

Lunds universitet  
Språk- och litteraturcentrum  
Filmvetenskap  
Handledare: Erik Hedling  
2019-01-17

Charlie Berggren  
FIVK01

# **När synden (i själva verket) kom till byn**

## **sex och sexualitet i fyra filmer av Hasse Ekman**

## Innehållsförteckning

<b>1. Inledning</b>	<b>s. 3</b>
1.1 Syfte och frågeställning	s. 3
1.2. Material	s. 4
1.3. Teori och metod	s. 4
<b>2. Ombyte av tåg</b>	<b>s. 5</b>
2.1. Kyss – konstpaus – kyss	s. 6
2.2. En sexuell erövring	s. 9
2.3. En kvinnlig sexualitet	s. 10
<b>3. Medan porten var stängd</b>	<b>s. 11</b>
3.1. Prostitution	s. 12
3.2. Normbrytning som provokation – sexualitet som vapen	s. 14
<b>4. Banketten</b>	<b>s. 16</b>
4.1. Kritik av äktenskapet	s. 17
4.2. Otrohet – ett legitimt alternativ?	s. 19
4.3. Implicit och explicit sexuellt våld	s. 21
<b>5. Flicka och hyacinter</b>	<b>s. 23</b>
5.1. Gestaltning av homosexualitet	s. 25
<b>6. Sammanfattning</b>	<b>s. 28</b>
<b>Källförteckning</b>	<b>s. 29</b>

# 1. Inledning

Den svenska filmen har under en längre tid betraktats internationellt som en säregen filmkultur med verk som uttrycker en innehållsmässig och formmässig egenart, en egenart som definierar denna filmkultur. En av de vanligaste associationerna till svensk film är filmer som behandlar sex, alltifrån sex som en implicit tematik till fullständigt explicita framställningar av sexuella relationer. Denna gestaltningstradition kan delvis göra sig sedd redan vid den svenska filmens guldålder, där Mauritz Stillers *Erotikon* (1920) utgör det främsta exemplet. Det är dock onekligen under 50- och 60-talet som svensk film på allvar börjar betraktas som typiskt promiskuös och sexuellt frisinnad, med filmer som Arne Mattsons *Hon dansade en sommar* (1951) och Ingmar Bergmans *Sommaren med Monika* (1953), som båda anses vara speciellt banbrytande. Jag har dock i mitt filmintresse fastnat för den svenska filmen precis innan denna period av internationellt erkännande börjar. I och med andra världskriget fick den svenska filmindustrin ett oerhört uppsving som fortsatte under efterkrigstiden och skapade stora möjligheter för filmskapare. Många av sedermera framstående svenska regissörer gjorde sina debuter under dessa år. Jag anser att filmerna från denna tid visar onekliga tecken på den sexuella frispråkighet som svensk film under senare år kom att få. En kan tyda en allmän förändring i synen på sex och sexualitet genom dessa filmers tematik och gestaltning och jag anser att många av dem får sin konstnärliga prakt utifrån deras behandling av denna förändring i samhället. Bland dessa filmer har jag specifikt intresserat mig för de gjorda av Hasse Ekman, som var en verksam regissör 1940–1964, men vars storhetstid brukar räknas som 1946–1949.<sup>1</sup>

## 1.1 Syfte och frågeställning

I Hasse Ekmans filmografi finns en tematik och gestaltungsform som jag anser vara oerhört relevant i förståelsen för den svenska filmens historia av sexuell frispråkighet samt den konkreta framställningen av sex på film. Detta kommer att vara en studie i hur sex och sexualitet behandlas och gestaltas i Hasse Ekmans filmer. Rent konkret kommer jag att behandla en rad olika ämnen i filmerna som har en direkt relation till sex och/eller sexualitet. Jag kommer delvis att undersöka det specifika som framställs i dessa filmer, men jag kommer också att ställa mig frågan hur dessa ämnen/framställningar fungerar i själva filmen, framförallt i förhållande till narrativ och tematik. Mitt första intresse är det sexuella i

---

<sup>1</sup> Leif Furhammar, *En liten bok om Hasse*, Göteborg: Kom&Tryck 1993, FILMKONST nummer 16/Filmbiblioteket nummer 4, s. 63

förhållande till filmen i sig, men jag kommer också att kommentera på filmens förhållande till sin samtid. Med denna studie ämnar jag belysa Hasse Ekmans framstående roll i den svenska filmkulturens utveckling i förhållande till sex och sexualitet under 40-talet (t.o.m. 1950).

## 1.2. Material

Jag har valt att titta på fyra filmer regisserade av Hasse Ekman: *Ombyte av Tåg* (1943), *Medan porten var stängd* (1946), *Banketten* (1948) och *Flicka och hyacinter* (1950). Jag har gjort detta urval delvis då jag fann det viktigt att ha ett kronologiskt spann där en eventuell utveckling kan skönjas, men också med tanke på det allmänna historiska perspektivet där mitt intresse ligger i tiden straxt före 1950, där den sista filmen blir en sorts brygga till 50-talet.

För Hasse Ekman som regissör har jag använt mig av Fredrik Gustafssons bok *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman* (2017), vilket är en extensiv auteurstudie av Ekmans filmografi, som också ger användbara kopplingar till Ekmans samtid som filmskapare. I mina undersökningar av det sexuella roll i filmernas narrativ och tematik har jag tagit hjälp av Linda Williams *Screening Sex* (2008) som är en historisk studie över sex framställning och roll i film, där delarna som behandlar 40-talet varit mest användbara för mig. Jag har också tagit hjälp av Anders Marklunds text ”It Started with a Kiss: Sexuality and Swedish Film in 1951” som publicerades 2016 i samlingen *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*. Marklund analyserar två svenska filmer från 1951 utifrån ett perspektiv av sexuell framställning och dess historia. Denna text har främst varit användbar som en sorts mall för hur jag har genomfört mina egna undersökningar i denna uppsats. Till sist har jag använt mig av Richard Dyers bok *The Matter of Images* (1993), en samling av representationsstudier som gav mig några intressanta infallsvinklar då jag diskuterade representationen av homosexualitet i film.

## 1.3. Teori och metod

Mitt arbete kommer som sagt att utgå från en studie av framställningen av sex och sexualitet i Hasse Ekmans filmer. Gällande berättande vill jag undersöka hur sex används för att förmedla en historia, bygga upp känslor, karaktärer o.s.v., men jag kommer också utgå från sex på film i ett historiskt sammanhang där jag inriktar mig på perioden 1943–1950. Genom att analysera filmerna ur berättarperspektivet och sedan sätta in resultatet i en historisk kontext ämnar jag visa ett mönster rörande sex inom det filmiska berättandet som Hasse Ekman var en viktig del av, i alla fall på det nationella planet vars uttryck sedermera fick stort igenkännande

utomlands. Utgångspunkten för denna studie kan sägas ha sin grund i auteurteorins idé om en filmskapares återkommande stilistiska och tematiska mönster, jag kommer dock inte att intressera mig för en argumentation om huruvida Hasse Ekman bör klassas som en auteur eller inte.

I min studie av de olika filmerna kommer jag börja med att återge deras respektive handlingar, vilket blir nödvändigt med tanke på mitt fokus på det sexuella roll i förhållande till den övergripande handlingen och filmen som helhet. Efter denna genomgång kommer jag dela in min studie i olika delar, där varje del undersöker en specifik framställning som jag finner relevant i filmen; detta kommer oftast vara antingen en scen eller en karaktär. I dessa delar kommer jag att beskriva hur ämnet (relaterat till sex och/eller sexualitet) framställs i filmen samt redogöra för dess roll i filmens narrativ och/eller tematik. Jag kommer också att försöka relatera studierna av de olika filmerna till varandra, samt återkoppla de till deras respektive historiska samtid.

## 2. Ombyte av tåg

*Ombyte av tåg*, utgiven av Terrafilm 1943, blev på många sätt Hasse Ekmans konstnärliga genombrott som filmskapare. Han hade tidigare för viss del erhållit uppmärksamhet för sitt skådespeleri samt regi, men detta var den första gången han visade sin fulla behärskning av filmmediet och erbjöd en personlig prägel i sitt verk.<sup>2</sup> Mentorn och vännen Lorens Marmstedt stod för produktionen och inspelningen skedde i Sandrews-ateljéerna.

Med några månader kvar att leva lämnar den unga Inga Dahl (Sonja Wigert) Stockholm för sin hembygd där hon ämnar spendera sina sista dagar i livet. På en tågstation för ombyte av tåg stöter hon på sin förlorade kärlek Kim Lundell (Hasse Ekman), och de börjar minnas de forna glansdagarna. Över en dag går de kronologiskt igenom sitt förhållande, från den oskyldiga början till det bittra slutet. De är överens om att det var skådespelaren och playboyen Leo Waller (Georg Rydeberg) som drev dem isär. Vi får se hur Inga först träffar Waller och erkänner sin dröm att bli skådespelare. Han blir hennes inkörspport till teatern, trots att det är tydligt från första början att hon inte besitter några större talanger. Efter en tid bryter hon upp med Kim som inte passar in i hennes nya, spännande liv och Waller utnyttjar tillfället att förföra henne. Ingas nästa rollprestation blir dock ett fiasko och Waller tappar intresset helt. Inga börjar tvivla på sitt beslut att bryta med Kim och

---

<sup>2</sup> Fredrik Gustafsson, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman*, New York: Berghahn Books 2017, s. 53, 57

planerar att lämna Stockholm, men hon övertalas dock av Wallers falska ömhet att stanna hos honom trots att han bedrar henne. Relationen avslutas av Waller som succesivt slutar att kontakta Inga.

Tillbaka i nutiden uttrycker Inga sin ånger för Kim; den bitterhet för den tiden de har förlorat driver henne till tårar och de spenderar kärleksfullt den natten tillsammans på stationshotellet. Trots deras nyfunna kärlek övertalar Inga Kim att åka vidare till det arbetstillfälle han var på väg till. Hon motiverar honom med ett ljust framtidslöfte om ett liv tillsammans; ett liv som ska byggas med de pengar som Kim kan tjäna ihop utomlands. Efter att hon har försäkrat honom att hon kommer att vänta på honom i deras gemensamma hembygd står hon i fönstret till hennes rum och ser hur Kim med iver inför ett nyfött syfte och livsmål reser iväg med tåget. Hennes aktning inför Kim samt den sorg hon åsamkat honom i det förflutna överträffar hennes egen rädsla för ensamheten. I en tragisk tradition lämnas vi med en svåraccepterad insikt: Inga och Kim kommer aldrig att mötas i livet igen.

