

”Bleg blev Kinden, Smilet døde”.

Ensamhetens rum i multimodalt och intermedialt perspektiv

Sophie Wennerscheid

Sammanfattning: Artikeln undersöker hur tystnad och tomhet framställs för att iscensätta ensamhetens rum. Här är det fyra nordiska konstnärers verk som intresserar: Vilhelm Hammershøis interiörbilder, Herman Bangs roman *Ved vejen*, Hjalmar Söderbergs pjäs *Gertrud* och Carl Theodor Dreyers filmatisering av denna pjäs. Artikelns syfte är att visa att tystnad och tomhet som frånvarons former och som uttryck för ensamhet och instängdhet kommer till stånd genom verkens specifika multimodala och intermediala drag. Det är samspelet av ord, ton och bild som bidrar till att ensamheten kan ”upplevas” av läsaren. En annan viktig aspekt är att alla konstnärer använder sig av en kvinnlig figur för att iscensätta ensamheten och jag undersöker därför hur ”den kvinnliga ensamheten” estetiseras.

Tystnad och tomhet är kategorier vi använder för att beskriva något som inte är närvarande. Tystnad växer fram ur ljudets frånvaro. Tomhet uppstår när ting och föremål har röjts undan. Båda tillstånd kan frammana olika känslor. De betraktas som angenäma när buller och belastning har blivit för mycket. När de däremot uppfattas som tecken på att det saknas något känner man sig drabbad på ett märkligt sätt. Det är som om lyckan har skjutits undan och ödsligheten har brett ut sig. Omgiven av tomhet och tystnad växer längtan efter något eller någon fram. Man vill på nytt bli en del av det brokiga livet. Begäret att överkomma tomhet och tystnad motsvarar såtillvida önskan att förändra en förlamande situation.

Konst, musik och litteratur har alltid sysslat med avsaknadens och frånvarons situationer och figurer. Caspar David Friedrich placerar en ensam människa framför ett stort och tomt hav, tack vare John Cage får vi i stycket *4'33''* uppleva tystnadens biljud och Gabriel García Márquez fördjupar sig i ämnet i hans stora roman *Hundra år av ensamhet*. Men det var framför allt under fin de siècle-perioden som man särskilt intensivt behandlade själsliga tillstånd som förknippas med tystnad, tomhet och ensamhet. Fyra nordiska konstnärer som kan räknas till den här tendensen är Vilhelm Hammershøi, Herman Bang, Hjalmar Söderberg

och – lite bakefter sin tid – Carl Theodor Dreyer. På ett unikt sätt och med specifika estetiska tekniker gestaltar och iscensätter dessa konstnärer människans utsatthet i ett tomt och tyst rum. Ett rum som kan ta form av ett konkret rum i ett hus, men som också symboliserar eller hänvisar till ett rum i metaforisk betydelse: människans inre, hennes psykiska tillstånd.

Vad som gör det intressant att fråga efter ensamhetens estetik i de fyra männens verk är att det här egentligen inte gäller ”människans utsatthet” utan ”kvinnans utsatthet”. De använder sig nämligen alla av kvinnliga figurer för att iscensätta ensamhet. Och mer specifikt: kvinnliga figurer som har trängt undan sina passioner. Ensamheten iscensätts alltså genom påpekandet av det som inte längre finns. Men hur kan man iscensätta det som inte finns? Hur kan man skapa former av frånvaro? I min artikel vill jag argumentera för att Hammershøi, Bang, Söderberg och Dreyer använder en intermedial och multimodal teknik för att belysa ensamhetens tysta och tomma rum. Det är samspelet av ord, bild och musik som intensifierar avsaknadens atmosfär och på så sätt bidrar till att vi förnimmar passionernas frånvarande närvaro. Hur dessa intermediala och multimodala drag ser ut och vilken metod man kan använda för att undersöka dem är en viktig fråga för uppsatsen. Några inledande teoretiska reflektioner är därför på plats här.

Intermedialitet som forskningsfält

2008 publicerade Jørgen Bruhn en metodologisk artikel där han hävdade att intermedialitetsstudier som undersöker påverkan mellan konstarterna har ”uttömt sina kunskapande möjligheter” om de inte förnyas från grunden. Enligt Bruhn ska förnyelsen äga rum genom att ta avstånd från traditionella ”tvärvetenskapliga jämförelser *mellan* medierna”, alltså den interartistiska komparation som bygger på den puristiska föreställningen om olika konstarters särdrag (se Lund 2002). Istället ska det undersökas ”hur ett till synes homogent medium *inom mediets egna gränser* har en eller annan förbindelse med andra medier” (Bruhn 2008: 23–24). Med utgångspunkt i W.J.T. Mitchells media- och bildteori och Lars Elleströms vidareutveckling av Mitchells ikonicitetsbegrepp (se Elleström 2008 och 2010) betonar Bruhn att ”alla medieprodukter alltid innehåller andra medier”. Mitchells och Elleströms innovativa tillvägagångssätt ser Bruhn i försöket att definiera ett medium som en blandning av olika modaliteter som till exempel särskilda sinnesdimensioner (sensoriell modalitet), teckendimensioner (semiotisk modalitet) och specifika tid- och rumsförhållande (spatiotemporal modalitet). Bruhn betonar att multimodalitet och multimedialitet eller – som han helst vill kalla fenomenet – ”heteromedialitet”, inte bara gäller för medier som sedan länge har uppfattats som ”blandningsprodukter” (t.ex. en bilderbok eller en film) utan för *alla*

verk; även eller kanske framför allt för dem som fram tills nu har betraktats som ”monomediala” (Bruhn 2008: 26).

Antagandet att ett konstverks komplexitet och betydelse uppstår genom kombination av olika modaliteter är intressant för mina funderingar över hur tystnad och tomhet som frånvarons kategorier skapas med konstnärliga medel och hur vi kan beskriva och tolka dem. Min tes är att just eftersom tysthet och tomhet är kategorier som beskriver det som inte är närvarande, använder sig konstnärer av en kombination av synbara modaliteter för att förmedla intrycket eller stämningen av brist och frånvaro. Det räcker inte att bara skissera ett rum utan möbler för att det skall kunna uppfattas eller tolkas som tomhetens och ensamhetens rum, utan rummet måste framställas så att tomheten kan *förnimm*as som tomt med olika sinnen, dvs. rummet måste *upplevas* som tomt. Det sker till exempel genom att öka dess storlek så att det uppstår ett eko när man talar i rummet, dvs. genom att lägga till en extra akustisk dimension, eller genom att använda ytterligare visuella detaljer som ikoniskt står för en känsla av övergivenhet – dämpade färger, en stol stående i rummets vrå eller liknande. En annan strategi, och här kommer det traditionella samspelet av olika konstverk in i spelet, alltså aspekten av intermedialitet, är att citera andra konstverk som också tar upp frånvarons former. Genom att ”stapla” olika verk liksom ”förtäta” frånvarons närvaro.

Innan jag nedan går in närmare på Hammershøis multimodala målningar och de andra verken som kan sättas in ett givande sammanhang med dem, vill jag först kort presentera några mer allmänna funderingar om tystnadens former.

Tystnadens former och funktioner

Tystnad är ett inte utforskat ämne. Inom varken sociologi, historia eller kulturvetenskap hittar man omfattande forskningsarbeten. En tidig ”tystnadsforskare” kan dock nämnas: Den brittiske kulturhistorikern Peter Burke som i sin bok *The Art of Conversation* (Burke 1993) har tolkat tystnaden i samband med maktordningar. I det tidigmoderna Europa är tystnad enligt Burke förknippad med underordning, dvs. tystnad förklaras som tecken på ett hierarkiskt samhälle. Med begrepp som ”försiktighetens tystnad” och ”nedtystandets strategi” visar han hur kvinnor och barn förväntades vara tysta inför män, hovmän inför fursten etc. Inom Norden är det den svenska historikern Eva Österberg som har tagit upp ämnet. I sin bok *Tystnader och tider* (Österberg 2011) lyfter hon fram olika funktioner och former av tystnad under historiens gång. Hon tar bl.a. upp den sakrala tystnaden, tystnaden i fängelset och de dövstummas tystnad. Tystnaden kan på det viset upplevas som olika människors livsvillkor.

En aspekt som blir särskilt viktig för mina analyser är tystnadens funktion inom en konflikt. Österberg uppmärksammar hur tystnaden har använts för att hantera eller bättre sagt för att undvika konflikter. Hon betonar: ”[...] genom att tuga uppskjuter, förhalar eller undviker parterna en öppen konflikt” (Österberg 2011: 50). Att tuga betyder att förbli ensam med sitt problem, att inte kunna dela det. Men Österberg utvecklar inte vidare sina tankar kring detta. Därför är den här artikelns mål att närmare undersöka sammanhanget mellan tystnad och ensamhet. För att förtydliga den tysta ensamhetens särdrag skiljer jag mellan två olika slags ensamhet: den ena kallar jag för den öppna ensamheten, den andra för den stängda ensamheten. Den öppna ensamheten kännetecknas av att den ensamma individen upplever sin ensamhet som porös inför omvärlden. Individen är ensam men inte avstängd från det som sker omkring henne. Hon är öppen och mottaglig för omvärlden. Den stängda ensamheten däremot kännetecknas av individens avstängdhet från världen. Personen är liksom inlåst i sin ensamhet och har förlorat viljan att komma ut ur situationen. Individen ser inga möjligheter för att förändra situationen. Den har förlorat sitt begär och sin längtan efter andra människor. Ensamheten går här hand i hand med rörelselöshet och tystnad. Jag vill nu undersöka hur en sådan ensamhet framställs i Vilhelm Hammershøis interiörbilder som han målade mellan ungefär 1890 och 1910.

