LUND UNIVERSITY

Mötesplatser : Ord och bild i samverkan

Lund, Hans

2013

Link to publication

Citation for published version (APA):
Lund, H. (2013). *Mötesplatser : Ord och bild i samverkan.* (Intermedia Studies Press; Vol. 4). [Publisher information missing].

Total number of authors:
1

General rights
Unless other specific re-use rights are stated the following general rights apply:
Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.
• Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
• You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
• You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal

Read more about Creative commons licenses: https://creativecommons.org/licenses/

Take down policy
If you believe that this document breaches copyright please contact us providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

LUND UNIVERSITY

PO Box 117
221 00 Lund
+46 46-222 00 00

MÖTESPLATSER

ORD OCH BILD I SAMVERKAN

HANS LUND

Mötesplatser

Mötesplatser

Ord och bild i samverkan

Hans Lund

Intermedia Studies Press, Lund

Mötesplatser. Ord och bild i samverkan är volym fyra i skriftserien Intermedia Studies Press som publicerar studier inom det intermediala forskningsfältet.

Publicerad 2013 av Intermedia Studies Press, www.kultur.lu.se

Distribution: Media-Tryck, Lunds universitet
Beställ via www.lu.se/media-tryck • E-post: bookorder@se.lu.se

Titel: Mötesplatser. Ord och bild i samverkan
Skriftserieredaktör: Jens Arvidson

© Författaren 2013

ISBN: 978–91–976670–8–1 (online)
ISBN: 978–91–976670–5–0 (print)

Grafisk form: Jens Arvidson
Omslag: Henrik Lund
IMS logo: Örjan Bellind

Tryck: Media-Tryck, Lunds universitet, Sverige, www.lu.se/media-tryck

Omslagsbild: *Meeting Point*. Centralstationen i Amsterdam. Foto: Hans Lund

Till Ingrid
mitt trygga stöd i liv och skrivande
samt till minnet av den kloke
Bernt Olsson

Innehåll

Duomedialitet – Heinrich Heine i Hamburg 9

Från Ovala rummet till Pompeji. Om bildtitelns problematik 19

Duomedial ekfras 25

Duomedial ekfras: José Saramagos och Albrecht Dürers Golgata 31

Duomedial ekfras: *Utsikt över Toledo*:
El Greco, Erik Knudsen och Gunnar Ekelöf 39

Duomedial ekfras: På språng mot Brandenburger Tor 47

Bildgenren illustration och Karen Blixens storkberättelse 57

Sportfönstret i New York 71

Epigrafik och arkitektur: skrift på hus 85

Aveelens *Hieroglyphicum poëticum*:
En duomedial vädjan om fred efter slaget vid Narva 111

Krig och fred i Hamburg 131

Illustrationer 141

Duomedialitet – Heinrich Heine i Hamburg

På en sockel på rådhusplatsen i Hamburg står Heinrich Heine i djupa tankar. Hans vänstra underarm är lyft upp mot huvudet som lutar sig tungt ned i den öppna handen. Det är som om vi hör de berömda raderna från dikten om Lorelei: ”Jag vet inte vad det är som gör att jag känner mig så sorgsen” (”Ich weiss nicht was soll es bedeuten dass ich so traurig bin”). Vi känner igen huvud-i-hand-ställningen från åtskilliga bildframställningar i den västerländska bildkonstens historia. Att luta huvudet i handen är ett traditionellt tecken för djup kontemplation, melankoli och även sorg, ett tecken som går ända tillbaka till den klassiska grekiska gravreliefen. Vi ser posen i Auguste Rodins skulptur *Tänkaren*, i Michelangelos gravskulptur *Lorenzo il Pensieroso* i Medicikapellet i Florens, Albrecht Dürers kopparstick *Melencolia I*, skulpturen *Adam se cache aprés la faute* (Adam gömmer sig efter felsteget) på Chartreskatedralens nordportal och i den berömda bilden som föreställer Walther von der Vogelweide i *Codex Manesse* från 1100-talet. Medan Heinestatyns huvud och hand ger uttryck för melankoli och djup meditation uttrycker statyns benställning något helt annat. Gestalten står i en variant av kontrapost (figur 1). Kroppstyngden vilar på vänster ben, det högra knäet är böjt, högra ankeln korsar den vänstra medan skospetsen på höger fot vilar lätt mot sockeln. De korsade anklarna och kontrapostställningen uttrycker en ljus och obekymrad sinnesstämning. Häri ligger en märklig motsägelse. Vi förstår emellertid innebörden i denna kontrast mellan tungsinnet i skulpturens övre del och lättsinnet i dess undre om vi beaktar att statyn föreställer diktaren Heinrich Heine. Vi läser in i bronsfiguren Heines berömda ironi som här är transformerad till skulptural gestaltning. Lars Elleström beskriver träffande Heines litterära ironi som ”[a] manner of destroying an established mood with a ’sting in the tail’ by the end of his poems” (Elleström: 139).

