Anders bytte hustrur*.
- 528 Soila 1991, s 56–75 (citatet s 68).
- 529 Soila 1991, s 58 (fetstil i original).
- 530 Søland 2000, s 97–106.
- 531 "Ett och annat från filmvärlden. Pola Negri om männen" i *Svensk filmtidning* 1924:1.
- 532 Inga Gaate, "Amerikanskt och europeiskt. Kvinnan och mannen på denna och andra sidan Atlanten" i *Filmnyheter* 1925:20.
- 533 Signaturen Pajazzo, "Frumtimmskarlar och gifta män. Resonemang om Don Juan" i *Våra nöjen* 1927:40.
- 534 Refererat och citerat ur "Konsten att behålla en man. Ett kapitel om erotisk efterhängsenhet" i *Våra nöjen* 1927:10.
- 535 Nordenström-Law (f 1881) uttrycker här en närmast viktorsansk syn på äktenskapet.

- Jonas Liliequist, "Sexualiteten" i Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red), *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840–1940*, Gidlunds förlag, Stockholm 2006, s 180.
- 536 Signaturen Péra [Anna Odher], "Hur är det med mansfriden?" i *Våra nöjen* 1929:3.
- 537 Signaturen Péra [Anna Odher], "Ingen längre svag... Kvinnan har maskuliniserats och lagt bort en hel del av sina gamla svagheter – Istället har hon fått nya" i *Våra nöjen* 1929:25–26.
- 538 Signaturen La Fleur, "Böra damerna ha långa byxor?" i *Våra nöjen* 1929:28.
- 539 Wägner 1924:1.
- 540 *Stockholms-Tidningen* 2/3 1926, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin]. Se även *Arbetet* 2/3 1926, ingen signatur, *Göteborgs-Posten* 2/3 1926, ingen signatur, *Stockholms Dagblad* 2/3 1926, signaturen Najda [Nanna Berglund], *Svenska Dagbladet* 2/3 1926, ingen signatur och " 'Giftas' blev ingen succé. 'Mörkrets hjärta' på Röda kvarn veckans bästa film" i *Våra nöjen* 1926:10.
- 541 *Dagens Nyheter* 26/3 1929, signaturen J-e [Göran Traung].
- 542 *Stockholms-Tidningen* 26/3 1929, signaturen Bom [Bengt Ahlbom]. Här kan tilläggas att censuren valde att klippa ner Ruths aktiva kvinnlighet. Både scenen där modern räddas, samt scenen där Ruth hotar Marie med pistol kortades utan motivering. Censurkort 42015 (Kampen mellan könen), Statens biografbyrå.
- 543 *Svensk filmografi* 2, s 346–347.
- 544 *Folkets Dagblad Politiken* 27/12 1928, ingen signatur och *Social-Demokraten* 27/12 1928, signaturen Moje [Nils Edgren]. Se även signaturen Alexis, "En gång filmbov – alltid... Edwin Adolphson trivs i bovfacket men vill gärna byta" i *Filmjournalen* 1927:19.
- 545 *Göteborgs-Posten* 27/12 1928, ingen signatur. Se även *Dagens Nyheter* 27/12 1928, signaturen Jerome [Göran Traung] och *Stockholms Dagblad* 27/12 1928, ingen signatur.
- 546 *Svenska Dagbladet* 27/12 1928, signaturen Siglon [Lorens Marmstedt].
- 547 *Folkets Dagblad Politiken* 27/12 1928, ingen signatur.
- 548 *Dagens Nyheter* 27/12 1928, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 549 *Dagens Nyheter* 27/12 1928, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 550 *Arbetet* 5/10 1926, ingen signatur. Se även *Aftonbladet* 5/10 1926, signaturen Allan [Allan Beer].
- 551 *Göteborgs-Posten* 12/10 1926, ingen signatur. Se även *Dagens Nyheter* 5/10 1926, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 552 *Svenska Dagbladet* 5/10 1926, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 553 *Social-Demokraten* 5/10 1926, signaturen –J.
- 554 *Stockholms-Tidningen* 5/10 1926, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].
- 555 Se t ex *Folkets Dagblad Politiken* 5/10 1926, ingen signatur.
- 556 *Nya Dagligt Allehanda* 5/10 1926, signaturen E-m.
- 557 *Svensk filmografi* 2, s 351.
- 558 Wallén 1944, s 165. *Svenska Dagbladet* 22/9 1929, signaturen Alter.
- 559 " 'Synkroniseringen' av Ville Andesonfilmen" i *Stockholms-Tidningen* 29/10 1929.
- 560 Soila 1991, s 55–56.
- 561 Det som bland annat sågs som nya ideal var tillit, delat ansvar, delade fritidsintressen, kompanjonskap och fysisk intimitet. Søland 2000, s 115–140.
- 562 *Stockholms Dagblad* 27/12 1929, ingen signatur. Se även *Social-Demokraten* 27/12 1929, signaturen Moje [Nils Edgren].
- 563 *Stockholms-Tidningen* 27/12 1929, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist]. Se även *Svenska Dagbladet* 27/12 1929, signaturen Siglon [Lornes Marmstedt].
- 564 *Nya Dagligt Allehanda* 27/12 1929, signaturen E-g.

- 565 *Arbetet* 27/12 1929, ingen signatur. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 27/12 1929, signaturen E-t.
- 566 Helena Bergman och Barbra Hobson, "Compulsory Fatherhood: The Coding of Fatherhood in the Swedish Welfare State" i Barbra Hobson (ed), *Making Men into Fathers: Men, Masculinity and the Social Politics of Fatherhood*, Cambridge University Press, Cambridge 2002, s 92–124.
- 567 Andelen gifta kvinnor i arbete ökade mellan 1924 och 1937 från 6 procent (av alla kvinnor) till 16,8 procent. Lane 2004, s 75–76, 98–99.
- 568 Berglund 2007, s 275.
- 569 Søland 2000, 24–31.

Sexualitet och popularitet

- 570 Signaturen G N-d, "Kvinnan och mannen just nu. Ett samtal om tidsandan" i *Våra nöjen* 1927:29.
- 571 "Kvinna eller man?" i *Filmnyheter* 1926:29.
- 572 "I modets marginal. Kvinna eller man?" i *Våra nöjen* 1926:44.
- 573 Ivan Bjarne "Underliga yrken – manliga manikurister och maskott [sic] i spelsalen" i *Filmnyheter* 1928:1. Se även karikatyren av en manlig frisör i "Det långa håret dröjer – Paris håller på det korta" i *Filmnyheter* 1927:23.
- 574 Gry Berglöw "Om de voro kvinnor" (karikatyrteckning) i *Filmjournalen* 1925:9.
- 575 Se t ex Mosse (1996) 1998, s 56–76; Sara Edenheim *Begärets lagar. Moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi*, Symposion, Stockholm 2005, s 106; Liliequist 2006, s 167, 206.
- 576 T ex Edenheim 2005; Jens Rydström, *Sinners and Citizens. Bestiality and Homosexuality in Sweden 1880–1950*, Stockholms universitet, Stockholm 2001; Michel Foucault, *The History of Sexuality. Volume 1: An Introduction*, Vintage Books, New York (1976) 1990; Donald E Hall, *Queer Theories*, Palgrave Macmillan, New York 2003. Det finns dock undantag, som t ex bygger på intervjuer. Arne Nilsson, *Såna & riktiga karlar. Om manlig homosexualitet i Göteborg decennierna kring andra världskriget*, Anamma, Göteborg 1998.
- 577 Greger Ekman, "1907: Det homosexuella genombrottet" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999a, s 149–164.
- 578 Se t ex Nikki Sullivan, *A Critical Introduction to Queer Theory*, New York University Press, New York 2003, s 2 och Nilsson 1998, s 122, 222–226.
- 579 Foucault (1976) 1990, s 36–49, 54–69; Don Kulick, "Är mäsar lesbiska? Om biologins relevans för mänskligt beteende" i *Res Publica* 1997:1–2 (35/36), s 221–232; Liliequist 2006, s 167.
- 580 Tjeder 2003, s 160–173, 238–250.
- 581 Foucault (1976) 1990, s 39, 45–49.
- 582 Foucault (1976) 1990, s 59.
- 583 Foucault (1976) 1990, s 53–71. Se t ex Steorn 2006, s 106–112, 207.
- 584 Skoglund 1971, s 151–186.
- 585 Jag har enbart hittat två artiklar om pornografisk film. Ur dessa går det att utläsa att pornografiska filmer visades på svenska biografer, både i städer och på landsorten, samt hur det gick till då de visades: en herr Kayer i Gävle dömdes till två månaders fängelse för att ha visat pornografisk film inför fulla hus efter de vanliga föreställningarnas slut, varvid även kvinnor hade närvarat. "En sedlighetssärnande film. Bio-grafägare dömd till fängelse" i *Biografbladet* 1922:8. Den andra artikeln är en ögonvittnesskildring från ett intermezzo i Berlin där en avskedad biografmaskinist hade

- spelat upp en pornografisk film mitt under en vanlig föreställning. "En biografskandal. Obehagligt intermezzo i en Berlinsk förstahandsteater" i *Filmbladet* 1921:16.
- 586 Pornografiska filmer från 1920-talet uppvisar stora likheter med dagens ifråga om sexuella fantasier. Det enda som skiljer dem åt är förekomsten av de extrema närbilderna på könsorgan; en teknikalitet. Se t ex *Förbjuda filmer från 20-talets Paris* som innehåller nio pornografiska kortfilmer som visades på biografer och bordeller under 1920-talet. För en diskussion av modern pornografisk film, se Linda Williams *Hard Core: Power, Pleasure, and the "Frenzy of the Visible"*, University of California Press, Berkeley och Los Angeles 1989. Williams diskuterar här Foucaults distinktion mellan ars erotica och scientia sexualis, dock främst utifrån premissen att dessa system är främmande för att infånga den kvinnliga lusten på ett adekvat sätt, s 2–9.
- 587 Dyer (1990) 2003, s 23–29.
- 588 "Säsongens stora överraskning!" (annons) i *Biografägaren* 1926:11. Censurkort 37426 (Mänsklighetens gissel), Statens biografbyrå. Bertil Wredlund och Rolf Lindfors, *Långfilmen i Sverige 1920–1929*, Proprius förlag, Stockholm 1987, censurnummer 37426.
- 589 "En ny rysk film i stil med "Den gula biljetten" " (annons) i *Biografägaren* 1929:11 och "Prostituerad" (annons) i *Biografägaren* 1929:13.
- 590 Citerat ur "Prostituerad" (annons) i *Biografägaren* 1929:13.
- 591 Åtminstone inte i långfilmsformat. Däremot vet jag att det producerades kortfilmer inom upplysningsgenren.
- 592 Se vidare i David Bordwell och Kristin Thompson, *Film Art. An Introduction*, McGraw-Hill, New York 1997 och Mulvey [1975] 1995.
- 593 Se t ex Connell (1995) 1999, s 67–81, 113–114, 145, 188; Mosse (1996) 1998, s 56–67; Ekenstam 2006, s 32–33; Liliequist 2006, s 167, 206–207.
- 594 Hall 2003, s 1–7.
- 595 Det är här som QT:s kritiker börjar att ropa om moralen och samhällets (implicit heterosexuella) upplösning eftersom "anything goes". Det går dock att vända på resonemanget och kalla postmoderniteten för en i högsta grad moralisk era då det aggressiva ifrågasättandet av maktstrukturer pekar med ett moraliskt finger på allehanda sociala orättvisor som orsakats av dessa. Zygmunt Bauman, *Life in Fragments: Essays in Post-modern Morality*, Blackwell, Cambridge 1995, s 42–43.
- 596 Hall 2003, s 130–132, 166–167.
- 597 Sullivan 2003, s 191–194; Tiina Rosenberg, *Byxbegär*, Anamma, Göteborg 2000, s 15–20.
- 598 Hall 2003, s 116–127.
- 599 Se t ex Andrea Dworkin, *Intercourse*, Secker & Warburg, London 1997.
- 600 Sullivan 2003, s 134.
- 601 Sullivan 2003, s 47–49.
- 602 Se t ex Blomberg 2006, s 135.
- 603 *Stockholms-Tidningen* 8/4 1924, signaturen Robin Hood [Ragnar Idestam-Almqvist].
- 604 *Folkets Dagblad Politiken* 8/4 1924, ingen signatur.
- 605 *Arbetaren* 8/4 1924, ingen signatur.
- 606 *Carl XII:s kurir* finns inte längre bevarad. Som ersättning kommer filmens originalmanuskript och programblad att användas.
- 607 Rudolf Anthoni, *Carl XII:s kurir*, originalmanus 1924, (Fotografens exemplar?), Svenska filminstitutet; *Carl XII:s kurir. En berättelse för filmen i fem akter fritt efter Esaias Tegnér's dikt "Axel"*, Wernqvist & C:is boktryckeri, Stockholm 1924, Programblad, Svenska filminstitutet.
- 608 Bengt Forslund, *Från Gösta Ekman till Gösta Ekman. En bok om Hasse, far och son*, Askild & Kärnekull, Borås (1982) 1983, s 40–47.
- 609 Här bortser den manlige recensenten i *Stockholms-Tidningen* från att stumfilmsskä-

