

Tommy Gustafsson

Nationell ära och manlighet i *Karl XII* (1925)

– en historisk filmanalys

Den nationella äran i film

”Karl XII” är värd att bli den svenska nationalfilmen framför andra både för ämnets fosterländskt heroiska karaktär och för framställningens kraft och värdighet.¹

Sverige har numera ett nationellt filmverk av bestående värde och tämligen enastående i filmens unga historia. [...] och med icke ringa tillfredsställelse kan man framhålla, att denna film från första till sista metern är svensk, vilket lovar gott för den svenska filmens framtid. Ty den har en stor framtid, när vissa förhållanden i Europa hunnit regleras därhän, att även den europeiska och därmed den svenska filmen återigen får armbågsrum i den överväldigande konkurrensen med Amerika.²

Citaten är hämtade från konservativa högertidningar strax efter det att den andra delen av filmen *Karl XII* hade biografpremiär hösten 1925.³ Att tidningarna är stolta över den nya filmen och gärna framhäver det fosterländska temat och den svenska produktionen kommer därför inte som någon större överraskning. Mer oväntat är kanske vad vänstertidningen *Folkets Dagblad Politiken* skriver. Efter att fullständigt ha sågat filmen för dess ämnesval, Karl XII, och för dess svulstigt storsvenska patriotiska iscensättning, skriver recensenten: ”Bortser man emellertid från den legendartade handlingen och betraktar filmen enbart som film, så måste den betecknas som ett ståtligt filmverk, säkert det ståtligaste som svensk film har frambringat.”⁴

Redan på 1910- och 1920-talen var filmen på god väg att få räkna sig till de sköna konstarterna.⁵ I Sverige hade det som brukar kallas för den svenska filmens guldålder precis tagit slut vid den här tiden.⁶ Men nu sprattlade det svenska filmlikt till i och med den nya storproduktionen om Karl XII. Det här var filmen som skulle markera det svenska återinträdet på den internationella filmkartan efter några år i träda. Trots kraftigt delade meningar i pressen om lämpligheten av denna patriotiska propagandapjäas kan man i recensionerna fånga upp en röd tråd av beundran och uppskattning för hur själva filmarbetet hade genomförts. De två delarna av *Karl XII* var en av de kostsammaste filmproduktionerna ditills, med enorma massscener där tusentals sta-

tister medverkade och med ett flertal inspelningsplatser runtom i Sverige och Europa. Med publiksiffror som nådde miljonstrecket, och då skall man ha i åtanke att Sveriges befolkning vid den aktuella tidpunkten uppgick till cirka sex miljoner, blev det också en formidabel publiksuccé. Därtill såldes den till inte mindre än nitton andra länder. Trots dessa framgångar gick filmen med brakförlust.⁷

Bakom tillkomsten av *Karl XII* fanns det nationella högerkrafter som hade insett spelfilmens propagandapotential som massmedium. I en tid då Sveriges framtida försvar flitigt diskuterades, slog detta fosterländska hjälteepos ner som en bomb i den offentliga debatten. Utan att överdriva kan man påstå att *Karl XII*-filmen var ett försök från nationalistiska högerkrafterns sida att vända opinionen mot ett mer försvarsvänligt klimat. Längre fram kommer jag utförligare att återkomma till de bakomliggande motiven och tillkomsten av *Karl XII*, men nu kan det räcka med att påvisa det unika med just *Karl XII*-filmen.

Svensk filmproduktion har aldrig utmärkt sig för sina krigsfilmer och jag menar att *Karl XII* är den enda fullt ut genomförda krigsfilmen som producerats i Sverige. Med fullt ut genomförda avses i det här fallet att slag och stridsscener återskapas med tusentals statister, hästar, uniformer, kanoner, dödande och så vidare. Under 1920-talet producerades ytterligare ett antal svenska historiska mastodontfilmer och under 1930-talet och krigsåren producerades ett femtontal så kallade beredskapsfilmer med krig som tema, men i dessa filmer förekom det nästan inget filmkrigsväld. Dessutom var trettiofilmsfilmen ofta mer att räkna som komedier än som rena krigsfilmer.⁸

Att nationell ära ofta kopplas ihop med krig framkallar kanske ingen större förvåning, dessutom är det inte heller något sensationellt påstående att säga att krig främst har sammankopplats med män och manlighet genom historiens gång. Arméerna som ställts mot varandra på slagfälten i de otaliga krig som utkämpats i mänsklighetens historia har med få undantag bestått av män.⁹ Men nationell ära handlar numera inte enbart om en företeelse som krig, och inte förr heller skulle jag vilja säga genom att åberopa de ovan citerade exemplen från dagstidningarna, där en film i sig kunde ge ett land nationell ära. Idag har också tilldelandet av en Oscarstatyett, en OS-medalj eller ett Nobelpris uppnått en så pass hög internationell prestige att det kan likställas med att ge ett land nationell och/eller internationell ära. Däremot kan man inte säga att förbindelsen mellan krig och män har försvagats nämnvärt, trots att kvinnor numera återfinns, åtminstone som en minoritet, i de flesta västerländska försvarsmakter. Går man dessutom tillbaka till 1920-talets Sverige så finner man att likhetstecknen mellan nationell ära, krig och manlighet var mycket starka.

Mot bakgrund av att *Karl XII* ingick i en propagandakampanj från konservativa högerkrafterns sida för att framkalla fosterländsk väckelse till förmån för försvaret, vilken slags manlighet ville då initiativtagarna visa upp för den svenska befolkningen? Fanns det utrymme för flera olika manligheter när nationens ära stod på spel eller styrdes skildrandet av manlighet in i en ofarlig mittfåra? Om det fanns flera olika manligheter, hur framställdes dessa i förhållande till varandra, till exempel befäl/menig, gam-

mal/ung, svensk/ryss? Och slutligen, hur mottogs dessa framställda bilder av svensk manlighet av samtiden?

Manlighetsteorier och myten om krigets erfarenhet

R. W. Connell menar i sin bok *Masculinities* att det finns flera olika manligheter, och att dessa olika manligheter kan produceras inom en och samma kulturella och institutionella miljö. Han är kritisk till vad tidigare forskning, bland annat psykoanalys och olika sociala samhällsstudier, sagt om män och manlighet och menar att dessa har målat upp ett ensidigt manlighetsideal, en norm som likställs med det normala. Han ställer sig därför frågan: ”var finns det normativa i en norm som nästan ingen når upp till?”¹⁰

För att komma bort från en ouppnåelig och trångsynt norm förespråkar Connell en social genusanalys där konstruktioner och relationer klarläggs för att visa på olika typer av manlighet. Det förslag han lägger fram är en struktur med fyra övergripande nivåer av manlighet som står i inbördes relation till varandra, varav jag här väljer att använda tre:

1) *Hegemonisk manlighet* är den form av manlighet som är accepterad som den dominerande i ett samhälle. Denna hegemoniska manlighet är i stora drag densamma som den ouppnåeliga normen för manlighet som tidigare forskning kommit fram till. Det innebär också att väldigt få män tillhör denna kategori, vilket i sin tur medför att den inte heller utövar någon total kontroll. Å andra sidan har hegemonisk manlighet ett mycket kraftfullt inflytande i ett samhälle eftersom den sällan problematiseras överhuvudtaget – och det just för att den utgör normen för det normala – den blir osynlig.

2) *Delaktig manlighet* innefattar män som inte når upp till den hegemoniska standarden men som ändå stödjer den, antingen öppet eller i det tysta. I den här kategorin ingår de flesta män.

3) *Underordnad manlighet* innefattar underordning i förhållandet mellan män, till exempel i arbetslivet mellan en företagsledare och en löntagare, eller mellan hetero- och homosexuella män.¹¹

Det intressanta med den här genusstrukturen är att de olika nivåerna inte producerar fasta manlighetstyper, utan Connell poängterar att en man kan flytta sig mellan eller befinna sig på flera nivåer samtidigt, beroende på de inbördes relationerna till andra män. Teorin är därmed avsedd att åskådliggöra både rörlighet och relationer.¹²

I Sanimir Resics avhandling *American Warriors in Vietnam* intar ”The Myth of the War Experience” en central betydelse.¹³ Myten om krigets erfarenhet är ett koncept som den amerikanske historikern George L. Mosse myntat. Konceptet går i korthet ut på att krig romantiseras och producerar en myt som förs vidare från generation till generation av män, till exempel genom uppförandet av storslagna krigskyrkogårdar där den fallne soldaten kunde dyrkas, men också genom att trivialisera krigets fasansfulla verklighet, genom till exempel krigsleksaker, souvenirer, vykort och filmer.¹⁴ Mosse

applicerar sitt koncept i första hand på de stater, främst Tyskland, som led nederlag under första världskriget och kopplar också ihop det med den nationalism som frodades under mellankrigstiden. Han menar att myten om krigets erfarenhet var en levande företeelse mellan franska revolutionen, då för första gången stora medborgararméer skapades; att den nådde sin höjdpunkt i och med utbrottet av första världskriget och att den dog ut i och med andra världskriget, då atombomber och folkmord definitivt slog undan benen på romantiserandet av krig.¹⁵

Resic hävdar, i motsats till Mosse, att myten om krigets erfarenhet levde vidare efter andra världskriget.¹⁶ Genom att undersöka betydelsen av krigarvärdena mod, manlighet, ära och plikt, vill han påvisa att myten i högsta grad fortfarande var en levande företeelse för de amerikanska soldater som stred som frivilliga i Vietnamkriget. Men det är inte nog med det, för krig, säger Resic, är en av mänsklighetens främsta sysselsättningar – och eftersom det mestadels har varit män som har slagits i dessa krig anser han att ”Warriorhood” (krigarskap) är en historiskt vital, och dessutom tidlös, länk vid konstruerandet av en ideal manlighet.¹⁷ I grund och botten är det vad *American Warriors in Vietnam* handlar om, nämligen varför män går ut i krig och sätter sina liv på spel, för att sedan följas av sina söner, också de villiga att offra sina liv i nästkommande krig.

Resics tes är att konstruerandet av en sådan ideal manlighet ingår i ett långtidsperspektiv som sträcker sig ända tillbaka till den förhistoriska tiden då mannen var jägare och försvarare av familjen. Myten om krigets erfarenhet blir då den mytologiska länk som kopplar samman alla dessa krig – och som dessutom sätter likhetstecken mellan manlighet och krigarskap.¹⁸ Med andra ord: den som inte har varit i krig är inte heller någon riktig man. Problemet med den här tesen är att långtifrån alla män har varit i krig under historiens gång och därmed faller också flertalet män bort ifrån benämningen ”riktiga män”. Förutom detta kan man rikta kritik mot att i det krig som Resic undersöker – Vietnamkriget – deltog endast cirka 10 procent av den manliga efterkrigsgenerationen.¹⁹ Därmed återstod ungefärligen 90 procent, en stor tyst massa, som inte får komma till tals i Resic undersökning.²⁰

Detta syns också i Resics genomgång av den amerikanska kulturen där han generaliserar en hel del för att nå fram till sina slutsatser.²¹ När han kortfattat tar upp Hollywoodfilmens betydelse för mytologiserandet av krig, utelämnar han den flora av antikrigsfilm som följde i spåren på det allt mer brutaliserade Vietnamkriget.²² När han erkänner filmens betydelse som ”[a] profoundly important factor”²³ för överförandet av myten om krigets erfarenhet, måste han också, om än indirekt, erkänna filmens inflytande som motfaktor.

