
Pelle Snickars

Om *Kristens resa* – genom mediehistorien

FÖR DRYGT TIO år sedan gjorde arkivarierna på York Institute Museum i staden Saco på den amerikanska östkusten en egendomlig upptäckt. I konstinstitutets källare hittade man ett antal gamla träcylindrar med upprullade dukar. Av arkivförteckningen framgick att de skänkts nästan hundra år tidigare i oktober 1896. Men därefter hade de samlat damm och så småningom helt glömts bort. De upphittade rullarna innehöll målningar som föreföll sitta ihop i en lång rad, och efter att ha skickats till ett konserveringscenter i Massachusetts kunde man konstatera att det rörde sig om ett så kallat "moving panorama". Under 1800-talet var det en populär medieattraktion, spridd över hela Europa och Nordamerika. På många sätt var "rörelsepanoramat" ett slags variant, eller en uppgradering om man så vill av det klassiska panoramamediets 360-gradersrotunda. Medietekniken var densamma; skillnaden låg i att det traditionella panoramats cirkulära målning i rörelsepanoramat slätats ut. Publiken befann sig alltså inte inuti bilden – utan framför den. Där såg de scen efter scen efter scen som rullades fram mellan två stora träcylindrar. Genom att måla en historia eller en resa på en lång duk gav rörelsepanoramat såtillvida illusionen av en berättelse som sakta spelades upp. Narrations-illusionistiskt nådde den här medietypen sin kulmen i det populära Maréorama på Parisutställningen 1900 – en attraktion där publiken satt på ett mekaniskt

gungande skeppsdäck. Den mer än 1.000 meter långa målningen av Hugo d'Alesi avbildade en ångbåtsresa på Medelhavet från Marseille över Venedig till Konstantinopel, och resehandböcker från tiden antyder att Maréoramat var så realistiskt utfört att publiken blev sjösjuk.¹

Rörelsepanoramat i källaren på York Institute Museum visade sig nu inte föreställa en resa – utan en berättelse. När konservatorerna efter möda rullat ut, tvättat och reparerat den mer än två meter höga och nästan 300 meter långa målningen, upptäckte de att den föreställde ett antal scener ur den gamla religiösa moraliteten *Pilgrim's Progress* – eller *Kristens resa* som titeln lyder på svenska. Genom efterforskningar kunde man konstatera att målningen daterade sig till 1851, alltså mer än 170 år efter det att John Bunyans original publicerats. Hans allegoriska moralitet utkom för första gången 1678, och sedan dess har *Pilgrim's Progress* varit ett av världslitteraturens mest spridda verk. David Morgan har i sitt översiktsverk, *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture and the Age of American Mass Production* (1999) hävdad att Bunyans bok förmodligen var 1700- och 1800-talens populäraste litterära text alla kategorier.² Under Bunyans livstid trycktes boken i inte mindre än elva upplagor. Boken har därefter översatts till mer än 100 olika språk och tryckversionerna lär räknas i tusental. Bara i Sverige har *Kristens resa* utkommit i fler än 200 upplagor, och ofta apostroferas berättelsen som den förmoderna epokens mest sålda – näst efter Bibeln.³

Gamla tidningslägg kunde ge besked om att rörelsepanoramat av *Kristens resa* hade ingått i föreställningen "The Grand Moving Panorama of *Pilgrim's Progress*". York Institute Museum beslutade sig att raskt återinviga den restaurerade attraktionen och skicka den på turné. Publik och recensenter var begeistrade; *New York Times* skrev bland annat att panoramat var en narrativ föregångare till filmen och uppmanade folk att inte missa denna mediehistoriska raritet.⁴ Panoramamat hade målats av Joseph Kyle och Edward Harrison May, och uppenbarligen turnerade det under 1850-talet runt på den amerikanska östkusten och visades i olika möteslokaler. Eftersom bildberättelsen var avsedd att ses på håll av en större publik, var den målad med breda penseldrag och kontrastrik kolorit. Föreställningen varade i ungefär två timmar, och inkluderade musik och en värtalig förevisare som med dramatisk stämma berättade för de bildtörstande åskådarna historien om Kristens resa till saligheten. Uppskattningsvis sägs "The Grand Moving

Panorama of *Pilgrim's Progress*" ha setts av uppemot 100.000 personer.⁵ Attraktionen började med att författaren John Bunyan drömde den historia som skulle komma att utspela sig, varför målningen förhöll sig trogen boken som just inleddes på det sättet. Frontespisen till en tidig utgåva av *Pilgrim's Progress* från 1670-talet framställer just en sovande Bunyan som drömmer om Kristens långa resa. På engelska lyder undertiteln, "in the similitude of a dream", och historiens berättarfiktion fixerades alltså redan i titeln.

Berättelsen om Kristens resa trycktes under 1800-talet i otaliga bokupplagor. Dessa böcker hade det gemensamt att de nästan alla var rikt illustrerade, därtill iscensattes historien snabbt i andra medier som broschyrer och pamfletter, panoramor och ljusbilder för laterna magica. I Hasselblads *Illustrerad Priskurant för Scioptikon* från 1896 fanns till exempel mer än 200 ljusbilder om *Kristens resa* listade. Ett slags mediehistorisk konvergens mellan text och bild etablerades såtillvida tidigt när det gällde den här berättelsen, och i ett samhälle genomsyrat av religion formade den sig till en medial moralitet. I det följande står just berättelsens mediala dimensioner i fokus. Vad som intresserar mig är å ena sidan i vilka medieformer som *Kristens resa* framställts, å den andra sidan hur historien påverkats, influerats eller rent av förändrats av de medieformer den återberättats i. Precis som Walter Ong en gång frågade sig hur boktryckarkonsten påverkade och reformerade romanens utveckling, är poängen med den här artikeln att studera hur *Kristens resa* anpassats till nya medieformer. Främst ägnar sig artikeln åt att diskutera visuella gestaltningar av berättelsen från olika mediehistoriska perioder, speciellt ljusbilder från det sena 1800-talet men också filmer på dagens YouTube. Faktum är att Kristen gjort en sannskyldig resa genom mediehistorien. Om de första utgåvorna snart kompletterades med illustrationer, kom historien framöver att approprieras i de flesta medieformer som marknaden hade att erbjuda. Rikt illustrerade bokutgåvor, målade panoramadukar och handmålade eller fotografiska ljusbilder iscensatte alla på sitt eget mediespecifika sätt berättelsen om den ståndaktige pilgrimen som trotsade alla frestelser och faror för att nå frälsning. I skarven mellan 1800- och 1900-tal tog sig givetvis modernitetens nya teknologiska massmedier också an berättelsen. 1912 gjordes en första filmversion, *The Pilgrim's Progress* av bolaget Hochstetter Utility Company – men då hade faktiskt religiös film varit populär en längre tid. Det ledande filmbolaget Pathé producerade till



Fotografier av rörelsepanoramat "The Grand Moving Panorama of Pilgrim's Progress" från 1851.

exempel redan 1903 en serie filmer under devisen "Scènes religieuses et bibliques".⁶ Bunyans berättelse adapterades sedermera också av radion, och under efterkrigstiden iscensattes *Kristens resa* i såväl tv som i animerad form och som serietalbum.

Den huvudsakliga anledningen till att *Kristens resa* har kommit att gestaltas i så många olika medieformer är naturligtvis berättelsens popularitet. Mediemarkanden har nästan enbart varit kommersiellt orienterad, och beträffande Bunyans historia har producenter ofta kunnat räkna med att kristna och andra religiösa grupper varit intresserade av att införskaffa berättelsen i nya medieformer. Det kan tyckas att dessa mediehistoriska versioner av berättelsen på olika sätt uppgraderat den. Det stämmer på ett sätt, men man kan också historisera de medieformer som historien gestaltats i – det fundamentala med nya medier är ju att de bygger på äldre medieformer. Berättelsen om Kristens resa illustrerar därför på ett träffande sätt några av de mediehistoriska frågeställningar kring narratologi och mediespecificitet som den här boken tematiserar.

Medial moralitet

Det berättas att John Bunyan i medelåldern greps av religiös vanda. Synder han tyckte sig ha begått i ungdomen ledde till intensiva teologiska grubblerier. Under 1660-talet började han att predika i sin hemstad Bedford – dock utan tillstånd och det dröjde inte länge förrän han blev arresterad. Dåvarande engelsk lag föreskrev att religiösa sammankomster var förbjudna utanför kyrkans egid, men puritanen och frätänkaren Bunyan gjorde knappast avbön. Istället fick han som straff

sitta på fästning i tolv år. Det var under och efter den långa fängelse-tiden som han skrev de två delarna av *Pilgrim's Progress*. Andra delen, ofta kallad *Kristinnas resa* på svenska, utkom 1684 en bok som delvis författades för att bemöta kritik mot *Kristens resa*. Därefter kom dessa bägge berättelser ofta att sammanfogas till en helhet. Ändå är det nästan bara historien om *Kristens resa* som överförts till andra medier, och det är också den som gjort Bunyan berömd.

I allegorins form är *Kristens resa* berättelsen om en pilgrims vandring från staden Fördärv till det himmelska Sion. Under sin färd möter Kristen allsköns faror och lockelser. Läsaren svävar inte i ovisshet om vad platser och personer betyder eftersom alla har namn som Tvivlets slott, Ateist och Penningkär. Genom att berättartekniskt inta en drömmares position vid sidan av historien – en inte helt ovanlig berättarteknik i litteraturhistorien – var det för Bunyan möjligt att initierat skildra vandringen, och på samma gång fria sig från samtida invändningar och religiösa fördömanden. Som Wolfgang Iser påpekat slås man som läsare av bokens varierande narrativa tekniker. Bland annat gäller det historiens perspektivväxlingar. I regel är det bara berättaren som i sin helhet ser Kristens väg till frälsning, medan han knappt uppfattar vad som ligger bakom nästa krök. Men ibland smälter deras synfält ihop, och pilgrimens blick på det skedda blir då samma som berättarens.⁷

Redan ingressen till *Kristens resa* anger vad som komma skall. "Kristens resa genom denna världen och den kommande, framställd under bilden af en dröm, hvari det visas, huru han anträdde färden, huru full af faror den var, och huru han lyckligt anlände till det efterlängttade landet."⁸ Berättelsen börjar och slutar med andra ord i bokens inledande mening. Denna underströk naturligtvis att det var Kristens *resa* som var själva målet för berättelsen. Han plågas till en början av en tung börda, ofta illustrerad med en enorm ryggsäck, och i nöd anförtror sig Kristen åt en man kallad Evangelist, som visar honom vägen mot den trånga porten. Vägen dit leder dock genom Misströstans träsk, och av personen Värdsligt Vis förleds Kristen att ta en omväg. Evangelist inträder emellertid åter i berättelsen, och Kristen leds genom den trånga porten fram emot Korset där han till slut befrias från sin börda. "Och jag såg i min dröm", skriver Bunyan, "att just som Kristen kom fram till Korset, lossnade bördan från hans skuldror och föll ned från hans rygg".⁹

