



Ingrid Esping

Bland elaka jultomtar och hemstöpta ljus: nedslag i privata julfilmer från 1930-tal till 1980-tal

De privata julfilmernas innehåll

FIRANDET AV JULEN har rötter i fornnordisk tid då man under årets mörkaste period anordnade midvinterblot.¹ På 1860-talet introducerades tomten i egenskap av julklappsutdelare och därmed började det moderna julfirandet i svenska hem att anta sin moderna form.² Allt sedan filmens födelse har julen utgjort ett återkommande tema inom spelfilmen och vid sidan av julfilmsuccéer som exempelvis *It's a Wonderful Life* (Frank Capra, 1946), *White Christmas* (Michael Curtiz, 1954), och *While You Were Sleeping* (Jon Turteltaub, 1995) har julens rekvisita och ikonografi använts i så vitt skilda genrer som västernfilm, actionfilm, skräckfilm och pornografisk film.³ Hollywood har därmed bidragit till att göra julen till ett globalt fenomen.⁴ Den amerikanska varianten av julen har således även den kommit att påverka det svenska julfirandets sekularisering, kommersialisering och ritualer förankrade i familjesfären.

I de privata filmsamlingar som fortlöpande katalogiseras och digitaliseras vid filmarkivet i Grängesberg är skildringar av svenskt julfirande vanligt förekommande. "Privatfilm" är den beteckning Cecilia Mörner använder i "Värt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen".⁵ Här väljer jag att koncentrera



Julbaket hemma hos familjen Lindqvist år 1957.



Julens manliga syssla: att hugga en julgran.

mig på ett fåtal privatfilmer, närmare bestämt elva stycken vilka spänner över åren 1933 till 1985 och där det huvudsakliga temat är svenskt julfirande.⁶ Jag kommer att fokusera dels på hur julens ritualer och motiv skildras estetiskt/filmiskt, dels undersöka vilka ideologiska/genusmässiga aspekter som härmed representeras samt huruvida det går att skönja förändring över tiden. I *Snapshot Versions of Life* (1987) har Richard Chalfen undersökt privatfilmens estetiska effekter samt de kulturella betydelser som därmed går att utläsa.⁷ Patricia Zimmermann har i sin tur i *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (1995) studerat de borgerliga kapitalistiska värden som genomsyrar privatfilmernas återkommande skildringar av det sentimentala kärnfamiljeidealet.⁸ Det är dessa sinsemellan olika angreppssätt som jag vill förena i min studie av de privata julfilmerna. Det är mot bakgrund av julens rekvisita som den lyckliga familjen iscensätts inför kameran. I *Home Movies and Other Necessary Fictions* (1999) har Michelle Citron försökt demontera bilden av familjeluckan och finner såväl i familjens egna privata filmsamlingar som i senare kommersiella varianter som exempelvis *America's Funniest Home Videos* hur de förtryck i olika former man inte vill kännas vid ändå skiner igenom.⁹

Som Tom Gunning påpekar uppstod det med uppfinningen av filmkameran nya sätt att förhandla fram och förmedla sociala relationer, inte minst genom att det privata rummet och kroppen kunde blottas för en publik och eftervärld.¹⁰ De privata julfilmerna skildrar ett slags mikrokosmos där modern förbereder den perfekta julen, barnen deltar i julens ritualer som exempelvis pepparkaksbaket och där, som Cecilia Mörner konstaterat, fadern med ganska få undantag befinner sig bakom filmkameran.¹¹

Om fadern avbildas är det i färd med ”manliga” sysslor som exempelvis att hugga julgran.¹² Barnen, som i hög grad är vad julfirandet inriktas på, verkar inte alltid bekväma framför den kamera de förväntas agera inför med tindrande ögon. Detsamma gäller modern vars leende in i kameran inte sker utan ansträngning efter att hon med möda och stort besvär har lagt ned mycket tid på julförberedelserna. Moderns roll i julfirandet kan, som Lena Kättström Höök skriver, vara hjältinnans, martyrens eller ”traditionspolisens”.¹³ I essän ”The Great Christmas Quarrel and Other Swedish

Traditions” pekar Orvar Löfgren utifrån både massmediala källor och ett etnologiskt intervjumaterial på hur julfirandet ofta tenderat att bli en härd för konflikter. Drömmen om den perfekta julen – det de privata julfilmerna avsiktligt önskar skildra – går i en vansklilig balansgång med en frustration över att julen tas på ett sådant allvar. Den är inget man skrattar åt.¹⁴

De privata julfilmernas estetik och berättande

Den avsevärda filmtekniska utveckling som sker under tiden för den undersökta perioden (alltså från början av 1930-talet till början av 1980-talet) med 16 mm-, 8 mm-, Super 8-film och därefter videoteknik avspeglas delvis i filmmaterialet. Merparten av filmerna är i färg, men det är bara filmen i Jonny Sandqvists samling som innehåller ljud. Tekniken har naturligtvis medfört begränsningar, inte minst på grund av att film från början var för dyr och krånglig att hantera för gemene man. På den tiden var det bara möjligt att göra tre minuter långa tagningar, vilket Hans Petterssons film från 1933 är ett exempel på. Det krävdes en rigorös kontroll och ett noga avvägt urval före och under filmningsprocessen.¹⁵

Ändå är de privata julfilmerna generellt präglade av det som Orvar Löfgren beskriver som en lust för ritualen.¹⁶ Julen framkallar en kreativitet vad gäller dekorationer vilka ger filmerna en specifik *mise-en-scène*, och många filmer är präglade av den estetiska lekfullhet och (stumma) berättarglädje som julen verkar inspirera till. De privata julfilmerna använder sig av julen i egenskap av berättelse med tydlig avgränsning i tiden (från första advent och fram till själva julaftonen), med en specifik rekvisita (exempelvis i form av stearinljus, glitter och granar) och med utklädda roller som tomtar, lucior och stjärngossar.