## 2.1. Kyss – konstpaus – kyss

Den första scenen jag vill diskutera är då Kim och Inga ligger framför en öppen brasa, en typisk, romantisk scen. I föregående scen utspelar sig deras första träff, vilken slutar med att de planerar att träffas dagen därpå. Framför brasan uttrycker de sin ömsesidiga kärlek och utbyter kyssar. För att inte göra scenen alldeles för enformigt intim så görs det små pauser då de reflekterar över deras lycka. I just dessa intima ögonblick då de öppnar sig för varandra får publiken bevittna deras personligheter samt deras syn på relationen och den nyfunna kärleken. Genom den karakteristiskt romantiska miljö och deras överdrivet älskliga ordutbyten visas naiviteten i deras tidiga förälskelse. Troligtvis har varken Kim eller Inga varit kär och intim på det här sättet innan. Syftet med scenen tycks alltså vara att visa den nyfunna kärlekens naivitet och oskyldighet; något som blir en kontrast till dem efterkommande utmaningarna och den sorgfyllda upplösningen.

Parets romans vid brasan avbryts sedermera av Ingas mormor som tycker att Kim ska gå hem, vilket gör att de inte fortsätter kärleksmötet till sin logiska slutsats. Inga och Kim blir ett par men vi får inte se dem i ett intimt möte igen under deras relation, trots att detta troligen sker. Det är först vid återföreningen många år senare som intimiteten mellan Inga och Kim återupptas framför kameran. I hans analys av *Hon dansade en sommar* (1951), skriver Anders Marklund att ett avbrott innan saker går för långt, för snabbt, är en vanlig trop. Specifikt om avbrutna kyssar skriver han:

”Sometimes this interruption will be permanent. On other occasions it is rather a way to tease the viewer by delaying the action and preparing the viewer by suggesting what might be about to happen. [...] It is thus clear that film kissing is not only, or even primarily, aiming for social verisimilitude, but that it is a carefully constructed device used for distinct narrative, thematic, and affective purposes.”<sup>3</sup>

Det första mötets avbrott genererar alltså en spänning i filmen, och genom det långa uppehållet växer detta till en längtan hos publiken efter ett intimt fullföljande. Samtidigt, och kanske just därför, ifrågasätter vi inte avsaknaden av en intim scen mellan Inga och Kim under första och andra akten, eftersom kyssen, eller i detta fall intimitet och sex, inte siktar på ”social verisimilitude”, som Marklund skriver. En intim scen i mitten av filmen skulle få narrativa och tematiska konsekvenser, framförallt skulle det ta luften ur den stora längtan efter en återförening.

Den intima återföreningen sker i slutet av filmen efter att Inga och Kim skjutit upp sin resa till morgondagen och ska spendera natten på stationshotellet. De ligger i sängen på Ingas rum, de kysser varandra och talar med varandra. Inga säger att de ska låtsas att de är tillbaka vid brasan: ”Vi glömmer allt som har hänt emellan. Hemma hos mormor. Det är släckt i rummet”, hon släcker sänglampan för att göra fantasin verklig. Under samtalet bryter Kim fantasin flera gånger, bland annat när han nämner morgondagen. Inga utbrister ”Nej Kim! Tänk inte på imorgon!”. Hon vill glömma allting som har hänt mellan dem under de gångna åren. Fantasin är så viktig för henne och det är därför som hon hela tiden värnar om den. Delvis är det för att hon vill glömma bort det som hon har gjort mot Kim, men jag tror också att hon vill vara den personen hon var innan, både för sig själv och för Kim. I den föregående middagsscenen sade hon att hon ville ringa honom när hon till slut bröt upp med Waller, men hon tyckte att det hade varit orätt mot Kim, ”Jag var inte längre den Inga du skulle ha haft, den Inga du var kär i”. Kim svarade med att det inte hade spelat någon roll, och han var påväg att säga att han älskade henne, men hon avbröt: ”Nej Kim, säg inte mer. Det känns bittert nog ändå att veta att jag har förstört så mycket för dig, och för mig själv”. Inga är en annan person nu och hon har valt att leva med en ständig bitterhet som hon är för rädd för att konfrontera. Hon kan inte falla tillbaka i en riktig kärlek igen utan konfrontation och ånger, och därför försöker hon skapa en nostalgisk fantasi där de kan mötas.

---

<sup>3</sup> Anders Marklund, “It Started with a Kiss: Sexuality and Swedish Film in 1951”, i *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*, red. Elisabet Björklund och Mariah Larsson, Jefferson, North Carolina: McFarland 2016, s. 29

Kim har övertalats återigen att leva i fantasin om det förflutna. Han uppmanar henne att läsa någon dikt som hon alltid brukade göra. Hon läser Pär Lagerkvists *Det är vackrast när det skymmer* och hon påminns om sin egen intagande dödlighet, som är den andra anledningen till att hon inte vill vara tillsammans med Kim på riktigt: hon vill inte lämna honom ännu en gång. Dikten läses med en otrolig inlevelse, och den verkliga betydelsen, att detta är sista gången de är tillsammans, är en hemlighet som Inga och publiken delar. Kim blir nästan förskräckt över känslan i Ingas läsning; vid den sista strofen brister det för Inga och hon söker sig gråtandes till Kim i en omfamning. Vi klipper till en avståndsbild på paret omfamnandes i sängen och sedan en fade out.

Jag vill påstå att framställningen av Inga och Kims kärleksmöte grundar sig på vad Linda Williams i sin studie om framställningen av sex på film, *Screening Sex*, kallar ”ellipses”, vilket är en del i ”kisses and ellipses”: ett tekniskt grepp som uppstod i Hollywood under produktionskoden (ca. 1934–1966) då en kyss följt av en ellips fick stå för hela sexakten. Williams förtydligar att ellipser förekommer hela tiden i filmer, men att ”ellipses are especially frequent and felt as ellipses [...] when they elide sex acts”. Genom att undvika en explicit framställning blir frågan om vad som förekommit under ellipsen en tolkningsfråga, vilket i Hollywood fungerade som ett försvar mot produktionskodens strikta regler om vad som fick visas.<sup>4</sup> Scenen mellan Inga och Kim kan enligt mig förstås enligt denna logiken i och med att det som sker mellan Inga och Kim från det att vi lämnar dem under natten tills vi återser dem på morgonen förblir onämnt. Det kan också vara intressant att nämna att Ekman var i allmänhet starkt inspirerad av den amerikanska filmestetiken, framförallt efter hans halvår i Hollywood 1935 som journalist för *Filmbilden*, där han mötte många framstående filmskapare och, enligt Fredrik Gustafsson, lärde sig filmskapandets hantverk.<sup>5</sup>

Samtidigt måste scenen ses som annorlunda än den amerikanska traditionen, och mer som en del av en konstnärlig ambition. Ett tydligt exempel på hur den skiljer sig från Hollywoodfilmen är det faktum att Inga och Kim är ogifta men ändå delar en säng (något som den amerikanska produktionskoden troligtvis inte skulle tillåta). Jag tror att en ska ha i åtanke den konstnärliga auktoriteten med vilken scenen utspelas, vilket eventuellt ursäktar den (för tiden) vågade scenen. Det konstnärliga fungerar till stor del genom det vackra och intelligenta manuset, där greppet att anamma en känd dikt av en kanoniserad poet inte bör underskattas vid en diskussion angående det estetiska anseendet. Att filmen ansågs ha ett konstnärligt

---

<sup>4</sup> Linda Williams, *Screening Sex*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2008, s. 30-40

<sup>5</sup> Gustafsson, *The Man from the Third Row*, s. 46



värde kan understrykas genom det faktum att den vann kritikerkårens prestigefulla ”Bästa svenska film” år 1943, samt att den jämfördes med den mer europeiskt anspråksfulla traditionen.<sup>6</sup>

## 2.2. En sexuell erövring

Som sagt så lämnar Inga Kim efter hennes inträde i Stockholms kulturliv och Leo Waller är snabb med att ta tillfället i akt. Waller bjuder henne på supé efter en föreställning, varefter de åker till Wallers våning. Över ett glas champagne upptäcker Inga en rad fotografier på vackra kvinnor som Waller har på sitt piano: ”Så ni beundrar min samling? Ja, den är rätt så representativ inte sant? [...] Så småningom hoppas jag få ert fotografi också”. Det undgår varken publiken eller Inga vad dessa fotografiers sanna innebörd är. Hon svarar trotsigt men lugnt: ”Tack men jag föredrar nog att inte ingå som ett nummer i en samling”. Wallers min då Inga säger det och sätter sig på andra sidan av rummet vittnar om att han inte tar illa upp, snarare tvärtom. Han imponeras av hennes öppenhet och av hans leende att döma verkar han se det som en utmaning: en chans att sätta charmen på prov. Inga sitter nu alltså ner. Hon är i profil med ansiktet åt höger sida av bilden. Waller står en bit bakom fåtöljen som Inga sitter i och sätter på musik. Han närmar sig Inga och ställer sig till höger om henne. Hans höjd över henne samt den mörka belysningen på hans person vittnar om makten han trots allt besitter.