Vilhelm Hammershøi – det tiggande rummet

Den danska konstnären Vilhelm Hammershøi är känd för sina målningar som framställer stilla borgerliga fin de siècle-miljöer; hans så kallade interiörbilder (Vad 1988). I dessa bilder har han arbetat med en palett av framför allt brunaktiga och gråa färger som skapar en lugn atmosfär. Åtskilliga av Hammershøis interiörer visar rumsliga scener utan figurer. I en sträng komposition med markanta geometriska drag ser vi rum bestående av väggar, dörrar och fönster, monokroma färgfält, ibland försett med ett enkelt bord, en soffa eller en stol; allt presenterat i ett modernt, ojämnt bildutsnitt. I en del andra bilder ser vi en ensam kvinna stående i rummet, mestadels presenterad bakifrån.

Att Hammershøis bilder kan karakteriseras som bilder om ensamhet, tystnad och instängdhet har flera skäl. För det första är det bildernas stränga komposition som skapar en atmosfär av orörlighet och stillhet. Även om man ibland kan titta från det ena rummet in i det andra strandar betraktarens blick förr eller senare vid en vägg eller i rummets vrå. På bilden *Interiør, Strandgade 30* (1901) till exempel sträcker sig en öppen dörr in i rummet som en upprättstående vit rektangel och förhindrar att vi kan se in i rummet bredvid.



Bild 1: Interiør, Strandgade 30, 1901.

Om dörrarna som dominerar Hammershøis målerier är öppna eller stängda spelar inte någon avgörande roll. De är inte gjorda för att gå igenom med blicken utan för att stoppa eller förvirra den. Särskilt tydligt blir denna strategi i den kända bilden *Åbne døre* (1905). Bilden, som för övrigt också användes som illustration på den tyska utgåvan av Herman Bangs roman *Ved vejen*, visar tre stora vita dörrar som blicken irrar emellan. Det finns inte någon flyktpunkt, blicken hittar inte något fäste.

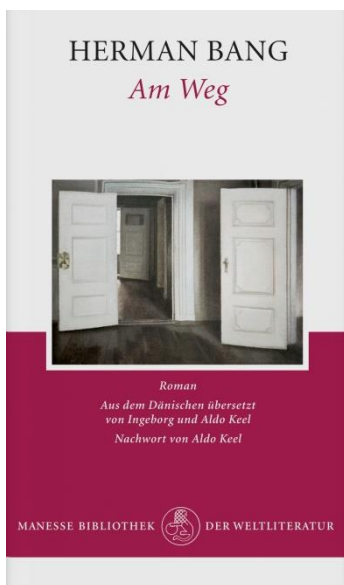


Bild 2: Herman Bang: Am Weg. Bokomslag

Med konsthistorikern Kaspar Monrad kan vi understryka att en öppen dörr ofta associeras med ett existentiellt val – men inte hos Hammershøi. Här måste man tvärtom säga att det inte

finns någon ”vej ud af rummet. Personerne synes heller ikke at bemærke den åbning som døren – eller dørene – kunne give.” (Monrad 2012: 19) I slutändan är dörrarna inte något annat än opaka färgfält som betraktaren inte kan tränga igenom.

En liknande roll som dörrarna spelar rätt ofta också fönstren i Hammershøis interiörer. Många av de stora ljusa fönstren släpper visserligen in ljuset men blicken kan ändå inte komma ut. Fönstren ger intryck av stora tomma speglar eller som en yta belagd med dimma. Som sådana opaka bildelement bidrar de till en tyst, orörlig och lite drömartad stämning. Atmosfären är fridfull men ändå ganska odynamisk och livlös. Det samma gäller när fönstren är målade så som om man kunde titta ut. Även här ser vi inte något annat än huset mittemot. Längre ut kommer vi inte.

När vi betraktar bilderna där en figur är med förstärks detta intryck av instängdhet ännu mer. Vi ser en kvinnlig figur i en lång mörk klänning. Figuren visas bakifrån och verkar tung och samtidigt som svävande, överklig. Figurerna verkar inte ha kontakt med rummet och ger intryck av att vara de-placerade, *detached*. Intrycket förstärks genom att Hammershøi målar sina figurer på samma sätt som rummet: med korta snabba penselstreck och i samma dämpade färg. Figurerna är en del av rummet på samma sätt som en möbel är en del av det. De tillhör rummet men bor inte där. Istället för att aktivt inta rummet står de bara där, passivt avvaktande, nästan försvinnande in i rummets tystnad. Och även om några av de kvinnliga figurerna med sina fina vita nackar utströmmar en viss förförisk glans är de inte erotiska. De framställs snarare som omedvetna om sin attraktivitet. Så som Hammershøis färger är dämpade är också kvinnornas kroppar dämpade. De har glömt sig själva som sensuella kroppar. Allt begär har tystnats ner.

Att beteckna ett målat rum som tyst kan verka lite besynnerligt. I och för sig är naturligtvis varje tavla en ljudlös tavla. Den hörs inte. Mer passande vore det följaktligen att säga att en tavla framställer en tyst scen. Å andra sidan talar man rätt ofta om till exempel ”skrikande färger”. Naturvetenskaplig forskning om sammanhanget mellan synsinne och hörsel bekräftar att vissa färger ofta uppfattas som högre än andra, en röd bil till exempel uppfattas som högre än en ljusgrön (Fastl & Zwicker 2006). Att Hammershøis målningar uppfattas som tysta har alltså också med hans bruk av dämpade färger och svaga kontraster att göra.

Utifrån ett multimodalt perspektiv är det dessutom intressant att det på somliga av Hammershøis interiörs finns ett klaver – utan att någon spelar. Utöver sättet att måla är det

alltså också rummets specifika möblering, en tomt bord här, ett oberört klaver där, allt flärdfritt och presenterat som fastfruset, som bidrar till intrycket av instängdhet och stillhet.



Bild 3: Interiør, Strandgade 30 (1901)

Med hjälp av ett citat från den franske författaren George Bataille kunde man avslutningsvis beskriva Hammershøis tysta kvinnor i tysta rum som ”das verlassene Haus, das seit langem aufgehört hat, sich zu wollen ... ein Haus, das sich der Wahrheit der *Ruine* ergeben hat” (Bataille, citerad efter Bürger 2001: 161).¹ Hammershøis kvinnofigurer är som sådana rester av ett förflutit liv, ett liv som inte längre finns. De visar inga emotioner. De har slutat vilja, slutat begära. Hammershøis tysta kvinnor är kvinnor i den stilla dödens närhet.

Herman Bangs *Ved vejen* – tystnadens intimitet och den stumma smärtan

När man nu vänder blicken från Hammershøis interiörer till Herman Bangs lilla roman *Ved vejen* (Bang 2010a) som publicerades 1886 som del av en samling med den programmatiska titeln *Stille Eksistenser* hittar man en del intressanta likheter. Såsom Annegret Heitmann har visat är det framför allt Bangs sätt att beskriva ”die enge Beziehung zwischen den Räumen [...] und der Hauptfigur” som leder till en framställning av kvinnlighet ”die dem Verfahren Hammershøis sehr nahe kommt” (Heitmann 2003: 139f).² Karakteristiskt för framställningen är enligt Heitmann att den kvinnliga figuren inte rör sig och att den är omgiven av olika ramar eller ting som stöder men samtidigt också fixerar henne. Dessutom framhäver hon både Hammershøis och Bangs skepsis mot (bild)konst som illusionskonst. På samma sätt som

¹ ”ett överlämnat hus, som sedan länge har upphört att vilja sig ... ett hus som har accepterat *ruinens* sanning”.

² „närhetsrelationen mellan rummen [...] och protagonisten”; ”som är nära besläktad med Hammershøis sätt att arbeta”.

Hammershøi avstår från att illusionistiskt skapa ett tredimensionellt rum och tvingar betraktaren att förbli vid bildens yta, stör också Bang läsarnas längtan efter en mimetisk avbildning av verkligheten. Heitmann betonar: ”Beide rauben dem Bild die Illusion seiner Tiefe und entwerfen Räumlichkeit als Fläche” (Heitmann 2003: 142).³

Men det är inte bara Hammershøis framställning av tomma tysta rum som kan användas som material för att bättre förstå hur Bang på ett mångfacetterat sätt iscensätter tystnad och tomhet. Det är också ett annat medium som är viktigt i det här sammanhanget: musiken. Alltså ett medium som inte bara kan överskrida rummets begränsningar utan också ett som har en speciell förmåga att väcka eller att frigöra känslor som annars skulle kunna förbli oartikulerade. Min avsikt är att undersöka vilken funktion bild och musik spelar för Bangs roman *Ved vejen* för att hitta en tillgång till tystnad och tomhet i intermedialt perspektiv. Den ledande frågan är därför: Hur lyckas Bang framställa de olika formerna av tystnad med ord? Hur hörs hans ”stilla existenser”?