Definitionsmässigt går privatfilmen att relatera både till någonting autentiskt, vilket tangerar dokumentärfilmens upptagningar fast med en nedtonad retorik, samt till den konstruerade spelfilmens berättelser och iscensättningar. James M. Moran menar att privatfilmen inte kan genrebestämmas utan att det snarare rör sig om olika metoder: det går inte att tala i termer av det sanna eller det falska, det verkliga eller överkliga utan vad privatfilmen gör är att kommunicera

och uttrycka sätt att se på *en* begränsad värld i stället för på världen generellt.¹⁷ Det autentiska, alltså det som rör filmernas indexikala status, finns både där och inte. Tiden är inskriven i de miljöer och kontexter som julfilmerna utspelar sig i, men ändå är sanningshalten i vad bilderna visar upp ytterst selektiv.¹⁸ Det visuella material som de privata julfilmerna rymmer är möjligen representativt för själva julfirandet men är inte desto mindre förändrat på grund av kamerans närvaro. Stella Bruzzi menar att dokumentärfilmen är att jämföras med "föreställningen av det aktuella". Detta avser samspelet mellan en förfilmisk verklighet och det som sker inför kameran genom den filmandes kontrollerande eller manipulerande närvaro.¹⁹ Julen kan dessutom ses som ett föreställningsfenomen i sig, genom dess ritualer, rekvisita och karaktärer.

En viktig skillnad mellan privatfilm och dokumentärfilm är att den förra i hög grad saknar styrning eller "röst".²⁰ Konventioner inom dokumentärfilmen som exempelvis berättarröst, intervjuer och "talking heads" används inte heller i de fall det rör sig om ljudfilm. Detta är omständigheter som bidrar till att ge de privata julfilmsupptagningarna en fragmentarisk karaktär. Att filmerna är privata, vilket innebär att jag som åskådare saknar kontextuell information, samt att de knappast innehåller någon retorisk styrning gör att mitt intresse ägnas den visuella presentationen. Trots att jag är främmande inför filmernas privata karaktär bidrar ändå själva julmotivet till att framkalla egna minnen och känslor kring julen. Den upplevelseaspekten har Vivian Sobchack diskuterat i uppsatsen "Toward a Phenomenology of Nonfictional Experience", där hon just pekar på hur förförståelsen och den information filmerna ger – antingen det rör sig om spelfilm, dokumentärfilm eller privatfilm ("film-souvenir") – påverkar vår identifikation och upplevelse.²¹ Men i och med att filmerna lämnar sin privata hemvist och genom filmarkivet i Grängesberg görs tillgängliga för forskning och annan icke kommersiell verksamhet genomgår de ett slags metamorfos. Från att ha varit privata angelägenheter blir de förvandlade till och indexerade som studieobjekt och detta, vilket Cecilia Mörner påpekar, gör det möjligt att tolka filmerna i egenskap av dokumentära upptagningar.²²

Motiven och dess betydelser

Julen uppvisar ett alldeles eget förråd av rekvisita i form av guldglänsande stjärnor, röda hjärtan, fantasifulla tomtar och glittrande julgranar. De lådor med julpynt som resten av året är undanstuvade, packas upp och en nostalgisk sentimental stämning skapas genom ett övermått av dekorationer. "[J]ulkartongerna fungerar som minnesskåp",²³ skriver Kerstin Gunnemark. De privata julfilmerna förstärker den minnesfunktionen ytterligare eftersom de levande bilderna skapar en kraftfull visuell närvaro av någonting frånvarande och kanske även en längtan tillbaka till barndomens jular.²⁴ Vanliga och återkommande motiv i de privata julfilmerna jag studerat är ljusdekorationer, poserande lucior, pepparkaksbak, julgranar och utomhustagningar av gnistrande snö. Endast i filmen ur Astrid Lindqvists samling från 1957 skildras julens religiösa kopplingar, bland annat genom julkrubban i hemmet och besöket i kyrkan.²⁵ I Einar Dahlins samlingar från 1961 och 1962 betonas snarare den materiella sidan av julen, genom att sätta affärlivet i Stockholms city i fokus. Att jultraditionen är bärare av skilda värderingar och lokala variationer blir märkbart genom de miljöer och motiv som de olika filmfotograferna valt att filma och därmed bevara som minnen.