Waller ställer ner sitt glas och sätter sig på armstödet av fåtöljen och kommer närmare Inga. Kameran går sakta närmare paret, Wallers blick är på henne medan de pratar. Ingas blick är mer flyktig, men då Waller lägger en hand på ryggstödet, alltså över Ingas vänstra axel, fångas hon i hans ögon. Han nämner en kyss som de delade dagen innan. Inga övertygas av hans ”bekännelse” att kyssen betydde mycket för honom. Han kysser henne. Kameran klipper till en närbild tagen över Ingas högra axel, Wallers ansikte är alltså i bild. En bild-motbild inleds som följer deras konversation: ”Inga lilla, vet du att jag älskar dig? [...] Vet du hur skönt det är att få säga det och verkligen mena det?”. Ingas svar bevitnar om hennes ambivalens inför honom: ”Vet du att du får mig nästan att tro det du säger?”. Han övertygar henne om att det är sant och går in för en ny kyss. Vi förstår att Inga ändå väljer att tro på honom, eller snarare accepterar hon det faktum att hon vill tro på honom. Nu stannar kameran på Wallers ansikte som är i mitten av bilden, medan Ingas är i undre vänstra hörnet, återigen en visuell representation av maktrelationen. Under kyssen sker en ut-toning .I två

---

<sup>6</sup> Gustafsson, *The Man from the Third Row*, s. 57 f.

scener senare, det har gått ett par veckor, ser vi Inga spela piano i Wallers våning. Det uppmärksamma ögat kan se att det nu är ett porträtt av Inga på pianot.

Scenen mellan Inga och Leo Waller vittnar om den behärskning av filmmediet som Ekman besitter. Scenen är ett praktexempel på hur Ekman använder olika visuella verktyg för att bygga upp en berättelse. Fotografierna på Wallers piano är ett ypperligt exempel på ett visuellt berättande som ter sig både enkelt, men samtidigt effektfullt i sin förklaring av den sexuella erövring som Waller sysslar med. Genom scenen är det skådespelet, karaktärernas positionering, fotot, och belysningen m.m. som informerar om den makt som Leo Waller har över Inga. Den sexuella makten är delvis en hos Inga internaliserad attraktion gentemot Waller, både fysiskt, men också intellektuellt. Det är också en fråga om en social makt, delvis i form av Ingas arbete och karriär som Waller i stort sett tvingat på teatervärlden, men också i form av den allmänna sexuella makten mannen besitter över kvinnan i ett patriarkalt samhälle. Karaktären Leo Waller är ju i stort sett uppbyggd kring denna sexuella överlägsenhet. Den mångbottnade användningen av sex och sexualitet som påvisas är väldigt intelligent och på många sätt modern. Det bör också nämnas att scenens struktur bygger på det tidigare nämnda greppet ”kisses and ellipses” alltså antydning på en sexuell akt utan att visa den explicit.

### 2.3. En kvinnlig sexualitet

Under Inga och Kims intima återförening på stationshotellet i slutet av filmen uttrycker Inga att hon känner sig ”nästan oanständig. Att sitta i sängen och ta emot en herre på sitt hotellrum. Ja, det låter kanske löjligt att jag säger det men jag känner det faktiskt så”. Hon kommenterar den skam som kvinnor förväntades känna över deras egen sexualitet och eventuella promiskuitet under 1940-talet (något som det självklart finns spår av i modern tid).<sup>7</sup> Inga är dock samtidigt fri från denna skam eftersom hon trots allt säger att hon ”nästan” känner sig oanständig. Repliken kan då tolkas som en försäkran mot Kim och publiken att hon är medveten om att det hon gör går emot normen, eller snarare idealet, för sexuella möten, samtidigt som hon vägrar underkasta sig helt. En 40-talspublik hade troligtvis upplevt obehag om detta inte berördes, och genom att bara kommentera det tror jag att Ekman får möjlighet att ha en kvinnlig karaktär som inte tvunget känner skam över ett sexuellt möte, vilket i den historiska kontexten hon förväntas göra. Ekman tänjer ytterligare på gränserna i en

---

<sup>7</sup> Christine Etherington-Wright och Ruth Doughty, *Understanding Film Theory*, London: Palgrave Macmillan 2011, s. 164

kommande replik då Kim först säger: ”Vet du vad jag har längtat efter hela dagen, ända sedan vi träffades?”, som Inga sedan svarar på med övertygelse: ”Ja, och det har jag också”, varpå en lång kyss följer. Här uttrycks en direkt längtan efter ett sexuellt möte, något som är väldigt sällsynt i äldre filmer där begäret nästan uteslutande är riktat från mannen till kvinnan.<sup>8</sup> Genom att ha Inga endast uttrycka denna längtan i en bekräftelse på Kims (mannens) längtan kommer Ekman återigen undan med mer än vad som kanske vanligtvis skulle accepterats. Inga blir en kvinnlig karaktär som kan tala om sin egen sexualitet och, ännu mer banbrytande, kan uttrycka en sexuell längtan.

### 3. Medan porten var stängd

*Medan porten var stängd* hade premiär den 26 december 1946. Ekman stod för regi samt manus, tillsammans med Walter Ljungquist, och den producerades på produktionsbolaget AB Europa Film. Filmen mottog fin kritik: den sades vara ett exempel på svensk film när den är som bäst och kritikerkåren var snabb med att förespråka filmen som innehavare av den internationella standarden för film; den jämfördes med bland annat med den franska filmkulturen.<sup>9</sup>

De två första meningarna som uttalas av berättarrösten (Hasse Ekman) presenterar filmen och dess premiss: ”Medan porten var stängd. En film om ett hus; om dess innevånare och besökare, och det som hände dem under tio timmar”. Filmen utspelar sig i ett hyreshus i Stockholm på Östermalm, från klockan nio på kvällen till klockan sju på morgonen. Vi följer som sagt husets hyresgäster och besökare under denna natt. Det finns ingen riktig huvudkaraktär utan filmen är istället, som Fredrik Gustafsson påpekat, ”what is now sometimes called a ’multi-protagonist film’”.<sup>10</sup> De i filmen framstående hyresgästerna är bland andra: portvakten (Douglas Håge) och hans bevakande hustru (Hjördis Petterson), den ensamma f.d. diplomaten (Olof Winnerstrand), den sorgfria prostituerade (Marianne Löfgren), den avdankade och alkoholiserade teateraktrisen (Tollie Zellman), playboy-kaptenen (Hasse Ekman), samt det olyckliga paret som ska skriva på skilsmässopapper (Gunn Wällgren och Gunnar Björnstrand).

---

<sup>8</sup> Etherington-Wright och Doughty, *Understanding Film Theory*, s. 159

<sup>9</sup> Pressreaktion Svensk filmografi, hämtad från Svensk filmdatabas sida över *Medan porten var stängd*, under ”Kommentarer”:

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4166#> (2018-10-29, utskrift i författarens ägo)

<sup>10</sup> Gustafsson, *The Man from the Third Row*, s. 75

### 3.1. Prostitution

Genom den prostituerade karaktären Bojan Olsson får Hasse Ekman möjlighet att utforska samt diskutera olika tabubelagda idéer och ämnen. Hon presenteras tidigt i filmen och det råder från början inget tvivel om hennes sysselsättning, varken hos de andra karaktärerna eller publiken. Portvaktens hustru sticker inte under stol med sin bedömning: ”Horhus, det är vad det har blivit sen hon kom hit”, men de andra hyresgästerna som möter henne är vänligt inställda till henne, till den grad som grannar brukligen är. Hennes namn får vi reda på i förbigående över 50 minuter in i filmen då hon utropar: ”Jadå! Lita på Bojan Olsson!”. Den gamle diplomaten som har bett henne hålla en hemlighet säger sedan för sig själv: ”Så det är Bojan hon heter!”. Den sistnämnda repliken vill jag tolka som en kritik mot den allmänt vedertagna synen på prostituerade (och i synnerhet en prostituerad karaktär). Att personerna i huset, och framförallt vi som åskådare, inte ens har tänkt på att hon skulle ha ett namn blir på ett skarpsinnigt sätt uppenbart och vi tvingas konfrontera våra egna fördomar mot karaktären samt den sysselsättning hon representerar.

En av de mest intressanta scenerna i filmen utspelar sig i Bojans lägenhet där hon delar en drink med en av sina ”kunder” (Stig Järrel) som vi såg henne gå upp på rummet med i en tidigare scen. Herren är väldigt blyg, en blyghet som Bojan finner lite charmig vilket gör de båda muntra. De skålar och herren tackar henne än en gång (för vad vi antar är de ”försedda tjänsterna”). Han börjar fråga henne sakta och osäkert om det skulle finnas någon ”risk”. Hon frågar konfunderat vad han menar, på vilket han svarar: ”Ja, jag menar, man har ju läst så mycket i tidningarna. Det har ju ökat, procentuellt kolossalt de sista åren”. Hon förstår fortfarande inte vad han menar, så han fortsätter: ”Eh. Ja, jag menar flyktingströmmen har ju fört med sig både det ena och det andra och... Ja, jag hoppas ni inte, du inte missförstår mig”, han klappar henne på knäet, ”men är olyckan framme så är den ju framme!”. Äntligen begriper hon vad han talar om och hon skrattar, lättad över insikten. Hon försäkrar honom att olyckan inte har ”varit framme” och han blir lika lättad som henne. Scenen görs möjlig delvis av Stig Järrels komiska talang, men framförallt därför att vi har en prostituerad karaktär. En diskussion om könssjukdomar av det här slaget känns naturlig och logisk med tanke på Bojans sysselsättning, detta är ett uppenbart ämne som troligtvis skulle diskuteras i en situation av detta slaget. Jag tror också att scenens komiska natur gör det lättare att acceptera en diskussion över ett så sällan diskuterat område.

I en annan scen med Bojan har hon en kund som är lite tveksam till hela läget och de börjar diskutera hennes situation. Hon talar om sin sysselsättning väldigt sakligt och logiskt, bl.a. nämner hon att hennes förra lägenhet hade bättre läge, hon hade kunderna

”aldeles på knuten”. Hon uppger också att det är väldigt lönsamt, speciellt under kriget, och hon påpekar fördelen med en skattefri inkomst. Han häpnas över hennes uttryck: ”Ni talar om det som ett vanligt yrke!”, hon svarar att det är ett vanligt yrke för henne. Därefter frågar han om det moraliska, om hon känner sig ohederlig. Hon svarar muntert: ”Nej visst inte. Men om jag hade gift mig för att bli försörjd och få ett hem och en social ställning utan att vara kär i karlstackarn, så som många kvinnor gör, då hade jag känt mig förbaskat ohederlig!”. Det slående med denna replik är hur Ekman okonstlat vänder på en fördom och väger den mot ett normativt fenomen. Genom Bojans moraliska ståndpunkt gestaltas en samhällskritik som åskådliggör det besynnerliga i vad som är, och inte är accepterat i samhället.