Bangs roman *Ved vejen*, som först skulle ha fått titeln ”Kærlighed”, berättar om den trettioåriga Katinka som sedan många år är gift med den bullrige stationsföreståndaren Mathias Bai. De har inga barn och lever ett tyst liv. Det enda som rör sig är tågen som rullar genom stationen (Müller 2008). När en dag den nye godsförvaltaren Huus anländer till trakten uppstår ett skört kärleksförhållande mellan Katinka och Huus, men på grund av sekelskiftets sexualmoral, som Katinka helt och hållet har tagit till sig, kan kärleksförhållandet inte bli verklighet och det är inte heller något man kan prata om.

Romanen kan i sin helhet inte beskrivas som en tyst roman. Visserligen lever makarna Bai ett rätt så händelseöst liv, men själva atmosfären i den lilla byn de lever i är rätt så livlig. Folk pratar och skvallrar, man talar om andras förhållanden, hur de har det, vad som har hänt eller inte har hänt. Eftersom vi inte har någon berättare som ordnar och kommenterar skeendet, utan en berättare som bara visar och låter höra vad han förnimmer, har Bangs litteratur tidigt betecknats som impressionistisk (Nilsson 1965). Utan att använda en inquit-formel presenteras de olika figurers repliker som om man hade med en dramatisk text att göra. Bang själv framhäver: ”’Impressionistisk’ er netop ordet. Jeg anstrænger mig vildt for at faa Indtrykket, hvert *enkelt* Indtryk klart og nøie og karakterfuldt, og saa tænker jeg aldrig paa Helheden – og Stilen springer i tusind Stumper og er saa usammenhængende og saa haard som en Stenbro.” (Bang 2010b: 422)

³ ”Båda berövar bilden dess illusion av djupet och skapar rumslighet som yta.“

Exemplariskt för denna teknik är romanens första kapitel. Vi befinner oss på perrongen. Olika personer har samlats och väntar på de som ska anlända med tåget. Alla pratar i munnen på varandra – förutom Katinka Bai. Hon är så tyst att hon inte uppmärksammas alls. Berättarens blick, och med hans också läsarens, glider bort över henne utan att stanna. Först i kapitlets andra hälft, när alla andra har gått, zoomas hon plötsligt in:

Det var ganske tomt, saa stille, at man hørte de to Telegraftraade surre. Fru Bai satte på Bænken udenfor Døren med Hænderne i Skødet og saa' ud over Markerne. Hun havde let ved saadan at blive siddende, Fru Bai, hvor det var en stol eller en Bænk eller et Trappetrin. (Bang 2010: 145)

Berättaren framhäver explicit att scenen är tomt och tyst nu. Alla bullriga ljud och alla oroliga rörelser har slutat. Stillheten upplevs i sin dubbla modala dimension: som orörlighet och som ro i akustisk betydelse. I Katinkas person sammanfaller båda aspekter. Katinka Bai rör sig inte och hon tiger. Inåtvänd, iakttagande och eftertänksam som hon är, framställs hon som en kvinnlig melankoliker, en melankoliker som är uppmärksam på livets små ting som finns på gränsen till försvinnandet. Intrycket att Katinkas tystnad är en del av hennes lugna uppmärksamhet på livets små detaljer å ena sidan, och av hennes melankoliska inåtvändhet å andra sidan, förstärks när Katinka och Huus träffas.

På samma sätt som Katinka är Huus en människa som iakttar. Han uppträder inte, som Katinkas make Bai gör, med en belåten självupptagenhet, utan är uppmärksam på andras, och här framför allt på Katinkas intressen. Berättaren tecknar honom som en lyhörd och känslig människa med ”en blød, trohjertet Stemme” (Bang 2010: 156). Medan Bai springer runt sitter Katinka och Huus inne i huset eller står framför fönstret och småpratar eller tiger i samförstånd. Katinka har funnit en själsfrände i Huus och tillsammans kan de njuta av livets lågmälda och stillsamma sidor. Tystnad framställs här som något positivt. Genom att inte säga så många ord lyckas Katinka och Huus att skapa ett intimt rum, präglat av närhet och förtrogenhet. Tystnaden brer ut sig och lägger sig liksom ett varmt ljus på tingen. De upplevs inte som främmande utan som förtrogna. Tystnaden är här alltså inte ett tecken på lyckans frånvaro utan signalerar tvärtom välbehag, intimitet, deltagelse och tillhörighet.

Tydligast förnimbar blir den här tystnadens intimitet i en scen som har tolkats som romanens nyckelscen åtskilliga gånger (Schröder 1997, Heitmann 2003), men utan att ensamhetens och tystnadens betydelse har analyserats närmare. Scenen äger rum under den utflykt Katinka, Bai och Huus en dag gör. Utflyktens mål är en stor marknad med olika attraktioner som till exempel en kvinna med ormar, en trapetskonstnär eller ett tält där man kan se bilder i ett

panorama, eller som man nog riktigare måste säga: i ett kosmorama (Schröder 1997: 181). Huus och Katinka befinner sig i detta tält efter att en plötslig regnskur har skapat stor oro. På samma sätt som redan i romanens första scen frammanar berättaren en situation som genom den föregående scenen upplevs som särskilt stillsam och välgörande. Det har varit bullrigt och stökigt men nu är det plötsligt lugnt. Det verkar som om tiden har stannat för ett ögonblick. ”Inde i Panoramaet var det tomt og ganske stille. [...] Det var, som Katinka aandede op efter al Larmen. – Hvor det gør godt, sagde hun.” (Bang 2010: 208) Som vi redan har sett tidigare har vi här återigen en berättare som explicit betonar tystnaden. Hans utsaga fördubblas till och med genom Katinkas replik. Men förutom att tystnaden påstås visas den också.

Gemensamt med Huus betraktar Katinka bilder som visar en för henne okänd trakt: längtans land, Italien. Huus och Katinka behöver inte många ord för att kommunicera sina känslor. Ju fåordigare desto intimare, ju intimare desto intensivare. Det är berättarens strategi för att skapa en uppfattning av tystnad som något positivt och åtråvärt. ”Blinkende Sol laa over Golf og Strand og Stad. Baade fløj hen over Vandets Blaa. [...] – At sejle der, sagde Katinka. – Ja – til Sorrento ... – Sorrento. Katinka gentog det fremmede Navn sagte og dvælende. – Ja, sagde hun – at rejse.” (Bang 2010: 208f) Orden dras ut som visuella och som akustiska tecken för att lyfta fram Katinkas längtan. Den liksom ses och hörs i ordens mellanrum.

Den sceniska textstrategin exponerar Katinkas längtan att resa bort som en genuin längtan för en kvinna från 1800-talet. Vi ser henne ensam stående framför en artificiellt belyst bild som frambesvärjer frihetens möjligheter. Och samtidigt får vi veta att hon är så instängd i samhällets och sina egna trånga moralförställningar att hon aldrig kommer att bryta sig ut ur sin situation. ”Katinka saa’ sig om i Rummet: Saa venter Bai, sagde hun.” (Bang 2010: 209) Katinka tystar ner sitt begär innan hon själv har blivit medveten om det.

Läsaren däremot har blivit uppmärksam på det. Men samtidigt som texten syftar till att väcka läsarens empati undergräver texten den också. Scenen framställs som en i grund och botten rätt så kitschig scen. Bilderna som Katinka betraktar strålar i ”stærke Farver” (Bang 2010: 208). De ger inte en nyanserad bild av ett främmande landskap utan de presenteras för att attrahera folk, för att förmedla en drömvärld, en illusion av lycka (se Heitmann 2003: 141).