Det heliga juleljuset

Astrid Lindqvists film (färg/stum) från 1957 inleder med en reproduktion av en Carl Larsson-målning och över denna projiceras en text i grönt: "mörk NOVEMBER tänder flitens lampa". Därefter följer en sekvens där två äldre damer stöper ljus. De färdigstöpta ljusen, som är röda och vita, filmas i närbild från olika perspektiv. Därefter placeras fyra ljus i en adventsljusstake. Sekvensen är präglad av estetisk medvetenhet i skildringen av en omsorgsfull arbetsprocess och förberedelse inför julen som även syftar tillbaka till den inledande texten ("flitens lampa"). Nästa sekvens inleds med en reproduktion av Maria och Jesusbarnet samt med texten: "och DECEMBER hälsar JULENS GÄST". Därefter ser vi det första adventsljuset tändas och kort därefter filmas människor på väg ut ur en kyrka. Filmens tilltal poängterar julens religiösa budskap. Advent betyder



Heliga juleljus.

ankomst på latin och texten ”JULENS GÄST” syftar alltså på Jesu ankomst på julaftonen medan den första söndagen i advent betecknar inledningen av det nya kyrkoåret.²⁶

Inför andra advent ser vi en av kvinnorna brodera en bonad med ett kyrkomotiv, inför tredje advent filmas ett luciataåg i kyrkan och inför fjärde advent följer en sekvens där kvinnorna bakar. Dessa tagningar är präglade av samma omsorgsfullhet och estetiska medvetenhet som tidigare ljusstöpningen, vilket ger representationen ett poetiskt skimmer.²⁷ Mandelmusslor och finska pinnar läggs på en plåt och därefter avbildas de färdiggräddade kakorna i närbild från olika perspektiv. På själva julaftonen kommer det besök till familjen och kameran fokuserar på hur ett litet barn leker med julkrubban. Till skillnad från merparten av de övriga privata julfilmerna syns ingen tomt till, men efter paketöppningen dukas julbordet fram och filmen avslutas med den passande texten: ”Nu tändas tusen juleljus”. Astrid Lindqvists julfilm har en förhållandevis tydlig struktur uppbyggd kring tändandet av de fyra ljusen vilka inte endast sprider julstämning utan även ges en sakral betydelse som symboler för adventssöndagarna.²⁸ Därtill ges förklarande information i form av textskyltar vilka anknyter till en inom den dokumentära genren ofta tillämpad förevisande metod.²⁹ Julens eget fortskridande i tiden används därmed som en berättelse där julens religiösa budskap poängteras och där kvinnornas julförberedelser i hemmet arrangeras inför kameran och filmas i en poetisk lyster. Att tomten i den här filmen lyser med sin frånvaro stämmer väl överens med filmens religiösa vinkling.

Neonljus och julhandel

Den kommersiella julen introducerades redan på 1920-talet genom marknadsföringen av symboliska värden. 1939 skedde den mycket lyckade lanseringen av Rudolf med röda mulen (”Rudolph the Red-Nosed Reindeer”) i en amerikansk annonskampanj.³⁰ Julen hade även innan dess varit en tid för blomstrande handel, men också en tid av generositet och gästfrihet riktad både mot närstående samt tjänstefolk och husdjur – nuförtiden riktas inte minst särskilda insatser mot hemlösa i juletid.³¹ I Hans Pettersons film från 1933 ser vi följaktligen

familjens husjungfru sitta med vid det överdådigt dukade julbordet i paradvåningen, inte helt olikt det julfirande med släktingar och tjänstefolk som skildras i *Fanny och Alexander* (Ingmar Bergman, 1982).³² I Einar Dahlins filmsamlingar, som förflyttar oss fram till början av 1960-talet, har julhandeln tagit rejäl fart i den moderna storstaden och skyltsöndagen (som åtminstone tidigare brukade infalla på den första söndagen i advent) är en sedan länge väl etablerad jultradition.³³ Dahlins båda filmer rymmer tämligen långa utomhustagningar från juls skyltningen i Stockholms city, och skiljer sig således motivmässigt från de övriga julfilmer jag har studerat.

Skyltsöndagen är ett fenomen som hänger samman med utvecklingen av offentliga belysningskällor. Det var först på 1950-talet som det elektriska ljuset på ett effektivt sätt kunde lösa belysningsfrågan, vilket i sin tur ökade intresset för fönsterskyltning.³⁴ Einar Dahlins film från 1961 (svartvit/stum) uppvisar ett överflöd av olika belysningar – exempelvis neonskyltar vilka markerar olika lokaliteter som exempelvis Sergels teater, DN-huset, Hötorgshallen, Dux, Hennes och varuhuset PUB. I en sekvens syns ett flertal tända marschaller i olika utsnitt vid sidan av andra julbelysningsdekorationer. Kameran vilar länge och nära vid dessa ljuskällor och representationen är (i likhet med tidigare Astrid Lindqvists film) präglad av en ganska utstuderad känsla för det estetiska. Tagningarna på belysningssskådespeleriet skapar därtill en känsla av stillhet i kontrast till storstadens brusande liv, rörelse och trafik. Vid ett par tillfällen tittar kameran uppåt och visar upp nybyggda höghusfasader med lyftkranar i bakgrunden – bilder som inte har något med julen i sig att göra men som genom en observerande kamera i rörelse ger kontextuell information. För filmfotografen tycks det moderna funktionella storstadslandskapets framväxt vara en källa till inspiration och upptäckarglädje vilket osökt för tankarna till poetiska ”Citysymfonier” som exempelvis *Berlin: Die Sinfonie der Grosstadt* (Walther Ruttmann, 1927).

