

Indre rom.

En undersøkelse av melankoli, frykt og angst i billedkunst,
diskutert med utgangspunkt i verk av Vilhelm Hammershøi og
Dragan Bibin.

Marie Morris Michaelsen



Institutt for filosofi, idéhistorie- og kunsthistorie og klassiske
språk

Veileder: Professor Bente Larsen

UNIVERSITETET I OSLO

Juni 2019

Indre rom.

En undersøkelse av melankoli, frykt og angst i billedkunst, diskutert med utgangspunkt i verk av Vilhelm Hammershøi og Dragan Bibin.

Copyright Marie Morris Michaelsen

2019

Indre rom.

Marie Morris Michaelsen

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne masteroppgaven foretar jeg en komparativ analyse av Vilhelm Hammershøis maleri *Sovekammer* (1890) og Dragan Bibins maleri *Dead End* (2015). Sigmund Freuds teori om *Das Unheimliche*, samt teorier om melankoli, frykt og angst, vil utgjøre et sentralt teoretisk utgangspunkt. Formålet med oppgaven er å diskutere og analysere visuelle virkemidler.

In this Master Thesis I will perform a comparative analysis of the painting *Sovekammer* (1890) by Danish artist Vilhelm Hammershøi and the painting *Dead End* (2015) by Serbian contemporary artist Dragan Bibin. How these paintings affect us and trigger certain emotions will be examined through Sigmund Freud's theory on *Das Unheimliche*, as well as theories on melancholy, fear and anxiety. The purpose of this thesis is to discuss and analyse visual effects in the two paintings.

Jeg ønsker å rette en stor takk til min dyktige og engasjerte veileder Bente Larsen, som har motivert meg gjennom hele prosessen og trodd på oppgaven min, også når jeg selv har vært i tvil. I tillegg vil jeg takke mine venner, min familie og mine medstudenter for all støtten de har gitt meg gjennom masterstudiet.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	1
1.1. Bakgrunn for valg av kunstverk og problemområde.....	2
1.2 Formål.....	4
1.3 Tese.....	4
1.4 Teori.....	4
2. Tidligere forskning	7
3. Presentasjon av kunstnere	12
3.1 Vilhelm Hammershøi.....	12
3.2 Dragan Bibin.....	13
4. Billedbeskrivelse	14
4.1 Vilhelm Hammershøi. <i>Sovekammer</i>	14
4.2 Dragan Bibin. <i>Dead End</i>	16
5. Teori	17
5.1. Sigmund Freud. <i>Das Unheimliche</i>	17
5.2 Melankoli.....	22
5.3 Frykt og angst.....	28
5.4 Fryktens attraksjon.....	31
5.5 Oppsummering.....	33
6. Billedanalyse	34
6.1 Vilhelm Hammershøi. <i>Sovekammer</i>	35
6.2 Dragan Bibin. <i>Dead End</i>	40
7. Komparativ analyse	45
8. Perspektivering	60
Litteraturliste.....	65
Vedlegg/Appendiks.....	67

1. Innledning

I denne masteravhandlingen undersøker jeg visuelle virkemidler i to verk av henholdsvis Vilhelm Hammershøi og Dragan Bibin. På det personlige plan ønsker jeg å sette ord og begreper på intense kunstopplevelser. Jeg har tatt utgangspunkt to malerier som jeg mener uttrykker noe gåtefullt eller ubehagelig. Det ene bildet, *Sovekammer*, ble malt av den danske kunstneren Vilhelm Hammershøi i 1890. Det forestiller en svartkledd kvinne som står med ryggen mot oss og ser ut av et vindu. Et hvitt kaldt lys faller inn i rommet gjennom luftige, hvite gardiner, og der det sparsomme lyset ikke når frem, ligger rommet hen i bløte, mørke skygger. Det andre bildet, *Dead End*, er malt av den serbiske samtidskunstneren Dragan Bibin og ble vist i utstillingen *The Human Condition* i 2015. Det forestiller en fasan som flyr i panikk mot et mørkt vindu i enden av et trangt og sterkt opplyst rom.

125 år skiller verkene fra hverandre. Likevel er det flere formale kvaliteter som knytter bildene sammen. Begge malerier viser en form for interiør, hvor vinduet er en sentral del av komposisjonen. I dialog med vinduet finner vi to skikkelser, henholdsvis en kvinne og en fugl. Bildene har også på hver sin måte en slags fotografisk karakter. Fargebruken er sparsom, og holder seg i svart, hvitt, grå, bruntoner og oker. Samtidig er det stor kontrast mellom lys og mørke. Motiv og fargevalg er altså beslektet. Men bildene knyttes sammen av mer enn bare det rent formale: min tese er at de begge leder oss mot *indre rom*, og gir oss en fornemmelse av en formørket sjelelig tilstand. Likevel er bildenes uttrykk svært forskjellig, og min annen tese er at de åpner for ulike mentale tilstander. I denne oppgaven skal det derfor legges mest vekt på ulikhetene i bildene.

1.1 Bakgrunn for valg av kunstverk og problemområde

Det var gjennom et tv- program om nordisk kunst at jeg fikk øynene opp for Vilhelm Hammershøis malerier. Bildene fremsto straks for meg som mystiske og fremmedartede. Plutselig befant jeg meg midt i en innelukket, spøkelsesaktig verden, og bildene ga meg følelsen av noe tomt, uforløst og samtidig foruroligende. Jeg ble nysgjerrig på hva det var med bildene som vekket denne reaksjonen hos meg som betrakter. En kvinne ved et vindu, en tom dagligstue, svevende støvkorn i lyset, nakne trær i vinterlandskap, bølgende, vidstrakt dansk landskap... Ingen av motivene kunne i seg selv knyttes til noe ubehagelig. Tvert imot fremstilte de noe som mange kunstnere tidligere har jobbet med gjentatte ganger. Jeg forsto derfor at det måtte være noe med *måten* disse motivene var behandlet på, som frembrakte en melankolsk, drømmende eller til og med illevarslende stemning. Dette var ikke nøytrale virkelighetsbeskrivelser, men hverdagslige motiver sett gjennom et bestemt kunstnerisk temperament, en visjon som transcenderer det gjenkjennbare over i noe uvirkelig. Eller kanskje jeg heller kan beskrive det som at Hammershøi antyder en *annen* virkelighet.

Jeg diskuterte bildene med venner, familie og medstudenter, og interessant nok hadde de fleste lignende opplevelser som meg selv. Beskrivelser som *nifst, uvirkelig, spøkelsesaktig, lengselsfullt, umenneskelig* og *melankolsk* gikk igjen. ”Dette er ikke noens hjem,” sa en venninne. ”Jeg føler at jeg er på et slags museum.” Andre beskrev hvordan de fikk en uhyggelig fornemmelse av noe som lurte i bildenes skygger, av død, trykkende stillhet, eller av en form for menneskelig tilstedeværelse selv i de maleriene som er mennesketomme. Igjen stilte jeg meg selv spørsmålet: *Hva i all verden er det som skaper denne stemningen? Hvorfor oppstår disse følelsene hos oss?*

Dragan Bibins kunst var for meg helt ukjent inntil jeg kom over hans maleri *Deimos*, som forestiller en hund som stirrer mot mørket utenfor en halvåpen dør, gjennom et tilfeldig søk på internett. Bildet gjorde inntrykk på meg, og jeg fant raskt frem til Bibins hjemmeside og bildene fra utstillingen *The Human Condition* (2015). Bibins kunst slo meg med en gang som noe radikalt annerledes fra mye jeg har sett før. Bibins bilder av skremte dyr plassert i institusjonelle, klinisk opplyste rom, gjorde meg urolig. Faktisk følte jeg meg til en viss grad direkte frastøtt, til tross for at ingen bilder viste noe eksplisitt voldelig. Det var maleriet *Dead End* som gikk aller sterkest inn på meg. En fasan flyr mot et bekmørkt vindu i et smalt,

nakent rom med en merkelig, grell belysning. Bildet vekket et så sterkt ubehag i meg at jeg fikk gysninger. Dette bildet klarte jeg ikke å se på lenge av gangen. Jeg måtte ta pauser. Her sto man ikke ovenfor den klassiske kunstens idealer om det sanne, det vakre og det gode.

Tvert imot tenkte jeg: *hvem i all verden kan tenke seg å ha dette bildet på veggen?*

Igjen meldte spørsmålet seg: hva er det som gjør at bildet skaper så sterke reaksjoner hos meg? Og videre: hvorfor klarer jeg ikke å legge bildet fra meg, til tross for det sterke ubehaget det vekker i meg?

Gjennom samtale med andre ble det straks klart at jeg ikke var alene om å reagere med uro, avsky og nysgjerrighet. Konsensus var at bildet fremsto klaustrofobisk, marerittaktig, forvirrende og angstfremkallende. Dette *må* jeg utforske videre, tenkte jeg.

I tillegg til at begge malerier vekket ubehag og nysgjerrighet i meg, har de også flere formale likheter som etter mitt syn gjør det interessant å analysere dem komparativt. Bildene møtes i min oppgave på tvers av tid og rom. Ideen er at bildene gjennom sammenligning kan komplementere, kontrastere og aktualisere hverandre, og samtidig fortelle oss noe om kunstens virkning på oss som betraktere.

1.2 Formål

Formålet med denne masteroppgaven er å diskutere og tolke visuelle virkemidler i de to utvalgte verkene. Videre håper jeg dette vil belyse hvordan kunsten virker inn på oss som betraktere.

1.3 Tese

Jeg arbeider ut ifra en tese om at Hammershøi og Bibins malerier gir en visuell beskrivelse av en indre tilstand. Spørsmålene jeg stiller til materialet er: Hva består disse tilstandene i? Hvilke erfaringer åpner verkene for?

1.4 Teori

For å nærme meg tesen vil jeg ta utgangspunkt i tre begreper:

- 1) Sigmund Freuds begrep *das Unheimliche*, slik det fremkommer i essayet *Das Unheimliche* fra 1919. Freuds tekst vil fungere som oppgavens overordnede teori.
- 2) *Melankoli*, med idéhistoriker Karin Johannissons bok *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*, filosof Espen hammers bok *Det indre mørke*, og kunstteoretiker László F. Földényis bok *Melancholy* som de viktigste kilder.
- 3) *Frykt/angst*, først og fremst gjennom Lars Fr. H Svendsens essay *Frykt*, og hans begrep om *fryktens attraksjon*, og Paul Moxnes' essay *Angst*, som gir en kortfattet, men grundig oversikt over angsten som tilstand og fenomen.

1.5 Metode, avgrensning og begrepsavklaring

I møte med det melankolske og fryktelige frembringes sterke følelser i oss. Sigmund Freud mente at det ubehagelige kommer sterkest til uttrykk i kunsten. Vi opplever en underlig dualitet: tiltrekning og avsky. Vi vil se vekk, men samtidig *må* vi se. Noe rokker ved vår virkelighet, ved det trygge og hverdagslige, og i kunstverket møter vi det fortrente. Når Freud skriver om *das Unheimliche* og *unheimlichkeit*, knytter han det først og fremst til litteratur. Men begrepet kan også relateres til andre kunstformer, som for eksempel

billedkunst.¹ Selve begrepet *das Unheimliche* har vist seg vanskelig å oversette til andre språk. På engelsk bruker man betegnelsen *the Uncanny*, og på norsk og dansk er det oversatt til *det uhyggelige*.² Jeg mener *uhygge* ikke er dekkende for *das Unheimliches* betydning. Uhygge er heller en del av selve begrepet enn en begrepsforklaring i seg selv. *Unheimlichkeit* kan romme alt fra uro, forvirring og ubehag, til en følelse av angst, frykt, skrekk, fremmedgjøring og hjemløshet. Vi er stilt ovenfor noe vi ikke helt forstår, noe som fremstår både velkjent og fremmed. Slik fremstår ofte kunstverket som irrasjonelt, surrealistisk eller foruroligende. På engelsk finner vi blant annet disse synonymene til *uncanny*: *uncomfortable, uneasy, eerie, unreal, abnormal, odd, curious, og bizarre*. Sentralt for Freuds begrep er dualiteten mellom det vi gjenkjenner, og det som bryter med det gjenkjennbare. Uhygge blir derfor en for snever betegnelse for noe som er meget komplekst. I den grad jeg bruker ordet *uhygge*, vil det derfor heller være i form av et adjektiv blant flere i en beskrivelse av bildenes stemning, og ikke som et begrep i seg selv.

I vestlig billedkunst finner vi en lang og omfattende tradisjon for fremstilling av melankoli, både i en uttalt og i en mer abstrakt form. Albrecht Dürer, Rembrandt, Francisco Goya og Caspar David Friedrich er bare noen få eksempler på kunstnere som jobbet med melankolske motiv og stemninger. I tillegg til dette kan vi se hele den populære *memento mori* og *vanitas*- tradisjonen som et uttrykk for melankoli ved sitt fokus på livets forgjengelighet og tidens ødeleggende kraft. I stilleben finner vi typiske symboler på døden, som for eksempel klokker, timeglass, hodeskaller, kors eller visne blomster. Men andre, mindre allegoriske symboler kan være for eksempel skygger, en dyster fargebruk, svarte skikkelser eller tomme senger.³

Melankoli er på samme tid en tilstand, en måte å se verden på, og en egenartet estetisk kvalitet. Melankolien gir seg mange utslag: Den kan være sinnssykdom og mild sorgmodighet, dyp depresjon, viljeløshet eller en lett gråsløret verdensanskuelse. Vi finner i melankolien både en dyster håpløshet og en mørk romantikk. For selv om melankolien kan beskrives som en stillestående tilstand, ligger det også en sterk drivkraft i den. Mange kunstnere har omformet det tunge og vonde til noe skjønt, ja, i mange tilfeller virker det som

¹ Øverland, Janneken, Engelstad, Irene. *Freud, psykoanalyse og litteratur. Artikler*. Kristiansen, Sølv. "Freuds
² Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto, Visholm, Steen. "Forord". 9-10. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1998.

³ Hammer, Espen. *Det indre mørke. Et essay om melankoli*. Oslo: Universitetsforlaget, 2004, 15-16.

at det å være kunstner er symbiotisk med å være melankolsk, slik vi for eksempel ser i romantikkens kunst og litteratur.⁴

Mennesket kan slik hevdes å ha en svakhet for det melankolske, eller i det minste for det som vekker ambivalente følelser i oss. Ikke desto mindre kan man spørre seg hvorfor vi frivillig oppsøker det som virker skremmende eller melankolsk. Noe av dette kan forklares med det filosof Lars Fr. H Svendsen i sitt essay *Frykt* kaller *fryktens attraksjon*.⁵ Han spør seg hvorfor vi frivillig etterstreber en negativ følelse som frykt når det tross alt finnes mange tilgjengelige positive følelser, og mener noe av svaret ligger i vårt behov for å aktivere hele vårt følelsesregister.⁶ Han skriver: ”[...] grunnen til at vi oppsøker disse erfaringene er likevel ikke at vi tror at de hjelper oss til å mestre tilværelsen, men rett og slett at de er givende i seg selv.” og at ”[...] Det som vekker en slik estetisk reaksjon, der vi frydes over noe vi samtidig frykter, er ofte noe ondt.”⁷

Svendsen påpeker i sin innledning hvordan angsten har hatt forrang gjennom filosofihistorien, og at frykten gjerne har blitt behandlet som en heller ”banal” følelse.⁸ Men professor i organisasjonspsykologi Paul Moxnes, mener derimot det blir kunstig å skille angst og frykt tydelig fra hverandre.⁹ I denne oppgaven vil angst og frykt inngå som likestilte begreper, som henger tydelig sammen, men *fryktens attraksjon* og angst vil være mest sentralt i analysen av bildene.

Den irske politiske skribenten og stilisten Edmund Burke (1729- 97) skrev i 1757 verket *A Philosophical Enquiry into the Origin of the Sublime and Beautiful*. Her skiller Burke mellom de følelsene av behag som er knyttet til det sublime og det skjønne. Det sublime forstås av Burke som behaget som følger ved bortfall av smerte eller fare. Burke kaller dette behaget for *delight*, som kan oversettes med *lettelse*.¹⁰ Jeg har valgt å vie litt plass til Burkes teorier rundt det sublime, fordi hans tekst kan sees i sammenheng med Freuds *Das Unheimliche*. I introduksjonen til *The Uncanny* trekker Hugh Haugthon paralleller mellom Burke og Freuds undersøkelser:

⁴ Johannisson, Karin. *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Oslo: Cappelen Damm, 2010, 243.

⁵ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, Oslo: Universitetsforlaget, 2007, 83.

⁶ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 86.

⁷ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 87.

⁸ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 11.

⁹ Moxnes, Paul. *Hva er angst*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009. 12.

¹⁰ Burke, Edmund. Fra ”A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful.” (1757). Bø- Rygg, Arnfinn, Bale, Kjersti. *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2013, 32.

One of the earliest psychological investigators of the aesthetic, Edmund Burke, opposed the economy of beauty, built up around positive experience of pleasure, to the sublime, built up around the negative experiences of awe, terror and dread. In this essay (The Uncanny) Freud, like Burke, moves beyond an idea of aesthetics 'restricted to the theory of beauty', as he puts it, to explore an aesthetics of anxiety.¹¹

Slik jeg leser det, antyder Haughton altså en forbindelse mellom Burkes ideer om det sublime og Freuds ideer i *Das Unheimliche*. Burke konkretiserer også det sublimes estetikk, gjennom refleksjoner rundt for eksempel lys og mørke, farger, lyd og støy eller størrelsesforhold.¹² Svendsen inkluderer også Burke i sitt essay og knytter hans teorier til *fryktens attraksjon*.¹³

2. Tidligere forskning

Vilhelm Hammershøi var meget tilbakeholden med forklaringer på eget kunstnerskap, og han skrev heller aldri noe kunstmanifest. Deler av forskningen har tolket hans verker som uttrykk for menneskets fremmedfølelse i den urbane verden. Peter Nørgaard Larsen trekker i boken *Hammershøi and Europe* en parallell mellom Hammershøis kunst og Freuds *das Unheimliche*, og peker på hvordan bildene kan tolkes som en respons på den moderne verdens eksistensielle utfordringer.¹⁴ En sentral kunsthistoriker som Poul Vad, som har skrevet boken *Hammershøi. Værk og liv*, som senere Hammershøi- forskning i stor grad bygger på, advarer imidlertid mot å tolke Hammershøis bilder i en for sentimental retning. Like fullt er han seg bildenes fremmedartede, gjerne foruroligende uttrykk bevisst.¹⁵ Vad belyser også bildenes estetisk- formale virkemidler, som for eksempel bruken av lys og geometri. Han knytter Hammershøis arbeider til flere hollandske 1600 talls- malere, som eksempelvis Gerard Terborch og Johannes Vermeer, men legger først og fremst vekt på likheter i bildenes motiver og komposisjon. Bildenes stemning og uttrykk som sådan skiller seg fra Terborch og Vermeer. Disse kunstnerne jobbet med et tydelig narrativ og med allegorier. Her er det mulig å tolke bildenes innhold både i bokstavelig og overført betydning, mens Hammershøis bilder tilsynelatende ikke forteller eller betyr noe utover seg selv.¹⁶

¹¹ Haughton, Hugh. "The Uncanny". Introduksjon til Sigmund Freuds *The Uncanny*, xli.

¹² Burke, Edmund. Fra "A philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful". Bø- Rygg, Arnfinn, Bale, Kjersti. *Estetisk teori. En antologi*, 38-39.

¹³ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 89.

¹⁴ Monrad, Kasper. *Hammershøi and Europe*. Munchen: Prestel Verlag, 2015. Larsen, Nørgaard Peter. "Hammershøi and homelessness", 182.

¹⁵ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*. København: Gyldendal, 1990, 188.

¹⁶ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*, 200-201.

I boken *Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskiftet*, legger et bidrag av Hanne Westergaard først og fremst vekt på Hammershøis formale kvaliteter. Maleriet *Interiør med sittende kvinne* (1908) beskrives slik:

[...] Det er dog en stor fortrolighet i bildet. De sparsomme, harde møbler, de sparsomme fargene og store flater er et raffinement om kvinnens bøyde nakke, som fullt belyst løfter seg varmt, levende og blidt forsvarsløst over den heldekkende svarte kjolen. Bildets bløte penselføring understreker dette allmenmenneskelige innhold.¹⁷

I denne artikkelen trekkes det videre paralleller til dansk gullalderkunst, samt hollandske kunstnere som Johannes Vermeer, de Hooch og Terborch. Med ”en Hammershøi” forsto man i kunstnerens samtid et interiørbilde med en enslig kvinneskikkelse, ofte sett med ryggen til. Hammershøi malte mange slike bilder, men samlet sett utgjør de ikke mer enn 2/5 av hans produksjon. Interiørbildene hans blir i *Nordiske stemninger* beskrevet av Hanne Westergaard som ”forfinede dagslysbilder.” Her er Hammershøis teknisk sterke sider trukket frem, med fokuset på lys og skygge, og klangen mellom det mørke og det skimrende lyse.¹⁸

Westergaard påpeker også en annerledes psykologisk oppfattelse i Hammershøis bilder enn hos andre danske malerne på 1880- tallet.¹⁹ I *Hammershøi and Europe* utdyper Kasper Monrad nettopp dette aspektet ved Hammershøis kunst. Monrad legger vekt på Hammershøis tekniske evner, men mener det ligger mer til Hammershøis bilder enn for eksempel et estetisk spill mellom lys og skygge. Ifølge Monrad fjerner Hammershøi alle tegn på samtidig liv i sine bilder. Vi befinner oss i en tidløs og stillestående verden: ”[...] The empty rooms with their bare walls are premeated by a static, almost oppressive atmosphere, and whether or not we see a single female figure, all life seems to have come to a halt.”²⁰ I boken *Den forunderlige stillheten* legger artikkelforfatter Tone Sinding Steinsvik mer vekt på stillheten som en form for intimitet. Hammershøi malte sine egne værelser, sine egne møbler, sin egen familie og kone. Hans hjem var hans atelier:

Fortellingen om maleren Vilhelm Hammershøi og hans hustru Ida er en så stille og liten historie i seg selv, at det alene blir en historie. Riktignok flytter de av og til rundt, inn i noen gamle leiligheter i København, men han har sitt atelier hjemme i ”stuene”. Han henter sine motiver- utsikten fra vinduene som han ser den- eller han

¹⁷ Westergaard, Hanne. ”Vilhelm Hammershøi”. *Nordiske stemninger*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987, 154.