Den tyske skulptören Waldemar Ottos bronsmonument på Rådhusplatsen i Hamburg blev avtäckt 1982. Skulpturen refererar till och ersätter ett tidigare Heinemonument utfört av Hugo Lederer där Heine med porträttlika drag hade samma kontemplativa huvud-i-hand-uttryck och samma bekymmersfria benställning som i Ottos staty. Lederers skulptur från 1926 krossades av nationalsocialisterna 1933. Två år senare beslöt Riksdagen i Berlin att Heines skrifter skulle förbjudas och

Fig.1: Waldemar Otto, *Heinrich Heine-monument* (1982)

brännas. I Walther Lindens *Geschichte der deutschen Literatur* från 1937 kallas Heine ”denna den mest skamlösa och karaktärslösa av alla författare” (Wulff: 412). Den enda text av Heine som publicerades i Tyskland under åren mellan 1933 och 1945 var dikten ”Lorelei”. Det hände en enda gång, och författaren angavs vara anonym (Lefevere: 5).

Waldemar Ottos Heinegestalt står på en rektangulär sockel där den bakre långsidan har en relief som visar förstörandet av Lederers skulptur och på framsidan en relief där vi ser två uniformsklädda och brutalt utseende män kasta böcker in i elden. På sockelns två kortsidor sitter bronsplattor med text. Den ena texten ger en kortfattad resumé kring tillkomsten av den gamla och den nya skulpturen: ”Hans minnesmärke som invigdes i Stadsparken 1926 blev 1933 förstört av den nationalsocialistiska våldsregimen och senare nersmält för användning i krigsindustrin. Hans böcker blev brända. 1982 reste invånarna och senaten [i Hamburg] detta nygjorda minnesmärke över honom som en maning till humanitet för vilken han kämpade hela sitt liv” (”Sein Denkmal 1926 im Stadtpark eingeweiht, wurde 1933 vom NS-Gewaltregime abgerissen, später zu Kriegszwecken eingeschmolzen. Seine Bücher wurden verbrannt. 1982 errichtete ihm Bürger und Senat dieses neugestaltete Denkmal als Mahnung zur Humanität für die er Zeitlebens kämpfte”). På den andra kortsidan står ett citat hämtat från Heines ”Reise von München nach Genua” (ur *Reisebilder. Dritter Teil*, 1829): ”Jag har aldrig lagt stor vikt vid författarheder eller att man har prisat eller kritiserat mina dikter. Det bekymrar mig föga. Men ni borde lägga ett svärd på min kista, för jag var en tapper soldat i mänsklighetens frihetskrig” (”Ich habe nie grossen Wert gelegt auf Dichterruhm, und ob man meine Lieder preiset oder tadelt, es kummert mich wenig, aber ein Schwert sollt ihr mir auf den Sarg legen, denn ich war ein braver Soldat im Befreiungskriege der Menschheit”).

Heinemonumentet på rådhusplatsen i Hamburg förmedlar en dialog mellan två fysiskt närvarande medier: text och bild. Monumentet består av en staty, två reliefbilder samt två textplattor. Statyn representerar inte bara diktaren Heinrich Heine utan även den av nazisterna förstörda bronsstoden, medan statyns kroppsställning gestaltar den karakteristiska ironin i Heines poesi. På den ena textplattan redogör en icke namngiven berättare (det kan vara skulptören eller någon annan) för skulpturkrossningen och bokbålet på 1930-talet. Den andra textplattan återger en text av Heine som fördjupar diktarporträttet och vår insikt om Heines syn på den egna uppgiften i frihetens tjänst. För den som vandrar över rådhusplatsen i Hamburg är monumentets verbala och visuella element inte isolerade från varandra. Genom betraktarens reception för de två medierna en inbördes dialog, de interagerar, de samverkar med och kontrasterar mot varandra.