Bojan Olsson är den karaktär som är mest sympatiskt skildrad i filmen. Hon hamnar ofta i rollen av en sorts social och moralisk frälsare för andra karaktärer, där hon på olika sätt kan erbjuda lindring och uppmuntran. I fallet med den ovannämnde diplomaten, Herr Sjöwall, så hamnar hon i hans barskrapade våning efter att hon medlidsamt hjälpt honom hem då hans hjärta har krånglat. Efter att hon har assisterat honom med det medicinska så stannar hon och lyssnar på hans förklaring av sin ömkliga livssituation, samt hans allmänna tankar om samhället och människorna. Han vädjar henne att bevara hans misär en hemlighet för att undvika medlidande från hans bekanta, och hon godtar utan frågor eller fördom. Hon tackar honom också för de kloka orden. Vid ett annat tillfälle har en svartsjuk fästman följt med henne hem efter att hans fästmö svikit honom för en annan. Bojan spelar med lite till en början men avslöjar sedan att hon förstår att han endast följde med henne hem som en sorts hämnd mot hans fästmö. Hon råder honom: ”Gå nu hem och lägg er, och sov. Ni ska få se att allting ordnar upp sig imorgon”. Han tackar henne för hennes råd samt den förståelse för situationen hon uppvisar, men han får trots allt betala, dock endast 25 kr jämfört med det vanliga 35.

Dessa är några exempel på den moraliska och sociala fallenhet som karaktären Bojan Olsson presenteras med. Genom detta porträtt av en sympatisk och intelligent kvinna som sysselsätter sig som prostituerad gestaltas den progressivitet varmed Ekman skrev och regisserade samt det intresse han hade för socialt utanförskap, som här direkt kan relateras till det sexuella i form av sexhandel. En ska naturligtvis inte bortse från att karaktären Bojan Olsson på många punkter faller samman med stereotypen av den ”lyckliga horan”, och de eventuellt negativa följderna av en sådan stereotyp kan diskuteras. Samtidigt tycker jag att det är lite av en bedrift i sig att 1946 ha en uttalat prostituerad karaktär som gestaltas så pass sympatiskt, och som framförallt presenteras med en vägran att underkasta sig den moraliska och sociala skammen som förväntades, och förväntas, av människor med en denna

sysselsättning. Den normbrytande kraften i detta porträtt kan understrykas av det faktum att censorerna tvingade Ekman att klippa om vissa delar av filmen, framförallt just med tanke på den sympatiska gestaltningen av en prostituerad.<sup>11</sup>

### 3.2. Normbrytning som provokation – sexualitet som vapen

Fru Sahlén får ett besök från sin separerade man som hon är i processen av att skilja sig med. Hon får ett telefonsamtal från sin man, Erik, som insisterar på att komma över så att de båda kan skriva under skilsmässopapperna. Till en början oroad letar hon upp ett fotografi hon har fått av någon man, ett självporträtt, och placerar det i vardagsrummet väl synligt, ”Sådär ja. Nu kan han komma!”. När Erik senare kommer till lägenheten ser han naturligtvis porträttet direkt, stirrar på det, och gör en fänig grimas mot det då Marianne är i köket och hämtar något att dricka. De dricker båda två för att undvika den obekväma tystnaden, varefter lite kallprat följer. I sinom tid tar Erik fram papperna vilket skapar en ödesdiger stämning mellan dem. När Marianne inspekterar dokumenten blir hon förvånad och frågar vilset: ”Har du inte skrivit på själv än?”. Erik svarar med en liknande vilshenhet att han inte fick papperna förrän eftermiddagen. Mellan dem växer den nämnda vilshenheten, både inför varandra och för uppgiften de måste göra. Det är tydligt att ingen av dem vill vara den första som skriver under. Marianne stålsätter sig och skriver på med en spelad djärvhet. Hon räcker pennan till Erik som tar emot den motvilligt. Tvekan är stor men även han spelar oberörd och skriver på, vilket skapar en sårande besvikenhet hos Marianne, som hon dock är snabb med att dölja. Efter denna mödosamma process så fortsätter Erik att dricka sin grogg och båda spelar nöjda.

När vi återvänder till Herr och Fru Sahlén några scener senare så är skådespelat fortfarande igång, och Marianne anammar sin sexualitet som ett vapen för att provocera och såra Erik. Hennes belåtenhet är nu avsevärt mer trovärdig, hon talar om hur lycklig hon är över att vara fri, och hon tackar honom för att han insisterade på skilsmässa. Han frågar om hon trivs med sitt nya arbete som flygvärdinna och hon svarar med samma belåtna ton om hur hon trivs, samt ger honom en diskret pik när hon berättar om att hon får ”träffa människor. Intressanta människor. Internationella människor som har sett det mesta och inte är trångsynta och småskurna”. Erik påverkas av Mariannes självsäkerhet men han gör sitt bästa av att hålla uppe sin mask av likgiltighet. Han frågar om hon har funderat på att någonsin gifta om sig, men detta driver bara på Mariannes självsäkerhet: ”Nej, tvärtom! Jag tycker det är härligt att vara ungt, på samma sätt som du antar jag”. Hon talar om äktenskapets nackdelar och hur

---

<sup>11</sup> Gustafsson, *The Man from the Third Row*, s. 76

det begränsar och stänger in en människa, sedan börjar hon djärvt tala om "det erotiska problemet". Erik är snabb med sin indignerade frågeställning om vad hon menar. Marianne njuter av den avsedda reaktionen och hon svarar med alltjämt ökande självsäkerhet: "Tja, att det onekligen har en viss charm att välja på à la carte-listan, och inte vara bunden vid standardmenyn". Nu har det gått för långt för Erik, han reser sig upp i sin bryska förvåning och utropar: "Jag tycker inte om att höra dig tala på det sättet Marianne!", med betoning på "dig". Marianne har fått honom upprörd, precis som hon velat hela tiden, och hon svarar lugnt med att hon endast säger det som han själv har sagt för ett år sedan. Erik nästan skriker: "Det är väl en himla skillnad det, jag är ju karl!". Marianne har genom sin spelade självsäkerhet och sin utmanande promiskuitet fått Erik att i ett utbrott uttrycka en ideologisk ståndpunkt som förräder honom i sin orimlighet. Hon bara skrattar och säger "Åh, du är storartad!". Han tycker inte att hon kan fortsätta på detta sättet: "Tänk på ditt rykte!". Hon försäkrar honom att hon sköter allting diskret, varpå han svarar "Sånt där kommer alltid fram för eller senare". Här skjuter Marianne tills sist in med hennes förvärvade överlägsenhet: "Jaja, du talar ju av erfarenhet."

I deras nästa scen fortsätter parets maktkamp, Marianne fortsätter att provocera, och Erik fortsätter att uppröras och ifrågasätta henne, vilket endast tar det ännu längre. När samtalet kommer in på barn säger Marianne att hon skulle kunna ha ett barn själv, något som Erik finner obegripligt. Stämningen mellan dem blir mer och mer giftig, och till sist lämnar Erik våningen i ilska. Marianne, som är kvar ensam, konfronteras av sina egna handlingar. När hennes mask av styrka och självsäkerhet faller av brister hon ut i en hopplös sorg. Efter en stund ringer det på klockan, hon torkar sina tårar och öppnar. Erik meddelar att han glömt papperna, Marianne visar vart de ligger. Stämningen är nu annorlunda, ett lugn ligger över våningen och en ömhet gör sig till synes nu efter att de har sårat varandra. Han frågar henne varför hon har gråtit. Hon försöker svara med samma säkerhet som tidigare men det blir istället med en tafatt skälkning som hon förnekar det. Erik säger att hon fortfarande älskar honom, varpå hon svarar med ett lidelsefullt och uppenbarligen falskt "Nej". Han svarar i sin tur: "Jo, lika mycket som jag älskar dig.". Marianne vänder sig om förvånad. Han erkänner till slut att det inte var någon brådska med papperna, utan att han insisterade på det eftersom han ville träffa henne och berätta hur han kände, men sedan fegat ut när hon proklamerade sin självständighet och lycka över att bli av med honom. Hon är så lättad och frågar om det inte var uppenbart att hon ljög. Hon ville vara stark inför honom, och hon skulle ha lyckats med det om han inte hade glömt papperna. Han svarar ömt: "Då var det ju bra att jag glömde dem", och snart därefter omfamnar de varandra och scenen är slut. I nästa scen med paret

ligger de ner tillsammans i mörkret och en ospecificerad tid har gått, vilket återigen är ett exempel på användningen av ”ellips” för att möjligtvis denotera en sexuell akt.

I scenerna med Marianne och Erik gestaltas moderna idéer om kvinnlig självständighet och sexuell frigörelse vilket här används som ett vapen i en kamp om makt; Ekman fortsätter alltså här på det spår han började i *Ombyte av tåg*. Könskampen mellan Erik och Marianne präglas av mannens överlägsna patriarkala position, vilket är utlösningsskäl till kvinnans anammande av sin egen sexualitet. Den uttalade promiskuiteten är ett sätt att värja sig mot Eriks patriarkala makt genom provokation, eftersom kvinnlig sexualitet är ett tabu<sup>12</sup> utsatt av patriarkatet som en del av det allmänna förtrycket av kvinnan.<sup>13</sup> I kampen som utspelar sig ”segrar” Marianne och Erik är den som ger sig iväg, besegrad. Detta är den huvudsakliga anledningen till att parets återförening inte ska ses som en återgång till det konservativa. Marianne sänker först ner garden då hon tror att slaget är över, det är endast då Erik återvänder som de båda inser sin kärlek för varandra och förklarar fred. Det är också ingen återgång till en förtryckt sexualitet eftersom Mariannes promiskuitet uppenbarligen var spelad från första början och alltså inte något som hon egentligen strävar efter, i det avseendet är det alltså ingen patriarkal vinst; trots att den patriarkala ordningen återställs förtrycks inte Marianne personligen. Det skulle kunna argumenteras att Erik och Mariannes återförening är en sorts kompensation för de oerhört normbrytande idéerna som uttrycktes i tidigare scener; att Ekman kan visa dessa uppseendeväckande scener med moderna idéer om sexualitet just eftersom de förenas i slutet. Det skulle alltså röra sig om ett motargument mot mer konservativa åskådare: Marianne och Eriks återförening i äktenskapet berättigar den tidigare frispråkigheten och lösaktigheten, ett argument som inte behöver begränsas till Herr och Fru Sahlén, utan kan appliceras på filmen som helhet.