¹⁸ Westergaard, Hanne. ”Vilhelm Hammershøi”. *Nordiske stemninger*, 154.

¹⁹ Westergaard, Hanne. ”Vilhelm Hammershøi”, *Nordiske stemninger*, 138.

²⁰ Monrad, Kasper. ”Intense absence”. *Hammershøi and Europe*. Munchen: Prestel Verlag, 2015, 96.

flytter om på sine stilfulle, gamle empiremøbler- og gjenstander- hvor også Ida er et ”møbel”, som settes inn i oppstillingen. Han flytter rundt, lager nye motiver- finner nye vinkler med lysstrålene som det livgivende.²¹

Sinding beskriver her først og fremst det som betegnes som Hammershøis kunstneriske intelligens, hans motivkrets, altså interiøret og arkitekturen, hans øye for komposisjon og linjeføring, på det intime innerrommet og på det raffinerte og utsøkte i bildene. Ingenting er tilfeldig, og intimiteten blir Hammershøis motivkrets og uttrykk.²² Kasper Monrad legger således større vekt på det ubehagelige aspektet ved Hammershøis malerier, det vi kan omtale som *unheimlichkeit*. Han gir en analyse av bildene som i langt større grad tar utgangspunkt i det han ser som tomhet, ensomhet og klaustrofobi. Hammershøi maler riktignok sitt eget hjem, men Monrad hevder at det likevel er lite hjemlig over atmosfæren: ” [...] Although it was his own home he painted, the rooms do not have a private and intimate character, but have taken on a universality.”²³

Der Sinding åpner for muligheten til å oppdage det hemmelighetsfulle, hevder Monrad at dette ikke lar seg gjøre, at rommene er stengt for oss, og at vi aldri kommer oss ut:

[...] By definition, a door offers you a choice: you can choose to walk through the door, or you can choose not to, and from a closed room the door leads out into the open or to another room which will possibly offer other choices. The doors in Hammershøi's pictures may open into a space which from the standpoint of the viewer is difficult to take in- or they may block off the view and prevent us from getting out of the confined space we see in front of us. In reality there is no way out of the room. Nor do the people seem to notice the opening that the door- or the doors- might offer.²⁴

Monrad beskriver her hvordan figurene i bildene på en måte er ”fanget” i en labyrint uten noen egentlig utvei. Dørene representerer ikke muligheter, de åpner bare inn til nye, avgrensede rom. Det samme gjelder Hammershøis vinduer. Enten vender de mot et utydelig uterom, hvor landskap eller by kun så vidt skimtes, eller de vender seg mot vindusrekkene i leilighetene på andre siden av gaten. Her finner vi tomme vinduer, uten spor av liv bak gardinene.

Hammershøi brukte, som vi har sett, ofte sin kone Ida som modell. Hun er stort sett alltid plassert med ryggen til oss, gjerne ved et vindu eller i en dør, oftest kledd i svart. Denne ryggvendte skikkelsen, som gir assosiasjoner til for eksempel Caspar David Friedrichs

²¹ Sinding, Tone. *Den forunderlige stillheten*. Modum: Stiftelsen Modum Blaafarveværk, 2005, 5.

²² Sinding, Tone. *Den forunderlige stillheten*, 5-6.

²³ Monrad, Kasper. ”Intense absence”. *Hammershøi and Europe*, 96.

²⁴ Monrad, Kasper. ”Intense absence”. *Hammershøi and Europe*, 19.

malerier, er med å skape avstand mellom maleri og betrakter. Vi inviteres inn i et rom, men stenges samtidig ute. Den ryggvendte kvinnen, ofte frosset midt i en ubestemmelig aktivitet, fremstår omsluttet av en øredøvende stillhet. Bente Scavenius bemerker i *Den forunderlige stillheten* hvordan kvinneskikkelsene, i særdeleshet etter modell av kunstnerens kone, legger til rette for psykologiske tolkninger:

De mange malerier av Ida Hammershøi fordypet i egne tanker, kun omgitt av få, utvalgte møbler, har gjennom tidene gitt anledning til spekulasjoner og lange fortolkninger av bildenes melankolske understrøm. Især Idas isolerte rolle, hvor hun nærmest var sidestilt med møblene, er det reflektert over. Den melankolske stemningen fra interiørene går igjen i portretter, landskap og arkitekturbilder.²⁵

Melankolien trekkes her frem som et viktig, gjennomgående trekk ved Hammershøis kunst. Scavenius omtaler også et av kunstnerens bilder som *dystert*. Om *Myntsamlere* fra 1904, skriver hun: ” [...] Hammershøi har plassert han (broren Svend) sittende foran et mørkt vindu og i et rom som kun er opplyst av to stearinlys. Det er en meget teatralisk iscenesettelse som understreker de psykologiske lag som gjemmer seg i brorens personlighet.”²⁶ Scavenius stiller spørsmål ved hvorvidt Hammershøi, i likhet med romantikkens malere, bruker vindusmotivet symbolsk, men mener det ikke spiller noen rolle fra eller til.

Ola Billgren trekker en direkte link mellom Hammershøi og Freuds begrep *das Unheimliche* i boken *Hammershøi. Stillhetens målare*:

[...] Den objektivitet och neutralitet Hammershøi söker infinner seg inte, han kommer trots sin utvecklade smak inte i åtnjuntande av den klassisitet han drömmer om, rakt motsatt hans medvetna önskingar blir hans målningar bärare av den egenskap som Freud gav namnet *das Unheimliche*. Det är en märklig omkastning, som betyder att det invanda och trygga i dess ideala kontrollerade skepnad fylls av det okända andras ovisshet. Den Hammershøiska interiören återspeglar själva denna övergång från en föreställning om sublimitet som en fråga om harmonisering till att det sublima måste rymma det ohyggliga. Är det inte just detta man känner inför alla dessa *stuer* med sina rektangulära väggfält, korridorer och diagonala ljusstråk, att en demonisk hemsökelse har drabbat konstären i hans självförglömmande arbete!²⁷

²⁵ Scavenius, Bente. ”Vilhelm Hammershøi”. *Den forunderlige stillheten*. 52- 53.

²⁶ Scavenius, Bente. ”Vilhelm Hammershøi”. *Den forunderlige stillheten*, 92.

²⁷ Billgren, Ola. I *Hammershøi. Stillhetens målare*. (Til Paul Osipow), 85.

Billgren peker altså, i likhet med Monrad, på det ubehagelige aspektet i Hammershøis bilder. Kanskje kan dette knyttes til Harald Blooms utsagn, knyttet til *das Unheimliche*, om "[...] følelsen av å være fremmed hjemme."²⁸

Poul Vad beskriver i boken *Hammershøi* hvordan kunstnerens fremstilling av rom på samme tid er følsomme og sarte og samtidig fremmede og kjølige: "Hammershøi gjorde hjemmets helligdom til et slags laboratorium for malerisk utforskning av rom og lys. Resultatet er en besnærende dobbelhet: en usedvanlig følelsesmessig innlevelse i, ja, nærmest identifikasjon med disse rom, og samtidig en totalt fremmedgjørende objektivisering."²⁹

Rent formalt er det vinduet som en sentral del av motivet som binder Hammershøi og Bibins bilder sammen i denne oppgaven. Utover denne fellesnevneren er det mye som skiller bildene, både i teknikk, stil og tid. Jeg kjenner ikke til noen forskning der Hammershøi og Bibin sammenlignes. På Bibins hjemmeside beskriver kunstneren et av sine verk fra *The Human Condition* slik:

With this work (Deimos) I am exploring terror, rather than horror. The distinction was first characterized by the Gothic writer Ann Radcliffe. Terror is characterized by "obscurity" or indeterminacy in its treatment of potentially horrible events; it is this indeterminacy which leads to the sublime. She says in her essay that it "expands the soul and awakens the faculties to a high degree of life."³⁰

Dette fokuset på *terror*, som på norsk kan oversettes til engstelse eller vonde anelser, fremfor *horror*, som gjerne oversettes til skrekk, og som kan knyttes til noe mer eksplisitt gruppvekkende, passer godt inn i Freuds tese om *das Unheimliche* som en ubehagelig eller foruroligende følelse, og ikke som en ren panikktilstand. Altså ligger ubehaget først og fremst i *forventningen* om fare eller noe fryktelig. Ubegaget kan her også knyttes til det som ligger "utenfor" bildet. Det skapes av det vi akkurat *ikke* ser. I *Dead End* er fuglen i panikk, men *hva* den frykter, vet vi ikke. På kunstnettsiden Saatchiart.com beskrives bildets innhold slik: "[...] Misguided stirrings of a bird trapped indoors before hitting the window in search for freedom. It is about us and our dead ends, both personal and as a humanity."³¹ Bildet er også klassifisert under surrealisme.

²⁸ Kittang, Atle. *Sigmund Freud*. Oslo: Gyldendal, 1997, 107.

²⁹ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*, 185.

³⁰ <http://draganbibin.com/deimos>

³¹ <https://www.saatchiart.com/art/Painting-Dead-End/853014/4217988/view>

3. Presentasjon av kunstnerne

3.1 Vilhelm Hammershøi (1864- 1916)

Hammershøi malte landskap, portretter og arkitektur, men er mest kjent for sine interiørbilder. Motivene fant han stort sett i sitt eget hjem. Ofte malte Hammershøi helt tomme rom, besjelet med en sart lyskilde, og hvis rommene overhode var møblert, var det med en enkel empiresofa, et par stoler eller et bord. Fra tid til annen inngikk også Hammershøis kone Ida i bildene, stort sett alltid med ryggen til, og enten kledd i svarte eller hvite klær. Kunstneren forholdt seg til interiørmaleriet på en ny måte, og det var dette som skilte han fra sine samtidige kollegaer. Han kjente uten tvil til tradisjonene rundt interiørmaleriet som sjanger, både i dansk og øvrig europeisk billedkunst, representert gjennom det hollandske 1600- talls maleriet, med kunstnere som for eksempel ved Johannes Vermeer, og bildene fra dansk gullalder, fra begynnelsen av 1800- tallet. Men Hammershøi tok en annen retning enn mange andre kunstnere i samtiden. I 1880- årene var det en bølge av malerier fra borgerlige hjem, malerier som ofte fokuserte på hjemlig hygge og intime univers, hvor kvinne og barn var skjermet fra den ytre verden og omgitt av velstand. Hammershøi fjernet alle tegn på hverdagsliv i sin kunst. Når vi ser hans malerier av ensomme kvinner i tomme rom, får vi først inntrykk av at de holder på med noe, men når vi ser nærmere etter, gjør kvinnene ofte ingenting i det hele tatt. De er frosset i sine bevegelser, og tiden står stille.³²

Hammershøi viste tidlig et stort kunstnerisk talent, og fordi familien hadde god økonomi, fikk han privat tegneundervisning allerede fra åtte års alder. Som 14 åring begynte Hammershøi på Teknisk Institutt hos den meget ettertraktede tegnelæreren Holger Grønvold, og i 1879 ble han oppdaget på Akademiet. Parallelt med skolegangen her, ble Hammershøi også tatt opp som elev ved De frie Studieskoler i Bredgade i 1883. Her fikk elevene undervisning av Peter Severin Krøyer. I begynnelsen ble også Krøyer, i likhet med mange andre, forbløffet over Hammershøis malemåte. Den var så annerledes fra de andres, og spesielt var han undrende

³² Monrad, Kasper. "Intense absence". *Hammershøi and Europe*, 18.

ovenfor Hammershøis utviskede figurer, som for ham mest lignet ”fostre i Spiritus.” Til kollegaen, maleren Kristian Zarthmann, skrev Krøyer: ”Jeg har en elev som maler ganske merkelig. Jeg forstår han ikke, tror han blir betydelig, søker ikke å innvirke på han.”³³ Hammershøi hadde allerede i de første modellstudier anlagt en stemning som hittil hadde vært ukjent i dansk kunst. Han hadde en psykologisk innlevelsessevne som også senere skulle bli karakteristisk for hans personskildringer. Selv om Hammershøis stil og maleteknikk ikke skilte seg mye fra andre 1880- malere, har maleriene hans likevel et annet psykologisk uttrykk.³⁴ Motivene var på ingen måte kontroversielle, men bildene hans skapte likevel forvirring og møtte motstand i det etablerte kunstmiljøet. Dette ser vi et godt eksempel på ved bildet han debuterte med i 1885, nemlig portrettet av hans søster Anna i *Ung pike*. Dette maleriet ble forkastet til Den Neuhausenske Præmie, og dermed ble det første skritt tatt på veien mot opprettelsen av Den frie Udstilling, som Hammershøi selv var med å stifte.³⁵

Gjennom hele sitt liv og virke var København med omegn Hammershøis foretrukne verden og motivkrets. Bortsett fra reiser gjennom Europa til Berlin, Dresden, Italia, Nederland, Paris og London, var det København som ga han inspirasjonen og motivene han søkte. Med jevne mellomrom flyttet han og Ida til nye leiligheter, i alt ble det til syv ulike boliger fra 1880 og frem til hans død i 1916, hvor han igjen bodde i Strandgade på Christianshavn.³⁶

3.2 Dragan Bibin (1984-)

Bibin ble født i 1984 i Zrenjanin, Serbia. Han har Bachelor og Master i kunst fra Novi Sad Academy of Arts, og verkene hans er stilt ut i Novi Sad, Beograd, New York og Los Angeles, både i form av separatutstillinger og på kollektive utstillinger. I tillegg til å være billedkunstner, jobber Bibin som illustratør og grafisk designer. Han har blant annet illustrert en fembinds- serie om serbisk mytologi, i samarbeid med den serbiske forfatteren Milenko Bodirogic. Bibin har også undervist i illustrasjon og bokdesign på kunstakademiet i Novi Sad. I sin kunst henter Bibin inspirasjon fra klassiske mestere. Under utdanningen på kunstakademiet i Novi Sad fikk han av sine lærere råd om å basere sitt kunstnerskap på den eldre kunsttradisjonen. Men motivene og bildenes foruroligende atmosfære, er av moderne karakter. Bibin innrømmer selv en dragning mot det mørke og

³³ Scavenius, Bente. ”Hammershøi.” *Den forunderlige stillheten*, 60.

³⁴ Scavenius, Bente. ”Hammershøi.” *Den forunderlige stillheten*, 60.

³⁵ Scavenius, Bente. ”Hammershøi.” *Den forunderlige stillheten*, 64- 65.

³⁶ Scavenius, Bente. ”Hammershøi”. *Den forunderlige stillheten*, 54.

ubehagelige, til tross for at han som liten var et nokså fryktsomt barn. Tematikken i hans malerier kretser rundt vår medfødte frykt og angst.³⁷

4. Billedbeskrivelse

4.1 Vilhelm Hammershøi. *Sovekammer*. 1890. 73x58 cm. Olje på lerret. Den Hirschsprungske Samling, København.

Dette lille maleriet ble til før Hammershøi giftet seg, og det var trolig søsteren Anna som sto modell. Motivet stammer fra kunstnerens hjem på Fredriksberg Allé, hvor han på det aktuelle tidspunktet bodde med sin mor og søster. Hammershøi sendte verket inn til Charlottenborg-utstillingen i 1890, men det intime motivet og bildets mangel på narrativ falt ikke i smak hos juryen, og bildet ble refusert. Året etter ble kunstnerens *Den frie Udstilling* grunnlagt som et alternativ til Charlottenborg. Her kom Vilhelm Hammershøi til å utstille i årene som fulgte. Våren 2018 mottok Den Hirschsprungske Samling maleriet, som en testamentarisk gave fra den nå avdøde engelske kunsthandleren Lady Jane Abdy. Maleriet hadde da ikke vært i Danmark siden 1984, og sist gang offentligheten fikk se maleriet i Danmark, var på Kunstforeningens Mindeutstilling ved Hammershøis død i 1916.³⁸

Bildet er malt i olje på lerret, i vertikalt format. Motivet er en ung kvinne som står med ryggen mot oss og kikker ut av et vindu. Utsikten er disig, og fargen på løvverket på de lett antydde trærne indikerer et høstlig landskap. Kvinnen er kledd i lang, svart kjole, og det mørke håret er samlet i en stram knute i nakken. Rommet hun befinner seg i, er sparsomt møblert, med to oppredde senger og en liten bilderamme som eneste innredning. Det faller et bløtt, blekt lys inn gjennom vinduet, og kvinnens svarte skikkelse tegner seg i tydelig kontrast til dette hvite. Delene av rommet hvor den sparsomme belysningen ikke strekker til, ligger i skygger.

I bildet finner vi et sart, men distinkt spill mellom geometriske og organiske former. Den overordnede komposisjonen er en trekantkomposisjon, hvor det lyse feltet er bredest nederst og smalner oppover. Vinduet, vinduspanelet og den lille rammens geometriske former skaper

³⁷ <https://www.photoshoptutorials.ws/creative-inspirations/graphic-design/interview-illustrator-dragan-bibin/>

³⁸ <https://hirschsprung.dk/samling/nye-vaerker/nyt-vaerk-af-vilhelm-hammershoi>

kontrast til kvinnen og sengenes organiske karakter. Hammershøi har ved bruk av horisontale og vertikale linjer skapt et bilde som fremstår både aktivt og statisk. Helhetsinntrykket blir et bilde i harmoni og balanse, hvor hvert enkelt element har fått like stor oppmerksomhet.

Maleriet er bygget opp i en nedtonet, kontrollert fargepalett, bestående av hvitt, grått og svart, med innslag av varmere brunfarger og oker. Malemåten er lett og myk, med sarte overganger mellom det lyse og det mørke. Kvinnens skarpe silhuett løses gradvis opp mot gulvet. Denne litt formoppløsende, utviskede effekten kan lede tankene mot kull eller kritt-tegning, og vi gjenfinner den i flere av Hammershøis bilder fra tidlig karriere. Når det kommer til motiv og teknikk, er Hammershøi meget konsistent gjennom hele sitt kunstnerskap, men noen av hans bilder fra 1880- årene har en mykere og mer antydende karakter enn vi finner i senere arbeider. Eksempler på dette er *Interiør. En gammel stue*. *Albertines Lyst, Lyngby*, fra 1888, *Interiør med kunstnerens mor*, fra 1889, *Studie (Bakeri)* fra 1889, og en annen versjon av *Sovekammer-* motivet, fra 1890. Selve malemåten er med på å skape det MaryAnn Stevens i boken *Fra Dahl til Munch* omtaler som en ”drømmevirkelighet.”³⁹

Vinduet var et vanlig motiv i 1800- tallets nordeuropeiske malerkunst, og det har også røtter langt tilbake i kunsthistorien. Hovedvekten lå ofte på vinduet som en terskel, en forbindelse, men også en avskjæring, mellom inne og ute. Det kunne symbolisere innerommet sine intime atmosfære, hvor borgerskapets stuer befant seg i trygg avstand fra verden utenfor, eller det kunne symbolisere kontrasten mellom livet og døden. I noen tilfeller fokuserte malerne så sterkt på vinduet at det opptar størstedelen av billedfeltet, slik at det fungerer som en ramme om en utsikt som slik får en enda mer fascinerende, sugende dybde. Hammershøi gjorde derimot det motsatte i mange av sine bilder der vinduet spiller en hovedrolle i interiøret. Hva som kan sees gjennom vinduet, er ikke lenger viktig. Ofte er utsikten sløret, slik vi ser i *Sovekammer*. Vinduet som plan- parallell og to- dimensjonal geometrisk struktur får betydning i seg selv.⁴⁰

Poul Vad peker på hvordan Hammershøis bilder lett leder tankene mot fotografi. Ikke minst blir dette tydelig i svart/hvitt- gjengivelser av hans malerier. Den skarpe måten kameralinsen fanger inn gjenstandene i rommet, svarer ikke til den menneskelige synsopplevelsen. Hammershøi fjernet alle uvesentligheter og lot de få elementer han malte fremstå med en saklig og tydelig, og det er dette, i kombinasjon med eksakt tegning og

³⁹ Stevens, MaryAnn. “Vilhelm Hammershøi”. *Fra Dahl til Munch. Nordisk maleri fra Canica Kunstsamling*. Stamsund, Tromsø: Orkana Forlag AS, Nordnorsk Kunstmuseum, 2015, 292.

⁴⁰ Poul Vad, *Hammershøi. Værk og liv*. Oslo: Gyldendal, 1990, 190.

romlig presisjon, som skaper et uttrykk som minner om fotografi.⁴¹ I *Sovekammer* er denne fotografiske virkningen tilstede, men nedtonet ved de duse, løse strøkene. Bildet får slik en karakter av et ufokusert fotografi, og tankene våre kan ledes hen mot en mer psykologisk tolkning, hvor denne effekten antyder en indre stemning.

4.2 Dragan Bibin. *Dead End*. 2015. 110 x 160 cm. Olje på lerret.

Dette maleriet er en del av utstillingen *The Human Condition*, som Bibin holdt i 2015.

Gjennomgående for utstillingen er interiørmotiver av en gåtefull karakter. I rommene befinner det seg ulike dyr: kuer, sebraer, fugler og hunder. Ingen av dyrene gir inntrykk av å trives i rommene de oppholder seg i, og vi forstår heller ikke hva de gjør der.

Følelsesspekteret i maleriene strekker seg fra en oppgitt matthet til uro og ren frykt. Spesielt er denne tilstanden tydelig i maleriet *Dead End*. Her befinner vi oss i toppen av en smal, sterkt opplyst trappegang, med et mørkt, lukket vindu midt imot oss. En tilsynelatende skremt fasan flyr fra lyset mot vinduet, og rommet er så smalt at den ene vingen berører veggen. På den samme veggen er det montert et exit- skilt i form av en pil. Vi kan anta at den peker mot et rom utenfor bildet, den antyder altså en utvei, men fuglen flyr i feil retning. Rommet bærer preg av noe klinisk, med hvite, slitte vegger, synlige ledninger, et vindu uten gardiner og et enkelt trappegelender i tre. Assosiasjonene går i retning av en forlatt bygning eller en form for institusjon.

Bildet er malt med olje på lerret, i vertikalt format. Komposisjonen er preget av to kryssende diagonaler, som møtes i fuglens venstre, utstrakte vinge. Dette skaper dynamikk og aktivitet, og fordi det er lagt mer vekt på vertikale enn horisontale linjer, får bildet en urolig karakter.