Därefter blir Kristen ett slags missionär; ensam får han ta sig upp-



"Och jag såg i min dröm att just som Kristen kom fram till Korset, lossnade bördan från hans skuldror och föll ned från hans rygg." Illustration ur *Kristens resa* i en upplaga från 1900.

för berget Svårighet, och efter en tid blir han härbärgerad i palatset Skönhet. Där ikläds han en rustning för den svåra kamp som förestår. Kristen tvingas kämpa med monstret Apollyon – en satansliknande gestalt ur Nya Testamentet – han tar sig igenom Dödsskuggans dal; han möter Munkristen och passerar Påves och Hednings håla. Under sin resa får han en vän i Trofast och tillsammans beger de sig till Fåfänglighetens stad, där Trofast på Fåfängans marknad sent omsider brutalt avrättas genom att brännas på bål. Med hjälp



Kristen kämpar med Apollyon. Illustration ur en bokutgåva från 1850-talet.

av Hoppfull tar sig Kristen därifrån, bara för att infångas av jätten Förtyvlan och spärras in i Tvivlets slott. Med hjälp av nyckeln Löfte lyckas de båda pilgrimerna emellertid ta sig ut, och snart ligger de Ljuvliga bergen framför dem. Från dess toppar kan de se målet för sin vandring, den himmelska staden. För att komma dit måste de dock vada över dödens flod, där Hoppfull räddar Kristen från att drunkna genom att knappt hålla hans huvud ovanför vattenytan. Väl framme vid den himmelska stadens port hälsas de med klockringning och jubel.

Som Erik Esking påpekat i sin *John Bunyan i Sverige* (1930) var syftet med denna allegori att ledsaga läsaren och göra henne "förtrogen med det kristna livets utveckling och framåtskridande. Denna utveckling korresponderar teologiskt med den gamla termen nådens ordning eller *ordo salutis*."¹⁰ I det följande skall nu inte ordas mer om berättelsens protestantiska ideologi, vilken för övrigt är iögonfallande – passagen genom Påves håla är anti-katolsk så det förslår. Snarare ligger fokus här på hur historien gestaltats i olika medier. Redan i de första utgåvorna av *Kristens resa* samsades två olika mediala modaliteter, nämligen text och bild – vilket ju också var vanligt i olika Bibelutgåvor. Som Svend Dahl påpekat i sin klassika *Bokens historia* (1927), hade kopparsticket under 1600-talet erövrat böckerna. Med kopparstickets hjälp kunde detaljerade illustrationer tryckas, vilket just var fallet med Bunyans bok. Som bildteknik var kopparsticket överlägset träsnittet,

samtidigt var det som om det ”skulle möta ett visst motstånd från själva boken”, skriver Dahl, eftersom ”kopparsticket i motsats till träsnittet inte kunde tryckas tillsammans med texten.”¹¹ Illustrationer trycktes separat för att senare integreras i boken, och till en början var det mest fråga om en enda försättsbild – ofta ett författarporträtt, omgivet av allehanda ornament.

Framöver trycktes flera praktexemplar av *Kristens resa*, liksom ett antal illustrerade billighetsutgåvor av boken. Dessutom kartograferades historien förvånansvärt flitigt. På webben kan man idag hitta ett flertal målade och tecknade kartor över Kristens färd. Narrativt är de intressanta eftersom de för läsaren gav en god överblick av berättelsens förlopp. I kartan, ”A Plan of the Road from the City of Destruction to the Celestial City” från mitten av 1800-talet visas till exempel Kristens väg i tre vertikala kartfält – inte olikt en spelplan – med platser tydligt angivna, och med inskriptioner vad som händer Kristen och vilka han träffar under resan. I en annan karta från ungefär samma tid, tecknas Kristens färd som en spiral. Vandringen går där från periferi till centrum i form av ett slags frälsningens geografi. Dessa kartor kan läsas i ljuset av att boken var tänkt som en uppbygglig moralitet, där resan var ämnad att närmast memoreras av den religiöst troende. I kartografisk form var det enklare att komma ihåg berättelsens alla stadier och händelser, och därmed kunde berättelsens protestantiska budskap bättre inskräpas.

I det kartografiska materialet kring Bunyans bok lämnades författaren dock i regel utanför. Där var det enkom historien som stod i fokus, även om det narrativt speciella med *Kristens resa* just var att den återgavs av en berättare som drömde själva historien. På svenska har Bunyans bok ofta haft titeln, *Kristens resa genom världen till den saliga evigheten framställd såsom sedd i en dröm*, och på den engelska förstautgåvan av boken var till exempel ordet ”dream” accentuerat med versaler. I själva boken finns också upprepade passager där berättaren säger sig se saker i den dröm som är själva berättelsen. ”Då jag sof, drömde jag en dröm”, står det bland annat i en bildtext i en upplaga från 1896, och i den bredvidliggande texten kan man läsa: ”och under det jag sof, hade jag en dröm. Jag drömde och si! jag såg en man”. En snarlik formulering finns i en upplaga från 1888: ”Och si! Jag drömde att jag såg en man”. ”Och medan jag sov, hade jag en dröm”, heter det i en tredje version från 1900, ”i vilken jag tyckte mig se en man ... stå med an-



Den drömmande berättaren.

nettes terminologi.¹⁴ Följer man Genette kan *Kristens resa* just ses som ett slags "heterodiegetisk" berättelse som växlar mellan olika narrativa plan. Den allvetande berättaren är påtagligt närvarande i texten, och det kommer därför inte som någon överraskning att de illustrerade bokutgåvorna nästan alltid inleddes med en bild av den sovande författaren – antingen slumrande med handen som stöd, vilande över sitt knä eller dåsande över ett bord – som drömde den historia som läsaren strax skulle få sig berättad. När den drömmande berättaren återkom i historien, figurerade han emellertid aldrig på bild – inte ens i samband med bokens avslutande ord.

Kristens resa i ljusbilder

Enligt *Nordisk familjebok* fanns det 1905 minst 20 översättningar till svenska av *Kristens resa*. I själva verket hade det publicerats inte mindre än 56 upplagor. Av dessa hade så många som 40 stycken upplagor tryckts under 1800-talet.¹⁵ Alla dessa översättningar och upplagor av Bunyans bok antyder att mediehistorien under 1800-talet i mångt och mycket var historien om textens massmedialisering.¹⁶ Skriftens mediala status blev alltmer uppenbar under seklet, inte minst efter 1840 då text började att flankeras av olika visuella medieflöden. 1840-talet är en tid som Lena Johansson betecknat "som bildjournalistikens och xylografiens etableringsskede inom svensk press"¹⁷, men det är framför allt en tid då fotograferingsmediet började att göra sig gällande. Upp-

finnandet av fotografiet 1839 orsakade en enorm kulturell reaktion. Det (då) nya mediets genomslag var rent av en större sensation än våra dagars Internet och digitala kultur. På bara några få år spreds den nya uppfinningen över hela världen, och speciellt förändrade fotografiet tidens bildkultur. Redan vid mitten av 1800-talet presenterades, reproducerades och distribuerades till exempel konst på ett radikalt annorlunda sätt än bara ett decennium tidigare. Traditionellt brukar det med Walter Benjamin hävdas att konsten förlorade sin aura genom fotograferingsmediet – endast de första daguerrotyperna besatt enligt honom en aura eftersom de inte gick att reproducera. Men som bland annat Peter Walsh påpekat förhöll det sig snarare tvärtom; den nya medietekniken producerade en unik aura genom att konsten *de facto* reproducerades.¹⁸ Precis som industritillverkade varor senare skapade kategorin ”handgjord”, diskjockeykonceptet ”vinyl” först kommersiellt etablerades efter att CD-formatet utkonkurrerat LP-skivan – eller såsom begreppet ”digitalt” alstrat kategorin ”analogt” – var det fotografiets mekaniska reproduktion som frambringade originalets aura.

Fotografiets inverkan på samtidens bildkultur innebar också att andra visuella medieformer växte fram. Det nya kemiskt-mekaniska bildmediet kom framför allt att populariseras i stereografisk form, och under 1850-talet började man också att tillverka så kallade diapositiv, det vill säga fotografiska ljusbilder. Laterna magican, med dess till en början målade bilder på glas, är ett projektionsmedium som ofta negligerats inom mediehistoriografin. Trollyktan eller skioptikonmediet – beteckningarna varierade under 1800-talet – var kanske seklets mest folkliga medium, möjligen med undantag för panoramamediet som laterna magican delade samma mediehistoriska tröghet med. Bägge medier var ju populära under mer än hundra år.

Under andra hälften av 1800-talet blev skioptikonbilder ett alltmer spritt medium, speciellt efter 1860 då en industrialiserad ljusbildsproduktion tog fart. Det var framför allt i Storbritannien som skioptikonbilder kom att massproduceras, bland annat av firmor som Bamforth och E. G. Wood. Men även i Tyskland tillverkade flera företag bilder; firman A. Krüss etablerades till exempel i Hamburg 1844 med en produktion specialiserad på geologiska och botaniska ljusbildsmotiv. I Sverige tillverkades mycket få ljusbilder, men i gengäld distribuerade flera firmor som Hasselblad och Numa Peterson olika bildserier. I *Illustrerad Priskurant för Scioptikon med Tillbehör*, som Hasselblad gav

ut 1896, fanns till exempel fyra ljusbildserier med *Kristens resa* listade. Sammantaget rörde det sig om nästan 200 bilder, att jämföra med de tolv ljusbilder om "Martin Luthers lif" som salufördes, eller de knappt 100 bilderna av "Nya Testamentet". Bland de religiösa motiven var det faktiskt bara serien med "Dorés Bibel" som stoltserade med fler ljusbilder. Det antyder förstås den popularitet som Bunyans berättelse fortfarande åtnjöt kring sekelskiftet 1900.