Heinemonumentet kommunicerar alltså med både visuella och verbala medel. Monumentets mening ligger i mötet mellan dessa medier. Med vilken term ska man kunna genrebeteckna en sådan artefakt? En möjlig beteckning är termen *ikonotext*. Termen lanserades 1982 av Kristin Hallberg som benämning på samverkan mellan ord och bild i bilderböcker för barn. Bilderbokens ”egentliga text”, framhåller hon, är interaktionen mellan två skilda semiotiska teckensystem. Medan det konkreta mötet mellan de verbala och de visuella tecknen äger rum på boksidan, uppstår interaktionens meningsbildning under själva läsningen. Det är med andra ord först i lässituationen som relationen mellan text och bild förverkligas. Denna mediala dialog kallar Hallberg ikonotext. ”Ikonotextbegreppet har den fördelen att det inte utgår från något som helst primärförhållande bild/text, utan hänsyftar på den helhet som uppstår vid läsning av bild och text” (Hallberg: 165).

1990 lanserades termen ikonotext, sannolikt oberoende av Kristin Hallbergs ikonotextbegrepp, i Alain Montandons antologi *Iconotexts*. Fem år senare, 1995, används den i Peter Wagners bok *Reading Iconotexts. From Swift to the French Revolution*. I båda fallen är definitionen ungefär den som Hallberg använder i sin artikel. Wagner förklarar ikonotext på följande sätt: ”The term refers to a mingling of pictures and words in one object or within a given framework” (Wagner 1995: 173n6). I introduktionen till sin antologi *Icons–Texts–Iconotexts* ett år senare ändrar emellertid Wagner innebörden av termen ikonotext: ”By iconotext I mean the use of (by way of reference or allusion, in an explicit or implicit way) an image in a text or vice versa” (Wagner 1996: 15). Han gör här en semantisk utvidgning av termen genom att applicera den inte bara på artefakter som visar en konkret sammanställning av ord och bild, ”but also to such art works in which one medium is only implied (e.g. the reference to a painting in a fictional text)” (Wagner 1996: 15f).

Denna betydelse av ikonotextbegreppet använder även Sonia Lagerwall i sina intressanta Michel Butor-studier (se litteraturlistan). Det samma gör Liliane Louvel i sin bok *Poetics of the Iconotext*: ikonotexter är ”images translated or converted into words [in fiction] or visible images included in a novel as a prop to fiction” (Louvel: 15). Den utvidgade definitionen gör att ikonotextbegreppet idag kan innefatta å ena sidan samspel mellan text och närvarande bild, å andra sidan verbal beskrivning av frånvarande bild. Definitionen hos Montandon, Wagner, Lagerwall och Louvel gäller framför allt narrativa genrer inom den litterära berättarkonsten.

I sin bok *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry* (1978) gör W. J. T. Mitchell bruk av en annan term med en innebörd som ligger nära Hallbergs ikonotext, nämligen *composite art*. Termen som han hämtar från Northrop Fryes artikel ”Poetry and Design in William Blake” (1961) betecknar sammanställningar sida vid sida av text och bild som vi finner i William Blakes illuminerade böcker. Sexton år senare, i boken *Picture Theory*, vidgar emellertid Mitchell radikalt innebörden av termen composite art: ”All arts are 'composite' arts (both text and image); all media are mixed media, combining different codes, discursive conventions, channels, sensory and cognitive modes” (Mitchell 1994: 94f). Att beteckna Heinemonumentet som ikonotext eller composite art känns otillfredsställande på grund av dessa termers efter hand breddade betydelsefält. I sin bok från 1994 lanserar Mitchell tre nya termer – image/text, imagetext och image-text – som betecknar olika former av dialog mellan ord och bild. Mitchells korta definitioner av dessa termer placerade i en not (Mitchell 1994: 89) är intressanta. De sträcker sig emellertid mot problemområden som ligger bortom det som diskuteras i föreliggande bok.