Lyset i bildet er kaldt og skarpt. Det kommer forfra, det ser vi på skyggen til fuglen som tegner seg tydelig mot veggen ved vinduet. Fargespekteret spenner seg fra tilsynelatende kritthvitt til mørk brunt og svart. Varmere bruntoner er tilført i treverket i gelenderet, og i fuglens fjærdrakt. Fuglens hode malt i rødt og befinner seg i det gylne snitt. Slik kan vi si at det blir bildets fargemessige fokuspunkt.

⁴¹ Poul Vad, *Hammershøi. Liv og verk*, 369- 370.

5. Teori

Det er tre begreper som vil være sentrale for min analyse. Disse er Sigmund Freuds *Das Unheimliche*, *melankoli* og *frykt og angst*. Frykten knyttes spesielt opp mot en estetisk opplevelse, som Lars Fr. H Svendsen kaller *fryktens attraksjon*.

I forbindelse med Hammershøis kunst har jeg lagt mest vekt på Poul Vads bok *Hammershøi*, et verk som har lagt grunnlaget for mye av den senere Hammershøi-forskningen, og *Hammershøi and Europe*, redigert av Kasper Monrad, med bidrag fra flere artikkelforfattere. Når det kommer til Bibins kunst, har jeg tatt utgangspunkt i nettkilder og verkene selv. Jeg har også forsøkt å belyse Bibins malerier nettopp gjennom den relasjonen jeg har knyttet mellom han og Hammershøi.

5.1 Sigmund Freud. *Das Unheimliche*

Uhyggelig er det som burde ha forblitt hemmelig, skjult, men som har tredd frem.

I *Das Unheimliche* fra 1919, tar Freud blant annet utgangspunkt i denne definisjonen av Schelling når han utforsker *das Unheimliche* som noe fortrent som vender tilbake til oss. I motsetning til psykologen Ernst Jentsch, som mente at *das Unheimliche* viste seg best i det nye og ukjente, påpeker Freud at alt nytt slett ikke er ubehagelig eller urovekkende. Freud skriver: ”[...] det tyske ord *unheimlich* er tydeligvis det motsatte av hyggelig, hjemlig, fortrolig, og det er nærliggende å trekke den konklusjonen at det nettopp er skrekkbetonet fordi man *ikke* er bekjent og fortrolig med det. Man kan kun si at det som virker nytt, lett blir skrekkbetonet og *unheimlich*; en del nytt er skrekkbetonet, men langt ifra alt. Til det nye og ubekjente må det komme noe mer som gjør det til noe *unheimlich*.” Freud mener Jentsch overser noe viktig når han stanser ved relasjonen mellom *das Unheimliche* og det nye, ukjente. Jentsch tilskriver den viktigste betingelsen for oppkomsten av *unheimlichkeit* til en form for *intellektuell* usikkerhet. Han så ut til å mene at jo bedre et menneske er orientert i sin omverden, dess mindre vil han oppfatte ting og hendelser i denne som ubehagelig eller

angstvekkende. Freud mener på sin side at det er motsatt. En ubehagelig følelse treffer oss først når noe oppfattes som både usikkert, ukjent og samtidig velkjent.⁴²

Freud var selv svært interessert i kunst og litteratur. Han hevdet at hvordan vi som publikum føler i møte med et kunstverk handler om vårt sjelsliv, våre underbevisste følelser og impulser. Freud skrev to essays om leserens emosjonelle reaksjon i møtet med litteraturen, og disse kan også anvendes på for eksempel billedkunsten. Det ene essayet var *Dikteren og fantaseringen* (1908) og det andre *Das Unheimliche*. I førstnevnte verk behandler Freud den unike spenningen som diktning og annen kunst kan frambringe i oss som lesere og betraktere. I *Das Unheimliche* ser han nærmere på de vonde og ubehagelige følelser vi får i møte med kunstverk, som til tross for den motstanden de vekker i oss, også fyller oss med nysgjerrighet. Freud knytter den ubehagelige følelsen først og fremst til estetikken og fiksjonen. Til tross for at man kan oppleve ubehagelige, forvirrende følelser overalt og i mange sammenhenger, mener Freud at kunsten står i en særstilling når det kommer til å fremkalle disse. Slik kan man si at Freuds essays ikke kun er en undersøkelse av en følelse, men vel så mye av en bestemt estetisk opplevelse.⁴³ Det sublime har vært gjenstand for inngående studier hos en rekke filosofer, blant annet Edmund Burke og Emmanuel Kant. Freud mente imidlertid at de negative følelser vi opplever i møte med kunst, var neglisjert i den estetiske faglitteraturen:

On this topic we find virtually nothing in the detailed accounts of aesthetics, which on the whole prefer to concern themselves with our feelings for the beautiful, the grandiose and the attractive- that is to say, with feelings of a positive kind, their determinants and the objects that arouse them- rather than with their opposites, feelings of repulsion and distress.⁴⁴

Det var etter Freuds syn altså på sin plass med en undersøkelse også av de ubehagelige følelser knyttet til kunst, og ønsket å finne ut hva det var som skaper disse reaksjonene i oss.

Freuds artikkel har tre deler. I den første delen får vi en etymologisk undersøkelse av de motsetningsfulle betydninger som ligger i begrepet *Das Unheimliche*. Denne undersøkelsen leder Freud på sporet av sin hovedtese, nemlig at unheimlicheit ikke oppstår i møte med noe ukjent, men ved det fortregntes gjenkomst. Tekstens andre del fokuserer på E. T. A Hoffmanns fortelling *Sandmannen*. Gjennom analyse av Hoffmanns tekst, utvikler Freud sin hovedtese om sammenhengen mellom kastrasjonsangst og *das Unheimliche*. I siste del av

⁴² Sigmund Freud, *Det uhyggelige*, 17.

⁴³ Kristiansen, Sølvi. "Freuds "Det uhyggelige" Et utkast til en teori om estetisk opplevelse. *Freud, psykoanalyse og litteratur*, 100-101.

⁴⁴ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 123.

artikkelen diskuterer Freud sine funn og antagelser, og forholdet mellom det hjemlige/hemmelige i fiksjonen og i virkeligheten belyses.⁴⁵

Freud anser som vi har sett ikke *das Unheimliche* som noe ukjent og fremmed, men hevder heller at det er noe som en gang var velkjent for oss, men som for lengst har blitt fortrenget. Det er ikke lenger kjent og har dermed blitt hjemløst. Men hva skjer når det søker seg et hjem igjen? Når det trenger seg på, dette en gang kjente, vil eller klarer vi ikke å vedkjennes det. I stedet avviser vi det og gjør det hjemløst på nytt. Igjen trenger det seg på, stadig mer forkledd, og stadig mer ubehagelig. Det fortrenget er, overraskende nok, ikke først og fremst angst og frykt, som man kanskje lett kan ledes til å tro, men tabubelagte ønsker og begjær.⁴⁶

Ifølge Freud har *das Unheimliche* fem typiske fremtredelsesformer: dobbeltgjengeren, automaten, gjengangeren, animismen og fragmenteringen. Disse kan vi knytte til ubehag og uhygge fremstilt i kunsten. Selv om fremtredelsesformene tilsynelatende stadig endrer seg, er det likevel en viss stabilitet i disse fremtredelsesformene. I mange nyere fremstillinger rykker det uhyggelige og truende vekk fra den ville, demoniserte natur og inn i vår storby, ja, helt inn i våre hjem, våre innerste rom.⁴⁷

Dualiteten i *das Unheimliche* som noe kjent og ukjent, noe hjemlig og noe hemmelig, kan forklare hvorfor ideen om *dobbeltgjengeren* står frem som et klassisk eksempel på ubehag hos Freud. Dobbeltgjengeren kan knyttes til skytsånder, til ideen om sjelen som noe løsrevet fra kroppen, til telepati og til dødsangsten.⁴⁸ Men dobbeltgjengeren har også en overraskende utviklingshistorie. Opprinnelig var dobbeltgjengeren en forsikring mot utslettelsen av individet. Den fungerte som et dementi av dødens makt. Men konstruksjonen av nettopp denne ideen for å avverge tilintetgjørelsen, har ifølge Freud resultert i at forestillingen vender seg til sin egen motsetning og heller blir et forvarsel om døden. Freud oppsummerer det slik:

Das Unheimliches karakter kan jo kun stamme fra at dobbeltgjengeren er en dannelse som tilhører de overvunne sjelelige urtider, en dannelse som ganske viss den gang hadde en vennligere betydning. Dobbeltgjengeren er blitt til en skrekkforestilling, akkurat som gudene etter omstyrtelsen av deres religion har blitt til demoner.⁴⁹

⁴⁵ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto, Visholm, Steen. "Forord", 9-10.

⁴⁶ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 60.

⁴⁷ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 63.

⁴⁸ Sølvi, Kristiansen. "Freuds "Det uhyggelige". Et utkast til teori om estetisk opplevelse. Freud, psykoanalyse og litteratur, 106.

⁴⁹ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*, 35- 37.

Eksempler på dobbeltgjengermotiv i kunsten kan være skygger eller speilbilder, mens det i litteraturen gjerne har vært knyttet til en splittet personlighet, som for eksempel Stevensons fortelling om Dr. Jekyll og Mr. Hyde.⁵⁰

Freud trekker frem *maskinen* eller automaten, ofte i form av kunstige mennesker, roboter eller dukker, som en annen vanlig forestilling som kan vekke frykt eller ubehag i oss. Det man tror er et levende menneske, viser seg for eksempel å være en maskin. Den henviser til oss selv, men den har ikke noe eget indre liv. Konseptet om utstoppede dyr forekommer mange av oss på lignende vis ubehagelig fordi de er behandlet på en slik måte at de skal oppleves som levende, mens de i virkeligheten er døde.⁵¹

Når det kommer til *gjengangeren*, skapes ubehaget først og fremst ved dens hvileløse søken etter et hjem. Hvis du er heldig, er det kanskje bare ditt hjem eller dine nærmeste omgivelser gjengangeren hjemsøker, men det kan også være deg den vil ta bolig i. Gjengangeren er ofte, men ikke alltid, et spøkelse, et ekko etter en avdød som ikke har fått fred. Når gjengangeren kommer for tett på oss, glir forestillingen lett over i dobbeltgjengeren. Freud hevder gjengangeren representerer et slags forbud mot de døde, mot det som bør være dødt og begravet. Døden er et tabu i en så stor grad at den fremstår som det mest skremmende av alt. Med gjengangeren er den døde blitt de levendes *fiende*, en som har kommet for å trekke de levende med seg i intetheten. Dødsangsten finner sitt uttrykk nettopp i gjengangeren, som både fascinerer og skremmer. Den figurerer som et slags dementi mot døden (man forsvinner ikke helt, men går over i en annen eksistens), samtidig som den også er et varsel om døden, en uhyggelig påminnelse om den.⁵²

Besjelingen av døde ting, hvor man gir en forestilling om liv til noe som ikke har en følende eksistens, er en fjerde typisk gestaltning av *das Unheimliche*. Tordenvær og nattemørke er gjerne typiske bestanddeler i de fleste klassiske skrekkfilmer, fordi mennesket har lett for å demonisere naturen og tillegge den menneskelige egenskaper. Tordenvær kan være farlig, og mennesket frykter mørket fordi det stjeler vår kontroll over omgivelsene. Det som representerer en fare, blir derfor slik lett tildelt en demonisk, ødeleggende karakter.⁵³

Freud hevder angsten for *fragmentering*, forstått som en oppløsning, bygger på frykten for at vår personlighets ulike deler skal gli fra hverandre. Han peker på den symbolske kastrasjonsangsten som en bakenforliggende årsak. Vi kan kjenne igjen denne frykten i

⁵⁰ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 64.

⁵¹ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*, Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 65.

⁵² Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 66.

⁵³ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. "Gensyn med det uhyggelige", 67.

forbindelse med anfall av panikkangst. Man opplever ofte en sterkt frykt for å dø, besvime eller bli *gal*. Altså frykter man å miste seg selv, å fragmenteres.⁵⁴

I tillegg til disse utpregede eksempler på *das Unheimliche*, diskuterer Freud også hvordan uforholdsmessig mange gjentakelser, samt ideen om tankens magiske kraft, kan skape ubehag og redsel. Freud mener i alle tilfeller at de mest ubehagelige opplevelser av fremmedgjorthet har sitt utgangspunkt hjemme, uansett hvor det måtte være. ”The Uncanny` reminds us not only that there is no place like home, but that, in another sense, there is no other place”, skriver Hugh Haughton i sitt innledende essay til Freuds tekst.⁵⁵

Som vi har sett, beskriver Freud en ambivalens knyttet til det fortrengetes hjemkomst som bidrar til at *das Unheimliche* ikke kun oppfattes som ubehagelig, men også *pirrende*. Vi stilles overfor noe som på samme tid er angstprovoserende og fascinerende. Fascinasjonen bunner i at vi aner noe gjenkjennelig bak det uhyggelige eller urovekkende. Slik sett lar vår fantasi seg stimulere, fordi det er snakk om en form for identifikasjon. Dette skaper både lyst og ulyst, nytelse og smerte. Gjenkjennelsen eller identifikasjon er en identifikasjon med offeret og samtidig med monsteret. Når vi møter det fortrengete, er vi både offer og bødde. Vi er slik sett både avsender og mottager av det fortrengete, og dette kan også forklare hvorfor vi frivillig utsetter oss for det ubehagelige eller uhyggelige, både i egen fantasi, og i møte med kunst, film, litteratur og lignende. I våre fantasier svinger vi mellom å seire over frykten og å bukke under for den.⁵⁶

Freuds essay har fått stor innvirkning på kunst, estetikk og film helt frem til våre dager. Nils Otto Steen knytter *das unheimliche* til tv- serien *Twin Peaks*⁵⁷ og til filmen *American Psycho*⁵⁸. Kaja Schjerven Mollerin leser J.M Barries *Peter Pan* gjennom Freuds linse og finner flere urovekkende elementer i den kjente og kjære historien:⁵⁹

Barrie beskriver Neverland som et forunderlig sted, men også som et sted fylt av uhygge [...] Ja, og så er det den onde sjørøveren Kaptein Krok, da, som i gester, holdninger og formuleringer minner påtaketlig om Mr. Darling [...] De første gangene stykket ble oppført, lot Barrie den samme skuespilleren spille Mr. Darling og

⁵⁴ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. ”Gensyn med det uhyggelige”, 67-68.

⁵⁵ Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Hugh Haughton. ”Introduction”, xlix.

⁵⁶ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*, 62-63.

⁵⁷ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. ”Gensyn med det uhyggelige.” 68.

⁵⁸ Steen, Nils Otto. ”Gensyn med det uhyggelige”. 74.

⁵⁹ Mollerin, Kaja Schejerven, ”Mot morgengry. Om J.M Barrie og A.S Byatt.” *Freud. Psykoanalyse og litteratur*. 118.

Kaptein Krok. Når man vet dét, er det lett å tenke på den famøse scenen hvor Krok må gå planken, som en fadermordfantasi.⁶⁰

Hugh Haughton avslutter sin introduksjon i *The Uncanny* med denne refleksjonen:

Freuds haunted essay certainly put the uncanny onto the aesthetic map in ways not even he could have predicted. The uncanny' has come back to haunt subsequent commentary on literature, film, photography and art ever since. And not only commentary. From the period of Kafka's *The Trial*, *The Cabinet of Dr Caligari* and Max Ernst's *Une semaine de bonté*, the Freudian uncanny has also haunted art and artists. Though written under the sign of the returning past, the Freudian uncanny, as both theory and narrative, shows every sign of persisting in new forms in the foreseeable future.⁶¹

På Tate- galleriets hjemmesider defineres *uncanny* kunst slik: "A concept in art associated with psychologist Sigmund Freud which describes a strange and anxious feeling sometimes created by familiar objects in unfamiliar contexts".⁶² Videre forklares det hvordan kunstnere, blant annet innenfor surrealismen, har tatt utgangspunkt i Freuds tese og laget kunstverk som kombinerer velkjente objekter eller elementer på uventede måter, slik at en følelse av ubehag og forvirring oppstår hos betrakter.

5.2 Melankoli.

L'Abbé Dubos er sitert i boken *Suffering Art Gladly*. Han sier: " [...] the art of poetry and the art of painting are never more appreciated than when they succeed in evoking in us a sense of profound grief."⁶³ Ligger det ikke en merkelig sannhet i dette?

I boken *Melancholy* beskriver László F. Földényi Robert Burtons (1577- 1640) monografi om melankolien *The Anatomy of Melancholy* som den mest innholdsrike vi kjenner til. I denne monografien belyser Burton den dobbeltheten som melankolien består av og tilbyr oss. Burton hevder at mennesket er melankolsk helt fra begynnelsen av, og fordi årsakene til melankoli er så mange, er sykdommen også vanskelig å behandle.⁶⁴

⁶⁰ Øverland, Janneken, Engelstad, Irene (red). *Freud, psykoanalyse og litteratur*. Mollerin, Kaja Schjerven, "Mot morgengry", 121.

⁶¹ Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Introduction by Hugh Haughton, lv.

⁶² <https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/uncanny>

⁶³ Levinson, Jerrold (red). *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*, 28.

⁶⁴ Földényi, László F. *Melancholy*, 161.

Det var med renessansen at melankolien begynte å endre seg til den formen vi kjenner i dag. Sørgmodighet og dyp grubling er melankoliens mest karakteristiske manifestasjoner. Melankoli er altså både en livsanskuelse og et individuelt personlighetstrekk. Det er hvordan vi møter og dømmer verden på, og samtidig en følelse, en sinnsstemning. Noe er melankolsk, og noen er melankolske. Endringen av melankolien til den moderne varianten vi kjenner i dag, kan forklares med hvordan verdensbildet fikk en ny dimensjon i renessansen. Mens man i middelalderen hadde størst fokus på det kollektive, det religiøse og det himmelvendte, ble man nå opptatt av det individuelle, det sekulære og det jordiske. Mennesket ble plassert i sentrum og fungerte som ”en alle tings målestokk.” Etter renessansen skulle individet forholde seg til verden kun gjennom seg selv, og man falt i en felle som man ikke kjente til verken i antikken eller middelalderen, det som også er beskrevet av László F. Földényi som ” [...] the pitfall of the contradiction of indefinable infinity and concrete individuality.”⁶⁵ Mennesket er med andre ord fanget mellom evigheten og sin egen individuelle, tidsbegrensede eksistens.

Fra 1600- tallet og oppover oppsto ikke sørgmodighet lenger fra mennesket selv. I stedet var alle mennesker del av en melankolsk helhet. Verden selv var trist, mystisk og melankolsk. Melankolien omfattet alt, og den var ikke lenger et produkt av en utvendig kraft, en demon eller en stjerne, men en sinnstilstand, en sjelelig tilstand, og fordi sjelen hang tett sammen med naturen for øvrig, kunne melankolien først og fremst oppdages og betraktes i naturen. Om kunstnere som Ruisdael, Poussin, Lorrain, og senere Friedrich, skriver László F. Földényi:

The mystery and the gloom that radiates toward us from those pictures remind us of our homelessness like a distant light in a dark forest. [...] Everything exudes sadness; after all, resigned mournfulness was the only weapon that remained for the onlooker to make bearable a world that had fallen to pieces and had lost all its proportions.⁶⁶

Melankolien omfatter alt, overskygger alt, eller for å si det på en annen måte: alt kan tolkes melankolsk.⁶⁷

I den romantiske tradisjonen, som vokste frem på 1700- tallet, interesserte man seg for mennesket som et emosjonelt vesen. Der René Descartes på 1600- tallet kom frem til sin konklusjon ”jeg tenker, derfor er jeg”, erklærte Jean- Jaques Rousseau på 1700 tallet at ”jeg

⁶⁵ Földényi, László F. *Melancholy*, 148.

⁶⁶ Földényi, László F. *Melancholy*, 154- 155.

⁶⁷ Földényi, László F. *Melancholy*, 158.

føler, derfor er jeg.” Romantikerne endret synet på melankoli fra renessansemenneskets ”nådeløse virkelighet” til en ideal virkelighet, i seg selv behagelig, uansett hvor smertefull den også måtte være. *Homo melancholicus* var for romantikerne kjennetegnet ved en sterk sensibilitet, en slags forfinet emosjonalitet. Spesielt de tyske romantikerne kultiverte følelser som ensomhet, sorg, lengsel og desperasjon. Hos en maler som Caspar David Friedrich uttrykkes disse indre stemningene, som alle har å gjøre med et opphøyd, mystisk fravær, ved hjelp av mørke, truende landskaper, tomme kirkegårder, nakne trær og kirkeruiner. Friedrich antyder noe *bak* virkeligheten, og maleriene får en metafysisk og sublim atmosfære. Mye av det vi i dag forbinder med melankoli og uhygge, stammer nettopp fra romantikernes visjoner på 1800- tallet, både når det gjelder kunst, musikk, romantisk og symbolistisk litteratur og lyrikk som hos for eksempel John Keats og Charles Baudelaire. Kunstneren blir et geni som ser skjønnhet i det triste, døende og forgjengelige. Gjennom en dialektikk mellom depresjon og ekstase, ulykkelighet og fremmedfølelse, angst for døden og en økt bevissthet om livet, kunne dramaet, poesien og kunsten få en ny dimensjon, større sprengkraft og livskraftighet. Vesentlig for romantikere som Keats, Baudelaire, Stevens, Poe, og kunstnere som Friedrich, er en forbindelse mellom melankoli og kunstnerisk frembringelse. Å skrive, male eller komponere gir mennesket en mulighet til å bearbeide og belyse dype, vonde følelser. Melankoli, sorg og angst får et ansikt, et uttrykk og en form, og fungerer som en renselse, ikke bare for kunstneren selv, men for betrakteren og samfunnet som et større hele. Veien ut av melankolien (i den grad kunstneren ønsker å bli kvitt den) skjer gjennom skapelsesprosessen i seg selv. Kunsten blir en måte å gjenvinne kontrollen over sjelens kaos. Romantikerne hadde dog kun en begrenset interesse for å forstå melankolien. De ville leve den, dyrke den, de gjorde den til en helt egen livsstil som skulle fungere i opposisjon med den besteborgerlige nyttetenkningen. Det var først med psykoanalysen at man ble i stand til å levere en modell som kunne forklare romantikernes kunstneriske praksis fra et vitenskapelig standpunkt, nettopp slik vi senere skal se hos Sigmund Freud i hans essay *Sorg og melankoli*.⁶⁸

Det er vanskelig å nærme seg melankolien uten å samtidig røre ved døden. Kant skriver: “[...] On the one hand, everyone is a unique, irreplaceable, autonomous personality, but on the other hand, everyone is subject to the same destiny, a fate that pushes the personality toward a *common* death- do we need another reason for sorrow?”⁶⁹ For de aller fleste mennesker er døden det mest fryktinngytende man kan tenke seg, og mange skyver den vekk

⁶⁸ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 66- 67.