Intressant nog började en av serierna i Hasselblads priskurant med en biografisk historia kring Bunyan själv. I inte mindre än elva bilder fick åskådaren berättat för sig var författaren var född, hur han genomled religiösa våndor, hur han "är förskräckt för sin själs frälsning", och hur han skiljs från sin hustru och sina barn för att fängslas. Bild nio föreställde just "Bedford-fängelset", och när sedan själva berättelsen om Kristen tog sin början visades: "Bunyan insomnad i fängelset". Även en annan av de ljusbildserier som var listade i Hasselblads priskurant började med en bild av den sovande författaren: "Konstens genius tecknande Bunyans dröm". Enligt uppgift var denna serie hämtad "från illustrationer i *The Art Journal*", något som antyder att skiop-tonmediet ibland sökte närma sig konstens räjonger – ljusbilder av berömda konstverk var också vanliga.¹⁹ Det spännande här är emellertid att bägge dessa ljusbildserier följde den illustrerade mallen från de bokupplagor som berättelsen utkommit i. Även i bild påtalades alltså att historien egentligen var en dröm, där Bunyans persona förstås var central. Att i bild understryka att *Kristens resa* var en dröm gav historien ytterligare en betydelsenivå. Dessutom får man förmoda att publiken som bevittnade ljusbildsföreställningar dels var bekanta med bakgrunden till historien, dels att förevisaren emellanåt bröt illusionen och påtalade berättelsens drömda egenhet. Samtidigt hade de två andra serierna om *Kristens resa* i Hasselblads priskurant inte någon inledande bild på en sovande Bunyan. Bägge dessa serier började istället med att Kristen begav sig från staden "Förderf", och sedan följde en rak händelsehistoria utan antydning till en drömmande författare.

På Tekniska museet i Stockholm, i vars arkiv man hittar Sveriges förnämsta samling av ljusbilder från 1800-talet, finns också ett antal ljusbilder om *Kristens resa*. En av serierna är till hälften komplett, och eftersom den första bevarade bilden har nummer tre och visar Kristen på väg från sin hemstad, kan man nog sluta sig till att även denna serie hade en inledande bild på Bunyan drömmande sin historia.



Religiösa bildmotiv var vanliga under det sena 1800-talet.
Skiptikonbilder ur Tekniska Museets samlingar.

Bland de tiotusentals ljusbilder som bevarats på Tekniska museet finns det hundratal bilder med religiösa motiv. Den engelska firman York & Son producerade exempelvis under 1870-talet serien "Bible lands", där utsända fotografer avbildat det heliga landet i ett slags förmodern skepnad. Bland de religiösa ljusbilderna återfinns också många med olika slags Bibelord eller andliga budskap.

Om geografiska motiv dominerade utbudet på ljusbildsmarknaden stod den religiösa genren inte långt efter. I *Numa Petersons priskurant å Laterna-Magica, Sciopikon, Pinakoskop, Dimbildapparater, Modell-Ångmaskiner, Lokomotiv och Elektromotorer* från 1889 var det till och med så att enbart religiösa motiv var listade. Bland de "glasfotogrammer med täckglas, 36 stycken", hade mer än två tredjedelar av bilderna bibliska motiv. "1. Syndafallet, 2. Förvisning ur paradiset [...] 8. Moses upphittande, 9. Moses sönderslår lagens taflor [...] 13. Jesu födelse, 14. Flykten till Egypten [...] 20. Den heliga Nattvarden, 21. Jesu tillfångatagande, 22. Jesu korsfästning". Numa Peterson, som sedermera kom att bli en betydande svensk filmpionjär, sålde även stora ljusbildsapparater. "Laterna-Magica för gifvande af föreställningar för 2-300 per-

soner”²⁰ ger en vink om att mediet ägde stor popularitet före sekelskiftet 1900.

Laterna magican är dock en betydligt äldre medieform. Bilder målade på glas projicerade med hjälp av en laterna magica, var en teknik som etablerades redan under 1600-talet. I sin *Ars Magna Lucis et umbræ in mundo* från 1645 beskrev till exempel jesuitprästen Athanasius Kircher ingående hur en laterna magica fungerade. I hans traktat fanns också talrika illustrationer med glasbilder monterade i avlånga trärack, vilka bakifrån genomlystes av en oljelampa. Ofta figurerade olika slags vanitasmotiv i tryckta illustrationer av trollyktan, och mediet kopplades tidigt samman med spiritism och andlighet. Att fotografiska ljusbilder med religiösa motiv sedermera var framträdande i markandsutbudet är därför inte ägnat att förvåna. Under 1700-talet turnerade så kallade lanternister land och rike runt; i städer och på landsortens marknader visade de sina färgglada ljusbilder för en andäktig publik. Fjärran länder och komiska figurer, aktuella händelser och religiösa motiv projicerades på vitkalkade husväggar eller uppspända lakan, och inte minst bildernas prunkande kolorit måste ha tett sig smått fantastisk för åskådare som annars bara såg bilder i kyrkan.

Vid mitten av 1700-talet började så lanternister, som till exempel Johan Schröpfer i Leipzig, med ett slags illustrerade spiritiska seanser. Vid sidan av att projicera bilder intog förevisaren även rollen som berättare, och tidigt etablerades här ett intrikat samspel mellan tal (eller text) och bild. Att de många illustrerade utgåvorna av *Kristens resa* snart skulle omsättas i ljusbilder framstår såtillvida som logiskt. Tidens ”projektionskonst” – en term som började att användas kring 1800 – innefattade allt från privata förevisningar och illustrerade föredrag till underhållningsprogram i olika varietésammanhang.²¹ Ändå kom ljusbilder under 1700-talet ofta att associeras med allsköns svartkonst och alkemi – det var ju inte för inte som mediet kallades för trollyktan. I översiktverket *The New World of English Words or a General Dictionary* (1696) påpekades exempelvis att laterna magican var en liten optisk maskin, ”that shows by a gloomy light upon a white wall, spectres and monsters so hideous that he who knows the secret, believes it to be performed by Magic Arts.”²²

Den mest berömde av tidens förevisare var Etienne Gaspard Robertson. Med sina skräckinjagande ”phantasmagorier” gjorde han succé i Paris under franska revolutionen. I en övergiven krypta lär Ro-

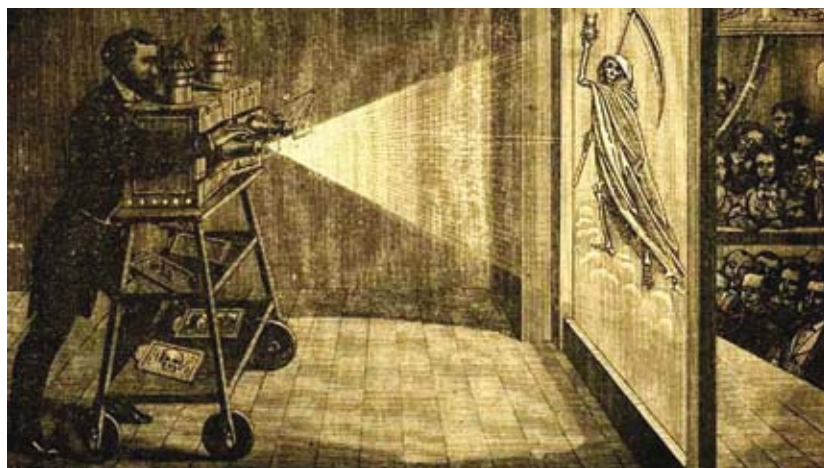


Kringresande lanternist. Etsning av Francesco Magiotto 1773.

bertson ha projicerat handmålade glasbilder på dim- och rökridåer, och med hjälp av en mängd laterna magicor samt diverse optiska trick, skapade han en kuslig och övernaturlig atmosfär. Med sin show för han sedermera på turné i båda Spanien och Ryssland, och hans föreställningar lade grunden till en ny slags projektkonst – ”dissol-

wing views”, ”Nebelbilder” eller ”dimbilder” – där förelisaren kunde åstadkomma illusionen av tidsförlopp. Dimbilder började i större skala användas av lanternister under 1820-talet och de blev omgående mycket populära. Nya laterna magica-apparater hade en dubbel-optik – och snart även en trippel-optik – som gjorde att en bild sakta kunde projiceras ovanpå en annan. På så vis kunde förelisaren åstadkomma såväl komiska trick, landskap i förvandling som fasansväckande rörelsemoment.

Faktum är att det finns all anledning att dröja något vid de förelisningspraktiker som tidens lanternister använde sig av. När man idag studerar laterna magicabilder i ett ljusbord tittar man med nödvändighet på en bild i taget. Men i föreställningssammanhang ingick de alltid i ett pågående bildflöde; bild följde på bild, och med dimbilder var det till och med möjligt att grafiskt låta dem gå över i varandra. Berättartekniskt var det en stor skillnad mot hur till exempel bokillustrationer fungerade för läsaren, och ljusbilder måste narrativt alltid förstås i ett projektionssammanhang. Gör man en jämförelse med film blir resonemanget tydligare. När man började att visa stumfilm var det ju egentligen endast sexton bildrutor per sekund på en lång celluloidremsa. Således var det ett medium som var ganska poänglöst om man inte använde en projektor. Som Ludwig Vogl-Bienek och Martin Loiperdinger poängterat gäller detsamma för ljusbilder – själva före-



Ljusbilden som fantasmagori.

visningspraktiken kan aldrig tänkas bort när man mediehistoriskt försöker förstå detta bildmedium.²³ När Kristen exempelvis lämnat palatset Skönhet iklädd en rustning, möter han snart den satansliknande Apollyon, som han besegrar. I några målade amerikanska ljusbilder från 1870-talet, distribuerade av Pilgrim Photoplay Exchange i Chicago, skildras detta förlopp i tre distinkta tablåer. Den första bilden anger: "17. Christian equipped goes on his way", och där ses Kristen lämna de sköna musorna. I nästa bild, "18. The fight with Apollyon", blir han brutalt anfallen av Apollyon som redan kastat brinnande spjut på honom. Och i den tredje bilden, "19. Hand from heaven heals the wounds", sträcks en himmelsk hand ner och helar den sårade Kristen på slagfältet, alltmedan Apollyon flyr bort i bildens bakgrund. Dessa tablåer projicerades i ett sekvensiellt sammanhang som narrativt knöts ihop av förevisarens stämman. Genom att variera laterna magicans ljusstyrka lät förevisaren bilden sakta tona fram – och sedan tillbaka – vilket ytterligare accentuerade berättelsens dynamik. Ord och bilder åstadkom en pågående sekvensliknande helhet, där tablå följde på tablå. Snarare än att förstås som statiska ögonblicksbilder i en berättelse, formade sig ljusbilderna på så vis till en ständigt pågående historia vilken påminde om filmmediets senare berättande.