Metod och källmaterial

Filmens betydelse som källa är en relativ ny företeelse inom svensk historisk forskning. Dock har insikten om att både spel- och dokumentärfilmen kan utgöra utmärkta käl-



Efter slaget vid Poltava 1709. Svensk filmproduktion har aldrig utmärkt sig för sina krigsfilmer och Karl XII är den enda fullt ut genomförda krigsfilmen som producerats i Sverige. Bilden hämtad ur Filmnyheter 1925:30.

lor för historisk kunskap om samtida föreställningar ifråga om till exempel kön, klass och ras vuxit fram, men det finns även ett växande intresse för det faktum att historiska spelfilmer och tv-dokumentärer numera utgör en stor del av hur historia förmedlas.²⁴

När man skall genomföra en historisk filmanalys kan man likställa den visuella källan med andra historiska dokument eftersom de kan förstås och kritiserats på samma sätt. Det som krävs av forskaren är vissa specialkunskaper om filmens språk som behövs för att "läsa" filmerna, kunskaper som när det gäller det skrivna ordet redan är inbakade i den klassiska källkritikens grunder. Därtill är alltid filmens kontext viktig. Kontextualiseringen är det som skiljer den historiska vetenskapen från konstvetenskaperna i det att den historiska vetenskapen använder en film för att säga något om det omgivande samhället, medan konstvetenskaperna främst tar kontexten i anspråk för att kunna säga något om det enskilda konstverket.

För att inte begränsa mig till att enbart analysera bilderna i *Karl XII* utvidgar jag därför perspektivet till att även omfatta den samtida kontexten i vilken filmen skapades och mottogs. För det här ändamålet har jag hämtat inspiration från Janet Staigers bok *Interpreting Films*, där hon förordar en historisk filmanalys som utsträcks till att gälla tre områden viktiga för en ny tolkning av film: texten, läsaren och den historiska kontexten. Genom att ta sig bort från den traditionella filmanalysen, där filmens tekniska produktion eller kulturella värde har undersökts, menar Staiger att historien kan skrivas om i den meningen att nya betydelser kan flyta upp till ytan. Förutom detta

kan det bidra till förståelsen om hur kultur och politiska handlingsmönster vävs samman och påverkar varandra.²⁵

Läsaren av filmen översätter jag här till de recensioner som skrevs om *Karl XII* – och därmed blir även recensionerna till ett historiskt källmaterial. Det kan tyckas bristfälligt att begränsa läsarens roll till ett tjugotal recensioner, men att nå dem som verkligen såg filmen i sin samtid är förstås en omöjlig uppgift. Men man kan emellertid inte avfärda vad som skrevs i tidningarna för åttio år sedan. Professor Erik Hedling skriver i en essä om receptionsforskning att "[d]e tolkningar av filmer som framkommer i offentliga sammanhang representerar den officiella 'meningen', ibland kan denna avse konstnärligt värde, ibland hur filmen skall tolkas."²⁶

Karl XII insatt i sitt samtida sammanhang

Mellan 1892 och 1914 genomförde Sverige ett flertal upprustningar som medförde att försvaret var rustat i paritet med de flesta andra länder i Europa. Men under första världskriget halkade Sverige efter i den alltmer eskalerande tekniska utvecklingen som de krigförande länderna på kontinenten genomförde och vid krigsslutet var det svenska försvaret hopplöst omodernt.²⁷ Under kriget hade Sverige skakats av inre oroligheter, bland annat stora hungerdemonstrationer som berodde på illa planerade krigsransoner, vilket i sin tur tvingade fram en demokratiseringsprocess. Det parti som vann på införandet av parlamentarism och fullständig rösträtt var socialdemokraterna – ett parti som av tradition var antimilitäriskt. I samarbete med liberalerna och i ljuset av ett krigstrött Europa, ett tillbakapressat Ryssland och Sveriges inträde i Nationernas förbund (NF) 1920, ville socialdemokraterna dra ner på de stora försvarskostnaderna.²⁸

Högern och den militära ledningen, som stått bakom de stora upprustningarna kring sekelskiftet, hävdade däremot att det militära hotet från framför allt Ryssland kvarstod lika starkt som någonsin innan kriget. NF kunde inte garantera freden och rädslan för att Ryssland skulle försöka återta Finland användes som argument för att förhindra svensk nedrustning.²⁹ År 1919 tillsattes en försvarsrevision som arbetade under trycket av den häftiga debatten mellan socialdemokrater/liberaler och högern/militärledningen. Efter flera vändor ledde försvarsrevisionens arbete slutligen fram till 1925-års försvarsbeslut, som medförde stora neddragningar för det svenska försvaret.³⁰

I september 1922, mitt under pågående försvarsdebatt, började det cirkulera rykten att en filminspelning om Karl XII planerades inom höga militära kretsar. Som initiativtagare nämndes karolinerforskaren kapten Hugo Uddgren, historikern Carl Grimberg och överstelöjtnant Rudolf Anthoni. Ett bolag sattes upp för ändamålet – AB Historisk Film – med kontraamiralen A Wachtmeister, ingenjören Herman Rasch, överstelöjtnant Gustaf Lindström och kapten Uddgren i styrelsen. Efter flera invecklade turer, där bland annat en påbörjad inspelning i Tyskland fått avbrytas på grund av pengabrist och ett "osvenskt" resultat på inspelningarna, inleddes inspelningen av *Karl XII* i mars 1924.³¹

Att använda den gamle stormaktskungen Karl XII som nationalromantisk symbol för ett förstärkt försvar var ingen ny taktik. Ulf Zander hävdar att nationalismen, företrädd av högern, hade en hegemonisk position i det svenska samhället under de första decennierna av 1900-talet. Genom att använda sig av nationella hjältar och andra förebilder kunde makteliten väcka positiva associationer bland medborgarna och därmed få gehör för sitt syfte. Karl XII var en av dessa hjältar som fick en renässans i och med att Verner von Heidenstam 1897–98 gav ut romanen *Karolinerna*. Det blev upptakten till en svärmande nationalistisk kult kring Karl XII och stormaktstiden som högern utnyttjade, tillsammans med rysskräcken, i den ständigt pågående försvarsstriden. År 1910 bildades också Karolinska förbundet, vars medlemmar mestadels bestod av historiker, bland andra den nämnde Hugo Uddgren. De hyllade kungen och hans karoliner för att de stått upp mot den ryska faran.³²

Men kulten kring Karl XII fick inte stå helt oemotsagd. Socialdemokraterna reagerade kraftigt mot Karl XII-kulten som de ansåg var ett hyllande av krigsromantik och nationalism. Högern svarade med att anklaga socialdemokraternas antimilitarism för att vara ett uttryck för fosterlandslöshet. Tack vare sin maktposition kunde högern också få sin vilja igenom när det gällde försvaret fram till 1914, då den sista stora upprustningen genomfördes. Karl XII-kulten falnade därefter i skuggan av kriget.³³

Men 1925 skulle alltså hjältekungen återigen väckas till liv i och med den nya storfilmen. Herman Rasch, som helt tagit över produktionen efter den misslyckade Tysklandsutflykten, anlätade John W. Brunius som regissör och Hjalmar Bergman som manusförfattare. Till rollen som Karl XII anlätades Sveriges kanske störste skådespelare vid den tiden, Gösta Ekman. Det var ingen hemlighet att avsikten från initiativtagarnas sida var att väcka de slumrande patriotiska känslorna hos Sveriges medborgare, och det med den uttalade föresatsen att hindra nedskärningarna inom försvaret.³⁴ Som tidigare nämnts var kritikerkåren tämligen enig när det gällde bedömningen av det tekniska filmarbetet. Att recensenterna sedan hade mycket differentierade åsikter om innehåll och framställning, beroende på vilken politisk inriktning tidningen hade, är inte märkligt med tanke på filmens avsikt och det provokativa återanvändandet av Karl XII som nationalistisk portalfigur för militära högerintressen.

Folkets Dagblad Politiken inledde sin recension på detta vis: "Carl XII är ju den stor-svenska patriotismens nationalhelgon. Särskilt inom de högre militära kretsarna har denne kung blivit föremål för nästan sinnesförvirrad kult."³⁵ I Malmötidningen *Arbetet* beskyldes *Karl XII* för att vara en "chauvinistisk film" och skribenten uttrycker en viss oro över vad "våra vänner danskarna ska säga" med tanke på en scen där en svensk pojke med lie önskar att han mejade ner jutar (danskar) i stället för skörden.³⁶ Mer positivt inställda var, föga förvånande, högertidningarna. Utrop som: "ett ståtligt fosterländskt verk" som "väcker de patriotiska känslorna",³⁷ "Karl XII – vår svenska nationalfilm"³⁸ och "Filmen är en utomordentlig kulturhistorisk bild med förtätad patriotisk stämning"³⁹ ger en aning om att åtminstone en del av filmens syfte nådde framgång,⁴⁰ för någon upprustning av försvaret kom ju som bekant inte till stånd.

Om man då ser på det hela ur ett genusperspektiv, går det att läsa ut något allmänt om manlighet i recensionerna? I en essä om polarfararen Fridtjof Nansen ställer sig den norske historikern Tallak Moland frågan om det fanns en diskurs speciellt för konstruktionen av nordisk manlighet kring sekelskiftet. Han tycker sig se, bland annat med Nansens texter som exempel, att ett betonande av just ”man” och ”manliga” bedrifter blir mer frekvent på ett sätt som tidigare texter inte visat. Moland ställer också den intressanta frågan, dock utan att besvara den, om detta berodde på att manligheten upplevde en kris kring sekelskiftet och därför behövde betona sin roll, eller om det istället bara var ett uttryck för ”mandighetens velmaktsdager.”⁴¹

I ett par av recensionerna av *Karl XII* betonas ”man” och ”manlighet” på det sätt som Moland framhåller. Båda är publicerade i *Stockholms-Tidningen* och om den första delen av *Karl XII* skrivs det: ”Svensk film kunde alltså fortfarande ta itu med stora uppgifter – och lyckas! Det fanns alltså fortfarande män med tillräcklig filmentusiasm att riskera stora pengar på ’konstnärliga’ inspelningar!” Längre ner görs distinktionen att ”’Karl XII’ ger ett vackert uttryck åt det manliga Sverige – kargt, storvulet, idealistiskt” medan ”’Kalle Utter’ åter uppenbarar på ett förtjusande sätt charmen hos det kvinnliga Sverige.”⁴² Svensk manlighet kopplas följaktligen ihop med krig på ett traditionellt sätt, men också med den ”stora” uppgiften att ro iland en storproduktion. *Kalle Utter*, en komedi, kopplades däremot ihop med det kvinnliga Sverige eftersom inredningen av filmens inomhusmiljöer ”firar verkliga triumfer”.⁴³

I recensionen till andra delen av *Karl XII* skrivs det, med anledning av att den första delen kunde framstå som mer ”rolig” då den hade fler ”romantiska inslag”:

Men å andra sidan är filmens sista del präglad av ett kärvt allvar, ett manligt betonat patos, som göra den ofantligt fångslande, ofta djupt gripande. Ett manligt redbart grepp om det hela gör sig förnimbart. Svenska mäns konstnärliga tribut till en av de största svenska män som levte.⁴⁴

Dessa exempel underbygger Molands tes om en manlig diskurs och trots att de rent språkligt sett borde framstå som rätt ensamma, kan ytterligare kopplingar göras som likställer denna driftiga manlighet med nationell ära eftersom, som jag visade i inledningen, svensk film kunde ge Sverige internationell prestige (och dessutom en ansevärd inkomst). Som flera exempel visat ansåg en samlad kritikerkår, både till höger och till vänster, att filmen i sig var ett föredöme för svensk filmproduktion och därmed också för Sverige – eller det manliga Sverige.

Blickar man då upp mot högre nivåer kommer man att tänka på Connells idealiserade och osynliga hegemoniska manlighet, med sitt kulturellt kraftfulla samhällsinflytande. Ett sådant sammanförande skulle innebära att högertidningarna företräder den hegemoniska manligheten, medan vänstertidningarna företräder den deltagande, understödjande manligheten och därmed tyda på att manlighetens välmaktsdagar höll i sig.

