

Vålnaden som modernitet i Stillers och Sjöströms filmatiseringar av Selma Lagerlöf

CLAUDIA LINDÉN

Det finns en period mellan 1916 och 1924 som brukar kallas svensk films "guldålder".¹ Det är en magisk period i svensk film när filmen går från att vara en oklar enkel underhållning till att bli en konstform i egen rätt och med stor internationell spridning. I filmens barndom var det adaptationer av litterära verk som gjorde att filmen både utvecklades berättartekniskt och filmiskt och därmed skapade konstverk som också höjde filmens status. Under denna period på åtta år görs det inte mindre än *elva* filmatiseringar baserade på böcker av Selma Lagerlöf. I den era som kallats svensk films guldålder var Selma Lagerlöf den litterära musan nummer ett. Men filmatiseringarna förändrade också synen på de litterära verk som filmades. Genom experimentella filmfotografiska dubbelexponeringar fick de övernaturliga inslagen i Lagerlöfs berättelser nya innebörder. Det skräckgotiska och ålderdomliga, som vålnader och gengångare, förvandlades genom sin tids mest avancerade filmteknologi till tecken för modernitet och samtidighet.

I det här mötet mellan Lagerlöf och filmen händer flera saker som får betydelse för både filmen och litteraturen. Båda de två stora regissörerna under denna period Victor Sjöström och Mauritz Stiller når sin konstnärliga höjdpunkt – med följande flytt till Hollywood – med varsin filmatisering av en Selma Lagerlöfroman. För Lagerlöf innebar det här givetvis att hennes redan stora berömmelse ökade, men filmatiseringarna möjliggjorde också en förskjutning av bilden av den 'lantliga sagotantsberättaren', stadigt förankrad i 1800-talet, till en modern person förbunden med sin samtid. Att hennes böcker så väl lät sig överföras till film gav Lagerlöf en samtidsaktualitet som hennes Värmlandshistorier hade svårt att ge henne. Hennes egna försök att skriva samtidsorienterat med bland annat *Körkarlen* hade inte gett någon utdelning alls och boken hade bemötts svalt. Filmatiseringen tio år senare blev däremot en både nationell och internationell succé. Det tycks som om filmens gestaltning av vålnaderna i *Herr Arnes penningar* och *Körkarlen* genom

¹ Upprinnelsen till den här texten var ett festtal till min dåvarande kollega Sara Granath när hon gick i pension i januari 2015. Ända sedan dess har jag velat utveckla idén till en artikel. En festskrift till Cecilia var ett bra tillfälle, eftersom Cecilia och jag alltid haft film, såväl äldre som nyare och i alla dess genrer, som vårt stora gemensamma intresse.

dubbelxponeringar kunde omstöpa det ålderdomligt melodramatiska och övernaturliga hos Lagerlöf till högsta modernitet.

Selma Lagerlöf i början av 1900-talet

Selma Lagerlöf debuterade 1891 med *Gösta Berling Saga* som möttes med stort intresse eftersom den uppfattades som något nytt i förhållande till 1880-talets realistiska samtidsorienterade estetik. Det följande decenniets publicering med bland annat *Osynliga länkar* 1894, *En herrgårdssägen* 1899, *Jerusalem* 1901–02 och *Herr Arnes penningar* 1904 etablerar Lagerlöf som en av de mest framträdande författarna kring 1900. Det leder till uppdraget att skriva en lärobok i geografi för skolan *Nils Holgerssons underbara resa genom Sverige* 1906–07 och till att hon tilldelades Nobelpriset 1909. Med förtjänsten från böckerna och prispengarna från akademien kunde Lagerlöf köpa tillbaka familjegården Mårbacka som gått förlorad vid en konkurs tio år tidigare.

Mårbacka tog mycket av hennes tid och under de följande fyra åren är hon helt tyst som författare. Kritiken mot henne som en provinsiell sagoberätterska som inte alls förhåller sig till samtiden börjar formuleras nu. Hon avböjer att skriva något mer som Nils Holgerssonboken och återvänder istället till den miljö kring Mårbacka som en gång gett upphov till Gösta Berlings saga. ”Återkomsten till gården blev på så sätt också en återkomst till en litterär värld, den hon först skapat åt sig”, skriver Anna-Karin Palm i sin Lagerlöf-biografi.² Därefter följer ett decennium med böcker som, med Elin Wägners term, var ett ”växelbruk”. Under tiotalet skriver hon två romaner som utspelar sig i den lantliga 1800-talsmiljö som blivit hennes kännetecken *Liljecronas hem* 1911, och *Kejsaren av Portugalien* 1914. Däremellan kom samtidsromanerna *Körkarlen* 1912 och *Bannlyst* 1918. Om *Liljecronas hem* och *Kejsaren av Portugalien* anknuter till Gösta Berlings Värmlandmiljöer så var både *Körkarlen* och *Bannlyst* samtidsromaner som anknöt till staden respektive det pågående världskriget. I *Körkarlen* var det fattigdom, tuberkulos, alkoholism och en kärlek som utmanar döden som stod i centrum och i *Bannlyst* är det kriget, där en antydd kannibalism ställs mot krigets våldsamma brutalitet, hustrumisshandel, synskhet och en antydd kärlekshistoria mellan romanens två kvinnogestalter Sigrun och Lotta.