En annan beteckning för artefakter som består av interaktion mellan två medier är bimedial artefakt. Vi finner den bl.a. i engelskan och tyskan. I Sverige kan termen orsaka missförstånd. Det finns visserligen några få ord på svenska med prefixet bi- som betecknar ett förhållande där det råder jämvikt eller likvärdighet mellan två enheter, som t.ex. adjektiven binär och bilateral. De flesta svenska ord som börjar med prefixet bi- betecknar emellertid en enhet som är underordnad eller sekundär i förhållande till en annan enhet. Det gäller t.ex. orden biflod, bisak, binäring, biprodukt, bismak, bihang, biverkan och bisittare. Om man använder termen bimedial artefakt i ett svenskspråkigt sammanhang är det därför lätt hänt att man felaktigt tolkar interaktionen som haltande, dvs. att det ena mediet är primärt, det andra sekundärt. Jämför ordparen biroll/huvudroll, bisats/huvudsats. Jag väljer därför för denna bok termen duomedial artefakt som beteckning för två medier i samverkan där de båda är närvarande och lika

viktiga i skapandet av mening. Ordens och bildernas interaktion på Heinestatyn i Hamburg utgör en duomedial artefakt.

Duomedial interaktion mellan verbala och visuella tecken är en mycket vanlig företeelse genom hela kulturhistorien. I vår tids tecknade serier samt bilderböcker för barn konstituerar företeelsen själva genren. Ett udda exempel är moderna holländska pass där man från sida till sida kan se den holländska historien bildsatt. Nederst på varje sida finns en text som ger information om den holländska historien som bilderna inte kan förmedla. Bild och text följs åt och kompletterar varandra duomedialt från sida till sida.

Ett par av de mest intressanta svenska exemplen på duomedialitet hittar vi på en runsten och en hällristning från tidig medeltid. Arkeologiprofessorn Anders Andrén har i sin artikel ”Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Runestones” (2000) lanserat ett nytt och intressant sätt på vilket man kan läsa och tyda text och bild på svenska runstenar. Han ser inte runstenarnas bilder som enbart dekorativa, vilket har varit det vanliga inom arkeologin, utan som aktiva element i meningsbildningen: ”I would argue for a new kind of re-reading, based primarily on combining inscriptions, ornaments and images in joint interpretations.” Andrén talar om ”integrated discursive context” som står för ”a contextual reading based on the often complex interplay between image and text” (Andrén: 9f). På en runsten i Tumbo i Södermanland ser vi en runslinga i form av en orm som bär orden ”Visten reste stenen efter Frösten, sin bror, död i Grekland”. Runslingan kretsar kring bilden av ett fyrbent djur med kraftiga käkar. Andrén påpekar att en i tiden (ca 950–1100) viktig metafor för att dö på slagmarken var att mata eller utfodra vargen. På stenen i Tumbo ligger djurets käkar intill den del av runslingan där vi läser ordet ”död”. Om djuret föreställer en varg, vilket Andrén finner sannolikt, etableras här en interaktion mellan ord och bild som skapar mening: Frösten dog i ett slag i Grekland (Andrén: 19). Anders Andrén gör också en nytolkning av den berömda inhuggna bilden på en stenhäll på Ramsundsberget i Södermanland (figur 2). Bilden återger berättelsen om Sigurd Fåvnesbane som bygger på berättelsen om Siegfried i den tyska Niebelungenlied. Efter att ha dödat ormmonstret Fåvne (Fafner) råkar Sigurd föra sin blodiga tumme in i munnen, varpå han förmår tyda fåglarnas varningssång. Runorna som är inskrivna på ormens kropp säger att Sigrid gjorde stenen för sin mans, Sigröds, själ. Själ är ett kristet ord, berättelsen är förkristen. På stenen möts dessa två världar. På stenhällen ser vi bilden av en man som sticker svärdet genom ormen just på det ställe på ormen där vi läser ordet själ. Enligt de förkristna idealen skulle män vara tappra och döda fiender i kamp, medan den kristna etiken krävde att man inte skulle