- despelarna hade ännu mer smink på sig för att inte blekna bort på celluloidremsan i det starka ljuset som behövdes vid filmning.
- 610 Ett faktum som genomsyrar de fem biografierna som har skrivits om honom och då särskilt självbiografin där filmen finns med på undantag. Gösta Ekman, *Den tänkande August*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1928.
- 611 Signaturen Sascha, "Gösta Ekman om film och filmning. En intervju med den store favoriten" i *Svensk filmtidning* 1924:12.
- 612 Forslund (1982) 1983, s 23; Ekman 1928, s 140.
- 613 Hasse Ekman, *Gösta Ekman*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1938, s 118–139; Forslund (1982) 1983, s 33, 41. Se bl a *Göteborgs-Posten* 21/9 1920, ingen signatur.
- 614 "Gösta Ekman" (idolporträtt) i *Filmjournalen* 1919:3.
- 615 August Brunius, "Gösta Ekman" i *Scenen* 1921:15.
- 616 Per Lindberg, *Gösta Ekman. Skådespelaren och människan*, Natur och Kultur, Stockholm 1942, s 21.
- 617 Gösta Ekman, "Gösta Ekman om kritiken 1927" i *Våra nöjen* 1927:1.
- 618 O Maurice, "Konstgjorda stjärnor eller äkta. Var ligger felet i stjärnsystemet?" i *Filmjournalen* 1923:4. Se även vidare i Dyer (1979) 2004.
- 619 Brunius 1921:15.
- 620 "Svenska filmens första älskare. Många yngre karaktärsskådespelare i svensk film, men ont om unga 'filmhjältar' " i *Filmjournalen* 1923:15. De manliga skådespelare som räknas upp är: Richard Lund, Paul Seeling, Ivan Hedqvist, Wictor Hagman, Einar Axelsson, Lars Hansson, Victor Sjöström, Einar Hansson och Gösta Ekman.
- 621 *Göteborgs-Posten* 21/9 1921, ingen signatur.
- 622 *Svenska Dagbladet* 7/12 1920, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist]. Se även *Göteborgs-Posten* 7/12 1920, ingen signatur.
- 623 *Stockholms Dagblad* 15/3 1921, signaturen Clement.
- 624 *Folkets Dagblad Politiken* 7/12 1920, Signaturen Rl.
- 625 *Arbetet* 2/12 1924, signaturen P.
- 626 *Arbetet* 2/12 1924, signaturen P.
- 627 Åtminstone inte på hemmaplan. Däremot blev *Vem dömer* en stor export- och kritikerframgång utomlands, vilket ledde till att både Victor Sjöström och Gösta Ekman fick lockande anbud från USA. Forslund (1982) 1983, s 44.
- 628 *Folkets Dagblad Politiken* 2/1 1922, ingen signatur.
- 629 *Svenska Dagbladet* 2/1 1922, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist]. Se även *Stockholms-Tidningen* 2/1 1922, signaturen –hm.
- 630 *Stockholms Dagblad* 2/1 1922, signaturen -sque [Tora Gram]. Se även *Dagens Nyheter* 2/1 1922, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 631 *Arbetet* 2/1 1922, signaturen Crasnij Diavel.
- 632 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.
- 633 Lindberg 1942, s 34.
- 634 Margit Siwertz, *Lars Hanson*, Norstedts, Stockholm 1947, s 79–80, 191–194; Forslund (1982) 1983, s 51–53.
- 635 Dyer (1979) 2004, s 9.
- 636 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.
- 637 Gustafsson 2005:1, s 66–71.
- 638 *Folkets Dagblad Politiken* 17/11 1925, sign Ax [Axel Andersson].
- 639 *Aftonbladet* 3/2 1925, Oswald Kuylenstierna.
- 640 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 641 *Dagens Nyheter* 17/11 1925, signaturen Jerome [Göran Traung]. Se även *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].

- 642 *Arbetet* 24/11 1925, ingen signatur. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 17/11 1925, signaturen Ax [Axel Andersson].
- 643 *Folkets Dagblad Politiken* 3/2 1925, signaturen Bes [Bernhard Bengtsson].
- 644 *Nya Dagligt Allehanda* 3/2 1925, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 645 *Nya Dagligt Allehanda* 17/11 1925, Gustaf Cederström.
- 646 *Stockholms Dagblad* 17/11 1925, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 647 *Stockholms Dagblad* 3/2 1925, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 648 Forslund (1982) 1983, s 22; Ekman 1928, s 81–85; Karl Gerhard, "Den siste historionen" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm, 1938, s 24.
- 649 Göran Söderström, "Ögonvittnen" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999b, s 363–364. Ett exempel på Karl Gerhardkuppet är "Nej, han är något mitt emellan..." med raderna: "Nej, han är något mitt emellan/det ena mest det andra sällan/bland Cecilis bord han vet sig skicka/han är ej gosse inte flicka." Se även Nilsson 1998, s 115.
- 650 *Karl XII*-filmen inbjuder till ytterligare queertolkningar, t ex utgörs många av de staterande soldaterna – de tappra karolinerna – av kvinnor, ett faktum som mestadels döljs genom avståndsbilder, förutom i ett fall då en ung karolinsk pojke (spelad av en kvinna) bär fram vatten till kungen före slaget vid Narva. Därtill hade det bara gått några år sedan det sista öppnandet av Karl XII:s grav 1917, vilket bl a hade föranletts av att man ville korrigera resultaten från gravöppningen 1859, då kungen hade pekats ut som hermafrodit. Marika Hedin, Åsa Linderborg och Torbjörn Nilsson, *Bilden av Sveriges historia. Fyrtio sätt att se på 1900-talet*, Wahlström & Widstrand, Värnamo 2005, s 78–85.
- 651 Ekman 1928.
- 652 Signaturen E Z & G T-s, "Gösta Ekman som författare. 'Den tänkande August' – en rolig och en fin bok. Varför dagspressen gjort sensation av densamma?" i *Våra nöjen* 1928:50–51.
- 653 Ekman 1938, s 157–164.
- 654 Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1938.
- 655 Lindberg 1942, s 50, 81, 132, 188–189, 263. Se även det kärleksfulla avskedet i Sture Lagerwall, "Hans vänskap svek aldrig" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhlén & Åkerlund förlag, Stockholm 1938, s 53.
- 656 Hjalmar Bergman, "Kärlek genom ett fönster" [1925] i *Eros' begravning. Kärlek genom ett fönster och andra berättelser*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1954, s 263–278.
- 657 Lindberg 1942, s 189.
- 658 Lindberg 1942, s 150–152.
- 659 Forslund (1982) 1983, s 96–97.
- 660 Citerat ur Söderström 1999b, s 361.
- 661 Lindberg 1942, s 241.
- 662 *Harry Persson – Bud Gorman* innehåller många bilder på unga och nakna manskroppar, vilket skulle kunna tolkas ur ett queerperspektiv med tanke på Gösta Ekmans närvaro. *En sommarfilm utan namn* (1926) är en annan film som innehåller boxning, nakna manskroppar i poser som gränsar till homoerotik och ett inhopps av Karl Gerhard. Se även Nilsson 1998, s 115–116 för en beskrivning av hur "något litet extra", som ett klädesplagg eller nagellack, kunde fungera som en identitetsmarkör för homosexuella män kring andra världskriget.
- 663 Brunijs 1921:15.
- 664 Eve Kosofsky Sedgwick, *Epistemology of the Closet*, Harvester Wheathleaf, New York 1991, s 142–150.

- 665 Kosofsky Sedgwick 1991, s 49, 161–166.
- 666 Ekman 1928, s 11; Per Lindberg, "Samarbete med Gösta" i Gösta Tranströmer (red), *Gösta Ekman. Människan. Konstnären*, Åhléns & Åkerlund förlag, Stockholm 1938, s 8–12; Lindberg 1942, s 39, 82, 141, 188; Forslund (1982) 1983, s 17.
- 667 Jens Rydström, "Polisen och de perversa. Klagomål och angivelser rörande homosexualitet 1925–1944" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999, s 385.
- 668 Ekman 1928, s 11.
- 669 Citerat ur Lindberg 1942, s 188.
- 670 Dyer (1990) 2003, s 8. Uppgiften hämtar Dyer från en svensk text: Fredrik Silverstolpe, "Mauritz Stiller och den första homosexuella spelfilmen" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999, s 322–326. Silverstolpe korrigerar här Sveriges, och sannolikt världens, största kännare av Stiller, Gösta Werner, eftersom denna inte sett el-ler velat se den homoerotiska symboliken i *Vingarne*.
- 671 Silverstolpe 1999, s 322–326.
- 672 Dyer (1990) 2003, s 8–15.
- 673 Se t e x *Stockholms Dagblad* 5/9 1916, signaturen Chinoise [Siri Thorngren-Olin] och *Svenska Dagbladet* 5/9 1916, signaturen Odd och Comp [Arne Lönnbeck m fl].
- 674 Se Rydström 2001; Nilsson 1998, s 38.
- 675 Signaturen –rell, "Nakenheten och filmen" i *Filmjournalen* 1926:1. Nakenheten marknadsfördes här under de idealistiska baneren av hälsa och konst, men det var en "idealism" som belönades med goda inkomster för filmproducenter och biografägare. Se Kracauer (1947) 2004, s 142–143.
- 676 Dyer (1990) 2003, s 24–27; Kracauer (1947) 2004, s 45. Endast en kopia om tjugo minuter finns idag bevarad av *Anders als die Andern* medan *Aus Eines Mannes Mädchens-jahren* har gått förlorad.
- 677 Kracauer (1947) 2004, s 44. Sullivan 2003, s 4–19.
- 678 Dyer (1990) 2003, s 25–27.
- 679 Dyer (1990) 2003, s 30–32.
- 680 Sullivan 2003, s 16–18.
- 681 Tore Heft, "Kokainet – den vita faran" i *Våra nöjen* 1929:42.
- 682 Dyer (1990) 2003, s 32–36.
- 683 Wredlund och Lindfors 1987, censurnummer 28 634, 29 566 och 29 567.
- 684 Merparten av dessa 27 filmer var upplysningsfilmer. Wredlund och Lindfors 1991; Wredlund och Lindfors 1987.
- 685 Söderström 1999a, s 327–331. Greger Ekman, "Homosexuella i kulturdebatten" i Göran Söderström (red), *Sympatiens hemlighetsfulla makt. Stockholms homosexuella 1860–1960*, Stockholmia förlag, Stockholm 1999b, s 178. Det går dock att ifrågasätta Ekmans beskrivning av att *Fäderneslandets* frossade i avslöjande artiklar under hela 1920-talet. Mellan 1922 och 1925 kunde jag inte finna en enda.
- 686 Trots *Fäderneslandets* moralistiska framtoning går det i varje nummer att läsa annonser om försäljning av "Lyxgummi" och "Gummivaror", alltså förbjudna preventiv-medel. Och intill dessa finns annonser om "Franska kort" och sexualhandböcker.
- 687 "Fäderneslandets svarta lista" i *Fäderneslandet* 15/12 1923.
- 688 Edenheim 2005, s 183–195; Sullivan 2003, s 16–17; Rydström 1999, s 382.
- 689 Signaturen "Svarta Handen", "Gösta Ekman byxor", i *Fäderneslandet* 3/1 1925.
- 690 Se t e x "Gösta Ekman hemma hos sig" i *Filmjournalen* 1920:4; "Gösta Ekman" i *Filmjournalen* 1922:1.
- 691 Liliequist 1999, s 73–94; Tjeder 2003, s 168–175.

- 692 "Svenskt filmfolk på kontinenten. Gösta Ekmans Faust-engagemang kronan på verket i ett omfattande samarbete" i *Svensk filmtidning* 1925:16 och "Gösta Ekman i fullt arbete med Faust" i *Filmnyheter* 1925:36.
- 693 Lindberg 1942, s 57–58.
- 694 *Stockholms-Tidningen* 27/12 1927, Arthur Nordén.
- 695 *Dagens Nyheter* 27/12 1927, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 696 *Social-Demokraten* 27/12 1927, osignerad.
- 697 *Helsingborgs Dagblad* 27/12 1927, signaturen Falske. Det är egentligen bara en recensent som tycker att de två karaktärerna är alldeles för lika varandra, nämligen signaturen Hake [Harald Hansen] i *Svenska Dagbladet* 27/12 1927.
- 698 *Nya Dagligt Allehanda* 27/12 1927, signaturen P J E [Per Johan Enström].
- 699 Se t ex *Folkets Dagblad Politiken* 27/12 1927, signaturen Ax [Axel Andersson] och *Helsingborgs Dagblad* 27/12 1927, signaturen Falske.
- 700 *Stockholms-Tidningen* 27/12 1927, Arthur Nordén; *Dagens Nyheter* 27/12 1927, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 701 Lindberg 1942, s 58–59.
- 702 Hyllén-Cavallius 1960, s 285–286.
- 703 Ragnar Hyllén-Cavallius, "Våra herrar: Gösta Ekman" i *Våra nöjen* 1928:34.
- 704 Lindberg 1942, s 300.
- 705 Judith Butler, *Gender Trouble: Feminism and the Subversions of Identity*, Routledge, New York 1990, s 138.
- 706 Sullivan 2003, s 90, 193.
- 707 Sara Edenheim, "Jakten på det "queera ögonblicket". Om det subversivas (o)möjligheter" i *Kvinnovetenskaplig tidskrift* 2003:1, s 35.
- 708 *Stockholms Dagblad* 27/12 1923, ingen signatur.
- 709 *Dagens Nyheter* 23/3 1926, ingen signatur.
- 710 *Göteborgs-Posten* 7/4 1926, ingen signatur.
- 711 *Nya Dagligt Allehanda* 23/3 1926, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 712 *Stockholms-Tidningen* 7/9 1926, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].
- 713 *Svenska Dagbladet* 7/9 1926, ingen signatur.
- 714 En utförligare analys av Lasses manlighet och scenen finns i Gustafsson 2005:1, s 60–66.
- 715 Sölve Cederström och Gustaf Edgren, *Svarte Rudolf*, Originalmanus 1928, (fotografens exemplar), Svenska filminstitutet.
- 716 Inte heller biografprogrammet ger några svar. *Svarte Rudolf: Illustrerade lögnar*, Zetterslund & Thelanders boktryckeri, Stockholm 1928, Svenska filminstitutet.
- 717 *Arbetet* 19/3 1924, ingen signatur.
- 718 *Skånska Dagbladet* 17/5 1924, signaturen Flåneur. Se även *Lunds Dagblad* 19/5 1924, ingen signatur.
- 719 Rydström 1999, s 377; Rydström 2001, s 350.
- 720 Nilsson 1998, s 147–165.
- 721 Se t ex Rosenberg 2000.