Einar Dahlins film från 1962 (färg/stum) skildrar en än mer utstuderad skyltfönsterestetik. Om stearinljusdekorationerna i Astrid Lindqvists samling kan sägas frammana en närmast sakral stämning ges de elektriska ljusen här en materialistisk och kommersiell inramning. Det är troligt att det är familjefadern Einar Dahlin som



Julskyltning i Stockholm år 1963.

har filmat en rad skyltfönster med kvinnliga skyltdockor iförda den tidens chicka dammode. Kamerablicken syns närmast tråna efter de konstgjorda kvinnobnen, iförda damskor med höga klackar, vilka avbildas från olika vinklar samtidigt som de för mig ger intryck av att vara aningen surrealistiska. Associationerna går till nutidens H&M-reklam som i juletid skyltar med lättklädda modeller på enorma reklampelare, vilket för vissa förknippats med sexism, för andra med lustfylld flärd i form av röda spetsar.³⁵ I fönstret till en damfrisering med skyltdocksansikten bibringas även informationen: "kammars, schamponeras, sprayas, 23 kr". Under familjen Dahlins vandring i Stockholms city på skyltsöndagen fokuseras även barnens (en son och en dotter) drömmar då de med önskefyllda ögon blickar in i leksaksaffärernas skyltfönster. I ett fönster syns ett pariserhjul i miniatyr med åkande dockor och ett roterande podium med dockor avbildade från olika perspektiv. När detta filmas genom skyltfönstret accentueras inte bara den verkliga rörelsen utan det uppstår även en rad märkliga speglingseffekter genom kameraoptiken. Ett annat fönster som filmas visar rörliga sotardockor sittande på tak och skorstenar. Från närbilden av en grupp sotare följer sedan flera närbilder på enskilda dockor och även här fokuserar kameran på den rörelse som är en del av skyltfönstrets iscensättning av en konstgjord miniatyrvärld. Här observeras storstadens fenomen med hjälp av en filmkamera som är bärbar och därmed rörlig, men de som filmas uppvisar ingen medvetenhet inför kameran och de arrangerade skyltfönstren är iscensättningar som skulle ha existerat även utan kamerans närvaro.

Ett tredje tema, vid sidan av dammodet och leksakerna, utgörs av julens delikatesser. Genom ett skyltfönster filmas julostar i närbild samt brödförpackningar med texten: "byggde bröd". Inne i affären filmas knäckebrödsbakor som hänger på väggen samt ett bord dukat med kaffeporslin och julkakor. I kontrast till de tidigare tagningarna – i synnerhet de som visar det nya och moderna i form av höga hus och trafikerade vägleder – vilar här en gammeldags stämning i miljöer som andas nostalgi och en längtan efter den "äkta" julen från förr.³⁶ Att Astrid Lindqvists film från 1957 inleder med reproduktionen av en Carl Larsson-målning ligger fullt i linje med den nationalromantiska drömmen om ett julfirande på landet för-

verkligt genom hemstöpta ljus, hemvävda bonader och hembakade julkakor. I Einar Dahlins skildring av julen i storstaden uppstår det en kollision mellan det gamla och det nya, men där fokus på modernitet och utveckling främst präglar tagningarna. Vi befinner oss fortfarande i början av 1960-talet och julkommersen skildras som något positivt och oerhört lockande. Att julen ett par år senare skulle ifrågasättas i svallvågorna av 1968 med paroller som "Skit i traditionerna" syns inte alls i Einar Dahlins privata julfilmer.³⁷ Däremot tillhandahåller filmupptagningarna i Stockholms city kontextuell information i form av miljöer och tidsanda vilket berikar upplevelsen för en utomstående betraktare.

Den vita julen

Ett viktigt element i julens rekvisita är snön – förmodligen för att den vid sidan av stearinljusen och neonlamporna lyser upp utomhus under den mörkaste delen av året. I berättelser, filmer, bilder och julsånger är den perfekta julen alltid vit och inhöljd i ett täcke av snö. I de jul- och nyårskort som Jenny Nyström skapade under det tidiga 1900-talet poserar tomten mot vit bakgrund eller i en liten stuga med snön virvlande utanför fönstret.³⁸ Viktor Rydbergs dikt "Tomten" (1881) inleder med beskrivningen av ett landskap där "snön lyser vit på fur och gran, snön lyser vit på taken".³⁹ Även om långt ifrån alla i Sverige får uppleva vita jular har olika medier bidragit till att forma ett kollektivt minne kring en jul med granar tyngda av stora snösjok och där slädar till ljudet av bjällerklang glider fram genom ett vitt landskap upplyst av facklor.⁴⁰

Denna julens vita dröm är något som flera av de privata julfilmerna reproducerar. Finns det snö så lämnar man inomhusmiljön för att filma det vita. Einar Dahlins film från 1962 rymmer, vid sidan av juls skyltningsavsnitten, tagningar på familjens översnöade trädgård. Kameran vilar länge och nära på snötäckta granar och trädgrenar liksom även andra objekt, som exempelvis en nästan översnöad spark, avbildad i olika vinklar. Dessa bilder uppvisar ett poetiskt skimmer och ger just den stämning som förknippas med drömmen om en vit jul och resultatet blir till ett slags frusen stillhet kontrasterad mot storstadens frenesi.⁴¹



Gnistrande snö.



Jul- och nyårshelgen är kall i Rättvik år 1965.



Damer poserar vid Siljans strand.