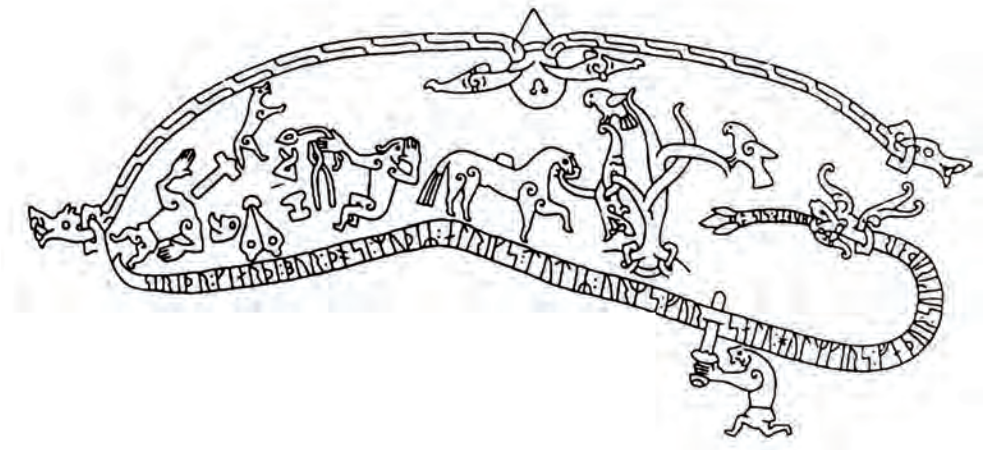


Fig.2: Stenhäll på Ramsundsberget i Södermanland

slå ihjäl, skriver Andrén. Mötet mellan det vertikala svärdet och de horisontella runtecknen för själ som tillsammans formar ett kors kan därför ses som en bön om nåd för den dödade husbonden som sannolikt själv har dödat (Andrén: 21). Andréns duomediala läsning av bilden och texten på Ramsundsberget är måhända djärv, men den öppnar för en alternativ och tänkvärd tolkning, en tolkning som levererar en ny och överraskande innebörd av stenens verbalvisuella meddelande.

Duomedialitet är till skillnad från multimedialitet en interaktion mellan två medier. Om litteraturen bygger världar av lingvistiska tecken och bilden bygger världar av ikoniska tecken bygger den verbalvisuella duomedialiteten världar som förenar dessa medietecken. Den duomediala dialogen är emellertid inte med nödvändighet symbiotisk så till vida att de verbala och de visuella tecknen går i takt eller pekar åt samma håll. Ordens och bildernas möte kan också vara dialektiskt, i vissa fall även antagonistiskt. Möten kan pendla mellan rendevous och konfrontation. Relationen mellan två medier, säger W. J. T. Mitchell, ”can be many other things besides similarity, resemblance, and analogy. Difference is just as important as similarity, antagonism as crucial as collaboration, dissonance and division of labor as interesting as harmony and blending of function” (Mitchell 1994: 89). Inte bara samverkan och symbios, utan även olikhet och ”otherness” är nyckeltermer i studiet av ordens och bildernas duomediala dialog. I själva verket kommunicerar ord och bild olika slags kunskap. En text kan inte i egentlig mening transformeras till bild, en bild kan inte i egentlig mening ersättas av en verbalisering. ”En bild är inte bara något vars innehåll skall kunna översättas så