Rent filmiskt sett var alltså *Karl XII* en framgång, vilket segertåget genom både

höger- och vänstertidningar visade – en framgång för det manliga Sverige – och då frågar man sig vilken slags manlighet initiativtagarna ville visa upp för att väcka de fosterländska känslorna. Fanns det verkligen utrymme för flera olika manligheter när nationens ära stod på spel?

Synopsis

Karl XII – första delen

År 1697, på slottet Tre kronor i Stockholm, dör Karl XI och hans femtonåriga son, Karl XII, ärver Sveriges krona. Liksom ett illavarslande tecken brinner även slottet ner samma dag och det tar inte lång tid förrän Sveriges fiender – tsar Peter av Ryssland, August den starke av Polen och Fredrik IV, kung av Danmark – börjar smida planer på ett gemensamt anfall mot Sverige.

På gården Berga sitter familjen Ulfclou till bords. Här är det änkemajorskan Kerstin Ulfclou som härskar. Runt bordet sitter hennes barn: dottern Anna; Erik, som är bonde; Johan, som är präst och Bengt, som är soldat. Den ende som saknas är Lasse, den yngste sonen. Han är olovligen ute i skogen, där han fått upp ett björnspar.

Karl XII och hans följe kommer till Berga där de ber om logi. Med i foljet finns Sven Björnberg, en karolin som har dottern i huset, Anna Ulfclou, som sin käresta. Samtidigt ute i skogen har Lasse blivit illa riven av björnen han spårat upp, och han hittas av gårdens trotjänarinna, Kajsa. Kungen och hans mannar kommer till undsättning, och när de fällt björnen, anländer en kurir med budet om att de tre fienderna förklarat Sverige krig.

Karl XII inleder kriget med att snabbt slå Danmark med en oväntad flottmanöver.

Samtidigt har det till Berga anlämt en rik friare till Anna, vid namn Hans Küsel. Han förhandlar med majorskan om giftermål, men Anna och Sven Björnberg förekommer dessa planer genom att gifta sig utan lov. När majorskan får reda på detta förskjuter hon Anna, som följer med Sven ut i kriget.

År 1700 står Karl XII utanför Narva med sin armé på 8 000 man. Mot sig har han den tiofalt större ryska armén. När tsar Peter får reda på att den svenske kungen anlämt, lämnar han sina soldater i sticket och ryssarna förlorar slaget, i vilket Bengt Ulfclou stupar.

Det svenska fälttåget fortsätter och nu vänder sig Karl XII mot Polen. Från Sverige anländer nya soldater, bland andra Prästen Johan Ulfclou och den galante friaren Hans Küsel, som visserligen inte duger till soldat men väl till trosskusk. Lasse rymmer hemifrån för att ansluta sig till armén.

I Polen sitter August i sällskap med den sköna Aurora Königsmarck och ser sina arméer bli slagna. Tillsammans planerar de att lura Karl XII i en fälla, där Aurora skall förföra kungen. Men av detta blir det inget av, för då Karl XII vid en bro träffar på Aurora, vänder han hästen och sätter av i sporrsträck.

Från Polen måste Sven Björnberg rida med en depesch till Sverige och han hinner

inte ta avsked av sin hustru Anna. I stället ber han sin sväger, prästen Johan, att hälsa henne. Men Johan dör i slaget vid Thorn innan han hinner prata med Anna, och Anna beslutar sig i sin övergivenhet för att åka hem till Sverige igen med en invalidtransport. Med som kusk på invalidtransporten finns den gamle friaren Hans Küsel. Sällskapet blir anfallet av en hord kosacker, som tidigare tillfångatagit Sven Björnberg som är på väg tillbaka till Polen. Hans Küsel stupar, men precis innan han dör avslöjar han för Anna att det var majorskan som bett honom att gå i fält för att skydda dottern. Anna fortsätter hem till Berga där hon tas emot med öppna armar.

I Leipzig håller den slutligen besegrade August en fest till Karl XII ära, men den svenske kungen är föga imponerad. Då anländer Sven Björnberg med budet från Stockholm om att de vill att kungen skall återvända hem till Sverige. Men Karl XII skakar på huvudet och menar att han inte kan återvända hem förrän även Ryssland är krossat.

Karl XII – andra delen

Krigsvintern 1708. De svenska soldaterna huttrar, klagar och vill hem. Men den svenska armén står nu vid den ryska gränsen och Karl XII väljer att ta vägen över Ukraina för att förena sig med hetmanen Mazepa och hans kosacker.

Samtidigt som de ryska arméerna retireerar sitter en hårt pressad tsar Peter och planerar både militära motdrag och en ny huvudstad, S:t Petersburg. Han skäller ut alla i sin närhet, bland andra sonen Alexej, för att denne endast intresserar sig för njutningar.

Mazepas kosacker visar sig inte vara så många när Karl XII anländer till Ukraina och som ersättning ger hetmanen honom en gåva i form av vacker turkisk kvinna, Aysha.

Vintern är bister, och många karoliner dör i kylan. Även Lasse Ulflou är nära att frysa ihjäl, men räddas av sin kung. När våren kommer förbereder sig de två arméerna för ett avgörande vid Poltava. Karl XII blir skjuten i foten under en rekognosering och blir tvungen att åse nederlaget från en bår. Med en spillra av den forna armén flyr kungen till Turkiet där han slår sig ner i Bender som sultanens gäst. Men efter intriger vid storvisirens hov, som leder till kalabaliken i Bender, blir Karl XII sultanens fånge.

Lasse och Aysha, som kommit varandra mycket nära, ger sig av till Konstantinopel för att övertyga sultanen om att Karl XII hålls fången på falska grunder, och de lyckas med sitt uppdrag. Kungen får lämna Turkiet och rider hela vägen upp till Stralsund.

Samtidigt hemma i Sverige har armodet nått Berga. Äldste sonen, Erik Ulflou, slår ner kungens kronofogde och beslutar sig för att mörda den kung som dragit olycka över landet. System Anna kan inte hindra honom. Majorskan får ett slaganfall och dör.

Under tiden har Karl XII tvingats bort från Stralsund, återvänt till Sverige och riktar nu in sig på att erövra Norge. Vid Fredriksten är kungen ute med Lasse och rider när en explosion slungar Lasse ur sadeln. Återigen räddar kungen Lasses liv och det bevittnas av Erik Ulflou, som tagit sig till Norge för att sätta sin mordplan i verket. Erik faller på knä inför kungen och ber om nåd, vilket han erhåller.

Senare på kvällen nedanför fästningen Fredriksten, då kungen som vanligt uppträder oförsiktigt i löpgravarna, blir hans tining genomborrad av en kula. Död bärs Karl XII på bår över fjället hem till Sverige.

”och jag – är – också – böveln till karl!”

Liggande på backen tar Hans Küsel en sista nypa luktsnus, höjer sedan armen och utbrister teatraliskt med ansiktet vänt upp mot himlen: ”och jag – är – också – böveln till karl!” för att därefter sjunka ihop och dö som en äkta svensk hjälte. Det tänkvärda med den beskrivna scenen är förstås att mannen som dör ”också” är karl. Vad menas med det? Var Hans Küsel inte karl eller man innan han dog? Eller var han tvungen att dö först för att bli hjälte och därmed nå upp till epitetet en riktig karl? Låt oss backa filmen och ta reda på hur det egentligen förhöll sig med den här saken.

Det var skådespelaren Ragnar Billberg som spelade Hans Küsel och rollen var en av åtskilliga biroller i *Karl XII*. Ändå sticker Hans Küsel ut som en katt bland hermelinerna i första delen av denna krigsfilm där de käcka karlarakarlarna, i form av karoliner, gick tretton på dussinet. Orsaken till det här är att Hans Küsel var en äkta sprätthök. En sprätthök, även kallad snushane eller petitmaitren, var en manlighetstyp som under 1700-talet gärna togs upp som ett motsatsexempel till allt som en riktig man representerade. En sprätthök var en man som föraktade allt svenskt och i stället hyllade och hade tillgodogjort sig utländska (franska) seder och manér, vilket innebar att han var fåfång, skrytsam, känslös och i och med detta också allmänt vek i kroppen. En sprätthök uppträdde feminint på ett sådant sätt att man inte riktigt visste om han var man eller kvinna. Dock var sprätthöken i högsta grad heterosexuell och ”syntes endast leva för deras [fruntimrens] skull; de klädde sig, pratade och förrättade barnsligheter, visslade och gjorde luftsprång endast för att vinna deras gunst”, som det heter i ett nummer av *Den förnuftige fritänkaren* från 1767.⁴⁵

Hans Küsel kommer till Berga för att fria till dottern i huset, Anna Ulfclo, och trots att han beskrivs som en ”underlig kurre” är majorskan intresserad av att arrangera äktenskapet eftersom han inte är utan pengar. När vi ser den långa och spenslige Küsel för första gången sitter han tillsammans med majorskan, bjuder på snus och skryter att om han var kung då skulle han ge bort både Skåne och Livland – ”det lapprit⁴⁶ kan jag vara förutan” – för att undgå krig. Han är pråligt ekiperad med jättelika krås på skjortan och manschetterna och både kläderna och det långa håret är överrösta med rosetter. Kort sagt befinner han sig i ett gränsland mellan manligt och kvinnligt när det gäller klädseln. Men att han föredrar kvinnor är det ingen tvekan om då han går över till att prata om Paris. Där finns allt vad en karl behöver, får vi och majorskan veta: förfining, elegans, manér och kvinnor, dessa kvinnor. Men majorskan avbryter honom, hon vill inte höra talas om hans kvinnoaffärer och Küsel sätter händerna till hjärtat och börjar istället prata om sin stora kärlek till Anna. Ännu en gång blir han avbruten. Majorskan ger inte ett dyft för hans känslor och vill istället veta vad han har

att ge i morgongåva. Küsel sätter då igång att skryta om sin goda ekonomi tills majorskan uttråkat somnar.

Samtidigt gifter sig Anna och karolinen Sven Björnberg i smyg och när de kommer tillbaka till Berga rusar den kärlekskranke Hans Küsel fram till Anna, bugar sig och kysser henne på handen. Men när han försöker kyssa henne på munnen blir han bryskt upptryckt mot väggen av Sven som kallar honom för "skrangelhane". Küsel står kvar där mot väggen och ser livrädd ut under tiden som majorskan får kännedom om det oönliga giftermålet. När sedan Anna blir förskjuten och lämnar gården tillsammans med sin make, sätter sig Küsel ner på en stol och börjar att storgråta. Efter den här scenen står det klart att Hans Küsel lyckats med att avvika från alla stereotypa mansideal som härskade kring sekelskiftet, till exempel självkontroll, orubblighet och mod. Att han sedan avlutar med att gråta är extra anmärkningsvärt, kanske inte så mycket för att det är en man som gråter, utan för att han är den ende som gråter överhuvudtaget – och det i en film som är nästan fyra timmar lång och fylld av olycksbringande katastrofer! Som motpol till det här påståendet kan man hävda att filmskaparna kanske försökte skapa en tidstypisk 1700-talsbild, där kopplingen mellan gråt och det omanliga förlorandet av självkontrollen inte alls var lika stark som vid sekelskiftet 1900.⁴⁷ De kände ju uppenbarligen till hur en sprätthök skulle uppträda. Men det troliga är att de ville betona skillnaden, omanligheten, hos Küsel i förhållandet till de tappra männen, de svenska karolinerna, som han omgavs av i filmens kontext. En riktig karl gråter ju inte.

Men inte nog med det. Med samtida ögon var Küsel verkligen illa ute. George L. Mosse säger att från början var "dekadent" en medicinsk term som användes under senare delen av 1800- och i början av 1900-talet för att beskriva en sjukdom. Symptomen han räknar upp är förvillande lika 1700-talets framställningar av sprätthöken.⁴⁸ En avvikande manlighetstyp hade alltså förvandlats till en sjukdom.