Vid ungefär samma tid som de här bilderna av *Kristens resa* tillverkades, började ljusbildsdiskursen dock sakta att förändras. Under den tyska arméns belägring av Paris i samband med det fransk-tyska kriget 1870/71 berättas det till exempel att brevduvor transporterade mik-



Ljusbilder som sekvens. Kristen lämnar de sköna museerna, angrips av den satansliknande Apollyon, som han besegrar.

rofotograferade ljusbilder med strategisk information till den franska militären. Meddelandena förstörades genom projicering och kopierades av notarier vilka läste från duken. Anekdoten antyder att bruket av laterna magican då hade börjat att förändras i en mer instrumentell och saklig riktning. Den fotografiska ljusbilden trängde knappast ut laterna magican fullständigt, men under det sena 1800-talet förändrade sig föreställningar kring och uppfattningar om skioptikonmediet. De religiösa bilderna förefaller varit tämligen opåverkade av denna förändring; genren var fortsatt populär och den stora skillnaden mot tidigare var att olika slags andliga och spiritistiska drag inte längre kopplades samman med ljusbilder med religiösa teman. När W. I. Chadwick 1885 till exempel gav ut en handbok hur man tillverkade ljusbilder, kallade han den *The Magic Lantern Manual*. Men bara fyra år senare när T. C. Hepworth gav ut en liknande handbok hade magin blivit parentetisk: *The Book of the Lantern – Practical Guide to the working of the Optical (or Magic) Lantern*.²⁴ Beteckningen "magic lantern" fick snart ge vika för den mer vetenskapliga beteckningen "optical lantern". De dokumentärt sakliga ljusbilderna lånade sin legitimitet från tidens positivistiska vetenskapsvurm, och det dröjde inte länge innan den fotografiska ljusbildens mimetiska realism förpassade trollyktan till barnkammaren.

Fotografiska ljusbilder eller skioptikonbilder, som de mot slutet av 1800-talet allmänt kallades i Sverige, tålde kraftigare förstoringar än handmålade bilder. De kunde därför avbilda uttrycksfullare motiv, och med fördel användas i till exempel illustrerade föredrag. Geografiska ljusbilder var vanligast, och till sådana bildserier lade förevisaren värtaligt ut texten och berättade suggererande vad bilderna föreställde och vad som kännetecknade trakten. Köpte eller hyrde man ljusbilder fick man ofta en handledning till bildförevisandet som ett slags textuell guide. Mot slutet av 1800-talet kallades de i England för *Optical Lantern Readings*, och beträffande *Kristens resa* har The Magic Lantern Society's webbsida idag förtecknat inte mindre än nio sådana "readings" till Bunyans berättelse.²⁵ Det antyder att det producerades lika många – men med all sannolikhet fler – ljusbildserier över *Kristens resa*. Som påtalats finns det på Tekniska museet en till nästan hälften komplett ljusbildserie av berättelsen – allt som allt har 24 ljusbilder bevarats. Jämför man med The Magic Lantern Society's webbsida är det troligt att bildserien tillverkades av den engelska mediefirman Riley Brothers i Bradford

1895. Deras serie var nämligen på 60 bilder, och den sista bilden i serien på Tekniska museet har nummer 59. Seriens läshandledning var på inte mindre än 17 sidor, och löpnumret 763 i Rileys katalog ger en antydning om firmans stora produktion av bilder.²⁶

I Rileys ljusbildstablåer på Tekniska museet tar berättelsen om Kristens resa sin början i bild nummer tre som föreställer pilgrimen med sin börda. I nästa bild tar han farväl av sin familj, och därefter träffar han Evangelist som visar honom vägen. I bild sex råkar Kristen personerna Lättböjd och Hallstarrig. Och sedan han förlorat sig i Misströstans kärr, överger Lättböjd honom och vänder tillbaka. Kristen får dock i nästa bild hjälp av en gudomlig man som just heter Hjälp, och i den sista inledande bilden utfrågas Lättböjd, sedan han återvänt till staden Fördärv, om Kristens öde. I Bunyans bok utspelar sig dessa händelser på ungefär tio sidor, och Rileys sex ljusbilder av förloppet följde här episoderna i texten tämligen ordagrant. Riley valde att koncentrera sig på centrala händelser i berättelsen, där förevisaren hade att narrativt föra dem samman. Tablån med Evangelist förekom som illustration i nästan alla bokutgåvor, och även scenen i träsket var frekvent förekommande. Samtidigt var det givetvis nödvändigt att förevisaren av dessa ljusbilder bokstavligen omskapade berättelsen i ljuset av de bilder han visade upp. Han – för det var nästan enbart män som turnerade runt som lanternister – framhävde och betonade de scener som visades upp, och på samma gång såg han till att berättelsen fortlöpte.

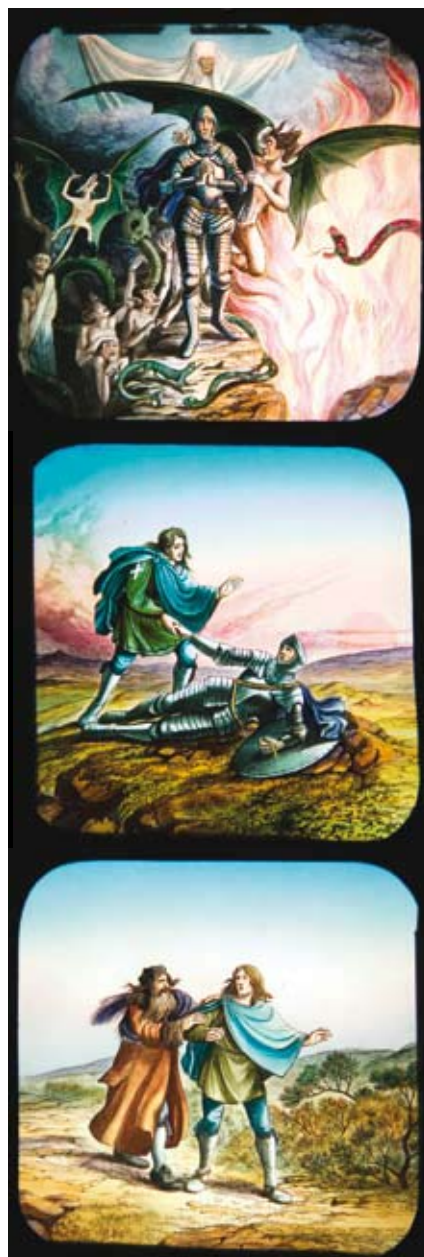
Med all sannolikhet torde den publik som trollbands av de projicerade ljusbilderna på förhand varit bekanta med Bunyans berättelse; att påstå att religiösa berättelser var de som människor främst kände till är ju knappast kontroversiellt. Det gav emellertid ljusbilderna en annorlunda funktion. Förloppet mellan bilderna 32 och 34 utgörs exempelvis av nästan 25 sidor i boken, men Riley valde här bara ut tre emblematiske scener – Kristen som trotsar farorna i Dödsskuggans dal – ett motiv som för övrigt återkom i nästan alla medieversioner av berättelsen – hur Kristen därefter uttröttad får hjälp av sin följeslagare Trofast, och hur denne i sin tur återberättar hur han disputerat religion med den tarvige Munkristen; en person som enbart hade ett intellektuellt förhållande till tron. Eftersom denna del av historien var narrativt komplicerad, förlitade sig ljusbildsförevisaren här förmodligen på att publiken kände till berättelsens grundstruktur. Följaktligen kunde både publik och förevisare fokusera mer på det som



Kristens resa i ljusbilder. Originalbilderna har nummer tre till åtta i firman Rileys serie från 1895. Tekniska museets ljusbildsamling.

visades upp. Publiken hade alltså ett slags genrekunskap på förhand, något som framför allt den neoformalistiska filmteorin hävdar är ett sätt att förstå hur publiker följer, sätter samman och begriper en visuell berättelse. Härav följer att man skulle kunna argumentera för att de projicerade ljusbilderna därigenom mer fick karaktären av visuella attraktioner, än som berättelseelement i en pågående historia. Den tidiga filmen fungerade just på ett sådant sätt; omskriven som ett slags attraktionernas film, där skeenden visades upp snarare än att narrativt återberättas. Det gäller definitivt slutet på Rileys bildserie, där den himmelska staden uppenbarades för Kristen och Trofast, illustrerat som ett slags gudomlig bildattraktion flödande av ljus.

Beträffande laterna magicans mediespecifitet bör man heller inte glömma bort färgen och mediets vackra kolorit. Böcker i massupplaga hade sällan färgreproduktioner, och skioptikonbildernas kulör förblev länge mediets främsta konkurrensmedel – även visavi den tidiga filmen. Just färg har en intressant mediehistoria, där i synnerhet de kemiskt-teknologiska mediernas färgbrist i många fall diskuterats. Fotograferingskonsten var förvisso en märklig uppfinning, men den var också ifrågasatt, inte minst eftersom den var färglös. I jämförelse med de måleriska konsterna framstod fotografier som märkligt själlösa, och



Förtätad berättelse – i tre bilder visade firman Riley något som Bunyan beskrev på 25 sidor.



Bildattraktioner – snarare än narrativa element. Tekniska museets ljusbildsamling.

det tog faktiskt hela 60 år innan bröderna Lumière med sina autokromer lyckades reproducera fotografier med färg. Precis som med den rörliga bilden, tog bröderna Lumière 1903 patent på denna teknik för färgfotografi. De fotografiska autokromerna använde stärkelse från potatis som ett slags negativ, vilken kolorerades och tunt fördelades ut på en glasskiva. Autokromer byggdes upp av mikroskopiska röda, gröna och blå punkter, men ändå var deras färgåtergivning mycket pregnant.

Under andra hälften av 1800-talet, då fotografierna fortfarande var svart-vita, utgjorde därför de färgglada ljusbilderna en skarp kontrast. Laterna magicans bilder hade under århundraden kolorerats för hand, och det var en teknik som även användes för det fotografiska skioptikonmediet. I relation till den svart-vita stumfilmen, som kring 1900 nästan alltid förevisades tillsammans med ljusbilder, utgjorde de senare med andra ord en bjärt motsats – vilket länge gjorde ljusbilderna populära i relation till de rörliga bilderna. Som Malin Wahlberg visar i sin artikel i den här boken upprepades samma mönster senare. Den största bristen när till exempel konstprogram skulle visas på tv kring 1960 var just att de var svart-vita – programmen kunde inte återge målningarnas kolorit. I skarven mellan 1960- och 70-tal angavs det



Formmässigt placerades berättelsens figurer i Rileys serie ofta i bildernas centrum, men ibland delades ljusbilden in i olika fält. Tekniska museets ljusbildsamling.

faktiskt alltid i tv-tablån om ett program sändes i färg eller inte, och en snarlik utveckling präglar ju även vår samtids bruk av exempelvis datorer och mobiltelefoner. Genom sin förmåga att återge färg har de väsentligt uppgraderat sin mediala status.