² Anna-Karin Palm, *Jag vill sätta världen i rörelse: en biografi över Selma Lagerlöf* (Stockholm: Bonnier, 2019), 38.

Nya estetiska strömningar på 10-talet, från symbolism mot realism

Vid tioalets ingång, efter storstrejken 1909, hade de estetiska strömningarna vänt bort från sekelskiftets symbolism och istället in mot en mer samtidsorienterad och debatterande litteratur som explicit identifierade sig i motsats till 90-talisterna dit Lagerlöf räknades. Även om hon inte lät sig oroas så mycket skrev hon ändå till Sophie Elkan i början av 1909, före Nobelpriset, att det aldrig är ”roligt att bli omvärderad” men också att inte ”blir någon stor, därför att medtävlarna förringas eller kastas ur sadeln”.³ Det är nu Lagerlöf börjar kallas sagotant. Lena Kåreland menar att Lagerlöf medvetet hade sökt sig bort från sagogenren redan med Jerusalem av strategiska skäl, för att den var så associerad till kvinnliga författare.⁴ Ändå fastnade begreppet sagotant och blev kvar. Det var ett epitet hon tyckte var ”ett förfärligt ord och rakt inget smickrande”.⁵ Visserligen var hon en prisad sådan efter Nils Holgersson och Nobelpriset, men likafullt en sagotant på landet som skriver vackra bondeberättelser, vilket uppfattas som motsatsen till att vara modern eller avantgardistisk.

Lagerlöf återvänder från sin litterära tystnad 1911 med spökhistorien *Liljecronas hem* som blev en stor publikframgång.⁶ Men redan året därpå försöker hon skriva en socialrealistisk samtidsroman, som behandlar fattigdom, tuberkulos och alkoholism och utspelar sig i Landskronas slumområden: *Körkarlen* 1912. Anna-Karin Palm menar att den i sin blandning av teman och stil är unik: ”En spännande spökhistoria, en metafysisk vision, ett uppfordrande kärleksmanifest – hur man än väljer att läsa den så liknar *Körkarlen* inget annat i svensk litteratur.”⁷ Trots detta får den inte särskilt bra kritik. Den uppfattades som sentimental och alltför melodramatisk.⁸ Ingen tycks uppskatta eller förstå Lagerlöfs ambition att bli nutidsförfattare.

³ Selma Lagerlöf, *Du lär mig att bli fri: Selma Lagerlöf skriver till Sophie Elkan* (Stockholm: Bonnier i samarbete med Selma Lagerlöf-sällsk., 1992), 265.

⁴ Lena Kåreland, ”Selma Lagerlöf, Det stora undantaget” i *Rätten till ordet: en kollektivbiografi över skrivande Stockholmskvinnor 1880–1920*, av Boel Englund & Lena Kåreland (Stockholm: Carlsson, 2008), 264.

⁵ Citerat efter Kåreland, ”Selma Lagerlöf”, 264.

⁶ Per Gedin menar att med Lagerlöfs *Liljecronas hem* introducerades bestsellern på den svenska bokmarknaden. Den publicerades före jul 1911 och sålde 32 000 exemplar på fyra veckor. Per I. Gedin, *Litteraturens ortagårdsmästare: Karl Otto Bonnier och hans tid* (Stockholm: Bonnier, 2003), 268.

⁷ Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 474.

⁸ Maria Karlsson, *Känslans röst. Det melodramatiska i Selma Lagerlöfs romankonst* (Eslöv: Symposion, 2002), 93.

Två år senare 1914 återvänder Lagerlöf till den lantliga Värmlandsmiljön med *Kejsaren av Portugallien*, även om staden och dess faror utgör en fond för historien. Till skillnad från mottagandet av *Körkarlen* så är alla – både publik och recensenter – eniga om att *Kejsaren av Portugallien* kunde mäta sig med, eller rentav överträffade, hennes bästa tidigare verk. Men Lagerlöf släpper inte idén om en samtidsroman och hennes engagemang i fredsfrågan leder till ett nytt försök med *Bannlyst*, vilken möts av ännu sämre kritik än *Körkarlen*. Det är särskilt kannibalmotivet som väcker avsky. Dess krigskritiska perspektiv föll också platt när romanen kom ut till julen 1918. Karl Otto Bonnier kommenterade att den utkom ”alldeles samtidigt med att världskrigets kanoner tystnade [...] ingen ville mera tänka på krig eller tala därom.”⁹

Filmens framväxt i Sverige

Parallellt med Lagerlöfs författarkarriär utvecklades det nya filmmediet. Det brukar sägas att filmen föddes i december 1895 då bröderna Louis och Auguste Lumière organiserade historiens allra första offentliga filmvisning, som blev en publiksuccé. För svensk del kom genombrottet på Stockholmsutställningen 1897. Då visades de första svenska filmerna för publik, så kallade ”levande fotografier” som visades i Lumières kinematograf. De första filmerna var dokumentärer och naturfilmer. Oftast en-minutsfilmer av en gatubild eller något liknande. Det var fransmannen George Méliès som med sin teaterbakgrund införde berättandet i filmen några år senare.