#### **4. Banketten**

*Banketten* gjordes 1948, återigen på filmbolaget Terra, och Ekman stod för regi och manus. Filmen följer överklassfamiljen Cotten, bosatt på Strandvägen i Stockholm, några dagar innan en bankett som ska hållas för att fira Bankir Jacob Cottens (Ernst Eklund) 60-årsdag. Tillsammans med sin fru, Agnes (Elsa Carlsson), har Jacob tre barn: den hånfulla och usla äldsta sonen Pierre (Sture Lagerwall), dottern Vica (Eva Henning) som ingår i ett

---

<sup>12</sup> Gabriele Griffin, “Taboo”, i *A Dictionary of Gender Studies*, Oxford: Oxford University Press 2017

<sup>13</sup> Gabriele Griffin, “Patriarchy”, i *A Dictionary of Gender Studies*, Oxford: Oxford University Press 2017



dysfunktionellt äktenskap med sin sadistiska man Hugo (Hasse Ekman), samt den yngsta sonen Ivar (Sven Lindberg) som hyser starka kommunistiska sympatier (vilket har gett honom smeknamnet "Strandvägs-Stalin").

Efter att Ivar avfärdar faderns önskan att han ska ta över familjeföretaget efter honom (trots att han är den yngre sonen), utan istället avsäger sig arvet helt och hållet, blir fadern orolig inför framtiden, och samtidigt ifrågasättande över sin egen livsgärning och den eventuella meningen med denna. Samtidigt lever dottern Vica i ett giftigt äktenskap tillsammans med sin plågende man Hugo, ett äktenskap som präglas av psykisk och fysisk misshandel samt regelbunden våldtäkt. Genom sin bror Ivar träffar Vica den idealistiska läkaren Rex - de förälskar sig i varandra och inleder en affär. På samma dag som banketten ska hållas för Bankir Cotten blir Vica och Rex påkomna av den svartsjuka Hugo. Efter en konfrontation mellan dem lämnar Rex lägenheten, Vica stannar kvar. När de nu är ensamma super Hugo Vica full, därefter misshandlar han och våldtar henne. Efteråt fortsätter han att tvinga i henne sprit samtidigt som de har en ytterst föraktfull dialog med varandra. Vica önskar att han var död, och att hon kunde döda honom. Hugos dominans över sin fru gör att han vill avslöja henne som en bluff. Han ger henne en skarpladdad pistol och utmanar henne att skjuta honom. Han fortsätter att plåga och förnedra henne, men när han påstår att han ska få ur henne alla detaljer om sin relation med Rex, det enda av värde hon har, skjuter hon honom. Hugo överlever skottet, men innan han förs iväg av ambulanspersonalen så döljer han Vicas inblandning och påstår att det var en olyckshändelse. Han förkunnar för Vica att hon efter detta är hans för alltid, genom att dölja brottet är hon fast hos honom och hon ser ingen utväg ur misären längre. Samtidigt på banketten har Jacob hållit sitt tal och tillkännagivit att han tänker ge alla sina sedermera vinster till välgörenhet. Alldeles efter talet kommer det ett samtal gällande bankirens dotter. Ivar svarar telefonen och får reda på att Vica har begått självmord.

#### 4.1. Kritik av äktenskapet

Hugo och Vicas äktenskap präglas av ömsesidigt syftade förolämpningar och utbrott av aggressivitet. Genom gestaltningen av relationen avslöjas tidigt en långt varad jargong som under en väldigt lång tid har ältats och upprepats. Vårt första möte med Hugo och Vica är då de är på väg hem från en tillställning. Vica är berusad och har nyss ställt till med en scen varpå Hugo drog in henne i en taxi: "Vad var det för ett förbannat struntprat du tillät dig; stå och skrika på öppen gata att jag klår dig?". Vica svarar omedelbart med: "Har du inte gjort det då va? Flera gånger till och med. Men du törs inte längre sen grannarna ringde och klagade!".

Hugo säger att grannarna klagade endast för att hon hade blivit hysterisk, men hon fortsätter och fastslår: ”Att jag var så svullen i ansiktet nästa morgon att jag inte kunde visa mig för folk på flera dar, det var väl också ren hysteri? [---] Och ett blodkärl över vänstra ögat hade gått sönder”. Genom diskussionen om tidigare övergrepp samt denna likgiltiga inställning till en väldigt fruktansvärd verklighet informeras vi om att våldet mellan Vica och Hugo har pågått under en längre tid, det är i själva verket en del av deras gemensamma vardag.

Hugo och Vicas äktenskap kan betraktas som en gestaltning av kvinnans allmänt utsatta situation i ett äktenskap. Maktrelationen är tydlig: Hugo – mannen – dominerar och underkastar sig kvinnan – Vica. Det är Hugo som styr och ställer och det är hans nycker och drifter som står i fokus. Det är alltså mannens tillfredsställelse som är högst aktuell i äktenskapet och hans begär tillgodoses eftersom de ses som berättigade – han har makten. Hugo är väldigt medveten om att han besitter makt över Vica samt att hans begär går först, han använder det faktiskt för att plåga Vica och att befästa sin egen dominans. I en scen efter att Hugo har våldtagit Vica pratar de om Vicas affär med Rex, som Hugo precis har fått reda på. Vica berättar att det inte var det faktum att hon var kär som var det viktiga, utan att: ”när vi var tillsammans, eller bara pratade med varann, så kände jag att jag inte var ämnad till den Vica jag blivit, den som du nu ser. Den som du har nöje av att missbruka och supa full”. ”Missbruket” som Vica talar om är delvis ett sexuellt missbruk från Hugos sida, vilket är uppenbart om en har i åtanke i vilken kontext som scenen utspelar sig i (alltså efter Hugos fruktansvärda övergrepp). Vicas förfall i depression och alkoholism anklagas här alltså att vara Hugos förtjänst, på ett ganska direkt vis. Denna tes bestyrks av Hugo själv då han svarar: ”Jag tycker bäst om dig så”. Ordvalet ”jag” förstärker uppfattningen om att Hugo är medveten om sin själviskhet och att han faktiskt använder den som ett sadistiskt vapen.

Vicas sexuella otillfredsställelse är ett exempel på den allmänna negligeringen av kvinnlig sexualitet, och dramat som växer ur denna otillfredsställelse är en gestaltning av de eventuellt katastrofala konsekvenser en sådan negligering kan få. Det är inte bara det att Vica inte blir tillfredsställd, hon tvingas också att tillfredsställa sin man – Hugo – som hon är fast med i äktenskapet. För att komplicera det ännu mer är Hugos begär också Vicas otillfredsställelse i sig, i och med hans sadistiska tendenser. Hugos sexuella begär är alltså färgat av förtrycket i sig och det är genom äktenskapets institution som han tillåts göra verklighet av sina sadistiska fantasier i ett förtryck av en annan person. Det är också just äktenskapets orubbliga natur (i 40-tals-Sverige) som till slut driver Vica till att ta sitt eget liv. I den sista scenen med Vica då Hugo förs bort till sjukhuset efter skottet säger han: ”Nu är du min Vica, och ingen annans. För tid och evighet”. Desperationen i att vara fast i ett

fruktansvärt äktenskap för resten av sitt liv tror jag är en väldigt central del i Ekmans utforskande av det moderna äktenskapet och jag tror att kritiken mot den rådande moralen angående äktenskap och skilsmässa grundar sig i det tragiska livsöde som många kvinnor onekligen befann sig i. Samtidigt är en viktig del av kritiken inte bara äktenskapet, utan den allmänt rådande syn på kvinnlig sexualitet som något oberättigat och oviktigt, kanske till och med icke-existerande. Hugo och Vicas äktenskap blir alltså ett skräckexempel av vad en konservativ syn på sexualitet och samlevnad kan få för konsekvenser.

#### 4.2. Otrohet – ett legitimt alternativ?

I förestående stycke fastslog vi att Vica är känslomässigt samt sexuellt negligerad av sin make Hugo som genom äktenskapet utnyttjar henne i sina sadistiska nycker. Jag nämnde att mycket utav dramat i berättelsen är grundat i just denna konflikt och en av de största konsekvenserna av förhållandet är Vicas utomäktenskapliga affär med läkarstudenten Rex Lundgren. Jag betraktar affären som en flykt från den grymma maken samt en möjlighet att tillfredsställas känslomässigt och sexuellt, en tillfredsställelse som Hugo som sagt inte bereder. Affären skulle alltså handla mer om en väg att förverkliga sig själv, än ren kärlek, vilket kan bekräftas av den tidigare citerade repliken då Vica berättar om affären för Hugo: ”Jag var kär i honom och det var härligt [...] men det var ändå inte det viktigaste. För när vi var tillsammans, eller bara talade med varann, så kände jag att jag inte var ämnad till den Vica jag blivit, den som du nu ser”. Det kan alltså konstateras att kärlek var en faktor i affären, men att det värdefulla ändå var tillflyktsorten som den beredde. En annan faktor som pekar mot denna tolkning är Vicas beteende i de första mötena med Rex då det blir väldigt uppenbart att hon vet vad hon vill ha av honom från första början (känslomässig och sexuell tillfredsställelse), innan hon egentligen känner honom som person.