För att återgå till Rileys bildserie om *Kristens resa*, så var den tecknad i starka, närmast pastellaktiga färger. Precis som med det amerikanska rörelsepanoramat från 1851 hade bildernas estetik en perceptuell funktion i det att de skulle kunna ses väl även på håll. Formmässigt placerades berättelsens figurer i regel i bildernas centrum, och ibland delades ljusbilden in i flera fält, som till exempel när Trofast – som ibland var en man och ibland en kvinna – brändes på bål. Det var en illustration som återfanns i de flesta illustrerade upplagor av *Kristens*

resa. I Rileys serie var bildfältet tredelat med folkmassorna till vänster och Trofast brinnande till höger, riktande sin blick mot skyn och den stundande himlafärden. Konsthistoriskt och illustrationsmässigt kan man möjligen ana Gustave Dorés Bibelillustrationer som inspiration till Rileys serie. Tablån där Kristen och Hoppfull exempelvis passerade Lots hustru – hon som med lystet hjärta såg sig om när hon lämnade Sodom och för det pliktade med att bli förvandlad till en saltstod – påminde i stilen om Dorés illustration av denna episod ur första Mosebok. Dorés etsningar utkom för första gången 1866 och satte på fler än ett sätt ett slags standard för hur religiösa scener ur Bibeln skulle gestaltas. Samtidigt kunde ljusbilder aldrig vara lika detaljrika som tryckta illustrationer, eftersom det helt enkelt inte var möjligt att måla lika precist på glas.

När det gäller Rileys narrativa bildstrategi är det synd att de två första ljusbilderna i serien inte bevarats. Förmodligen illustrerade de ramberättelsen med den drömmande Bunyan, men säker kan man inte vara. I Tekniska museets samlingar finns det dock andra exempel på snarlika religiösa ljusbilder. Bilden "The Holy City" från 1870-talet visar exem-



Lots hustru som saltstod – 1895 och 1866. Den senare bilden hämtad ur Gustave Dorés berömda illustrerade Bibel.

pelvis upp ett slags snarlik religiös drömbild som *Kristens resa* narrativt tematiserade. Den kombinerade två motiv i samma bild där kvinnan på schäslongen – som var fotografiskt representerad – drömde och hade en inre religiös syn om den heliga staden, vilken fogats in som tecknad vy. Den här typen av bildmontage blev senare vanligt i den tidiga filmen genom att man användande så kallade filmiska ”drömballonger”, i regel för att skilja olika berättelsenivåer från varandra.

I Rileys bildserie finner man därför ganska få spår av intrikata berättelsefigurer. Olika religiösa associationer och Bibelallusioner som gav relief åt Bunyans text hade till exempel helt utelämnats i ljusbilderna. Men framför allt saknades Bunyans interaktion mellan berättare och själva historien. Samtidigt skall man komma ihåg att ljusbilderna alltid projicerades av en lanternist som återberättade *Kristens resa*. Generellt hade ljusbilderna därför mer karaktären av linjära illustrationer; de iscensatte episoder eller tablåer i konsekutiv ordning, vilka projicerades med föreläsarens tillhörande röst som länkade samman dem. Mediehistoriskt finns det därför stora likheter med hur bland annat den dokumentära filmen sedermera narrativt skulle komma att



Ljusbilden
"The Holy
City" från
1870-talet
visade upp
ett slags
snarlik religiös
drömbild som
Kristens resa
narrativt
tematiserade.
Tekniska
museets ljus-
bildsamling.

fungera, där en berättarröst på ljudbandet sydde ihop ett till synes disparat bildflöde.

Religion och medier under det tidiga 1900-talet

I mars 1913 anordnade Socialistiska klubben i Stockholm en föredragsafton. Först ut var Hinke Bergegren som talade "öfver ämnet: Kristus, Döden och Djäfvulens gestalter i bildande konst." Föredraget var enligt en affisch illustrerat med ett 50-tal skioptikonbilder, och man får förmoda att anarkisten Bergegren inte intog en alldeles from ståndpunkt i jämförelse med kyrkans prelater. Poängen är här inte att återge vad Bergegren talade om eller ansåg, utan att exemplifiera hur religion och medier alltmer kom att flätas in i varandra under mediemoderniteten. Om kristendomens budskap och lärdomar under århundraden predikats i böcker, bilder, och inte minst kyrkor – i sig ett slags mediala kommunikationsnoder – så flyttade religionen under moderniteten in i andra kommunikationsformer. Å ena sidan kom olika kyrkliga företrädare att använda sig av tidens kommunikationsteknologier i ett slags mediemodernt opinionsarbete i religionens tjänst – inte olikt hur till exempel arbetarrörelsen vid samma tid kom att anlita tidens massmedier.²⁷ Å den andra sidan utgjorde religiösa teman en viktig genre inom tidens mediala masskultur – framför allt filmen. Säsongen 1907-08 var till exempel det franska filmbolaget Pathés kolorerade stumfilm, *The Passion Play*, den allra mest sedda filmen i USA.

Den tidiga filmens upptagenhet med religiösa berättelser kan just ses som ett direkt arv från ljusbildsmediet, men också givetvis från det populära "passionsspelet", med dess ursprung i liturgins dialoger vilka sedermera utvecklades till olika slags dramatiseringar av bibliska scener. Kring 1900 hade mediehistorien med andra ord en stark koppling till olika religiösa diskurser. Ett flertal filmbolag producerade till exempel under det tidiga 00-talet bibliska filmer. En av de första var Pathés, *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* från 1902, en film som på sju minuter berättade historien om Jesu liv och död. I ett fåtal tablåer iscensattes hur Jesus predikade, hur Gud uppenbarade sig för honom, "huru Kristus hudflänges", och hur han till sist korsfästes. Som i andra filmer från den här tiden var *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* inspelad i statiska tablåer utan någon som helst kamerarörelse. Tablåerna var såtillvida inte helt olika de som Riley använt för *Kristens resa*. Någon konti-



Jesu liv och död – för första gången på film. Stillbilder ur *La Vie et la Passion de Jésus-Christ* (Pathé, 1902).

nuitetsklippning hade heller ännu inte utvecklats vid den här tiden, så när till exempel Jesus med sitt kors gick ur bild, låg filmbilden kvar tills alla eftertågande personer också lämnat bildfältet. I vissa arkivversioner klipptes den här tidiga filmen samman med annan Pathéfilm med en snarlik titel från 1907. Gemensamt för Pathés Jesusfilmer var dock att de använde sig av tidsenliga trick för att accentuera gudomliga ingripanden, något som var en av orsakerna till deras popularitet.

Den stumfilm om Kristens pilgrimsfärd som spelades in 1912 av det amerikanska Hochstetter Utility Company – med titlen, *The Pilgrim's Progress*, en film som tyvärr inte kunnat lokaliseras – använde sig också med all sannolikhet av olika slags specialeffekter. Filmberättandet hade 1912 utvecklats avsevärt, och med tanke på att filmen framöver även kom att bli bekant under den alternativa titeln, *The Life of John Bunyan*, får man förmoda att ramberättelsen med den sovande författaren också fogats in i historien. Mycket litet är dock känt om filmen, men faktum är att den hade en koppling till Sverige. En av rollerna –

förmodligen Kristen själv – spelades nämligen av västerbottningen Johan Verner Ölund som emigrerat till Amerika 1892. På Broadway i New York hade han senare gjort sig ett teaternamn som Warner Oland, och rollen i *The Pilgrim's Progress* var hans filmdebut. Under tiotalet kom han bland annat att spela skurkroller i *The Romance of Elaine* (Pathé, 1915), med den omåttligt populära Pearl White. Och under 1920-talet fick Warner Oland sitt verkliga genombrott som detektiven Charlie Chan, en karaktär som det spelades in hela 16 filmer kring.

Att filmadaptionen av *Kristens resa* spelades in under det tidiga tiotalet kan ses som ett led i ett bibliskt inspirerat filmutbud. 1912 hade exempelvis den italienska mastodontfilmen, *Quo Vadis* (Cinés, 1912) premiär, en film som handlade om den tidiga kristna kyrkan i Rom. *Quo Vadis* har ibland betraktats som den första egentliga långfilmen på bio, med ett episkt berättande som pågick i mer än en timme. Det låter inte mycket, men satt i relation till tidigare tio minuter långa fiktionsfilmer, berättade *Quo Vadis* en mer sofistikerad typ av historia. Religiös stumfilm var alltså populär, och som Åsa Jernudd var också frikyrkoförsamlingar positivt inställda till tidens masskultur. I Örebro, där inte mindre än åtta stycken församlingar fanns representerade, arrangerades exempelvis tidigt ljusbildsföreläsningar med olika religiösa teman. När rörliga bilder började att visas i staden kring 1900 var den frikyrkliga missionsverksamheten just ett av tre olika sammanhang där film visades. Bland andra uppträdde till exempel resepredikanten August Blom med illustrerade föreläsningar med film i en kyrka.²⁸

Under de första decennierna av 1900-talet kom det mediemoderna opinionsarbetet inom frikyrko- och missionsverksamheten emellertid främst att använda sig av skioptikonbilder – åtminstone i Sverige. Att producera film var dyrt, men under mitten av 1920-talet började bland annat Josef Öhrneman att göra film för Svenska Missionsförbundet. Letar man i filmarkiven efter tillgängliga kopior är det dock först på 1940-talet som Svenska Kyrkans Mission står listad som filmproducent. Då spelades det in två filmer i Afrika, *Afrikanska bilder* (troligen 1946) och *Bilder från Afrika* (1947), där den första filmen handlade om själva missionsverksamheten med gudstjänst och barndop, medan den andra mer hade karaktären av att visa upp den afrikanska kontinenten.

