

Den komplicerade relationen mellan maskulinitet och andlighet har osynliggjorts i forskningen om det moderna västerländska samhället, menar historikern Tommy Gustafsson. Sekulariseringen till trots präglades mellankrigstiden fortfarande av religiösa världsbilder. Med utgångspunkt i amerikansk och svensk spelfilm producerad under 1920-talet diskuteras denna ambivalenta maskulinitet.

I SEKULARISERINGENS SKUGGA

Manlighet och religiös tematik i svensk och amerikansk 1920-talsfilm

TOMMY GUSTAFSSON

Historikern Inger Hammar menade en gång att kvinnoforskningen var religionsblind eftersom själva företeelsen religion hade framstått som raka motsatsen till kvinnors emancipation kring förra sekelskiftet.¹ Samma blindhet gäller för genusforskning med inriktning på män och manlighet där religion, om det överhuvudtaget berörs, tenderar att tolkas som ett negativt feminint inslag i konstruktionen av modern manlighet ju närmare samtiden den undersökta perioden ligger.² Denna genusstruktur är ett resultat av ett västerländskt strukturalistiskt tänkande i motsatspar där exempelvis beteenden, känslor och religion kodas närmast essentialistiskt som manligt eller kvinnligt, utan några egentliga gråskalor. På en teoretisk nivå kan detta spåras tillbaka till den schweiziske lingvisten Ferdinand de Saussures iakttagelse om att språket får sin mening genom ett system av skillnader, där just skillnaden konstituerar betydelsen.³ På en historisk nivå är konstruktionen av religion som något 'feminint' knutet till den moderniseringsprocess som tar fart under 1800-talet och som, inte minst via idéer från upplysningen, lägger grunden för en sekulariseringsprocess där religiositet och andlighet omvandlas till något kvinnligt, medan dess motsatser, rationalitet och vetenskaplighet, genuskodas

som manliga. Feminiseringen av religionen används därför ofta för att förklara sekulariseringen, vilket i ett slags cirkelresonemang har medfört att religionens betydelse för den sociala konstruktionen av (modern) manlighet tenderar att falla bort, eftersom andlighet och rationalitet inte är kompatibla⁴. Det är som om religionen helt skulle ha försvunnit som en levande samhällskraft i och med moderniserings- och sekulariseringsprocesserna.

Moderniseringen brukar ofta ses som en ostoppt process som, då den stöter på ett samhälleligt motstånd, hela tiden hittar nya vägar, exempelvis på det kommersiellt ekonomiska planet. Det ständigt närvarande kulturella motståndet bidrar emellertid till att moderniseringsprocessen, trots eller kanske tack vare sin ohejdbarhet, alltid har omgetts av en stark ambivalens.⁵ Samma förhållande gäller

Det är som om religionen helt skulle ha försvunnit som en levande samhällskraft i och med moderniserings- och sekulariseringsprocesserna.

i hög grad sekulariseringen som kan definieras på tre sätt: 1) Kyrkans stegvis försvagade intellektuella och emotionella inflytande över samhällsapparaten, 2) att en religiös världsbild gradvis ersätts med en vetenskaplig världsbild då den på bibeln grundande förklaringen av världen förlorar legitimitet, 3) enskilda människor som successivt slutar tro på gud. Sekulariseringen har med andra ord aldrig varit snabb eller självklar, vilket kan

exemplifieras av att religiositeten delvis ökar under andra hälften av 1800-talet till följd av rekonfessionalisering och frikyrkliga framgångar⁶; eller av det faktum att kyrkans faktiska samhällsinflytande avtar mycket långsamt (till exempel dröjer det till 1969 innan kristendomsundervisningen försvinner ur svenska skolor). Utifrån denna ambivalens kan man 1) utgå ifrån att det existerar en relation mellan (modern) manlighet och religion, 2) att denna relation inte enkelt kan ställas upp i en dikotomi där det religiösa konnoterar 'kvinnlighet', 3) att den religiösa aspekten har betydelse för den sociala konstruktionen av manlighet, oavsett tidsperiod.

Manlighetsforskningens avsaknad av religion

Att det med ett historiskt perspektiv går att se att det skedde en ideal abstrahering av religionsbegreppet under 1800-talet utgör bara ett skäl till religionens frånvaro i manlighetsforskningen. Den främsta orsaken kan dock sökas i forskningsinriktningens teoretiska färdväg, där det går att utskilja två överlappande förhållningssätt. Det första är en koncentration på de manliga idealens historia som, till skillnad från den breda och synliggörande empiriska insats som forskningen om kvinnor och kvinnlighet uppvisat, redan från början snävade in forskningsfältet.⁷

Det kan vara värt att poängtera att det här framför allt har handlat om manliga medelklassideal i borgerlig form, vilket inneburit att kristna föreställningar antingen har tolkats utifrån en borgerlig liberal kontext (som 'feminint') eller helt enkelt har utelämnats.⁸ I ett vidare perspektiv inbegriper denna gruppering även känslor i allmänhet där 'feminint' strukturerade egenskaper som mildhet, barmhärtighet och kärleksfull omsorg ställs i kontrast till 'maskulina' egenskaper som stränghet, allvar och självbehärskning.⁹

Det andra förhållningssättet innebär att manlighetsforskningen har kommit att anamma den teoretiska trenden med den homosociala tesen, vilken innebär att manlighet skapas i motsats till eller i samklang med andra manligheter och inte (alls) i motsats eller i samklang med kvinnlighet.¹⁰ Den homosociala tesen har delvis vuxit ur den enkelspåriga historieskrivningen om manliga ideal, men det går även att peka på R. W. Connells stora teoretiska inflytande över manlighetsforskningen som orsak till att den är på väg att förvandlas till en historisk sanning. Inte minst eftersom en stor del av studierna har haft en empirisk slagsida mot just homosociala miljöer som militären och Linggymnastiken, där denna tes har blivit något av en självuppfyllande profetia.¹¹ Den 'feminina' kopplingen till religion har följaktligen gjort det problematiskt att föra in religion i den dominerande typ av manlighetsforskning som har bedrivits, utan att först rucka på de teoretiska dispositionerna.¹² Det är just detta determinerande synsätt som Hammar vände sig emot när det gällde kvinnors stipulerade

förhållande till religion som något ensidigt negativt. Samma erforderliga kritik kan således riktas mot manlighetsforskningens uteslutande av religion som något ensidigt 'kvinnligt'.

Syftet med den här artikeln är att undersöka manlighet och religion i skuggan av en pågående sekularisering. Detta kräver att den empiriska miljön är heterosocial, snarare än homosocial, till sin karaktär; att den undersökta perioden inkluderar tydliga spår av både sekularisering och religiöst inflytande samt ett källmaterial som tillåter forskaren att komma åt den starka ambivalens som omger moderniseringen. En kulturform som uppfyller dessa kriterier är filmen. Flera forskare, inklusive jag själv, menar att film och kulturen kring denna utgör en relativt outnyttjad, men oerhört värdefull, samtidsbunden källa med förmåga att ta pulsen på ett samhälles olika föreställningar och fördomar kring exempelvis genus, klass, sexualitet och etnicitet eller företeelser som historia och religion. Detta inte minst som en följd av filmens kommersiella egenskaper, som tvingar fram en innehållsmässig pluralism med målet att dra *alla* till biografen.¹³

Under arbetet med min avhandling, som behandlar manlighet och genusrelationer i den svenska filmkulturen under 1920-talet, pockade också ett distinkt religiöst inslag hela tiden på uppmärksamhet, vilket här nu kan ges ett mer fullödigt utrymme. Mellankrigstiden brukar därtill pekas ut som en särskilt turbulent tid för konstituerandet av manlighet och kvinnlighet eftersom genusrelationerna då genomgick en tydlig omförhandling från ett äldre viktorskt

ideal till ett mer modernt förhållningssätt.¹⁴ Via svensk filmkultur kommer jag således att studera hur andlig manlighet konstruerades och diskuterades i relation till 1920-talets uppfattningar om kristendom och sekularisering. Fokus kommer att ligga på kristusgestalten samt på förhållandet mellan ande och den manliga kroppen.