Den första filmen i Leif Sundqvists samling (svartvit/delvis i färg/stum), som skildrar familjens jul i Rättvik år 1966, rymmer en lång utomhustagning av det lantliga snötäckta landskapet med dess röda stugor och snötäckta granar. Snön bildar här den perfekta inramningen åt ett julfirande på landet tämligen befriat från storstadens kommers och neonskimrande rekvisita.⁴² Dessutom är det, som den andra filmen i samlingen visar, kallt: istappar omgärdar bilden av en termometer av märket Sica som visar minus 32 grader.⁴³

Ett tåg anländer till stationen (ett för filmen nästan lika gammalt motiv som filmen själv) och ett par vänner till familjen kliver av. I en lång sekvens skildras deras promenad ute på isen med Rättviks kyrka och slalombacken i bakgrunden. Här är kamerans rörlighet och delaktighet i det skildrade påtaglig. Vid ett tillfälle filmar fotografen sina skor när han går över snön. Lite senare gör kameran en panorering över det av vintern insvepta samhället och en inzoomning används för att fånga in solnedgången. Ännu en gång rymmer utomhustagningarna autentiska markörer i form av skyltar som exempelvis "Hotel Lerdalshöjden", "Jöns-Andersgården" och "Slalombacken", vilka bidrar till att lokalisera tagningarna. Här blir även filmfotografens delaktighet i skeendet märkbar genom att de som blir filmade uppvisar en tydlig medvetenhet inför kameran. Två kvinnor poserar vid ett träd intill bryggan vid den frusna sjön Siljan. Den ena kvinnan tar några danssteg med blicken mot kameran och en man tar av hatten och gör en hälsning.⁴⁴ Vid ett annat tillfälle räcker samme man ut tungan åt filmfotografen. Leif Sundqvists film från 1966 ger tydliga indikationer på hur minnen av julen konstrueras i samspel mellan den som filmar och de som filmas, vilket liknar den karaktär av föreställning Bruzzi menar är avgörande för hur *en* dokumentär sanning antar form.⁴⁵

Tomtemyten och den "heliga" familjen

Merparten av de privata julfilmer jag har studerat skildrar besöket av tomten, julklappsutdelningen samt paketöppningen.⁴⁶ Jultomten som karaktär har en komplicerad historia som går tillbaka till Myrna på 300-talet och helgonet S:t Nicholas – ofta avbildad som en gammal vitskäggig farbror i biskopsmössa – som vid sidan av att

vara sjömannens skyddshelgon även blev ett populärt helgon för barn. I den svenska folktron finns dock en alldeles egen tomtegestalt i form av den dvärgliknande gårdstomten som visserligen ägnade omsorg åt att vakta gårdens djur, men bara om man höll sig väl med honom.⁴⁷

Vår svenska tomte är, enligt Inge Löfström, besläktad med den stundom goda stundom onda andevärld som ansågs ytterst levande innan Norden blev kristnat.⁴⁸ Från min norrländska horisont minns jag att mamma ställde ut en tallrik risgrynsgröt på förstutrappan kvällen före julaftonen för att blidka tomten. Gårdstomten var ett väsen som ingav en respekt som fortfarande ljunder i tomtens mest välkända replik: "Finns det några snälla barn"?

I Ann-Mari Pantzars film (färg/stum) från 1969, som skildrar en julmarknad i lantlig miljö, ser vi en tomte i sällskap med en människiska utklädd till bock eller åsna. Detta skulle kunna vara en variant av figuren Klapperbock, vars förklädnad med bockhuvud och klapprande käkar genom sitt oregerliga och spökaktiga uppträdande hade för avsikt att skrämja barn, men som kunde blidkas med hjälp av mat och brännvin (en del bockar var försedda med en inbyggd slang ner till ett kärl så att brännvinet kunde hällas direkt i gapet).⁴⁹ Liknande ondskefulla varelser har även setts i S:t Nikolaus släptåg med exempelvis de utspökade Swarte Piet och Knecht Rubrecht, vilka låtsades bestraffa barnen med en käpp för deras odygd. Julbocken har alltså funnits i olika skepnader innan den moderna tomten tog vid som gåvoutdelare.⁵⁰ Idag lever bocken kvar i julens förråd av rekvisita som en tämligen beskedlig figur av halm. Men kanske kan det (nästan) årliga uppståndet av den enorma halmbocken i Gävle – som vore den en häxa på bål – ha kopplingar till de urgamla betydelser och funktioner som bocken en gång hade. Ordet "bock" har för övrigt vid sidan av sin djuriska och maskulina bestämning andra negativa innebörder i det moderna svenska språket, som exempelvis "horbock" i betydelsen övererotisk man.

Djävulsfiguren förvandlades alltså till julbock och helgonet S:t Nikolaus givmildhet och godhet togs över av jultomten.⁵¹ Det var på 1860-talet som tomten som julklappsutdelare introducerades och ett stycke in på 1900-talet hade jultomten blivit etablerad i var mans hem som julklappsutdelare.⁵² Den tomten har förlorat nästan



Tomten i sällskap med Klapperbock.

alla sina sinistra drag och är ett resultat av en mediering som skett både via konstnärliga gestaltningar i bild och text (exempelvis Jenny Nyströms illustrationer från mitten av 1800-talet) och i filmer – den animerade kortfilmen *Jultomtens verkstad* (*Santa's Workshop*, 1932) är ett stilbildande exempel – vilka torde ha haft det allra största genomslaget i synnerhet vad gäller lanseringen av den nordamerikanska Santa Claus.⁵³ Nyström introducerade en – inspirerad av den folkliga traditionens gårdstomte – fryntlig och välvillig tomte med klappar i säcken och en röd luva.⁵⁴ Disneys skildringar befäste gestaltens utseende ytterligare med den helröda dräkten och det helvita skägget hos en mera fullvuxen tomte.⁵⁵



Tomte i utstyrsel å la 30-tal.