Bland vildar och vilda djur

- 722 Alm 2002, s 270.
- 723 *Historisk statistik för Sverige* 1955, s 66–67.
- 724 Se t ex Johan Fornäs, *Moderna människor. Folkhemmet och jazzen*, Norstedts, Stockholm 2004, s 194–195.
- 725 Dahlqvist 1999, s 238.
- 726 *Arbetet* 10/11 1925, signaturen Biopatrullen.
- 727 Lars M Andersson, *En jude är en jude är en jude... Representationer av "juden" i svensk*

- skämtpress omkring 1900–1930*, Nordic Academic Press, Lund 2000, s 33, 28, 66, 485.
- 728 Andersson 2000, s 29, 49, 485.
- 729 Qvist 1995, s 441–450.
- 730 Rochelle Wright, *The Visible Wall. Jews and Other Ethnic Outsiders in Swedish Film*, Southern Illinois University Press, Carbondale 1998, s 212–213. Att tv får sitt genombrött vid denna tid är en omständighet som Wright inte tar i beaktande.
- 731 Wright 1998, s xi, 10.
- 732 Andersson 2000, s 485.
- 733 Furhammar (1991) 2003, s 8, 124, 146.
- 734 *Svensk filmografi* 2, s 12.
- 735 Wright 1998, s 388.
- 736 Mosse (1996) 1998, s 56–76.
- 737 Wright 1998, s 61. Se även vidare i Gunnar Pettersson, *Mannen som kom tillbaka från de döda. En bok om skandalförfattaren Gustaf Ericson*, Ordfront, Stockholm 2000, s 206–216.
- 738 Andersson 2000, s 485.
- 739 Andersson 2000, s 34. *Historisk statistik för Sverige* 1955, s 4, 21.
- 740 Wright 1998, s 6–8. Pelle Snickars, *Svensk film och visuell masskultur 1900*, Aura förlag, Stockholm 2001.
- 741 Fornäs 2004, s 193–292 (citaten s 197). Se även vidare i Håkan Blomqvist, *Nation, ras och civilisation i svensk arbetarrörelse före nazismen*, Carlssons, Stockholm 2006.
- 742 Gunnar Broberg, *Statlig rasforskning. En historik över rasbiologiska institutet*, Uggelan 4, Lund 1995, s 7–11; Fornäs 2004, s 203.
- 743 Herman Lundborg, *Svensk raskunskap. Folkupplaga med text, kartor, diagram och planscher*, Almqvist & Wiksell, Uppsala 1927, planscher X–XIV och XVIII–XIX.
- 744 Broberg 1995, s 19–24, 45–52.
- 745 *Stockholms Dagblad* 6/9 1927, ingen signatur.
- 746 *Stockholms-Tidningen* 2/12 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 747 "Litet frenologi, apterad på några filmstjärnor" i *Filmnyheter* 1922:10. Andra exempel på populärvetenskap är de antropologiska artiklar som Dr Gustaf Bolinder skrev för *Våra nöjen*, "Vad är comme il faut hos naturfolken?" (1929:9) och "Folk som inte kan kyssar och folk som kan det" (1929:32). Se även Fredrik Chalfork, "När "svartrockar" blev "vitrockar". Om Ivar Bromans bidrag i den rasbiologiska och rashygieniska allmänupplysningen under åren 1920–1940" i *Scandia* 2006:1, s 72–92.
- 748 Broberg 1995, s 81–86 (citater s 84).
- 749 Citerad ur Broberg 1995, s 51.
- 750 "Mexikanarna inga bovar. Amerikansk film portförbjuden i Mexiko så länge filmbovarna äro mexikanare" i *Biografrevyn* 1922:4.
- 751 "Svensk film som nationell reklam. Hur den svenska filmtrusten tänker erövrä världen" i *Filmjournalen* 1919:2.
- 752 "De svenska filmerna i utlandet. Utomordentligt gynnsam kritik" i *Filmnyheter* 1920:2.
- 753 "Filmens utlandspropaganda för Sverige. En intervju med direktör Magnusson" i *Filmbladet* 1920:10. I samma artikel får vi veta att SF har sålt 88 naturfilmer i 1.589 kopior och 77 spelfilmer i 2.136 kopior till utlandet, siffror som reportern glatt räknar om till publiksiffror på sammanlagt 558.750.000!
- 754 T ex "Victor Sjöström i London. Ett personligt intryck" i *Filmbladet* 1921: 8; "Svensk konst och svensk film" i *Filmbladet* 1921:13; "Engelska lovord om "Körkarlen" " i *Filmnyheter* 1921:8; "Svenska filmer sedda med utlandets ögon" i *Filmnyheter* 1921:35.
- 755 "Svensk film inför fransk publik. "Cinema" har utgivit ett specialnummer ägnat den svenska filmen" i *Filmbladet* 1921:25.

- 756 "Ett utlandssvenskt angrepp på svensk film" i *Filmnyheter* 1922:16.
- 757 "Börjar vår film förflockas? Ett märkligt "giv akt" i en schweizisk tidning" i *Biografrevyn* 1923:8.
- 758 "Svensk film inför utlandet" i *Svensk filmtidning* 1924:12.
- 759 "Svensk film inför utlandet" i *Svensk filmtidning* 1924:12.
- 760 Se t ex "Svensk filmtrio till Amerika. Stiller – Garbo – Einar Hansson lämna oss" i *Svensk filmtidning* 1925:5.
- 761 Se t ex "Hemberg" i *Biografägaren* 1927:3; "Europeisk film vinner insteg i Amerika" i *Biografägaren* 1927:18; "Parisiskor" en – internationell ensemble i hypermodär film" i *Filmjournalen* 1928:2.
- 762 Refererat och citerat ur Karl Lundegård, "Felaktig ursprungsbeteckning" i *Filmbladet* 1921:37 (kursiv i original).
- 763 "Cirkus Bimbini" i *Filmjournalen* 1921:17.
- 764 *Stockholm-Tidningen* 24/9 1918, signaturen X X X [Johannes Lindberg, Vera von Kraemer och Knut Jeurling].
- 765 *Aftonbladet* 24/9 1918, ingen signatur.
- 766 *Dagens Nyheter* 24/9 1918, signaturen Marfa o comp [Elsa Danielsson m fl].
- 767 *Dagens Nyheter* 2/4 1963, Mauritz Edström.
- 768 Se även *Stockholms-Tidningen* 2/4 1963 signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist] och *Aftonbladet* 2/4 1963, Jurgen Schildt.
- 769 Inom filmvetenskapen har diskussionerna om *Nationens födelse* och om Griffith var medvetet rasistisk eller bara fördomsfull gått höga. Det som talar för det förra är att Griffith hade ett intimt samarbete med Thomas Dixon, författaren till förlagan *The Clansmen* (1903); att filmen var den dyraste produktionen dittills och därför krävde flera år av förberedelse och därför också ett ekonomiskt planerande där varje detalj i filmen måste ha begrundats, samt att Griffith fortsatte att göra explicit rasistiska filmer med blackface när andra filmskapare slutade, t ex i *One Exciting Night* (*Sensationernas natt*, 1922) och *The White Rose* (*Vilseförda*, 1923). Butters Jr 2002, s 63–90, 164–205; Anthony Slide, *American Racist. The Life and Films of Thomas Dixon*, The University Press of Kentucky, Lexington 2004, 71–88; Zander 2006, s 45, 256.
- 770 Alm 2002, s 270–72.
- 771 Fornäs 2004, s 208, 226.
- 772 Butters Jr 2002, s xvi, 3–16. Se även Trice och Holland 2001, s 84.
- 773 Butters Jr 2002, s 22–36.
- 774 Butters Jr 2002, s 83–86, 91–120, 166–175.
- 775 1920-talsfilmen hyser enbart ett exempel i *Charleys tant*, samt en alludering på *blackface* i *Boman på utställningen*. 1910-talsfilmen innehåller några fler fall, t ex i *Lejonjakten* (1908), *Emigrant* (1910) och *Patriks äventyr* (1915).
- 776 "Bananbanans ändpunkt är A/B Banankompaniets Stockholm-Göteborg-Malmö" (annons) i *Våra nöjen* 1926:7. Banankompaniets annonser var även vanligt förekommande i olika varianter (men alltid med en svart karikatyr) i dagspressen, t ex "De skola smälta i munnen" (annons) i *Stockholms Dagblad* 30/10 1928.
- 777 Furhammar (1991) 2003, s 70–72.
- 778 Jernudd 1999a, s 152–162; Pelle Snickars, "Bildrutor i minnets film" – om mediaprins Wilhelm och film som käll- och åskådningsmaterial" i Pelle Snickars & Cecilia Trenter (red), *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historiebruk*, Studentlitteratur, Lund 2004, s 219.
- 779 Cynthia Chris, *Watching Wildlife*, University of Minnesota Press, Minneapolis och London 2006, s xii–xxii.
- 780 Chris 2006, s 30, 60, 77.

- 781 Chris 2006, s 20.
- 782 Den här scenen fungerar eftersom åskådaren blandar ihop kamernas blick med den svenske jägarens. Om nu noshörningen var på väg mot skytten så borde det rimligtvis inte vara ett kamerastativ man finner under den dödade noshörningen. Stativet, utan kamera märk väl, är förstås ditlagt i efterhand.
- 783 [Prins] Wilhelm *Bland dvärgar och gorillor. Med svenska zoologiska expeditionen till Centralafrika 1921*, P A Norstedt & Söners förlag, Stockholm 1922.
- 784 De andra som en hord var en vanligt återkommande metaforik. Lake 2004, s 200.
- 785 Skoglund 1971, s 151–186.
- 786 Se t e x *Stockholms-Tidningen* 27/12 1923, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].
- 787 Åsa Jernudd, *Oscar Olsson's African Films. Examples of Touristic Edutainment*, Örebro Universitet, Örebro 1999b, s 56–57, 68, 76–77.
- 788 [Prins] Wilhelm 1922, s 16–18, 58 (citatet s 18).
- 789 [Prins] Wilhelm 1922, s 44–45, 58, 200–205, 236, 260, 273.
- 790 De svarta människorna jämförs bl a med gorillor (s 51, 316) och apor i allmänhet (s 118, 255). [Prins] Wilhelm 1922. Se även Chalfork 2006:1, s 75–77.
- 791 [Prins] Wilhelm 1922, s 170–174, 239–246.
- 792 Furhammar (1991) 2003, s 72–73.
- 793 Se t e x *Stockholms Dagblad* 29/11 1921, ingen signatur och *Göteborgs-Posten* 2/3 1922, ingen signatur.
- 794 Se t e x *Nya Dagligt Allehanda* 13/3 1922, ingen signatur och *Social-Demokraten* 14/3 1922, ingen signatur.
- 795 *Svenska Dagbladet* 29/11 1921, signaturen Les deux.
- 796 *Folkets Dagblad Politiken* 29/11 1921, ingen signatur och *Dagens Nyheter* 14/3 1922, signaturen Marfa o comp [Elsa Danielsson m fl].
- 797 *Stockholms-Tidningen* 14/3 1922, signaturen –bis.
- 798 *Stockholms Dagblad* 14/3 1922, signaturen Marque [Tora Garm]. Se även *Svenska Dagbladet* 14/3 1922, signaturen Les deux.
- 799 Enbart Oscar Olssons två filmexpeditioner resulterade i 26 dokumentära kortfilmer. Jernudd 1999b, s 40–41. Se även ”Ett filmfotografiskt vikingatåg. Svensk Filmindustri Afrika-expedition hemkommen” i *Filmjournalen* 1921:18.
- 800 Tommy Gustafsson, ”I skarven mellan fakta och fiktion. Konstruktionen av manlighet och etnicitet i svensk filmkultur under 1920-talet” i Klas-Göran Karlsson, Eva Helen Ulvros & Ulf Zander (red), *Historieforskning på nya vägar*, Nordic Academic Press, Lund 2006b, s 107–118; Jernudd 1999b, s 56–57.
- 801 Bengt Berg, ”Bengt Berg om sin elefantfilm samt om bildningsfilmen, publiken, staten, operan m. m.” i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1924:4; Signaturen O S, ”Abu Marküb och hundra elefanter. Bengt Bergs film och föredrag om resan uppför Nilen” i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:8; ”Negerdans på film sprider glädje både på bio och i skolsal” i *Filmnyheter* 1927:6.
- 802 Censurkort 27245, 27264, 27265 (Skeppsbrutna bland kannibaler), Statens biografbyrå. ”Skeppsbrutna bland kannibaler” (annons) i *Filmjournalen* 1921:16. Se även inspelningsrapportaget ”Johnsons kannibaler” i *Filmbladet* 1920:29.
- 803 Reay Tannahill, *Flesh & Blood – A History of the Cannibal Complex*, Abacus, London (1975) 1996, s 12–22.
- 804 ”Kapten Groggs liv och leverne. Berättade av hans pappa, artisten Victor Bergdahl” i *Filmnyheter* 1921:2. Se även den tecknade serien ”Grogg och Kalle öppnar negerbio” i *Filmjournalen* 1919:1. Se vidare i Torsten Jungstedt, *Kapten Grogg och hans vänner: om Victor Bergdahl, Emil Åberg, M. R. Liljeqvist och Paul Myrén som alla var med om den tecknade stumfilmen*, Sveriges radio, Stockholm 1973.