Långt tidigare hade emellertid Svenska Missionsförbundet börjat att använda sig av skioptikonbilder i sin undervisningsverksam-



Under 1940-talet spelar Svenska Kyrkans Mission in filmer i Afrika – barndop och sightseeing vid Victoriafallen var något av innehållet.

het. Att ljusbilden sågs som ett medium att informera genom framgår inte minst av Sigfrid Alms publikation, *Missionsarbetets begynnelse och utveckling: Text till en serie skioptikonbilder för skolundervisningen* från 1922.²⁹ En av bilderna föreställde exempelvis en handarbetsskola: "Bilderna är hämtad från Kvinnliga Missionsarbetares arbete i Bizerte i Tunis i Nordafrika, där verksamheten uppehålls genom tre kvinnliga missionärer." I serien ingick 40 skioptikonbilder från såväl Alliansmissionens arbete i Kina kring 1900, som Svenska kyrkans arbete i Rhodesia och Missionsförbundets i Kongo under tiotalet. Till Missionsförbundets mediala verksamhet kan också läggas Pingstkyrkans, vars intrikata mediestrategier kom att ta sig olika uttryck. Under mellankrigstiden föreläste exempelvis Lewi Pethrus – den tongivande ledaren i svensk frikyrklighet under 1900-talet – i radion ett flertal gånger. 1939 samlade han tolv av sina föredrag i volymen, *Vägen hem: tolv radiotal*. Några år tidigare hade han faktiskt i sin bok, *Den goda vägen* (1933) prisat just Bunyan och påpekat att det var "pilgrimstanken" som gjort *Kristens resa* så älskad och spridd.³⁰ 1939 utkom också Lewi Pethrus intressanta stridsskrift, *Ytlighet – ett tidens tecken*. Pethrus noterade i den ett stigande religiöst intresse "som vaknat under de sista årtiondena mera än på långa tider förut" – inte minst i tidens massmedier. I hans ögon var det visserligen ett ytligt religiöst intresse; ett slags "skenkristendom" som egentligen var den riktiga "kristendomens värsta fiende". "Teaterdirektörer och biografägare", påtalade Pethrus, "[säga] att de måste ha religiös film och religiösa skådespel för att få

folk till sina lokaler. Framstående män på detta område mena, att den religiösa filmen och det religiösa skådespelet allt mer och mer komma att dominera, ty folket vill se sådant.”³¹

Pethrus tog givetvis avstånd från den här typen av religiös underhållning, men samtidigt kan man här ana ett slags dubbelhet inför modernitetens medier. Om man inom olika frikyrkoförsamlingar under 00- och 10-talet var positiv till tidens nya massmedier, förefaller man under mellankrigstiden intagit en mer skeptisk attityd. Men precis som inom arbetarrörelsen insåg frikyrkan samtidigt mediernas potential att nå ut – och likväl fördömde man i regel deras förflackande kommersiella tendenser. Beträffande just Pingstkyrkan kom frågan om mediepåverkan på allvar upp i dagen sedan Radiotjänst 1948 beslöt att avstänga alla pingstvännen från medverkan i riksradien. Anledningen var att man i en radiogudstjänst från Filadelfiakyrkan i Stockholm, först haft förbön för en svårt sjuk man, och sedan i ett uppföljande program påstått att ”Gud besvarat bönen”. Händelsen är intressant eftersom den på sikt blev upprinnelsen till Sveriges första ”fria kristna radio”. Enligt uppgift hade Lewi Pethrus nämligen på sina resor i USA insett vilka möjligheter radion gav den kristna verksamheten. 1949 beslöt han så att starta Pingsradion – eller IBRA Radio som den senare kom att kallas.³² Under det tidiga 1950-talet påbörjades sporadiska sändningar, och 1955 inleddes reguljära kristna sändningar på kortvåg från staden Tanger som då var en internationell zon. I en anmälan om IBRA Radio 1957 påpekade bildtidningen *Se* något sardoniskt: ”Vid Tangers atlantkust ... ligger IBRA radios sändare, det svenska pingstfolkets äventyr i etern. Medan de arabiska teknikerna knäfaller med ansiktet mot Mekka slungar sändaren ... ut sin signaturmélodi, Lewi Pethrus-sången ’Löften kunna ej svika’”.³³ Men pingströrelsen kan faktiskt knytas än närmare tidens mediepolitik. Det av Lewi Pethrus grundade partiet Kristen demokratisk samling (KDS) kan ses som en direkt följd av en famös censurdebatt kring Vilgot Sjömans film *491* – och i viss mån Ingmar Bergmans *Tystnaden* – under perioden 1962 till 1964. Samtidigt som IBRA Radio påbörjade sin verksamhet, såg Petrus behovet av ett politiskt parti för att motverka det moraliska förfall som han menade präglade det rådande politiska systemet. I det svenska tidningslandskapet införde till exempel den kristna tidningen *Dagen* särklassigt flest artiklar om Sjömans film. Hela 30 stycken texter – varav elva ledare – trycktes, där tidningen med bröstitoner uppmanade till skapande av ett politiskt parti för att stävja

samtidens moraliska förfall. Så skedde också 1964 då KDS bildades, och inom det nya partiet menade man just att det fanns resonans för krav på flera kristet och kyrkligt engagerade människor i riksdagen och i de kommunala församlingarna.³⁴

Kristens resa remedierad

Surfar man runt på olika mer eller mindre religiöst färgade sajter på Internet hittar man idag ett överflöd av mediala varianter på *Kristens resa*. Berättelsen fascinerar än, och på många sätt har den remedierats in i nya medieformer. Faktum är att få berättelser passar bättre än denna pilgrimsfärd för att förstå remedieringens mekanismer. Nya medier startar ju aldrig från noll utan utgår alltid från äldre medieformer. Fotografin byggde på måleriet; filmen på det sena 1800-talets bildmedier; tv på film och radio och så vidare. Vår samtids ”nya” digitala medier införlivar på ett snarlikt sätt äldre medieformer, men det är samtidigt inte fråga om en linjär mediehistorisk utvecklingslinje. Richard Bolters och David Grusins mediehistoriska poäng i deras bok *Remediation* (1999) är nämligen att det inte bara är nya digitala medier som remedierar äldre medieformer. Äldre analoga medier remedierar också nya digitala medier, till exempel televisionens sätt att efterlikna datorns gränssnitt med en mängd bild- och textutor på tv-skärmen.³⁵

På ett sätt remedierades Bunyans bok *avant les mots* redan under 1800-talet, då boken började komma ut i både alternativa bildversioner och förenklade upplagor för barn – samt i olika visuella medieformer. Som påtalats förändrades berättelsen av dåtidens lanternister, och även i den tidiga filmen och radio iscensattes historien på ett annorlunda sätt. Den utvecklingen har fortsatt och under efterkrigstiden gestaltades historien bland annat i serieform. På ett bilduppslag av en okänd tecknare ses till exempel seriehjälten Kristen på väg genom Dödsskuggans dal. Episoden är illustrerad på ett för serieformen mediespecifikt sätt med snabba perspektivskiften och en dramatisk dynamik i bildberättandet. På YouTube hittar man ännu en serievariant av berättelsen i mangaform – med berättarröst på japanska. *Kristens resa* är här gestaltad som en stillbildsfilm i för mangagenren typiskt expressiva bilder. Seriefilmen följer Bunyans original – men förmodligen rör det sig om en så kallad ”mashup”, där någon iscensatt en serie av *Kristens resa* i filmform.

1950 lanserade det kristna filmbolaget Baptista Film, *Pilgrim's Progress* som animerad helaftonsfilm. Filmen distribuerades både i en svart-vit version och i en färgversion, där den senare påminde om Disneys produktioner. Filmen blev mycket populär, och kanske berodde det på animationens kvalitet, som med hjälp av en multiplankamera kunde fokusera både på den tecknade bildens för- och bakgrund. Animationstekniken var just snarlik den som Walt Disney Studios börjat att arbeta med ett decennium tidigare, även om denna kommersiella gigant använde en än mer sofistikerad filmkamera. Bunyans berättelse hade i Baptista films version gjorts om till ett slags matinéäventyr, där ett antal mediespecifika markörer för tecknad film som in- och utzoomingar, diffus bildbakgrund, och ett snabbt montage präglade historien. Samtidigt skiljde sig flera episoder, som till exempel Kristens strid med Apollyon, inte nämnvärt från hur denna konfrontation gestaltats i bokillustrationer eller ljusbilder hundra år tidigare. Filmen framhävde grafiskt den skräckinjagande Apollyon, som med en väsande röst på ljudbandet brutalt slog Kristen till marken. I närbild och trosvisst utbrast då Kristen: "the Lord is the strenght of my life", och med sitt gyllene svärd besegrade han den onde besten. I Baptista Films händer omvandlades med andra ord *Kristens resa* till ett slags Disneyfilm. Det behöver inte ses med pejorativa förtecken, utan tvärtom passade Bunyans händelserika historia med sin grunda personteckning, animationsgenren förträffligt med dess mediespecifika behov av dramaturgisk förenkling.

Efter 1950 vidtog så televisionens tidsålder, och det kommer knappast som någon överraskning att BBC lät producera en tv-serie kring Bunyans berättelse på 1960-talet. Det var emellertid inte första gången som BBC gjort en tv-adaption av *Kristens resa*; redan 1939 hade faktiskt en viss H.D.C Pepler gjort en timplång tv-version. Som kuriosas kan nämnas att BBC också använde Bunyans berättelse som förlaga till en episod i den brittiska komediserien, *Steptoe and son* – vars koncept i Sverige omarbe-



Seriehjälten Kristen på väg genom Dödsskuggans dal.



Kristens resa som Disneyfilm – stilbilder ur *Pilgrim's Progress* (Baptista film, 1950).

tades till tv-serien *Albert och Herbert*. Den mest bekanta filmversionen av *Pilgrim's Progress* regisserades och producerades emellertid av den kristne filmaren Ken Anderson 1977. Filmen är förmodligen mest känd för att rollen som Evangelist spelades av den unge Liam Neeson, och eftersom Anderson två år senare beslöt sig för att göra en uppföljare genom att filmatisera *Kristinnas resa*, får man förmoda att filmerna var relativt framgångsrika. De har bägge nyligen också återutgivits på DVD.

Parallellt med dessa filmer utkom Bunyans bok i ständigt nya upplagor; bland annat började berättelsen att omarbetades i olika barnversioner. Den illustrerade barnboken, *Pictorial Pilgrim's Progress* hade förvisso publicerats redan 1960, men olika högerkristna förlag som Moody Bible Institute, förefaller kring 1980 slagit mynt av Bunyans berättelse på olika sätt. Helen L. Taylor omarbetade då exempelvis helt Bunyans språkdräkt i barnversionen, *Little Pilgrim's Progress*, och det är också vid den här tiden som olika slags brädspel av berättelsen

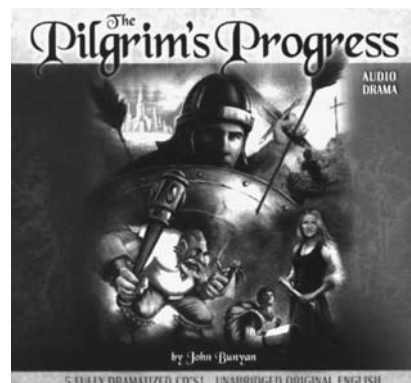


Kristens resa som barnkultur.

började att tillverkas. En spelfabrikant påpekade att ”om du tyckte om berättelsen om *Kristens resa*, kommer du att gilla det här spelet. Det är ett roligt familjespel som man kan lära sig mycket av. Jag rekommenderar att man är bekant med historien innan man börjar att spela – men det är inte nödvändigt.”³⁶

Som ett led i den ökade kommersen kring Bunyans berättelse gavs *Kristens resa* också ut som grammofonskiva och kassettband – inläsningar som sedermera nyproducerats för CD-formatet. På sajten Christianbook.com kan man bland annat köpa Bunyans berättelse som ”Christian audio drama” – iscensatt med inte mindre än 77 skådespelare. Precis som i de tidiga radioversionerna av historien var det berättelsens moraliska dialog som här accentuerades. De långa passagera i Bunyans bok, där Kristen diskuterade trosfrågor med diverse karaktärer, passade CD-formatet väl. På sajten marknadsförs just en CD-box med devisen: ”nöj dig inte med att bara läsa denna historia, utan upplev den! Över fem timmar med en spännande nytolkning, i en uppsättning med 50 skådespelare, med dramatisk musik och ljudeffekter. Berättelsen kommer att inspirera din egen andliga resa.”³⁷