Film, religion och genus

Att använda film och filmkultur är mycket ovanligt inom både religionsvetenskap och historia, medan filmvetenskapen å sin sida har haft en benägenhet att fokusera på filmers stil och form, dess konstnärlighet, med den starka begränsning som det har medfört i form av kanonbildning kring ett fåtal filmer. Religionsvetarna Joel W. Martin och Conrad E. Ostwalt Jr. menar dock att åtskilliga filmer använder religion

Via svensk filmkultur kommer jag således att studera hur andlig manlighet konstruerades och diskuterades i relation till 1920-talets uppfattningar om kristendom och sekularisering.

eller religiös symbolik i sitt berättande, men att varken teologisk eller filmvetenskaplig forskning har tagit detta på allvar eftersom sekulariseringen har tagits för given. De få studier som finns om film och religion har också ofta genomförts utifrån premisen att endast finkulturella filmer kan behandla ämnet på ett adekvat sätt. Martin

och Ostwalt menar att sekulariseringen inte tvärt avlivade en hel religiös föreställningsvärld, utan att denna till stor del istället flyttade, tillsammans med människorna, från kyrkan in i biosalongen där filmens unika förmåga att förmedla upplevelsen av det övernaturliga fått tillfredsställa ett andligt behov som kyrkan tidigare hade monopol på.¹⁵

Historiskt sett har den religiösa tematiken, framför allt när det gäller kristna motiv som passionsspelet, varit ett populärt och ständigt återkommande tema för filmatiseringar, från *The Passion of the Christ* (2004, Mel Gibson) ända tillbaka till den uppsjö av kortfilmer som producerades i början av 1900-talet – och som inte sällan visades just i kyrkor innan filmens försämrade rykte satte stopp för den verksamheten.¹⁶ Filmens dåliga rykte uppstod som ett symptom på de stora omvälvningar som västerländska samhällen genomgick i och med moderniseringen. Filmen skylldes för att förleda barn, ungdomar, kvinnor och arbetarklassens medlemmar moraliskt såväl som fysiskt. Filmen hamnade därmed i skottgluggen som det etablerade samhällets fiende nummer ett. Representanter för kyrkan var tongivande i den grupp av moralister som fördömde filmen under 1910- och 20-talen, alltså under samma period som filmmediet etablerade sig i Sverige och därefter växte lavinartat i popularitet.¹⁷ Samtidigt fanns det kyrkliga representanter, till exempel ärkebiskop Nathan Söderblom, som var intresserade av film och som ansåg att mediet hade framtiden för sig.¹⁸

Forskningen om den svenska 1920-talsfilmen har inte behandlat religiös tematik.

Faktum är att den filmvetenskapliga forskningen om den svenska 1920-talsfilmen till stora delar har varit begränsad till ett tjugotal filmer, de så kallade guldåldersfilmerna, vilka ensidigt har diskuterats som konst i ett upprepat kretslopp under 80 års tid med fokus på två manliga regissörer.¹⁹ Denna oerhört starka kanonisering har skapat en mytbildning kring den svenska guldåldern som bland annat har medfört att resten av de 180 långfilmer som producerades i Sverige under 1920-talet har 'glömts bort'. Likaså har historieskrivningen, om vad det än må vara i form av genus, amerikanisering eller konst, baserats på en liten del av den samlade filmproduktionen, vilket har lett till att generaliseringar gjorda utifrån den tidigare forskningen om den svenska 1920-talsfilmen ofta är mycket problematiska. I min avhandling har jag konfronterat en rad av dessa myter för att tränga igenom den 80-åriga dimridå av föreställningar om den svenska 1920-talsfilmen (och indirekt om det svenska samhället) som tidigare forskning har lämnat efter sig. Dessa myter säger bland annat att det inte förekom några explicita rasstereotyper i den svenska 1920-talsfilmen, trots att det i själva verket kryllade av dem. De säger också att könsroller var statiskt och platt gestaltade och att guldåldern kollapsade till följd av en amerikanisering av den svenska filmen. Med andra ord att svenska filmare försökte efterlikna den framgångsrika amerikanska filmen och därmed svek den svenska nationella stilen som hade gett svensk stumfilm dess framgång. Här grundas också uppfattningen att de svenska filmerna skulle ha utgjort några slags ideella och konstnärliga bålverk mot Hollywood. Den samlade produktionen och exporten visar dock att det i första hand handlade om att tjäna pengar även för svenska filmbolag.²⁰ Den brittiske filmvetaren Andrew Higson har just påtalat det diskutabla med talet om existensen av en avgränsad nationell film eftersom det ofta leder till en historieskrivning om hur filmproduktionen borde se ut istället för hur den faktiskt såg ut.²¹

Med utgångspunkt i den feministiska filmkritikern Laura Mulveys banbrytande text "Spelfilmen och lusten att se" från 1975 har en likartad generalisering ägt rum i forskningen kring på vilket sätt manlighet och kvinnlighet har gestaltats under 100 års filmhistoria.²² Mulveys psykoanalytiskt baserade teori, som visade att kvinnan *alltid* var underordnad mannen och därför *aldrig* kunde inneha protagonistens (huvudkaraktärens) roll i mainstreamfilm, har dock stött på patrull. Detta gäller inte minst studiet av den tidiga filmen där Mulveys deterministiska teori helt enkelt inte har gått att applicera då rollfördelningen mellan könen inte har följt den 'patriarkala' strukturen på något enkelt sätt.²³ Det psykoanalytiska inslaget i Mulveys teori har även präglat den filmvetenskapliga genusforskningen

Filmen skyllades för att förloda barn, ungdomar, kvinnor och arbetarklassens medlemmar moraliskt såväl som fysiskt.

med inriktning på manlighet på ett olyckligt sätt eftersom teorin har lett till ett ensidigt fokus på fallocentrism, manliga muskulösa kroppar, sex och våld. Alla andra slags 'mjuka' manligheter, till exempel faderskap eller religiös manlighet, har därför framstått som avvikelser och anomalier i filmens värld – trots att det snarare är tvärtom.²⁴

Sekularisering och filmens samtidighet

Som ett exempel på den samtida ambivalensen kring sekularisering och religion kommer jag att inleda med att diskutera receptionen av den amerikanska mastodontfilmen *The Ten Commandments* (*De tio budorden*, 1923, Cecil B. DeMille) som hade premiär i Sverige 1924. Filmen, som berättar Moses historia med bland annat uttåget ur Egypten, stötte på blandad kritik i Sverige efter att ha slagit diverse kassarekord i USA. Recensionskåren var överens om att det här var en "teknikens triumf"²⁵, framför allt ifråga om scenen då Röda havet delades, men därefter avslöjas en del skiljaktigheter i synen på religion och sekularisering. I *Folkets Dagblad Politiken* framkommer det att recensenten kan sin bibel då denne klagar på de från engelskan direktöversatta bibelcitaten och att filmimportören istället skulle ha använt "den sedvanliga, kraftfullare svenska bibelöversättningen."²⁶ Kunskapen ska ses i ljuset av att vänstertidningen *Folkets Dagblad Politiken* regelbundet propagerade mot alla former av religion. De ville ta bort kristendomsundervisningen från skolan med motiveringen att den "som bästa medel inpränta i barnens medvetande, att det upp- och nedvända samhällssystemet är en helig guds ordning".²⁷ Det höga produktionsvärdet gjorde dock filmen sevärd enligt skribenten, men några "proselyter åt 'katekesen' gör den i varje fall inte bland normala fritänkare."²⁸

De tio budorden omfattar även en historia som knyter innebörden av de tio budorden till ett händelseförlopp i tjugotalets San Francisco. Den moderna parallellhistorien, med en kritisk udd riktad mot ortodox protestantism, stötte på hård kritik i svenska tidningar. *Stockholms Dagblad* menade att "tendensens fula pekfinger överskugga [r] duken" och "om sen bara moraliserandet var måttligt!"²⁹ Bengt Idestam-Almqvist menade att "vi imponeras lika starkt som alla andra av den bibliska delens prakt – och stöts lika starkt av den moderna delens torftighet." Han påtalar dock längtansfullt det stora inflytande som filmen kunde ha som ett slags sekulär predikan: "Vi hade gärna för en stund blivit barn på nytt. För att erfara, vilka känslor filmens berättelse av de välkända bibliska ämnena skulle fått! Vi inbillar oss att de Milles levande bilder plötsligt skulle klarlagt mycket, som aldrig blev riktigt klart i skolan."³⁰

Framväxten av det moderna samhället, med bland annat flera kommunikationskanaler för spridandet av nya och konkurrerande idéer, hade på vissa håll

börjat urholka den kyrkliga makten, men inte i den meningen att religion plötsligt skulle ha tappat all mark. Allmänskunskapen var ännu stor, inte minst genom skolundervisningen. Detta faktum förts inte heller av att vänstern attackerade religionen till följd av politisk övertygelse. Även de konservativa högertidningarna uppvisar tveksamhet inför att de gammaltestamentliga budorden applicerades på modern tid. Det religiösa framstod som riskfritt om det förflyttades till historisk tid, men som mer diskutabelt om det placerades i modern tid.