⁶⁹ Földényi, László F. *Melancholy*, 195.

i den grad det er mulig. Freud skriver om døden i *Das Unheimliche*: ” [...] der er vel neppe noe annet område hvor våre tanker og følelser har endret seg så lite siden urtiden, hvor det gamle har holdt seg så godt under en tynn ferniss, som våre relasjon til døden.” Freud mener spesielt to momenter ligger til grunn for dette: styrken i våre opprinnelige følelsesreaksjoner (frykten for døden er biologisk betinget), samt usikkerheten i vår vitenskapelige erkjennelse. Vitenskapen kan fremdeles ikke forklare hva som skjer når vi dør og om det er noe etterliv. Vi vet *hvordan* man kan dø, men vi vet ikke *hva* døden egentlig er, eller *hvorfor* den finnes (eventuelt ikke finnes). Freud sier videre: ”Setningen ”alle mennesker skal dø” fremføres ganske visst i lærebøkene i logikk som forbildet for en generell påstand, men det er ikke innlysende for noe menneske, og vårt ubevisste har i dag like lite som før plass til forestillingen om vår egen dødelighet.”⁷⁰ Vi kan fryde oss over hodeskaller og skjeletter i kunst og populærkultur, eller kjenne skrekkblandet fryd ved å lese spøkelseshistorier, for det er ikke døden som konsept vi frykter, men vår egen, helt *individuelle* død, utslettelsen av hele vår væren.

Synet på døden har endret seg fra antikken til våre dager. I antikken fant melankolikerne trøst i at døden også betydde overgangen til en ny, opphøyet tilværelse, og i middelalderen hang melankolikernes dødsfrykt tett sammen med en avvisning av Guds kjærlighet. I moderne tid peker døden imidlertid ikke på noe utenfor seg selv, den betyr kroppslig og spirituell utslettelse og ingenting annet. Fra renessansen og fremover ser vi hvordan døden ble ”jordisk”, nærmest banal. Den hadde ikke lenger i samme grad noen forbindelse med himmelen eller etterlivet.⁷¹

Death lost its metaphysical connotations: it became a *this- wordly* death. It no longer stood outside life, it was no longer an independent existing entity but, despite every Baroque allegorization, an organic appurtenance of life, inseparable from man. In the sense not just that everyone must die, but also that death does not exist outside man: man belongs to death, and death belongs to man.⁷²

Dødens rolle i melankolien er med andre ord sammensatt. Den er en fryktet tilintetgjørelse av selvet, og en endelig frigjøring fra livets håpløshet. Døden får for melankolikerne slik en dualistisk kvalitet, den blir både fryktet og elsket, forhatt og romantisert. Espen Hammer beskriver det slik:

⁷⁰ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*, 43.

⁷¹ Földényi, László F. *Melancholy*, 161.

⁷² Földényi, László F. *Melancholy*, 161- 162.

Melankolien er forbundet med vår endelighet- det at vi alle skal dø, at vi er utlevert til tiden, og at det ikke eksiterer noe som vi noensinne kunne stå i noe forhold til som ikke selv er timelig og dermed forgjengelig. Vi kunne kalle dette melankoliens ruinmotiv. Tiden er irreversibel. Den gir oss aldri noe tilbake. Den valser over oss og tilintetgjør hver og en av oss og alt som er av betydning. Med dette som utgangspunkt kan melankolikeren forstås som en nostalgiker som lider under tidens bevegelse, og som uavbrutt søker å gjenvinne en imaginær eller virkelig tilstand som har gått tapt. Melankolikeren reagerer på menneskets endelighet ved å nekte å akseptere den. Tynget av tid, fortæres melankolikeren av hat ovenfor en verden man ikke kan styre.⁷³

Melankolikeren prøver med andre ord å gjøre noe umulig: stanse tiden og unngå døden. Samtidig lengter melankolikerens også etter døden.

Svendsen skriver i sitt essay *Frykt*: ”Et tema som i liten utstrekning vil bli behandlet, er frykten eller angsten for døden generelt, da dette er et så omfattende tema- fordi det krever en grundig tematisering av våre forestillinger om døden- at det må behandles i en annen sammenheng.”⁷⁴ Men vil det ikke være mulig å hevde at frykten for døden ligger bak de fleste av våre fobier, redsler og forestillinger? Kanskje er det umulig å snakke om frykt uten å også snakke om døden?

Karin Johannisson påpeker på sin side i boken *Nostalgia* hvordan døden gjerne fremstilles som hjemkomstens eneste alternativ. Døden blir altså en form for *sublimert hjemkomst*.⁷⁵

László F. Földényi belyser kunstens rolle i forhold til døden. Fordi melankolikeren ofte ikke klarer å finne ord for sin tilstand, blir det også umulig å snakke tilfredsstillende om døden, og da heller ikke om frykten eller lengselen etter den. Språket kan hjelpe oss, det kan til en viss grad trøste oss og gi oss sikkerhet, selv om det tross alt ikke er noe som er så usikkert som døden (annet enn den logiske slutningen at den er uunngåelig).⁷⁶ Men ofte kan melankolikeren føle motstand når noen prøver å trøste eller definere melankolien som tilstand med ord.⁷⁷ Billedkunsten har et bedre utgangspunkt enn språket, selv om den også er sterkt knyttet til den objektive virkeligheten. I renessansen kunne kunstnerne fremstille og belyse melankolien, men på denne tiden var mennesket fremdeles ikke fremmedgjort fra verden på samme måte som i dag. Når verden ikke ga melankolikeren muligheten til å etablere et hjem, slik at man bare ble en omflakkende hjemløs, og omgitt av stadig mer truende krefter, fikk

⁷³ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 11.

⁷⁴ Svendsen, Lars Fr. H, *Frykt*, 11.

⁷⁵ Johannisson, Karin. *Nostalgia. En känslas historia*, 60.

⁷⁶ Földényi, László F. *Melancholy*, 167.

⁷⁷ Földényi, László F. *Melancholy*, 166.

musikken en viktigere rolle enn før. Den er riktignok logisk oppbygget, men den mangler alle øvrige objektive referanser som språk og billedkunst er fanget av, og derfor ble den også den mest melankolske av alle kunstens sjangre.⁷⁸

Med psykoanalysens gjennombrudd på begynnelsen av 1900- tallet endret den over to tusen år gamle melankoli- diskursen kurs. En god del av temaene lever videre i arbeidet til analytikere som Freud, Melanie Klein og Julia Kristeva, men det introduserer også flere omveltende perspektiver. Etter hvert måtte psykoanalysen konkurrere med de biomedisinske modellene, der melankolien blir til depresjon og slik sett kan medisineres på lik linje med andre lidelser, og vi kan si at den ikke bare videreførte og endret den klassiske melankolidiskursen, men også varsler om dens avslutning. Melankolibegrepets historie er preget av motsetningen mellom dem som anser melankolien som en sykdom, og dem som heller ser den som en kilde til innsikt og kreativitet. Denne dualismen ser vi også innen psykoanalysen. Freud tar avstand fra romantisering av den melankolske tilstanden. Han betrakter heller melankolien som en psykisk fastlåst tilstand.⁷⁹ Freud behandlet sorgerfaringer i sitt metapsykologiske essay *Sorg og melankoli* fra 1917. Essayet omhandler tap, og hvordan tapsopplevelsen påvirker oss. Både sorg og melankoli er ifølge Freud reaksjoner på et tap, men han hevder likevel det er store forskjeller mellom de to sinnstilstandene. For det første er sorgen som regel ikke noen sykdomstilstand, men heller en nødvendig del av vårt psykiske liv, og noe som forsoner oss med tapsopplevelsen og hjelper oss videre i livet. Denne naturlige prosessen, som vi alle må igjennom, kaller Freud *sorgarbeid*. Dersom man prøver å fortrenge tapet og sorgen, vil det ta lenger tid å komme seg over tilstanden. Det å sørge innebærer altså å legge noe bak seg og se fremover. Slik kan man si at sorgen er fremtidsrettet heller enn nostalgisk. Den muliggjør individets selvstendighet.⁸⁰ Freud belyser videre hvordan tapet av en elsket person (eller av noe som ha tatt dennes plass) kan sette i gang en sorgprosess som enten er sunn eller sykelig, og definerer melankolien som en ubearbeidet, fortrengt reaksjon på tap. Sorg og melankoli deler mange lignende psykiske reaksjoner, som nedsatt stemningsleie, fysisk og psykisk smerte, manglende interesse for omverdenen, i tillegg til tap av *kjærlighetsevnen*. Freud beskriver også hvordan all sorg, også den ”sunne” sorgen, inneholder elementer av hat og sinne mot den som har dødd eller forlatt en. Melankolien oppstår imidlertid når sorgen får en sykelig dreining innover mot en selv, i stedet for utover mot omverdenen. Sagt på en annen måte: i stedet for å hate det tapte

⁷⁸ Földényi, László F. *Melancholy*, 167.

⁷⁹ Hammer, Espen, *Det indre mørke*, 68.

⁸⁰ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 70-71.

kjærlighetsobjektet, vender man hatet mot seg selv. Freud sier det på denne måte: ”Ved sorg er verden blitt fattig og tom, ved melankoli er det *jeget selv*.” I *Sorg og melankoli* finner vi flere perspektiver på melankolien. Freud fokuserer på ubevisste, ambivalente følelser: ”Ved melankoli utspinner det seg altså et utall av enkeltkamper omkring objektet, der hat og kjærlighet kjemper med hverandre.” Samtidig introduseres vi for et annet perspektiv som flere aktører innen dagens psykoanalyse har videreutviklet. Her settes melankolien i forbindelse med et tap i tidlig alder som aldri er blitt erkjent og bearbeidet. Om dette sier Freud: ”Objektet er ikke reelt dødt, men er gått tapt som kjærlighetsobjekt. [...] Ja, et slikt tilfelle kunne også foreligge hvis det tapet som foranledninger melankolien, er kjent for pasienten idet han riktignok vet hvem, men ikke hva han har tapt ved dette.”⁸¹

5.3 Frykt og angst.

Frykt er en naturlig, biologisk nedarvet affekt som skal sikre vår overlevelse. Frykten hindrer oss fra å ta unødvendige risikoer, den holder oss tilbake fra potensielt livstruende situasjoner, og den aktiverer flykt eller kjemp- mekanismene hos oss. Frykt er knyttet til det som utgjør en trussel mot liv og helse. Vi kan frykte det meste, også farer som er langt unna eller situasjoner som med stor sannsynlighet aldri vil inntreffe, som for eksempel terrorangrep, overfall, drap, eller sjeldne, dødelige sykdommer. Frykten kan også omfatte tap av kjæreste, venner eller familie, sosial utestengelse eller tap av status og goder. Der en viss grad av frykt er viktig for vår overlevelse, er overdreven frykt til hinder for vår livsutfoldelse. I en tilstand av panikk jobber frykten imot oss. Montaigne skriver at ”det ikke er noen følelse som raskere kan få vår dømmekraft ut av likevekt” enn frykten. Heidegger påpeker hvordan vi ”mister hodet” når frykten griper tak i oss.⁸² Svendsen beskriver hvordan frykten kan ta overhånd, ikke bare i en panikkartet situasjon, men også ellers i livet:

Den trygge lever i en pålitelig verden [...] - mens den utrygge lever i en verden som når som helst kan vende seg mot en, der grunnen kan rives bort under føttene på en når som helst. Verden har blitt fryktelig, kan man si. Farer truer overalt: i mørke gater og bak hjemmets dører, hos fremmede og hos dem som står oss nærmest, i naturen så vel som i teknologien, i kroppens indre så vel som i ytre krefter. Det synes ikke å finnes noe som er virkelig trygt lenger.⁸³

⁸¹ Madsen, Tonya Sue. *Freud, psykoanalyse og litteratur*, 71- 72.

⁸² Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 43.

⁸³ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 15

Tett beslektet med frykten finner vi angsten. Professor i psykologi Paul Moxnes skriver i sitt essay *Hva er angst*:

Ingen følelser står så sentralt i emosjonsteori og emosjonsforskningen som angsten, og knapt noen psykologisk litteratur er så rikholdig som angstforskningen. [...] Angst er uten tvil den viktigste av emosjonene hos dyr og mennesker, fra den minste fugl til kongen stor. Angst er en del, en viktig del, av å være ikke bare menneske, men også et levende vesen i dyreriket. [...] ⁸⁴

Fram til opplysningstiden på 1700- tallet ble angst gjerne beskrevet som et kroppslig fenomen som ga seg utslag i kalde hender, skjelvende bein, mage og bryst- smerter, en følelse av innsnevring i halsen og vanskeligheter med å svelge. Som psykisk fenomen kom ordet "angst" i medisinsk bruk først etter midten av 1700- tallet og ble et nokså vanlig anvendt begrep på 1800- tallet. Rundt 1850 dukket det opp et begrep med lignende betydning, nemlig å være "nervøs", en kroppslig og sjelelig uro. Sigmund Freud slo like gjerne begrepene sammen og introduserte "angstnevrosen" i 1884. Dette begrepet ble brukt innenfor psykiatrien over det neste århundret. ⁸⁵

Siden Freuds dager har det vært vanlig å reservere begrepet *frykt* for en trussel vi virkelig ser, mens begrepet *angst* brukes når vi ikke vet *hvorfor* vi er redde. Stort sett omtales frykten som objektsspesifikk og angsten som objektsløs. Svendsen skriver at frykten har alltid et intensjonalt objekt. Dersom frykten ikke var rettet mot noe, ville det ikke handle om frykt, men om ubehagelige, kroppslige symptomer som hjertebank, hurtig puls, rask pust, skjelving. Frykten er altså noe mer enn disse fysiske tilstandene, og dette "mer" er det Svendsen kaller det *intensjonale objektet*. Dette objektet er allerede fortolket og anses som truende for liv og helse. Det hender riktignok at man befinner seg i en fryktlignende tilstand uten å kunne peke på nøyaktig hva man frykter. Svendsen hevder man da muligens heller bør beskrive tilstanden som angst. Tilstandene frykt og angst rommer begge en forestilling om fare, skade, smerte eller ubehag, men denne forestillingen, denne trusselen, kan være av en spesifikk karakter eller mer ubestemmelig. Det avgjørende blir altså usikkerheten. ⁸⁶ Svendsen innrømmer at skillet mellom angst og frykt i praksis ikke er så kategorisk og at det er vanskelig å operere med noe tydelig skille. Frykten kan inneholde usikkerhet både med tanke på objektet og de mulige utveiene. Man kan frykte et bestemt objekt, uten å vite hvorfor man frykter objektet, og man kan være usikker på hvordan man vil forholde seg til objektet.

⁸⁴ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 11.

⁸⁵ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 51.

⁸⁶ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 40.

Mange angstlidelser, for eksempel helseangst eller fobier, karakteriseres også ved at de har et objekt. Man vet hva man er engstelig for, men det man er redd for er ikke nødvendigvis farlig og man kan ikke svare på hvordan objektet skulle gjøre seg gjeldende i ens liv. Svendsen velger å forholde seg til den tradisjonelle distinksjonen mellom frykt og angst, som henholdsvis objektsspesifikk og objektløs.⁸⁷ Paul Moxnes mener dette skillet er lettere å opprettholde i teori enn i praksis. Det er for eksempel ikke mulig å skille frykt fra angst ved hjelp av fysiologiske målinger. Adferdspsykologer skiller ikke mellom frykt og angst, og noen forskere mener det språklige skillet mellom frykt og angst er kunstig. Angstforskeren David Barlow foreslår for eksempel en forklaringsmodell der frykten er *fremtidsløs* (det vi frykter, er allerede her), mens angsten er *fremtidsorientert* (det vi frykter, har ennå ikke inntruffet). Slik kan man si at frykten er en reaksjon på noe vi oppfatter som truede og farlig i øyeblikket. Angst, derimot, er en følelsestilstand der vi stadig forbereder oss på fare. Moxnes velger selv likevel fortsatt å bruke frykt og angst- begrepene om hverandre, i tillegg til beslektede begrep som uro og redsel. Uansett er det snakk om ubehagelige følelser knyttet opp mot forestillinger om alt som kan gå galt, enten det er fjernt eller tett på, sannsynlig eller irrasjonelt.⁸⁸

Som frykten, er også angsten en form for intelligens. Følelsen beskytter oss mot livets farer, den er nødvendig for vår personlige utvikling, for samarbeid og en trygg samfunnsstruktur. Angsten hjelper oss til å utvikle oss og, i ytterste konsekvens, til å overleve. I både den eksistensialistiske, den funksjonalistiske og den darwinistiske skoleretningen knyttes angsten til intellektet. Charles Darwin skrev om emosjoner hos dyr og mennesker, og om hvordan arter som ikke evnet å reagere raskt på livets farer heller ikke hadde noen fremtid. Denne godt utviklede evnen til å være redd, kan lett observeres fra den minste fugl til det største pattedyr.

Det finnes fire angstreaksjoner hos vesener med intelligent angst. På engelsk kaller man det gjerne de fire F- ene: *flee, fight, faint, freeze*. Når faren er på god avstand fra oss, kan det være en god idé å flykte mens vi fremdeles har tid. Er faren derimot svært nær, som når man er trent opp i et hjørne, er det mer hensiktsmessig å sloss for livet. For en liten spurv som ikke kan forsvare seg kan være best å besvime eller spille død. Dersom man utsettes for noe man ikke kan unngå, verken ved å flykte, sloss eller besvime, kan det være klokest å stivne av skrekk. Ubevegeligheten være nok til at ”rovdyret” overser oss.⁸⁹

⁸⁷ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 41.

⁸⁸ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 12.

⁸⁹ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 18-19.

Den kanskje mest dramatiske varianten av angst er *panikkangsten*. Det finnes i dag hovedsakelig to store skoleretninger som forklarer panikkangsten: en biomedisinsk og en psykologisk. Innenfor det biomedisinske retningen er panikk en kroppslig sykdom som kan behandles ved hjelp av medisiner. Den psykologiske skoleretningen hevder på sin side at panikk er mental lidelse, en psykisk sykdom som kan knyttes til en feiltolkning av kroppens symptomer. Med andre ord står vi her ovenfor medfødte anlegg for å ”tenke feil”, og lidelsen skal ikke behandles medisinsk, men gjennom psykologisk behandling. Ifølge den biomedisinske modellen oppstår et panikkanfall når kroppens alarmsystem reagerer som om kroppen er i ferd med å kveles. Angsten kan slik rett og slett forstås som en falsk alarm om surstoffmangel. Det har imidlertid ikke lyktes disse forskerne å finne en biologisk base for panikken. Enn så lenge er panikkangst en gåte.⁹⁰

Uansett hva angsten egentlig skyldes, er fellestrekk ved følelsen en frykt for å miste seg selv, å bli gal, å dø, å fragmenteres eller tilintetgjøres. Rollo May skriver i boken *Oppdagelsen av vårt indre*:

Angst er ikke en affekt blant andre affekter, som glede eller sorg. Angst er et ontologisk særtrekk ved mennesket som er nedfelt i dets rene og skjære eksistens som sådan. Den er for eksempel ikke en trussel fra omverdenen som jeg kan ta stilling til eller overse, eller en reaksjon på lik linje med andre reaksjoner. Angst er alltid en trussel mot det fundamentale, mot kjernen i min eksistens. Angst er opplevelsen av en overhengende trussel fra ikke-væren.⁹¹

Slik vi ”mister hodet” i frykten, kan vi altså miste oss selv i angsten.

5.4 Fryktens attraksjon

I sitt essay spør Svendsen seg hvorfor vi frivillig søker mot det skrekkelige, når vi ellers i livet prøver å holde oss på god avstand fra det vi frykter. Hva får oss for eksempel til å se på skumle filmer, lese spøkelseshistorier, spille skremmende dataspill eller hoppe i fallskjerm? Svendsen foreslår at noe av svaret består i vårt behov for å oppleve *hele* følelsesregisteret.⁹² Kanskje man kan si at vi, ved å oppsøke frykt og fare, ristes ut av hverdagsligheten og slik blir minnet om vår menneskelighet. Vi oppsøker ikke disse erfaringene fordi vi håper de skal hjelpe oss å mestre tilværelsen bedre. Vi oppsøker dem fordi de er givende i seg selv, og gir

⁹⁰ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 81-82.

⁹¹ May, Rollo. *Oppdagelsen av vårt indre*, 112.

⁹² Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 86.

en slags deilig fornemmelse av skrekkblandet fryd. Det som vekker en slik ambivalent estetisk reaksjon i oss, der nytelse og smerte møtes, er gjerne knyttet til noe ondt, eller i det minste til noe amoralsk.⁹³ Denne nytelsen i forbindelse med frykt, kjenner vi fra Edmund Burkes refleksjoner rundt det *sublime* som et estetisk fenomen. Burke foreslår at vi finner tilfredsstillelse i å se ting som vi ikke bare aldri ville fått oss selv til å gjøre, men helst skulle se *ugjort*. Han påpeker med andre ord at det er en motsetning mellom den estetiske og den moralske reaksjonen på visse hendelser. Burke bruker en offentlig henrettelse som eksempel på menneskets trang til å ta del i noe som i bunn og grunn fyller dem med frykt og vemmelse. Burke påviste slik en kilde til estetisk nytelse som skiller seg tydelig fra behaget ved det skjønnne. Denne nytelsen var mørk, amoralsk og asoial.⁹⁴

Burke hevder at de sterkeste følelsesmessige opplevelsene vi har, er knyttet nettopp til fornemmelsen av å være truet. Denne følelsen er igjen opphavet til det *sublime*. Men det er viktig å ta med i beregningen at det er stor forskjell på å føle virkelig frykt og å ha en sublim *opplevelse*. Dersom vi befinner oss i en reell fare, vil det være umulig for oss å føle noe som helst behag ved frykten. I en virkelig livstruende situasjon vil jo frykten ta overhånd, og følelsene situasjonen bringer frem i oss, vil kun være vonde og forferdelige. Derfor er et element av distanse avgjørende for at følelsen av det sublime skal åpne seg for oss. Men samtidig må det finnes et element av reell frykt, fordi frykten etter Burkes mening er det sublimes grunnleggende prinsipp. Oppsummert kan vi si at frykten ifølge Burke skaper behag når den er nær, men ikke *for* nær.⁹⁵

Svendsen antyder hvordan frykten er med å gi verden farge. Han sier at en verden helt uten frykt nødvendigvis også må være fryktelig kjedelig. Noe av det som gjør at vi tross alt kan oppleve en viss grad, eller en viss form, for frykt tilfredsstillende, er fordi den får oss til å føle at vi lever. Han påpeker også at frykten biokjemisk er knyttet tett opp til nysgjerrigheten. På en måte vil vi ikke se på det som skremmer oss, men på den andre siden klarer vi heller ikke å la være; nysgjerrigheten vinner.⁹⁶

Svendsen bruker Jean Genet og Charles Baudelaire som eksempler på forfattere som jobber med sammenhengen mellom frykt, estetikk og ondskap. I den selvbiografiske *Tyvens dagbok* fra 1949, skriver Jean Genet innledningsvis at han er drevet ”av kjærlighet til det vi kaller det onde.” Genet vil ”søke et nytt paradisi” ved ”å fremtvinge en ren visjon av det

⁹³ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 87.