De tidiga filmerna var hyllade och uppbackade av kungahuset. Oscar II:s änkedrottning Sofia var rentav aktieägare i ett av de första svenska filmbolagen, ”Victoria”. Men under 1900-talets första decennium förändrades filmmarknaden och sensationsfilmer med inslag av sex, våld och brott blev populära och folk började klaga över ”biografeländet”. Redan 1911 hade det gått så långt att Statens biografbyrå inrättades för att sätta åldersgränser och klippa bort de värsta scenerna.¹⁰

I och med första världskriget reducerades filmtillverkningen drastiskt i de flesta av de krigförande länderna. Efter kriget fanns inte pengar och utrymme att producera film på samma sätt som förr i Europa. Sverige som stod utanför kriget var således ett av de få europeiska länder som fortfarande hade en fungerande filmindustri. Efterfrågan på svensk film blev följaktligen stor ute

⁹ Citerat efter Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 530f.

¹⁰ Leif Furhammar, *Filmen i Sverige: en historia i tio kapitel och en fortsättning* (Stockholm: Dialogos i samarbete med Svenska filminstitutet, 2003).

i världen. Detta kommersiella uppsving på exportsidan var, som Leif Furhammar påpekat, en avgörande orsak till att den svenska stumfilmen mot slutet av 1910-talet inledde sin ryktbara men kortlivade storhetstid, den så kallade guldåldern.¹¹

Den svenska filmens internationella framgång var så stor att de ledande svenska produktionsbolagen Svenska Bio och Filmindustriaktiebolaget Skandia år 1919 gick ihop i ett stort bolag, Svensk Filmindustri, det vill säga SF. I Råsunda filmstad byggde man ett nytt väldigt ateljékomplex som skulle bli Europas stora filmfabrik. Allt gjordes i övertygelsen att Sverige även efter kriget skulle förbli en världsmakt på biomarknaden. Så blev det nu inte. Vid mitten av 1920-talet tar Frankrike, Tyskland och framförallt USA över marknaden både konstnärligt och kommersiellt.¹²

I början, på 1910-talet, var filmerna som sagt ofta dåliga och biograf-censuren var tvungen att bevaka produktionen. Bo Florin menar att det ”är i skärningspunkten mellan filmcensuren, publikförväntningarna, den offentliga debatten och pressens filmbevakning som guldåldern som realitet tar form”.¹³ Filmen behövde något nytt för att höja sin status. Litteraturen var svaret.

I början försökte filmen utgå från teaterns förlagor. Strindberg hade redan 1911 sagt ”Varsågod att kinematografera så mycket ni vill av min dramatik”.¹⁴ Men vare sig *Fadren* eller *Fröken Julie* blev lyckade, endast *Hemsöborna* 1919. Filmens inledande beroende av teaterkonsten, med fasta scenbyggen och stillastående kamera, blev en återvändsgränd när filmmediet sökte utveckla sina egna verktyg, med rörlig kamera, klipp och föränderliga miljöer.

Istället var det romankonsten som blev en viktig grund för filmen. Framförallt 1800-talsromanens ofta melodramatiska handling, med en allvetande berättare i kombination med gestaltandet av olika protagonisters synvinkel på skeendet var mycket användbart för filmen. Enligt Anna Nordlund var Sergej Eisenstein, som gjorde den berömda *Pansarkryssaren Potemkin*, den förste att visa vad Dickens och 1800-talsromanen betytt för filmen och hon menar att Selma Lagerlöf har haft en liknande betydelse för den svenska filmen.¹⁵

¹¹ Furhammar, *Filmen i Sverige*, 11.

¹² Furhammar, *Filmen i Sverige*, 12.

¹³ Bo Florin, *Den nationella stilen: Studier i den svenska filmens guldålder* (Stockholm: Aura, 1997), 32.

¹⁴ Citerat efter Anna Nordlund, *Selma och filmen: om stumfilmens glansdagar* (Sunne: Märbacka förlag, 2016), 4.

¹⁵ Nordlund, *Selma och filmen*, 5.