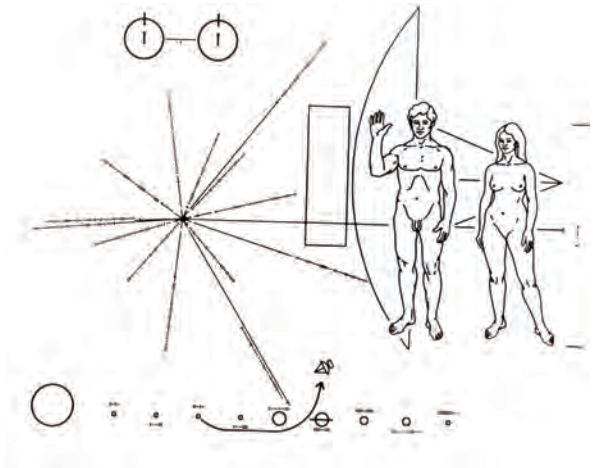


Fig.3: Bildplakett från rymdsonden *Pioneer 10*

fullständigt som möjligt i ord för att kunna förstås: en bild kan också läsas just som bild, den äger sitt eget språk, sin egen retorik", skriver Lena Liepe. Bilden har ett kunskapsvärde som den äger just som bild (Liepe: 20). Rudolf Arnheim framhåller att vi inte i första hand tänker begreppsligt när vi betraktar en bild. Vi tänker visuellt, vi använder det han kallar "visual thinking" (Arnheim: passim). Medan de enskilda orden kommunicerar allmänna lingvistiska begrepp (ordet "träd" som står för alla träd eller ordet "röd" som står för alla nyanser av rött), kommunicerar bildelementen det enskilda, den unika formen och den unika färgen (äppelträdet med fem rödvioletta äpplen och en bruten ockrafärgad gren). 1972 skickade *The National Aeronautics and Space Administration* (NASA) ut en sond, *Pioneer 10*, mot den yttre rymden (figur 3). Avsikten var och är att informera eventuella varelser därute om fysiska och kulturella förhållanden här på jorden samt att presentera arten människa, *homo sapiens* (Gombrich: 64f). Sonden för bl.a. med sig en tvådimensionell konturteckning av en man och en kvinna. Människor är inte platta, men de flesta av oss som kan koderna för bildavläsning projicerar utan problem in djupdimensionen i bildens tvådimensionella yta. Vi kompletterar enligt det bildpsykologerna kallar etceteralagen (Aumont: 60). I och med att föreställande eller mimetiska bilder har svårt att förmedla begrepp var NASA:s tecknare tvungen att utrusta dessa tvådimensionella gestalter med individuella drag. Mannens hår har således sidbena, kvinnans har mittbena. Alla män på jorden har emellertid inte sidbena, alla kvinnor på jorden har inte mittbena. Men bilden skulle inte ha kunnat kommunicera begreppet huvudhår. I

sin visuella representation var NASA tvungen att göra ett konkret val mellan olika hårfrisyrer och därmed i viss mån individualisera gestalterna på bilden (Gombrich: 64ff). Bilden är menad att befordra en generell information, men kommunikationen har ingen chans om inte avsändarens och mottagarens koder till en viss grad överlappar varandra.

Som NASA-projektet visar är inte ord och bild utbytbara. Visserligen ser semiotikerna likhet mellan verbala och visuella uttryck genom teckenbegreppet, men det betyder inte att medierna i receptionssituationen fungerar på samma sätt. De kommunicerar olika slag av kunskap. Just olikheten gör att de i sin interaktion förmedlar innebörder som ingen av dem kan producera på egen hand. Det är denna konkreta interaktion mellan två medier vi ska uppehålla oss vid i fortsättningen. Boken ska besöka duomediala mötesplatser både i historien och i vår egen samtid.

Litteratur

Andrén, Anders, ”Re-reading Embodied Texts – an Interpretation of Rune-Stones”, *Current Swedish Archaeology*, 8 2000

Arnheim, Rudolf, *Visual Thinking*, Berkeley: University of California Press, 1969

Aumont, Jacques, *The Image*, London: British Film Institute Publishing, 1997

Elleström, Lars, *Divine Madness: On Interpreting Literature, Music and the Visual Arts Ironically*, University Press, 2002

Frye, Northrop, ”Poetry and Design in William Blake”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 10:1 1951

Gombrich, Ernst H., ”Det visuelle billede”, *Kunst og billedsprog. Udvalgte essays*, Köpenhamn: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1979

Hallberg, Kristin, ”Litteraturvetenskapen och bilderboksforskningen”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, 3–4 1982

Lagerwall, Sonia, ”A Reading of Michel Butor’s *La Modification* as an Emblematic Iconotext”, *Writing and Seeing. Essays on Word and Image*, Cavalho Homem och Maria de Fátima Lambert (red.), Amsterdam: Rodopi, 2006