Tomtens mask och utstyrsel bär fortfarande på kopplingar till äldre tiders karnevaler och burlesker.⁵⁶ Under 1900-talets första decennier introducerades pressade ansiktsmasker i massupplagor med tillhörande skägg av vit bomullsvadd och en toppig mössa av rött kräppapper, vilket gjorde tomtens uppenbarelse ganska anonym.⁵⁷ Det är i denna utstyrsel tomten anländer till Hans Petterssons familj julaftonen år 1933 för att dela ut paket, trots att inga barn syns till i bild. Men det är inte bara de vuxna som får ta emot paket, utan även familjens hundar, vilket verkar logiskt med tanke på den tidigare gårdstomtens givmildhet mot djuren i de svenska ladugårdarna. Den pappersaktiga masken gör dock tomten till en ganska bisarr uppenbarelse. Att han är med på filmen och tittar in i kameran, tyder på att jultomten under 1930-talets första hälft blivit till en självklar attraktion även utan barnens antingen tindrande eller lätt förskrämda ögon.⁵⁸



Mamma med tomtebarn, julen 1961.

I de andra privata julfilmerna är det barnen som står i fokus för tomtens uppmärksamhet, och här är variationerna vad gäller tomtens uppenbarelse rikliga. I Einar Dahlins film från 1961 är det barnen i familjen som får agera tomtar inför kameran. Det råder en uppsluppen stämning och tomtebarnen vinkar till kameran innan de går. Men det som kameran främst fokuserar på är själva öppnandet av en överdådig samling julklappar.⁵⁹ Att Jonny Sandqvist film från julen 1980 förutom att den är i färg även har ljud gör att känslan av autenticitet ökar eftersom julen i verkligheten både är i färg och belamrad med en mängd olika ljud. Här både ser och hör vi exempelvis tomten prata bakom sin mask: ”God jul, finns det några

snälla barn [...] vad jag ser dåligt [...] finns det några snälla barn [...] God jul [...] Så går jag i väg [...] Ska ni hjälpa tomten så han slipper vara så länge [...]”. Ljudet bidrar till att informera om att den här tomten (troligen farfar eller morfar) är gammal, trött och inte så entusiastisk inför sitt uppdrag. Lite längre fram ser vi honom utan tomteutstyrsel sitta vid ett bord med två små barn (barnbarn) i knäet och ännu en gång beklagar han sig: ”[H]an orkar inte mer, känn på hjärtat, ”dong”, ”dong” [...] Oj, oj, jag tror att ni är ganska trötta [...] Ja, vad ska vi sjunga då [...] Bä, bä vita lamm”.⁶⁰

Den ”(sken)heliga” familjegemenskapen

Julen har blivit en av modernitetens stora berättelser och som sådan är den en konstruktion av motsättningar och tvetydigheter, formad (och stadd i förändring) genom både kommersiella institutioner och medier. Tomten har, som Russel W. Belk påpekar, utvecklats till att bli en ”helig” figur för en sekulariserad värld. I likhet med Jesus har tomten försetts med övernaturliga talanger, men hans gåvor är materiella istället för själsliga. Från sitt snövita land, som har himmelska associationer, ser han allvetande ned över jorden och vet vilka barn som varit snälla och vilka som har varit elaka. Men i all sin magi skiljer sig den fryntliga, hedonistiska, rödklädda tomten markant från den jesuslika uppenbarelsen som avbildas som ung och smal, bärandes vita särkar, och med en seriös framtoning i kraft av helbrägdagörare i en icke materiell sfär.⁶¹

Julen är den största av årets familjehögtider och berättelsen om den heliga familjen samt det kristna kärleksbudskapet stämmer väl överens med den lyckliga julgemenskapen som ideal.⁶² De privata julfilmerna upprätthåller denna förebild. Kameran reproducerar minnen genom att skildra och iscensätta familjens julritualer. Filmernas konstruktion är således ideologiskt betingade på de sätt familjehistorierna tillrättaläggs och bevaras som en autonom enhet på vilken samhället antas vara uppbyggt.⁶³ Härmed döljer filmerna det som julen också kan vara: ensamhet, besvikelse, köphysteri, frosse-ri, alkoholism och alienation. Dessa är de av julens baksidor som kameran sannolikt raderar ur familjehistorien. Bakom julens glittriga rekvisita och maskeradupptåg döljer sig ofta lika delar innerlighet



Barn poserar som stjärngosse och Lucia.



Finklädjd pojke på julaftonen år 1961.

och hyckleri. Filmerna avser inte att visa mammornas ansträngningar inför julen, men antyder ändå en viss trötthet eller anspänning, exempelvis hos den mamma som vid julbordet torkar sig med servetten, vinkar mot kameran och höjer sitt snapsglas. Och tindrarnas ögon egentligen? Stundom verkar de större barnen känna sig föga bekväma i de situationer där de förväntas posera som lucior, stjärngossar och tomtar, eller då de får demonstrera sina julklappar inför kameran. De riktigt små barnen verkar på det hela taget osäkra och lite oförstående inför julens ståhej. Dessutom verkar de vara ganska så trötta på att fara runt på julmarknader och lite frusna under uteleken i de gnistrande snödrivorna, allt medan kameran observerar dem.