Ambivalensen kan i sin tur kopplas till manlighetens förhållande till kristendom. Historikern David Tjeder har visat hur relationen gradvis förändrades under 1800-talet. Föreställningen om att manlighet skulle vara till gagn för samhället byggde på kristna värdegrunder och den man som såg till egna intressen betraktades som ogudlig. Män skulle idealt lita till guds försyn och stå passiva inför motgångar. Från andra hälften av 1800-talet tunnas beto-

ningen på det passiva alltmer ut för att istället ersättas av en accentuering av det aktiva som kom att karakterisera idealet med *the self-made man*.³¹ Här uppstår en dikotomi mellan rationellt och irrationellt tänkande, mellan det moderna och det förmoderna förhållningssättet till religion, som innebar att en man som lämnade allt i guds händer inte lika självklart som tidigare kunde betraktas som en manlig man. Historikern George L. Mosse menar att troende män därmed hamnade i ett prekärt läge i förhållande till modern manlighet eftersom de lätt kunde attackeras som irrationella veklingar som grät offentligt i en tid när sådana känslöyttringar avgjort hade börjat betraktas som direkt omanliga.³²

Folkets Dagblad Politikens benämning av ateister som ”normala fritänkare” var en direkt hänvisning till den angloamerikanska rörelsen *Freethought*, som rönt stor framgång kring förra sekelskiftet. För fritänkarna utgjorde ateism ett manligt alternativ till, vad de uppfattade som, kyrkans vidskepelse och dominans. Fritänkarna bestod symptomatiskt nog av 70-80 procent män. Det är en återspeglning av att kyrkobesöket hade transformerats från en genusneutral aktivitet till en ’feminin’ aktivitet framemot 1900, då hela 70-80 procent av kyrkobesökarna var kvinnor – något som under rådande genusideologi bidrog till att förstärka bilden av kristendom som sentimental, irrationell och feminin. Den kyrkliga motreaktionen tog sig två huvudsakliga uttryck. En minoritet försökte framhäva

Framväxten av det moderna samhället, med bland annat flera kommunikationskanaler för spridandet av nya och konkurrerande idéer, hade på vissa håll börjat urholka den kyrkliga makten, men inte i den meningen att religion plötsligt skulle ha tappat all mark.

de mer mjuka manliga sidorna i ett accepterande av ett *fait accompli*: ”Vår tids man är mer kvinnlig, mer öm, mer sympatisk, och därigenom säkras ett lyckligare hem och ett skönare samhälle”. Den dominerande responsen innebar dock ett rent anammande av modern manlighet med tillägget att män enbart kunde bli fullt ut manliga genom att samtidigt vara kristna.³³ Det är här som den brittiska *muskulösa kristendomen* samt den kristna scoutrörelsen passar in, men även den tyska bildningselitens hyllande av ett androgynt manlighetsideal kring förra sekelskiftet är delvis ett uttryck för samma ambivalenta strömning.³⁴

Sekulariseringen går även hand i hand med att religion alltmer begränsades till den privata sfären med hem och familj, något som hänger samman med de genuskodade begreppen natur och kultur. Religionsvetaren Ulrike Wiethaus menar att Bernard av Clairvaux’ skrifter från 1100-talet utgör grunden för den moderna

**”Vår tids man är mer kvinnlig,
mer öm, mer sympatisk, och
därigenom säkras ett lyckligare
hem och ett skönare samhälle”.**

uppdelningen mellan natur och kultur, men också den enträgna splittringen mellan de sexuella kvinnliga och manliga identiteterna i jungfru/hora respektive asketisk munk/vilt djur.³⁵ Kring förra sekelskiftet motiverades dessa splittringar biologiskt och psykoanalytiskt, med skillnaden att det negativa ledet för kvinnor betraktades just som negativt,

medan samma led för män snarare hade omtolkats till något positivt.³⁶ Detta förhållande komplicerade gestaltningar av kristet motiverad manlighet.

Under 1900-talets första decennier flyttar så gradvis förmedlandet av en andlig förståelse över till filmen. I USA görs en rad bibliska mastodontfilmer och i Sverige valde filmbolagen att satsa pengar på åtta filmer där religion och kristen mystik utgjorde huvudkomponenterna.³⁷ De svenska filmerna kan inte betraktas som mastodontprodukter, men utifrån svenska förhållanden var det storfilmerna med en ansevärd budget. Religion värderades följaktligen som ett seriöst ämne. Alla filmer är därtill inspelade under första halvan av tjugotalet, varav sex under de första åren, något som skulle kunna tas som intäkt för att det religiösa intresset avtog under decenniet. Både produktionsvärdet och placeringen i tid kan emellertid härledas till Svensk Filmindustris uttalade strategi kring 1920 att satsa på internationella ämnen som skulle sälja filmerna utomlands.³⁸

Samtliga filmer utspelar sig i det förflutna, vilket betyder att fem filmer skildrar katolicism istället för den svenska statsreligionen, protestantism. Historiseringen av religiösa berättelser utgjorde också en generell tendens inom konstnärlig och litterär gestaltning i början av seklet. Det går att dra en parallell mellan synen på andlig manlighet och Gaylyn Studlars iakttagelse att filmhjältar som Douglas Fairbanks blev tvungna att retirera till historiska kostymfilmer under 1920-talet för

att traditionella manliga värden inte skulle framstå som förlegade.³⁹ Distanserandet kunde potentiellt avdramatisera religion och andlig manlighet, men eftersom filmen är så hårt knuten till sin egen samtid, sipprar hela tiden nuet igenom filmens historiska maskering.

Ett exempel på detta är *Häxan* (1922, Benjamin Christensen), en dramadokumentär om häxförföljelserna på 1500- och 1600-talen. I den avslutande akten drog Christensen en parallell mellan häxornas handlande och samtidens hysteriska kvinnor då han ansåg att detta var symptom på en och samma sjukdom, hysteri.⁴⁰ I filmens första fem akter gavs dock stort utrymme åt inkquisitionen, tortyr av oskyldiga kvinnor, obscena munkar och annan sensationalism i den ”objektiva kulturhistoriska skildringens tjänst”, som en recensent skrev.⁴¹ Både i Sverige och i katolska länder ledde detta till upprörda protester från katoliker som menade att filmen var en illvillig attack på katolicismen.⁴² Samtiden bryter här igenom och det förflutnas avväpnande effekt faller platt till marken.