Det finns det som pekar mot att Vica till en början endast försöker att förföra Rex för sexuell tillfredsställelse, men sedan kommer till insikt om att hon även hyser kärlek till hans person. Under deras första möte när de är ensamma och har kommit lite närmare varandra insinuerar hon att hon är förmögen, något som han skulle kunna dra nytta av: ”Det är dyrt att studera”. På detta blir dock Rex förfärad och Vica inser snabbt att han inte är en sådan person. Vica och Rex romans blir ganska snabbt något mer djup och känslösam snarare än en hastig opportunistisk flört:

**Rex:** Du tycker kanske att det är roligt att hålla kvar en människa som du inte känt i en timme bara för att pina honom (ja det finns ju såna kvinnor). Men jag tycker att det är

grymt och jag har ingen lust att vara offret! Vad ska jag tro om dig? Du vet mycket väl vad jag talar om.

**Vica:** Rex jag tycker om dig. Jag tycker så mycket om dig.

**Rex:** Men det kan du inte göra, du känner mig inte och du är gift. Inte lyckligt sa du, men hur ska jag kunna veta att det är sant? Det här kan precis lika gärna vara en ren nyck ifrån din sida.

**Vica:** Jag känner dig. Jag anar allt om oss.

**Rex:** Oss? Vi är inget oss.

**Vica:** Nu är det du som pinar mig, och det är inte svårt. Om du visste vad dina ord gör mig illa.

**Rex:** Jag har för mycket aktning för kvinnan, och jag är ingen flickjägare. Jag vill inte ha några engångsäventyr!

**Vica:** Vem talar om en gång? Kan du inte vara min vän. Alltid, alltid? Om jag inte är lycklig, om mitt liv bara är en parodi på ett liv?

**Rex:** Är det så? Ljug inte!

**Vica:** Jag ljuger inte.

De kysser varandra länge och därefter är det en ut-toning på Vicas leende ansikte. Denna dialog som föregår deras första kyss spelar alltså som inledning till deras förhållande. Med tanke på att de precis träffat varandra blir de älskliga uttrycken lite otroliga – i huvudsak från Vicas sida, Rex spelas helt seriös och ärlig. En kan därför ana att Vica kanske inte talar helt sanningsenligt, misstanken är i vilket fall som helst påtaglig. Jag tror att detta är ett medvetet val för att föra publiken bakom ljuset angående Vicas intentioner och känslor. Vi tänker, möjligtvis en aning fördomsfullt, att hon endast vill ha en sexuell relation med Rex och sedan inte bryr sig om hans känslor. Men Vica uttalar i deras andra scen tillsammans, när en ospecificerad tid har flutit, att: ”om du tror att jag bara vill roa och ha en älskare för att ha nöje av det så tar du fel! Så naiv är jag inte, det får du inte tro!”. Misstanken verkar dock bekräftas då Vica låter Rex gå efter konfrontationen med maken Hugo. Men vår inbillning om insikt blir krossad i och med Vicas impuls att skjuta Hugo, vilket då får den önskade effekten av överraskning. Hugo, precis som oss, antog att Vica inte var känslomässigt involverad med Rex och fördomen blir hans förfall. Detta talar om en mer tolerant syn på utomäktenskapliga förhållanden där människors sexuella och känslomässiga liv kanske bör tas i aktning snarare än den konservativa traditionen, vilket naturligtvis kan kopplas till min tidigare argumentation angående Ekmans kritik av äktenskapet. Just en sådan konkret konfrontation med en fördom (Hugos) som sedan får en tydlig konsekvens kan tyckas understryka denna slutsats.

Det utomäktenskapliga förhållandet gestaltas alltså på ett anmärkningsvärt sympatiskt vis genom dess värdighet och legitimitet, vilket motiveras av den känslomässiga och vackra naturen i deras kärlek till varandra samt det fruktansvärda äktenskapet som det är en reaktion och flykt ifrån. Representationen av den utomäktenskapliga affären kan relateras till representationen av den prostituerade kvinnan Bojan Olsson i *Medan porten var stängd*. I båda fallen rör det sig om ett kontroversiellt och på många sätt tabubelagt ämne, med en klar koppling till det sexuella, som genom sin sympatiska och humanistiska gestaltning avmystifieras och tillåts existera i ett nyktert och icke märkvärdigt tillstånd som i sin tur tillåter en mer liberal och modern diskurs.

### 4.3. Implicit och explicit sexuellt våld

Våld etableras väldigt tidigt som en central del i Vica och Hugos relation. Det psykologiska våldet gestaltas på ett direkt sätt från början, medan det fysiska våldet börjar som en indirekt företeelse som sedan framställs direkt. Redan i deras första scen tillsammans i början av filmen är det psykologiska våldet direkt närvarande genom de ömsesidiga, verbala attackerna. I dialogen kan vi även se hur det fysiska våldet gestaltas indirekt i en diskussion om tidigare händelser. Denna indirekta indikation om det sexuella våldet är inte begränsat till Vica och Hugo, utan diskuteras faktiskt i en scen utan (eller delvis utan) paret. Det är i en scen då Vica och Hugo anländer sent till en middag hemma hos föräldrarna. Vi kan höra delar av en pågående konversation från resten av familjen och det är Pierres röst vi uppfattar: "...men hela stan vet väl att mammans kära måg är sadist, va?" varpå någon hyschar honom då Vica och Hugo anländer. Vi får alltså reda på att Hugos sadistiska natur är allmänt känt, i vilket fall som helst råder det en allmän aning om det. Samtidigt är det något som inte diskuteras öppet, framförallt inte i parets närvaro. Pierre är då den enda karaktären som kan diskutera detta öppet eftersom han lever för att bryta sociala tabun och skapa obehag. En kan tänka sig att familjens relation till övergreppen liknar vår egen som publik: vi vet att det är något som försiggår mellan akterna, men skulle helst inte vilja tänka på det och ännu mindre diskutera det. Till slut måste dock verkligheten avslöjas: för publiken gestaltas övergreppen mer och mer explicit vilket tvingar oss till direkt konfrontation med ohyggligheterna, samtidigt som familjen Cotten tvingas bemöta övergreppen då det redan är försent och Vica har tagit sitt liv. Av de två scenerna i filmen som gestaltar sexuellt våld är den första av en implicit natur, och den andra av en mer explicit natur.

Den första scenen utspelar sig efter Vica och Hugos första scen som nämndes tidigare. Efter denna dialog, som utspelade sig i en bil, kommer de hem till sin våning och tar

en drink tillsammans. De föraktfulla utbytena fortsätter mellan paret men övergår sedan i en diskussion om deras tidiga förhållande, innan de lärde känna varandra. Vica minns: ”Jag glömmer aldrig den där kvällen efter konserten. [...] Jag fick fara hem ensam, ’Jag vill inte vara tillsammans med dig efter den musiken’ sa du. Du tyckte inte att jag var dig och musiken värd”. Det som verkar som en relativt lugn diskussion efter de tidigare spydigheterna förändras då Hugo svarar lugnt och stillsamt: ”Nej... men det är du ju inte heller”. Det brister för Vica som far upp av chock, tittar på honom förskräckt en sekund, och sedan kastar sig på honom och slår honom om och om igen i ansiktet, örfil efter örfil på vardera kinden. Hugo tar slagen utan protest. Efter ett antal slag springer hon dock förkrossad och rädd in på sitt rum. Hon försöker låsa men kan inte finna nyckeln, varpå Hugo ropar förnöjt: ”Om det är nyckeln du tittar efter så har jag tagit hand om den; för alla eventualiteter”. Vica inser att hon inte kommer att komma undan och slänger sig på sängen besegrad. Hugo sitter däremot nöjt i vardagsrummet och njuter. Han dricker ur sin drink, tar med flaskan, samt två glas, och går lugnt men målmedvetet in på hennes rum under ödesdiger musik. När han stänger dörren klipper vi till morgondagen då hembiträdet städar upp resterna av en antik figur som gick sönder under gårdagens bråk - en visuell representation av våldets offer vilket blir en metafor för Vica; som vi sedan finner liggandes i sin säng, sliten och orolig. I sin ångest viskar hon för sig själv: ”Jag önskar jag vore död innan kvällen”. Genom att först visa händelserna som leder upp till övergreppet, och sedan det som följer efter, kan en säga att det sexuella våldet sker implicit, med samma ”ellips”-teknik som tidigare har nämnts. Vi ser aldrig övergreppet hända direkt, men vi vet ändå att det har skett på grund av de narrativa och visuella grepp som används.

Det andra sexuella övergreppet som utspelar sig i filmen porträtteras mer explicit. Efter att Hugo har upptäckt Vica och Rex affär, varpå Rex lämnade våningen, är det gifta paret återigen ensamma. Vica verkar helt förstörd och tar till spriten. Hugo säger strängt att de definitivt ska gå på banketten som snart börjar. För Vica är detta helt absurt efter vad de har gått igenom, men Hugo säger bara att hon ska resa på sig. När hon inte gör något skriker han kraftigt: ”Res på dig sa jag!” och det märks att han är på ett hänsynslöst humör. När Vica har rest sig säger han ironiskt: ”En sån vacker klänning du har Vica lilla. Ett sånt klädsamt dekolletage!”. Med den andra meningen tar han tag i klänningens bröstdel och gör en rörelse för att slita sönder den. Kameran klipper till en vit fågel i en bur som hänger i fönstret i våningen, som i sin tur beskådar våldet. Bilden kommer att stanna här på fågeln under hela scenen vilket betyder att vi endast ser dennas reaktion på det som faktiskt händer. Det som följer är en dialog under övergreppet blandat med stönanden:

**Hugo:** Kom här!

**Vica:** Nej, nej, inte inte hos dig!

**Hugo:** Jo just där. Jag vill inte dela bädd med din kandidat!

**Vica:** Det har inte alls varit som du inbillar dig. Det var bara kyss [ohörbart]! Jag ska berätta allt!

**Hugo:** Efteråt! Prata lite mindre nu. Se på mig. Känns det skönt?

**Vica:** Åh, du är så hårdhänt.

**Hugo:** Du borde piskas och inte älskas! Se på mig. Se på mig sa jag! Jag vill se vad som rör sig inne i ditt huvud. Allting annat vet jag utantill men där kan du fortfarande bedra mig!