- 805 *Dagens Nyheter* 19/11 1920, signaturen Marfa & comp [Elsa Danielsson m fl].
- 806 *Nya Dagligt Allehanda* 16/11 1920, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg]. Se även *Göteborgs-Posten* 16/11 1920, ingen signatur.
- 807 *Nya Dagligt Allehanda* 9/11 1920, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 808 *Social-Demokraten* 9/11 1920, signaturen Nick [Nils Horney].
- 809 "Det var en liten prinsessa... En liten negerprinsessa som spelat film" i *Filmnyheter* 1925:25; "Svarta skönheter och vita. Smånytt från inspelningsfronten" i *Filmjournalen* 1925:15–16; "En tvättakta neger i svensk film" i *Filmnyheter* 1925:18. Se även Gustaf Edgren, 'Fridolf "kände"' i *Boken om hela Sveriges Fridolf*, Åhlén & Åkerlunds förlag, Stockholm 1935, s 6.
- 810 *Stockholms Dagblad* 27/10 1925, ingen signatur. I romanen var det ingen dröm, utan på "riktigt". Sigge Strömberg, *Styrman Karlssons flammor: en svensk sjömans äventyr*, IBA, Uddevalla (1918) 1976.
- 811 *Folkets Dagblad Politiken* 27/10 1925, signaturen H-d.
- 812 *Social-Demokraten* 27/10 1925, signaturen –xon.
- 813 *Nya Dagligt Allehanda* 27/10 1925, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 814 *Svensk filmografi* 2, s 120–21. *Dagens Nyheter* 27/9 1921, ingen signatur; *Folkets Dagblad Politiken* 27/9 1921, signaturen rl; *Svenska Dagbladet* 27/9 1921, signaturen Les Deux.
- 815 Se även Fornäs 2004, s 194.
- 816 Hjalmar Meissner, "Varning för jazz" i *Scenen* 1921:13.
- 817 Fornäs 2004, s 20–21.
- 818 *Nya Dagligt Allehanda* 14/3 1922, ingen signatur.
- 819 Björkin 1998, s 12–13; Furhammar (1991) 2003, s 106–108.
- 820 *Svensk filmografi* 2, s 297.
- 821 Bordwell och Thompson 1994, s 253–254.
- 822 *Stockholms Dagblad* 9/11 1926, signaturen Gvs [Herbert Grevenius]. Se även *Stockholm-Tidningen* 9/11 1926, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 823 "Ljudfilmens musikaliska kulturfara" i *Biografbladet* 1929:6.
- 824 *Silkesstrumpan* finns inte bevarad. *Svenska filmografi* 2, s 104.
- 825 *Stockholms Dagblad* 18/1 1927, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 826 Se t ex "Björktvål Prins av Parma" (annons) i *Filmnyheter* 1928:17.
- 827 "Indiskret glimt ur en filmstjärnas privata liv" i *Filmnyheter* 1922:29.
- 828 T ex *Nya Dagligt Allehanda* 27/12 1927, signaturen P J E [Per Johan Enström] och *Svenska Dagbladet* 27/12 1927, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 829 Signaturen V v K [Vera von Kraemer], "Svart inslag i svensk film" i *Filmnyheter* 1927:25.
- 830 Alm 2002, s 271.
- 831 "Darwins teorier" i *Biografbladet* 1922:19.
- 832 I brevväxlingen mellan regissören och manusförfattaren till *Eld ombord*, Victor Sjöström respektive Hjalmar Bergman, diskuteras inte besättningsmännens ras. Bengt Forslund, *Victor Sjöström. Hans liv och verk*, Bonniers, Stockholm 1980, s 170–177.
- 833 "Onkel Toms stuga i pånyttfödelse. Inspelning av Harriet Beecher Stowe's bok som blivit miljonaffär" i *Filmjournalen* 1927:14.
- 834 Signaturen P-n, "Romanen som skapade historia. Litet litteraturhistoria inför premiären på "Onkel Toms stuga" " i *Filmjournalen* 1928:3.
- 835 "Onkel Toms stuga" (annons) i *Filmjournalen* 1928:9–10.
- 836 David Pierce, "'Carl Laemmle's Outstanding Achievement': Harry Pollard and the Struggle to Film *Uncle Tom's Cabin*" i *Film History* 1998:4.
- 837 Filmen klipptes med 400 meter. Censurkort 40885 (Onkel Toms Stuga), Statens biografbyrå.

- 838 Signaturen M W [Magnus Wester], "Världshistoria som vaknar till liv. Den märkliga Universalfilmen "Onkel Toms stuga" presenteras nu för svensk publik" i *Filmjournalen* 1928:15.
- 839 *Nya Dagligt Allehanda* 23/9 1928, signaturen B Fr [Borghild Frendin].
- 840 *Stockholms-Tidningen* 23/9 1928, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist]; *Nya Dagligt Allehanda* 23/9 1928, signaturen B Fr [Borghild Frendin].
- 841 *Folkets Dagblad Politiken* 23/9 1928, ingen signatur.
- 842 "Onkel Toms skyddslingar" (annons) i *Biografägaren* 1929:4. Här skrivs det: "Biografägarna klaga över bristen på barnprogram. Filmen Onkel Toms skyddslingar kommer därför som ett efterlängtad brev på posten. En röd och rolig film!" Butters Jr. 2002, s 174. Filmen regisserades av "Del Lord", en pseudonym bakom vilken D W Griffith gömde sig.
- 843 Herman Lundborg, "Om rasblandningar och släktgiften ur biologisk synpunkt. Kort granskning och översikt" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i modern belysning*, P A Norstedt & Söner, Stockholm 1919.
- 844 Se t ex Fornäs 2004, s 200, 204, 226.
- 845 Karen O Kupperman, *Indians and English: Facing Off in Early America*, Cornell University Press, New York 2000, s 148–153.
- 846 *Svensk filmografi* 2, s 12.
- 847 Arthur Thesleff, "Zigenare och tattare" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i modern belysning*, P A Norstedt & Söner, Stockholm 1919, s 82.
- 848 Wright 1998, s 96–99, 124.
- 849 Bo Hazell, *Resandefolket. Från tattare till traveller*, Ordfront, Stockholm 2002, s 7–10, 45–64.
- 850 Se vidare i Gunnar Broberg och Mattias Tydén, *Oönskade i folkhemmet – rashygien och sterilisering i Sverige*, Gidlunds, Stockholm 1991.
- 851 Hazell 2002, s 75–79.
- 852 *Svenska Dagbladet* 18/1 1921, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist]. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 18/1 1921, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 853 *Aftonbladet* 18/1 1921, signaturen M N. Se även *Göteborgs-Posten* 15/1 1921, ingen signatur
- 854 T ex i *Stockholms Dagblad* 18/1 1921, signaturen Masque [Tora Garm] och *Svenska Dagbladet* 18/1 1921, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist].
- 855 *Stockholms Dagblad* 18/1 1921, signaturen Masque [Tora Garm].
- 856 Se t ex "Zigenare" i *Nya Dagligt Allehanda* 23/9 1928 där artikelförfattaren använder olika synonymer och anspelningar på smutsighet, exempelvis "vilken zigenare tycker om vatten?", "sjaskiga" och "Vi bjöds plats på de rödblommiga – till synes verkligen rena – bolstrarna".
- 857 *Svensk filmografi* 2, s 224–227. Det finns även ett kort porträtt av en falsk "tattarflicka" i *På kryss med Blixten* (1927). *Folket i Simlångsdalen* spelade in på nytt 1948. Se Wright 1998, s 102–108.
- 858 *Dagens Nyheter* 25/11 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]. Se även *Stockholms Dagblad* 25/11 1924, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 859 *Dagens Nyheter* 25/11 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 860 *Svensk filmografi* 2, s 224–227.
- 861 "Zigenerskans sjuka barn" i *Svensk filmtidning* 1924:10.
- 862 Wallén 1944, s 122–123.
- 863 "Zigenare och zebbor. Film-Bengt berättar" i *Biografägaren* 1928:15.
- 864 *Folkets Dagblad Politiken* 14/10 1924, signaturen Max. Se även *Stockholms Dagblad* 14/10 1924, signaturen Gvs [Herbert Grevenius] och *Stockholms-Tidningen* 14/10 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].

- 865 *Social-Demokraten* 14/10 1924, signaturen Partner [Nils Horney].
- 866 *Dagens Nyheter* 14/10 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]. Se även *Social-Demokraten* 14/10 1924, signaturen Partner [Nils Horney].
- 867 *Aftonbladet* 14/10 1924, sign Refil (Ragnar Lindqvist).
- 868 *Stockholms Dagblad* 14/10 1924, signaturen Gvs [Herbert Grevenius]; *Stockholms-Tidningen* 14/10 1924, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist]; *Svenska Dagbladet* 14/10 1924, signaturen Henri [Valentin Guido].
- 869 *Svensk filmografi* 2, s 309–310.
- 870 Hazell 2002, s 19. Rackare = hästslaktare. Valackare = hästkastrerare.
- 871 Wright 1998, s 101–125.
- 872 *Arbetet* 13/3 1923, signaturen S V.
- 873 *Svensk filmografi* 2, s 315. En uppseendeväckande iakttagelse är att Furhammar, ansvarig för *Filmografi* 2, inte ens har brytt sig om att se filmen, sannolikt p g a dess amatörstatus. Istället för ett skrivet innehållsreferat har enbart censurkortets korta beskrivning av filmen använts.
- 874 "Svensk premiär i Karlskoga" i *Filmjournalen* 1927:16.
- 875 Wright 1998, s 212–213.
- 876 Alm 2002, s 64–73.
- 877 Se t ex Signaturen S K, "Bland landsmän i Amerika. Svensk-Amerika-filmarna åter hemma med vackra arbetsresultat" i *Filmjournalen* 1924:26 och Signaturen Krix, "Bland landsmän i Amerika" – en fängslade filmskildring av svenskamerikanernas liv" i *Filmnyheter* 1925:1.
- 878 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen –ume.
- 879 *Svenska Dagbladet* 3/2 1925, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 880 Wright 1998, s 14–24, 67.
- 881 Andersson 2000, s 120–126.
- 882 Joseph Zitomersky, "Ambiguous Integration: The Historical Position of the Jews in Swedish Society, 1780s–1980s" i Kerstin Nyström (red), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund University Press, Lund 1991, s 82–88.
- 883 "Henry Ford, judarna och filmen" i *Filmbladet* 1921:13. Det ska även noteras att Rasbiologiska institutet planerade att be Henry Ford om en donationen i samband med detta. Broberg 1995, s 16–17.
- 884 Slår ut med armarna och visar upp ett par tomma handflator som för att säga: vad vet jag? Se vidare i Andersson 2000, s 115–118.
- 885 *Svensk filmografi* 2, s 344–345.
- 886 *Svensk filmografi* 2, s 217–218.
- 887 Wright 1998, s 48.
- 888 Wright 1998, s 67; Andersson 2000, s 120–126, 485.
- 889 *Dagens Nyheter* 9/2 1926, signaturen Jerome [Göran Traung]. Se även *Göteborgs-Posten* 9/2 1926, ingen signatur och *Stockholms Dagblad* 9/2 1926, signaturen E M S.
- 890 *Nya Dagligt Allehanda* 9/2 1926, ingen signatur. Se även *Aftonbladet* 9/2 1926, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist].
- 891 *Stockholms-Tidningen* 9/2 1926, signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin].
- 892 För en samtida diskussion om medvetenhet om att den föreställda bilden/karikaturen kan verka starkare än verkligheten, se bl a "Jude och dock inte jude" i *Filmnyheter* 1925:37.
- 893 Norlander (i bearbetning av Sam Ask) (regiexemplar) 1923.
- 894 *Anderssonskans Kalle på nya uppdrag*, programblad 1923.
- 895 *Social-Demokraten* 28/8 1923, ingen signatur.