Hur klarade då filmskaparna av att förvandla den sjukt dekadenta och omanliga figur Hans Küsel först utgjort, till att bli en riktig man, ja, till och med en hjälte i slutändan?⁴⁹ Nästa gång Hans Küsel dyker upp i filmen är han inte längre den renskrubgade och rosettprydde fine herre som han en gång var. Nu är hans kläder trasiga och det märks att han skäms för sitt lortiga yttre då han hälsar på Anna; han tvekar när han skall kyssa henne på handen. Vi får veta att Küsel har anslutit sig till den svenska armén som trosskusk eftersom han inte dög till knekt. Att det utfallit sig så att han blivit just trosskusk är säkert ingen tillfällighet. Trosskuskarna skickades långt tillbaka bakom linjerna när det blev strid. En trosskusk var en sorglig figur eftersom han var oduglig i strid.⁵⁰ Med andra ord var han ännu ingen riktig man.

Något senare i filmen träffar Anna och Hans Küsel återigen på varandra. Anna är på väg hem till Sverige med en invalidtransport där Küsel är kusk. Nu är han mer trasig och smutsig än någonsin och dessutom har han fått mörk kraftig skäggstubb. Vid ett raststopp sätter han på nytt igång med sina skrytsamma historier om hur han skulle göra slut på kriget, men Anna och de andra i vagnen tar honom inte på allvar, de skratrar bara åt honom.

När de fortsätter sin färd blir de anfallna av en hord kosacker, som tidigare tillfångatagit Annas man, Sven Björnberg, och nu låter de honom klä skott. Küsel och Anna hoppar av vagnen med varsin bössa och tar skydd bakom ett buskage. Men precis när de lägger an upptäcker Anna Sven och försöker hindra Küsel från att skjuta, men det är försent. Küsel avfyrar sin bössa och missar. Men Sven faller i alla fall av hästen och kosacken som använt honom som sköld, vänder om och rider bort. Küsel rusar fram med en flintlåspistol och skjuter mot de framstormande kosackerna, men missar återigen och blir därefter träffad av en fiendekula. De resterande invaliderna har nu kommit av vagnarna och kan driva bort kosackhoppen med livlig gevärseld.

När krutröken lagt sig samlas alla runt den dödligt sårade Hans Küsel och Anna håller hans huvud ömt i sitt knä. ”Gjorde mitt bästa – bättre kan ej kungen”, stönar den nyblivna hjälten fram och avslöjar sedan sin stora hemlighet. Det visar sig att det är majorskan på Berga som har skickat ut honom i fält för att se efter Anna. Han tar sin sista nypa luktsnus, reser sig mödosamt upp på ena armen och stirrar med spänd blick upp mot himlen, samtidigt som han uttalar sina sista ord: ”Vore jag Tsaren – så skulle jag säga – varför skall vi slåss, bror Carl? Du är böveln till karl – och jag är – också – böveln till karl!”

De sista orden får här dubbel innebörd. Det är det sedvanliga skrytet att om han fick ta hand om saker och ting, då skulle allt ordna sig till det bästa, men det får också den meningen att Hans Küsel är en djävel till karl. Hur gick det till egentligen? Hur blev den sjukligt dekadenta Küsel plötsligt en hjälte och en riktig karl? Beränk att han i den filmiska kontexten befann sig i en krigsfilm, framhållen som att vara en nationalistisk propagandafilm för det svenska försvaret, och i denna krigsfilm lyckas han 1) inte döda någon fiende och 2) hans sista ord var, liksom hans tidigare haranger, en önskan om fred. Ett svar ligger i att han på slutet visade upp åtminstone ett traditionellt manligt karaktärsdrag, nämligen mod. Han offrade sitt liv för gruppen och om man skall dra en parallell till verkligheten betraktas just självuppoffrandet som den högsta av krigiska (manliga) dygder.⁵¹ Med andra ord var Hans Küsel tvungen att dö för att bli accepterad som en riktig man.

Frågan blir då varför den här manliga karaktären överhuvudtaget fanns med i *Karl XII*? Vad sa samtiden om att införliva en sådan feminin figur som Hans Küsel i en krigsfilm och dessutom göra honom till hjälte? För att göra svaret kort så älskade tidningarna honom. I *Dagens Nyheter* beskrivs han som ”en av filmens bästa figurer [...] gjord med intelligens och humor.”⁵² I *Nya Dagligt Allehanda* skrivs det att Ragnar Billberg ”gestaltar med lyckligt behärskad komisk nerv en dåtida sprätt, svärmande för fransk kultur och allmän fred på jorden, men låtande till sist sitt liv på slagfältet. Dödsscenen gör han helt enkelt briljant.”⁵³ I *Stockholms Dagblad* heter det att ”Ragnar Billberg har med säker humoristisk blick utformat figuren Küsel, petitmaitren som blev trosskusk. Dödsscenen har en fin och sublim prägel.”⁵⁴

Det gemensamma med dessa utlåtanden är komiken och humorn. Karaktären Hans Küsel togs inte på riktigt allvar utan sågs mer som en komisk side-kick som livade upp

filmen. Hans Küsel finns alltså med i filmen för att publiken skulle få något att skratta åt – hans avvikande feminina karaktär blir därmed också oskadliggjord genom humorn. Men när han dör, efter att ha offrat sig själv, upphöjs han till hjälte och en riktig man, vilket även noteras genom att den beskrivna dödsscenen uppfattades som både briljant och sublim, ord som markerar närvaron av ett större allvar.

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att Hans Küsel var en manlig karaktär som inte riktigt passade in i en krigsfilm som *Karl XII*. Enligt Connells övergripande struktur skulle en avvikande karaktär som Küsel fogas in i den underordnande manligheten, med det resultatet att i princip alla andra män i filmens kontext stod över honom i en hierarki. Dock avslutar inte Küsel sitt liv som underordnad utan han flyttar över till den delaktiga manligheten – han blir accepterad – i och med att han dör en osjälvisk hjältedöd. Man kan också ställa sig frågan om inte den här övergången i själva verket handlade om en kontroll av manlighet. Flera forskare har menat att manligheten befann sig i en kris kring sekelskiftet 1900, att manligheten var hotad från flera håll, bland annat från så kallade perversioner som homosexualitet och onani; företeelser som alstrade en ny oroväckande uppmärksamhet i samhället vid den aktuella tiden.⁵⁵ Med tanke på att Hans Küsel var en så pass udda figur i sammanhanget – med sitt feminina sätt och sin gråt – känns det inte som ett helt ogrundat påstående att hävda att hans fiktiva död ledde in hans karaktär i den rätta, och riskfria, fällan av manlighet igen.

”Krig! Då vill jag vara med!”

Ett exempel på hur myten om krigets erfarenheter fungerar: Det hände mer än en gång att jag som lättpåverkad pojke, efter att ha sett en rafflande söndagsmatiné med Errol Flynn, kom ut från biografen, bröt av en trädgren i lämplig värjängd och därefter fäkrade mig hemåt i maklig takt under det att middagen kallnade till mammas stora förtret.

Genom att glorifiera krig och våld på film kan den fasansfulla verkligheten trivialiseras och därmed reduceras till ett spektakel som både unga och vuxna pojkar (och även kvinnor förstås) tycker det är spännande att se på.⁵⁶ Men frågan är om filmen i sig kan hjälpa till att skapa den slags ideala manlighet, krigarskapet, som Sanimir Resic gör gällande. Resic hävdar att filmen som medium ingick som en viktig komponent i hur myten fördes vidare mellan generationerna när det gällde Vietnamkriget.⁵⁷ Att här undersöka hur *Karl XII* påverkade sin miljonpublik i den meningen som Resic använder myten låter sig inte göras, även om recensionerna visat prov på både pro- och antimilitära betraktelsesätt. Dock går det att vända på det hela och se efter hur filmskaparna och initiativtagarna, med alla sina bakomliggande motiv, använde sig av myten när de gestaltade bilden av en pojke som växer upp, går ut i kriget och blir man i enlighet med den ideala manlighet som krigarskapet medförde.

Lasse Ulfclou (spelas av Palle Brunius) är med i båda delarna av *Karl XII*. Första

gången vi ser honom i filmen är han en äventyrslyngande yngling som åker skidor genom skogen, där han fått upp spåren efter en björn. Samtidigt får han ovetta av sin mor, majorskan, hemma på Berga för att han inte kommer i tid till maten. Lasse spårar upp björnen men blir illa riven och är nära att förblöda. Han räddas av Karl XII, som är ute på björnjakt med sitt följe, och bärs hem till Berga 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, trots att de närvarande försöker att pressa ner honom igen, och utbrister: ”Krig! Då vill jag vara med!” Men ännu är Lasse för ung och nästa gång vi ser honom är det sommar och han står på en åker och slår intensivt med en lie. Via en textruta får vi veta anledningen till intensiteten: han drömmer att det är jutar, och inte skörden, han mejar ner med lien. Hans storebror, Erik Ulflou, drar honom i håret och säger åt honom att lugna ner sig, annars kan det ske en olycka. Då kommer karolinen Sven Björnberg 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 med i kriget. Men gränelsen blir kortvarig och Lasse hurrar och knyter nävarna när han får reda på att kungen nu skall 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 finns en inbyggd paradox. Om han lämnar hemmet för att jaga efter äventyret och friheten i armén, då rättar han sig inte efter sin mors – ”Hedra sin fader och din moder” – vilja. Vilket budskap ville *Karl XII* sända ut i den här frågan? Skall Lasse lyda eller bli man?

I en essä om den hotade manligheten kring sekelskiftet skriver David Tjeder att samtida debattörer uttryckte stor oro för att männen alltid föreföll ha varit manligare förr. Debattörerna såg den nyligen införda värnplikten som en garanti för en stärkt manlighet och att detta i sin tur skulle leda till en stärkt svensk nation.⁵⁸ Militären, nationen och manlighet förenades således med varandra till en odelbar enhet. Parallellt har vi myten om krigets erfarenhet som romantiserar militärlivet som ett sätt att nå frihet från vardagslivets bojar och som samtidigt talar om för den unge mannen att krig är det bästa, kanske enda, sättet att bevisa sin manlighet på.⁵⁹ Att Lasse väljer armén – och att bli man – kommer därför inte som någon större överraskning. Däremot är sättet som filmen gestaltar det här på intressant. När Lasse och Anna skall ta avsked av varandra, efter det att Anna blivit förskjuten och bestämt sig för att följa sin man ut i kriget, säger hon åt honom: ”Kom efter du, Lasse, om mor tar för ofta till riset! Stryk slipper du i fält!”

Något senare i filmen står Lasse och låtsas att han skjuter på en ”ryss” som han ritat upp på stugväggen. Majorskan kommer på honom och efter en uppslitande ordväxling springer Lasse därifrån. Storebror Erik, som försökt lugna dem båda, förmanar efteråt sin mor: ”Far varsamt fram med Lasse, kära mor! Törhända han eljest hellre tar stryk av moskoviten än av er!” Senare framåt natten rymmer Lasse hemifrån för att ansluta

sig till den svenska armén. Här har vi myten i dess mest romantiserande form. Det sägs klart ut att armén och krig är att föredra framför att stanna hemma, lyda sina föräldrar och få stryk. Men scenen är även ett prov på en slags push- och pulleffekt: modern som puttar och Anna som drar. Det anmärkningsvärda är att i båda fallen är det kvinnor som är upphovet till den här effekten – därmed får dikotomin krig/man och fred/kvinnor sig en törn på ett sätt som sällan uppmärksammas.⁶⁰

Hur förhöll det sig då i verkligheten ifall en ung man, efter att ha sett *Karl XII*, fick för sig att låta sig värvas till armén? Var det stället för att slippa undan stryk? Enligt Thomas Sörensens undersökning av kronprinsens husarer kunde den unge mannen som sökte till armén vid den här tiden vara säker på åtminstone en sak, och det var att få riktigt mycket stryk. Våld och förnedring var vardag för den vanlige svenske soldaten vid den här tiden.⁶¹

I filmens värld ansluter sig Lasse Ulfclou till armén strax efter Narva år 1700 och sedan är han med till slutet vid Fredriskshald 1718. Under den här långa tidsperioden får vi aldrig se Lasse i strid, däremot såras han (utanför bild) flera gånger och dessutom räddas han av självaste Karl XII ytterligare två gånger. Jag återkommer till det här med att han ständigt blir räddad, men först vill jag kommentera två korta två scener som exemplifierar hur den ”ideala” manligheten kopplas till soldaten Lasse.