Kristusgestalten

En närmast schizofren brytning mellan modern manlighet och en mer andligt definierad manlighet kommer under 1920-talet till uttryck i filmer som antingen gestaltade Jesus eller hade en jesusliknande karaktär med i handlingen. I *Ben-Hur* (1925, Fred Niblo) figurerar exempelvis Jesus, men aldrig i bild. I majoriteten av passionsspelen, som i den tyska storfilmerna *Der Galiläer (Mästaren från Nazaret)*, 1921, Dmitri Buchowetski),

framställs kristusgestalten stiliserat, närmast ”statyiskt”. Att avbilda Jesus var med andra ord problematiskt, något som regissören till den tyska filmen kommenterade

Det fanns flera skäl till rädslan för att vanhelga Jesusgestalten och därmed såra en stor del av biopubliken.

i en intervju: ”Faran [är] att skapa en billig och fadd serie bibliska tavlor samt [...] att profanera och såra den uppfattning och den känsla, som alla människor nu en gång för alla har inför Kristusgestalten.”⁴³ Den bibliska mastodontfilmen *The King of Kings (Konungarnas konung)*, 1927, Cecil B. DeMille) möttes av samma skepsis innan den ens hade visats i Sverige: ”Vår nedärvda gudstro, mer eller mindre starkt betonad i djupet av vår själ, fasar för det helgerån Cecil B. de Mille begick, då han lät filmatisera den sista delen av böckernas bok och omskapa dess gestalter till huvudpersoner i ett filmdrama.”⁴⁴

Det fanns flera skäl till rädslan för att vanhelga Jesusgestalten och därmed såra en stor del av biopubliken. Det övergripande skälet var kommersiellt. Risker fanns alltid att en förorättad publik kunde utebli och därmed orsaka ett ekonomisk misslyckande. För att fiktionen överhuvudtaget skulle fungera måste det gudomliga därtill samsas med det mänskliga för att inte helt alienera åskådarna. Föreställningen om det andliga konkurrerar således med visualiseringen av den manliga sexuella

kroppen på biografduken i en symbolisk kamp mellan den asketiske munken och det vilda djuret.

Här inträder ett performativt element med viss analogi till *queer moments* (ögonblick som stör den heteronormativa berättelsen). Religionsforskaren Howard Eilberg-Schwartz menar att de flesta judar och kristna tänker på gud i maskulinum men utan kropp och därför utan sexualitet. Utan kropp kan inte gud, trots att denne föreställs som man, ha någon penis. Vad är då anledningen till inkonsekvensen? Eilberg-Schwartz frågar om inte orsaken kan spåras till ett obehag inför att föreställa sig gud med penis. Obehaget beror i sin tur på den hierarkiska, homoerotiska relation som uppstår mellan den idealt passive mannen och en explicit manligt gestaltad gud. Män älskade, något som ofta framställdes på ett sensuellt sätt i den religiösa konsten, en manlig gudom. Det sexuella obehag som uppstod hanterades genom ett förnekade av det homoerotiska, något som tog sig konkret uttryck i antingen bildförbud, täckta könsdelar eller androgyna drag då Jesus skulle avbildas⁴⁵

Performativitet, eller iscensättandet av kön, kan enligt Judith Butler destabilisera den normativa föreställning om vad kön ska vara. Främst syftar dock performativitet till att skapa könsåtskillnad, eftersom kroppsligt agerande oftast upprepar ett mönster som bekräftar normerna.⁴⁶ Men det kroppsliga agerandet bestäms inte enbart av själva handlingen, utan handlingen är på förhand invävd i ett komplext nät av förförståelser och fantasier som cirkulerar i ett samhälle vid en viss tid. Filmvetaren

Anu Koivunen har på ett intressant sätt vidgat användbarheten av det performativa begreppet till att även inkludera den textuella eller narrativa strategi som skapas i ett intertextuellt ramverk via till exempel recensioner och censur.⁴⁷

Konungarnas konung var aktsam i sin framställning av Jesus (Henry B. Warner) men det var ändå ett av de första försöken att frångå de rent stiliserade kristusgestaltningarna och därmed en ansats till att kombinera det andliga med det kroppsliga. Trots det går det inte att påstå något annat än att Jesus här främst framställs som en andlig gestalt. Warner använder genomgående ett statiskt, saligt ansiktsuttryck för att återge Jesus gudomlighet. Han filmas därtill i konstant bakljus för att en gloria ska framträda kring huvudet. Påpekas ska också att den svenska censuren klippte bort stora delar av gisslingsscenerna och förberedelserna för korsfästningen – scener som visade en plågad och kroppslig manlighet och som därmed, i originalversionen, hade den performativa funktionen av att uppväga det andliga inslaget.⁴⁸

Mottagandet var också beskt och *Konungarnas konung* beskyldes för att vara tråkig och tämligen död just på grund av dess vördnadsfulla framställning av ämnet. Det saknades *action*, en brist som recensenterna ansträngde sig att tolka utifrån sina respektive politiska perspektiv, men som lika väl går att tolka ur ett manlighetsperspektiv. *Folkets Dagblad Politiken* menade att filmens Jesus liknade den som recensenten som ung hade sett ”på film på en skioptikonserie” och att det inte var en framställning av Jesus ”som han var

– timmermanssonen, revolutionären, som försökte uppvigla sina landsmän mot romarväldets förtryck.” Istället visade filmen upp Jesus som den ”legendariska religionen tror honom vara – gudasonen, som kunde bota allt ont”.⁴⁹ *Stockholms-Tidningen* menade att filmen mer byggde på de yngre evangelierna än på ”Markusevangeliets mer ursprungliga och jordbundna timmermansdrama”:

Hela filmskådespelet samlar sig kring framställaren av Kristus, H. B. Warner. Han söker återgiva den Mästare, som redan har blivit märkt av sitt öde, ansiktet är snarast åldrat, sorgbundet, utan lyckans och fridens strålsken kring sig. Han spelar stilla, i ödmjuk känsla av sin egen litenhet men med en fast yttre kraftansamling. [...] Den som med historiskt-vetenskaplig blick ser på filmen torde finna denna Kristusyp snarast alltför tam.⁵⁰

Återigen ser vi prov på att tolkningarna vinklades efter behov. Gemensamt är dock ropen på revolutionären och på den jordbundna timmermannen, med andra ord på en mer aktiv kroppslig manlighet.

I en stort uppslagen artikel gav *Stockholms Dagblad* åtta manliga kyrkliga representanter chansen att uttala sig om *Konungarnas konung*. Även här ansåg man att filmens Jesus var ”vek”, ”måttfull, inte precis idealisk”. Pastor August Rosén menade att Jesusgestalten var ”enfaldig”, ”fadd” och ”passiv”, medan missionssekreteraren Jakob Lundahl tyckte att Warner inte var ”vuxen i andligt hänseende... det fattades majestät och inre glöd hos denne gudason, som mest blev en menlös och till synes svag och indifferent människa.” Å andra sidan uttryckte sig hälften uppskattande. Pastor primarius Nils Widner ansåg att filmen var ”mycket fördelaktig” och att Kristus ”får efterhand alltmera av himmelsk skönhet över sig.” Komminister Per Gyberg går steget längre och greps framför allt av ”Kristusgestalten, så på en gång upphöjd, ja, majestätiskt lugn och manlig och naturligt enkelt ödmjuk. Sådan har jag helt enkelt alltid föreställt mig Mästaren av Nazaret!”⁵¹ Dominansen för en kroppslig modern manlighet är tydlig, men andlig manlighet finns här med som ett accepterat alternativ.

Två olika versioner av kristus- eller frälsargestalten finns med i de två sammanhörande svenska filmerna *Ingmarsarvet* (1925, Gustaf Molander) och *Till Österland* (1926, Gustaf Molander). Filmerna byggde på Selma Lagerlöfs dubbelroman *Jerusalem* och blev stora publikframgångar. De utspelar sig i Dalarna

Gemensamt är dock ropen på revolutionären och på den jordbundna timmermannen, med andra ord på en mer aktiv kroppslig manlighet.

mot slutet av 1800-talet men även i Palestina dit delar av filmteamet hade åkt för att filma på plats.⁵² Filmerna handlar om den unge Ingmar Ingmarssons försök att återfå familjegården. Parallellt utspelar sig filmens starkt religiösa tematik, som inleds med att den hypnotiske väckelsepredikanten Helgum (Conrad Veidt) anländer till bygden under en hemsk stormnatt och vars missionerande sår split bland invånarna.

Helgum får snart stort inflytande. Han flyttar in på Ingmarsgården där Ingmars lama mor, Karin, bor med den nye maken. Med hypnotisk blick och saktmodigt beteende får Helgum gestalta en figur som liknar de många jesugestaltningarna på film. Skillnaden är den brinnande extas och den känslomhet som han uttrycker under predikningarna. En dag klandrar Ingmars fästmo Gertrud Helgum för att dennes predikningar om syndare och troende slår sönder familjer. Det sårar predikanten men samtidigt uppstår ett intresse mellan de två och en platonisk vänskap utvecklas.