- 896 *Folkets Dagblad Politiken* 28/8 1923, ingen signatur.
- 897 Andersson 2000, s 41–42.
- 898 Anna Besserman, "Den lågkyrkliga väckelsens syn på judar och judendom" i Kerstin Nyström (red), *Judarna i det svenska samhället. Identitet, integration, etniska relationer*, Lund University Press, Lund 1991, s 68–69.
- 899 Kvinnliga judar förekommer dock som undantag i 1910- och 30-talsfilmerna, t ex i *Hämnaren* (1915).
- 900 Tjeder 2003, s 73–90.
- 901 *Svensk filmografi* 2, s 102–104.
- 902 Filmen ska enligt *Svensk filmografi* 2 (s 250) finnas bevarad. Efter kontakter med Svenska filminstitutet, Statens ljud- och bildarkiv och SVT:s arkiv uppger dock dessa att de inte vet var filmen befinner sig.
- 903 Sigfrid Siwertz, *Lata latituder*, Albert Bonniers förlag, Stockholm 1924, s 26–27, 30–31, 117–118, 127, 160–161, 170, 178, 194, 201, 303.
- 904 Siwertz 1924, s 79, 89, 92–96, 114–116, 120, 128, 161, 392.
- 905 *Dagens Nyheter* 24/3 1925, ingen signatur. Se även Signaturen G Bg [Gustaf Berg], "Lata latituder" i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:5 och "Hos malajer på Sumatra. Första filmen från Svensk Filmindustris expedition jorden runt" i *Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm* 1925:8.
- 906 [Prins] Wilhelm 1922, s 149–150.
- 907 Lennart Lundmark, "Vetenskap i rasismens tjänst. Så fick skallmätningen av samer vetenskaplig legitimitet" i *Tvärsnitt* 2002:2. Se även Andrea Amft, "Att skapa en "autentisk" minoritet: om maktrelationen mellan svenskar och samer från slutet av 1800-talet fram till 1970-talet" i *Historisk tidskrift* 1998:4.
- 908 Rolf Nordenstreng, "Finnar och lappar" i Herman Lundborg (red), *Rasfrågor i modern belysning*, P A Norstedt & Söner, Stockholm 1919, s 45.
- 909 Wright 1998, s 148–152.
- 910 Se t ex *Social-Demokraten* 2/1 1923, signaturen H [Nils Horney].
- 911 *Arbetet* 2/1 1923, signaturen Crasnij Diavel; *Dagens Nyheter* 2/1 1923, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]; *Göteborgs-Posten* 2/1 1923, ingen signatur.
- 912 *Svenska Dagbladet* 2/1 1923, signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist].
- 913 *Stockholms Dagblad* 4/12 1923, ingen signatur. Se även *Arbetaren* 4/12 1923, ingen signatur.
- 914 *Folkets Dagblad Politiken* 25/9 1923, signaturen Max.
- 915 *Svensk filmografi* 2, s 187.
- 916 Josef Almqvist, "Sverige och utlandet" i *Våra nöjen* 1927:45.
- 917 Signaturen I G, "Om film och rasskillnad. "Ben-Hur"-inspelningen avbruten, amerikanerna resa tillbaka till sitt eget land igen" i *Filmjournalen* 1925:5.
- 918 Richard Dyer, *White*, Routledge, London och New York (1997) 2002, s 14–57.
- 919 Dyer (1997) 2002, s 52–70. Detta dock ur ett västerländskt perspektiv. Amerikanska indianer såg t ex de första vita som djävlar p g a deras hudfärg och subsahara-afrikaner trodde att de första vita var levandedöda. Se James Wilson, *Jorden skall gråta. Historien om Nordamerikas indianer*, Ordfront, Stockholm 2003 och Adam Hochschild, *Kung Leopolds vålnad*, Ordfront, Stockholm 2002.
- 920 Nordenstreng 1919, s 29–44 (citatet s 43–44).
- 921 Wright 1998, s 168–179.
- 922 Se t ex Signaturen S S-e [Sven Stolpe], "Den ryska filmen. En originell filmkonst växer fram i sovjetriket" i *Filmjournalen* 1927: 2.
- 923 Se Erik Hedling "Kjell Sundvalls *Jägarna*: svenskt "High Concept" " i Erik Hedling (red), *Blågult flimmer. Svenska filmanalyser*, Studentlitteratur, Lund 1998.

- 924 *Dagens Nyheter* 27/12 1929, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 925 *Stockholms Dagblad* 27/12 1929, ingen signatur och *Svenska Dagbladet* 27/12 1929, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 926 *Johan* bygger på en roman av finländaren Juhani Aho. Medan filmen utspelar sig på gränsen mellan Sverige/Finland, utspelar sig romanen på gränsen mellan Karelen/Finland. Juhani Aho, *Johan*, Bonniers, Stockholm 1911.
- 927 *Arbetet* 1/3 1921, signaturen –lax. Se även *Folkets Dagblad Politiken* 1/3 1921, signaturen Bes [Bernhard Bengtsson].
- 928 *Dagens Nyheter* 1/3 1921, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]. Se även *Aftonbladet* 1/3 1921, signaturen R-n [Ragnar Lindqvist] och *Social-Demokraten* 1/3 1921, ingen signatur.
- 929 Tjeder 2003, s 248–259.
- 930 *Aftonbladet* 18/1 1927, signaturen Refil [Ragnar Lindqvist].
- 931 *Göteborgs-Posten* 18/1 1927, ingen signatur.
- 932 *Nya Dagligt Allehanda* 18/1 1927, signaturen E-m. Se även *Social-Demokraten* 18/1 1927, signaturen Moje & C:o [Nils Edgren m fl].
- 933 *Svensk filmografi* 2, s 294–295.
- 934 *Göteborgs-Posten* 2/11 1926, signaturen Es An [Elis Andersson].
- 935 *Social-Demokraten* 2/11 1926, signaturen Moje [Nils Edgren]. Se även Signaturen Solo, ”Präktiga krigartyper i ”Fänrik Ståls sägner”. Ett imponant porträttgalleri av finska krigets hjältar och pultroner” i *Filmjournalen* 1926:1.
- 936 Citerat ur ”Inspelningen av Johan Ulfstjerna väcker protest på finskt håll. Skådespelers presenterande som historisk film är vilseledande” i *Filmbladet* 1923:14 (kursiv i original). Törnudd var chef för Åbos akademiska bibliotek 1919–1927.
- 937 *Stockholms Dagblad* 4/12 1923, signaturen –n [Nanna Berglund]. Se även *Aftonbladet* 4/12 1923, signaturen –an [Allan Beer].
- 938 *Social-Demokraten* 4/12 1923, signaturen N H [Nils Horney].
- 939 Resic 1999, s 8–9.
- 940 Almqvist 1927:45.
- 941 *Stockholm-Tidningen* 4/12 1923, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 942 Torsten Burgman, *Rysslandsbilden i Sverige. Från Ivan den förskräcklige till Vladimir Putin*, Historiska Media, Lund 2001, s 16–51.
- 943 Anthoni (Fotografens exemplar?) 1924. Burgman 2001, s 18–26.
- 944 En liknande jämförelse mellan ryssar och svarta förekom även i musiklivet, se Fornäs 2004, s 210.
- 945 Se vidare i Gustafsson 2005:1.
- 946 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist].
- 947 ”En äkta tsar Peter” i *Anmandagens filmnyheter* 1924.
- 948 *Folkets Dagblad Politiken* 3/2 1925, signaturen Bes [Bernhard Bengtsson].
- 949 Vladimir Semitjoff, ”Två hjältar. Filmens kung Karl och tsar Peter genom ryska ögon” i *Filmjournalen* 1925:11.
- 950 *Svensk filmografi* 2, s 125–127. Hyltén-Cavallius 1960, s 201–203.
- 951 Refererat och citerat ur ””Bolsjevik-svenska” och ”Allehanda-svenska”. Ett uddigt repliksifte” i *Biografbladet* 1922:4. Den nya betydelsen som skällsord förekommer även i *Hemslavinnor* (1923) där en påträngens dammsugarförsäljare kallas, något motsägel-sefullt kan tyckas, för ”En så’n bolsjevik!”
- 952 Signaturen Bon, ”En titt upp till Tullbergsfilm. Les extrêmes se touchent: industri och äventyr” i *Svensk filmtidning* 1924:10.
- 953 T ex inte den karakteristiska frasen: ”Ach, min fen”. Andersson 2000, s 115.
- 954 Se t ex *Aftonbladet* 18/11 1924, ingen signatur; *Arbetaren* 18/11 1924, ingen signatur.

- Se även "När millionerna rulla" – En Lasse Ringfilm från ofärdsåren" i *Filmnyheter* 1924:36.
- 955 *Dagens Nyheter* 18/11 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson]. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 18/11 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg].
- 956 *Dagens Nyheter* 18/11 1924, signaturen Marfa [Elsa Danielsson].
- 957 *Nya Dagligt Allehanda* 18/11 1924, signaturen Jens Flik [Carl Björnberg]. Se även *Societal-Demokraten* 18/11 1924, signaturen Nixon o Partner [Nils Horney m fl] och *Stockholms Dagblad* 18/11 1924, signaturen Gvs [Herbert Grevenius].
- 958 Rune Johansson, "Samlande, lättförståeligt och eggande? Kosacker, kultur och kvinnor i valaffischer från 1928" i Lars M Andersson, Lars Berggren & Ulf Zander (red), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska vetenskaperna*, Nordic Academic Press, Lund 2001, s 223–243.
- 959 *En moder* röstades fram som en av 1927 års bästa filmer. "Ben Hur", "Frestelse" och "Soluppgång" i täten. Resultatet av Filmjournalens omröstning om de tio bästa" i *Filmjournalen* 1928:5.
- 960 Gerda Marcus, "En rysk film gör sensation i Tyskland. "Pansarkryssaren Potemkin" av Berlinkritiken kallad "en vändpunkt i filmkonstens historia" i *Filmjournalen* 1926:9–10.
- 961 Censurkort 37246 (Pansarkryssaren Potemkin), Statens biografbyrå.
- 962 Björkin 1998, s 103–III.
- 963 Hårt klippt av censuren men ändå visad i Sverige 1928. Censurkort 41025 (Oktober – 10 dagar som skakade världen), Statens biografbyrå.
- 964 Apropå de taffliga krigsscenerna i *Fänriks Ståls sägner* skrev *Folkets Dagblad Politiken* 2/11 1926, ingen signatur: "Kan inte våra revolutionskrämda myndigheter våga visa Potemkin åtminstone för landets filmregissörer, så de får se hur en drabbning tar sig ut."
- 965 B Carlberg, "Sydamerikanskt biografiv. Den verkliga sensationsfilmen och den verkligt förstående publiken" i *Filmjournalen* 1921:1.
- 966 Björkin 1998, s 171–190 (citatet s 190).
- 967 Studlar 1996, s 158–165.
- 968 Björkin 1998, s 177, 180–181, 190.
- 969 Signaturen –lin [Vera von Kraemer], "Rodolph Valentino, den nya idolen. Några ord till porträttet på första sidan" i *Filmnyheter* 1922:41.
- 970 Studlar 1996, s 1–9, 150–198.
- 971 Anna Nordenström-Law, "Varför älskade kvinnorna Valentino?" i *Filmjournalen* 1927:1.
- 972 "Argentinararen Enrique Rivero – den nya älskaren i svensk film" i *Filmnyheter* 1927:8.
- 973 Dyer (1979) 2004, s 12–13.
- 974 Signaturen Serge [Sven Stolpe], "De svenska kvinnorna ha funnit nåd inför Enrique Rivero" i *Filmnyheter* 1927:21.
- 975 "Sydamerikansk herre i svensk stad" i *Våra nöjen* 1927:24–25.
- 976 "Enrique Rivero blir förföljd på Stockholms gator" i *Filmnyheter* 1927:39.
- 977 "Enrique Rivero blir förföljd på Stockholms gator" i *Filmnyheter* 1927:39.
- 978 *Folkets Dagblad Politiken* 6/9 1927, signaturen Kå. Se även *Stockholms Dagblad* 6/9 1927, ingen signatur.
- 979 *Stockholms-Tidningen* 6/9 1927, signaturen A N.
- 980 Recensionen i *Stockholms-Tidningen* 18/10 1927, signaturen A N, ägnades uteslutande åt att förfasa sig över att flottan hade lånat ur pansarfartyget Sverige.
- 981 *Aftonbladet* 18/10 1927, signaturen Allan [Allan Beer]. Se även *Nya Dagligt Allehanda* 18/10 1927, signaturen M-t F.

- 982 *Stockholms Dagblad* 18/10 1927, signaturen Tor Burn [Arne Torburn Lönnbeck]. Se även *Social-Demokraten* 18/10 1927, signaturen Doug.
- 983 Søland 2000, s 33. Förhållandet styrks även av annonser i svenska tidskrifter, t ex "Shingling och undulering utföres av förstklassig, manlig expert" (annons) i *Våra nöjen* 1926:12.
- 984 *Nya Dagligt Allehanda* 18/2 1928, signaturen M-t F. Se även *Stockholms Dagblad* 14/2 1928, ingen signatur och *Aftonbladet* 14/2 1928, ingen signatur.
- 985 *Svenska Dagbladet* 14/2 1928, signaturen Hake [Harald Hansen].
- 986 *Dagens Nyheter* 14/2 1928, signaturen Jerome [Göran Traung].
- 987 *Stockholms-Tidningen* 14/2 1928, signaturen A N.
- 988 Hyllén-Cavallius 1960, s 261.