Efter slaget vid Lemberg 1704 sitter Lasse i fältlägret och skriver på ett brev till sin mor. Trots att det gått sju år ser han fortfarande ut som den parvel som skidade genom skogen i början av filmen. När han sitter där kommer en lägerhora fram och försöker snärja honom i sitt garn. I stället för att tacka ja eller nej till den inviten går Lasse undan, men horan följer efter och är mycket närgången. Lasse kommer fram till marketeriet och där träffar han på Bergas gamla trotjänarinna, Kajsa, som följt efter från Sverige för att se efter sin älskningsgosse. Lasse och Kajsa kramar hjärtligt om varandra men horan ger ändå inte upp och fortsätter att trycka sig mot Lasse, ända tills Kajsa får ta hand om saken och bryskt knuffar undan henne. Efter det örffilar Kajsa upp Lasse. I den andra scenen, 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 den liggande 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 som raka motsatsen till den promiskuöse och gråtande Hans Küsel. Lasse behåller självkontrollen både vad det gäller passioner och sorg och blir därmed ett uttryck för den starke idealmannen – han som inte har sex före giftermålet och som absolut inte gråter.⁶² För att återvända till Tjeders text om den hotade manligheten, visar Lasse prov på en karaktär som ansågs vara livsviktig för den unge mannens bräckliga uppväxt. Kring sekelskiftet fanns idén om ett energiernas nollsummespel där varje man bara hade en viss energi att förbruka, och om den här energin förbrukades på fel saker – såsom sex och alkohol – kunde mannens karaktär lätt urholkas och skadan

gick inte att reparera. Av den anledningen blev det livsviktigt att mannen fostrades på rätt sätt.⁶³

Men bilden är inte helt okomplicerad. När allt kommer omkring behöver ju Lasse faktiskt hjälp av Kajsa för att mota bort hotet från den prostituerade kvinnan och till följd av detta mister han också en del av den ideala manlighet han visat upp. Med detta är vi tillbaka vid den omständligheten att Lasse är en man som ständigt behöver räddas i filmen. Sammanlagt tre gånger blir han räddad av Karl XII personligen, samtidigt som han under filmens gång stiger i graderna till löjtnant. Han ingår även i den vakt som har hedersuppdraget att skydda kungens bår under slaget vid Poltava. Men blir Lasse någonsin hjälte på samma sätt som Hans Küsel?

I första delen av *Karl XII* har Lasse en relativt liten roll, men i andra delen ges hans karaktär ett större utrymme i handlingen och när Karl XII sitter fånge i Demotika (efter kalabaliken i Bender), infinner sig chansen att bli hjälte. Men ur manlighetssynpunkt är hjältedådet han skall utföra inte utan komplikationer, vilket också åskådliggörs via det sätt som filmskaparna väljer att skildra det hela.

Karl XII sitter alltså fast nere i Turkiet och han behöver få igenom ett brev till sultanen för att bevisa att han hålls fången på falska grunder. Problemet är bara att den som skall lämna över brevet måste kunna tala turkiska för att klara sig hela vägen bort till Konstantinopel, där sultanen i egen hög person tar emot folkets klagomål när han rider hem efter fredagsbönen. Uppdraget faller på Lasse eftersom han umgåtts en del med Aysha – en ung turkisk kvinna som kungen fått i gåva några år tidigare, men som han avböjt och som då tagits om hand av Kajsa – och på så vis har Lasse lärt sig prata ”hundturkiska värre”. Men det är inte nog med det. Lasse måste även klä ut sig i turkiska kvinnokläder för att oupptäckt kunna resa till huvudstaden tillsammans med Aysha.

I detta fall infinner sig en uppenbar fara för filmskaparna eftersom klädbytet kan uppfattas som ett fall av cross-dressning, eller transvestism.⁶⁴ Trots att det finns ett fullgott dramaturgiskt motiv till att Lasse tar på sig kvinnokläder, 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. Första gången Lasse är klädd i kvinnokläder står han med ryggen mot kameran och vi vet ännu inte att det är Lasse under hucket. Han vänder sig långsamt om och tittar för ett ögonblick förföriskt på oss över slöjkanten, för att sedan börja gapskratta. Runt honom står fem andra karoliner i uniform, bland andra den tidigare nämnde Sven Björnberg, och även de slår sig på knäna och skrattar hysteriskt. Lasse tar några steg och tränar på att buga sig på rätt sätt. Aysha, som också är närvarande, visar honom det korrekta sättet att buga, men Lasse kan inte ta anvisningarna på riktigt allvar eftersom han återigen börjar att skratta hysteriskt. Sven Björnberg blir dock allvarlig för en stund, går och hämtar det viktiga brevet, lämnar över det till Lasse och säger: ”Sköt dig nu som en brav karl fast det blivit kvinnfolk av dig!” Därefter sätter Sven igång att gapskratta igen.

Det här överdrivna skrattandet markerar på ett kraftfullt sätt ett avståndstagande från själva företeelsen av en man i kvinnokläder. Men filmskaparna går längre än så i sin iver att markera "skämtet". När Lasse och Aysha lämnar det bevakade huset följer Sven med. De öppnar ytterdörren för att smyga sig ut på gatan när en beväpnad vakt går förbi. De skjuter igen dörren tills vakten passerat och går därefter ut på gatan. När de sedan står där på gatan för att ta avsked börjar Sven på nytt att skratta, den här gången så mycket att han måste ta sig för magen. Den här sista skrattmarkeringen visar att filmskaparna var så pass oroliga för att visa upp en man i kvinnokläder att de till och med bryter mot den realistiska dramaturgin när de tillåter Sven att skratta hysteriskt på gatan, trots att en beväpnad vakt inte kan vara mer än några meter därifrån. När Lasse sedan rör sig ute på gatorna och konfronteras av andra vakter finns det inte en tillstymmelse av någon kvinnlighet i hans gångstil. Filmskaparna väljer helt enkelt bort möjligheten att skildra Lasse så att han framstår som mer kvinnlig, trots att de kunde ha utnyttjat det faktum att skådespelaren som spelar Lasse fortfarande var väldigt ung och därmed har ett mer androgynt utseende.

Lasse lämnar sedermera över brevet till sultanen och fängslas därefter i avvaktan på sultanens svar. Nästa gång vi ser Lasse sitter han förnöjt och visslar på en bänk i fängelset och han är inte helt olik en ung Errol Flynn, speciellt med tanke på de höga kragstövlarna han har på sig. Stövlarna är ett par så kallade karolinerstövlar och hur han plötsligt har fått tag i dem och sin uniform är oklart, men man kan anta att filmskaparna inte ville förlänga "plågan" och därför bröt ytterligare en gång mot den dramaturgiska konventionen. Men eftersom Lasse sitter i fängelse innebär det att han måste räddas ännu en gång och nu är det Aysha som står för räddningen – det visar sig att hon i själva verket är syster till sultanens favorithustru. När Lasse är fri och ämnar bege sig efter Karl XII upp till Sverige, frågar Aysha honom om hon får följa med, men Lasse skakar bara på huvudet, tittar bedrövat ut i intet och säger: "Nej, det går nog inte –"⁶⁵

Lasse blir alltså hjälte till sist, men han blir det i kvinnokläder. Frågan är därför om han uppfattades som en riktig man. Vad hade tidningarna att säga om Lasse Ulfclous manlighet? I recensionerna till den första delen av *Karl XII* kommenteras Lasse endast av en tidning. Men med beskrivningen: "käck, hurtig och trevlig"⁶⁶, frestas man att tolka det som ett gillande av att Lasse rymmer hemifrån och ansluter sig till armén – och blir man – istället för att lyssna på sina mor. Till den andra delen av filmen utökades Lasses roll och det ger utslag i recensionerna. Nu blir ju Lasse också hjälte mot slutet av filmen. Men uppfattades han alltjämt som den kække och entusiastiske krigaren? Svaret är ett enhetligt nej. I recensionerna beskrivs Lasse nu som "barnslig",⁶⁷ "allför vek som tränad karolin"⁶⁸ och som den "söte och tafatte mammas gosse".⁶⁹ Vad är det egentligen som har hänt med idealmannen och krigaren Lasse Ulfclou? Ett genomgående tema i recensionerna, och en stor anledningen till kritiken, är det orimliga faktum att Lasse fortfarande ser lika ung ut i de båda filmerna. Men med tanke på att Lasse Ulfclou är den ende karaktären som utsätts för svidande kritik – det är anmärkningsvärt med

tanke på att inte en enda av de övriga karaktärerna som kommenterades mer utförligt i de två recensionsomgångarna fick dålig kritik – är det då inte befogat att ställa frågan om det inte ligger mer än själva utseendet till grund för den massiva kritiken?

Tittar vi tillbaka i filmen finner vi flera saker som underminerar bilden av Lasse som hjälte och den ideale mannen. Jag tänker på de upprepade räddningarna, att han aldrig är i strid (åtminstone inte i bild) och förstås äventyret med kvinnokläderna. Det här gör att han framstår som svag, kanske rent av som ”barnslig”. Men å andra sidan har vi pojken/den unge mannen som frivilligt ger sig ut i kriget och blir man genom att uppnå det viktigaste mansidealet (enligt Resic), nämligen krigarskapet – de som har varit i krig. Läger man ihop dessa två bilder upptäcker man åtminstone en sak, att den ideala hegemoniska manligheten som Connell omtalar är svår, för att inte säga omöjlig, att nå upp till – till och med inom ett medium som film, där ändå möjligheten att förvränga bilden finns – vilket också tidningarnas reaktion på Lasse Ulflou visar. De såg ju honom inte alls som en svensk manlig hjältekrigare.

Sammanfattningsvis kan man konstatera att Lasse inte uppfattades som en riktig karl av samtiden, i enlighet med den ideala manligheten. Från början framstod dock karaktären Lasse Ulflou som rena reklampelaren för både myten om krigets erfarenheter och krigarskapet – och därmed som en inkarnation av den hegemoniska idealmannen. Han börjar som pojke, flyttar över till den hegemoniska manligheten men förmår inte att stanna kvar i den ”omöjliga” kategorin utan flyttas ner till den deltagande manligheten, tillsammans med bland andra Hans Küsel. Analysen åskådliggör alltså en bild av manlighet som är mer komplicerad än vad en första flyktig granskning tillåter oss att se. Dessutom visar de negativa reaktionerna på Lasse att idealmannen är svår att framställa även på film. Scenerna där han blir hjälte i kvinnokläder skulle dagens åskådare knappast höja på ögonen åt – långt mindre förfasa sig över – men *Karl XII*:s filmskapare arbetade i en tid då en man i kvinnokläder kunde utgöra ett hot mot manligheten, och analysen uppmärksammar här även de ansträngningar som genomfördes för att biopubliken inte skulle tolka dessa scener på fel sätt.

Med tanke på att scenerna med Lasse i kvinnokläder skall vara både ”roliga” och spännande – och att det är enda gången som historien avviker en längre tid (cirka 20 minuter) från Karl XII och hans liv under andra delen av *Karl XII* – är det märkligt att tidningarna inte skrev ett enda ord om dem. Tystnaden har jag tolkat som ett allmänt ogillande av att hjälten var tvungen att utföra sitt hjältedåd i kvinnokläder – och att det här var en av flera orsaker som bidrog till att karaktären Lasse nedgraderades i manlighet i samtidens ögon.