⁹⁴ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 89.

⁹⁵ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 89- 90.

⁹⁶ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 84.

onde.” Det avgjørende er om en handling er vakker, ikke om den er etisk riktig, og enhver innvending om at en handling er umoralsk vil være uinteressant, fordi de estetiske kvaliteter overtrumfer etikken. Charles Baudelaire på sin side, hevdet at alt kunne gjøres skjønt, og han knyttet gjerne det skjønne nettopp til det onde eller umoralske. Han hevdet at man kan finne behag selv i de fæleste ting.⁹⁷

5.5 Oppsummering

Som det har kommet frem av dette teorikapitlet, er *das Unheimliche*, melankoli, angst, frykt og fryktens attraksjon komplekse begreper, som er vanskelig å få helt tak på. Liksom Hammershøi og Bibins bilder, er teoriene i seg selv spøkelsesaktige; de glir vekk straks vi prøver å definere dem. De skiller seg tydelig fra hverandre, men har også visse komponenter i felles. Det dreier seg for eksempel stadig om en grad av usikkerhet: usikkerhet i møtet med noe fortrent, usikkerhet i forbindelse med å befinne seg i tid, hvor fortiden er idealisert, og fremtiden uviss og intetsigende. Det dreier seg også om usikkerhet i møte med fare, enten den oppleves som en ytre trussel eller en indre redsel. Til sist er et likhetstrekk ambivalensen vi føler i møtet med det som skremmer oss eller hensetter oss i en sørgmodig stemning. Ikke bare våger og orker vi å se; *vi nyter faktisk også det vi ser*. Det er snakk om en amoralsk nytelse, som ikke kan knyttes verken til det skjønne, det sanne eller det gode, men til våre skjulte frykter, traumer og begjær.

Døden er også en fellesnevner mellom begrepene, og vi ser den både hos Hammershøi og Bibin. Ikke fremstilt eksplisitt i form av velbrukte symboler, men gjennom et fravær av mening, liv og identitet, eller i en anelse om potensielt fatale trusler som hviler i skyggene, i utkanten av maleriet, i det rommet vi ikke ser, men kun kan forestille oss. Døden spøker i dypet av Freuds *das Unheimliche*, og representerer det mest fryktinngytende av alt vi kan forestille oss. I melankolien er dødens rolle todelt: den oppleves som truende, men samtidig befriende. Det er ikke kun snakk om frykten for døden, men også fortvilelse knyttet til fraværet av døden, hvor man er fanget i et evigvarende, grått *nå*, og lengter mot slutten. Angst og frykt kan i stor grad spores tilbake til frykten for døden. Spesielt gjelder dette kanskje panikkanfall, der man gjerne opplever en sterk følelse av å holde på å dø. Også fryktens attraksjon er bygget på en fascinasjon for det truende og farlige, det som kan skade oss, ja, i ytterste konsekvens tilintetgjøre oss.

⁹⁷ Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*, 87-88.

I *das Unheimliche*, som i fryktens attraksjon, ligger det en dualitet mellom avsky og nytelse, skrekk og nysgjerrighet. Man blir på samme tid både jeger og bytte, offer og overgriper. Vi kan si det med Hugh Haughtons ord: ”’*The Uncanny* explores wishful fears.’”⁹⁸ Freud og Svendsen har på sett og vis begge diskutert estetiske spørsmål knyttet til ubehag og frykt, men vinklet det forskjellig. Der Svendsen knytter frykt mest til det som kan skade oss, knytter Freud det like mye til fortrenge ønsker og begjær som hjemsøker oss i merkelige forkledninger. Det kan virke som at Svendsen knytter fryktens attraksjon mest til overlevelsesinstinktet, altså til en tydeligere liv/død- problematikk, mens Freud også knytter ubehaget og angsten i *Das Unheimliche* til tabuer og undertrykte følelser. Han skiller opphavet til den varianten av *das Unheimliche* som lurar i vår felles, nedarvede frykt for døden, fra de mer spesifikke urovekkende forestillinger som også kan være ulike fra person til person. Begge deler kan likevel sees i kunsten og problematiseres gjennom en bestemt estetisk behandling. Slik vi har sett, mente Freud at frembringelse av unheimlicheit er mest vellykket i de tilfeller der kunstneren har gått frem nettopp for å frembringe en slik stemning.

5. Billedanalyse

Jeg skal nå foreta en analyse av de to verk. Først analyserer jeg bildene for seg, deretter drøfter jeg dem i en komparativ analyse. Formålet er å diskutere og tolke visuelle virkemidler i de to utvalgte verkene. Videre håper jeg dette vil belyse hvordan kunsten virker inn på oss som betraktere. Jeg vil knytte Hammershøis bilde til *das Unheimliche* og melankoli, og Bibins bilde til *das Unheimliche*, frykt og angst, og fryktens attraksjon. Temaer som spesielt vil bli drøftet, er fargevirkning, lys og mørke, liv og død, tid og rom, offer og overgriper, dobbeltgjengeren og gjengangeren.

⁹⁸ Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Introduksjon av Hugh Haughton, xlii.

5.1. Vilhelm Hammershøi. *Sovekammer.*

Hammershøi arbeidet gjentatte ganger med kvinner ved vinduer. Dette motivet er i seg selv langt fra nytt. Vi finner det for eksempler hos Johannes Vermeer og andre hollandske 1600-talls malere som Hammershøi gjerne sammenlignes med. Her er situasjonene ofte hverdagslige, som når kvinnen lener seg ut av vinduet for å snakke med noen, slik vi ser hos for eksempel Jacobus Wrels *Kvinne ved vindu* fra 1654, eller kontemplative, som i *Pike som leser et brev ved et åpent vindu*, av Vermeer. Hos Caspar David Friedrich og andre romantiske malere, kan den unge kvinnen stå og stirre lengselsfullt ut i uendelige landskap eller blomstrende hager. Hun kontemplerer, lengter, venter, og hun knyttes til en verden utenfor og deltar i en større fortelling som antydes for betrakteren. Men hva så med kvinnen i *Sovekammer*? Hvilken fortelling er *hun* en del av? Hun står med ryggen vendt mot oss og holder armene samlet foran seg. Håret hennes er satt opp i en liten knute, kjolen svart. Rommets sparsomme interiør, kun bestående av en liten, svart ramme, lyse, florlette gardiner og to oppredde senger med hvite laken, forteller oss at vi befinner oss i et soverom, men ellers får vi ingen informasjon om hvor vi er, hvem som bor her eller hvordan livet deres arter seg. Det forteller oss heller ingenting om kvinnen.

Vinduet i Hammershøis bilde er lukket, og lyset som faller inn i rommet er blekt og kaldt. Vinduet tilbyr oss ikke noen egentlig utsikt eller utvei. Det knytter oss ikke til et større narrativ. Snarere er det som om uterommet bare er nok et rom i en evig labyrint. Poul Vad peker på hvordan Hammershøi slett ikke åpner vinduene for oss, men heller lukker dem:

[...] Gjennom sin kunstneriske metode understreket Hammershøi de enkelte tings egen, iboende uttrykksverdi. Vinduet, hos Caspar David Friedrich øye eller kanskje snarere linse ut mot verden, er hos Hammershøi sløret, en uskarp linse, og sprossene et gitter, som kun forsterker opplevelsen av rommet som lukket, en del av labyrinten.⁹⁹

⁹⁹ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*, 192.

Kvinnen befinner seg i en innestengt verden, og vi er stengt inne sammen med henne. Vad tar likevel ikke til orde for en sentimental lesning av kvinnens rolle i Hammershøis bilder. Hun er ikke først og fremst en kvinne, men et element blant flere i en komposisjon der alle ting har like stor verdi for det kunstneriske øye:

[...] hennes (kvinnens) tilstedeværelsen tømt for innhold, men så oppstår umerkelig et annet innhold. Hennes tilstedeværelse er en fullstendig vegetativ tilstand: den fremkaller hverken bildet av en avsluttet handling eller en potensiell handling, den er tvert imot bildet på all handlings fravær [...] kvinnens ikke- handling blant de livløse, uttrykksfulle møbler og vegger fremhever øyeblikkets fortryllelse, at tiden står stille, at tomheten er fylde.¹⁰⁰

Vad peker altså på flere aspekter ved kunstnerens bilder som den senere Hammershøi-forskningen har forholdt seg til, nemlig fraværet av handling og historie, hvordan kvinnene er like mye (eller lite) levende som møbler, gardiner, vegger og billedrammer, hvordan tiden ser ut til å være frosset, og hvordan bildene fylles av en megetsigende tomhet. Et annet aspekt som knyttes til Hammershøis bilder, er en slags mystisk, nærmest ubehagelig stillhet, slik vi blant annet ser i bøker som *Den forunderlige stillheten* og *Hammershøi. Stillhetens målare*. Ifølge Freud skiller melankolien seg fra sorgen ved å være stillestående og tilbakeskuende. Sorgen er en aktiv prosess, det er et arbeid frem mot en bedre tilstand. Melankolien er derimot preget av det monotone og statiske. Dermed blir den også *stillhetens tilstand*, og denne stillheten preger alle Hammershøis bilder.

Kan disse komponentene forklare hvorfor Hammershøis bilder gjerne omtales som melankolske og klaustrofobiske? Kasper Monrad bemerker en slags tafatthet i maleriene, eller snarere en mangel på muligheter:

The people in the pictures are all in a situation where there seem to be no options. Time is frozen, and their existence appears quite static- even though we know rationally that neither the reading nor the household chores could in reality be drawn out to all eternity.¹⁰¹

Heller ikke i *Sovekammer* finnes det noe valg. Det er ingenting som antyder en endring i kvinnens situasjon, det skapes ingen følelse av aktualitet eller fremgang. Kanskje har denne kvinnen alltid har stått ved dette vinduet. Det var intet *før*, og det vil heller ikke være noe

¹⁰⁰ Vad, Poul, *Hammershøi. Værk og liv*, 203.

¹⁰¹ Monrad, Kasper. "Intense Absence". *Hammershøi and Europe*. München: Prestel Verlag, 2015, 19.

etter. Hennes personlighet er skjult for oss. Hun fremstår mer som et minne, et ekko av noe tapt, enn som et levende menneske.

I Hammershøis billedverden åpner dørene seg stadig mot nye rom, uten at vi føler vi har kommet noe nærmere et svar på hva som skjer, hvor vi skal, eller hvem som bor her. Vinduene vender ut mot portrom og bygårder der de tomme vinduene i husene på motsatt hold stirrer stumt tilbake på oss. Der utsikten er fri for arkitektur, ligger landskapet i tåke. I alle tilfeller er vi innestengt. Vad beskriver det slik:

Denne verden minner i høy grad om en labyrint, et system av rom som lukker seg, og som det ikke gis noen utvei fra uansett hvor blikket beveger seg. Selv et synspunkt utenfor leilighetens omsluttende vegger, i gårdsrommet, velges slik at blikket ledes inn i hjørner, hvorfra det ikke finnes noen utvei.¹⁰²

Vi befinner oss slik i et sinnrikt system av dører og vinduer som virker forvirrende og klaustrofobisk. Om dørene kan åpnes, er det bare mot nye rom. En endelig utvei presenteres vi aldri for. Freud peker på hvordan unaturlig mange gjentakelser skaper ubehag hos oss. Han knytter dette til Nietzsches formulering om ”den evige gjenkomst av det samme,” og belyser hvordan kunst og fiksjon *virker* på spesielle måter ved å *insistere* gjennom urovekkende gjentakelser.¹⁰³

I *Hammershøi and Europe* knytter Peter Nørgaard Larsen Hammershøis bilder til en følelse av *hjemløshet*. Han setter følelsen av å ikke riktig tilhøre, å ikke helt finne ut hvordan man skal tolke verkene, i sammenheng med nettopp Freud og *das Unheimliche*. Han hevder Freuds begrep kan assosieres med et syn på det moderne livets mangel på normer, og spesielt med det moderne, gudløse mennesket følelse av utrygghet. Hjemmet som en trygg havn ble erstattet med en følelse av fundamental ensomhet. Nørgaard Larsen mener dette manifesterer seg i Hammershøis mange interiører. Hammershøi åpner opp for et rom hvor det moderne mennesket kan reflektere rundt sin hjemløshet.¹⁰⁴ Nørgaard Larsen tolker Hammershøis bilder i lys av samfunnet og tiden de ble til i. Han mener hjemløshet kan være et fruktbart konsept i møte med Hammershøis kunst.¹⁰⁵ Den fremmedgjørende, uhåndgripelige stemningen i bildene kaller Nørgaard Larsen for ”the domesticated sublime.” Med tanke på at Hammershøi malte sine egne stuer, soverom, vinduer, gjenstander og møbler, er det lite som

¹⁰² Vad, Poul, *Hammershøi. Værk og liv*, 190.

¹⁰³ Kittang, Atle. *Sigmund Freud*. 108.

¹⁰⁴ Larsen, Nørgaard Peter. ”Hammershøi and homelessness.” *Hammershøi and Europe*, 185.

¹⁰⁵ Larsen, Nørgaard Peter. ”Hammershøi and homelessness”, *Hammershøi and Europe*, 181.

minner om hjemlig hygge i noen av hans bilder. I fotografier av Hammershøis leiligheter fremstår rommene langt fra nifse. De er bare mer eller mindre møblerte rom. Men gjennom hans kunstneriske intelligens, gjennom et selektivt og bestemt kunstnerblikk, som forskyver det hverdagslige over i noe overnaturlig og tidens puls over i det evige, fremstår rommene ”levende”. Dørene åpner opp for noe *forbi* virkeligheten. Gjennom forskyvning har hverdagsliv blitt til drøm. Vinduene stirrer tilbake på oss, dørene inviterer oss inn mot hemmeligheter eller stenger oss ute, møblene holder pusten. I Hammershøis bilder skjer en merkelig forandring: Noe livløst fremstår som levende, og menneskene blir til møblement, kun en del av en perfekt komposisjonell helhet. Nørgaard Larsen skriver:

From the basis of what is in many ways Hammershøi’s artistic and cultural point of departure, his familiar or *heimliche* setting (...) we see a change and a cleansing in which the homely and familiar shifts towards something unheimlich, which is- to varying degrees, depending on the interpretative sensibility- experienced as eerie, uncertain, perhaps even as something that provokes anxiety.¹⁰⁶

Her trekkes også de sidene ved Hammershøis kunst som oppleves nærmest angstvekkende, frem. Angsten ligger i så fall ikke i handlingene i bildet, men snarere i *fraværet* av handling. Et foruroligende innhold antydes nettopp gjennom stillheten.

I *Sovekammer* har Hammershøi malt det som trolig er hans søster Anna i et av familiens soverom, og likevel er det ingenting som oppleves som hjertelig eller inviterende ved verken henne eller rommet. Kvinnen er plassert midt i bildet, og den svarte silhuetten hennes mot det hvite vinduet skaper et foruroligende fokuspunkt. Svart kobles i vesten tradisjonelt til død, ulykke og depresjon. Vi ser for eksempel ”svart på tilværelsen”. Vår reaksjon til svarte skikkelser og silhuetter kan også sees i sammenheng med vår mørkeredsel. Svart kobles gjerne mot mørket, mot noe obskurt, hemmelig og uforklarlig. Vi ser dårlig i mørket, og kan derfor oppleve mørket som farlig fordi vi ikke kan gjøre rede for omgivelsene rundt oss. At Hammershøi har valgt å male kvinnen i svart kjole, er derfor med å gi bildet et mer urovekkende preg.

Hammershøi bruker lysets tilstedeværelse og fravær til å definere rommet, og han skaper slik en romlighet som liksom suger oss inn. Mye av bildets drama finner vi i kontrastene mellom lyset og mørket. Fargebruken er så sparsom at bildet ved første øyekast kan minne om et svart-hvitt- foto, men ved nærmere ettersyn varmes bildet opp av skimrende sepia, oliven og oker- toner. Den myke graderingen av lys og skygge, hvor formen på kvinnens

¹⁰⁶ Larsen, Nørgaard Peter. ”Hammershøi and homelessness”, *Hammershøi and Europe*, 185.

kjole nesten løses helt opp mot det gråbleke gulvet, skaper en uvirkelig atmosfære. Det er nærmest som om motivet er sett gjennom halvt åpne øyne, eller en tåkete linse. Kanskje også gjennom tårer?

Hammershøi har malt flere varianter av det som trolig er samme interiør, men disse malerier er holdt i lyse blåhvite toner, og dermed fremstår rommet også fullstendig annerledes. I *Sovekammer* er det som om et slør av sorg eller tristhet ligger over bildet og visker ut fargetonene. Vi er fanget i og farget av det melankolske. Espen Hammer beskriver opplevelsen av melankoli slik i *Det indre mørke*:

Vi kjenner til det alle sammen, selv de mest robuste av oss: hvordan alt vi gjør og opplever med ett blir grått og fargeløst; hvordan alle forskjeller forsvinner i et sort hull av navnløs tristesse; hvordan livet i seg selv forflates; hvordan alle våre lidenskaper tørker inn; hvordan vi trekker oss tilbake fra alt og alle og søker tilflukt i oss selv uten fortid, uten fremtid- i et Nu som bare varer og varer...¹⁰⁷

Det dunkle rommet kvinnen befinner seg i, kan slik like gjerne oppfattes som en tilstand hun er oppslukt av, og vinduet blir en åpning mot en verden hun ikke kommer seg ut i. Men kanskje vil hun heller ikke ut? Hammer påpeker jo nettopp hvordan vi ”trekker oss tilbake fra alt og alle og søker tilflukt i oss selv.” Kanskje har kvinnen resignert og sluttet seg til mørket.

De spartanske sengene som står pent oppredd med hvite sengetepper gir assosiasjoner til sykehus eller en form for institusjon. De hvite sengeteppene, som kan minne om slike man legger over de døde på sykehus, lyser med en nærmest uvirkelig glød. Er det virkelig lyset fra vinduet som treffer dem? Eller lyser de opp *innenifra*? De står i en sterk kontrast til den svarte, søyleformede kvinnen. Det intenst hvite vibrerer mot det absorberende svarte.

Sengen som motiv har, i likhet med vinduet, ulik symbolverdi i kunsten. Den kan hentyde mot seksualitet og fruktbarhet, søvn, latskap eller overflod, men like gjerne til mareritt og selve døden. I sengen finner vi det horisontale, passive, evige, kontrært til det vertikale, aktive og levende. Men også soverommet har sin egen verden av tolkningsmuligheter, ideer og symbolverdier. Ifølge Karin Johannisson er soverommet så vel knyttet til angst som til ro og hvile:

I den store nervøsitetsbølgen som hjemsøker Europa rundt forrige århundreskifte, fremstilles soverommet ofte som et sted for angst snarere enn et sted hvor man kan hvile og hente krefter. (Erfaringen dokumenteres i brev, selvbiografier og pasientjournaler.) Hele dagens uro er i sengen pakket ned under dynen: prestasjonskrav, nederlag og forsmedelser utstyrt med diffus hevnlust. Men også andre ting. Kroppens oppløste tilstand, de

¹⁰⁷ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 9.

slappe lemmene, danner en inngang, som mørke porter, til borttrengt begjær og seksuelle fantasier, de ”nattens karnevaler” som plager borgerlighetens drømmer.¹⁰⁸

Her beskrives soverommet som et slags marerittkammer der alle livets tap, skuffelser og fortrenge lyster velter ut. Her inne er vi fanget i melankoliens tilstand, i gråsonen mellom drøm og virkelighet, liv og død. Vi er ikke bare fanget i et rom eller i nattens mørke, men i oss selv.

5.2. Dragan Bibin. *Dead End*.

I dette maleriet hensetter Bibin oss straks inn i et drama. En vill fugl som normalt tilhører naturen og skogen, skal ikke oppholde seg innendørs. Med andre ord forstår vi raskt at noe må være galt. Fuglen forsøker desperat å komme seg ut. Men hvorfor fly mot en mørk vindusrute? Ville det ikke være mer naturlig for en fugl å fly mot lyset? Hva gjør fuglen her inne? Hva er det den er så redd for? Hvilken sinnstilstand er det egentlig vi møter her, fuglens eller vår egen?

Malerteknisk forankrer Bibin seg i en klassisk figurativ tradisjon. Rommets perspektiv er korrekt, fuglen er fremstilt realistisk og detaljert. Den er kroppslig og taktil; det er som om vi nærmest *føler* det myke dunet og de lange, stive fjærene. Samtidig er den skjør som tynt papir, flat, som om den er klippet ut og limt inn i bildet. Denne merkelige effekten er et resultat av bildets sterke lys. Når man kaster et veldig skarpt lys rett på et objekt, fremstår objektet flatt. Lyset i Bibins bilde skiller seg fra for eksempel barokkmalerienes, der lys og skygge mykt definerer former og volum. Til tross for at Bibins kunstnerskap bygger på klassisk figurasjonen, bryter han samtidig med denne. I stedet for å bruke lyset til å illudere volum, benytter han seg av lyset for å skape et surrealistisk uttrykk. Og hvorfor er det ingen refleksjon av lyset i vinduet? Dersom noen lyste på fuglen med en lommelykt eller en blitskaster, skulle dette reflekteres i ruten. Vi kan tenke oss at det derfor ikke dreier seg om et virkelig lys, men et *indre* lys, der ubehaget vekkes ved ideen om at noe glemt og fortrengt plutselig åpenbarer seg for oss. Bildet har en fotografisk karakter, men samtidig mangler det logikken vi forbinder fotografiet med.