Scenen i tältet utgör inte bara romanhandlingens klimax utan också dess periferi. Fram till nu har tystnaden förknippats med intimitet och välbehag, med den stillsamma uppmärksamhetens och kärlekens rum. Men i romanens andra hälft får vi nu se tystnadens baksida. Tre dagar efter marknadsbesöket träffas Katinka och Huus igen. De har längtat efter varandra och

erkänner nu äntligen sina känslor inför varandra. Huus gråter. Katinka tröstar honom och säger att tiden kommer att läka smärtan när han nu reser bort. Hon tillfogar så bestämt som möjligt: ”- Ja – Huus – – sådan som det jo *maa* være...” (Bang 2010: 223). Särskilt självsäker verkar hennes replik dock inte. Genom kursiveringen av ordet ”maa” betonas visserligen å ena sidan att avståndstagandet betraktas som en nödvändighet, men de många tankstrecken kan samtidigt uppfattas som ikoniska tecken som imiterar tvekan. Elleström formulerar det i ett liknande textsammanhang så här: ”[B]okstäverna i orden är visuellt ‘aktiva’ medan tankstrecken är ‘passiva’ eller ‘tomma’ och lämnar utrymme för eftertanke.” (Elleström 2008: 67)

På samma sätt som textens många tankstreck indikerar också textens många uteslutnings- eller utelämningsstecken, så kallade elipsligaturer, en avsaknadens situation. De står för allt det osagda, det förtryckta och förtegnat som nu omsluter och inkapslar Katinka efter att Huus nu verkligen har rest bort. Att tala skulle betyda att provocera en konflikt, ja till och med att förorsaka en skandal. Såsom Burke har uppmärksammat förväntas kvinnorna i ett hierarkiskt och patriarkalt organiserat samhälle att vara tysta. De får och kan inte tala om sina behov och begär. De förblir inlåsta i tystnaden och med det i en oöverkomlig ensamhet som är nära besläktad med döden. Övergiven och dödstrött sitter Katinka vid sina föräldrars grav. ”Hun sad længe. Og hun saa’ ind over det Liv, som hun nu skulde føre, og det var, som slog det sammen over hende, altsammen, *en eneste utænkelig fremskyllende Haabløshed*.” (Bang 2010: 239)

Hopp- och meningslösheten förblir hädanefter de dominerande känslorna i Katinkas liv. Tillbaka i Bais hus sitter hon hela tiden vid fönstret utan att verkligen se något. Lite senare blir hon sjuk. Hon har tuberkulos, en sjukdom som kan betraktas som ett ikoniskt tecken för ett psykosomatiskt tillstånd där en människa ”tynar bort”, bleknar, blir mindre och mindre och bara försvinner. På hösten när flyttfåglarna flyttar söderut ligger Katinka till sängs nära döden. ”Stærene larmede langs Telegraftraaden og samlede sig i Flok. – Nu rejser de, sagde Katinka. Hun fulgte med Øjnene de dragende Skarer under den klare Himmel.” (Bang 2010: 254) Den ljusa öppna himlen som frihetens rum kontrasteras effektivt med Katinkas lilla och trånga sängkammare. Orörlig och instängd i sitt öde som Katinka är, har döden liksom lyckas att tränga in. Tystnaden som härskar över rummet är inte längre den porösa intimitetens tystnad utan den stängda dödens rum. Med begäret och längtan har också livet själv kvävts och irreversibelt tystats ner.

Katinka-figuren liknar nu fullständig den figur som Bang i en författarkommentar har berättat om. Redan 1884 publicerade han en så kallad ”dagbogsblade” i tidningen *Nationaltidene*, där han berättar om en okänd kvinna som han hade sett när han reste förbi med tågen. Kvinnan ”sad og ventede paa Døden bag dette Vindu, mellem sine Blomster i Solen ... Mens Togene kom, og Tog gik.” (Bang 2010c: 254) Och i förordet till *Stille eksistenser* berättar Bang en gång till:

Her i et af disse Vinduer bag Blomsterne var det, jeg saa' hint andet Ansigt [...], som jeg, om jeg var Maler, vilde tegne i bløde, vemodige, halvt udglidende Linier og sætte som et Slags Titelbillede paa denne Bog. – [...] Den unge Kvinde bevægede sig ikke. Stille, med Hovedet i Hænderne stirrede hun blot ud paa Banen, saa længe jeg kunde se hende ... [...] Det var knap Længsel, der laa i Blikket – Længslen havde maaske flagret sig død ved at slaa Vingen mod snævre Vægge – kun en stilfærdig Resignation, en forstummet Sorg. (Bang 2010a: 20f)

För att göra läsaren särskilt mottagligt och känsligt för det slags ensamhet använder Bang flera multimodala grepp. Han ger oss inte bara den ensamma och resignerade kvinnans bild att se, utan han försöker att göra ensamheten ännu mer hörbar. Och det gör han intressant nog genom att låta en ganska speciell form av musik spela en viktig roll i romanen: musik i form av enkla och sentimentala *volkslieder*. Jag vill nu undersöka dessa sångers narrativa funktion och deras relevans för textens inter- eller multimediala dimension.

Att musik spelar en viktig roll för Katinka Bai förtydligas redan i romanens början. Det berättas att Katinka spelar piano på ett mycket speciellt sätt. Hon spelar ”alltid de samme tre-fire Melodier, sentimentale Smaasange” (Bang 2010: 146). Dessutom sägs det att hon spelar långsamt och släpigt. Och bara när hon är ensam och när det är mörkt. I överensstämmelse med hennes introverta karaktär spelar Katinka alltså inte för andra utan bara för sig själv. Dessutom är det tydligen inte sångens melodi som intresserar henne, och inte sångens harmoniska kvalitet heller. Man kan tänka sig att Katinkas släpiga sätt att spela resulterar i en monoton, den harmoniska strukturen upplösande klang. Det verkar vara den enskilda tonens kvalitet som berör henne. Tonens kommande och gående, dess *Entstehen* och *Vergehen*. Katinka spelar som om hon själv ämnar försvinna med de borttonande och bleknande tonerna.

I Huus har Katinka en åhörare som är känslig för just det sättet att spela. Berättaren redogör att Huus är omusikalisk och lyfter fram att han sitter i rummets mörka vrå medan han lyssnar. Därmed antyds det att han inte heller är intresserad av musikens konstfulla struktur men av musikens sentimental-melankoliska stämning. Man kan säga att Katinka och Huus delar en förkärlek för musikens ikoniska kvalitet, dvs. för musikens förmåga att avbilda en stämning

full av längtan efter något ouppnåeligt. Det märkliga med Katinkas sätt att spela klaver är alltså att hon artikulerar en känsla av frånvaro och avsaknad. Musiken återger något som bara är närvarande i frånvaron.

Men längre fram i texten tillskrivs den sentimentala folksången ännu en annan funktion: den att roa. När Katinka tillsammans med Huus och Bai är på marknaden lyssnar de till en sjungande kvinna som visserligen betecknas som "sangerinde", men som snarare syns vara ett slags glädjeflicka som sjunger mer eller mindre anstötliga sånger. Det gläder framför allt Bai. Men bland annat sjunger kvinnan också "Sången om Sorrent" (Bang 2010: 213), och nu är det Katinka som blir rörd. Den enkla sången rör Katinka till tårar eftersom hon tillsammans med Huus precis har sett panoramabilderna från Sorrent. Det är alltså inte bara sångens auditiva kvalitet utan också den konkreta texten som aktiverar Katinkas längtan till främmande länder.

Förutom "Sången om Sorrent" är det också en annan sång som är mycket viktig för romanens stämning, nämligen "Sången om Marianne" eller "Stakkels Mary Anne", en ursprungligen engelsk folkvisa som omarbetades av H.C. Andersen 1852 och som handlar om en flickas död på grund av olycklig kärlek. Första gången sången sjungs i romanen är kort efter att Huus och Katinka har erkänt sina känslor för varandra och samtidigt insett att de inte kan leva ut dem. Sångens dödstatematik speglar eller snarare skapar deras känslor som annars skulle ha förblivit osynliga.

Sångens ordmaterial är ganska enkelt i sin struktur. Den består av tre strofer à åtta verser som alla är byggda efter samma mönster. Vers ett och tre rimmas, vers två och fyra utgörs av refrängen "stakkels Mary Anne", verserna fem till sju är rimmade igen och i slutversen har vi refrängen en gång till. Den enträgna refrängen som åkallar och samtidigt påminner om den stackars flickan som har dött av olycklig kärlek är alltså sångens mest dominanta stilmedel. Innehållsmässigt ligger diktens fokus tydligt på flickans besvikelse och resignation. Den älskade mannen har visat sig vara otrogen och flickans värld har brutit samman. Världen förlorar sina färger och i och med världens försvinnande tynar också flickan bort. "Bleg blev Kinden, Smilet døde,/stakkels Mary Anne!/hele Verden syntes øde,/stakkels Mary Anne!"