En tid senare beslutar sig Helgum för att åka till Jerusalem med sina lärjungar. Före avresan botar han Karins lamhet genom ett mirakel. Karin och maken bestämmer sig för att följa Helgum och utlyser därför Ingmarsgården till försäljning. Ingmar blir erbjuden gården i hemgift av häradsdomaren mot att han gifter sig med dennes dotter. Under våldsamma känslökval väljer han gården framför kärleken. Gertrud blir då sinnesförvirrad och tycker sig se Jesus (Gabriel Alw) ute i skogen. Jesusfiguren leder henne till en stor summa pengar som hon tar med till den pågående

bröllopsfesten. När Ingmar får pengarna tror han att hon vill plåga honom, men den nyfrälsta Gertrud förlåter honom med ett saligt leende. Även Gertrud följer med till Jerusalem, där hon tycker sig se Den okände (Gabriel Alw) på gatorna. Ingmars hustru, som fått dåligt samvete, övertalar honom att resa till Jerusalem för att hämta hem Gertrud. Väl där berättar Gertrud att hon tillhör en annan. Det visar sig dock att Den okände inte är kristen utan en muhammedansk mystiker som ägnar sig åt dervischdans. Vid denna upptäckt återfår Gertrud förståndet.

Ingmarsarvet och uppföljaren *Till Österland* är, med tillägget av den karakteristiskt lagerlöfska mystiken, melodram i dess renaste form. Recensenterna, som kände igen en melodram när de såg en, grymtade en del om "amerikanisering"⁵³ men gav överlag filmerna gott betyg.

När det gäller filmernas religiösa inslag återkommer här uppdelningen mellan en äldre och en modern syn. Den frireligiösa extasen ses som fascinerande, men som samhälleligt defekt. Helgumianernas väckelse beskrivs som "fanatism [...]"⁵⁴ och "religiöst grubbleri"⁵⁵ oberoende av politisk inriktning. I filmens kontext är det outtalat att Ingmar och Gertrud är normalt religiösa, men då Gertrud blir frälst framställs hon som sinnesförvirrad. Även flera manliga karaktärer blir frälsta, men ingen framställs som sinnesrubbad. Den tyske stjärnskådespelaren Conrad Veidt, som spelade Helgum, uppmärksammades dock stort. Med sitt "genialiskt förändligade ansikte"⁵⁶ framstod den "fanatiska, trosbrinnande Helgum [...] i stark relief

mot denna bondemiljö, och man förstår väl att hans mystiska kristusgestalt får ett så starkt grepp om dalafolkets sinnen.”⁵⁷

Den saktmodige Helgum trollband sin publik på ett sätt som andra kristusgestaltningar inte förmådde. Det här beror delvis på den platoniska kärleksaffären med Gertrud som, så att säga, maskuliniserar Helgums andliga manlighet via den sexuella kroppen. I en jämförelse med de avmäta reaktioner som Gabriel Alw fick som den traditionellt framställde Jesus/Den okände blir denna skillnad explicit. Här menade bland annat Herbert Grevenius att Alw hade något ”föga upphöjt över sig. Den erinrar om en dåligt målad Kristuskopia som förefinnes på en av Frälsningsarméns lokaler här i staden.”⁵⁸ Conrad Veidts tillbakahållna, men under ytan starka känslouttryck, uppfattades som något mycket manligt under 1920-talet.⁵⁹ Helgums andliga manlighet parades också ihop med manlig aktivitet på ett signifikativt sätt i *Ingmarsarvets* mest omtalade scen – ångaren L’Univers undergång.

Under stormnatten visualiserar filmen Helgums berättelse om hur han blev frälst då han fick se det djuriska och det gudomliga i människan. Scenerna från den sjunkande ångaren där människor slåss, kliver på varandra och hindrar andra från att ta sig upp i redan överfyllda livbåtar, var full av ”skakande realism”⁶⁰ som var ”nästan plågsam ibland”.⁶¹ I vanliga fall skulle censuren rutinemässigt ha klipp bort dessa scener men via ett personligt ingripande av Selma Lagerlöf fick de kvarstå.⁶² Det är också här som Helgums manlighet grundläggs, något som sedan tillåter honom att framstå som manlig trots saktmodigheten. Han utför nämligen det starkt manligt kodade dådet att offra sig frivilligt då livbåten är på väg att sjunka av övervikt. Denna form av offer har under lång tid ofta lyfts fram som den högsta av manliga dygder – betänk bara passionsspelet.⁶³

Ande och kropp

Kristusgestalten, omgiven av en ikonisk aura, fredades i viss mån från en helt igenom sekulär läsning i förhållande till samtida idéer om manlighet. När det gällde kristna manliga filmkaraktärer som befann sig utanför denna aura skildrades det symboliska förhållandet mellan ande och kropp på ett mer explicit plan; visualiseringen skedde då genom att andlighet och kroppslighet brottades i en och samma karaktär. Detta till skillnad från kristusgestaltningarna där relationen främst kom fram i *talet om* filmerna. Förskjutningen mot kropp innebar att de manliga karaktärerna (hetero)sexualiserades – att det uppstod en performativ relation till filmernas kvinnor som kristusgestalterna till stor del undgick. Här

**Den saktmodige Helgum
trollband sin publik på ett sätt
som andra kristusgestaltningar
inte förmådde.**

blir alltså maktförhållandet till kvinnan aktuellt, både som en negativ kontrast men även som positiv stimulans för skapandet av alternativ manlighet vid sidan av det dominerande moderna manlighetsidealet.⁶⁴

I *Vallfarten till Kevlaar* (1921, Ivan Hedqvist) sörjer Ynglingen (Torsten Bergström) sin döda Gretchen (Renée Björling) så mycket att han har fått hjärtproblem och är sängliggande. På moderns initiativ vallfärdar de till madonnabilden i Kevlaar för att söka bot. Där ber Ynglingen innerligt på knä, med knäppta händer och rinnande tårar. I en tillbakablick visas den svärmiska förälskelsen mellan de unga två. Det visar sig att det är Ynglingens ovilja att dansa och glädja sig som har orsakat Gretchens död. Under en danslektion lämnar den svärmodige Ynglingen plötsligt lokalen. Gretchen, varm av dansen, följer efter. De tillbringar därefter en kysk natt på en bänk med följden att Gretchen blir förkyld. Att förkylningen är dödlig åskådliggörs genom att döden, i form av en svartklädd man i slokhatt, knackar på till den inhägnade gården. Efter tillbakablickten kommer madonnan till liv. Hon lämnar altartavlan, skrider hem till den sovande Ynglingen och lägger handen på hans hjärta. Då modern vaknar nästa morgon är sonen död och hon prisar madonnans godhet.

**Det visar sig att det är
Ynglingens ovilja att dansa
och glädja sig som har
orsakat Gretchens död.**

Filmen kopplar här religionen till kvinnor genom modern och madonnan, men även det tidstypiska överskottet av kvinnor i religionsutövandet blir en del av scenografin kring Ynglingen. Ett svenskt team hade filmat exteriörer i Köln samt

den verkliga vallfarten i Kevlaar. Bilderna visar påfallande många kvinnor,⁶⁵ till skillnad från tagningarna gjorda i Råsundastudion som visar en mer jämn könsfördelning. Filmen bidrar dock till att förstärka bilden av religion som något typiskt kvinnligt.

Den sjuka och orkeslösa Ynglingen förefaller sitta fast i ett nät av förklenande andlighet som inte är i närheten av modern manlighet. Trots det är det ingen recensent som kritiserar Torsten Bergström, utan istället berömmar de honom för "ett anmärkningsvärt gott arbete, in i detalj genomtänkt och utfört med känsla och behärskning".⁶⁶ Istället var det framställningen av den svärmiska kärleken som ställde till med problem. Märta Lindqvist menade till exempel att "de där små älskogsepisoderna verka tämligen valhänt tillskapade"⁶⁷ och i *Aftonbladet* heter det att Bergström visade upp en rörande pojkaktighet med "den blygsel och dyrkan han kände inför den älskade".⁶⁸ I en längre analys i *Filmjournalen* skrivs det att "Renée Björling är en betagande Gretchen, jungfrulig och dock en smula flickaktigt överlägsen mot sin tafatta älskare. I sin leende livslust blir hon riktigt nog en kontrast till den unge mannen".⁶⁹ Det performativa mötet med en

starkare kvinnogestalt framkallar, på ett sätt som en andligt konnoterad manlighet inte ensam gör, en skarp kontrast mellan andlig och modern manlighet.