Bo Florin påpekar att litteraturens och dramatikers inflytande på filmen och filmatiseringen som en form för berättande och återberättande av historier inom en bestämd kultur också bidrog till att vidmakthålla det egna kulturella arvet. Samtidigt kunde detta arv när det tolkades om till film kritiskt granskas och bearbetas.¹⁶ Det är särskilt relevant i guldålderns sammanhang fortsätter han ”där inte minst den utländska kritiken i så stor utsträckning tagit fasta på de svenska filmernas förmedling av en nationell eller nordisk kultur och legendflora”.¹⁷

Alla de stora filmerna under guldåldern är adaptationer av litterära verk. Företrädesvis av Selma Lagerlöf.¹⁸ En fransk tidning hävdade, visserligen felaktigt men ändå, att *alla* de populära filmerna på slutet av 10-talet var Lagerlöfffilmatiseringar.¹⁹ Svensk films guldålder startar med Victor Sjöströms filmatisering av Ibsens dikt *Terje Vigen* 1916, över Sjöströms *Stormyrtsösen*, Stillers *Herr Arnes penningar*, Sjöströms *Körkarlen* och avslutas med Stillers *Gösta Berlings saga* 1924.²⁰ Efter den gör Stiller som Sjöström och låter sig köpas över till Hollywood.

Lagerlöf och de första filmatiseringarna

Lagerlöf hade fått en förfrågan redan 1909 när F. Hallgren hör av sig med förslaget att filma Nils Holgersson men då sagt nej med hänvisning till att det nog var mer till skada än nytta. Selma Lagerlöf är då fortfarande skeptisk till mediet vilket hon uttrycker i ett brev till Alfred Dahlin, redaktören till den serie där Nils Holgersson ingick: ”Han [Hallgren] förefaller ju så entusiastisk för sin plan att göra biografen gagnelig istället för skadlig, men jag tycker att

¹⁶ Florin, *Den nationella stilen*, 187.

¹⁷ Florin, *Den nationella stilen*, 187.

¹⁸ Filmatiseringar av Selma Lagerlöfs verk:

”Tösen från Stormyrtsöten” 1908 → *Stormyrtsösen* 1918 (Victor Sjöström)

Jerusalem 1901–02 → *Ingmarsönerna 1 och 2* 1919 (Victor Sjöström)

Av Jerusalem gjordes också *Ingmarsarvet* 1925 och *Till Österlandet* 1926, (Gustaf Molander)

Herr Arnes penningar 1903 → *Herr Arnes penningar* 1919 (Mauritz Stiller)

En herrgårdssågen 1899 → *Gunnar Hedes saga* 1922 (Mauritz Stiller)

Körkarlen 1912 → *Körkarlen* 1921 (Victor Sjöström)

(Sjöström spelar sedan i Bergmans *Smultronstället* (1957) där det, liksom i *Sjunde inseget* (1957) finns referenser till *Körkarlen*.

Gösta Berlings saga 1891 → *Gösta Berlings saga* 1924 med Greta Garbo som Elisabeth Dohna (Mauritz Stiller)

¹⁹ Furhammar, *Filmen i Sverige*, 10.

²⁰ Stiller och Sjöström är de som nämns oftast som representanter för guldåldern, men andra regissörer fanns också som Gustav Molander och Georg af Klercker som också gjorde många filmer, men arbetade delvis i Danmark och sedan på teatern som skådespelare.

detta inte kan genomföras.”²¹ Men när Sjöström, nu den hyllade regissören till filmatiseringen av Ibsens *Terje Vigen*, dyker upp sju år senare 1916 med ett manus han skrivit till Lagerlöfs långa novell ”Tösen från Stormyrtorpet” blir Lagerlöf intresserad. Filmens ökade status spelar naturligtvis in, men sannolikt var det kanske också så att den alltid lika mediestrategiska Lagerlöf efter misslyckandet med romanen *Körkarlen* här såg sin möjlighet att bli mer modern och att öka intresset för sina böcker.

Lagerlöf blev nöjd med filmatiseringen *Stormyr-tösen*. Den handlar om en ung kvinna som blivit med barn med storbonden och försöker få honom att erkänna faderskapet. Men när hon i domstolen förstår att han tänker förneka faderskapet och därmed svära falskt på bibeln blir hon upprörd över att hennes barns fars själ kommer att brinna i helvetet och hon drar tillbaka sin anmälan. Med den melodramatiska berättelsens logik så blir hon först fördömd och utstött som ensam mor men i slutänden vinner den sanna kärleken, medan det går illa för storbonden. Filmens popularitet bidrog förmodligen till en lagändring som gjorde att män inte kunde undslippa försörjningsansvar genom att avsvära sig faderskapet i domstol. Lagerlöf lär själv ha sagt: ”Stormyr-tösen gjorde nog sin nytta.”²² Sjöström var också mån om att placera en del saker i filmen, som telefonstolpar och liknande, för att visa att handlingen tilldrog sig i samtiden även om platsen var landsbygden. Den blev framgångsrik internationellt och efter det tecknades ett femårskontrakt på att filma Lagerlöfs böcker.

Sjöström fortsätter med att filma delar av *Jerusalem*, som han gör flera filmer av under 1919. Men det är egentligen de två filmer som Stiller och Sjöström gör med fotografen Julius Jaenzon, *Herr Arnes penningar* 1919 respektive *Körkarlen* 1921, som tillsammans kommer att bli de stora exemplen på guldåldern, vilket säkert till stor del var den innovativa Jaenzons förtjänst. För det är i det fantastiska fotot, i kameraåkningarna, de laddade närbilderna, ljussättningen, men framförallt i de spektakulära dubbelexponeringarna, som de här filmerna utmärker sig.