"Sången om Marianne" sjungs tre gånger i romanen. Först är det en grupp kvinnor som sjunger den. Lyssnande identifierar sig Katinka med den döda flickan. Nästa gång är det Katinka själv som sjunger sången. Hon sjunger den för Agnes föräldrar, pastorn och hans fru, som saknar sin dotter som har rest bort. Genom att Katinka sjunger den sentimentala visan berörs alla, inte minst Katinka själv. Visan släpper hennes känslor fria. Efter hon har sjungit

”dæmpet med sin svage Stemme Sangen om Marianna” är alla eftertänksamma. Katinka blir sittande vid pianot, ”med Ryggen til de andre” och gråter. ”Langsomt faldt Taarerne fra hendes Kinder ned paa Tangenterne.” (Bang 2010: 250)

Tredje gången sången blir sjungen är vid romanens slut, Katinka är redan död. Om igen är det så att det efter en mycket brokig scen följer en mycket lugn scen. Vi befinner oss hemma hos Agnes, som har kommit tillbaka, och hennes föräldrar. Pastorn ber henne sjunga en sång och hon väljer ”Sangen om Marianna”. Om igen får vi läsa och på den imaginära scenen också höra de första verserna: ”Under Gravens Græstørv sover/Stakkels Marianna -/Kommer Piger, græder over/Stakkels Marianna.” Och så slutar romanen med anmärkningen att det ”blev stille i den mørke Stue. Gamle Pastorn blundede lidt med foldede Hænder.” (Bang 2010: 291)

Det är som om likkistans lock har stängts. Allt blir mörkt och tyst. Tystnadens tomhet och tomhetens tystnad omsluter läsaren som uppmanas att blunda såsom pastorn gör det. En vid första blicken ganska fredlig gest. Men när vi tittar närmare kan vi tolka den som en mycket uppgiven gest som också rymmer en viss brutalitet. Att blunda betyder detsamma som att sluta ögonen för kvinnans oföränderliga öde. Därför är det nog bättre att öppna ögonen igen och leta efter alternativa modeller – som till exempel Söderbergs *Gertrud* erbjuder.

Hjalmar Söderbergs *Gertrud* – självmord ensamhet

Hjalmar Söderbergs litterära *Gertrud* är en av Nordens mest envisa och intressanta starka kvinnofigurer. Hennes styrka, som samtidigt är skälet till hennes känslomässiga sårbarhet, ligger i hennes längtan efter den obetingade kärleken. Olik de tystlåtna kvinnorna hos Bang och Hammershøi är *Gertrud* en kvinna som talar ut sitt erotiska, emotionella och existentiella begär. Men uttalandet medför inte att begäret uppfylls. Tvärtom leder det rakt in i ensamhet och tystnad. Jag vill nu visa hur Söderberg gestaltar den här ensamhetens tystnad i dramat *Gertrud* och senare Carl Theodor Dreyer i filmatiseringen. Jag börjar med en kort redovisning av dramats struktur och fortsätter med en analys av några särskilt viktiga scener där framför allt musikens betydelse kommer fram.

Hjalmar Söderbergs drama *Gertrud* skrevs och publicerades 1906 (Söderberg 2012), urpremiären var ett år senare på *Dramaten* i Stockholm. Skådespelet består av tre akter och har ett reducerat persongalleri. Den kvinnliga huvudpersonen är *Gertrud*, en överklasskvinna och före detta operasångerska i trettioårsåldern. Hon står i relation till tre olika män: hennes nuvarande make, politikern Gustav Kanning, hennes före detta älskare, den gamle författaren Gabriel Lidman, och hennes nuvarande älskare, den unge kompositören Erland Jansson.

Dramats struktur följer den klassiska dramatiska strukturen med tre akter, men använder sig även av ett intressant speglingsmoment. Första akten består av två scener, den första utspelar sig i Kannings arbetsrum, den andra i en park. Andra akten består av endast en scen som utspelar sig i en festvåning i ett stort hotell. Tredje akten tar upp första aktens rumsliga struktur men i omvänd följd. Första scenen utspelas i parken, i den andra och därmed sista scenen är vi tillbaka i Kannings rum. Några forskare ser här ett inflytande från Strindbergs vandrings- eller omvändelsesdrama *Till Damaskus*, som publicerades några år innan *Gertrud* kom ut (Rein 1962: 69).

Att pjäsen börjar och slutar i ett rum som Gertrud försöker lämna för att börja ett nytt liv framhäver rumslighetens betydelse för hennes situation. På samma sätt som Hammershøis och Bangs kvinnliga figurer befinner sig också Gertrud i ett rum som inte är hennes eget utan hennes makes rum, ett herrum med skrivbord, bokhyllor och dokumentaskåp. I det här rummet kan hon inte röra sig fritt, det begränsar både hennes aktiviteter och hennes känslor. Men olik hennes äldre litterära systrar tar Gertrud chansen att överskrida rummets begränsning. Hon har varit operasångerska och det vill hon bli igen.

Musiken erbjuder Gertrud möjligheten till ett annat liv, ekonomiskt och känslomässigt. Hon förklarar för sin överraskade make att hon ”i varje fall [vill] bli sångerska igen, som förut och sörjer för mig själv.” (Söderberg 2012: 62) Frågad efter sina skäl anger Gertrud att ”kärleken har huggit sin klo i mig. Och det kan jag ju inte hjälpa.” (Söderberg 2012: 63) Kärleken till den unge kompositören Erland har på nytt väckt Gertruds dragning till musik och samtidigt hennes längtan efter ett känsloladdat liv. Genom att använda sig av en påfallande vitalistisk vokabulär identifierar Gertrud sig med Erlands hunger på liv och förklarar att hon som Kannings fru aldrig hade kunnat tillfredsställa sin egen livsaptit. ”Och jag har törstat och hungrat i mitt hem [...]. Allting har blivit så gammalt omkring mig dessa sista år. Så färdigt och avslutat. Så – dött” (Söderberg 2012: 78).

Men Gertruds längtan efter ett blodfullt liv uppfylls inte. Redan i andra akten inträffar dramats peripeti. Gertruds hopp förvandlas till besvikelse när hon får veta att Erland inte förmår älska henne så obetingat som hon älskar honom. Peripetin sammanfaller med en påtvungen anagnorisis. Gertrud tvingas inse att hennes romantiska kärleksideal inte kan förverkligas. Det antyds redan genom rummets gestaltning. Vi befinner oss i en stor salong i ett hotell där Lidmans födelsedag firas. Rummets långa väggar är täckta av två gobelänger som symboliskt hänvisar till Gertruds öde. Den ena gobelängen visar Venus födelse, den andra ”en hind som sönderslits av hundar” (Söderberg 2012: 83). Söderberg använder här samma teknik som

Bang för att betona tystnaden: Han växlar mellan bullriga och tysta scener. Först ser och hör vi många personer som småpratar och så blir det plötsligt tyst. Alla har lämnat salongen och Gertrud kommer in. Hon betraktar gobelängen med dödsmotivet och i bakgrunden spelas Griegs stycke ”Jeg elsker dig”, opus 5, *Hjertets melodier* nummer 3, tonsatt 1864 efter en dikt av H.C. Andersen. En nästan cynisk kontrapunkt till det som kommer. Men Söderberg tar sig tid innan peripetin äger rum. Först efter två långa samtal mellan Kanning och Gertrud och Lidman och Kanning träder Gertrud på nytt in i salongen. Nu sätter hon sig på en röd soffa, ler lyckligt men skakar sedan på huvudet och ”det går en frysning öfver hennes gestalt” (Söderberg 2012: 104). Hon lutar sig tillbaka och sluter ögonen. Det uppstår en tyst, hemlighetsful och nästan sakral stämning som förstärks ytterligare när det plötsligt framträder en ”gråaktig kvinnoskepnad” som tilltalar Gertrud med lugn och lågmäld röst:

Titta lite på mig.
Är jag vacker?
Nej.
Men jag har älskat.

Titta lite på mig.
Är jag ung?
Nej.
Men jag har älskat.

Titta lite på mig.
Lever jag?
Nej.
Men jag har älskat.” (Söderberg 2012: 105)

Rein tolkar skepnaden som förkroppsligandet av Gertruds livsprincip: ”kärlekens supremati över allt annat i livet: AMOR – OMNIA” (Rein 1962: 75). Men därutöver har skepnaden också en viktig profetisk funktion. Talande som med en röst från graven fungerar den som Gertruds spegelbild. Genom skepnaden ser man Gertrud som redan död kvinna som håller fast vid det enda hon har: vissheten att hon har älskat. Skepnaden visar oss alltså kärleken som besläktad med tystnad, ensamhet och död.

Spådomen uppfylls när Gertrud kort efter denna scen får reda på att Erland har svikit henne. Meddetsamma blir hon själv ett slags skepnad. Hon stirrar stelt på Lidman som har berättat om sveket, bleknar och ”ser framför sig med ett ansikte utan uttryck, som en mask” (Söderberg 2012: 115). Situationen kan beskrivas med termen ”stängd ensamhet”. Helt plötsligt verkar Gertrud vara inlåst i sig själv. Det är som om hon förstenas. Men så vaknar

hon igen, famlar efter Lidmans hand och försöker förstå Erlands beteende. ”Han måste vara [med en gest åt huvudet] – alldeles sjuk och förvirrad?” (Söderberg 2012: 116)

Mot bättre vetande håller Gertrud fast vid sin romantiska kärleksföreställning. Hon har tvingats inse att Erland inte älskar henne över allt annat, men hon vägrar avstå från idén om kärlekens överhöghet och tar därför resolut Erlands hand när man ber henne sjunga något tillsammans med honom. ”Jag har brukat sjunga mig frisk när jag varit sjuk”, påstår hon (Söderberg 2012: 119). Men priset hon betalar för sin affektkontrollerade styrka är högt. Hennes stoiska attityd håller inte. Knappt har hon börjat sjunga svimmar hon.