Även *Prästänkan* (1920, Carl Theodor Dreyer) berör samma ämne. *Prästänkan* var dock en melodram med komiska inslag, något som tydligt förskjuter problematiken från ande till kropp. Filmen utspelar sig under 1600-talet och handlar om den fattige prästen Söfren (Einar Rød) som söker tjänst i en liten församling. Det komiska utgörs av att den förre prästens änka (Hildur Carlberg) fortfarande lever och enligt sedvänjan med konserverande prästänkor har hon rätt att gifta sig med den nye prästen. När den åttioåriga damen träder in i handlingen flyr därför konkurrenterna huvudstupa fältet och Söfren gifter sig motvilligt med henne.

Alkohol används genomgående som en komisk faktor, bland annat vid ett kaotiskt supargille som visar hur prästkandidaterna och de manliga byinvånarna använder den på tjugotalet hårt reglerade alkoholen på fel sätt i förhållande till tidens avhållsamhetsideal. Enligt filmvetaren Per Olov Qvist fungerar det komiska användandet av alkohol som en säkerhetsventil i ett restriktivt samhälle: "Alkohol kan [...] beskrivas som 'biljetten' till en tillfällig flykt in i ett ansvarslost beteende."⁷⁰ Alkoholen förvandlar dock Söfren till en svag man, inte minst i förhållande till prästänkan. Ett exempel på detta är då Söfren efter bröllopet bestämmer sig för att ta befälet. När han bakfull väckts av att gårdens dräng sågar ved går Söfren förargad ner i köket och beordrar bryskt prästänkan att säga

åt drängen att sluta föra oväsen eftersom herren i huset vill sova. Hon tittar häpet på Söfren och skrattar sedan ut honom. Då han ska sätta henne på plats beordrar prästänkan drängen att istället sätta Söfren

**När den åttioåriga damen
träder in i handlingen flyr
därför konkurrenterna huvud-
stupa fältet och Söfren gifter
sig motvilligt med henne.**

på plats, vilket innebär att han får ett rejält kok stryk. För, som prästänkan påpekar när Söfren slokörtat ber om förlåtelse: "Ty det är jag som är herre i det här huset!"

Den oseriösa religiösa tematiken i *Prästänkan* fick ett blandat mottagande. Vissa menade att filmen var en ovanligt lyckad mix av humor och vemod, medan andra menade att samma mix av patetiska och humoristiska inslag var "rentav osmakligt".⁷¹ Norrmannen Einar Rød beskylldes därtill för att vara osvensk⁷² – en i samtiden mycket nedsättande benämning⁷³ – vilket skapar en stark kontrast till den "verkligt imponerande"⁷⁴ Hildur Carlberg, som i prästänkans roll var både "lugn och stark och sann".⁷⁵ Inte heller här hjälper den tidsmässiga reträtten för att hävda manlighet, vilket dels visar på filmens samtidighet och dels förklarar filmens komiska inramning.

Högre ändamål (1921, Rune Carlsten) handlar om prästen Peder (Ivar Nilsson) som lever i 1200-talets Sverige. Filmen

byggde på en August Strindberg-novell från *Svenska öden och äventyr* (1907) där kyrkligt hyckleri kritiseras.⁷⁶ Det moraliska dilemmat åskådliggörs av att den lyckligt gifte Peder beordras skilja sig då ett dekret om celibat antas. Peder ifrågasätter dekretet och hävdar att äktenskapet är instiftat av gud, men får då veta att celibatpåbudet har ett högre ändamål som enbart gud vet om. Skenheligheten accentueras via en parallellhistoria där Brita (Jessie Wessel), kvinnan i ett olyckligt äktenskap, söker skilsmässa men blir offentligt tillrättavisd av Peder. Filmen väljer här återkommande att kryssklippa till scener där Brita och hennes barn blir misshandlade av den supande maken för att skapa kontrastverkan.

Peder framställs som en bekymmersfri familjefar som leker med barnen och älskar sin hustru. Han sköter de prästerliga plikterna pedantiskt, samtidigt som han kroppsligt arbetar för sitt uppehälle som bonde hemma på gården. Efter celibatpåbudet vägrar Peder först att lämna familjen. Det skapar dock upprorsstämning i byn då invånarna skyller en farsot på "bolarprästen" och hotar med att bränna prästgården. Peder blir då kall mot familjen och när hustrun flyttar slår det fullständigt slint. Peder rusar iväg till kyrkan och slår där sönder gravvårdar, fönster och dessutom det stora träkrucifixet framme i koret. Därefter faller han in i en lång depression som bryts först då hustrun återvänder.

En tid senare beslutar kyrkan att ge prästerna en "licentia occulta": tillåtelse att ta en frilla. Peder blir ursinnig: "Hälsa den helige fadern att jag inte mottager hans smutsiga anbud!". Filmen slutar med att

familjen drar till "landets yttersta gräns" för att starta ett nytt liv.

Att filmen egentligen diskuterar "etiska nutidsproblemer"⁷⁷ är något som flera tidningar, särskilt de till vänster, uppmärksammar.⁷⁸ Den kyrkliga dubbelmoralen i frågan om äktenskap och skilsmässa, samt den politiskt orienterade synen på religion, får tydlig inverkan på diskussionen kring Peders manlighet. Från konservativt håll ogillade man att novellens originalslut hade behållits.⁷⁹ Inte heller Peders dubbla roll som bonde och präst uppskattades: "Ivar Nilsson är prästen, som egentligen borde blivit bonde, och så fort tillfälle ges slänger han av sig prästkappan och ägnar sig åt jordens och djurens skötsel, ty hans håg ligger odelat åt det praktiska arbetet. När han arbetar känner han hur blodet pulserar, ådrorna svälla och livet blir en jublande lek."⁸⁰

Från vänsterhåll var det istället just det robusta, den sprudlande livslusten i "guds fria natur", som gjorde karaktären Peder manlig.⁸¹ Det som uppfattades som manlig kraftfullhet från vänster sågs från höger som "forcerat" skådespel och således opassande för gestaltandet av en präst, vilket därmed knyter andlighet till manlighet utan att en feminisering sker.⁸²

bell hooks menar att den enda känsla som ett patriarkalt samhälle uppmuntrar män att uttrycka är ilska: "Riktiga män blir arga".⁸³ Här tar sig dock manliga känslouttryckningar olika form beroende på om de är kopplade till ande eller kropp. Därtill tolkas uttrycken på olika sätt, bland annat till följd av betraktarens politiska perspektiv. Med hooks synsätt får Peders karaktär uttrycka

”tillåtna” känslor, exempelvis då han går bärsärk i kyrkan, vilket framstår som en väldig kontrast till Ynglingens sentimentala vemod i *Vallfarten till Kevlaar*. Bärsärkscenen klipptes emellertid av censuren. Tjugotalets publik fick aldrig se hur Peder slog krucifixet till flisor eftersom det ansågs vara ett ”upphetsande moment”.⁸⁴ Det här visar hur det etablerade samhället, trots eller kanske tack varje sekularisering, höll fast vid en religiöst tolkad samhällsordning. Men det är också ännu ett konkret exempel på hur ”felaktiga” manliga känslouttryck kontrollerades i offentligheten.