Våldtäkten visas alltså inte direkt i bild, men eftersom det utspelar sig under en scen i filmen borde det betraktas som explicit. Genom att hålla kameran på den vita fågeln under hela scenen lyckas Ekman porträttera övergreppet delvis implicit men framförallt också explicit. Jag har svårt att se att någon mer direkt gestaltning av ett sexuellt övergrepp skulle kunna förekomma i en film från 1948. En kan också betrakta scenen i förhållande till det första övergreppet då kameran direkt klipper till morgondagen. Genom att gå ett steg längre i nästa scen skapar Ekman en sorts tilltagande fasa som reflekterar det faktum att övergreppen blir värre. Det skapas alltså en sorts logisk följd, en successiv höjning som självklart upplevs som fruktansvärd av publiken, men blir samtidigt inte fullständigt ogripbar i dess ohygglighet. Den insikt som sker genom denna successiva höjningsprocess skapar en sorts fatalistisk känsla där tillvaron verkar bli värre och värre, vilket i sin tur på ett naturligt sätt kopplas till Vicas upplevda hopplöshet som sedan resulterar i hennes självmord.

## 5. Flicka och hyacinter

*Flicka och hyacinter* har blivit Hasse Ekmans klart mest uppskattade film och återkommer ofta i diskussioner om Sveriges bästa filmer någonsin (bl.a. i en omröstning av 50 olika filmkritiker och akademiker 2012 i filmtidsskriften FLM där den fick plats åtta av de 25 bästa svenska filmerna genom tiderna)<sup>14</sup>. Filmen kom ut 1950 och hade Hasse Ekman som regissör,

---

<sup>14</sup> FLM-redaktionen, "De 25 bästa filmerna genom tiderna", *FLM*, 2012-08-13: <http://flm.nu/2012/08/de-25-basta-svenska-filmerna-genom-tiderna/> (2018-10-29, utskrift i författarens ägo)

manusförfattare och producent. I rollistan finner vi återigen Eva Henning, men också Ulf Palme, Birgith Tengroth och Anders Ek bland andra.

Pianisten Dagmar Brink (Eva Henning) går hem genom Stockholm efter att ha varit på en fest med några bekanta. En kvinna på festen verkar vara en gammal kompis och genom konversationen som de för verkar det som att Dagmar finner henne motbjudande (vi ser inga ansikten utan endast dunkla kroppar och halvfyllda dricksglas). Efter den melankoliska vandringen hem till sin lägenhet tar Dagmar en cigarett och verkar fundersam. Hon kikar på den bara kroken i taket där en lampa ska sitta, vilket ackompanjeras av dramatisk musik. Vi klipper till morgondagen då hembiträdet hittar Dagsmars döda kropp hängande i taket.

Dagmar testamenterar alla sina ägodelar till paret i våningen bredvid, Anders och Britt Wikner, som blir förvånade med tanke på att dem inte kände henne. Anders, som är författare, bestämmer sig för att gräva i Dagsmars självmord; han misstänker att någon ligger bakom hennes död. Han söker upp bekanta till Dagmar som ger honom pusselbitar till denna mystiska kvinna. Dessa berättelser om hennes liv gestaltas av Ekman genom längre flashbacks, ett narrativ starkt inspirerat av Orson Welles *Citizen Kane* (*En sensation*, 1941). Detaljerna kring hennes liv blir mer och mer klara, men samtidigt är det något mystiskt över henne – en flyktighet uttryckt av alla som kände henne. Ett återkommande motiv blir ”Alex”: en person från hennes förflutna som hon har haft en relation med och som hon älskar, men av någon anledning inte kan vara tillsammans med. Precis som *Citizen Kane*'s ”Rosebud” antar vi att detta ”Alex” är gåtan som måste lösas, nyckeln till sanningen om hennes person.

Genom efterforskningar lyckas Anders hitta mannen som Dagmar var på fest hos kvällen då hon tog sitt liv. Playboyn och schlagerskådespelaren Willy Borge kände Dagmar och hade försökt förföra henne några gånger, men det ledde aldrig till någonting. Vi får dock veta att Dagmar hade talat mycket med en väninna på denna fest. Detta är den gamla bekanta som vi hörde Dagmar prata med i början av filmen. Hennes väninna är nyligen tillbaka från Tyskland där hon har ”arbetat” med tyskarna (nazisterna), vilket Dagmar finner motbjudande. Väninnan blir upprörd över Dagsmars reaktion men blir snabbt defensiv inför det som hon uppfattar som moraliserande. För att provocera Dagmar börjar hon därför dansa med Willy, som låter sig bli förförd och bjuder in henne på sitt rum. Willy berättar för Anders att det var efter detta som Dagmar gick, och han delger sin övertygelse om att hon egentligen måste ha varit olyckligt kär i honom eftersom hon tog livet av sig samma kväll. Anders är inte övertygad men går hem besegrad, alla spår är kalla. Britt påpekar dock att det finns ett spår kvar att undersöka: väninnan från festen som uppenbarligen kände Dagmar sen långt innan.



Hon ringer upp Willy Borge och frågar honom om han vet vad hon hette. Han svarar: ”Alex. Ja, hon hette väl egentligen Alexandra, antar jag, men efternamnet har jag som sagt glömt bort”. Britt blir chockad och säger adjö. Hon förstår nu sanningen om Dagmars olyckliga kärlek till en annan kvinna. Anders ropar från köket om hon fick reda på vad väninnan från festen hette. Britt svarar honom: ”Nej. Han hade glömt bort det”.

### 5.1. Gestaltning av homosexualitet

Det finns en viss svårighet i att beskriva *Flicka och hyacinter*s gestaltning av homosexualitet (eller en homosexuell karaktär) eftersom filmen hela tiden undviker att behandla Dagmars sexualitet explicit. Även avslöjandet i slutet av filmen om hennes förälskelse till en annan kvinna sker implicit och vi får göra kopplingen själva, dock med hjälp av Dagmars dialog från tidigare scener, som i detta nya ljus blir mer logiska och konkreta: ”Alex, jag älskar dig så mycket. Alldeles för mycket. Vi två kan aldrig få varann.” och ”Det finns bara en som inte har gjort mig besviken, men den dagen kanske också kommer, då vill jag inte vara med längre”. Under filmen förekommer flera andra ledtrådar till sanningen, vilka blir väldigt tydliga med tanke på slutets avslöjande. Precis i början av filmen stoppas Dagmar av en hemlös som ser att hon funderar på att kasta sig i vattnet. Han säger att hon ska strunta i det, ”[h]an är inte värd det”. Dagmar svarar bitter-ironiskt att: ”[d]et finns ingen han”. Senare i filmen träffar vi på Dagmars ex-make som berättar att han ett år in i äktenskapet i hemlighet öppnade ett av hennes brev från en man som hette Alex (första gången namnet nämns), som visade sig vara ett kärleksbrev. Trots att han inte kunde erkänna att han hade öppnat brevet så konfronterar han henne mer indirekt genom att fråga henne om hon har älskat någon innan honom. Dagmar svarar ärligt: ”Jag vet inte varför du drar upp det här, men jag ska svara dig absolut ärligt. Jag har aldrig älskat någon man före dig Stefan”. Stefan berättar för Anders och Britt att han blev övertygad om att hon ljög, och att förhållandet därför successivt föll sönder. Detta är uppenbarligen väldigt flyktiga repliker som bygger på den allmänt vedertagna heteronormativiteten hos de andra karaktärerna (och publiken) men det utgör knappast en direkt gestaltning av homosexualitet.

Jag vill påstå att Dagmar i *Flicka och hyacinter* blir en modern och mångbottnad karaktärisering av en homosexuell karaktär just genom det faktum att hon aldrig behandlas som en ”homosexuell karaktär”, utan snarare som en karaktär som också visar sig vara homosexuell. Richard Dyer diskuterar representationen av homosexualitet i termer av visuell ”typification”: att homosexuella karaktärer porträtteras med en rad tecken som fastställer och informerar om deras sexualitet. Dyer fastställer att ”[t]hough not indispensable, typification is

a near necessity for the representation of gayness”.<sup>15</sup> Jag anser att *Flicka och hyacinter* ständigt arbetar emot denna, av Dyer definierade, norm av homosexuell representation. Genom att undvika denna typifikation skapas en märkbar ambivalens i filmen mellan Dagnars identitet och sexualitet. Kraften i avslöjandet om Dagnars kärlek till en annan kvinna döljer till en början den kvarvarande ambivalensen hos Dagnars person och kan istället tyckas lösa frågan kring Dagnars identitet. Den första tolkningen kan därför ha en mer essentialistisk natur där Dagnars självmord är en direkt följd av hennes förtryckta sexualitet i ett heteronormativt samhälle. I denna tolkning blir sexualiteten en essentiell del av identiteten.

Vid en närmre undersökning av filmen kan dock en mer djupgående, ambivalent och icke- (möjligtvis anti-) essentialistisk tolkning föreslås. Denna tolkning bygger på den postmodernistiska kritiken av det essentiella och strukturella. Michel Foucaults idéer angående den homosexuella identiteten som en konstruktion blir väldigt intressanta i denna kontext. Foucault påstod att homosexualitet som en inneboende och essentiell del av identiteten är en uppfattning som uppkommit i västvärlden under de senaste 150 åren.<sup>16</sup> Med Foucaults utgångspunkt är vi vana att se sexualitet som identitet, med andra ord: en person (eller karaktär) kan till exempel vara homosexuell. Jag vill påstå att *Flicka och hyacinter* kan förstås i ett motförhållande till denna samhällsnorm. Genom att gestalta en karaktär som är förälskad i en person av samma kön, men samtidigt inte passar in i vår definition av en homosexuell (bl.a. enligt Dyers typifikaationer), vänder sig *Flicka och hyacinter* bort från den identitetspolitiska normen. Karaktären Dagmar Brink blir mycket mer djupare än den trånga definitionen av ”en homosexuell karaktär”.