Visan Gertrud börjar sjunga är en visa av den tyske romantiske kompositören Robert Schumann: ”Ich grolle nicht”, den sjunde av sammanlagt 16 sånger som Schumann tonsatte 1840 med titeln *Dichterliebe*. Verket trycktes 1844 men framfördes som helhet först 1861. Som textgrundlag använde Schumann dikter ur Heinrich Heines *Lyrisches Intermezzo*, en samling med sammanlagt 65 dikter som 1823 först publicerades i hans ungdomsverk *Tragödien nebst einem lyrischen Intermezzo* och 1827 togs med i hans *Buch der Lieder*. Diktens text går så här:

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,
Ewig verlornes Lieb! ich grolle nicht.
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.

Das weiß ich längst. Ich sah dich ja im Traum,
und sah die Nacht in deines Herzens Raum,
Und sah die Schlang, die dir am Herzen frißt, -
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.

Heines dikt är, som oftast hos honom, enkel i metrik och rim. Vi har parrim i jambiskt pentameter. En enda förskjutning förekommer i andra raden, här börjar versen med en betonad stavelse för att lyfta fram förlustens slutgiltighet. Det lyriska jagets dominanta känsla kan därför tolkas som resignation. Jaget vet att det inte finns någon kärlek i det tilltalade duet. Och det vet det sedan länge (”Das weiß ich längst”), för han eller hon har sett den andras hjärta i en dröm. Det är ett hjärta bestående av ett tomt och tyst rum, en förtvivlans rum.

Medan Heine slutar sin dikt med jagets insikt att duet har det mycket eländigt, ser det hos Schumann lite annorlunda ut. I hans version börjar texten så här: ”Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht. Ewig verlornes Lieb, ewig verlornes Lieb, ich grolle nicht, ich grolle

nicht.” Därefter följer diktens text som vi känner till den. Och så slutar Schumann med att ta upp uttrycket ”Ich grolle nicht” två gånger till. Schumann har alltså utvidgat Heines korta och koncentrerade text. Frasen ”Ich grolle nicht” förekommer sex gånger hos honom i stället för bara två gånger hos Heine. Schumann syns vara angelägen om att betona jagets storsinta och förlåtande hållning. Men när man analyserar visans musikaliska struktur uppstår ett annat intryck. Då märks det nämligen ganska fort att visan stämmer överens med Gertruds ambivalenta psykiska situation: att vara stark, stoisk och lugn, men samtidigt oändligt ledsen. Låt oss titta lite närmare på hur den känslomässiga motsatsen skapas genom samspelet av ord och ton.

Visan är satt i C-dur. Den börjar ganska traditionellt med ett C-dur ackord och slutar också med ett C-dur ackord. Men styckets tonalitet uppvisar ändå ett flertal kompositoriska särdrag som ifrågasätter den klassiska harmonin och medför en stark spänning – på det sätt som är typiskt för den tyska romantiska epoken som Schumann är en viktig del av: kromatiska vändningar eller tonartsfrämmande toner som medför en dissonant effekt, spänningsproducerande mellandominanter, utvikningar, tonartväxel utan förberedelse och bedrägliga kadenser där dominantackordet inte leder till den förväntade upplösningen på tonikan utan till ett annat ackord. Schumanns musik rör sig mot en svävande tonalitet som är typiskt för romantisk musik och som Schumann själv har använt i andra stycken i *Dichterliebe*-cykeln, till exempel i ”Im wunderschönen Monat Mai” där lyssnaren inte får veta alls i vilken tonart han rör sig. I stycket ”Ich grolle nicht” ser det, som sagt, lite annorlunda ut därför att det trots olika utvikningar i andra tonarter slutligen förblir i C-dur. Dessutom förstärks styckets stabilitet ytterligare genom att text och musik korresponderar så tydligt i början och slut. Visan börjar med frasen ”Ich grolle nicht”, satt i C-dur och slutar med frasen ”Ich grolle nicht”, satt i C-dur igen.

Men styckets synbara fasthet vilseleder. Uppgiften att jaget inte hyser agg mot den bedrägliga andra presenteras inte rättframt och oförbehållsamt. Tvärtom fördröjs den genom de redan nämnda kompositoriska särdragen och presenteras såsom något ambivalent, spänningsfullt och inte alls definitivt. Det spänningsfulla och oavgjorda stegras ytterligare genom styckets skiftande rytm och dynamik och genom det stora tonomfånget. Så konfronteras lyssnaren med en djup och melankolisk grundton som dock ibland går upp till ganska höga toner, framför allt i takt 27, när det sjungs ”die Schlang, die dir am Herzen frisst”. Allt detta medför att stycket på det hela taget inte alls är så harmoniskt och utbalanserat som början och slut suggererar. Det lyriska jaget tvingar sig själv att acceptera den älskandes förlust utan att verkligen kunna

säga ja till det. Så betraktad är meningen ”Ich grolle nicht” inte ett uttryck för det lyriska jagets äkta känsla utan för det som jaget gärna *vill* känna. Agget är följaktligen inte frånvarande men tvärtom mycket present.

När Gertrud bara hinner sjunga visans två första verser innan hon svimmar visar sig just den här kluvenheten. Hon vill vara storsint, accepterande och förlåtande men orkar inte. Hon är stark men bryts sönder just på grund av hennes styrka. Kroppen talar ett tydligare språk än viljan och motsatsen mellan det yttre och det inre rämnar. Förtvivlan bryter fram. Men Gertruds svimmande visar inte bara människans fragilitet, utan pekar även på den typiska romantiska idén om kärlekens principiella omöjlighet. Kärleken måste vara absolut och kompromisslös, men just som sådan är den omöjlig – eller bara möjlig i sin omöjlighet. Den lever vidare som idé så länge den inte uppfylls. Och det är just den kärleksföreställning som Gertrud har adopterat och som leder till att hon tar upp Lidmans melankoliska insikt i jagets ödslighet och ”själens obotliga ensamhet” (Söderberg 2012: 148). Gertrud väljer denna romantisk-melankoliska idé och bestämmer sig för att stanna ensam. Men hennes ensamhet kan inte definieras som ”instängd”. Som en modern Nora lämnar hon sin make och vågar sig ut i världen. Vad som kommer att hända med henne får vi inte veta.

Dreyers *Gertrud* – den låsta dörren

En som frågade sig hur Gertrud hanterade sin ensamhet i framtiden var den danske filmregissören Carl Theodor Dreyer som på 1960-talet filmatiserade Söderbergs pjäs med Nina Pens Rode som Gertrud och Baard Ove som Erland. *Gertrud* är Dreyers sista film. Den hade premiär i Paris 1964 när Dreyer redan var 75 år gammal – och blev, också på grund av tekniska problem vid visningen, ett fiasko. Ingen gillade filmen, alla var besvikna. Den enda journalist som skrev något positivt var Bent Grasten, som hyllade filmens extrema längd och försvarade den i tidningen *Ekstrabladet* med följande ord: ”Den er ikke realistisk, idet den viser, hvad vi ser. Men den er realistisk, idet den viser, hvad der sker i sindet, i sjælen, i sanserne og følelserne.”⁴

Filmens stiliserade melankolisk-drömlika stämning skapas framför allt genom filmens ovanligt lugna och långa tagningar, delvis upp till 10 minuter utan klipp. Figurerna rör sig extremt långsamt, de talar lågmält, gestik och mimik finns nästan inte. Framför allt Gertruds

⁴ <http://www.carlthdreyer.dk/Filmene/Gertrud/Modtagelsen.aspx>

ansikte verkar mestadels som en mask. Hennes blick är stirrig och utan liv. Bara när hon tittar på Erland får hennes ansiktsdrag lite liv, men även här verkar det överkligt, nästan sakralt eller som från en annan värld.



Bild 4: Gertrud och Erland

Lika stela som ansiktena framställs också kropparna. Framför allt Gertrud i sina långa stränga klänningar liknar en staty. Fager men mycket distingerad, inte för att bli berörd. Man antar att hon måste vara ganska passionerad men hon agerar så kontrollerat att hon snarare verkar styv och kallsinnig. Stor och vacker som hon är, är hon mycket närvarande i rummet, men märkligt nog intar hon inte rummet aktivt. Även i de scener där hon stöder sig mot ett bord eller en dörrkarm ser man ett visst avstånd mellan henne och tingen. Såsom Bangs Katinka eller Hammerhøjs kvinnliga figurer ramas hon in av föremålen utan att hon är i kontakt med dem. Den franske filmregissören Jacques Rivette framhäver träffande ”the strained immobility of the bodies, huddled in armchairs, on sofas behind which the other silently stands, fixed in ritual attitudes” (Rivette 1969, cit. efter Rosenbaum 1995). Den distanserade verkan förstärks ytterligare genom att Dreyer, som annars är känd för sina close-ups, nästan inte använder dem i sin sista film.