Berättelserna kan tyckas ganska olika först, den ena en historisk roman om ett mord och den andra en samtidshistoria om alkoholism och tbc bland fattiga i Landskrona. Men båda berättelserna binds samman av en kärleksrelation bortom döden, som explicit gestaltas genom gengångare. I *Herr*

²¹ Bjarne Thorup Thomsen, ”Northern constellations”, i *Re-mapping Lagerlöf: performance, intermediality and European transmissions*, red. Helena Forsås-Scott, Lisbeth Stenberg och Bjarne Thorup Thomsen (Lund: Nordic Academic Press, 2014), 193.

²² Vivi Edström, *Selma Lagerlöf: livets vågspel* (Stockholm: Natur & Kultur, 2002), 363.

Arnes penningar kommer Elsalills fostersyster tillbaka från de döda för att varna Elsalill och kanske uppmana henne till hämnd för att mannen hon är på väg att gifta sig med är systemens mördare. I *Körkarlen* är rentav merparten av historien skildrad inifrån David Holms vålnad från andra sidan döden.

Den gotiska litteraturens uppkomst i slutet av 1700-talet med sina fantastiska och övernaturliga inslag var på många sätt en produkt av upplysningen. När den faktiska tron på det övernaturliga försvann kunde det omvandlas till underhållning. Skräck och övernaturligheter förvandlades till en kittlande estetisk sensation med sin antydning om att världen ändå inte var helt avförtrollad. På samma sätt tycks mellankrigstiden, på väg in mot estetisk nysaklighet och rationell funktionalism, roat hängett sig åt ett filmiskt intresse för den gotiska litteraturen med filmatiseringar av vampyrer och monster som *Dracula*, *Carmilla* och *Frankenstein*.²³ Att Stiller och Sjöström redan ett decennium innan dessa berömda filmatiseringar når sådana framgångar med Lagerlöfs gotiskt anstrukna berättelser om vålnader och livet efter döden kan också ses som en effekt av den modernisering Sverige stod på tröskeln till vid 1920-talets början.

Det gotiskt övernaturliga, det religiösa och moralpsykologiska är ofta sömlöst förbundet i Lagerlöfs berättelser. Både Stiller och Sjöström gjorde tillsammans med fotografen Jaenzon något fantastiskt av den kombinationen i sina filmer. Genom att utnyttja allt vad den nya filmtekniken hade att erbjuda så kunde de övernaturliga elementen ges en ny inramning. Med hjälp av de avancerade tekniska dubbelexponeringarna i *Körkarlen* kunde betraktaren bjudas in att faktiskt se det hinsides. Skuld och försoning, gengångare och liemän förädlades från gammalt skrock till högteknologisk modernitet genom det avancerade filmfotot. På det viset omvandlades det mest otidsenliga i Lagerlöfs berättelser till det mest moderna och samtida.

Stillers *Herr Arnes penningar* 1919

Stillers filmatisering av *Herr Arnes penningar* blev mycket framgångsrik hos både publik och kritiker. Framförallt blev den internationellt känd och såldes till 46 länder, vilket gjorde Lagerlöf påtagligt nöjd.²⁴ Stiller tog sig lite mer friheter med Lagerlöfs text än Sjöström gjort i *Stormyrötösen*, även om *Herr Arnes penningar* fortfarande ligger nära texten. Textrutorna är exempelvis

²³ F. W. Murnau, *Nosferatu* (1922), Todd Browning, *Dracula* (1931), med Bela Lugosi i huvudrollen, kom att sätta bilden för vampyrfilmer under hela 1900-talet, James Whale, *Frankenstein* (1931) och Carl Dreyer, *Vampyr* (1932) som var löst baserad på Le Fanus *Carmilla* (1876) om den kvinnliga vampyren Carmilla.

²⁴ Nordlund, *Selma och filmen*, 13.

hämtade direkt ur Lagerlöfs text. En påtaglig skillnad mellan Lagerlöfs text och Stillers adaption är att bokens kvinnliga protagonist Elsalill byts ut mot filmens sir Archie. Det sker framförallt genom Stillers snabba klipp som låter sir Archies blick vara den som sammanfaller med betraktarens, som därmed tittar på Elsalill med hans ögon.²⁵

I *Herr Arnes penningar* ”har de döda ett särskilt ärende till de levande, vill få dem att se sanningen om sig själva eller ge de döda upprättelse”, skriver Palm.²⁶ Så när publiken på biodeuken faktiskt kunde se spöket av Elsalills fostersyster glida fram bakom henne för att varna henne, eller för att skrämma sir Archie blev det gripande på ett helt nytt sätt. Spöket var inte skrämmande utan en vit, skön och skör kvinnogestalt. Att se den döda spökande fostersystemen på det viset måste ändå ha fått publiken att bli lojal med Elsalill även om filmen i stora stycken var skildrad ur sir Archies perspektiv.