Fuglens vinge som støter mot veggen gir en fornemmelse av klaustrofobi. Rommet lukker seg nærmest rundt fuglen, men også rundt oss som tilskuere. Den skarpe skyggen fuglen kaster mot veggen skaper visuell dramatikk i bildet, men kan også knyttes til Freuds

¹⁰⁸ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 148- 149.

eksempel om *dobbeltgjengeren*. Freud hevdet at dobbeltgjengeren gikk fra å være en forsikring mot døden, til å bli en illevarslende påminnelse om den.¹⁰⁹ Skyggen blir her et *memento mori*, en påminnelse om døden. Ikke bare fuglens død, men også vår egen.

Skygge som visuelt virkemiddel brukes i kunsten for å for eksempel antyde anatomi, lyssetting, vinkler, tid på døgnet eller årstider. Men mange kunstnere har også brukt skygger bevisst nettopp for å skape en truende eller melankolsk atmosfære.

Bibin holder seg til en fargeskala i bleke og kalde toner, brutt opp av enkelte varmere farger som rødt, oker og brunt. Detaljene i fuglens fjærdrakt er realistisk gjengitt, men fuglens hode fremstår forenklet, nesten karikert, og det oppstår dermed også en kontrast mellom en summarisk og en detaljspesifikk malerstil som antyder at kunstnerens overordnede formål slett ikke har vært å gi en objektiv beskrivelse av en fasan. Det er heller ikke snakk om å gjenskape en faktisk hendelse eller et hverdagslig fenomen. Og er det ikke underlig maniert over fuglen? På samme tid er den både sprell levende og utstoppet, som en fugl på zoologisk museum, foreviget i flukten. Freud peker på hvordan ubehag vekkes i oss nettopp når vi ikke klarer å bestemme om noe er levende eller dødt.¹¹⁰

Bildets surrealistiske, marerittaktige uttrykk skaper en slags unheimlicheit. Vi er presentert for noe kjent; et rom, en fugl, et vindu, men også noe ukjent; hva gjør fuglen her? Hvorfor er det ingen refleksjon i vinduet? Freud påpeker hvordan en følelse av ubehag i møte med kunst og litteratur avhenger av en forankring i en gjenkjennbar virkelighet, som kombineres med noe uventet eller absurd. Ubehaget forsvinner i møte med fantasiskikkelser i det øyeblikket vi aksepterer et bestemt kunstnerisk univers som autonomt og separert fra vår egen virkelighet. Vi godtar den kunstig skapte verdens betingelser. Men straks dikteren eller kunstneren stiller seg på den felles realitetens grunn, det vi kan kalle et objektivt utgangspunkt, endrer dette forholdet seg. Jo mer forankret i vår felles virkelighetsoppfatning en historie eller et maleri er, dess mer urovekkende fremstår de elementene som ikke helt *passer inn*.¹¹¹ Videre belyser Freud hvordan vi er styrt av dikteren eller kunstneren gjennom den *stemningen* vi henses i, og gjennom de forventninger som vekkes i oss:

¹⁰⁹ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 142.

¹¹⁰ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 141.

¹¹¹ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*, 53.

[...] He (forfatteren) betrays us to a superstition we thought we had 'surmounted'; he tricks us by promising us everyday reality and the going beyond it. We react to his fictions as if they had been our own experiences. By the time we become aware of the trickery, it is too late: the writer has already done what he set out to do.¹¹²

Fordi vi lures til å tro at vi befinner oss i en gjenkjennbar virkelighet, reagerer vi også desto sterkere når vi presenteres for det som ikke passer inn. Freud konkluderer med at uansett hvordan forfatteren velger å forvirre oss, tilbyr fiksjonen muligheter for en opplevelse av das unheimliche som ikke ville være tilgjengelig i det virkelige liv.¹¹³

Bildets forvirrende, foruroligende karakter kan også knyttes til vår egen rolle i maleriet. For man kan spørre seg om det er oss som betraktere fuglen frykter? På en måte spaltes vi i to: Vi føler ubehag ved synet av den redde fuglen, samtidig som vi også påfører fuglen frykt. Distinksjon mellom angst og frykt som følelsetilstander er tydelig, samtidig som disse affektene også henger tett sammen. Begge tilstander kan sies å være presentert i Bibins maleri. For mens fuglen åpenbart føler frykt, kan vi som *betraktere* oppfatte maleriet som et bilde på angst. Fuglen flukter fra en fare som er ukjent for oss, og nettopp denne uvissheten kan knyttes opp mot angsten.

På norsk betyr *dead end* blindvei. Bildets bokstavelige betydning er derfor klart: fuglen flyr rett og slett i feil retning og kommer ikke videre. I overført betydning kan tittelen imidlertid peke på en situasjon eller tilstand man ikke kommer seg vekk fra. Den engelske tittelen antyder også at bildet kan leses i forbindelse med døden. Kanskje er det rett og slett døden fuglen flyr mot? Rollo May skriver at angsten kan sees som en trussel fra *ikke- væren*. Det beste eksempelet denne *ikke- væren*, er døden, som utsletter og tilintetgjør. (kilde) Men man kan også knytte trusselen til *fragmenteringen*. Freud hevder angsten for fragmentering bygger på frykten for at vår personlighetens ulike deler skal gli fra hverandre, at vi skal bli fremmede for oss selv. Han peker på den symbolske kastrasjonsangsten som en bakenforliggende faktor for denne typen ubehagsopplevelse. Vi kan kjenne igjen denne frykten i forbindelse med anfall av panikkangst. Man opplever ofte en sterkt frykt for å dø, besvime eller bli gal. (kilde) I alle tilfeller fungerer bildets tittel suggestivt og forsterker det foruroligende innholdet.

Det er interessant at Bibin velger å male dyr i en utstilling som behandler den menneskelige tilstand. Det er nærliggende å tenke at dyrene blir en metafor for menneskelige følelser, og ikke minst for den instinktive redsel, den grunnleggende angst eller uro som

¹¹² Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 157.

¹¹³ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 157.

gjærne undertrykkes av den menneskelige fornuft. Dyr befinner seg i en tilstand av umiddelbarhet. Svendsen påpeker at dyr ikke kan kontemplere over egen eksistens eller forestille seg en fremtid.¹¹⁴ Derfor blir de også et symbol på livet, på eksistens, i sin reneste, men også mest sårbare form.

Valget av fugleart er dessuten bemerkelsesverdig. Bibin maler en fasan, en fugl som har sin opprinnelse i Asia, og som er innført til Europa som jaktvilt. Fuglen er dermed hjemløs i dobbelt forstand: den hører ikke hjemme i rommet, og den hører ikke hjemme i faunaen utenfor. Dersom Bibin hadde malt en kråke, ville bildet føyd seg inn i en mer typisk vestlig forestilling om død og ulykke, og en liten spurv svirrende rundt i rommet ville gjort motivet mer gjenkjennbart. Småfugl og kråker er dessuten fugler som gjerne holder seg i nærheten av mennesker. Vi representerer ikke noen direkte fare for dem. Fasanen derimot, er en fugl mennesker jakter på for å spise. Dersom vi er fasanens ”jegere”, er det enda mer illevarslende at den har forvillet seg inn på vårt område. Fuglens desperate kroppsspråk indikerer jo nettopp at noen eller noe er i rommet med den. Når vi ser på bildet, trer vi inn i fuglen og blir på den måten direkte konfrontert med den. Det er *meg* eller *deg* den ser, det er oss den flykter fra. Slik kan vi si at Bibin har malt et bilde, ikke bare av fuglen, men like mye av de som *ser* på fuglen.

Et fremtredende trekk ved Bibins bilde, er klaustrofobien, tydeliggjort ved det smale rommet og den innesperrede fuglen. Men kanskje fremstår bildet mer klaustrofobisk nettopp fordi det er besjelet av noe menneskelig, eller at det antyder livets eneste mulige løsning, døden, som kan virke klaustrofobisk på de fleste. Vi møter fuglen i den tilstanden vi deler med alle virveldyr: dødsangsten, den som knytter dyr og menneske sammen.

Fryktens oppgave er i utgangspunktet å motivere oss vekk fra det truende objektet. Slik kan man tenke seg at frykten også vil synke betraktelig straks vi er i sikkerhet. Men hva så med angsten? Svendsen påpeker hvordan frykten alltid har et intensjonalt objekt. Uten et slikt objekt vil det ikke lenger handle om frykt, men om fysiske symptomer som hjerteklapp, skjelving eller hyperventilasjon. Med andre ord: når man befinner seg i en fryktlignende tilstand uten å vite hva man frykter, er det sannsynlig at det man opplever, er angst.¹¹⁵ I motsetning til frykten vil ikke angsten nødvendigvis reduseres bare man kommer seg i sikkerhet. For angsten er gjerne knyttet til noe som i utgangspunktet *ikke* er farlig, som for eksempel en tur på butikken, hverdagslige togreiser, høytlesning foran klassen eller å lese om sykdommer. Hvordan skal man komme seg i sikkerhet fra seg selv og sine egne tanker? Noen

¹¹⁴ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*,. 31-32.

¹¹⁵ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 40.

ganger har ikke angsten engang et kognitivt utgangspunkt; den kan være et rent kroppslig fenomen, slik vi ofte ser i panikkangsten. Moxnes skriver:

Nevropsykologisk forskning viser at angst kan sette igang amygdala direkte uten å gå via hjernebarken. Vi reagerer altså på en fare før vi ser den. Dette er en snarvei for å bli redd, og som sådan en fantastisk overlevelsesmekanisme. Angst kan også oppstå uten at det er påvist aktivitet i amygdala overhodet, vi kan altså bli redde fra flat mark, som lyn fra klar himmel. Med dette har nevropsykologien vist at angsten kan ta mange veier, noe som evolusjonistisk sett er svært viktig. Angst er så avgjørende for menneskeartens overlevelse at den ikke kun er lokalisert ett sted i hjernen.¹¹⁶

Selv om angsten, slik som frykten, har positive egenskaper, slik Moxnes beskriver her, er det samtidig lite som kan ødelegge livet mer enn angsten dersom den tar overhånd. I panikkangsten mister vi både verden og oss selv. Plutselig rammes vi av en sterk frykt for å besvime, dø eller bli gale, uten å forstå hvorfor. Vi kan handle absurd og irrasjonelt og faktisk påføre oss skade nettopp fordi vi er redde. Angsten blir derfor, i større grad enn frykten, til hindring for oss. I lengden blir vi utslitt og nedslitt av den. Er det denne tilstanden vi ser hos Bibin? Fuglen flyr fra lyset mot mørket- noe som fremstår som en irrasjonell handling. Den ser også ut til å ville gjenta denne handlingen til ”evig tid”, fordi panikken hindrer den i å tenke klart. Noe i lyset forekommer fuglen så fryktelig at mørket- eller døden?- er å foretrekke. I panikkangsten blir vi som et skremt dyr, intenst tilstede i øyeblikket.

Så hvorfor vil vi se på dette bildet? Hva er det som lokker oss inn i dette indre rommet? Svendsen mener det paradoksalt at vi finner glede i å dvele ved objekter som vekker den følelsen av frykt vi vanligvis forsøker å unngå, men han mener vi opplever en *stedfortredende frykt*, der en annen person, eller et dyr, enten fiktiv eller virkelig, befinner seg i en fryktinngytende situasjon. Vi deltar i frykten på avstand, og får slik mulighet til å oppleve skremmende situasjoner uten selv å være i virkelig fare.¹¹⁷ Samtidig opplever vi jo Bibins bilde som en slags virkelighet. Det vil si at vi lever oss inn i det og slik lar det bli en del av oss. Uroen, uhyggen, angstfølelsene vi føler, kan dermed sies å være ”ekte” følelser, selv om vi ikke er befinner oss i noen ytre fare. Svendsen skriver at Maurice Merleau- Ponty påviste hvordan hele vår kroppslighet en betingelse for enhver estetisk erfaring, også når vi betrakter malerier og annen kunst.¹¹⁸

¹¹⁶ Moxnes, Paul. *Hva er angst*, 52/53.

¹¹⁷ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 100.

¹¹⁸ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 102.

5.3 Komparativ analyse

Gjennom en komparativ analyse vil jeg nå gå nærmere inn på bildenes stemningsinnhold og de assosiasjoner og følelser disse kan tenkes å vekke hos oss som betraktere. Her vil jeg undersøke visuelle virkemidler som teknikk og malemåte, forholdet mellom lys og mørke og fargenes virkning, men også knytte bildene til mer abstrakte begreper som for eksempel tid og rom, liv og død, drøm og virkelighet.

Hammershøi og Bibin har anvendt oljemaling, som fra midten av 1800- tallet for første gang kunne kjøpes på tuber. Malingen ble nå lettere å frakte med seg, og denne revolusjonen la blant annet til rette for *plain air*- maleriet. Oljefargen måtte imidlertid lenge blandes med løsemidler, men i dag finnes det også oljemaling som kan blandes med vann. Oljefarger tørker sakte, og det tilrettelegger for stor frihet i prosessen fordi man lett kan viske vekk feil eller male over, nærmest et ubegrenset antall ganger. En god oljemaling har også sterke, klare pigmenter med god dekkevne. Malingen kan smøres på i tykke lag eller påføres tynt. Man kan altså oppnå både en opak og transparent effekt. Hammershøi har benyttet seg av oljemalingens myke, kremaktige kvalitet og malt sitt bilde med lette, antydende strøk. Overgangen mellom lys og skygge kan ved første øyekast forekomme oss brå, men ved nærmere ettersyn oppdager vi hvordan kunstneren på en følsom og delikat måte sakte har gradert tonene, fra det skarpe, lysende hvite til det bløte, hemmelighetsfulle mørke. Kvinnens tette, svarte kontur duses sart ut mot det nakne gulvet, og som et gjenferd blir hun stående og nærmest sveve over bakken. Denne effekten minner om den man kan oppnå ved å tegne med kritt eller kull, et medium Hammershøi forresten var også godt kjent med. Gjennom denne duse, antydende malemåten skaper kunstneren en stemning som kan assosieres til drømmer, minner eller visjoner. Vi kan stille oss spørsmålet om kvinnen egentlig ”er” i rommet eller om hun for eksempel bare er et minne om noen som en gang har oppholdt seg der. Hun får den samme spøkelsesaktige karakter som de gjennomsiktige gardinene eller de hvite sengetepper. Det er i det stille dramaet mellom det skimrende lyse og de bløte, mørke partier at bildet ”oppstår”. Kvinnens form defineres av lyset, men selv er hun som en skygge som tilhører rommets mørke.

Bibin har malt sitt bilde i en strengere, fastere form, men også her oppløses det lyse sakte inn i det mørke. Den hvite veggen ser ut til å bestå av gulhvite og lyse blåtoner, trolig som et resultat av en laseringsteknikk. Resultatet er i alle tilfeller en slags sykkelig, feberaktig hvitfarge som står i kontrast til fuglens rødbrune kropp. Bibin maler mer detaljert enn Hammershøi, noe vi ser i fuglens tydelig definerte fjærdrakt og i vinduets strenge, rette linjer. Penselstrøkene er hos Bibin heller ikke like fremtredende. Der Hammershøi bruker lys og skygge og penselens mykhet til å fremkalle maleriet, er det noe mer illustrativt over Bibins uttrykk. Dette passer godt med Hammershøis kunstneriske bakgrunn, som stor sett dreide seg om det malte bilde, selv om han også var en dyktig tegner, og Bibins bakgrunn, som i større grad baserer seg på tegning og illustrasjon.

Både i Hammershøi og Bibins bilder finner vi toner av blåsvart, blålig hvitt, blågrått, grønt, melkehvitt, oker, mørkebrunt og grått. Bildenes fargemessige holdning er neddempet og svakt, med svart og hvitt som de mest fremtredende kvalitetene. I den grad det er snakk om fargekontraster i Hammershøis bilde, er det ved den store kontrasten mellom svart og hvitt, lys og mørke. Men bildet har som helhet likevel et homogent fargeuttrykk, for kulørtone og andre elementærfarger samsvarer med hverandre. Det svarte og det hvite fungerer i en symbiose der de harmonerer, forsterker og demper hverandre. Slik understreker fargebruken kvinnens tilknytning til rommet rundt. Bibins bilde er også dominert av svart og hvitt. På samme måten som hos Hammershøi blir rommet først og fremst definert gjennom det sterke lyset og graden av svarthet og hvithet i fargene. Men Bibin jobber med skarpere kontraster mellom det svarte og det hvite, slik vi ser ved vinduet mot veggen. Hvitheten i Bibins bilde er av en skarpere og mer aggressiv karakter. Dette gir assosiasjoner til lynglimt eller blitslys. Fuglen tydeliggjøres og fremmedgjøres ved å stilles opp mot den hvite bakgrunnen. I Hammershøis bilde bidrar gråtoneskalaen, kun med innslag av dempede farger, til å skape et harmonisk fargemessig uttrykk. Bibins bilde har, til tross for at det deler mange av de samme fargemessige egenskaper med Hammershøis bilde, et mer urovekkende uttrykk. Dette har naturligvis også å gjøre med Bibins malestil, som er strengere enn Hammershøis. Den er på sett og vis konkluderende, der Hammershøis malestil er antydende. Bibin inkludert rødt i sitt maleri, en liten detalj som får en avgjørende betydning for bildets helhetlige karakter. Rødt er i seg selv en varselfarge, og slik gjenspeiler den det skremmende motivet. Rødt er den fargen vi først legger merke til. Fargen er også knyttet til lidenskap, angst, blod og død. Selv om det kun er et lite innslag av rødt i bildet, suges vi likevel mot det. Hammershøi har på sin side holdt seg unna en slik dramatisk virkning. Oppsummert kan vi si at mens fargebruken hos Hammershøi samler motivet, oppstår det splittelse hos Bibin. Fuglen fremstår slik ikke bare

motivmessig, men også visuelt, fremmed i omgivelsene, mens kvinnen i Hammershøis bilde i mye større grad er en del av dem.

Karin Johannisson gir en beskrivelse av melankoliens fargepalett som kan knyttes til Hammershøi: ”Melankoliens farge er svart eller blå. Blånyansene løper fra lysende safirblått via skumringsblått til en dyp blå (feeling blue). Men fargen kan også være grå eller hvit. Depresjonen, derimot, blir tilskrevet en spiss irrgønn farge.”¹¹⁹ Karl Madsen, som var en av Hammershøis viktigste støttespillere, knyttet kunstneren til motebegrepet *neurasteni*, skapt av den amerikanske psykologen G. M Beard. I Danmark ble begrepet forfektet av psykiateren Knut Pontoppidan. Ved neurasteni forsto man en slags overfølsomhet i nervesystemet som en naturlig følge av den rastløsheten, travelheten og sosiale spenningstilstand som preget det moderne storbyliv. Karl Madsen hevdet neurastenikerne kun tålte farger i ganske små doser, og knytter denne fargesvakheten til Hammershøis kunst.¹²⁰ Ifølge Freud var neurastenien så utbredt at den nærmest hadde karakter av en folkesykdom. Årsaken var det hektiske, overfladiske storbylivet. G. M Beard hadde blant annet den teorien at kombinasjonen av et stort kunstnerisk talent og et følsomt nervesystem ga utslag for selv den minste irritasjon.¹²¹ Neurastenien kan på samme måte som melankolien knyttes til det kunstneriske talentet og til geniets lidelser. Karin Johannisson beskriver hvordan melankolien gjennom fremveksten av moderniteten skifter karakter fra dramatisk til ulike stemningsrom.¹²² Romantikkens skaperkraft glir over i depresjon eller en depressiv melankoli.¹²³ Stockholmslegen Frithiof Lennmalm konstaterte at fargen på mange pasienters lidelse var *grå*. Det dreier seg om fremmedgjorthet i en raskt foranderlig verden. Harvie Ferguson skriver at melankoli er *modernitetens grunnstemning*¹²⁴ Melankoliens skala kan deles opp i svart, grått og hvitt, eller henholdsvis *førmoderne*, *moderne* og *senmoderne melankoli*. Den svarte melankolien er dypt forankret i den antikke læren om kroppsvæskene, en balansemodell for kroppen og jeget som varte langt inn på 1700- tallet. Ordet melankoli betyr jo også nettopp *svartgalle*. Denne væsken ble beskrevet som tykk og klebrig, og den utsondret en slags svart damp som steg opp til hjernen og formørket sjelens bilder. En av melankolitypene var nettopp den

¹¹⁹ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 29.

¹²⁰ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*, 73.

¹²¹ Scravenius, Bente. “Vilhelm Hammershøi”. *Den forunderlige stillheten*, 66.

¹²² Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 46.

¹²³ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 58.

¹²⁴ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 59/60.

svartsynte. For denne melankolitypen blir verden bokstavelig talt formørket.¹²⁵ Når man følte stor skrekk og fortvilelse, var det samtidig som om man ble gjennomstrømmet av sverte.¹²⁶

Etter hvert glir den dramatisk svarte melankolien over i den trøstesløse grå, og definisjonen av melankolien overtas i stor grad av medisinen. Det dreier seg også om en følelsesstruktur hvor sverten er erstattet med en gråskala. Det er nå fremmedgjøring og tomhetsfølelse, ikke skrekk og fortvilelse, som er melankoliens grunnstemning. Tilstanden beskrives ofte som en hinne eller en frostet glass-skive som skiller jeget fra omverdenen. ”Stum og innestengt i seg selv, skriver en lege, er melankolien fanget av en sorg uten årsak... en uutholdelig, trykkende og grå stemning.”¹²⁷

Den senmoderne melankolien er hvit, og beskrives som at ” [...] en avskallet hvitfarge legger seg over virkeligheten, et blankt lys uten skygger.” Begrepet hvit melankoli ble lansert på 1700- tallet av poeten Thomas Gray, som navn på en selvnyttende, elegisk stemning. Tomheten blir den senmoderne melankoliens mest karakteristiske trekk. Her er det en endeløs lengsel skal tilfredsstilles, en altoppslukende tomhet må fylles med substitutter. Psykoanalytikerens André Green har beskrevet en type tilstander han kaller *hvit sorg*. Her dreier det seg om en distinkt form for tapstematikk. Den går ut på at man har mistet noe man ikke vet hva man har mistet, et kjennetegn ved melankolikerens vi også kjenner fra Freuds analyser. Denne følelsen mangler språk og kan derfor bare oppleves som et tomrom. Individet blir fanget i en umettelig trang til å fylle tomrommene. Den hvite melankolien skiller seg fra den grå ved sine tapte illusjoner. Her er ikke individet kun avskjermet fra et autentisk *jeg*. Snarere stiller den hvite melankolien spørsmål ved selve forestillingen om noe autentisk å kurere seg selv med.¹²⁸

Hammershøi bygger sine bilder opp i nettopp en skjør og delikat gråtoneskala, der den svarte, grå og hvite melankolien kan sies å møtes, og der fraværet av innhold skaper en lengsel etter å fylle tomrommet. Men dette fraværet skaper like fullt et nytt innhold. En indre verden, en drømmevirkelighet, eller som Poul Vad sier, ikke bare en uvirkelighet, men snarere en *annen* virkelighet.¹²⁹

Edmund Burke tilskrev det sublime en karakter av det mørke: ”For at noe skal være svært skremmende, synes det som oftest å være påkrevet med mørke. Når vi kjenner en fare i hele

¹²⁵ Johannisson, Karin, *Melankolske rom*, 31.