När vi undersöker hur Dreyer har använt Söderbergs teatertext ser vi att han i stor utsträckning följer den (Egholm 2006). Pjäsens fem scener tas upp för att strukturera filmen. I stället för en teaterridå som dras ihop efter varje akt infogar Dreyer ett klipp som visar några rader ur en sorgmodig dikt i ett gammaldags stiliserat typsnitt. Bortsett från några strykningar i dialogerna och några extra tillagda dialoger är det framför allt två saker som särskiljer Dreyers film från Söderbergs pjäs. För det första har Dreyer lagt till en del återblickar. Den

ena visar oss hur Gertrud och Erland träffas för första gången när Gertrud söker upp Erland i hans lägenhet för att sjunga med honom. En annan scen framställer hur de senare träffas i Erlands lägenhet en gång till för att älska. Och så finns det också scener som visar oss den unga Gertrud när hon var tillsammans med Gabriel Lidman. En tid, där hon själv spelade piano.



Bild 5: Gertrud spelar piano

En annan ändring är att Dreyer har lagt till en extra figur: Gertruds gamle vän, psykologiprofessorn Axel Nygren, dyker upp i filmens epilog som utgör Dreyers viktigaste ändring jämfört med Söderbergs pjäs. Vi återkommer strax till den men först till en annan viktig sak: musiken som Dreyer använder i sin film för att förstärka dess melankoliska stämning.

Bortsett från en scen där vi lyssnar till en ungdomskör som hyllar Lidman med en patetisk och kraftfull sång är det framför allt Erlands romantisk-melankoliska klaverspel som präglar filmens specifika stämning. Musiken, som hörs redan när filmens vinjett visas, härstammar från den danske tonsättaren Jørgen Jersild. Det handlar sig om klaver-nocturner, alltså långsamma romantiska stycken med en vacker blödig melodi, mest känd från Chopin, som också nämns i filmen vid ett tillfälle, eller från Liszts populära *Liebesträume* som också kunde ha varit en förebild för Dreyers filmmusik. Musiken används extradiegetiskt men också intradiegetiskt. Det vill säga, vi ser och hör Erland spela klaver flera gånger i filmen. Särskilt viktiga är här de två retrospektiva scenerna. I den första scenen musicerar Erland och Gertrud tillsammans, i den andra scenen uppfordrar Gertrud Erland att spela medan hon klär ut sig. Båda scener är erotiskt mycket laddade och utmärker sig genom en särskilt ljus belysning som ger dem ett överkligt romantiskt skimmer.

Helt annorlunda är däremot scenen när Gertrud uppmanas att sjunga under Lidmans fest. Gertrud och Erland möts här som främmade. De tittar inte på varandra och även när de musicerar tillsammans på en mycket professionell nivå förenar inte musiken dem. Gertrud är redan instängd i sin stora ensamhet. Dreyer gestaltar scenen med ett patos som redan på 1960-talet måste ha verkat lite teatraliskt och gammaldags. Först presenterar han Gertrud som en överkänslig diva som lider av migrän och så ser vi hur den stora konstnärinnan kollaberar – långsamt och effektfullt som på en teaterscen.



Bild 6: Gertrud kollaberar

Kvinnobilden som här iscensätts urskiljer sig inte grundläggande från bilden som Hammershøi och Bang presenterade. Visst har vi med en modern kvinna att göra som bestämmer sig för att leva sitt eget liv, men slutligen ser vi en kvinna som kapsejsar. Och det gör hon inte genom att föra oväsen, utan rätt så ståtligt och stiltigt. Hon rebellerar inte, anklagar inte Erland för svek eller trolöshet utan hon bär sin lott, tiggande och tyst som Katinka Bai. Dreyer försöker få filmens publik att tro att Gertruds öde är självvalt men argumentationen han för fram i filmens kommande scener övertygar bara delvis.

För det första är det likheten mellan Gertrud och Venus-statyn som medför att Gertruds ensamhet kan betraktas som något påtvunget i stället för att vara självvald. Venus-statyn står i parken där Gertrud och Erland redan har träffats i filmens andra scen. Nu dyker den upp igen i scenen som utspelas på morgonen efter Gertruds sammanbrott. Gertrud som har kommit till parken för att möta Erland ser inte statyn. Men den uppmärksamma åskådaren förstår att han eller hon har med den nyklassicistiska Venus-statyn av den kände danske skulptören Bertel Thorvaldsen att göra. Venus, kärlekens gudinna, som symboliskt står för passionernas drifter,

presenteras i filmen som Gertruds beläte. Men Venus passioner förnimms hos Gertrud bara i deras stelnade form. De rör sig inte. Kärlekens känslor kan inte levas ut. De förblir stumma. Claire Thomsen poängterar i det här sammanhanget: "The resolutely optical, as opposed to haptical, engagement with the Venus figure encodes Gertrud's self-imposed spatial and emotional isolation in defiance of the venusian desires of the flesh." (Thomsen, utan år).



Bild 7: Gertrud och Venus-statyn

Thomsen har rätt i att kalla Gertruds isolering som självpåtagen. Det är Gertrud som har bestämt sig för att lämna sin make och följa en ung musiker som inte har lovat henne något konkret. Men å andra sidan är hennes ensamhet också en konsekvens av ett patriarkalt strukturerat samhälle där män inte klarar av en situation där kvinnan tar initiativet, såsom Gertrud har gjort det. Erland är fascinerad av Gertruds mogna självständighet och stolthet men hellre vill han, som han själv medger, ha en ung och följsam kvinna. Å ena sidan är det alltså Gertrud som medveten tackar nej till ett kärleksförhållande som inte korresponderar med hennes höga romantiska krav, men å andra sidan är det också traditionella samhällsliga strukturer som tvingar henne in i den situationen.

Dreyer framhäver likväl inte denna aspekt. Han fortsätter med att presentera oss en suverän Gertrud som ringer sin vän Axel för att hälsa på honom i Paris och gå med på psykologiföreläsningar. Vad som händer i Paris berättas dock inte. Istället slutar filmen med den redan nämnda epilogen. På samma sätt som Schumann lägger till slutrepliken "Ich grolle nicht" till Heines öppna diktslut lägger också Dreyer till ett slut som gör filmen mer entydig än dramat. Den visar oss en gammal och vithårig Gertrud som bor ensam på landet. Hon verkar inte vara olycklig. Analogt till jagets påstående i Schumanns visa hyser hon inte agg

mot någon eller något. Men lycklig är hon inte heller. Hon liknar Söderbergs gråhåriga kvinnliga skepnad. Hon är inte längre ung och skön eller full av hopp och livslust men ändå ångrar hon ingenting. För hon har älskat (om än bara romantiskt ouppfyllt).

När hennes gamle vän Axel kommer att hälsa på Gertrud förklarar hon att hon nu lever som en eremit. Men när Axel påpekar att hon har radio betonar hon att man ju måste veta vad som pågår i världen. Det påstås alltså att hon inte lever i en ”instängd ensamhet” utan i en ”öppen ensamhet”. Filmens estetik förmedlar emellertid ett annat intryck. Rummet som Gertrud och Axel befinner sig i presenteras så att man hela tiden bara ser en liten del av det. Figurerna filmas lite nerifrån och bildrummet ovanför dem är mycket begränsat. Rummets tak visas aldrig. Därför verkar det som om figurerna nästan stöter mot taket och det uppstår en trång och instängd atmosfär. Att atmosfären påminner om en likkista förstärks dessutom genom att Gertrud talar mycket om döden och graven hon redan har bestämt sig för. Till intrycket av dödens närhet bidrar också att scenen inleds och avslutas med att man hör kyrkoklockor. Dessutom ackompanjeras de sista bilderna av känsloladdat violinmusik som långsamt tonas ner.

Gertrud har avslutat sitt liv och förväntar sig ingenting längre. Hon ber Axel att lämna henne ensam. Hälsande lämnar han rummet. Snitt och perspektivväxel. Gertrud står vid karmen, hälsar tillbaka och stänger dörren. Den stängda dörren är filmens sista bild, en bild som i sin stiliserade abstraktion och enkelhet tydligt påminner om Hammershøis dörrbilder som så markant framställer den instängda ensamhetens tystnad (Hammershøi > Dreyer 2006).



Bild 8: Den stängda dörren

Sammanfattning: den kvinnliga ensamheten som ofrånkomligt öde?

Sammanfattningsvis kan man säga att alla fyra konstnärers verk som har undersökts här presenterar den kvinnliga ensamheten som en påfallande still ensamhet – ”still” i multimodal

betydelse: ljudlös och orörlig. Vilka ambivalenta drag en sådan stillhet innebär visar i synnerhet Hammershøis interiörer. Å ena sidan framställer de den husliga sfären som en lugn och förtrogen miljö. De dämpade färgerna och bitvis lite suddiga penseldrag skapar en fridfull och drömlig atmosfär. Men å andra sidan iscensätter Hammershøi sina tomma och tysta rum med hjälp av en sträng geometrisk komposition med många horisontala och vertikala linjer som ger målningarna något melankoliskt-slutet och instängt. De utstrålar en stillhet man nästan kan ta på, en stillhet som närapå paralyserar. Den husliga sfären estetiseras på så sätt som en sfär man inte kan komma ifrån. Den omsluter och låser fast kvinnan som är placerad in i denna sfär.