Givetvis finns det på webben även ett flertal sajter där man kan ladda ner berättelsen i mp3-format.³⁸ Rättigheterna till Bunyans berättelse har ju sedan länge upphört, varför *Kristens resa* kan läsas in av i princip vem som helst och laddas upp. De flesta mp3-versionerna av boken är regelrätta inläsningar, men det finns också ett par mer dynamiska versioner med en rad aktörer. På olika sätt har Bunyans berättelse alltså uppgraderats till digitala format. Google har förstås digitaliserat boken i sitt gigantiska skanningsprojekt, och googlar man på *Pilgrim's Progress* får man mer än 200.000 träffar. Ett flertal hemsidor på webben är specifikt dedicerade åt Bunyans berättelse, och berättelsen finns också utgiven som interaktiv CD-ROM. I detta multimedium samsas förstås både text, ljud och bild, och av reklamen

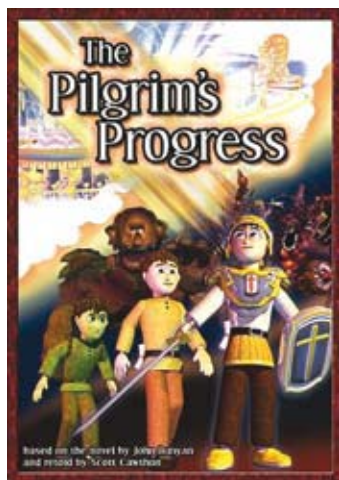


Kristens resa som "audio drama"
– inläst av 50 skådespelare.

att döma inkluderar skivan både vackra färgillustrationer och svartvita bilder, ett flertal av Bunyans andra böcker, liksom möjligheten att spåra Bibelreferenser i ett separat grafiskt gränssnitt.

De mest intressanta digitala versionerna av Bunyans berättelse hittar man emellertid på YouTube – en sajt som genomgått en remarkabel förändring bara under det senaste året. Med sina miljarder av klipp är YouTube idag världens största audiovisuella arkiv. Mediematerialet där ses dagligen hundratals miljoner gånger om, och beräkningar som gjorts tyder på att omkring 95 procent av allt material som laddas upp iakttas av någon – vilket är tvärt emot hur traditionella mediearkiv används. YouTube är därför det kanske bästa exemplet på Chris Andersons långa svans, där även det minst populära materialet används vid något tillfälle. Det korta formaten på YouTube har också gjort att användarkulturen där blomstrar. Ungdomar producerar korta "mashup"-videos av redan existerande mediematerial – som till exempel mangaversionen av *Kristens resa* – och andra försöker skaffa sig uppmärksamhet genom att uppträda hemmavid. Eftersom distributionskostnaden är noll lämpar sig YouTube dessutom för att pröva olika slags mediala affärskoncept i en närmast ändlös rad av experiment kring vad som kan tänkas bli populärt.³⁹

Söker man på *Pilgrim's Progress* på YouTube får man ett sextiotial träffar. Den mest hejdlösa versionen, "Pilgrim's Progress for dummies", förefaller vara gjord av några high-school-elever – "yet another video that me, dave, zach and nate made for class" – där historien iscensätts på ett minst sagt egensinnigt sätt.⁴⁰ En annan märklig och löst länkad adaptation av berättelsen är, "Goto80 – Pilgrim's Progress" av videomakaren MrMono. I en fyra minuters video leker MrMono med ett grafiskt uttryck som påminner om en gammal Commodore 64-dators gränssnitt. Hans video, vilken möjligen bör karakteriseras som en elektronisk musikvideo, har formen av ett dataspel, där en fiktiv spelare ställs inför en mängd frågor. Videon har snart setts av 10.000 personer, och av kommentarerna att döma är det flera som uppskattar den. På YouTube ligger också Scott Cawthons dockanimerade version av *Pilgrim's Progress*. Eftersom man inte får ladda upp mediefiler som är mer än tio minuter långa, är hans film uppdelad i åtta avsnitt. Förmodligen är det någon som illegalt placerat den på YouTube, men säker kan man inte vara eftersom det under fliken "about this video" också finns information om att DVD-versionen av filmen kan köpas på amazon.com.



Pilgrim's Progress som digital dock-animation – producerad av Scott Cawthon 2005. Kristen kämpar mot Apollyon.

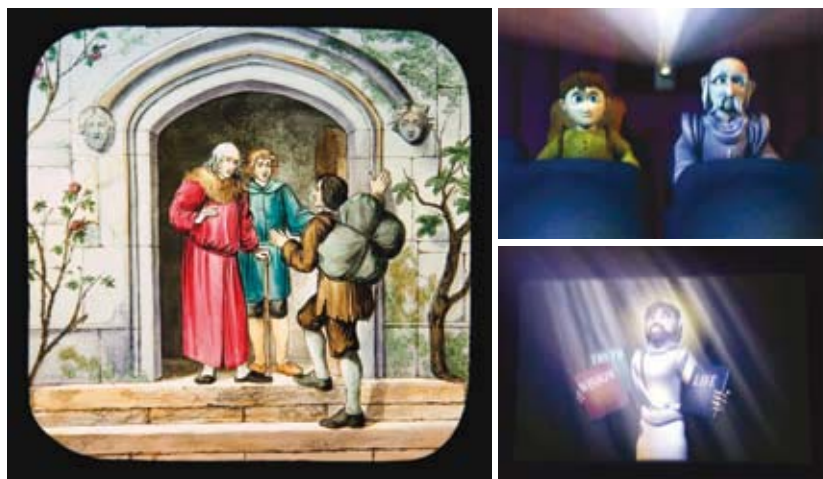


Cawthons version av Bunyans berättelse är en digitalt producerad dockfilm. Estetiskt påminner formen om en animerad barnfilm, men dialogen är tämligen avancerad och inte helt olika de "audio dramas" av historien som givits ut. Alla diegetiska karaktärs röster återges av skådespelare, och Cawthons *Pilgrim's Progress* är tveklöst en kommersiell medieprodukt främst riktad mot en amerikansk kristen mediemarknad. Det är inte minst uppenbart om man läser de flertalet recensioner och kommentarer som finns på amazon.com kring filmen. Köparen Albert Yoo påpekar exempelvis: "Jag har läst barnversionen av den här klassiska berättelsen för mina söndagsskoleelever, och jag såg fram emot att se denna animerade DVD-version. Till min besvikelse upptäckte jag att filmen var ganska torr och animationen var lite sisådär – men det är ju inte Disney eller Pixar." Patricia C. Andrews skriver å andra sidan att "det här är en stark film. Efter att ha sett den första gången utbrast min treåring: 'Jag vill åka till himlen', och våran sjuåring har börjat oroa sig för att hans föräldrar skall komma till helvetet."⁴¹

Cawthon Entertainment har tidigare producerat snarlika religiösa filmer som till exempel, *Noah's Ark: Story of the Biblical Flood*, och berättelsen om Kristen är gjord i samma animationsestetik. Cawthons *Pilgrim's Progress* gavs ut på DVD 2005, och var uppenbarligen tänkt att vara en barnversion av Bunyans klassiker. Av kommentarer på

YouTube och Amazon att döma har dock även vuxna kommit att uppskatta filmen. Med tanke på att Cawthon fokuserat flera av de mest dramatiska och våldsamma episoderna i boken – till exempel striden med Apollyon – kan hans version förmodligen bäst beskrivas som en ungdomsversion av Bunyans berättelse. Apollyon är exempelvis återgiven som en alienliknande skorpion, och striden mellan Kristen och Apollyon skildras ingående, med betoning på actionliknande scener där Kristen blir beskjuten av eldklot och kastas in i stenväggar, men där han till sist slungar sitt svärd som träffar den gigantiska besten dödligt. Cawthon ger hela fem minuter åt denna ganska korta episod i Bunyans berättelse – att jämföra med den enda ljusbild som flera av skioptikonserierna ägnade denna strid.

Något som också skiljer ut hans version från originalet är att Cawthon valt att börja den *in medias res*. Istället för att lyfta fram berättelsens karaktär av dröm, inleds den med att Kristen håller på att sjunka ner i dödens flod. Hoppfull lyckas dock rädda honom, och Cawthons inledning är alltså lika dramatisk som illustrativ eftersom den för (yngre) åskådare antyder att Kristen kommer att fullfölja sin pilgrimsfärd. En annan intressant metamedial aspekt, är Cawthons omarbetade version av när Kristen inträder i Uttolkarens hus. I Rileys ljusbildserie från 1895 var detta möte något som skildrades i en statisk



Kristen i Uttolkarens boning – 1895 och 2005.

tablå, men i Cawthons version ägnas mycket uppmärksamhet åt denna didaktiska episod i berättelsen. Uttolkaren tar nämligen Kristen med in i sin egen biosalong, där han visar uppbygglig film av allehanda slag: bilder av Jesus projiceras tillsammans med parabler om trons beskaffenhet. Cawthon tar sig här – liksom på flera andra ställen – stora friheter visavi Bunyan och har såtillvida uppgraderat sin berättelse på flera sätt. ”Do you want popcorn?”, frågar till exempel Uttolkaren Kristen innan de börjar att se på film.

Avslutning

Under senare år har religion och medier knutits alltmer samman. Sedan det kalla kriget tog slut och islam framträdde som ”den andre” – framför allt i västvärldens medier – verkar religion ständigt vara på den dagspolitiska agendan. Ett slags nyreligiositet och andlig klimatförändring påverkar mer och mer dagordningen i det offentliga samtalet. Emellanåt förefaller det till och med som om de demonstrationer och spektakulära attacker som till exempel iscensätts av allsköns radikala islamister enbart realiserar för västvärldens kamerateam. Medieringen är budskapet, och var kväll fylls västvärldens tv-skärmar av nya religiösa insceneringar. Att kulturtidskriften *Axess* parallellt med att den här artikeln avslutas, utkommer med ett temanummer om religion och medier är ett tecken i tiden.⁴²

John Bunyans *Kristens resa* spelar knappast någon betydande roll i denna religiösa vindkantring. Ändå har historien en viss bäring i kraft av de ständigt nya upplagor av boken som publiceras, samt de otaliga mediala aproprieringar av berättelsen som ideligen produceras. Att ytterligare en påkostad spelfilm, *Pilgrim's Progress – Journey to Heaven*, kommer att ha premiär under 2008, framhäver ytterligare lockelsen i denna historia – åtminstone för den amerikanska kristna högern. Surfar man in på www.pilgrimsprogressthemovie.com kan man se och läsa allt om denna nyproduktion av DRC Films. Där görs det bland annat reklam för olika visningspaket av filmen: ”Kyrkopaketet – låt filmen beröra din församlings liv”, eller, ”Kristna företag – använd filmen för teambildning”. Av trailern att döma är det dock en regelrätt adaption av Bunyans berättelse, vilken inte nämnvärt verkar avvika från den version som Ken Anderson regisserade på 1970-talet.