Filmer som skildrar verkliga personer i verkliga situationer innebär etiska forskningsproblem att konfrontera. Inom den dokumentära filmtraditionen har den typen av spörsmål stundom ignorerats. Ett mönster som man ofta finner inom dokumentärfilmen antar form redan i Robert Flahertys *Nanook of the North* (1922) på de sätt filmaren kreativt skildrar och tillrättalägger eskimåernas liv i deras privata sfär.⁶⁴ En liknande maktrelation existerar i de privata julfilmerna, då familjefadern filmar och filmens objekt utgörs av mamman och barnen. Skillnaden är dels att familjefadern inte är någon utomstående professionell filmare, dels att privatfilmerna inte är tänkta för en offentlig publik (därmed är de heller inte censurerade). För mig som *utomstående* åskådare blir det etiskt vanskligt att i detalj diskutera komplikationerna därför att det skulle innebära ett utlämnande av de individer som medverkar i de privata julfilmerna. I mera generella termer går det dock att konstatera att de privata julfilmerna tenderar att exploatera i synnerhet barnen. Genom filmmediet *används* barnen för att göra bilden av den lyckliga familjegemenskapen komplett. Men det är inte barnens egna minnen som skildras, utan snarare är det den som står bakom kameran som tillkännager sin egen dröm om julen – kanske som en kompensation för förlusten av egna lyckliga barndomsjular – i avsikt att föra jultraditionens riter vidare till nästa generation. Möjligen kan själva filmandet av julen bli ett sätt att undvika ”det stora julgrälet” då koncentrationen i stället riktas mot att iscensätta den perfekta julen inför den kamera som på samma gång i någon mening kräver och utnyttjar sitt motiv.

Trots att mitt filmmaterial spänner över nästan 50 år och trots en både filmteknisk och samhällslig utveckling verkar julen och julfirandet vara något tämligen oföränderligt i grunden, om än det finns lokala variationer. De privata julfilmerna uppvisar inga andra familjeideal än kärnfamiljens, men troligen är detta på väg att försvinna i en tid av nya familjekonstellationer och då gränsen mellan den privata sfären och den offentliga är på väg att luckras upp. Nya tekniker tillhandahåller i dag möjligheter för alla som så önskar att uppvisa det mest privata, via exempelvis det digitala fotoalbumet på nätet, för en anonym publik. Och inom Reality-tv är det just sätten att inför kameran ”leva ut” och tillkännage det mest privata som för den utomstående betraktaren framstår som den stora attraktionen.



Liten flicka poserar på julbock.

Noter

1. Inge Löfström, *Julen i tro och tradition* (Älvsjö: Skeab Förlag AB, 1981), s. 25 ff.
2. Håkan Liby, "Från vadmalskjortel till plyschkappa", *Nu gör vi jul igen*, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red. (Uppsala: Institutet för språk och folkminnen i samarbete med Folklivsarkivet, Lunds universitet, 2006), s. 27.
3. Gary J. Svehla och Susan Svehla, *It's Christmas Time at the Movies* (Baltimore: Midnight Marquee Press, 1998).
4. Mark Connelly, "Introduction", *Christmas at the Movies. Images of Christmas in American, British and European Cinema*, Mark Connelly red. (New York: I. B. Tauris Publishers, 2000), s. 1.
5. Cecilia Mörner, "Vårt att minnas – nedslag i privata filmsamlingar från 1960–1980-talen", Mats Jönsson och Cecilia Mörner, *Självbilder. Filmer från Västmanland* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2006).
6. Det studerade filmmaterialet består av Hans Petterssons samling, film nr. 14; Malte Hemborgs samling, film nr. 7 B och 8 a; Astrid Lindqvists samling, film nr. 18; Einar Dahlins samling, film nr. 38 och 50; Leif Sundqvists samling, film nr. 4 A och 4 B; Ann-Mari Pantzars samling, film nr. 32; Jonny Sandqvists samling, film nr. 7 samt Åke Kristoffersons samling, film nr. 8 A.
7. Richard Chalfen, *Snapshot Versions of Life* (Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1987).
8. Patricia R. Zimmermann, *Reel Families. A Social History of Amateur Film* (Bloomington: Indiana University Press, 1995).
9. Michelle Citron, *Home Movies and Other Necessary Fictions* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), s. 9.
10. Tom Gunning, "Embarrassing Evidence. The Selective Camera and the Documentary Impulse", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 47–57.
11. Mörner, aa, s. 84.
12. Se exempelvis Einar Dahlins samling, film nr 38 samt Leif Sundqvist samling, film nr. 4 A.
13. Lena Kättström Höök, "Drömmen om julen. Ideal och verklighet", Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 224–225.
14. Orvar Löfgren, "The Great Christmas Quarrel and Other Swedish Traditions", *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller red. (Oxford: Clarendon Press, 1993), s. 218. Essän finns återgiven på svenska: "Drömmen om den perfekta julen" i *Svenska vanor och ovanor*, Jonas Frykman och Orvar Löfgren red. (Stockholm: Natur och Kultur, 1991), s. 79–100.
15. James M. Moran, *There's No Place Like Home Video* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002), s. 40 f.
16. Löfgren, aa, s. 22.
17. James M. Moran, aa, s. 62. Moran hänvisar här till Bill Nichols definition av vad som skiljer spelfilm från dokumentärfilm. Medan spelfilmen gestaltar "a world" så representerar dokumentärfilmen "the world", enligt *Representing Reality. Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Press, 1991), s. 109.
18. Carl Plantinga, *Rhetoric and Representation in Nonfiction Film* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997), s. 66 ff. Plantinga använder C. S. Pierces begreppsapparat där ikoner och index är baserade på tecknets relation till dess referent, och där indexikala tecken är relaterade via närhet eller kausalitet och ikoniska tecken genom att de liknar vad de avbildar.
19. Stella Bruzzi, *New Documentary. A Critical Introduction* (New York: Routledge, 2005), s. 123.
20. Bill Nichols, "The Voice of Documentary", *New Challenges for Documentary*, Alan Rosenthal, red. (Berkeley och London: University of California Press, 1988), s. 50 samt Carl Plantinga, aa, s. 85 ff.
21. Vivian Sobchack, "Toward a Phenomenology of Nonfictional Film Experience", *Collecting Visible Evidence*, Jane M. Gaines och Michael Renov, red. (Minneapolis och London: University of Minnesota Press, 1999), s. 243.
22. Mörner, aa, s. 75 f.
23. Kerstin Gunnemark, "Julpynt och minnen", Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 200.