Hammershøis bilder är inte tänkt som bidrag till den emancipationsdebatt som fördes i slutet av 1800-talet. De intar inte en position för eller emot något. De är på sätt och vis opolitiska konstverk. Men de vidareför den traditionella bilden av kvinnan som tillhörande den husliga sfären och kan på den innehållsmässiga nivån därför inte kallas för progressiva. Tvärtom är det iögonfallande att de kvinnliga figurerna presenteras som figurer som finner sig i sin situation utan att ifrågasätta den. De intar inte rummet aktivt utan syns försvinna in i dess tomhet och tystnad. Klaveret som finns med på somliga målningar berörs inte utan förblir tyst. Det används alltså inte som en möjlighet att utvidga rummets instängdhet. Den kvinnliga ensamheten presenteras inte som något man måste fly ifrån eller kämpa emot utan som något givet.

Att det är mycket problematiskt och destruktivt att uppfatta det slags kvinnlig ensamhet som något oföränderligt visar emellertid Herman Bang. I sin roman *Ved vejen* presenterar han med Katinka Bai en kvinna som bryts sönder eftersom hon inte kan övervinna sin själsliga och rumsliga ensamhet. Hon är instängd i konventionernas och moralens trånga föreställningar om en god hustrus beteende och vågar inte att överträda gränserna. Hon längtar efter förändring och rörlighet men är inlåst i sig själv. Medier som musik och konst fungerar som små sprickor i denna tystnads och tomhetens rum. Bilderna hon ser visar på möjligheten av ett alternativ genom att göra uppmärksam på att det finns främmande länder, en öppen himmel, hav och ljus. De väcker längtan efter en öppen framtid. De vemodiga, sentimentala visor hon lyssnar på, liksom de hon själv spelar på klaveret, betonar däremot hennes sorgliga öde.

Det är alltså Katinkas ”stilla existens” som beseglar hennes öde. I stället för att koncipiera en kvinna som med starka rörelser och stora gester kämpar för ett lyckligt liv, skapar Bang en figur som förblir tyst och orörlig. Hon talar inte ut sitt begär och sluter sig in i ensamheten.

Hon förstenas och dör. Men genom att visa hur Katinkas förtryckta kärlek leder till hennes död uppmärksammar Bang kvinnornas sorgliga öde på 1800-talet.

Söderberg emellertid går ett steg vidare. Med Gertrud presenterar han en kvinna som ställer krav. Hon vill bestämma själv hur hon lever och vem hon älskar. Musiken erbjuder henne möjligheten att bryta upp det förstenade äktenskapliga förhållandet och att pröva något nytt. Men liksom Bang använder sig också Söderberg av romantisk-sentimental musik för att kontrastera Gertruds begär med hennes misslyckande. Gertruds längtan iscensätts som ouppfyllbar. Det enda hon kan göra är att radikalt bryta upp den instängda situationen och att öppna den för nya möjligheter. Men om de kommer att fullbordas får läsaren inte veta.

Dreyer använder Söderbergs Gertrud-figur och förser sin film med en epilog som visar oss hur en självständig älskande kvinna ser ut när hon har blivit gammal: fortfarande stolt och självständig, men också bitter och instängd i sin ensamhet. Dreyers förklaring varför han valde att visa vad som har blivit av Gertrud tydliggör att han, på samma sätt som också Hammershøi, Bang och Söderberg, iscensätter den kvinnliga ensamheten som den älskande kvinnans ofrånkomliga öde. Dreyer säger: "I thought I should show that she understood the burden she had to bear, that she had to carry it on her own shoulders, the burden of loneliness. We see that she bears it with honor." (Dreyer, cit. efter Drum 2000: 250) Visserligen bär Gertrud sin ensamhet med högburet huvud. Men man hade också kunnat tänka sig en Gertrud som vägrar bära ensamheten som sin lott, en Gertrud som slår bort tanken att en kvinna måste förbli ensam och omgiven av frånvarons former när hon vågar älska.

Litteratur

Primärtexter:

Bang Herman 2010a. *Ved vejen* [1886]. *Romaner og Noveller*, band 7. Köpenhamn: 137–292.

Bang Herman 2010b. 'Impressionisme'. En lille Replik [1890]. *Romaner og Noveller*, band 7. Köpenhamn: 506–508.

Bang Herman 2010c. Dagbogsblade [1884]. *Romaner og Noveller*, band 9. Köpenhamn: 254–255.

Söderberg Hjalmar 2012. *Gertrud* [1906]. Umeå.

Film:

Dreyer Carl Theodor 1965. *Gertrud*.

Forskningstexter:

Bruhn Jørgen 2008. "Intermedialitet. Framtidens humanistiska grunddisciplin?". *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1): 21–38.

Burke Peter 1993. *The Art of Conversation*. Oxford.

Bürger Peter og Christa Bürger 2001. *Fragmente einer Geschichte der Subjektivität*. Frankfurt a.M.

Drum Jean og Dale Drum 2000. *My only great Passion. The Life and Films of Carl Th. Dreyer*. Lanham, Maryland/London.

Egholm Morten 2006. "The innovative and wilful adaptor – What Carl Th. Dreyer did to Hjalmar Söderberg's *Gertrud*". *Tijdschrift voor Skandinavistiek* (27/2): 157–177.

Elleström Lars 2008. Ikonicitet. "Visuella, auditiva och kognitiva tecken i litteratur och andra medier". *Tidskrift för litteraturvetenskap* (1): 59–74.

Elleström Lars (red.) 2010. *Media Borders, Multimodality and Intermediality*. Basingtoke.

Fastl Hugo & Zwicker, Eberhard 2006. *Psychoacoustics: Facts and Models*. Berlin.

Hammershøi > Dreyer. The Magic of Images. Katalog. 2006. Köpenhamn.

Heitmann Annegret 2003. *Intermedialität im Durchbruch. Bildkunstreferenzen in der skandinavischen Literatur der frühen Moderne*. Freiburg.

Lund Hans 2002. *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*. Lund.

Monrad Kasper 2012. Det intense fravær. I *Hammershøi og Europa*. Köpenhamn: 13–143.

Müller Katharina 2008. Katinka glitt in das Leben mit den Zügen hinein, die kamen und gingen'. Raumzeitliche Wahrnehmung und die Eisenbahn in Herman Bangs *Ved Vejen*. I Annegret Heitmann og Stephan Michael Schröder (red.): *Herman-Bang-Studien. Neue Texte – neue Kontexte*. München: 197–222.

Nilsson Torbjörn 1965. *Impressionisten Herman Bang*. Stockholm.

Rein Sten 1962. *Hjalmar Söderbergs Gertrud. Studier kring ett kärleksdrama*. Stockholm.

Rosenbaum Jonathan 1995. Gertrud as Nonnarrative. The Desire for the Image. I *Placing movies: the practice of film criticism*. Berkeley: 105–116.

Schröder Stephan Michael 1997. ”Herman Bangs poetik i ‘filmisk’ belysning”. *Tidskrift för litteraturvetenskap* (3-4): 180–197.

Thomsen Claire (utan år). ”The Artist’s Touch. Dreyer, Thorvaldsen, Venus”, (25 februari 2015). hämtat från: <http://english.carlthdreyer.dk/AboutDreyer/Visual-style/The-Artists-Touch-Dreyer-Thorvaldsen-Venus.aspx>

Vad Poul 1988. *Hammershøi. Værk og liv*. Köpenhamn.

Österberg Eva 2011. *Tystnader och tider. Samtal med historien*. Stockholm.

Bildkällor / bildrätter:

Bild 1: Vilhelm Hammershøi: Interiør, Strandgade 30 (1901), olja på duk, 66x55 cm

Ägare: Städelscher Museums-Vereins e. V. Städel Museum, Frankfurt am Main

källa: <http://www.wikiart.org/en/vilhelm-hammershoi/interior-strandgade-30-1901>

Bild 2: Bokomslag: Herman Bang: Am Weg. Manesse Bibliothek. 2006

källa: http://www.randomhouse.de/content/edition/covervoila_hires/Bang_H_Am_Weg_69893.jpg

Bild 3: Vilhelm Hammershøi: Interiør, Strandgade 30 (1901), olja på duk, 62,4x52,5 cm

Ägare: Niedersächsisches Landesmuseum Hannover

källa: <http://www.portretschoolamsterdam.nl/wordpress/wp-content/uploads/Vilhelm-Hammershoi-Interieur-Strandgade-30-1901.jpg>

Bild 4: Gertrud och Erland

källa: <http://www2.scanpix.eu/mini/2009/200909/20090917/20090917-161943-6.jpg>

Bild 5: Gertrud spelar piano

källa: <http://www2.scanpix.eu/mini/2009/200909/20090917/20090917-161953-6.jpg>

Bild: 6: Gertrud kollaberar

källa: <http://www2.scanpix.eu/mini/2009/200909/20090917/20090917-161824-6.jpg>

Bild 7: Gertrud och Venus-statyn

Bild 8: Den stängda dörren