Hur var det då med överförandet av myten mellan generationerna? Kunde en pojke, precis som jag när jag sett en Errol Flynnfilm, fäktas hemåt efter att ha sett *Karl XII*-filmen? Svaret på den frågan är ja. Statens biografbyrå (censuren) gav båda delarna av *Karl XII* beteckningen ”Röd” vid granskningen och det innebar i praktiken att de klassificerades som barn tillåtna. 1933 klipptes dessutom de två delarna ihop till en film, med synkroniserad musik och pålagda ljudeffekter, och den här versionen gick faktiskt

ut som skolfilm, ingående som en del av historieundervisningen i svenska skolor ända in på 1970-talet.⁷⁰

Den krigsgalne dunderguden och den temperamentsfulle harkranken

Som tidigare omtalats utnyttjade högern gärna hotet från Ryssland i sin agitation för att vidmakthålla standarden på försvaret och av den anledningen blev en film om Karl XII till en historisk analogi eftersom ryssarna även här förkroppsligade det stora hotet mot Sverige. Men samtidigt fanns det ett viktigt historiskt problem inbyggt för filmens skapare som de inte kunde komma runt. Peter den store slog ju faktiskt till sist Karl XII på slagfältet i Poltava. Det är i den här skärningspunkten som det blir intressant att ställa frågor om manlighet. I filmen borde ju den svenske kungen befinna sig högst upp på den hegemoniska manlighetstronen och Peter den store borde därför befinna sig i en kategori nedanför. Hur gick filmskaparna till väga för att lösa den här motsägelsen?

På ett sätt liknar Karl XII (Gösta Ekman) karaktären Lasse Ulfclou. Även kungen



Peter den store (Nicolai de Seversky) ger prov på att han saknar den manliga (västerländska?) självkontrollen. Bilden hämtad ut Filmnyheter 1925:20.

är en pojke i början av filmen som sedan växer upp i arméns sköte. Från fiendernas sida heter det att han är en ”pilt”, ”en tanklös gröngöling” som är ute på ”upptåg”. Efter krigsframgångarna får han heta ”den fördömda pojken”. Tsar Peter (Nicolai de Sever-sky) är däremot en vuxen karl redan i filmens upptakt.⁷¹ Filmskaparna kan i filmen spela på ett par av de många legender som omger Karl XII och sätta upp dem som en kontrast till tsar Peter. De två historier jag i första hand tänker på är Karl XII ”kallsin-niga” inställning till kvinnor och att han inte drack alkohol, utan endast vatten. Bara en gång i filmen visar Karl XII intresse för en kvinna och det är när han möter Anna Ulfclou på Berga. Hon kommer fram med en skål vatten och en handduk efter mid-dagen för att kungen skall tvätta händerna och när hon ska gå därifrån hejdar han henne för en stund. Hans stimmiga vänner i följet lägger genast märke till att kungen är ”galant” och att det är något nytt. Men Karl XII visar hur oerfaren han är tillsam-mans med kvinnor genom att fråga Anna: ”Vad – jagar I helst, jungfru? Älg eller björn – ?” Och mer blir det inte av den kurtisen.

Mer tid läggs då på att framställa hur kungen undviker kvinnor. Tidigare har nämnts hur han avvisade den unga turkiskan Aysha, Mazepas gåva. Mer uppseendeväckande är dock hans reaktion på den förföriska Aurora Königsmarck. Aurora och August den starke av Polen planerar att lura in Karl XII i en erotisk fälla med Aurora som bete, men när kungen ensam kommer ridande och träffar henne vid en bro, blir han förskräckligt rädd, vänder hästen, sätter av i sporrsträck och försvinner bort i horisonten. Senare i filmen träffas de två igen på en bal i Leipzig som August anordnat till Karl XII ära. När Aurora kommer in i rummet försöker kungen gå därifrån, men Aurora hindrar honom och säger: ”Icke frukta väl ers majestät mig? Ers majestät som kan den stora konsten att alltid segra!” Karl XII ser ilsken ut och han tittar inte på henne när han svarar: ”Jag segrar icke, grevinna! Det är mina soldater som segra! När jag är ensam står jag mig slätt – det märkte nog grevinnan fuller vid landvägsbron!”

Som skarp kontrast har vi filmens framställning av Peter den store. Han är gift med Katarina I, men förlustar sig ändå gladeligen med andra kvinnor när han får chansen. I en scen som utspelar sig i fält – och där kameran smyger sig på dem⁷² – sitter han och skrattar och skålar synnerligen intimt med en ung kvinna i knät. Påfallande är också Peters stora alkoholkonsumtion. I alla scener utom två har filmskaparna sett till att tsaren dricker, bland annat före slaget vid Narva då han dricker för att bota sin bak-smälla, och det då i motsats till att Karl XII bara dricker en enda bägare vin under hela filmen. Resultatet av den här framställningen blir att Karl XII är den som har kontroll över sina passioner, medan tsar Peter framstår som en degenererad och försupen kvin-nokarl som inte har någon som helst självkontroll. Enligt samtida manlighetsidel var just förmågan att själv styra över sina passioner, till exempel sexuallust, alkoholintag och känslöyttringar, ett viktigt sätt att ge prov på sin manlighet. Den som inte kunde bekämpa sina lidelser framstod som omanlig.⁷³

Men allt är förstås inte svart och vitt när det handlar om ideal och vad som är man-ligt eller inte. Det visar ett indignerat inlägg i *Aftonbladet* apropå balscenen:

Allt äkta, vare sig det gäller scener, dräkter eller miljö förfelar icke sin verkan på publiken, även om densamma icke närmare känner till de historiska händelser, som återgivas. Från denna synpunkt finns det ett och annat att invända mot Karl XII-filmen. Så verkade den stora balen på slottet i Leipzig icke i stil med det hela. Där uppträdde Karl XII vresigt och ohövligt, egenskaper som i verkligheten vore alldeles främmande för honom. Ej heller var han så rädd för fruntimmer, som han framställdes.⁷⁴

Är Karl XII avhållsam och därmed manlig eller är han rädd för fruntimmer och därmed omanlig? En liknande fråga kan ställas med anledning av att en annan recensent skriver att: ”I färden till Stralsund uppmärksammas en briljant scen från ett polskt värdshus, där ”Pelle Frisk” undgår att bli upptäckt genom att dricka vin som en hel karl.”⁷⁵ Blir Karl XII ”en hel karl” genom att dricka vin? Och hur är det då med tsar Peter, som verkligen kan hålla spriten nere som en riktig karl och absolut inte är rädd för fruntimmer?

När det gäller idealet om avhållsamhet i förhållande till alkohol så utgick det kring sekelskiftet från medelklassen, för att därefter övertas av arbetarklassen som omformulerade det till ett slags skötsamhetsideal. Men både inom medel- och arbetarklassen levde föreställningen vidare om att det var manligt att dricka, trots de uppsatta idealen.⁷⁶ Exempelen visar att ideal och verklighet inte alltid stämmer överens med varandra, men trots invändningarna får man nog säga att filmskaparna lyckades åstadkomma den kontrast mellan kungen och tsaren som de var ute efter. Å andra sidan framställs också Peter, trots sitt enorma alkoholintag, som en hårt arbetande härskare som vill dra upp Ryssland ur dess österländska efterblivenhet. Utan uppehåll är han igång med att göra upp planer, både i form av militära motdrag mot svenskarna, men även annat, som sin nya huvudstad, S:t Petersburg. Och hela tiden håller han efter sina lata och motsträviga underståtar med hugg, slag och hot. En gång skär han till och med av skägget på en bojar när denne protesterar mot att huvudstaden skall flyttas från Moskva.

Det finns naturligtvis en orsak till att Peter framställs som företagsam och den som vill göra Ryssland mer västerländskt. Hade filmskaparna ensidigt framställt Peter som en supande horkarl hade förlusten vid Poltava framstått som än mer förnedrande för Sverige och Karl XII, men nu blir den svenske kungen åtminstone besegrad av en som är nästintill västerländsk till sin läggning. Men bara nästintill, för det finns en viktig skillnad som filmen understryker gång på gång och det är vad man skulle kunna kalla Peters ”österländskt barbariska drag.” Detta drag kommer till uttryck i att Peter inte kan kontrollera sina aggressioner – han skäller, slår och skär av skägg – och det är ännu en bekräftelse på att han saknar den manliga (västerländska?) självkontrollen. Karl XII förlorar däremot aldrig kontrollen över sig själv,⁷⁷ och han behöver inte heller tappa humöret när det gäller motvilliga underståtar, för i filmen framställs han som en del av det militära kamratskapet.

Genom att skildra Karl XII som en soldat bland andra – en som inte gör åtskillnad

mellan officer och menig – kommer filmskaparna åt vad Mosse kallar: ”the noblest expression of [...] manliness” det manliga kamratskapet i krig.⁷⁸ Resic, som undersökt hur verkligheten gestaltade sig i förhållande till myten om krigets erfarenhet i Vietnamkriget, bekräftar Mosses tes genom att komma till den slutsatsen att just kamratskapet och skyddandet av den egna gruppen var det som värderades högst av de amerikanska soldaterna.⁷⁹ Men Resic tittar på relationen mellan meniga. Vänder man sig däremot till Sörensen träder en helt annan bild fram av hur relationerna var mellan officerare och manskap i den svenska armén i början av 1900-talet. Här ger sig det repressiva våldet till känna. Den menige soldaten skulle härdas genom upprepat våld och förnedring, och för att officerarna skulle uppnå absolut kontroll och ovillkorlig lydnad fanns det i praktiken ingen möjlighet för de meniga soldaterna att klaga.⁸⁰ Bilden av Karl XII som går runt och fraterniserar med sina karoliner underbygger därmed myten om krigets erfarenhet genom att romantisera förhållandet mellan officer och menig – och ger samtidigt en förljugen bild av hur det verkligen förhöll sig när filmens producerades.

En sista sak som skiljer de två kombattanterna åt är modet eller tapperheten. Tapperhet är ju som bekant kodad som manligt, medan feghet är ett tecken på omanlighet. I filmen är tsar Peter den beräknande typen som gör upp planer med August den starke bakom ryggen på Karl XII, och han är den som flyr från Narva, trots att den ryska armén uppgår till 80 000 man mot den svenska arméns 8 000.⁸¹ Karl XII framställs däremot som ”ett monstrum av tapperhet”,⁸² som en tidning ironiskt skriver. Eller som en annan tidning beskriver honom, fast nu på fullt allvar: ”hans gudsfruktan, hans oförskräckthet, hans sträva rättframhet, hans enkelhet i vanor och uppträdande och i allt detta: hans *konungslighet*”.⁸³

Karl XII visar sin tapperhet genom att uppträda dumdrigt: han utsätter sig för onödiga risker, till exempel genom att upprepade gånger sitta uppe på kanten till löpgravarna medan kulorna viner runt hans huvud – och det här blir till sist också hans död. Eller som vid kalabaliken i Bender då kungen och en handfull karoliner slåss mot en mångfald större motståndare. Här återfinner vi honom i främsta ledet och trots den överväldigande anstormningen vägrar han retirera till ett närliggande hus. Hans soldater blir tvungna att bokstavligen brotta ner sin kung och därefter släpa in honom i huset.