Det rådde således stor ambivalens kring manlighetens förhållande till religion under 1920-talet. Sekulariseringen påverkade både bilden och förståelsen av en andligt strukturerad manlighet, samtidigt som stora delar av den religiösa världsbilden fortfarande var gångbar. Även om en modern aktiv manlighet utsatte ett äldre, mer passivt manlighetsideal för hård konkurrens – vilket yttrade sig i att filmer med religiös tematik mestadels utspelade sig i det förflutna, även om filmens starka samtidsskoppling ofta undergrävde denna fiktiva förflyttning i tid – kunde en andligt baserad manlighet i form av kristusgestalter och vanliga religiösa män ofta passera som just män utan att feminiseras i ordets rätta bemärkelse. Med ett performativt perspektiv går det att observera att religion ännu inte hade fått sin ’essentiella’ kvinnliga kodning. Det problematiska uppstod då en andlig manlighet ställdes i direkt relation till kvinnan. Först då exponerades det klivna förhållandet mellan den manliga kroppen och andligheten i och med att manlig (hetero)sexualitet aktiverades på ett sätt som inte korresponderade med andlig passivitet. Det går också att se att manliga känslouttryck kontrollerades. Det gällde dock inte mjuka, ’feminina’ känslor utan istället var det de hårda, manligt kodade känslouttrycken som censurerades – något som bidrog till att komplicera relationen mellan kropp och ande i skuggan av sekulariseringen.

Sekulariseringen påverkade både bilden och förståelsen av en andligt strukturerad manlighet, samtidigt som stora delar av den religiösa världsbilden fortfarande var gångbar.

Noter

- 1 Inger Hammar: *Emancipation och religion. Den svenska kvinnorörelsens pionjärer i debatt om kvinnans kallelse ca 1860-1900*, Carlssons 1999, s. 32.
- 2 Se t ex George L Mosse: *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford University Press 1998, s. 48-49.
- 3 Jostein Gripsrud: *Mediekultur, Mediesamhälle*, Daidalos 2002, s. 140-147.
- 4 Callum G. Brown: *The Death of Christian Britain: Understanding Secularisation, 1800-2000*, Routledge 2001, s. 9, 58-69.
- 5 Johan Fornäs: "Senmoderna dimensioner", *Ungdom och kulturell modernisering*, Johan Fornäs och Ulf Boëthius, Symposium 1994, s. 17-18.
- 6 Anders Jarlert: "Det långa 1800-talet som en andra konfessionell tidsålder", *Nåd och sanning. Församlingsfakulteten 10 år*, Rune Imberg och Torbjörn Johansson (red.), Församlingsförlaget 2003, s. 87-98.
- 7 De manliga idealens historia kommer framför allt från två studier: Mosse, 1998 och Michael Kimmel: *Manhood in America: A Cultural History*, Free Press 1996.
- 8 Se till exempel R. W. Connell: *Masculinities*, Polity Press 1995 och John A. Tosh: *A Man's Place. Masculinity and the Middle Class Home in Victorian England*, Yale University Press 2007.
- 9 Yvonne Hirdman: *Genus: om det stabillas föränderliga former*, Liber 2003, s. 35-37, 48-52.
- 10 Claes Ekenstam: "Män, manlighet och omanlighet i historien", *Män i Norden. Manlighet och modernitet 1840-1940*, Jørgen Lorentzen & Claes Ekenstam (red.), Gidlunds förlag 2006, s. 44.
- 11 För vidare kritik av den homosociala tesen se Tommy Gustafsson: *En fiende till civilisationen. Manlighet, genusrelationer, sexualitet och rasstereotyper i svensk filmkultur under 1920-talet*, Sekel bokförlag 2007, s. 17-22.
- 12 En liknande typ av problematik är något som ett större, nu pågående projekt har gett sig i kast med under ledning av historikern Yvonne Maria Werner. För projektbeskrivning se: "Kristen manlighet - en modernitetens paradox: Män och religion i en nordeuropeisk kontext 1840-1940", http://www.hist.lu.se/hist/forskning/kristen_manlighet.php_2008-03-18.
- 13 Se till exempel Gustafsson, 2007; Mats Björkin: *Amerikanism, bolsjevism och korta kjolar. Filmen och dess publik i Sverige under 1920-talet*, Aura förlag 1997; Mats Jönsson: *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960-2000*, Lunds universitet 2004; Tommy Gustafsson: "Filmen som historisk källa. Historiografi, pluralism och representativitet", *Historisk tidskrift* 2006:3.
- 14 Se till exempel Gaylyn Studlar: *This Mad Masquerade. Stardom and Masculinity in the Jazz Age*, Columbia University Press 1996 och Birgitte Søland: *Becoming Modern. Young Women and the Reconstruction of Womanhood in the 20s*, Princeton University Press 2000.
- 15 Joel W. Martin: "Introduction: Seeing the sacred on the screen", s. 1-12 och Conrad E. Ostwalt Jr.: "Conclusion: Religion, Film, and Cultural Analysis", s. 152-159, *Screening the Sacred: Religion, Myth and Ideology in Popular American Film*, Joel W. Martin & Conrad E. Ostwalt Jr. (red.), Westview Press 1995. För en av få teologiska studier med film som källa se Ditte Friedman: *Unforgiven. Perspectives on a Western*, otryckt licentiatavhandling, Lunds universitet 2008.
- 16 Leif Furhammar: *Filmen i Sverige. En historia i tio kapitel och en fortsättning*, Dialogos 2003, s. 17-18. David Bordwell och Kristin Thompson: *Film History: An Introduction*, McGraw-Hill 1994, s. 12-23.
- 17 Gustafsson, 2007, s. 37-45. Osignerad: "Film är icke synd. De frikyrkligas

- skuggrädsla för allt, som stöter på biograf, kommer snart att upphöra", *Filmnyheter* 1920:10. Furhammar, 2003, s. 44-45.
- 18 Ragnar Hyltén-Cavallius: *Följa sin genius*, Lars Hökerberg bokförlag 1960, s. 179-180. Se även Osignerad: "Filmen i kyrkans kulturella verksamhet. Ett gott betyg från Statsmissionen i Stockholm", *Filmnyheter* 1923:2.
- 19 Se till exempel Bo Florin: *Den nationella stilen. Studier i den svenska filmens guld-ålder*, Aura förlag 1997.
- 20 Gustafsson, 2007, s. 23-26, 207-217.
- 21 Andrew Higson: "The Concept of National Cinema", *Film and Nationalism*, Alan Williams (red.), Rutgers University Press 2002, s. 52-67.
- 22 Laura Mulvey: "Spelfilmen och lusten att se", *Modern filmteori 2*, Lars Gustaf Andersson och Erik Hedling (reds.), Studentlitteratur 1995, s. 30-54.
- 23 Se till exempel Gustafsson, 2007 och Ben Singer: *Melodrama and Modernity. Early Sensational Cinema and its Contexts*, Columbia University Press 2001.
- 24 För vidare kritik av Mulvey se Stella Bruzzi: *Bringing Up Daddy: Fatherhood and Masculinity in Post-War Hollywood*, BFI 2005, s. xvi-xviii.
- 25 Signaturen Marfa [Elsa Danielsson], *Dagens Nyheter* 25/11 1924.
- 26 Signaturen H-n, *Folkets Dagblad Politiken* 25/11 1924.
- 27 Osignerad: "Bort med religionen ur barnskolorna!", *Folkets Dagblad Politiken* 2/1 1920.
- 28 Signaturen H-n, *Folkets Dagblad Politiken* 25/11 1924.
- 29 Signaturen Gvs [Herbert Grevenius], *Stockholms Dagblad* 25/11 1924.
- 30 Signaturen Robin Hood [Bengt Idestam-Almqvist], *Stockholms-Tidningen* 25/11 1924.
- 31 David Tjeder: *The Power Of Character. Middle-Class Masculinities, 1800-1900*, Stockholms universitet 2003, s. 138-139, 218-219.
- 32 Mosse, 1998, s. 48-49.
- 33 Evelyn A Kirkley: "Is it Manly to be Christian? The Debate in Victorian and Modern America", *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Stephen B Boyd & Mark W Muesse (red.), Westminster John Knox Press 1996, s. 80-88.
- 34 Mosse, 1998, s 49-51. Jens Ljunggren: *Känsloernas krig. Det första världskriget och den tyska bildningselitens androgyna manlighet*, Symposion 2004. Bo Nilsson: *Maskulinitet. Representation, ideologi och kritik*, Boréa 1999.
- 35 Ulrike Wiethaus: "Christian Piety and the Legacy of Medieval Masculinity", *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Stephen B Boyd & Mark W Muesse/(red.), Westminster John Knox Press 1996, s. 48-61.
- 36 Karin Johannison: *Den mörka kontinenten. Kvinnan, medicinen och fin-de-siècle*, Norstedts förlag 1994, s. 7-25, 149-60, 268-272. Tjeder, 2003, s. 160-173, 238-250.
- 37 *Klostret i Sendomir* (1920), *Prästänkan* (1920), *Vallfarten till Kevlaar* (1921), *Högre ändamål* (1921), *Vem dömer* (1922), *Häxan* (1922), *Ingmarsarvet* (1925) och *Till Österland* (1926). Filmerna finns tillgängliga på Statens ljud- och bildarkiv.
- 38 *Svensk filmografi 2 1920-1929*, Svenska filminstitutet 1982, s. 63-65, 79-82, 116-120, 130-132, 137-140, 269-272, 274-276.
- 39 Patrik Steorn: *Nakna män. Maskulinitet och kreativitet i svensk bildkultur 1900-1915*, Norstedts 2006, s. 182. Studlar, 1996, s. 86-87.
- 40 För ideologisk läsning av kvinnlig hysteri i *Häxan*, se Karin Sandberg: "Den hysteriska häxan - en historisk filmanalys av Benjamin Christensens *Häxan* (1922)", opublicerad kandidatuppsats, Historiska institutonen, Lund 2005.
- 41 Signaturen Marfa [Elsa Danielsson], *Dagens Nyheter* 19/9 1922.
- 42 Osignerad: "'Häxan' och katolikerna. En katolsk präst protesterar mot filmens orättvisa mot munkarna", *Filmbladet* 1922:28. Osignerad: "Film och kyrkohistoria. Några ord med anledning av ett prästerligt angrepp på 'Häxan' " i *Filmnyheter* 1922:33. "Bråket om Häxan" i *Biografägaren* 1926:3.