Anna Nordlund menar att Stillers *Herr Arnes penningar* är mer berättad med kameran, och med ett säkrare bildspråk.²⁷ Dock följde filmen mycket nära de illustrationer Albert Edelfeldt hade gjort av boken. Det var inte unikt i tidens filmatiseringar, påpekar Bo Florin, men flera av Stillers mest spektakulära tagningar, som liktåget över isen, liksom spöksystemen som håller armarna korsade över bröstet, är hämtade från Edelfeldt.²⁸ Bo Florin menar dock att det inte här är frågan om vem som ska ha äran för bilden ”utan själva cirkulationen av motiv, de visuella intertexter som här förekommer och som visar att inspirationen till den svenska filmens guldålder inte enbart legat på skriftens område”.²⁹

²⁵ Florin, *Den nationella stilen*, 93.

²⁶ Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 468.

²⁷ Nordlund, *Selma och filmen*, 13.

²⁸ Florin, *Den nationella stilen*, 100.

²⁹ Florin, *Den nationella stilen*, 107.



Kvinnornas tåg över isen med den döda Elsalill i Mauritz Stillers version av *Herr Arnes penningar* (ovan) och Albert Edelfeldts illustration av samma scen (till höger). © Svensk filmdatabas respektive Atheneum Finlands nationalgalleri.



Sjöströms *Körkarlen* 1921

Körkarlen handlar om den försupne David Holm som dör på nyårsnatten och därför egentligen ska bli den som kör dödens kärra under nästföljande år. Han väcks upp av körkarlen och lämnar sin fysiska kropp och som en vålnad besöker han under natten den unga tbc-sjuka slumsystemen Edit som gripits av kärlek till honom och vill träffa honom en sista gång innan hon dör. Mötet får honom att gripas på något sätt av hennes osjälviska kärlek som han inte alls förtjänar och han börjar förändras. Sedan möter han sin sjuke bror i fångelset och lovar honom att vaka över fosterbarnet och gör därmed att brodern kan dö i frid. Det sista han får bevittna under sin vålnadsvandring genom nyårsnatten är hans egen olyckliga fru som är på väg att ta livet av både sig och barnen. När Holm konfronteras med konsekvenserna av sitt dåliga liv ber han Gud om hjälp att inte låta de stackarna dö. Körkarlen Georges skickar tillbaka Holms själ till hans kropp och han kan rädda livet på sin familj och försonas med sin hustru.

Om Lagerlöf beskrivit Elsalills mördade fostersyster som ett spöke och öppnat för de filmiska dubbelexponeringarna, så skrev hon egentligen fram det ännu tydligare i *Körkarlen*. När körkarlen får David Holm att komma ur sin döda kropp och han plötsligt står och tittar på sig själv beskrivs tydligt hur han lämnar sin kropp och tittar på den:

I detsamma reser sig David Holm från marken. Han vet inte hur det har tillgått, men han står plötsligen upprätt. Han vacklar, allt tycks gå runt för honom, både träd och kyrkvägg, men han kommer fort till jämvikt.

»Se dig om, David Holm!» säger en stark stämma till honom. Han lyder i ögonblickets förvirring. Framför honom på marken ligger utsträckt en lång karl av präktig kroppsbyggnad, men klädd i smutsiga paltor. Han ligger där nedsölad av blod och jord, omgiven av tömda flaskor, med ett rödsprängt, uppsvällt ansikte, vars ursprungliga drag man inte kan gissa sig till. [...]

Framför denna liggande gestalt står han själv, han också en lång karl av en präktig kroppsbyggnad. Samma ruskiga och smutsiga plagg, som den döde bär, är också han iförd. Han står framför denne andre som hans dubbelgångare.

Men dock inte fullt en dubbelgångare, ty han är ett intet. Eller det är kanske orätt att säga ett intet, utan en bild. En bild av den andre, som har blivit sedd i en spegel, och som har trätt ut ur glaset och lever och rör sig.³⁰

Lagerlöf skrev den här scenen redan 1912, men det är som om den är skriven med tanken på en filmatisering som kan använda dubbelexponering av den döda kroppen och vålnaden. Sjöström och fotografen Julius Jaenzon följer ju

³⁰ Selma Lagerlöf, *Körkarlen* (Stockholm: Bonnier, 1912), 66f.

också i filmen Lagerlöfs skildring väldigt exakt som synes om man jämför med bilden nedan. Det blir till ett magiskt filmiskt trick att vi ser David Holm resa sig ur sin liggande kropp samtidigt som han blir kvar i samma ställning, liggande på marken.