En slutsats man kan dra av denna undersökning av en enskild be-

rättelse, är att olika kristna grupperingar på intet sätt befunnit sig utanför mediemoderniteten. Att reducera kristendomen till en bokreligion – Bibel betyder ju bok – är därför att missförstå dess praktik och verkan. Snarare bör man trycka på att kristendomen är en evangelisk religion, det vill säga en lära med ett budskap – det kristna frälsningsbudskapet om förlåtelse och tröst – vilken kommit att gestaltas genom en rad olika medieformer. Den kristna församlingen hålls därtill samman med olika former av kommunikation som nattvarden, eller kommunion som begreppet lyder på latin; ordet kommunikation kommer just av ordet kommunion. Här spelar alltså inte bara traditionella massmedier en roll, utan som till exempel Jochen Hörisch visat i en studie om nattvardsoblaten, kan även hostian ses som ett slags kraftgenererande ledmedium för religiösa samhällsskick.⁴³ Kristendomen är slutligen till skillnad från judendomen eller islam, en missionerande religion som därför är beroende av mediala kommunikationsformer för att nå ut med sin lära.

Att *Kristens resa* var en av de allra mest populära berättelserna för att sprida kristendomens budskap står bortom allt tvivel – under mer än 330 år har Bunyans berättelse fascinerat västvärlden. Sedan originalberättelsen gavs ut 1678 har *Kristens resa* omarbetats och nygestaltats på en rad olika mediala sätt. Historien har förändrats och strukturerats om för att passa de olika medieformer den berättats i; den har anpassats till genrekonventioner och publikförväntningar; och den har väsentligt förenklats för att vara lämplig för en yngre publik. Om ljusbildsmediet gav historien karaktären av en räkka visuella attraktioner – där bildernas funktion som berättelseelement i en pågående historia reducerades – var det sedermera främst berättelsens episodiska struktur och dialog som accentuerades i film-, radio- och CD-versioner. Det narrativt mest speciella med originaltexten, nämligen att berättelsen egentligen är en dröm i författarens hjärna, har också behandlats lite olika i de medieversioner som producerats. I diverse bokillustrationer var det vanligt att en sovande Bunyan presenterades i bild, och även i ett flertal ljusbildserier accentuerades visuellt historiens drömlika karaktär. Under 1900-talet förefaller dock ramberättelsens dröm mer och mer ha fallit bort, och i Scott Cawthons animerade version finns det faktiskt inte längre något spår av Bunyan alls. Ändå har berättelsen bibehållit sin popularitet. Förlag och medieproducenter har i regel kunnat lita på att kristna i olika religiösa grupper varit intres-

serade av att införskaffa berättelsen i nya medieformer. På många sätt är det därför just som en av recensenterna av Cawthons film påpekade – "Bunyan's classic goes on and on!"

NOTER

1. Se till exempel, *Griebens Reisebücher – Paris und die Weltausstellung 1900* (Berlin: Albert Goldschmidt, 1900), xxxvii.
2. David Morgan, *Protestants and Pictures: Religion, Visual Culture and the Age of American Mass Production* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 150.
3. Sekundärlitteraturen kring Bunyan är närmast oöverskådlig. För ett axplock, se bland andra E. Beatrice Batson, *John Bunyan: allegory and imagination* (London: Croom Helm, 1984), Wolfgang Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett* (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), Thomas H. Luxon, *Literal Figures: Puritan Allegory and the Reformation Crisis in Representation* (Chicago: University of Chicago Press, 1995), eller Isabel Hofmeyr, *The portable Bunyan: a Transnational History of The pilgrim's progress* (Princeton: Princeton University Press, 2004).
4. William Zimmer, "An Allegory Unfolds – Just as It Did in Another Era", *New York Times* 7/3 1999.
5. "The Grand Moving Panorama of *Pilgrim's Progress*" – <http://www.tfaoi.com/newsm1/n1m487.htm> [senast kontrollerad 15/3 2008].
6. För en diskussion kring tidig religiös film, se *Une invention du Diable? Cinéma des premiers temps et religion* red. Roland Cosandey, André Gaudreault & Tom Gunning (Paris: Payot-Lausanne, 1992), samt Marina Dahlquist, *The Invisible Seen* (Stockholm: Aura, 2001), 111–120.
7. Iser, 1987, 7–8.
8. John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 1.
9. Ibid., 38.
10. Erik Eskin, *John Bunyan i Sverige* (Skeab: Verbum, 1980), 21.
11. Svend Dahl, *Bokens historia* (1927; Stockholm: Forum, 1961), 150.
12. John Bunyan, *Kristens resa* (Göteborg: Torsten Hedlunds förlag, 1896), 11; John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: P. Palmquists Aktiebolag, 1888), 9; John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 1.

13. John Bunyan, *Kristens resa* (Stockholm: Wilh. Siléns Förlag, 1900), 62.
14. Gérard Genettes banbrytande artikel "Discours du récit" publicerades ursprungligen 1972. För en engelsk översättning, se *Narrative Discourse* (Oxford: Blackwell, 1980).
15. Eskiing, 1980, 224–232.
16. *Nordisk familjebok*, 1905, "Bunyan, John" – <http://runeberg.org/nfbd/0320.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].
17. Lena Johannessson, *Xylografi och pressbild* (Stockholm: Nordiska museet, 1982), 197.
18. Peter Walsh, "Rise and Fall of the Post-Photographic Museum: Technology and the Transformation of Art", *Theorizing Digital Cultural Heritage*, red. Fiona Cameron & Sarah Kenderdine (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2007).
19. Hasselblad, *Illustrerad Priskurant för Scioptikon med Tillbehör* (Göteborg, 1896), 247. KB okat.
20. Numa Petersons priskurant å *Laterna-Magica, Scioptikon, Pinakoskop, Dimbildapparater, Modell-Ångmaskiner, Lokomotiv och Elektromotorer* (Stockholm, 1889). KB okat.
21. För en diskussion kring ljusbildsmediets utveckling se bland annat Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema* (Exeter: University of Exeter Press, 2000), *Visual Delights – Essays on the Popular and Projected Image in the 19th Century*, red. Simon Popple & Vanessa Toulmin (Wiltshire: Flicks Books, 2000), *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, nr 8 "Film und Projektionskunst" (Frankfurt am Main: Stroemfeld, 1999), eller Friedrich Kittler, *Optische Medien* (Berlin: Merve, 2002). För en specifik svensk diskussion, se framför allt Rune Waldekranz opublicerade licentiatavhandling, "Levande fotografier. Film och biograf i Sverige 1896–1906" (Stockholm, 1969).
22. Edward Philips, *The New World of English Words or a General Dictionary* (London, 1696) – citerat från <http://www.heard.supanet.com/assets/images/robertson.jpg> [senast kontrollerad 15/3 2008].
23. Ludwig Vogl-Bienek & Martin Loiperdinger, "Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern", *Kultur & Technik*, nr 2, 2007.
24. W. I. Chadwick, *The Magic Lantern Manual* (London: Frederick Warne and Co, 1885), och T. C. Hepworth, *The Book of the Lantern – Practical Guide to the working of the Optical (or Magic) Lantern* (London: Wyman and Sons, 1889).
25. <http://www.magiclantern.org.uk/srllists/srllistp.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].

26. <http://www.magiclantern.org.uk/srllists/srldetails/91712.html> [senast kontrollerad 15/3 2008].
27. För en diskussion, se *Medier & politik. Om arbetarrörelsens mediestrategier under 1900-talet*, red. Mats Jönsson & Pelle Snickars (Stockholm: SLBA, 2007).
28. Åsa Jernudd, *Filmkultur och nöjesliv i Örebro 1897–1908* (Stockholm: Stockholms universitet, 2007).
29. Sigfrid Alm, *Missionsarbetets begynnelse och utveckling: Text till en serie skioptikonbilder för skolundervisningen* (Uppsala: Appelberg, 1922).
30. Lewi Pethrus, *Vägen fram: tolv radiotal* (Stockholm: Filadelfia, 1939) och Lewi Pethrus, *Den goda vägen* (Stockholm: Filadelfia, 1933), 16.
31. Lewi Pethrus, *Ytlighet – ett tidens tecken* (Stockholm: Filadelfia, 1939), 4.
32. Eskil Johansson, red., *IBRA Radio 30 år* (Stockholm: IBRA Radio, 1985), 11–12.
33. Bildtidningen *Se* citerad från *IBRA Radio 30 år*, 46.
34. För en vidare diskussion, se Per Vesterlund, "En ohelig allians – frikyrkorna och den svenska filmen", *Religion och film* red. Lena Roos & Per Vesterlund (Gävle: Skrifter från avdelningen för religionsvetenskap, 2008).
35. För en diskussion kring remedieringsbegreppet, se Richard Grusin & David Bolter, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1999).
36. <http://www.redemptionca.com/Misc/OtherGames/recommendedgames.htm> [senast kontrollerad 15/3 2008].
37. http://www.christianbook.com/Christian/Books/product?item_no=001583 [senast kontrollerad 15/3 2008].
38. Se till exempel, <http://freeclassicaudiobooks.com/audiobooks/Pilgrim/mp3/> [senast kontrollerad 15/3 2008].
39. "Because distribution is free, this inspires an infinite range of experiments what video can be. And that is the world we are entering right now, where every possible experiment in what video, entertainment and media can be, will be tried because the cost of doing so is nothing." Föreläsning av Chris Anderson, "Free: The Past and Future of Radical Price", i december 2007 på Nokia World – <http://www.netvision.de/> [senast kontrollerad 15/2 2008].
40. <http://www.youtube.com/watch?v=ZFpr2i3vgoM> [senast kontrollerad 15/3 2008].
41. <http://www.amazon.com/review/product/B000CSTERK/> [senast kontrollerad 15/3 2008].
42. "Religionens återkomst" heter just numret av *Axess*, nr. 1, 2008. För en

bredare diskussion av religionens nya mediala roll, se bland andra, *Understanding Theology and Popular Culture*, red. Gordon Lynch (London: Blackwell, 2004) eller Stewart M. Hoover, *Religion in the Media Age* (London: Routledge, 2006).

43. Jochen Hörisch, *Brot und Wein – Die Poesie des Abendmahls* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992).