Slutdiskussion

- 989 Mosse (1996) 1998, s 17–24.
- 990 Gustafsson 2005:1, s 66–73.
- 991 Det finns även exempel på en explicit närvaro av svenska män som får inkarnera modern ideal manlighet, som Sven Hedin i *Med Sven Hedin i österled* (1928). Gustafsson 2006b, s 103–120.
- 992 Se t ex Trice och Holland 2001; Soila 1991; Spicer 2001.
- 993 John Beynon, *Masculinities and Culture*, Open University Press, Buckingham 2002, s 75–79, 95–96.
- 994 Se t ex Tasker 1993; Sonya O Rose, "Temperate Heroes: Concepts of Masculinity in Second World War Britain" i Stefan Didink, Karen Hageman och John Tosh (ed), *Masculinities in Politics and War. Gendering Modern History*, Manchester University Press, Manchester och London 2004; Megan Abbott, *The Street Was Mine: White Masculinity and Urban Space in Hard-boiled Fiction and Film Noir*, Palgrave Macmillan, New York 2003; Mark Gallagher, *Action Figures: Men, Action Film, and Contemporary Adventure Narratives*, Palgrave Macmillan, New York 2006; Soila 1991; Hansen 1991.
- 995 Se t ex Kracauer (1947) 2004, Hansen 1991 och Soila 1991.
- 996 Se t ex Florin 1997 och Dahlqvist 1999.
- 997 Se t ex Furhammar (1991) 2003.
- 998 Sammanställningen gjord efter *Svensk filmografi 1 1897–1919*, Svenska filminstitutet, Stockholm 1986 och *Svensk filmografi 2*.
- 999 Se t ex Hansen 1991, Soila 1991, Mulvey [1975] 1995.
- 1000 Studlar 1996; Søland 2000; Mick LaSalle, *Complicated Women. Sex and Power in Pre-Code Hollywood*, Thomas Dunne Books, New York 2000; Singer 2001; Trice och Ashton 2001.
- 1001 LaSalle 2000, s 189–213.
- 1002 McLaughlin och Parry 2006, s 247–248.
- 1003 Robinson 2001, s 133–147.

Illustrationer

Omslagsbild: *Biografbladet* 1922:15.

1. *Filmjournalen* 1929:15–16.
2. *Filmjournalen* 1923:37.
3. *Filmnyheter* 1922:39.
4. *Filmbladet* 1921:44.
5. *Våra nöjen* 1926:7.
6. *Filmjournalen* 1929:17–18.
7. *Filmjournalen* 1927:11.
8. *Filmnyheter* 1923:26.
9. *Biografbladet* 1922:7.
10. *Biografbladet* 1922:10.
11. *Filmnyheter* 1923:14.
12. *Filmnyheter* 1923:17.
13. *Filmnyheter* 1923:33.
14. *Filmnyheter* 1923:36.
15. *Filmjournalen* 1920:10.
16. *Filmnyheter* 1924:30.
17. *Våra Nöjen* 1926:37.
18. *Filmjournalen* 1929:12.
19. *Filmjournalen* 1929:17–18.
20. *Filmjournalen* 1927:1.
21. *Våra Nöjen* 1926:44.
22. *Filmnyheter* 1927:36.
23. *Våra nöjen* 1929:28.

24. *Våra Nöjen* 1926:40.
25. *Filmjournalen* 1925:9.
26. *Biografägaren* 1926:11.
27. *Filmnyheter* 1925:36.
28. *Filmjournalen* 1925:15–16.
29. *Filmjournalen* 1920:4.
30. *Filmnyheter* 1922:10.
31. *Våra nöjen* 1926:7.
32. *Bland dvärgar och gorillor* 1922.
33. *Filmnyheter* 1927:6.
34. *Filmjournalen* 1920:14–15.
35. *Filmjournalen* 1925:15–16.
36. *Filmjournalen* 1925:15–16.
37. *Filmnyheter* 1927:25.
38. *Filmnyheter* 1928:17.
39. *Filmnyheter* 1924:25.
40. *Filmnyheter* 1924:15.
41. *Filmjournalen* 1923:41–42.
42. *Filmnyheter* 1925:24.
43. *Filmnyheter* 1925:20.
44. *Filmnyheter* 1924:36.
45. *Filmnyheter* 1927:11.
46. *Filmnyheter* 1928:1.
47. *Våra nöjen* 1926:12.

Bilaga

En avkodning av svenska filmrecensenter, men även några filmskribenter åren cirka 1910–1929

Det finns ingen bra sammanställning över svenska filmrecensenter och filmskribenter för den tidiga filmen. Pressarkivets signatur- och pseudonymregister har inte prioriterat filmskribenter. Som en service för framtida forskning har jag därför sammanställt en bilaga över 170 signaturer för 117 svenska filmrecensenter och filmskribenter åren 1910–29. Sammanställningen bygger i första hand på avkodningar gjorda i *Svensk filmografi 2 1920–1929*; Jan Olsson (red), *I offentlighetens ljus: Stumfilmens affischer, kritiker, stjärnor och musik*; samt Elisabeth Liljedahl, *Stumfilmen i Sverige – Kritik och debatt. Hur samtiden värderade den nya konstarten*. Och i mindre grad på Mats Björkin, *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet* och Bo Florin, *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guldålder*. Jag har under arbetet med denna avhandling kunnat bidra med ett tiotal avkodningar. Även litteraturvetaren Per Rydén har bidragit med en handfull avkodningar.

A-der = Hilding Andersson (NDA)

Allan = Allan Beer (AB)

-an = Allan Beer (AB)

Anita = Ebba Frendin (SvD)

Apropos = Märta Lindqvist (SvD)

Arbiter = Martin Martelius (*Våra nöjen*)

Au revoir = Artur Möller (*Figaro, Våra nöjen*)

Ax. = Axel Andersson (FDP, *Arbetaren*)

Ax A. = Axel Andersson (FDP, *Arbetaren*)

Axon = Ingvar Axelsson (NDA)

B. = Nils Beijer (NDA)

Bansai = Ester Nordström (SvD)

Barbara = Karin Boye (*Clarté*)

B. B-n. = Bo Bergman (DN)

Berthold = Berthold Wirulf (*Lundagård*)

Bes. = Bernhard Bengtsson (FDP)

B. Fr. = Borghild Frendin (NDA)

-bie = Robert Törnebohm (StT)

Bio. = Gustaf Berg (*Biografen*)

Biogenes = Gustaf Berg (*Biografen, Filmjournalen*)

Birba = Elisabeth Krey-Lange (SvD)

Björnung = Einar Norlén (SocD)

Bom. = Bengt Ahlbom (StT)

Box. = Herman Selander (NDA)

Carolus = Emil Jansson (*Filmkonsten*)

Cavall = Ragnar Hyltén-Cavallius (*Våra Nöjen*)

Chinoise = Siri Thorngren-Olin (StD)

Chouette = Elisabeth Krey-Lange (StD)

Cobra = Harald Wägner (AB)

Colibri = Gerda Marcus (SvD)

Comp = Elsa Danielsson m fl (DN)

-d = Sven Björild (GP)

Damsel = Siri Thorngren-Olin (StD, StT)

-der = Hilding Andersson (*NDA*)
 Dorian = Gustaf Uddgren (*StD*)
 E = M Enderstedt (*Biografägaren*)
 E. = Nils Edgren (*FDP*)
 E. F. = Ebba Frendius (*SvD*)
 E. F.-t. = Eva Fogelqvist (*AT*)
 Eje, Anders = Anders Essén (*StT*)
 El. = Conrad Jonsson (*SocD*)
 -en = Olof Ollén (*FDP*)
 Es An = Elis Andersson (*GP*)
 Eveo = Erik Wilhelm Olson (*SvD*)
 f. = Erik Peterson (*SvD*)
 Flik. = Carl Björnberg (*NDA*)
 Frazie = Frans Nilsson (*SkåD*)
 Footit = Elin Brandell (*DN*)
 G Bg = Gustaf Borg (*Tidskrift för svensk skolfilm och bildningsfilm*)
 Gert Bokprantare = Gustaf Uddgren (*Figaro*)
 Gn = Hjalmar Gustafson (*SocD*)
 G. S. = Gösta Stjernström (*StT*)
 Gvs = Herbert Grevenius (*StD*)
 H. = Harald Wägner (*AB*)
 H. af P. = Hedvig af Petersens (*StD*)
 Hake = Harald Hansen (*SvD*)
 Helge = Helge Hellroth (*Dagen*)
 Helmi Tell = Annie Anderberg (*AT*)
 Henri = Valentin Guido (*SvD*)
 Hjortvad = Gustav Johansson (*FDP*)
 H. W-r = Harald Wägner (*AB*)
 Ingvar = J C Colldén (*SocD*)
 -ix = Einar Eriksson (*AT*)
 Jacqueline = Jacobine Ring (*NDA*)
 Jan = Karl-Johan Janzon (*AT*)
 Jason = Sonja Aminoff (Alstermark) (*AB*)
 Jaya = Eira Hellberg (*AB*)
 J-e = Göran Traung (*DN*)
 Jens Flik = Carl Björnberg (*NDA*)
 Jerome = Göran Traung (*DN*)
 J Flik = Carl Björnberg (*NDA*)
 Ji-Shib = Ragnar Allberg (*Våra nöjen, Vecko-kritiken*)
 Joakim = Leo Torgny (*FDP*)
 Johnny = Johan Danielsson (*SocD*)
 Jul. Regis. = Julius Regis Petersson (*Filmjournalen*)
 Jörgen = Georg Lundström (*Figaro*)
 K. = Karin Andersson (*SocD*)
 Kaifas = Erik Petersen (*SvD*)
 Kaj = Karin Andersson (*SocD*)

Kar de Mumma = Erik Zetterström (*Våra nöjen*)
 Kino = Yngve Hedvall (*StD*)
 Knix = Herman Selander (*NDA*)
 Knort = Erik Granqvist (*Dagen*)
 Lei = Hanna Leikel (*FDP*)
 Les trois = Märta Lindqvist (*SvD*)
 -lin = Vera von Kraemer (*Filmnyheter*)
 Lucifer = Ture Nerman (*Stormklockan*)
 M. = Nils Edgren (*SocD*)
 Mac = Erik Nyblom (*DN*)
 Mac Andrew = Axel Essén (*StT*)
 Marfa = Elsa Danielsson (Jonasson) (*DN*)
 Marfa & co = Elsa Danielsson m fl (*DN*)
 Martin = Martin Lindegren (*StT*)
 Masque = Tora Garm (*StD*)
 Maudlin = Vera von Kraemer (*Filmjournalen, Filmnyheter*)
 Maurice = Gustaf Uddgren (*StD*)
 M:lle Nitouche = Lotten Ekman (*SvD*)
 M. L-st. = Märta Lindqvist (*SvD*)
 M. Lst. = Märta Lindqvist (*SvD*)
 Moje = Nils Edgren (*SocD*)
 Mr Gynt = Sölve Cederstrand (*Filmjournalen*)
 Mr Jones = David Jonason (*Filmvärlden*)
 M. W. = Magnus Wester (*Filmjournalen*)
 M. W-r. = Magnus Wester (*Filmbladet*)
 n. = Nanna Berglund (*StD*)
 N. = Nils Horney (*SocD*)
 Najda = Nanna Berglund (*StD*)
 Nick = Nils Horney (*SocD*)
 Nicotine = Nils Horney (*SocD*)
 Nixon = Nils Horney (*SocD*)
 Nixon o Partner = Nils Horney m fl (*SocD*)
 NH = Nils Horney (*SocD*)
 Noche = Gunnar Tannefors (*Vecko-kritiken*)
 Odd = Arne Lönnbeck (*SvD*)
 Old Nick = Nils Horney (*SocD*)
 Otton = Otto Hellkvist (*AB*)
 Panza = Herbert Grevenius (*StD*)
 Paul Block = Herbert Grevenius (*StD*)
 Perá = Anna Odher (*DN, Våra Nöjen*)
 Pir Ramek = Thorsten Eklann (*Upsala*)
 Pius = Seth Poppius (*DN*)
 P. J. E. = Per Johan Enström (*NDA*)
 P-s. = Seth Poppius (*DN*)

- Pull Over = Gunnar Wallin (*Tidningen för Falu Stad*)
- Quelqu'une = Märta Lindqvist (*SvD*)
- R. = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- Ragn. = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- Reagan = Elin Brandell (*DN*)
- Refil = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- René = Anna Branting (*StT*)
- Ri. = Magnus Wester (*AT*)
- Ritsch = Magnus Wester (*AT, Filmjournalen*)
- rf. = Elsa Danielsson (*DN*)
- R-l. = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- R-n. = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- Robin Hood = Bengt Idestam-Almquist (*StT*)
- R-r. = Ragnar Lindqvist (*AB*)
- rt. = Erik Granqvist (*Dagen*)
- S-a. = Sonja Aminoff (*AB*)
- sai = Ester Nordström (*SvD*)
- sch = Magnus Wester (*AT*)
- sel = Siri Thorngren-Olin (*StT*)
- Sem = Wladimir Semitjov (*FDP*)
- Serge = Sven Stolpe (*Filmnyheter*)
- Siglon = Lorens Marmstedt (*SvD*)
- Sims = Sven Björild (*GP*)
- Sis. = Sonja Aminoff (*AB*)
- Sminx = Valentin Guido (*SvD*)
- Sonja = Sonja Aminoff (*AB*)
- Souris = Tora Ramm-Eriksson (*SvD*)
- Spes = Sven Stolpe (*Filmjournalen*)
- sque = Tora Garm (*StD*)
- S. S-e. = Sven Stolpe (*Filmjournalen*)
- T. F-t. = Torsten Fogelqvist (*DN*)
- Ths. = Erik Thyselius (*NDA*)
- Tor Brun = Arne Torburn Lönnbeck (*StD*)
- une = Märta Lindqvist (*SvD*)
- ung = Einar Norlén (*NDA*)
- w = Axel Essén (*StT*)
- Ven = Ven Nyberg (*SvD*)
- Waldeck = Thorgny Wallbeck-Hallgren (*StD*)
- we = Gunnar Wallin (*SvD, SkåD*)
- V. L-t. = Valdemar Langlet (*SvD*)
- Wolodja = Valdemar Swahn (*StD*)
- W. S. = William Seymor (*NDA*)
- V v K = Vera von Kraemer (*Filmnyheter*)
- yarl = Jarl Blomqvist (*NDA*)
- Z-k-s = Johannes Zackarias Lindberg (*StT*)
- XX = Johannes Lindberg, Vera von Kraemer och/eller Knut Jeurling (*StT*)
- XXX = Johannes Lindberg, Vera von Kraemer, Knut Jeurling (*StT*)