För att än en gång återvända till Resic så visar hans undersökning att den här typen av dumdrigt mod var kopplat mycket nära, genom myten om krigets erfarenhet, till den ideala manligheten i den amerikanska kulturen. Men efter att de amerikanska soldaterna hade upplevt verklig strid förvandlades deras föreställningar om hjältar och hjältedåd till en enda tanke – att själva överleva. Sådana soldater som tog onödiga risker (och ville utföra liknande hjältedåd som de Karl XII utförde i filmen) ansågs vara ansvarslösa, galna eller säkerhetsrisker. Feghet och rädsla som varit synonyma före soldatens egna erfarenhet av krig, kopplades efter den första erfarenheten inte alls ihop med varandra eftersom alla nu kände rädsla i varierande omfattning.⁸⁴

Fanns det då ett liknande samband mellan tapperhet och manlighet och mellan feghet och omanlighet i 1920-talets Sverige? Det är en fråga som inte har något givet svar, men eftersom *Karl XII* använder sig av den här distinktionen i förhållandet mellan Karl XII och Peter den store, kan man anta att det å ena sidan fanns åtminstone en övergripande föreställning om att den där här typen av mod sågs som något manligt. Å andra sidan påträffas en hel del ironiska kommentarer om Karl XII:s tapperhet i filmen, främst från vänstertidningar,⁸⁵ medan några högertidningar hyllar modet som något typiskt svenskt⁸⁶ – och därmed också manligt eftersom manlighet, militären och nationen var begrepp som låg varandra nära. De olika åsikterna om Karl XII från höger- och vänsterhåll hänger förstås även ihop med den klivna inställningen till Karl XII som nationalromantisk symbol för Sverige. Var han hjälten som räddade landet från tre samtidiga angripare eller höll han Sverige kvar i ett överdrivet långt krig (Stora nordiska kriget 1700–21) som ledde till svält och umbäranden för folket?

Karl XII:s framställning av svenskar och ryssar är vinklad överlag. Det hör till att fienden demoniseras medan den egna sidan glorifieras.⁸⁷ Ändå får både Gösta Ekman och Nicolai de Seversky mycket beröm för sina rollprestationer, oberoende av om recensenten skrev för en höger- eller en vänstertidning. Lade då inte tidningarna märke till vinklingen? Jo, de flesta – dock inte alla – tidningarna genomskådade faktiskt den vinklade framställningen av svenskar och ryssar i filmen, men de bortsåg från vinklingen till förmån för skådespeleriet när det gällde Ekman och de Seversky. En som svalde den kontrasterade framställningen av Karl XII och Peter den store med hull och hår var Gustaf Cederström, den kände konstnären som blivit berömd för sina tavlor med karolinska motiv:

En storartad scen är den då kungen följer bakspåren av den förfrysande hären. Ömt lägger han en mot en trädstam likt en bildstod stående ihjälfrusen soldat till rätta med huvudet stött mot en översnöad kamrat, faller sedan på knä i snön bland de döda för att bedja för dem. – En typisk scen är även den då Tsaren med våld vill civilisera sina bojarer och ej fruktar för att skära av deras skägg, alla asiaters stolthet, en scen lika karakteristiskt för denna Rysslands skapare, som kung Karl med knäppta händer framför sin bibel – för honom.⁸⁸

Sammanfattningsvis kan vi konstatera att *Karl XII*:s skapare medvetet använde sig av samtida föreställningar och idealbilder om manlighet för att sätta upp en kontrast mellan Karl XII och Peter den store. Det här gjorde de för att glorifiera den svenske kungen, samtidigt som de till viss del demoniserade den ryske tsaren.

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. För analysen har även visat på den spricka som finns mellan ideal och verklighet när det gäller manlighet, till exempel i fråga om alkoholdrickande. Var det manligt att själv kunna kontrollera sina passioner genom att avstå från att dricka, som Karl XII



Karl XII (Gösta Ekman) visar upp självkontroll och enkelhet som i sitt konungsliga uttrycket får utgöra sinnebilden för den hegemoniska idealmanligheten. Bilden hämtad ur Filmnyheter 1925:4.

gjorde, eller var det manligt att dricka sig genom ett helt krig och ändå vinna det som Peter gjorde? Trots att dessa påståenden motsäger varandra skulle jag vilja säga att båda är riktiga – det kunde (och kan) vara både manligt och omanligt att dricka alkohol – och att det här är ett exempel på hur olika föreställningar om vad som är manligt eller inte kan existera sida vid sida.

I filmens värld var alltså Karl XII mer man än Peter den store, men hur löste *Karl XII*:s skapare motsägelsen med att den tappre svenske absolutisten blev besegrad av den fege ryske suputen vid Poltava? Det är enkelt. Efter Poltava lyfter filmskaparna helt sonika bort Peter den store ur handlingen och därefter kan inte längre några jämförelser göras mellan de två kombattanterna – som, i ljuset av nederlaget, kanske skulle ha visat upp Karl XII i en mindre manlig dager.

Avslutning – en mångfacetterad bild av 1920-talets manlighet

Det fanns alltså en rad olika manligheter representerade i *Karl XII*. Man skulle också kunna vända på det och uttrycka det så att filmen inte heller ger någon enhetlig bild av manlighet, trots att det var en nationalistisk propagandafilm för ett starkt försvar. Borde inte filmens skapare ha sett till att åtminstone alla svenska män i filmen, karo-

liner och andra, var lika manliga som idealet själv, Karl XII? Svaret på frågan är nej. Det hänger ihop med logiken med film som massmedium. Ett massmedium har ett grundläggande mål och det är att nå ut till en masspublik. För att göra det måste massmediet tillfredsställa en hel rad av olika människor som i sin tur har helt olika åsikter, till exempel om manlighet eller hur en man skall uppträda trovärdigt. Massmediet, eller filmen i det här fallet, är ju faktiskt i själva verket en slags envägskommunikation i den meningen att de som skapar filmen bara har en chans att kommunicera – att nå ut med sitt budskap – och därför kan de inte heller riskera att ensidigt framställa stereotypa karaktärer som alla är stöpta i samma hegemoniska manlighetsform som Karl XII var. Hade de gjort det skulle förmodligen väldigt få människor tagit sig till biograferna för att se filmen och därmed skulle också *Karl XII*:s möjlighet att påverka någon överhuvudtaget gått upp i rök.

Anledningen är given. Hade alla manliga karaktärer framställts som Karl XII så skulle inte åskådarna fått chansen till tillfredställelsen att känna igen sig. Observera att den här tillfredställelsen inte har något att göra med den psykoanalytiska identifikationen. Åskådarna tror inte att de är Hans Küsel, Lasse Ulfclou eller Karl XII. Däremot kan åskådaren känna igen sig genom att vissa drag eller egenskaper återfinns hos någon eller några av karaktärerna. När åskådaren sedan ser dessa drag så inträffar det fantastiska, de tvådimensionella karaktärerna på filmduken framstår som trovärdiga!

Det här kan även kopplas till R. W. Connells teoretiska struktur med olika manligheter. Enligt Connell befolkades den hegemoniska manligheten av väldigt få män, om ens några alls, eftersom idealen var omöjliga att uppfylla. Analysen av *Karl XII* speglar också det här förhållandet eftersom nästan ingen av de manliga karaktärerna i filmen var förmögna att nå upp till, eller hålla sig kvar på, den höga idealiska nivån. Hade alla manliga karaktärer varit som Karl XII skulle de inte framstått som trovärdiga. Detta är också skälet till att *Karl XII*:s skapare var tvungna att ha med en avvikande karaktär som kritikerfavoriten Hans Küsel, trots att han knappast utgjorde en bild av den svenske idealmannen. Däremot visar analysen att allt inte var tillåtet och det förekom en viss kontroll i skildrandet av manlighet i *Karl XII*. Både den feminina Hans Küsel och Lasse Ulfclou i kvinnokläder är exempel på karaktärer som genom filmens framställning styrs tillbaka till en mer ofarlig manlig grund, efter att ha varit ute och fiskat på mer grumligt feminint vatten.

Tittar vi sedan på vad samtiden hade att säga om de manliga karaktärer som tagits upp här så är de nästan förvånande samstämmiga i sin bedömning. Alla tyckte om avvikaren Hans Küsel – som vann sin manlighet, medan alla ogillade krigaren Lasse Ulfclou – som till viss del förlorade sin. Karl XII:s manliga karaktär gav däremot upphov till delade meningar som kan hänga ihop med att han upplevdes som mer överklig i sin hegemoniska ensamhet, men också mycket beroende på att han var omtvistad som nationalromantisk symbol.

Kan då *Karl XII* sägas ingå i George L. Mosses koncept myten om krigets erfarenhet, där filmer kan trivialisera krigets fasansfulla verklighet? Ja, utan tvekan är *Karl XII* en

film som romantiserar krig som något typiskt manligt, vilket analyserna av filmens karaktärer visat. Men det innebar inte att alla automatiskt och okritiskt köpte denna romantisering. Det går en distinkt skiljelinje mellan höger- och vänstertidningarna. Högertidningarna hyllade filmen för dess fosterländska patriotism, medan vänstertidningarna anklagade filmen för att vara chauvinistisk och krigsförhärjande.

Genom att studera en spelfilm som *Karl XII* – med det uttalade syftet att stärka krigsmakten, och i förlängningen också representationen av manligheten i Sverige – kan man synliggöra en mer mångfacetterad bild av manlighet i 1920-talets Sverige, än vad som skulle ha blivit fallet om man enbart hade sett till idealen. Beviset på denna mångfald är det faktum att filmen till viss del var – och alltjämt är – tvungen att, direkt eller indirekt, spegla det samhälle den produceras i, annars hade den inte framstått som trovärdig. Det hade i sin tur medfört en påtaglig risk för att åskådarna inte kommit i tillräckligt antal till bioograferna. Det gällde inte *Karl XII*. Från den uteblev inte publiken.

Noter

- 1 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.
- 2 *Svenska Dagbladet* 17/11 1925, signaturen Hake (Harald Hansen).
- 3 *Karl XII*-filmen utkom i två delar med premiär 2/2 respektive 16/11 1925. Filmerna finns bevarande på Svenska filminstitutet och på Statens ljud- och bildarkiv.
- 4 *Folkets Dagblad Politiken* 3/2 1925, signaturen Bes (Bernhard Bengtsson).
- 5 Janet Staiger, "Om filmkanonbildningens praxis", i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red.), *Modern filmteori* 1, Lund: Studentlitteratur 1995, s. 202–227.
- 6 Åren 1917–23 brukar kallas den svenska filmens "guldålder". Genom att satsa på färre men dyrare produktioner uppnåddes kvalitet i stället för kvantitet och därmed fick också svensk film sitt internationella genombrott med följden att en rad svenska produktioner exporterades med god förtjänst till uppemot 60 länder. Dessutom blev de stora publikdragare här hemma; se vidare i Leif Furhammar, *Filmerna i Sverige. En historia i tio kapitel*, Höganäs: Wiken Förlag 1991, s. 43–90.
- 7 *Karl XII* kostade 893 000 kronor att förfärdiga och spelade in 531 000 kronor. Den såldes till följande länder: Norge, Danmark, Finland, Tyskland, England, Italien, Rumänien, Bulgarien, Indien, Egypten, USA, Colombia, Venezuela, Panama, Kina, Japan, Argentina, Uruguay och Paraguay. Uppgifterna är hämtade ur *Svensk filmografi* 2 1920–1929, Svenska filminstitutet, Stockholm 1982, s. 242–244.
- 8 Furhammar 1991, s. 114–117. Mer om svenska beredskapsfilmer kan man läsa i Per Olof Qvist, *Folkhemmets bilder. Modernisering, motstånd och mentalitet i den svenska 30-talsfilmen*, Lund: Arkiv förlag 1995, s. 89–96.
- 9 Under den period i historien vi har skriftliga källor från, ungefär 5 600 år, har ca 14 600 krig utkämpats enligt Sanimir Resic, *American Warriors in Vietnam. Warrior Values and the Myth of the War Experience During the Vietnam War, 1965–73*, Malmö: eget förlag 1999, s. 8.
- 10 R. W. Connell, *Masculinities*, Cambridge: Polity Press 1999 (1995), s. 2–44, citatet s. 70 (min översättning).
- 11 Connell 1999, s. 67–86. Den fjärde kategorin är marginaliserad manlighet, men den är förvillande lik den underordnade manligheten, också enligt Connell själv, s. 80–81, och därför avstår jag från att ta upp den här.
- 12 Connell 1999, s. 36–39, 81.