¹²⁶ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 32.

¹²⁷ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 57.

¹²⁸ Johannisson, Karin, *Melankolske rom*, 61.

¹²⁹ Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*, 222.

dens omfang, når vi kan venne oss til synet av den, forsvinner mye av engstelsen.” Freud på sin side, avslutter *Das Unheimliche* med å erkjenne at mørkeredsel, ensomhet og stillhet tilhører den aldri helt bekjempede barneangst. Burke påpeker hvordan mørke og natt påvirker oss og gjør oss mer årvåkne og fryktsomme:

Alle kan fornemme dette om de tenker over hvordan natten gjør frykten større i alle farlige situasjoner, og hvordan sinnet hjemsøkes av spøkelses og troll som ingen kan danne seg noe klart bilde av, og som derfor gjør at man tror på fortellinger om slike vesener.¹³⁰

Hos både Hammershøi og Bibin finner vi en kontrast mellom lys og mørke som bidrar til en følelse av uro. I *Sovekammer* befinner vi oss i et rom med dype skygger, i *Dead End* i et frenetisk opplyst rom, med et dystert landskap utenfor.

En brå overgang mellom lys og mørke har ifølge Burke sterk innvirkning på oss. Han hevder at mørke skaper mer sublim opplevelser enn lys, men at en kontrast mellom disse også er nødvendig for den sublim opplevelsen.¹³¹ Det er jo også ved det mest briljant lyse at vi finner det tetteste mørke. Sammen bidrar lys og mørke ved sin motsatte natur til å skape det sublim. Kanskje kan dette også knyttes til Freuds tese om *das unheimliche* som både noe kjent og noe ukjent. Det kjente er det vi ser, det vi finner i lyset. Og det ukjente er det obskure, det som lurar i skyggene og kanskje bare så vidt lar seg antyde. Samtidig peker jo Freud på nettopp hvordan ubehag vekkes ved at det som har vært fortrent, altså det som har befunnet seg i glemselens mørke, plutselig trer frem, i form av merkelige forkledninger. Både lys og mørke kan slik sett sies å representere en like stor ”trussel.”

Burke diskuterte også hvordan lys kan brukes i arkitektur for å skape sublim virkninger. Dette er interessant i og med at begge malerier viser en form for interiør, og slik altså arkitektur. Han skriver følgende:

[...] for å oppnå en overveldende overgang, må man gå fra det sterkeste lyset og inn i et så omfattende mørke som er forenlig med arkitekturs formål. Om natten er det den motsatte reglen som gjelder, men av nøyaktig samme grunn; jo mer opplyst et rom er da, desto sterkere blir følelsen.

¹³⁰ Burke, Edmund. ”A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”, Bale, Kjersti, Bø-rygg, Arnfinn, *Estetisk teori. En antologi*, 36.

¹³¹ Burke, Edmund. ”A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful”, Bale, Kjersti, Bø-rygg, Arnfinn, *Estetisk teori. En antologi*, 37.

I Hammershøis bilde befinner vi oss inne i et mørkt rom på dagtid, og kontrasten mellom det dunkle, skyggefylte interiøret og det lyse, tåkete landskapet utenfor bidrar til å skape en følelse av noe forbløffende, noe som umiddelbart fanger vår oppmerksomhet. Motivet i seg selv er jo heller konvensjonelt, og derfor vil det være rimelig å knytte bildets visuelt stimulerende karakter til kontrastene mellom lyset og mørket. Hos Bibin er det motsatte tilfelle; vi befinner oss i et sterkt opplyst rom, men utenfor er verden så mørk at vindusrutene ved første øyekast fremstår som et svart, geometrisk felt.¹³²

Mørke skygger og svarte skikkelser er et hyppig brukt virkemiddel i både litteratur, kunst og film som et illevarslende fenomen. Skyggen brukes ofte for å understreke et bildes dramatiske eller urovekkende innhold, og skygger kan knyttes til dobbeltgjengeren og til døden. At svarte skikkelser gir assosiasjoner til noe illevarslende, en forventning om fare, er til en viss grad også kulturelt betinget. Svarte fugler, katter og hunder har for eksempel gjennom hele den vestlige kunst og kultur- tradisjon vært knyttet til død og ulykke, til djevleskap og hekseri. I Goethes *Faust* kommer Mestofiles , djevelen, til Faust i skikkelse av en svart hund. Freud trekker frem nettopp dette motivet i *Das Unheimliche*: "(...) the pious Gretchen's intuition that Mephisto has such hidden powers is what makes him seem so uncanny: (She feels that I am quite certainly a genius, perhaps indeed the very Devil."¹³³

Skyggen gir naturligvis også, nøytralt sett, informasjon om lyset. I Bibins bilde er fuglens skygge tydelig og skarp, noe som passer med det sterke lyset som kastes mot veggen. Det uforholdsmessige lyse rommet mot det mørke vinduet skaper en illevarslende, aktiv atmosfære av noe pågående, noe som skjer *akkurat nå*, men også noe som aldri vil endre seg. Lyset, i kombinasjon med det merkelige motivet, skaper preg av noe surrealistisk.

I Hammershøis maleri er det dag. Lyset flommer inn, men det er ingen lystighet. Dette er ikke sommerdagens varme sollys, som impresjonistene var så fascinert av, det er ikke nyromantikken stemningsfulle skumringslys, eller det feberhvite månelys. Det er et blindt, melkehvitt lys, og verden utenfor vinduet ligger innhyllet i kald tåke. Like mye som kvinnen står i kontrast til lyset, henger hun også sammen med det. Hennes mørke skikkelse er avhengig av det definerende lys. I Bibins maleri er det natt. Fuglen flyr fra det sterke lyset og mot den mørke ruten. Den søker altså mot mørket, en idé som ikke virker rasjonell og som heller ikke forekommer oss særlig fristende. Men det vekker jo samtidig spørsmålet om hva det er i lyset som er så forferdelig at mørket er å foretrekke. Kanskje kan vi si at bildet slik

¹³² Burke, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful." Bale, Kjersti, Bø-Rygg, Arnfinn. *Estetisk teori. En antologi*. 38.

¹³³ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 149- 150.

blir et symbol på en inderlig desperasjon. Samtidig kan det også være noe betryggende med mørket. I mørket kan man gjemme seg, unngå å bli sett. Natten som fenomen har derfor en tydelig dualitet, og vi kan si at den forekommer oss mest skremmende når den enten er knyttet til mareritt eller ulike former for søvnplager som søvngjengeri, søvnparalyse eller insomnia. Natten kan med andre ord lett knyttes til skrekk og melankoli, slik Karin Johannisson skriver:

[...] Døsighet, halvdvale og slumringsbilder (hallusinasjoner idet man sovner) åpner skjulte bevissthetslag. Og når søvnen vel har seiret kan drømmen fremstå som forvrengt våkenhet. [...] Freud var langt fra alene om tesen om drømmen som et speil for borttrengte minner. Ei heller om innsikten om at denne drømmingen kunne opptre sammen med den særegne angsten for det uhyggelige; ifølge hans definisjon en angst som oppstår når det imaginære plutselig synes å være virkelig, og det døde hentes fram og blir levende.¹³⁴

Vi finner natten som mystisk bakteppe i samtlige av Bibins bilder fra *The Human Condition*. Rommene kan være mørke og obskure, eller frenetisk opplyst, men at vi befinner oss i *skrekken og melankoliens tid*, som Karin Johannisson beskriver, er det ingen tvil om. Bibin forklarer selv hvordan en drøm faktisk har fungert som inspirasjon til flere malerier, og at drømmen på mange måter også oppsummerer hans kunstneriske prosjekt:

Once I woke in the middle of the night, got up, and took a white shirt that hanged over my chair. As I did so, I realized that the left sleeve was very long, so I began to pull it. It was so long that it went out of the room, all the way into the bathroom. After pulling it, trying to get to its end, I found myself in front of the darkened bathroom, pulling stronger and realizing that someone or something was pulling from the other side. For me, this vivid dream is a representation of the darker side of the human psyche, which pulls us into inner darkness, as well as our often futile resistance to that pull.¹³⁵

I gjenfortellingen av denne drømmen beskriver Bibin noe de fleste av oss har drømt: vi befinner oss gjerne i velkjente omgivelser og likevel føles noe fremmed, uklart eller uhyggelig. Virkeligheten har blitt forskjøvet, noe er endret, men vi kan ikke si nøyaktig *hva*. Kanskje går vi fra rom til rom, uten å finne veien ut. Kanskje leter vi etter noe vi ikke vet hva er, kanskje føler vi oss på merkelig vis forfulgt, eller aner farer i skyggene. Det er denne urovekkende drømmestemningen Bibin har overført til lerretet.

¹³⁴ Johannisson, Karin. *Melankolske rom*, 149.

¹³⁵ <https://dialogist.org/v2i4-dragan-bibin>

I boken *Freud, psykoanalyse og litteratur* legger Sølvi Kristiansen vekt på hvordan das unheimliche er knyttet til *anelsen* om fare eller smerte:

[...] das unheimliche resonansbunn er sammensatt av både fantasier/ønsker og av det som glipper unna et språklig uttrykk, det som ikke er direkte oversettbart. Das unheimliche har videre fått signalangstens kjennetegn, som et varsel om noe som er der og kan anes. Å ane er å vite og ikke vite på samme tid. Noe blir synlig, samtidig som noe forblir skjult for oss.¹³⁶

Slik sett kan vi knytte selve drømmeverdenen vår til das unheimliche. Den består av noe velkjent og noe fremmed, og den antyder fare og smerte, eller presenterer fortrenge følelser og ønsker i forvirrende forkledninger.

Hammershøi og Bibin presenterer oss for interiører. Arkitektur, rom og interiører tilhører mennesket. Vi har bygget hus for å beskytte oss mot det *utenfor*. Bygninger er ikke natur, men kultur. Her befinner vi oss ikke i en mørk skog eller ved et stort hav, men i det intime rom, i et *hjem*. Likevel er det som om nettopp dette distinkt menneskelige, disse veggene og vinduene, ikke tilbyr noen som helst varme eller beskyttelse. Snarere vekkes en enda sterkere følelse av fremmedgjøring nettopp ved at vi befinner oss i menneskelig konstruerte rom som ikke fremstår inviterende, men snarere obskure eller klaustrofobiske. Rommenes nakne karakter kan gi assosiasjoner til en form for mentalinstitusjon, og altså slik videre til psykiske lidelser. Kanskje peker Bibin også i denne retning ved å kalle utstillingen *The Human Condition*? I alle tilfeller kan vi si at bildene oppfattes mer skremmende nettopp fordi det menneskelige er tilstede, eller fordi det ukjente utenfor har flyttet inn, og tatt bolig i rommet, i oss. ”Hvor uhyggen i det tradisjonelle samfunn bredte seg i skogen, fordi den både var et potensielt skjulested for en selv og for andre som kanskje ville gjøre en noe vondt, brer den seg nå i de private rom. De andre privatsfærer er eminente projektive rom, i hvilke ens fantasi kan blomstre og gro”, skriver Steen Visholm.¹³⁷ Her pekes det på nettopp hvordan det ukjente og uhyggelige, med det moderne samfunns splittelse mellom offentlighet og privatliv, flyttes vekk fra naturen og inn i våre hjem.

Spøkelseshus, det hjemsøkte hus, er et klassisk motiv i så vel gotisk litteratur som i skrekkfilm- sjangeren. Vi kan tenke oss at mye av vår fascinasjon for dette sjangermotivet ligger i nettopp spillet mellom det hjemlige (huset som en menneskelig konstruksjon som

¹³⁶ Kristiansen, Sølvi. “Freuds “Det uhyggelige”. Et utkast til en teori om estetisk opplevelse.” *Freud, psykoanalyse og litteratur*, 114.

¹³⁷ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Med etterskrifter av Nils Otto Steen og Steen Visholm. ”Fra ”Das Unheimliche” til ”No Sense of Place”. Steen Visholm, 90.

skal beskytte oss) og det hemmelige (historiene, mysteriene og spøkelsene huset gjemmer på). Vi kan beskrive det med Harald Blooms utsagn ”å være fremmed hjemme.” Freud peker i *Das Unheimliche* på hvordan frykten for døden og alt vi kan knytte til den, også har tatt bolig i våre hus og hjem:

To many people the acme of the uncanny is represented by anything to do with death, dead bodies, revenants, spirits and ghosts. Indeed, we have heard that in some modern languages the German phrase ein unheimliches Haus (an uncanny house) can be rendered only by the periphrasis ‘ a haunted house’¹³⁸

Nils Otto Steen belyser hvordan det mørke og uhyggelige har flyttet med oss inn i det moderne liv, som en slags blindpassasjer:

Gysset utspilte sig før i tiden ofte på en forvrænget scene som f.eks det gotiske gys’forfaldne borge, men i det moderne gys er uhyggens sted ofte udskiftet fra det fjerne forfaldne slot til våre egne hjem i storbyen. Det uhyggelige er således kommet tettere på.¹³⁹

Vi har bygget husene og rommet som en beskyttelse mot omverdenen. Rommet kan sees som menneskenes dobbeltgjenger, opprinnelig skapt som et dementi mot den ytre verdens ødeleggende krefter. Men slik dobbeltgjengeren endrer seg fra å være en forsikring mot døden, til et varsel om den, vender også rommet seg (i disse bildene) mot oss og får karakter av noe truende. Det konstruerte, menneskelige stirrer tilbake på oss. Vinduet hos Hammershøi er som et blindt øye. Hos Bibin stirrer det svarte vinduet tilbake på oss som et ondt øye. Begge bilder har et interiør som bærer preg av noe klinisk, institusjonelt eller personlighetsløst. Det er som om vi går fra rom til rom på en form for museum, snarere enn i noens hjem. I Hammershøis bilder befinner vi oss gjerne i sparsomt møblerte rom, hvor stoler, bord, dekketøy, blomsterpotter og billedrammer er presentert ryddig og saklig som på et museum. Interiørets bestanddeler er nøye utvalgt, her er ingen av hverdagens sjarmerende skjevheter, ingen av det virkelige livs tilfeldigheter. Alt er pent og ryddig fremstilt. Men nettopp derfor oppstår en illevarslende stemning. Museer er nettopp dedikert til fortiden. Både melankolien og das unheimliche er nettopp tilbakeskuende fenomener. I museet bringes fortidens gjenstander ut av obskuriteten og inn i lyset, slik das unheimliche er det fortregtes tilbakekomst. Hos Bibin kan vi også si at vi befinner oss på et museum, men her er det snakk om et zoologisk museum, hvor fuglen er foreviget i flukten. Museet er også stedet der tiden

¹³⁸ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 148.

¹³⁹ Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Steen, Nils Otto. ”Gjensyn med det uhyggelige”, 81.

står stille. Merkelig nok er en institusjon som bringer fortiden inn i lyset, likevel preget av en merkelig stillstand.

Kvinnen i Hammershøis bilde tilhører rommet hun står i, men vi som betraktere er ikke invitert inn. Tvert imot snur kvinnen ryggen til oss. Vi blir bildets uvedkommende. I Bibins bilde er fuglen på ingen måte hjemme. Kanskje er denne hjemløsheten også noe av det som gjør bildet så uutholdelig. Her er vi, så vel som fuglen, på helt feil sted. Karin Johannisson beskriver i boken *Nostalgia* hvordan følelsen av å ikke tilhøre, å være på feil sted eller ikke finne tilbake hjem, skaper et dypt ubehag hos oss. Hun poengterer hvordan *hjemme* også kan defineres ved sin motsats, og hvordan negasjonene ”hjemløshet”, ”de hjemløse”, ”å ikke høre hjemme”, hører med til det mest urovekkende vi kan forestille oss. Å være hjemløs er å savne den livsnødvendige verden som hjemmet forbindes med.”¹⁴⁰ Slik kan vi si at vi i møte med *Sovekammer* og *Dead End* føler ubehag fordi rommet ikke gir noen hjemlig trygghet, men snarere fremstår truende og klaustrofobisk. Vi kan få følelsen av å bli fanget.

Begge malerier er preget av noe statisk. Kvinnen rikker seg ikke fra sin plass ved vinduet, og fuglen er fanget i et håpløst mønster. Vi kan se for oss at den vil svirre rundt og rundt i rommet til evig tid, uten noen gang å komme nærmere en utvei. Freud knytter uforholdsmessig mange gjentakelser til *das unheimliche*.

[...] One may, for instance, have lost one's way in the woods, perhaps after being overtaken by fog, and, despite one's efforts to find a marked or familiar path, one comes back again and again to the same spot, which one recognizes by a particular physical feature. Or one may be groping around in the dark in an unfamiliar room, searching for the door or the light-switch and repeatedly colliding with the same piece of furniture.¹⁴¹

Fornemmelsen av at alt gjentar seg i det uendelige, at tiden har stanset, eller at man er fanget i tiden, er et typisk trekk også ved melankolien. For samtidig som den kan knyttes til nattens plager, er melankolien like mye forbundet med det grå, meningsløse øyeblikk som bare varer og varer. Ideen om at noe aldri skal forandres, er vel så angstskapende som tanken på store endringer. ”Hens (melankolikeren) eksistenstid er en evig, tom nåtid; den tiden hen retter seg mot, er et ideal, et fantasma, som aldri har blitt realisert, og som hen nå er adskilt fra med en helt uoverstigelig barriere.”¹⁴² Tiden er for melankolikeren en tung byrde, og man fanges av en nærmest uutholdelig visshet om tidens ødeleggende kraft:

¹⁴⁰ Johannisson, Karin. *Nostalgia*, 32- 33.

¹⁴¹ Freud, Sigmund. *The Uncanny*, 144.

¹⁴² Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 32.

[...] ikke bare legger temporaliteten i den klassiske metafysiske tradisjonen en begrensning på vår viten, den gjør også at alle sanselige ting er henvist til oppløsning, forråtnelse og intethet. Tiden tar før eller siden knekken på alt og håner alle våre planer, håp og forventninger. Ingenting overlever dens ubønnhørlige grep: døden er dens nødvendige konsekvens¹⁴³

Melankolien er en henfallenhet til det tidløse, og melankoliens tydeligste karaktertrekk er *fraværet*. Fravær av liv, fravær av mening, fravær av farger, drømmer, visjoner. Den melankolske har resignert. ”Fordi alt er statisk og fastlåst, blir det umulig å forstå fortiden på nye måter. Melankolikeren er [...] fiksert på noe og ute av stand til å gi nye tolkninger av sin egen historie. Fortid blir til skjebne. Fremtiden blir til intet”.¹⁴⁴ Melankolien er en henfallenhet til det tidløse, og melankoliens tydeligste karaktertrekk er *fraværet*. Fravær av liv, fravær av mening, fravær av farger, drømmer, visjoner. Den melankolske har resignert. Fordi alt er statisk og fastlåst, blir det umulig å forstå fortiden på nye måter. Melankolikeren er fiksert på noe og ute av stand til å gi nye tolkninger av sin egen historie. Fortid blir til skjebne. Fremtiden blir til intet.¹⁴⁵ Når noen dør, sier vi også ofte at de har *gått ut av tiden*.

Tid, intethet og fravær kan sees i sammenheng med døden. Svendsen velger å se bort ifra døden i sin bok om frykt, rett og slett fordi temaet er for stort og vanskelig for et kort essay. Men er ikke forvissningen om døden nettopp frykten og angstens egentlige kjerne? Freud knytter flere av sine ideer om *das unheimliche* til nettopp døden. Dette ser vi blant annet i eksempelet med både dobbeltgjengeren og gjengangeren. Ifølge Freud er døden kanskje det mest fortrenge av alt. Vi har sett hvordan melankolikeren både frykter og lengter etter døden. Karin Johannisson beskriver i *Nostalgia* døden som en slags hjem. *Å dø er å komme hjem*. Sirkelen er sluttet. I et slikt perspektiv er altså døden ikke noe fremmed, men heller noe hjemlig. I Hammershøis bilde er det som om døden allerede har inntruffet. Det er ingen frykt å spore, bare stillhet og en fornemmelse av at noe er ugjenkallelig forbi. Alt som er igjen, er fraværet av det som var. Den svenske poeten Gunnar Ekelöf har i deler av sin litterære virksomhet tematisert ”fraværet” som en grunnleggende problematikk, slik vi ser i diktet *Ormhuvud*:

¹⁴³ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 92.

¹⁴⁴ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 96.

¹⁴⁵ Hammer, Espen. *Det indre mørke*, 96.

*Om hösten eller våren-
Vad gör det?
I ungdommen eller ålderdomen-
Än sen?
Ända försvinner du
I bilden av det Hela
Du är försvunnen, Du försvann
Nu, nyss
Eller för tusen år sen
Men själva Ditt försvinnande
Är kvar.¹⁴⁶*

Fraværet er nettopp noe av det som gjerne blir trukket frem i litteratur om Hammershøi. Vi ser dette i for eksempel Kasper Monrad artikkel *Intense Absence*. Han peker på hvordan Hammershøis bilder består av historier som ikke blir fortalt, og hvordan bildene viser et fravær av liv. Ensomme figurer i tomme rom, eller figurer som oppholder seg sammen, men som likevel ikke har noen kontakt med hverandre. Hammershøi gjør det døde levende og det levende dødt. Gjennom forskyvning har hverdagsliv blitt til drøm. Vinduene stirrer tilbake på oss, dørene lukker opp mot hemmeligheter eller stenger oss ute, møblene holder pusten. Kvinnen er ikke mer eller mindre viktig enn sengene, billedrammen, gardinene. Hun kan være en gjenganger, eller hun kan være i sorg over noen som har gått bort. Men hun kan like gjerne være ”reduert” til et element blant flere, der målet ikke er å si noe som helst, bare å skape et perfekt balansert bilde.