Film- och personregister

A

- A.-B. gifta bort baron Olson* (1928) 254
Abrams, Mark 53, 361
Abu Markûb och de hundrade elefanter (1925) 224
Addison, Heather 107, 340
Adolphson, Edvin 153–155, 161, 167, 267, 329, 376
Alexandersson, Ernst 202
Alexandersson, Gösta 73–76, 78
Alfvén, Margita 153, 155, 161, 280, 282
Alm, Martin 207, 218, 234, 368, 382, 384, 286, 388
Almqvist, Josef 261, 390
Altman, Rick 116, 355, 371, 374
Anders als die Andern (1919) 188–190, 381
Andersson, Albin 248–249
Andersson, Lars M 208–210, 252, 256, 295, 382, 383, 388–390
Anderssonskans Kalle (1922) 70, 72–78, 81, 87, 91, 109, 257, 300
Anderssonskans Kalle på nya uppdrag (1923) 77–80, 245, 256, 365, 388
Appelgren, Brita 51, 102, 107, 108, 144, 145, 288
Arehn, Nils 126
Asther, Nils 188, 215
Aus Eines Mannes Mädchenjahren (1919) 188
Axelsson, Einar 95, 105, 106, 131
- B
Baden-Powell, Robert 69
Balfour, Betty 199
Bara en danserska (1927) 135, 144
- Barry, Wesley 73, 370
Barrymore, John 67, 117, 363, 372
Battle of the Sexes, The (Kampen mellan könen), 1928) 152, 157
Beecher Stowe, Harriet 234, 338, 386
Bengtsson, Bengt 60, 363
Bengtsson, Bernhard 273, 367, 369, 379, 390, 394
Bengtsson, Gustaf 243
Ben-Hur (1925) 262, 389
Benkert, Karoly Maria 165
Berg, Bengt 224, 385
Berg, Gustaf 43, 327, 332, 334, 359, 389, 394
Berg, Stina 144–145
Bergdahl, Victor 226, 345, 385
Berggren, Ester 248
Berggren, Gunnar 248
Berggren, Henrik 20, 44, 62, 69, 101, 299, 354
Berglund, Tomas 21, 115, 119, 132, 354
Bergman, Hjalmar 90, 105, 141, 178, 184, 186, 193, 380, 386
Bergman, Ingrid 27–28
Bergner, Bror 254
Beynon, John 308, 392
Birth of a Nation, The (Nationens födelse), 1915) 217–218, 384
Bjurman, Gunnar 65, 363
Björkin, Mats 26, 50, 101, 279, 292, 355, 357, 361, 369, 386, 391, 394
Björnberg, Carl 182, 230, 366–368, 370, 372, 379, 382, 386–387, 391, 395
Björne, Hugo 101, 29, 130
Björn Mörk (1924) 125

Black Pirate, The (Sjörövaren, 1926) 70
Bland landsmän i Amerika (1925) 224, 251,
 258, 388
Bland malajer på Sumatra (1925) 258–259
Bland vildar och vilda djur (1921) 207,
 220–222, 382
 Blicher-Claussen, Jenny 142
 Blomstedt, Georg 198–199
Bodakungen (1920) 129–130, 133, 138
 Boëthius, Ulf 40, 355, 358–362
 Boge, Gustaf 258, 260, 329
Roman på utställningen (1923) 86, 88–89,
 148, 198, 202, 384
Bomben (1920) 214
 Bordwell, David 351, 355, 358, 378, 386
 Borgström, Hilda 151
 Bouveng, Nils 214
 Braekmo, Civert 128
 Broberg, Gunnar 211–212, 383, 387–388
Brokeback Mountain (2005) 170
*Bronenosets Potjomkin (Pansarkryssaren
 Potemkin, 1925)* 277
*Brothers Under the Skin (Fruar av i år,
 1922)* 375
 Brunius, August 174, 185, 379, 380
 Brunius, John W 90, 327–328
 Brunius, Palle 90, 200
 Bruzzi, Stella 114, 118, 121, 129, 370, 371,
 372
Bröderna Östermans huskors (1925) 148
 Butler, Judith 197, 282
 Butters Jr, Gerald R 218, 236, 356, 365,
 384, 387

C

Cannibal Holocaust (1980) 226
Carl XII:s kurir (1924) 172–174, 177, 179,
 271, 378
Carolina Rediviva (1920) 93, 94, 122, 123
 Cederstrand, Sölve 155, 395
 Cederström, Gustaf 121–123, 133, 182, 379,
 382
Champ, The (En hjälte, 1931) 117
 Chaney, Lon 67
 Chaplin, Charles 65, 76, 77, 87, 365
Charleys tant (1926) 198, 202, 227, 384
 Chris, Cynthia 220, 384
 Christiernsson, Albert 82–83

Circus Bimbini (1921) 216, 230, 384
 Cohen, Stanley 40, 359
 Connell, R W 18, 352, 353, 370, 378
 Coogan, Jackie 73, 364, 365

D

Dagover, Lil 136–137
Damen med kameliorna (1925) 135, 253
Dan, tant och fröken Söderlund (1924) 148
 Day, Randal 121, 372
De landsflyktige (1921) 274
Den flygande holländaren (1925) 154
Den starkaste (1929) 126–127, 129, 133, 302,
 307, 372
 Djurberg, Bengt 126
Dollarmillionen (1926) 209–210, 231, 254–
 256, 258
 Dorr, Anita 98, 99, 178
*Dr Mabuse, der Spieler: Erster Teiló Der
 grosse Spieler: Ein Bild der Zeit* (1922)
 189
*Dr Mabuse, der Spieler: Zweitter Teiló
 Inferno: Ein spiel von Menschen unser
 Zeit* (1922) 189
Drottningen av Pellagonien (1927) 86
 Dufwa, Sune G 18–19, 353
 Dumas d y, Alexandre 135
Dunungen (1919) 142, 144
 Dyer, Richard 138, 186–189, 193, 262, 293,
 356, 374, 378, 379, 381, 389, 391
Där fyren blinkar (1924) 342
Där norrskenet flammor (1923) 260–261

E

Edgren, Gustaf 155, 228, 382, 386
 Edgren, Nils 379
 Eide, Egil 129–130, 138, 140, 141
 Ekenstam, Claes 21, 113, 352–354, 360,
 367, 370, 375, 378
 Ekman, Greger 377, 381
 Ekman, Gösta 95, 98, 171–197, 320
 Ekman, Hasse 379
 Ekstam, Nils 379
Eld ombord (1923) 234, 386
 Ellis, Elis 199, 327, 329
Emigrant [Amuletten] (1910) 251–252, 254,
 384
En kvinnas ansikte (1938) 27

En lyckoriddare (1921) 177, 367
En perfekt gentleman (1927) 193–197, 232–233
En piga bland pigor (1924) 102–104, 148, 155, 230, 366
En rackarunge (1923) 86–87, 96, 366
En sommarfilm utan namn (1926) 380
Enström, Per Johan 196, 374, 382, 386
Ericson, Annalisa 184, 191
Erik XIV (1928) 253
Erotikon (1920) 227

F

Fairbanks, Douglas 54, 59, 66–70, 76, 80, 84, 85, 87, 117, 164, 173, 177, 279, 280
Falche Scham (Mänsklighetens gissel. Fyra episoder ur en könsläkares dagbok, 1926) 167–168
Falk, Lauritz 86
Familjens traditioner (1920) 177
Farbror Frans (1926) 142–143
Faust (1926) 184, 193, 381
Feusi, Norbert 115, 371
Flickan i frack (1926) 102–103, 105, 125, 151, 165, 199
Flickorna Gyurkovics (1926) 198–199
Fogelqvist, Torsten 212, 395, 396
Folket i Simlångsdalen (1924) 242–243
Folket i Simlångsdalen (1948) 387
Ford, Henry 253, 388
de Forest, Maud 230–231
Fornäs, Johan 39, 210, 355, 358, 382–384, 386, 387, 390
Forslund, Bengt 184, 378, 386
Foucault, Michel 165–167, 169, 176, 377
Four Horsemen of the Apocalypse, The (De fyra ryttarna, 1921) 279
Fowler, David 60, 361, 363
Fox, William 278
Frisk, Elisabeth 157
Fritiofs saga (1924) 201–203
Fritsch, Willy 199
Furhammar, Leif 23, 24, 209, 219, 220, 237, 354, 355, 358–360, 364, 383–386, 388, 392
Fänrik Ståls sägner (1926) 90, 267, 268, 271, 272, 390
Förseglade läppar (1927) 135–136, 144, 154

G

Gable, Clark 134
Gagner, Marie Louise 41–42, 359
Garbo, Greta 48, 145, 215
Garbo, Sven 145
Garm, Tora 130, 224, 241, 242, 372, 373, 385, 387, 395, 396
Gerhard, Karl 182–183, 191, 197, 380
Giftas (1926) 151–152, 376
Go and Get It (Första klassens sensation, 1921) 113
Gorilla, The (Det svarta mysteriet, 1927) 363
Grant, Madison 261
Grevarna på Svansta (1924) 100–101, 125, 242–243
Grevenius, Herbert 182, 183, 232, 368, 369, 374, 380, 386–388, 391, 395
Griffith, D W 152, 217, 359, 384, 387
Gunnar Hedes saga (1923) 85, 100–101, 260
Gunning, Tom 39, 358, 359, 360
Gustaf Wasa (1928) 90, 154, 307
Gyurkovicsarna (1920) 94–96, 99, 174, 177, 240
Göransson, Anita 14, 352
Gösta Berlings saga (1924) 180, 202

H

Hagberg, John Wilhelm 157
Hagemann, Gro 14, 352
Hagman, Carl 123–124
Hall, Donald E 170, 377–378
Hansen, Harald 147, 243, 356, 370, 374–376, 382, 386, 388, 390, 392, 395
Hans engelska fru (1927) 136–138, 144, 161, 232, 267, 303
Hans kunglig höghet shinglar (1928) 51, 100–102, 279, 288, 291–292
Hanson, Lars 119, 180, 215
Hansson, Einar 54–56, 82, 83, 85, 100–101, 260, 268
Harry Persson – Bud Gorman (1927) 185, 380
Hasselqvist, Jenny 178
Hasselström, Sven 275–276
Hattmakarens bal (1928) 121–123, 133
Haver, Phyllis 152
Hedberg, Tor 268

Hedlund, Fredrik 254, 256
 Hedqvist, Ivan 107, 126, 142, 144, 160,
 268–271, 285, 302, 303, 327, 329, 332
 Hefft, Tore 189, 381
Hemslavinnor (1923) 390
 Henning, Uno 135
 Henrikson, Anders 126
 Herczeg, Ferenc 94
 Hersholt, Jean 152
 Higson, Andrew 25, 355
 Hildebrand, Weyler 145
 Hilmers, Carl 248
 Hirdman, Yvonne 14, 352, 254
 Hirschfeldt, Magnus 188
 Hitler, Adolf 32
 Holm, Magda 101, 103–106, 199–200,
 242, 358
 Holmqvist, Gun 126
 Holmqvist, Sune 91
Hon, den enda (1926) 142–144, 230, 231
Hon, han och Andersson (1926) 145, 155–
 158, 161, 303
 hooks, belle 113, 114, 118, 135, 354, 355, 370,
 371, 373
 Hultman, Axel 254–256
 Hyllén-Cavallius, Ragnar 144, 196, 292,
 327–329, 369, 375, 382, 390, 392, 394
Hårda viljor (1923) 246, 265
Hämnaren (1915) 389
Hjärtats triumf (1929) 260, 363
Högre ändamål (1920) 159

I

Idestam-Almqvist, Bengt 120, 131, 271,
 352, 354, 357, 362, 372, 373, 376, 378,
 379, 383, 384, 386–389, 390
I fjällfolkets land (1923) 260
 Ingels, Sven 257
Intermezzo (1936) 27

J

Jaenzon, Julius 231, 329
 Janssen, Walter 135
Janssons frestelse (1928) 86, 153–158, 161,
 198, 303
Jazz Singer, The (Jazzsångaren), (1927) 219
Johan (1921) 141
 Johansson, Thomas 18, 353