Karaktäriseringen av Dagmar är det storslagna i filmen, och det präglas inte endast av det faktum att hon var homosexuell. Detta kan bevisas i en undersökning av självmordet, den centrala händelsen i filmen. Självmordet som till en början kan ses som ett tragiskt slut för en förtryckt homosexuell karaktär, blir mer svårförklarad. Att Dagmar valde att ta sitt liv kan kopplas till flera delar av hennes person, framförallt det faktum att hon har försökt att ta sitt liv innan. Efter detta tidiga självmordsförsök försöker hon förklara varför hon vill dö:

”Jag tillhör den där hopplösa sorten som ställer alldeles för stora krav på livet och människorna. Jag vill att de ska vara så goda och riktiga och fina och, sen när de inte är

---

<sup>15</sup> Richard Dyer, *The Matter of Images: Essays on Representation*, London: Routledge 2002 (1993), s. 19

<sup>16</sup> Etherington-Wright och Doughty, *Understanding Film Theory*, s. 183

det så tar jag det så hårt. Jag tar ingen lärdom! Efter varje smäll så reser jag mig igen lika naiv och hoppfull, med samma krav. Så kommer nästa smäll”

Detta vittnar istället om Dagnars syn på världen, och blir också en liten del som leder till hennes undergång. Vi kan också betrakta Dagnars uttalande att Alex är den enda som inte har gjort henne besviken, men att ”den dagen kanske också kommer, och då vill jag inte vara med längre”. Denna besvikelse som då får henne att ta livet av sig kan också tolkas på flera plan. Vi kan delvis betrakta det som förolämpningen och svartsjukan när Alex förför Willy på festen, som onekligen är en faktor till självmordet. Men en annan synvinkel kan vara Dagnars och Alex diskussion innan detta då det kommer fram att Alex har jobbat i Nazityskland under kriget. Det skulle alltså snarare vara fråga om en ideologisk och humanistisk besvikelse över Alex, att en person som hon älskar så mycket kan ta del av något så fruktansvärt, vilket naturligtvis kan kopplas Dagnars ”stora krav på livet och människorna” som nämndes tidigare.

Alla dessa infallsvinklar ger en del av bilden till varför Dagmar Brink begick självmord, men ingen kan förklara det helt, precis som Dagnars kärlek till Alex bara är en del av hennes person, inte hela hennes identitet. För att göra en sista koppling till *Citizen Kane* och ”Rosebud” tycker jag att journalistens ord i slutet av den filmen kan appliceras på denna: ”I don’t think any word can explain a man’s life. No, I guess ’Rosebud’ is just a piece of that jigsaw-puzzle. A missing piece”.

## 6. Sammanfattning

I den första filmen för min analys, *Ombyte av tåg* (1943), behandlas sexuella möten implicit. Framställningen av sex har starka kopplingar till Hollywood-traditionen, framförallt i och med användandet av ”ellips”: filmen anspelar på sexuella möten genom att endast visa scenerna innan och efter det intima. Filmen berör även sexualitet i form av karaktären Inga som reflekterar över sin egen sexualitet i en scen som jag vill påstå kommenterar problematiken rörande kvinnlig sexualitet i filmens samtid. *Medan porten var stängd* (1946) berör det tabubelagda ämnet prostitution i sin gestaltning av karaktären Bojan Olsson, en prostituerad kvinna. Det sympatiska porträttet av en prostituerad kvinna (vilket ledde till censur) tillåter Ekman att diskutera olika intressanta ämnen, bl.a. moralens hyckleri i och med samhällets normer. En liknande diskussion förekommer i scenerna med Herr och Fru Sahlén, där Marianne anammar en promiskuös och hotfull sexualitet vilket chockar maken. Ekman synliggör den dubbelmoral som råder i synen på kvinnlig respektive manlig sexualitet, vilket kan ses som en utveckling från *Ombyte av tågs* mer försiktiga och indirekta uttalande. Diskussionen gällande dubbelmoral fortsätter i *Banketten* (1948) där äktenskapet kritiserar genom karaktärerna Vica och Hugo. Vica är en förtryckt kvinna fast i ett eländigt äktenskap med en grym och sadistisk make. På grund av äktenskapets bestående natur tillåts detta förtryck pågå, tills Vica endast ser en utväg i självmord. Ekman kontrasterar i sin tur äktenskapet med den kärleksfulla affär som Vica inleder med Rex, vilket återigen ifrågasätter legitimiteten i samhällets normer. När det kommer till framställningen av sexuella möten har ellips-greppet varit närvarande i alla tre filmer, men det är först i *Banketten* som gränserna för detta tänjs vid den explicita framställningen av en våldtäkt. Trots att övergreppet sker utanför bild så vill jag klassa det som en direkt framställning av sex med tanke på att ljudet kvarstår. *Flicka och hyacinter* (1950) är på många sätt den minst promiskuösa av de filmer jag undersökt, men samtidigt den mest banbrytande. Ekman intresserar sig inte av någon gestaltning av sex, utan fortsätter istället att helt fokusera på sexualiteten; vilket gestaltas som svårbegripligt och svårdefinierat. I slutet av filmen avslöjas det att Dagmar var förälskad i en annan kvinna, vilket till en början skapar en tro om insikt angående hennes identitet. Jag påstår dock att detta är en slutsats som bör problematiseras och jag föreslår att filmen istället arbetar utifrån ett icke-essentialistiskt perspektiv då den medvetet undviker de ”typifikationer” som Richard Dyer påstår att homosexuella karaktärer oftast gestaltas med. Dagnars sexualitet definierar alltså inte hela hennes identitet; vilket understryks av filmens övergripande tematik: den omöjliga strävan efter att känna en annan person.

## Källförteckning

### Primärkällor:

*Ombyte av tåg*, Terrafilms Produktions AB, Sverige 1943. Producent: Lorens Marmstedt. Regissör: Hasse Ekman. Manusförfattare: Hasse Ekman och Walter Ljungquist. Fotograf: Göran Strindberg. Klipp: Lennart Wallén. Originalmusik: Sune Östling och Miff Görling. Skådespelare: Sonja Wigert (Inga Dahl), Hasse Ekman (Joakim ”Kim” Lundell), Georg Rydeberg (Leo Waller, skådespelare). 92 min, svartvit.

*Medan porten var stängd*, Hasse Ekmanfilm och AB Europa Film, Sverige 1946. Producent: Hasse Ekman. Regissör: Hasse Ekman. Manusförfattare: Hasse Ekman och Walter Ljungquist. Fotograf: Harald Berglund. Klipp: Lennart Wallén. Originalmusik: Miff Görling och Nathan Görling. Skådespelare: Tollie Zellman (Cora Anker, f.d. aktris), Olof Winnerstrand (Hugo Sjöwall, rentier), Inga Landgré (Birgit Ström, postfröken), Marianne Löfgren (fröken Bojan Olsson, prostituerad), Hasse Ekman (Torsten ”Totte” von Breda, friherre och kaptan, flygare), Gunn Wållgren (Marianne Sahlén, flygvärdinna), Gunnar Björnstrand (Erik Sahlén, direktör). 89 min, svartvit.

*Banketten*, Terrafilms Produktions AB, Sverige 1948. Producent: Lorens Marmstedt. Regissör: Hasse Ekman. Manusförfattare: Hasse Ekman. Fotograf: Gösta Roosling. Klipp: Lennart Wallén. Originalmusik: Charles Wildman. Skådespelare: Ernst Eklund (Jacob Cotten, bankir), Elsa Carlsson (Agnes, Jacobs hustru), Sture Lagerwall (Pierre Cotten, Jacob och Agnes son), Eva Henning (Victoria ”Vica” Stenbrott, Jacob och Agnes dotter), Hasse Ekman (Hugo Stenbrott, Vicas man, doktor i konsthistoria), Sven Lindberg (Ivar, Jacob och Agnes son), Birger Malmsten (Rex Lundgren, medicine studerande, Vicas älskare). 106 min, svartvit.

*Flicka och hyacinter*, Terrafilms Produktions AB, Sverige 1950. Produktionschef: Lorens Marmstedt. Produktionsansvarig (krediterad ”Producent”): Hasse Ekman. Regissör: Hasse Ekman. Manusförfattare: Hasse Ekman. Fotograf: Göran Strindberg. Klipp: Lennart Wallén. Originalmusik: Erland von Koch. Skådespelare: Eva Henning (Dagmar Brink), Ulf Palme (Anders Wikner, författare), Birgit Tengroth (Britt Wikner, som ogift Söderberg, Anders fru, reklamchef på bokförlag), Anders Ek (Elias Körner, konstnär), Gösta Cederlund (bankir G.D.

von Lieven, Dagmars far), Karl-Arne Holmsten (Willy Borge, schlagersångare), Keve Hjelm (Stefan Brink, Dagmars f.d. man, kapten), Marianne Löfgren (Gullan Ekberg, tidigare Wiklund, revyartist). 89 min, svartvit.

### Sekundärkällor:

Dyer, Richard, *The Matter of Images: Essays on Representation*, London: Routledge 2002 (1993).

Etherington-Wright, Christine och Doughty, Ruth, *Understanding Film Theory*, London: Palgrave Macmillan 2011.

FLM-redaktionen, "De 25 bästa filmerna genom tiderna", *FLM*, 2012-08-13:

<http://flm.nu/2012/08/de-25-basta-svenska-filmerna-genom-tiderna/> (2018-10-29, utskrift i författarens ägo)

Furhammar, Leif, *En liten bok om Hasse*, Göteborg: Kom&Tryck 1993, FILMKONST nummer 16/Filmbiblioteket nummer 4.

Griffin, Gabriele, "Taboo", i *A Dictionary of Gender Studies*, Oxford: Oxford University Press 2017.

Griffin, Gabriele, "Patriarchy", i *A Dictionary of Gender Studies*, Oxford: Oxford University Press 2017.

Gustafsson, Fredrik, *The Man from the Third Row: Hasse Ekman, Swedish Cinema and the Long Shadow of Ingmar Bergman*, New York: Berghahn Books 2017.

Marklund, Anders, "It Started with a Kiss: Sexuality and Swedish Film in 1951", i *Swedish Cinema and the Sexual Revolution*, red. Elisabet Björklund och Mariah Larsson, Jefferson, North Carolina: McFarland 2016.

Pressreaktion Svensk filmografi, hämtad från Svensk filmdatabas sida över *Medan porten var stängd*, under "Kommentarer":

<http://www.svenskfilmdatabas.se/sv/item/?type=film&itemid=4166#> (2018-10-29, utskrift i författarens ägo).

Williams, Linda, *Screening Sex*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2008.