Bibins bilde er annerledes. Her er det dødsangsten selv vi møter. Fuglens har en foruroligende og spøkelsesaktig form, med de lange vingene utstrakt i en svevende bevegelse. Den kan straks flakse mot deg eller meg. Kanskje er den en gjenganger som vil søke bolig i oss. Freud snakker om hvordan de døde, gjennom gjengangeren, blir de levendes fiende. Rollo May peker på hvordan vi i frykten mister hodet, men i angsten mister vi oss selv. Edmund Burke omtaler døden som *fryktens konge*:

¹⁴⁶ Madsen, Tonya Sue. ”...denne tomhetens smerte. Om sorg og melankoli.” *Freud, psykoanalyse og litteratur*, 76.

[...] Men ettersom smerte virker sterkere enn nytelse, er døden også som oftest en forestilling som griper oss langt sterkere enn smerte, for det gis svært få smerteopplevelser, uansett hvor sterke de er, som ikke er å foretrekke fremfor døden. Det som generelt gjør selve smerten mer smertefull, om jeg kan si det slik, er nemlig at den betraktes som budbringer for denne fryktens konge.¹⁴⁷

Selv om fuglen er i panikk, er det likevel noe fullstendig stillestående med den, som om frykten har lammet den fullstendig. Moxnes beskriver hvordan det å stivne av skrekk er en av fire overlevelsesstrategier. Overlever denne fuglen? Overlever vi? Bildet er som et angstskrik, foreviget.

Tett knyttet til døden finner vi forestillingen om gjengangeren. Freud nevner gjengangeren som et typisk eksempel på das unheimliche. Gjengangeren kan også leses som et av melankoliens fremste symbol. I dette fenomenet finner vi en lengsel etter det tapte, savnet etter det fortidige, det som er forbi. Et spøkelse er jo nettopp et minne, et ekko, om noe som var, men ikke lenger er. Gjengangeren er den døde som lengter tilbake til livet. Som besøker steder som hadde betydning for en da man levde. Men en gjenganger kan også være livets skygge, et *memento mori*. Den svarte skikkelsen blir som et forvarsel om døden. Gjengangeren kan også være noe som skapes gjennom øynene til den etterlatte. Slik kan man si at kvinnen kanskje ikke er den som savner noen, men den som blir savnet. Hun ligner et menneske, men hun er ikke menneskelig. Kvinnen er et spøkelse, og det menneskelige nærværet i bildet er ikke kvinnen, men oss selv.

Bibins fasan kan også tolkes som en gjenganger. Den befinner seg i gråsonen mellom livet og døden, det plutselige og det evige. Som Hammershøis kvinne, fremstår fuglen også som en levende død. De to skikkelsene befinner seg i rommet, og selv om de presser seg mot oss med sitt nærvær, er de samtidig ikke helt tilstede. De beveger seg i grenseland mellom livet og døden, mellom det som er, og det som har vært.

Det mest fremtredende foruroligende trekk ved Hammershøis bilde er at det ikke presenterer noen avlesbar mening. Mangelen på narrativ var jo også det som gjorde at fagjuryen på sin tid avviste bildet. Hammershøi sidestiller kvinnen med møbler, vegger og tak. Som sengen og billedrammen tilhører hun rommet. Bildet kunne fungert også uten henne. Bibins bilde ville derimot mistet sin virkning på oss uten fuglen. Det er tydelig at Bibin har jobbet ut ifra en idé om en mye mer eksplisitt symbolikk, noe også bildets tittel er med å understøtte.

¹⁴⁷ Burke, Edmund. "A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful". Bale, Kjersti, Bø- Rygg, Arnfinn. *Estetisk teori. En antologi*, 34.

Uansett hvordan vi velger å se på kvinnen i Hammershøis bilde, om hun for oss er en gjenganger, en sørgende kvinne, en skygge eller kun som et møbel, er hun likevel en menneskeskikkelse. Slik som øyet vårt ofte har en tendens til å lete etter ansikter i et bilde, trekkes vi også direkte mot menneskeskikkelser. Det er dem vi lettest kan identifisere oss med. Eller? For er ikke den ryggvendte, svartkledde kvinnen først og fremst en fremmed for oss? Vi vet ingenting om henne. Hun åpner ikke for noen kontakt, og bildets øvrige elementer gir oss ingen forklaring på hvem hun er. Det er lettere for oss å identifisere oss med fuglen fordi den bærer preg av en tydelig følelse, altså frykt og angst. Bibin velger i samtlige bilder i *The Human Condition* å bruke dyr som et virkemiddel for å fremstille noe menneskelig. Hammershøi på sin side, maler menneskeskikkelser, men vi klarer ikke å identifisere oss med dem.

I møtet med Bibins fugl blir vi både menneske og dyr, jeger og bytte, offer og bøddel. Det er noe vilt og manisk ved fuglen, som gjør at den i all sin panikk fremstår truende. Samtidig kan vi tenke oss at det er oss den frykter. Denne ambivalensen kan kanskje knyttes til en demonisering av naturen, eller en uforholdsmessig menneskeligjøring av dyr.

Av dyr som lever tett inntil oss, er fuglene de vi kanskje føler oss mest fremmede fra. Svarte fugler har tradisjonelt sett varslet og symbolisert død og ulykke. Mus, rotter og flaggermus forbindes med sykdom. En svart katt over veien er i overtroen et varsel om ulykke. Hunden og hesten kan representere trofasthet og hengivenhet, men også død, depresjon og vill erotikk. I alle tilfeller kan vi snakke om en demonisering av naturen. Interessant nok bærer den demoniserte naturen dog noe påtakelig menneskelig...

Dersom Freud har rett i at vi føler ubehag ved at fortrenge lyster, snarere enn fortrenge redsler, vekkes til live i oss i møte med visse kunstverk, kan mye av ubehaget vi føler i møtet med Bibins bilde være en lyst til å skade. Da er det er ikke nødvendigvis vår egen dødsangst vi møter, men en slags hemmelig tilfredsstillelse i møtet med fuglens frykt. En sadistisk glede ved fantasien om hva vi kan gjøre mot fuglen om vi skulle ønske det, som er glattet over med mange lag av empati og fortrenkning. André Bjerke lar en av sine karakterer beskrive uhyggens karakter i romanen *De dødes tjern* slik:

Uhyggefølelsen har ikke noe med den ytre åndeverden å bestille; den stammer fra en indre, fortrenget verden i mennesket. Når et menneske er redd spøkelses, er det dypest sett seg selv han er redd for; han frykter sitt eget gjenferd: den ubevisste, døde delen av seg selv, den som plutselig får nytt og uhyggelig liv om natten. Han er redd for mørket, fordi mørket appellerer til nattsiden i hans vesen: ødeleggeren, morderen, rovdyret- alt det som kulturen i han har overvunnet. Noe annet gjenferd eksisterer ikke.¹⁴⁸

Kanskje vekkes det, som Bjerke beskriver, et ubehag fordi fuglens frykt gir oss en fornemmelse av vår nattside, vår dobbeltgjenger: morderen, ødeleggeren, rovdyret? Og ikke rovdyret representert gjennom et dyr, men gjennom det distinkt menneskelige. At fuglen så desperat forsøker å fjerne seg fra faren, som vi nå tenker er oss som betraktere, så må det jo bety at vi representerer en trussel? Slik sett kan man leke med ideen om at det er en *selv* man egentlig blir redd for, at det er vår egen nattside vi leser inn i bildet. *Hva er jeg i stand til å gjøre?* Vi kan si at det derfor er en pågående dialog mellom vår empati for fuglen, vår gjenkjennelse og erkjennelse av angst, og en slags hemmelig attraksjon, både ved frykten fuglen utstråler, og ved vår reaksjon på maleriet. Dette er noe av det Svendsen beskriver med sitt begrep *fryktens attraksjon*. Vi blir skremt og fascinert av eget ubehag.

¹⁴⁸ André Bjerke. *De dødes tjern*. Oslo: Aschehoug, 1942 og 1998, 124.

8. Perspektivering

Bakgrunnen for denne oppgaven er to sterke personlige kunstopplevelser og den nysgjerrigheten disse kunstmøtene vekket i meg. Jeg har altså lagt stor vekt på betrakterrollen. Dette er i seg selv ikke så spesielt; hva hadde vel kunst vært uten publikum? Men i møte med kunst er det mange som henger seg opp i hva kunstneren har ment, om det er noen fasit for hvordan verket skal leses, hva kunsthistorikere og kunstkritikere mener, og lignende. Dette blir, slik jeg ser det, et begrensende utgangspunkt for møter med kunst. Det er riktignok mange perspektiver som kan gi oss større forståelse for kunstverket, som for eksempel kunstnerens biografi, bevegelser i kunstnerens samtid som påvirket kunstnerskapet, verkets plassering i en bredere kunsthistorisk kontekst, der det belyses hvordan kunstneren fulgte eller brøt med tradisjoner, eller kunstverkenes resepsjonshistorie og hvordan det har blitt tolket både av publikum og teoretikere. Problemet oppstår når vi glemmer oss selv som betraktere, og lar andre fortelle oss hva vi skal tenke og føle. Jeg tror på et større fokus på publikums individuelle, umiddelbare opplevelser. Denne oppgaven presenterer én tolkning blant mange, og skal ikke leses som noen fasit. Freuds teori om *das Unheimliche*, teoriene om melankolien og belysningen av fryktens attraksjon har vært én måte, blant mange, å nærme seg billedmaterialet på. Det finnes sikkert mange andre, vel så interessante, innfallsvinkler. Poenget er uansett at når betrakteren spør oss som kunsthistorikere ”hva betyr dette verket”, kan vi svare ”hva betyr verket for *deg*?” Det er vi som betraktere som gir kunsten mening.

Likevel, bak et kunstverk som gir oss muligheter til å legge oss selv inn i bildet, må det nødvendigvis befinne seg en dyktig kunstner. Skillet mellom fantasi og kreativitet kan trekkes mellom evnen til å forestille seg ting, og talentet og de tekniske ferdighetene det kreves for å transformere abstrakte visjoner til konkrete kunstverk. Noe av det som er så fascinerende med Hammershøi og Bibins bilder, og også naturligvis billedkunsten som helhetlig konsept, er hvordan kunstneren ved hjelp av tekniske redskaper som lerret, pensler, blyanter, papir og farger skaper bilder som kan vekke sterke reaksjoner hos oss. Det er jo

bare et lerret med maling på! Men gjennom kunstnerisk intelligens og en pågående dynamikk mellom kunstverk og publikum, skapes kunstopplevelser vi aldri glemmer.

Da jeg bestemte meg for å skrive om Hammershøi og Bibin, var dette dels fordi bildene deres berørte noe dypt inni meg, og dels fordi jeg mener også den kunsten som vekker ubehag hos oss, bør fremheves og undersøkes. Freuds *Das Unheimliche* ble skrevet i et forsøk på å tilnærme seg også den kunsten som vekker negative følelser i oss. Hvorvidt han gjorde dette for å finne en dypere mening med kunsten som en slags mulighet for bearbeiding av traumer, altså en slags *renselse*, eller bare foretok undersøkelsene for egen nysgjerrighets skyld, er ikke godt å si. Så vidt jeg har forstått, tilkjennegir hans essay ingen overordnet hensikt. Det er skrevet for å dekke det Freud mente var et hull i forskningen på estetikken. Freuds essay har i alle tilfeller fått uvurderlig innvirkning på estetikken helt frem til vår tid. Hva hadde for eksempel skrekkfilmer og ekspressiv og surrealistisk kunst vært uten Freud? Og hvordan skulle vi tolket Hammershøi og Bibins bilder uten Freuds begrep om *das unheimliche*? Det hadde vel ikke kommet som noen overraskelse på oss dersom Bibin røpet at han har lest Freud. *Das Unheimliche* ble utgitt først etter Hammershøis død, men Freud tilskrev flere av *das Unheimliches* aspekter til sin samtid, en samtid Hammershøi også tok del i. Det finnes dermed en kontakt mellom Freuds tekst og disse kunstverkene som i seg selv er *unheimlich*.

Avslutningsvis kan man spørre seg, slik jeg har gjort mange ganger underveis: Hvorfor oppsøker man frivillig ubehaget ved det fortrengetes hjemkomst, melankoli, angst og frykt, når det finnes så mange positive følelser man heller kan skrive om? Hvorfor velge seg ut to dystre og illevarslende malerier, når det finnes mange vakre, harmoniske og behagelige malerier å velge blant? Kanskje kan vi si at god kunst kjennetegnes ved at den skaper følelser og reaksjoner i oss av alle varianter, uansett om disse er glede, sorg, skrekk, melankoli, nostalgi, uro, begeistring eller undring. Vi blir på en eller annen måte *berørt*. At vi mennesker likevel, mer eller mindre bevisst, trekkes mot det mørke, dramatiske eller skremmende, har vi gjennom denne oppgaven sett flere eksempler på. Noe av den samme dragningen som vi kjenner mot det melankolske og sørgmodige, finner vi også mot det *skrekkelige*. Det er denne attraksjonen, dette suget mot det fryktelige, som ligger til grunn for romantisk og symbolistisk kunst, den gotiske romanen med sin skrekkromantikk, og horror-sjangerens suksess, for å nevne noe. Vi ønsker rett og slett å bli skremt, pirret og ristet ut av det hverdagslige. Vi er fanget i *fryktens attraksjon*. Svendsen skriver: ”Snarere enn å henvise skrekkfilmer og skumle dataspill til estetikkenes nederste hylle, slik det ikke er uvanlig å

gjøre, vil jeg påstå at disse er de sterkeste representantene for det sublime i dagens kunst". Walter Benjamin hevdet at kunsten i det moderne måtte frigjøre erfaringen gjennom *sjokket*,¹⁴⁹ og Rainer Maria Rilke sier: "For skjønnheten er ikke annet enn begynnelsen på det skrekkelige, og vi beundrer det slik fordi det avstår fra å ødelegge oss."¹⁵⁰ Det dreier seg om en estetisk nytelse som er knyttet til velbehag og smerte, og denne opplevelsen er viktig i seg selv, kanskje fordi den, som tidligere hevdet av Svendsen, gir oss et annet perspektiv på livet. Vi blir mer levende i møtet med fare, reell eller fiksjonell.

Hammershøis bilde gir oss et innblikk inn i en melankolsk tilstand. I melankolien ligger en ørkesløs stillhet, men også et indre drama. Den kan dyrkes og forfines eller fylle oss med desperasjon. Alt vi vil er å komme oss ut av denne avgrunnen, men vi vet ikke hvordan. Eller vil vi egentlig ut? Resignasjonen kan føles trygg. Der ute i mulighetenes verden lurere også alle potensielle farer... Bibins bilde viser oss naken angst, ikke gjennom opplagte virkemidler, men ved å antyde en fare uten å røpe hva det egentlig er som truer. Angsten knyttes nettopp til det uvisse, redselen for fare, angsten for angsten. Et virkelig problem er ofte lettere å håndtere enn tenkte. Begge kunstnere er skyggespillets mester, både i konkret og metaforisk forstand. De leker med det skjulte, lokker og skremmer oss med det vi akkurat *ikke* ser. Hammershøi og Bibin har gitt melankolien, frykten og angsten et ansikt. Gjennom sine bilder har de uttrykt det mange føler, men ikke klarer å sette ord på eller formidle.

Det ligger en klaustrofobi i erkjennelsen at fuglen aldri kommer seg ut av rommet, og at kvinnen alltid vil stå i nøyaktig samme stilling ved vinduet. Det spiller ingen rolle om bildene destrueres. Innholdet er reflektert i oss som betraktere. Det skjer umiddelbart, men vi bærer dem med oss for alltid. Når vi først har sett bildene, kan vi ikke velge å *ikke* ha sett dem. Vi kan ikke slette inntrykket de gjorde på oss. Jo mer vi stirrer på bildene, jo mer vi forsøker å forstå, dess tettere vokser billedrommets vegger seg innpå oss. Begge malerier bærer preg av *unheimlichkeit* fordi de viser oss noe velkjent, men omskaper det til noe truende. Arkitekturen, bygningsstrukturen, interiøret, rommet; alt er menneskets domene, det som adskiller oss fra naturen og som skiller natur fra kultur. Her burde vi vel føle oss mest hjemme? Og likevel: i disse to rom er vi som fremmede. I disse interiører finner vi ikke fotfeste, og mest av alt føler vi oss som inntrengere. Bildene vil ikke ha oss der. Kvinnen snur ryggen til, og fuglen flakser mot vinduet i skrekk. Ingen varme tar imot oss, men vi avgir heller ingen varme. Dialogen

¹⁴⁹ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 98

¹⁵⁰ Svendsen, Lars Fr H. *Frykt*, 90.

mellom oss og bildene er preget av en stille kamp. Og hva gjør så dette med oss? Hvilken erfaring har bildene åpnet for? Svaret ligger kanskje nettopp i det, at de (motvillig) har åpnet for *noe*. De har vist oss et glimt av noe innenfor, *bortenfor*. En dør, et vindu, åpnes på gløtt inn til vårt eget individuelle indre rom.

Slik Freuds essay kan sies å selv være hjemsoekt, er denne oppgaven kanskje også kun en vandring videre innover i en labyrint hvor det ikke finnes verken løsninger eller svar. Etter min mening er den ikke mindre viktig av den grunn. Billedkunsten har jo nettopp den egenskapen at den kan formidle noe som ikke lar seg beskrives på andre måter. Det er i møte med vår lengsel etter å vite, etter å forstå, *høre til*, at den holder seg aktuell. Vår søken og nysgjerrighet har en verdi i seg selv. Vilhelm Hammershøi og Dragan Bibins bilder hjemsoeker oss, men hjemsoeker ikke vi også dem? Kanskje kan vi spørre, litt fryktsomt, litt mørkeredde, i møtet med disse kunstverk, og med billedkunsten som et hele: ”Si meg... hvem er det som lurder der i skyggene? Er det meg? Er det *jeg* som er bildets egentlige gjenganger?”

Litteraturliste

- Bale, Kjersti, Bø- Rygg, Arnfinn. *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2013.
- Berg, Knut, Westergaard, Hanne. Leena Ahtola- Moorhouse, Pontus Grate, Torsten Gunnarsson, Sidsel Helliesen, Selma Jónsdóttir, Marit ingeborg Lange, Magne Malmanger, Salme Sarajas- Korte, Tone Skedsmo, Göran Söderstöm. *Nordiske stemninger. Nordisk maleri fra århundreskiftet*. Oslo: Nasjonalgalleriet, 1987.
- Bjerke, André. *De dødes tjern*. Oslo: Aschehoug, 1998, 124.
- Björn, Fredlund, Granath, Olle. Kasper Monrad, Görel Cavalli- Björkman, Ola Billgren. *Vilhelm Hammershøi*. Göteborg: Göteborg konstmuseum, 2000.
- Freud, Sigmund. *The Uncanny*. Oversatt av David McLintock. Introduksjon av Hugh Haughton. London: Penguin Books, 2003.
- Freud, Sigmund. *Det uhyggelige*. Oversatt av Hans Christian Fink. Med etterord av Nils Otto Steen og Steen Visholm. København: Rævens Sorte Bibliotek, 1999.
- Földényi, László F. *Melancholy*. London: Yale University Press, 2004.
- Hammer, Espen. *Det indre mørke. Et essay om melankoli*. Oslo: Universitetsforlaget, 2004.
- Johannisson, Karin. *Nostalgia. En känslas historia*. Bonnier Essä, 2001.
- Johannisson, Karin. *Melankolske rom. Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Oslo: Cappelen Damm, 2010.
- Kartio, Kai, Valjakka, Timo. Ola Billgren, Paul Osipow, Per Kirkeby. *Hammershøi. Stillhetens målare*. Helsinki: Amos Andersons Art Museum, 2015.
- Kittang, Atle. *Sigmund Freud*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1997.
- Levinson, Jerrold. (red) *Suffering Art Gladly. The Paradox of Negative Emotion in Art*. New York: Palgrave Macmillian, 2014.
- Ljøgodt, Knut, Grand, Karina Lykke. *Fra Dahl til Munch. Nordisk maleri fra Canica Kunstsamling*. Stamsund: Orkana Forlag, 2015.
- May, Rollo. *Oppdagelsen av vårt indre. Eksistensiell psykologi*. Oslo: Aventura, 1995.
- Monrad, Kasper. (red) *Hammersøi and Europe*. Munchen: Prestel Verlag, 2015.
- Moxnes, Paul. *Hva er angst*. Oslo: Universitetsforlaget, 2009.
- Steinsvik, Tone Sinding, Scavenius, Bente. *Den forunderlige stillheten. Ida Lorentzen. Vilhelm Hammershøi*. Stiftelsen Modum Blaaafarveværk, 2005.

Svendsen, Lars Fr. H. *Frykt*. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.

Vad, Poul. *Hammershøi. Værk og liv*. København: Gyldendal, 1990.

Øverland, Janneken, Engelstad, Irene. Atle Kittang, Torberg Foss, Knut Stene- Johansen, Tonya Sue Madsen, Hans Herbjørnsrud, Sølvi Kristiansen, Kaja Schjerven Mollerin, Nicolaj Frobenius, Siri Erika Gullestad. *Freud, psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 2012.

<https://hirschsprung.dk/samling/nye-vaerker/nyt-vaerk-af-vilhelm-hammershoi>

(hentet 7.6 2019)

<http://draganbibin.com/deimos>

(hentet 7.6 2019)

<https://www.saatchiart.com/art/Painting-Dead-End/853014/4217988/view>

(hentet 7.6 2019)

<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/t/uncanny>

(hentet 7.6 2019)

<https://dialogist.org/v2i4-dragan-bibin>

(hentet 7.6 2019)

<https://www.photoshoptutorials.ws/creative-inspirations/graphic-design/interview-illustrator-dragan-bibin/>

(hentet 7.6 2019)

Vedlegg / Appendiks



Vilhelm Hammershøi. *Sovekammer*. 1890. 73x58 cm. Olje på lerret. Den Hirschsprungske Samling, København.

Bilde hentet 7.6 2019, fra:

<https://hirschsprung.dk/samling/nye-vaerker/nyt-vaerk-af-vilhelm-hammershoi>



Dragan Bibin. *Dead End*. 2015. 110 x 160 cm. Olje på lerret.

Bildet hentet 7.6 2019, fra: <https://dialogist.org/v2i4-dragan-bibin>