Johan Ulfstjerna (1923) 126, 267–271
 Junkermann, Hans 288
Jägarna (1996) 265

K

Kalle Utter (1925) 96, 368
 Kalling, Ivar 244–246
Karin Ingmarsdotter (1920) 129
Karl XII (1925) 90–93, 172, 179–183, 191,
 193, 200, 202, 203, 271–274, 277, 304,
 307, 320
 Keil-Möller, Carlo 104–105
 Key, Ellen 186
Kid, The (Chaplins pojke), (1921) 65
 Kjellblad, Clara 240–241
 Kjellgren, Ann-Marie 88–89
Klostret i Sendomir (1920) 159
Konstgjorda Svensson (1929) 145, 147, 157
 Kosofsky Sedgwick, Eve 185–186, 380
 von Kraemer, Vera 233, 279, 280, 362, 365,
 367, 368, 373, 384, 386, 391, 395, 396
 Kracauer, Siegfried 32, 357
 Kreuger, Ivan 210
Kvarnen (1921) 120, 159, 240, 246
Kvick som Blixten (1927) 246
Körkarlen (1921) 145, 169, 214, 215

L

Lagerlöf, Selma 24, 259, 314
 Lagerwall, Sture 184, 380
 Lane, Linda 159, 361, 376
*L'arrouser arrosé (Trädgårdsmästarens
 hämnd)*, (1895) 11–12, 79, 310
 Laurent, Eric 131
Lejonjakten (1908) 384
 Lenin, Vladimir 275, 276
 Lerch, Louis 136
 Lesti, Albert 228–230
 Lesti, Yvonne 228–230
 Liander, Halfdan G 49, 113, 359–361, 363,
 370
 Lieberath, Ebbe 75
 Lindberg, Per 141, 174, 180, 184, 193, 196,
 197, 379, 380
 Linder, Gurli 75
 Lindgren, Astrid 244
 Lindorm, Erik 55
Livet på landet (1924) 254

Ljunggren, Jens 20, 353, 354
 Ljungqvist, Elias 275, 276
 Lorentzen, Jørgen 115, 352, 354, 360, 370,
 371, 375
 Lowe, James B 235
 Lumière, Auguste 11, 351
 Lumière, Louis 11, 351
 Lund, David 47
Lunda-Indianer (1920) 258
 Lundborg, Herman 212, 237, 383, 387, 389
 Lundegård, Karl 47, 50, 71, 132, 216, 359–
 361, 364, 373, 384
 Lundell, Nils 129, 130, 240
 Lutz, Tom 116–117, 138, 161, 303, 371, 374
Lyckobarnen (1926) 86
 Länta, Inka 260–261
Löjen och tårar (1924) 124–125, 253, 257

M
 Mackay, Wade 121, 372
 Magnusson, Charles 214
Man Crazy (*Hennes förlovningsnatt*, 1927)
 165
 Manès, Gina 120
 Marcus, Gerda 277, 391, 394
Mark of Zorro, The (*Zorros märke*, 1920) 71
 Marmstedt, Lorens 155, 376, 396
Mat' (*En moder*, 1926) 277
Med ackja och ren i Inka Lántas vinterland
 (1926) 261
Med Prins Wilhelm på afrikanska jaktstigar
 (1922) 220–222, 230
Med Sven Hedin i österled (1928) 392
 Meighan, Thomas 133, 135
 Meissner, Hjalmar 230
Merchant of Venice, The (*Köpmannen i*
 Venedig, 2004) 357
 Milles, Carl 187
 Molander, Gustaf 80, 85, 231, 327–329
Mordbrännerskan (1926) 102
 Mosse, George L 16–17, 250, 296, 307,
 322, 352, 353, 362, 370, 371, 377, 378,
 383, 392
 Mulvey, Laura 26, 114, 355, 370, 378, 392
My Boy (*Min pojke*, 1921) 365
 Myrén, Paul 227
Mädchen in Uniform (1931) 188
Mälarpirater (1923) 80–85, 91, 126, 300

Mästerkatten i stövlar (1918) 173, 174
Mästerman (1920) 141
 Möller, Axel 104, 105, 202

N
 Nabokov, Vladimir 141
 Negri, Pola 149
 Nerman, Ture 274
 Nilsson, Arne 204
 Nilsson, Bo 69, 364
 Nilsson, Eugen 124–125
 Niska, Adolf 271
 Nodelman, Perry 11, 351
 Nordén, Arthur 192, 385
 Nordenström-Law, Anna 149, 375, 391
 Nordlund, Karl 75, 77
 Nordlund, Otto 50
 Nordström, Ester Blenda 86, 394, 396
 Norlander, Emil 72, 73, 76, 77, 364, 365,
 388
Norrtrullsligan (1923) 86, 102, 138–141, 151,
 159, 302
Nosferatu, eine Symphonie des Grauens
 (1922) 189
 Novarro, Ramon 104, 134, 135
När Bengt och Anders bytte hustrur (1925)
 148, 375
Närkingarna (1923) 129, 145
När millionerna rulla... (1924) 275–276

O
 Ohlin, Nils 155–156, 158
Oktjabr' (*Oktober – 10 dagar som skakade*
 världen, 1927) 278
One Exciting Night (*Sensationernas natt*,
 1922) 384
 O'Neil, Sally 153
 Oswald, Richard 188, 190
 Ottosson, Anders 20, 353

P
 Palme, August 129
Panik (1939) 210
Parisiskor (1928) 231, 384
Patriks äventyr (1915) 384
Perils of Pauline, The (*Paulines äventyr*,
 1914) 371
 Persson, Edvard 108–109, 121–122, 328

Peters, Hjalmar 126, 142, 180, 273, 274
 Presley, Elvis 53
 Prevost, Marie 232
*Prins Wilhelms expedition till Central-
 Amerika* (1921) 258
Prostitutka (Prostituerad), 1926) 169
På kryss med Blixten (1927) 198, 387

Q

Qvist, Per Olov 208, 209, 218, 348, 372,
 383

R

Ranft, Gustaf 129
 Ray, Mona 213, 235
Rebel Without a Cause (Ung Rebell), 1955)
 53
 Resic, Sanimir 19, 20, 270, 353, 390
 Rhudin, Fridolf 145–147, 160, 201, 229,
 285, 303, 319
 Ring, Lasse 202, 275, 277, 327, 328, 359,
 395
 Rivero, Enrique 101–102, 146, 176, 278–
 293, 321, 391
Robinson i skärgården (1920) 226–227
 Robinson, Sally 66, 109, 117, 135, 300, 313,
 363, 371
 Roeck Hansen, Harry 243
 Rolf, Ernst 229
 Roosevelt, Theodore 69
 Rosberg, Anders 75
 Runeberg, Johan Ludvig 267, 268
 Runeberg, Karl Michael 267
 Rydberg-Eklöf, Signe 244–246
 Rydström, Jens 204, 377, 381
Rågens rike (1929) 264

S

Santesson, Nils 165
 Semitjoff, Vladimir 274, 390
 Schlichting, Desdemona 232–233
 Schmitterlöw, Vera 155–156, 276
 Schärlund-Gille, Aino 78
 Scott, Joan W 13–15, 22, 297, 351, 354
 Serra Cary, Diana 89, 364, 367, 370
 de Seversky, Nicolai 272–273
 Shakespeare, William 253
Shipwrecked Among Cannibals

(*Skeppsbrutna bland kannibaler*, 1920)
 225

Silkesstrumpan (1921) 231, 386
 Silverstolpe, Fredrik 187, 189, 381
 Singer, Ben 116, 219, 361, 371, 392
 Siwertz, Sigfrid 80, 82, 84, 85, 91, 258, 259,
 365, 366, 379, 389
 Sjöberg, Alf 131, 327
 Sjöholm, Carina 60, 360, 363
 Sjöström, Victor 24, 215, 327–329
 Slangus, Axel 264–265, 267
 Soila, Tytti 26–28, 148, 355, 371, 375, 376,
 392
 Somersalmi, Urho 136–137, 266–267
Spökbaronen (1927) 145, 283, 285, 287,
 291, 292
 Staiger, Janet 33, 351, 354, 357
 Stéenhoff, Frida 103
Stella Dallas (1925) 117
 Steorn, Patrik 21, 354, 377
 Sterns, Peter N 38, 55, 358, 362
 Stiebel, Emile 251, 254
 Stiller, Mauritz 24, 186–188, 190, 215, 327–
 329
 Stolpe, Sven 282, 389, 391, 396
 Stone, Lewis 119
Storgårds-Annas friare (1927) 169, 247–248
 Strindberg, August 151
 Strömberg, Sigge 229, 386
Studenterna på Tröstehult (1924) 108–109,
 125
 Studlar, Gaylyn 67, 70, 99, 117, 280, 357,
 364, 368, 371, 391, 392
Styrman Karlssons flammor (1925) 228,
 230, 296
 Sullivan, Nikki 171, 377, 378, 381, 382
 Sundström, Greta 183
 Swanson, Gloria 54
 Swanström, Karin 88, 105, 289, 327–329
Svarte Rudolf (1928) 145, 210, 203, 382
Synd (1928) 119–120, 159
Säg det i toner (1929) 157
 Söderblom, Nathan 102, 105
 Søland, Birgitte 50–53, 57–60, 72, 106,
 111, 148, 357, 358, 361, 362, 370, 375–
 377, 392
 Sörensen, Thomas 19, 353, 368

- T
- Talmadge, Constance 134–135
- Tannefors, Gunnar 201, 396
- Tegnér, Esaias 172, 202,
- Teje, Tora 135–138, 140, 151
- Ten Pickaninnies, The* (1908) 77
- Thomas, Brandon 198
- Thomas Graals bästa barn* (1918) 368
- Thomas Graals bästa film* (1917) 368
- Thomas Graals myndling* (1922) 96, 230
- Thorngren-Olin, Siri 156, 256, 367, 369,
374–376, 379, 381, 382, 385, 388, 394, 396
- Three Musketeers, The* (*De tre musketerörerna*, 1920) 50
- Three Must-Get-Theres, The* (*De tre muskedundrarna*, 1922) 50
- Tidblad, Inga 142
- Tjeder, David 20–22, 97, 166, 258, 267,
351–354, 360, 362, 368, 371, 377, 381,
389, 390
- Topsy and Eva* (*Onkel Toms skyddslingar*, 1929) 236
- Tosh, John 115, 353, 371
- Triumph of the Scarlet Pimpernel, The* (*Den röda nejlikan*, 1928) 48
- Trollebokungen* (1924) 244–246
- Två konungar* (1925) 208, 231, 359
- Törnudd, Allan 268, 390
- U
- Uncle Tom's Cabin* (*Onkel Toms stuga*, 1927) 234
- Unga greven tar flickan och priset* (1924) 97–98, 177, 179
- Ungdom* (1927) 51, 107, 142, 144, 280, 282–285, 287, 291, 292
- Unger, Gunnar 107–108
- V
- Valentino, Rudolf 67, 92, 164, 176, 177,
201, 213, 278–284, 292, 293, 295, 306,
321, 391
- Veidt, Conrad 188
- Vem dömer* (1922) 173, 177–179, 193
- Ville Andesons äventyr* (1929) 91, 123–124, 157
- Vingarne* (1916) 186–188, 193, 196, 205
- Värmlänningarna* (1921) 129
- W
- de Wahl, Anders 121, 240
- Wallén, Sigurd 72, 76, 157, 243, 327–329,
364, 364, 376, 387
- Wallengren, Ann-Kristin 116
- Wallin, Elsa 86–88,
- Walter, Tom 82–86, 89
- Wessel, Jessie 131
- Wester, Magnus 235, 368, 373, 386, 395,
396
- Westergren, Håkan 157–158
- Westover, Winifred 129
- White Rose, The* (*Vilseförda*, 1923) 384
- Why Men Leave Home* (*Varför överge männen hemmet?*, 1924) 119
- Wilde, Oscar 186
- Wild Orchids* (*Vilda orkidéer*, 1929) 48
- Wilhelm [Prins] 157, 220–224, 230, 255,
259, 384, 385, 389
- Wingård, Gunnar 174
- Winterstrand, Olof 151
- Wohlström, Waldemar 260
- Woman Haters, The* (*Kvinnohataren*, 1925) 53
- Wright, Rochelle 209, 210, 238, 249, 251,
252, 256, 257, 259, 264, 295, 383, 387,
388, 389
- Wägner, Elin 138, 141, 151, 312, 374
- Z
- Zelizer, Viviana 77, 89, 358, 360, 365
- Zetterström, Erik 106, 396
- Å
- Ådalens poesi* (1928) 131, 159

Denna avhandling är tillkommen inom ramen för Forskarskolan i historia. Forskarskolan i historia är en av de nationella forskarskolor som tillkom på regeringens initiativ hösten 2000. Forskarskolan genomförs i samarbete mellan Lunds och Växjö universitet samt Malmö och Södertörns högskolor med Lunds universitet som världhögskola.

Doktorsavhandlingar från Forskarskolan i historia:

Stefan Persson, *Kungamakt och bonderätt. Om danska kungar och bönder i riket och i Göinge härad ca 1525–1640*. Makadam förlag, Göteborg 2005.

Sara Edenheim, *Begärets lagar. Moderna statliga utredningar och heteronormativitetens genealogi*. Symposion, Eslöv 2005.

Mikael Tossavainen, *Heroes and Victims. The Holocaust in Israeli Historical Consciousness*. Department of History, Lund 2006.

Henrik Rosengren, *"Judarnas Wagner". Moses Pergament och den kulturella identifikationens dilemma omkring 1920–1950*. Sekel Bokförlag, Lund 2007.

Victor Lundberg, *Folket, yxan och orättvisans rot. Betydelsebildning kring demokrati i den svenska rösträttsrörelsens diskursgemenskap, 1887–1902*, Bokförlaget h:ström – Text & Kultur, Umeå 2007.

Tommy Gustafsson, *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Sekel Bokförlag, Lund 2007.