Vålnaden av David Holm reser sig ur den döde David Holms kropp. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

Huvudpersonen i *Körkarlen* David Holm, är alltså under större delen av filmen en halvt genomskinlig vålnad. Det gotiska draget hos Lagerlöf, som inte drog sig för att skriva in det övernaturliga i annars realistiska texter, kom så väldigt väl till pass i en filmisk omgestaltning. Merparten av berättelsen utspelar sig i en slags mellanvärld där vissa döda vistas mellan jordelivet och dödsriket. Detta är något som människorna inte kan se. David Holms gamle vän Georges som är dödens körkarl berättar för David att han försökt varna honom men inte nått fram. Det enda David märkt av detta försök till kontakt från andra sidan är att han hört ett oförklarligt gnissel. Han har alltså hört något av kärrans ljud men inte velat eller kunnat tolka vad han upplevt.



David Holm försöker förstå att han är död medan han pratar med Körkarlen som kommit för att hämta honom som sin ersättare. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

För biobesökaren däremot blev plötsligt hela denna halv värld synliggjord genom filmens dubbelexponeringar. Jakob Lundström skriver i filmtidningen FLM att det handlade om en vidareutveckling av Jaenzons experiment med dubbelexponeringar i Stillers *Herr Arnes penningar* från året innan. Under inspelningen av *Körkarlen* förde Jaenzon ”noggranna anteckningar om filmmeter och vevhastigheter, och för vissa scener kördes remsan fyra gången genom kameran, allt för att göra andefigurerne liksom tredimensionella. Sjöström själv blev väldigt nöjd med ’andarnas konsistens’, som han kallade det.”³¹

Filmens teknik tycks utplåna gränsen till det hinsides. Beträktaren kan ta del av vad människor i vanliga fall inte kan se: de dödas själar. Likaså hur döden väntar på människor innan de ens själva vet om det. Dödens körkarl känner inga hinder, han kan åka rakt igenom byggnader med sin kärra och rör sig lika obehindrat över land som över vattnet.

³¹ Jakob Lundström, ”Körkarlen och andarnas konsistens” FLM, nr 17/18 2012.

Gotik som filmisk modernitet

Skräcken i att vara en vålnad, död men ändå levande, frånvarande men ändå medveten om allt som händer, framträder ännu tydligare genom de filmiska dubbelexponeringarna. När David Holm berättar myten om körkarlen ”som är i tjänst hos en sträng herre som heter Döden” för sina suparyänner klipper filmen från dem vid bordet med sina glas, till bilden av den halvt genomskinliga mannen med neddragen huva och lien bredvid sig på kuskbocken.



Körkarlen kommer åkande. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

I nästa bild får vi se körkarlen med sin gamla magra häst glida upp framför ett stadshus. Inne i huset i en modern lyxig bostad sitter en ensam man vid skrivbordet och röker. Han stirrar tomt framför sig och tar sedan fram en pistol och tittaren förstår då att han tänker ta livet av sig. Körkarlen var alltså därutaför redan innan mannen ens fattat sitt beslut att skjuta sig. Dödens hot blir tydligt när körkarlen med hjälp av dubbelexponering glider rakt igenom den stängda porten och sedan ut på andra sidan in genom den stängda dörren till arbetsrummet. Sedan klipp till mannen som nu ligger död på golvet med pistolen bredvid sig.



Körkarlen med sin vagn stannar framför huset där mannen bor som strax ska skjuta sig. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.

Denna märkligt otidsenliga historia om körkarlen som kör de dödas själar till dödsriket hade Lagerlöf hämtat från en bok med bretonska dödssägner som hon fått av sin franske översättare.³² I sin filmiska gestaltning förs denna ålderdomliga legend rakt in i ett modernt stadsrum och lägenheter med samtida inredning. Kombinationen av det lätt igenkännbara samtida med det gotiskt övernaturliga är intensivt kuslig och blir extra framträdande i den filmiska gestaltningen.

Romanen *Körkarlens* kombination av stark realism som tuberkulosdöd, fattigdom, alkoholism med övernaturlighet hade som nämnts inte gått hem hos publiken som uppfattat den som alltför melodramatisk. Även kritiken hade förhållit sig sval och framförallt kritiserades det indirekta berättandet, som Lagerlöf ofta använde sig av, menade Vivi Edström.³³ Men det var just den berättartekniken med återblickar och minnesbilder som nu blev en kreativ utmaning för Sjöström. Hans tidigare filmer hade varit rakt kronologiskt berättade, men nu utvecklade han ett annat, mer sofistikerat, filmiskt berättande. Florin menar att filmmediets krav fått Sjöström att välja ett mer elliptiskt berättarsätt än Lagerlöf, där ”Sjöström i högre grad berättar genom

³² Palm, ”Jag vill sätta världen i rörelse”, 468.