24. Jens E. Kjeldsen, *Visuel Retorik*, Diss. (Bergen: Institutt for medievitenskap, Universitetet i Bergen, 2002), s. 284 ff.
25. Astrid Lindqvists samling, film nr. 18.
26. Löfström, aa, s. 13–16.
27. Inom dokumentärfilmstraditionen har den typen av poetisk representation varit dominerande hos filmare som exempelvis Chris Marker och Joris Ivens. Se Ingrid Esping, *Dokumentärfilmen som tidsresa – Modstrilogen* (Lund: KFS, 2007), s. 181 f.
28. Löfström, aa, s. 17.
29. Se exempelvis Esping, aa, s. 182 f.
30. James Harwood Barnett, *The American Christmas: A Study of National Culture* (New York: Macmillan, 1954).
31. Carl-Herman Tillhagen, *Arbetsliv och julglädje* (Stockholm: Mimer, 1985), s. 11 f.
32. Hans Petterssons samling, film nr. 14.
33. Einar Dalins film nr. 38 samt nr. 50. Fenomenet skyltsöndag omnämns redan år 1895 i en artikel i *Aftonbladet* och vid ungefär samma tid introducerades begreppet skyltfönster i tidningen *Idun*, enligt Tillhagen, aa, s. 13.
34. Tillhagen, aa, s. 13 ff.
35. Birgitta Meurling, ”Romantik och röda spetsar – julens underkläder”, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 111 ff.
36. Einar Dahlins samling, film nr. 50.
37. Kättström Höök, aa, s. 226 f.
38. Liby, aa, s. 29.
39. Citatet är hämtat från Löfström, aa, s. 103. Viktor Rydbergs dikt ”Tomten” publicerades ursprungligen i *Ny Illustrerad Tidning* 1881.
40. Kättström Höök, aa, s. 227.
41. Einar Dahlins samling, film nr. 38.
42. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 a.
43. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 b.
44. Leif Sundqvists samling, film nr. 4 a.
45. Bruzzi, aa, s. 8.
46. Hans Petterssons film nr. 14; Malte Hemborgs film nr. 8 A; Einar Dahlins filmsamling nr. 38 samt nr. 50; Ann-Mari Pantzars samling film nr. 32; Jonny Sandqvists samling film nr. 7 samt Åke Kristoffersons samling film nr. 8 A.
47. Löfström, aa, s. 65–69.
48. Ibid., s. 70.
49. Se <http://www.nordiskamuseet.se/makeframeset.asp?sUrl=http%3A//www.nordiskamuseet.se/publication.asp%3Fpublicationid%3D5443&Cat=&catName=&publicationid=5443> (07-10-04).
50. Ann-Marie Pantzars samling film nr. 32. Se även Löfström, aa, s. 70.
51. Annika Nordström, ”Mormors ljusstakar och tomte latte”, Charlotte Hagström, Marlene Hugoson och Annika Nordström, red., aa, s. 17.
52. Liby, aa, s. 28 och 32.
53. *Jultomtens verkstad*, med Franz Schuberts ”Militärmarsch” som musikaliskt ledmotiv, har visats i svensk television varje julafton från 1959 (från 1978 i färg). Den ingår i serien ”Silly Symphonies” som består av 75 korta animerade filmer producerade av Walt Disney Productions åren 1929 till 1939. Se http://sv.wikipedia.org/wiki/I_jultomtens_verkstad (07-10-05).
54. Löfström, aa, s. 68 f.
55. Liby, aa, s. 32.
56. Daniel Miller, ”A Theory of Christmas”, *Unwrapping Christmas*, Daniel Miller red. (Oxford: Clarendon Press, 1993), s. 30.
57. Liby, aa, s. 32.
58. Hans Petterssons samling, film nr. 14.
59. Einar Dahlins samling, film nr. 38.
60. Jonny Sandqvists film nr. 7.
61. Russel W. Belk, ”Materialism and the Making of the Modern American Christmas”, Daniel Miller red., aa, s. 77–83.
62. Kättström Höök, aa, s. 225 f.
63. Se Malin Wahlberg, ”Mellan privat och offentlig historia: amatörfilm och minne i *Private Hungary*”, *Det förflutna som film och vice versa. Om medierade historieberuk*, Pelle Snickars och Cecilia Trenter, red. (Lund: Studentlitteratur, 2004), s. 161.
64. Se Fatimah Tobing Rony, *The Third Eye. Race, Cinema and Ethnographic Spectacle* (Durham och London: Duke University Press, 1996), s. 12 och 119.