- 43 Emil Jörgensen: "En passionsfilm. En intervju med Buchowetski, som nyligen fullbordat ett filmverk på passionshistorien", *Filmjournalen* 1921:20.
- 44 Signaturen M W [Magnus Wester]: "Kristuslegenden tolkad i levande bilder", *Filmjournalen* 1927:19.
- 45 Howard Eilberg-Schwartz: "God's Phallus and the Dilemmas of Masculinity", *Redeeming Men: Religion and Masculinities*, Stephen B Boyd & Mark W Muesse (red.), Westminster John Knox Press 1996, s. 36-47.
- 46 Judith Butler: *Gender Trouble: Feminism and the Subversions of Identity*, Routledge 1990, s. 170-176.
- 47 Anu Koivunen: *Performative Histories, Foundational Fictions. Gender and Sexuality in Niskavuori Films*, *Studia Fennica Historica* 7, s. 24-32, 291-297.
- 48 Statens biografbyrå, censurkort 39 575.
- 49 Signaturen Kå, *Folkets Dagblad Politiken* 28/11 1927.
- 50 Signaturen A N, *Stockholms-Tidningen* 28/11 1927.
- 51 Osignerad: " 'Konungarnas konung' inför religiöst forum. Stats- och frikyrkomän om Palladiums kristusfilm", *Stockholms Dagblad* 28/11 1927.
- 52 Osignerad: "Till Österland vill jag fara... I Förra veckan reste John Brunius med sällskap till Konstantinopel", *Filmnyheter* 1925:20.
- 53 Signaturen Refil [Ragnar Lindqvist], *Aftonbladet* 28/12 1925.
- 54 Till exempel Signaturen -s, *Folkets Dagblad Politiken* 28/12 1925 och Signaturen Damsel [Siri Thorngren-Olin], *Stockholms-Tidningen* 27/12 1925.
- 55 Signaturen Moje [Nils Edgren], *Social-Demokraten* 27/12 1925.
- 56 Osignerad, *Arbetet* 29/12 1925.
- 57 Signaturen Jerome [Göran Traung], *Dagens Nyheter* 27/12 1925.
- 58 Signaturen Gvs [Herbert Grevenius], *Stockholms Dagblad* 27/12 1925 och 2/2 1926.
- 59 Tommy Gustafsson, 2007, s. 115-118, 141-144.
- 60 Signaturen Jerome [Göran Traung], *Dagens Nyheter* 27/12 1925.
- 61 Signaturen Moje [Nils Edgren], *Social-Demokraten* 27/12 1925.
- 62 *Svensk filmografi* 2, s. 272.
- 63 Se Sanimir Resic: *American Warriors in Vietnam. Warrior Values and the Myth of the War Experience During the Vietnam War, 1965-73*, Lunds universitet 1999, s. 103-167.
- 64 bell hooks: *The Will to Change: Men, Masculinity, and Love*, Washington Square Press 2004, s. 3-7, 107-123.
- 65 Hyltén-Cavallius, 1960, s. 181-185. Se även Osignerad: " 'Madonnan' - Ivan Hedqvists tredje filmverk", *Filmjournalen* 1921:4.
- 66 Signaturen Marfa [Elsa Danielsson], *Dagens Nyheter* 10/5 1921. Se även Signaturen r, *Folkets Dagblad Politiken* 10/5 1921 och Signaturen M N, *Aftonbladet* 10/5 1921.
- 67 Signaturen Quelqu'une [Märta Lindqvist], *Svenska Dagbladet* 10/5 1921.
- 68 Signaturen M N, *Aftonbladet* 10/5 1921.
- 69 Signaturen Jul Regis [Julius Regis Petersson]: "Vallfarten till Kevlaar. En studie av", *Filmjournalen* 1921:11.
- 70 Per Olov Qvist: *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Arkiv förlag 1995, s. 261.
- 71 Signaturen -une [Märta Lindqvist], *Svenska Dagbladet* 5/10 1920. Signaturen Marfa o comp [Elsa Danielsson med flera], *Dagens Nyheter* 5/10 1920.
- 72 Se till exempel Signaturen Z-k-s [Johannes Zacharias Lindberg], *Stockholms-Tidningen* 5/10 1920 och Signaturen Marfa i comp [Elsa Danielsson med flera], *Dagens Nyheter* 5/10 1920.
- 73 Gustafsson, 2007, s. 85, 212-217.

- 74 Signaturen Z-k-s [Johannes Zackarias Lindberg], *Stockholms-Tidningen* 5/10 1920.
- 75 Signaturen Marfa o comp [Elsa Danielsson med flera], *Dagens Nyheter* 5/10 1920.
- 76 August Strindberg: "Högre ändamål", *Svenska öden och äventyr: berättelser från alla tidevarv*, Wahlke & son 1973.
- 77 Signaturen Hjortvard [Gustav Johanson], *Folkets Dagblad Politiken* 19/7 1921.
- 78 Signaturen Malax, *Arbetet* 29/11 1921.
- 79 Signaturen -une [Märta Lindqvist], *Svenska Dagbladet* 19/7 1921.
- 80 Signaturen res, *Aftonbladet* 19/7 1921.
- 81 Signaturen Malax, *Arbetet* 29/11 1921. Se även Signaturen Hjortvard [Gustav Johanson], *Folkets Dagblad Politiken* 19/7 1921.
- 82 Signaturen -une [Märta Lindqvist], *Svenska Dagbladet* 19/7 1921. Det enda undantaget utgörs av signaturen Masque [Tora Garm], *Stockholms Dagblad* 19/7 1921, som säger *Högre ändamål*, men samtidigt menar att Ivar Nilsson är den "enda levande människan på duken [...] spänstig, ung, from och mänsklig, trotsig och eldig på de rätta ställena."
- 83 bell hooks, 2004, s. 7 och 27.
- 84 Statens biografbyrå, censurkort 27137.

Nyckelord

Sekularisering, religion, manlighet, svensk filmkultur, 1920-talet, kristusgestalten, performativitet.

Tommy Gustafsson

Språk- och litteraturcentrum, Filmvetenskap
Lunds universitet
Box 201
221 00 Lund
Tommy.Gustafsson@hist.lu.se