³³ Edström, *Selma Lagerlöf*, 419.

en återblicksstruktur, där endast ett mindre antal episoder utspelas i filmens nu”.³⁴ Hennes text finns ändå närvarande genom direkta citat i 123 av 132 texttrutor i filmen.³⁵

Victor Sjöström menade också att Lagerlöfs böcker var ovanligt bra att filma. ”Jag utgick nämligen från att författarinnan säkert bättre än jag hade reda på hur hon tänkt sig sina människor och deras öden. För övrigt låg ju ’Stormmyrtösen’ såväl som de följande filmade Selma Lagerlöf-böckerna så väl till för filmomarbetning – det var ju strängt taget mest att så att säga illustrera dem i levande bilder.”³⁶ Flera av hennes böcker blev ju också återutgivna med bilder från filmen på omslaget.³⁷ Anna Nordlund menar att jämförelser mellan filmmanuset och Lagerlöfs text visar hur mycket Lagerlöfs text influerade filmen.³⁸ Tack vare ett ingripande från Lagerlöf, där hon föreslog en annan lösning för hur scenerna kunde disponeras, berättar Nordlund, så fick filmen större variation mellan nutid och förfluten tid än Victor Sjöström ursprungligen tänkt sig.³⁹ Flera scener är direkt kalkerade på boken. Kamerarörelser används sparsamt. Florin menar att Sjöström istället uppnådde rörelse genom ”en dynamisk gestaltning av de grafiska linjerna i bilden”. Men framförallt att Sjöström arbetade med klipp ”så att åskådaren växelvis närmar sig och fjärrar sig från personerna i bilden”.⁴⁰

Om romanen *Körkarlen* varit en flopp så blev filmen istället en oerhörd succé, både i Sverige och internationellt. Den får lysande recensioner när den har premiär 1922 i New York och det leder också till att Sjöström blir erbjuden att komma till USA, vilket han också gör. Filmencyklopedisterna René Jeanne och Charles Ford har sagt om filmen *Körkarlen*: ”Säkerligen har ingen film gett upphov till så mycket beundran, så många diskussioner och kommentarer som ’Körkarlen’, och säkerligen har ingen förtjänat det i så hög grad.”⁴¹

³⁴ Florin, *Den nationella stilen*, 163.

³⁵ Florin, *Den nationella stilen*, 163.

³⁶ Louise Lagerström, *Körkarlen en filmhandledning* (Stockholm: Svenska filminstitutet, 2004), 4.

³⁷ Florin noterar att så mycket som åtta litterära källor till guldålderfilmerna trycktes om med bilder ur filmerna som illustrationer, varav tre av Lagerlöfs böcker, dock inte *Körkarlen*. *Tösen från Stormmyrtorpet*, *Ingmarssönerna*, *Herr Arnes penningar*, *Klostret i Sendormir*, *Vem dömer? Sängen om den eldröda blomman*, *Kvarnen och Berg-Eijvind och hans hustru*. Florin, *Den nationella stilen*, 188f.

³⁸ Nordlund, *Selma och filmen*, 16.

³⁹ Nordlund, *Selma och filmen*, 17

⁴⁰ Florin, *Den nationella stilen*, 166.

⁴¹ Citerat efter Lagerström, *Körkarlen en filmhandledning*, 4.

Om Lagerlöf 1909 hade varit skeptisk till idén om filmatisering så kom hon att ändra uppfattning helt i takt med att hennes böcker blev filmade och 1921 skriver hon till Victor Sjöström:

Nu är nog den filmen lyckligt i hamn, och det utmärkta arbete som ni nedlagt på filmen både som författare, regissör och aktör blir denna gång tillfullo uppskattat [...]. Nu tycks det emellertid, som om ni brutit väg inte bara för svensk film utan också för mina böcker ... Jag tänker att det roar er att höra att film också kan hjälpa fram böckerna.⁴²

Litteratur och film lever i ett symbiotiskt förhållande till varandra och aldrig var det tydligare än under svensk films guldålder. Filmerna hjälpte fram Lagerlöfs böcker men utan Lagerlöf så skulle det inte heller finnas en guldålder i svensk film. Litteraturen som förlaga har skapat en bra film, men framförallt gjorde filmens nya tekniska möjligheter att Lagerlöfs melodramatiska berättelser med starka övernaturliga och religiösa inslag kunde omkodas till något absolut modernt.

Filmens högteknologiska lösningar med de återkommande dubbelexponeringarna tycks dra bort förlåten från den andra sidan och låta betraktaren se sådant människor inte kan se. Filmen iscensätter, nästan ännu tydligare än läsarens fantasi kunde göra, den stackars David Holms vandring genom nyårsnatten tillsammans med körkarlen och hans kärra, in genom stängda dörrar, över öppet hav, för att hämta de dödas själar. I ett ögonblick då Lagerlöf visserligen framgångsrik men fast i en roll som berättare av gamla sägner från Värmland, riskerade att börja uppfattas som ålderdomlig, estetiskt och innehållsmässigt, gav filmen hennes berättelser en ny konnotation av modernitet. Genom de här filmtekniska gestaltningarna av hennes berättelse blev Lagerlöf inte bara i fas med sin egen samtid, utan rentav i framkant av den.

⁴² Citerat efter Thomson, "Northern constellations", 194.



Körkarlen står över elementen och åker över vattnet. Ur Victor Sjöström, *Körkarlen*. © Svensk filmdatabas.