- 13 Resic 1999, s. 9.
- 14 Mosse 1990, s. 80–88, 126–156.
- 15 Mosse 1990, s. 15–22, 201–225.
- 16 Resic 1999, s. 26.
- 17 Resic 1999, s. 8–9.
- 18 Resic 1999, s. 18–26, 34–35.
- 19 Ca 2,5 miljoner av 27 miljoner; Resic 1999, s. 54.
- 20 Den stora tysta massan var som bekant inte så tyst. Antikrigsrörelsen var mycket stor i USA (och Europa) från 1968 och framåt – och att proteströrelsen skulle hålla krigarskapet som det manligaste av manliga egenskaper förefaller inte särskilt troligt.
- 21 Resic 1999, s. 68–102.
- 22 Resic 1999, s. 91–97. Ett exempel är *Soldier Blue* (1970) i regi av Ralph Nelson, som kom som en direkt reaktion på offentliggörandet av Song My-massakern i Life 1969.
- 23 Resic 1999, s. 91.
- 24 Några exempel på nya avhandlingar där filmen har haft delvis eller avgörande betydelse som källor är: Roger Johansson, *Kampen om historien: Ådalen 1931: Sociala konflikter, historiemedvetande och historiebruk*, Stockholm: Hjalmarsson & Högberg 2001; Ulf Zander, *Fornstora dagar, moderna tider. Bruk av och debatter om svensk historia från sekelskifte till sekelskifte*, Lund: Nordic Academic Press 2001; David Ludvigsson, *The Historian-Filmmaker's Dilemma. Historical Documentaries in Sweden in the Era of Häger and Villius*, Uppsala: Studia Historica Upsaliensia 2003; Mats Jönsson, *Film och historia. Historisk hollywoodfilm 1960–2000*, Lund: eget förlag 2004.
- 25 Janet Staiger, *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1992, s. 7–15.
- 26 Erik Hedling, ”Receptionen av Ingeborg Holm: Filmen som politiskt vapen”, i Lars Gustaf Andersson & Erik Hedling (red.), *Filmanalys. En introduktion*, Lund: Studentlitteratur 1999, s. 48.
- 27 Sverker Oredsson, *Svensk rädsla. Offentlig fruktan i Sverige under 1900-talets första hälft*, Lund: Nordic Academic Press 2001, s. 21–39; Lars Ericson, *Medborgare i vapen. Värnplikten i Sverige under två sekel*, Lund: Historiska Media 1999, s. 125.
- 28 Oredsson 2001, s. 95–114, 128–133.
- 29 Oredsson 2001, s. 21–39, 79–95, 128–133.
- 30 Beslutet innebar att försvarsbudgeten minskade från 181 miljoner (1914) till 96 miljoner (1925). Oredsson 2001, s. 127–133. Se också Hans Wieslander, *I nedrustningens tecken. Intressen och aktiviteter kring försvarsfrågan 1918–1925*, Lund: C. W. K. Gleerup 1966.
- 31 *Svensk filmografi 2*, s. 242.
- 32 Zander 2001, s. 44–48, 115–119, 130–133, 154; Oredsson 2001, s. 36–39.
- 33 Zander 2001, s. 90–94, 127, 137, 153.
- 34 Furhammar 1991, s. 114–117; *Svensk filmografi 2*, s. 243; Qvist 1995, s. 89; Zander 2001, s. 195–201.
- 35 *Folkets Dagbladet Politiken* 3/2 1925, signaturen Bes (Bernhard Bengtsson).
- 36 *Arbetet* 2/3 1925, ingen signatur. *Karl XII* såldes bl.a. till Danmark. I recensionen till andra delen av filmen berättar *Svenska Dagbladet* (17/11 1925) att första delen av *Karl XII* gått för utsålda hus under flera veckor i Köpenhamn. Skribenten nämner till och med att danska *Social-Demokraten* hade rekommenderat sin läsare att se filmen, trots att den också av dem betecknades som ”chauvinistisk”.
- 37 *Aftonbladet* 3/2 1925, Oswald Kuylenstierna.
- 38 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.
- 39 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist).
- 40 *Svenska Dagbladet* (29/1 1925) och *Stockholms-Tidningen* (29/1 1925) rapporterar båda om att stora delar av kungahuset, med kungen och drottningen i spetsen, regeringen och diplomatiska kåren

närvarande vid den pampiga premiären.

41 Tallak Moland, ”Konstruksjon av mandighet i det nordlige landskapet. Om Fridtjof Nansens polferder ved århundreskifter”, i Anne Marie Berggren (red.), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Stockholm: Forskningsrådsnämnden 1999, s. 213–221.

42 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist, hans kursivering). *Kalle Utter*, med Anders de Wahl och Karin Swanström i huvudrollerna, hade premiär samma dag som *Karl XII*.

43 *Stockholms-Tidningen* 3/2 1925, signaturen Robin Hood (Bengt Idestam-Almquist).

44 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.

45 Jonas Lilieqvist, ”Från nidning 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*, Stockholm: Forskningsrådsnämnden 1999, s. 85–88 (hans klammer).

46 lappri = obetydlig sak, bagatell.

47 Claes Ekenstam, ”Rädd att falla: gråtens och mansbildens sammanflätade historia”, i Anne Marie Berggren (red.), *Manligt och omanligt i ett historiskt perspektiv*, Stockholm: Forskningsrådsnämnden 1999, s. 157–173.

48 Uppräknade symptom: nervös, promiskuös, ostadig, svag, känslig; Mosse 1990, s. 61–63.

49 Att manusförfattaren Hjalmar Bergman har hämtat inspiration från annat håll när det gäller Hans Küsel står klart. Både i sin dagbok och i ett brev nämner Bergman att han läst Verner von Heidenstams *Karolinerna* för att få inspiration, och här återfinns en viss Måns Fransöske – en sprätt som drar ut i krig med en uppsättning peruker i bagaget och till slut blir hjälte. Dagbok och brev finns citerade i Gösta Werner, *Hjalmar Bergman som filmförfattare*, Stockholm: Bonniers 1987, s. 131, 138. Om Måns Fransöske kan man läsa i Verner von Heidenstam, *Karolinerna*, Stockholm: Wahlström & Wistrand 2001 (1897–98), s. 75–95. Även Ulf Zander har uppmärksammat de slående likheterna mellan Hans Küsel och Måns Fransöske; Zander 2001, s. 199.

50 Lilieqvist 1999, s. 81. I *Karolinerna* görs jämförelsen: ”Könich Carolus mer ensam än den armste trosskusk”; Heidenstam 2001, s. 162.

51 Resic 1999 s. 103–167. Det går även att vända på det och hävda att manligt självupppoffrande i krig i själva verket är livgivande (feminint), eftersom det räddar liv på andra; Jean Bethke Elshain, *Woman and War*, Chicago: The University of Chicago Press 1995 (1987), s. 194–225.

52 *Dagens Nyheter* 3/2 1925, signaturen Marfa (Elsa Danielsson).

53 *Nya Dagligt Allehanda* 3/2 1925, signaturen Jens Flik (Carl Björnberg).

54 *Stockholms Dagblad* 3/2 1925, signaturen Gvs (Herbert Grevenius).

55 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*, Stockholm: Forskningsrådsnämnden 1999, s. 177–179.

56 Mosse 1990, s. 144–156.

57 Resic 1999, s. 8–9, 91–97.

58 Tjeder 1999, s. 179–183.

59 Mosse 1990, s. 26–27, 55–60.

60 Exempelvis genom att kvinnor sköter om ”hemfronten” med arbeten på ammunitionsfabriker, eller att mödrar, hustrur och fästmör uppmuntrar sina män att frivilligt gå ut i kriget – för då blir de ju riktiga män – i ett totalt anammande av myten om krigets erfarenhet, som visar att även kvinnor påverkas av den; Elshain 1995, s. 180–193.

61 Thomas Sörensen, *Det blänkande eländet. En bok om kronprinsens husarer i sekelskiftets Malmö*, Malmö: eget förlag 1997, s. 53–122. Sörensen undersöker också anledningarna till varför svenska män frivilligt sökte sig till militären (hans undersökning sträcker sig tillbaka till 1874, då alternativen var fler) och kommer fram till att männen inte i första hand sökte för äran, utan för att de trodde att de skulle få

det bättre ekonomiskt; Sörensen s. 38–43.

62 Ekenstam 1999, s. 166–168; Lilieqvist 1999, s. 73–82.

63 Tjeder 1999, s. 183–188. Det här nollsummespelat med kroppens finita energi gällde förstås också kvinnor och deras uppfostran. Kvinnor skulle inte lägga sin energi på att arbeta och studera. Deras energi skulle istället användas för att föda och uppfostra barn – vilket legitimerade en fortsatt kvinnlig underordning.

64 transvestit = person, oftast en man, som klär sig i det andra könets kläder. Begreppet skall inte förväxlas med transsexuell, som innebär att personen vill byta kön.

65 Att Lasse och Aysha utgör det ”romantiska” inslaget i andra delen av *Karl XII* är inte helt klart. Det antyds att de kommit varandra nära, men de kommer aldrig till skott, t.ex. så kramar eller kysser de aldrig varandra. Det är inte otänkbart att filmskaparna ansåg att det var för kontroversiellt att låta en svensk pojke och en turkisk flicka visa sin kärlek för varandra.

66 *Dagens Nyheter* 3/2 1925, signaturen Marfa (Elsa Danielsson).

67 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur.

68 *Social-Demokraten* 17/11 1925, ingen signatur.

69 *Dagens Nyheter* 17/11 1925, ingen signatur.

70 *Svensk filmografi* 2, s. 239, 243–244, 267.

71 Nicolai de Seversky var en exilryss, bosatt i Paris, som kontrakterades för rollen som Peter den store. Han kunde alltså inte prata svenska! Det här är ett exempel på hur stumfilmen var internationell på ett helt annat sätt än vad som blev fallet då språkbarriären satte upp sitt hinder i och med ljudfilmens genombrott.

72 Det är en av få kamerarörelser överhuvudtaget i filmen. Under en stor del av stumfilmstiden var kamerorna så stora och klumpiga att regissörerna helst såg att stativet spikades fast i golvet för att inte bilden skulle bli skakig. När regissören John W. Brunius ändå väljer att vrida på kameran i den här scenen får det effekten att tsar Peter blir ”påkommen” med något oanständigt.

73 Tjeder 1999, s. 183–188.

74 *Aftonbladet* 3/2 1925, Oswald Kuylenstierna.

75 *Folkets Dagblad Politiken* 17/11 1925, signaturen Ax (Axel Andersson). ”Pelle Frisk” = kapten Frisk, den pseudonym som Karl XII använde under ritten till Stralsund.

76 Tjeder 1999, s. 187–188; Tommy Gustafsson, ”Förbudsfolkomröstningen – en diskussion om manligt och kvinnligt ut ett genusperspektiv”, opublicerad b-uppsats, Lund: Historiska institutionen 2001, s. 6–11.

77 Utom när han flyr från Aurora Königsmarck.

78 Mosse 1990, s. 167.

79 Resic 1999, s. 244–245.

80 Sörensen 1997, s. 65–78.

81 Det här är förstås filmens siffror.

82 *Folkets Dagblad Politiken* 3/2 1925, signaturen Bes (Bernhard Bengtsson).

83 *Stockholms-Tidningen* 17/11 1925, ingen signatur (skribentens kursiv).

84 Resic 1999, s. 108–167.

85 Bland andra *Arbetet*, *Folkets Dagblad Politiken* och *Social-Demokraten*, alla 3/2 1925.

86 *Nya Dagligt Allehanda* och *Stockholms-Tidningen*, båda 17/11 1925.

87 Mosse 1990, s. 150.

88 *Nya Dagligt Allehanda* 17/11 1925, Gustaf Cederström. Flera av Cederströms mest berömda tavlor, bl.a. ”Carl XII:s likfärd” och ”Narva”, var förlagor till scener i filmen och fungerade som ett slags rörliga tablåer.