Lagerwall, Sonia, *Quand les mots font image. Une lecture iconotextuelle de La Modification de Michel Butor*, Göteborg: Acta universitatis Gothenburgensis, 2007

Lefevere, André, *Translation. Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*, London & New York: Routledge, 1992

Liepe, Lena, ”Konst som historiskt källmaterial? Om bildens epistemologi”, Lars M. Andersson m.fl. (red.), *Mer än tusen ord. Bilden och de historiska veten-*

skaperna, Lund: Nordic Academic Press, 2001
Louvel, Liliane, *Poetics of the Iconotext*, Karen Jacobs (red.), översatt av Laurence Petit, Ashgate: Farnham och Butlington, 2011
Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art. A Study of the Illuminated Poetry*, Princeton: Princeton University Press, 1978
Mitchell, W. J. T., *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*, Chicago och London: The University of Chicago Press, 1994
Montandon, Alain (red.), *Iconotextes*, Paris: Ophrys, 1990
Wagner, Peter, *Iconotexts. From Swift to the French Revolution*, London: Reaktion Books, 1995
Wagner, Peter, "Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the art(s)", *Icons–Texts–Iconotexts. Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Peter Wagner (red.), Berlin och New York: Walter de Gruyter, 1996
Wulff, Joseph, *Literatur und Dichtung im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gutersloh: Sigbert Mohn Verlag, 1963

Från Ovala rummet till Pompeji
Om bildtitelns problematik

Söndagen den 7 november 2004 publicerade *Sydsvenskan* ett foto av George W. Bush. Dagen innan hade Bush besegrat sin motkandidat John Kerry i det amerikanska presidentvalet. På fotot står han vid fönstret i Ovala rummet med en telefonlur mot örat. Ett fång med röda rosor pryder bordet bredvid honom. Under bilden läser vi följande: ”George W. Bush gratuleras till segern av John Kerry”. Det kan möjligtvis förhålla sig så att en uppmärksam fotograf höll sig framme just när Kerry ringde upp. Mer sannolikt är emellertid att Malmötidningen parat ihop en bildtext som refererar till det aktuella valresultatet med en bild tagen vid ett helt annat tillfälle. De flesta av oss problematiserar inte detta när vi läser tidningen vid morgonkaffet. Vi tar tidningens koppling mellan bild och text som självklar och läser bilden med utgångspunkt i texten.

Tidningarnas bilder publiceras sällan utan bildtext. Bildtextens uppgift är inte bara att fixera bildens innebörd i tid, rum och situation, utan i lika hög grad att rikta och styra läsarens meningsbildning. Detta blir speciellt tydligt när tidningar med olika politisk färg publicerar samma bild, men vinklar och formulerar bildtexten i enlighet med den egna politiska uppfattningen. Fotots speciella egenskap av att vara dokument fordrar ofta en verbal kommentar, påpekar Rosalind Krauss. Press- och privatfotot förmedlar ett omedelbart här-och-nu, men det är en stum omedelbarhet som har behov av en förklarande text. Fotot äger inte ”sådana symboliseringsprocesser och interna arrangemang som utmärker bildskapandet inom ’högre’ mimetiska konster som måleri, teckning och skulptur” (Krauss: 270; Sjölin: 94). Här syftar Krauss givetvis inte på konstfotot, utan på vardagens fotografiska bilder. Fotots stumhet blir tydlig när vi bläddrar i främmande människors fotoalbum där bilderna saknar kommenterande text.

Som Bush-exemplet visar är emellertid det att utstyra en bild med en titel en inte helt oskuldsfull handling. Detta gäller alla typer av bilder. Bilder är sensibla för verbala ingripanden. När vi på konstmuseet närmar oss ett bildkonstverk gör de flesta av oss samma sak. Vi lutar oss fram och läser etiketten bredvid konstverket. Etiketten ger oss information om vem som har gjort bilden och vad bilden har

för titel. Kodad med den kunskapen tar vi ett par steg bakåt på museigolvet och betraktar bilden. Nu vet vi hur vi ska förhålla oss till konstverket. Etiketten har försett oss med ett facit eller ett tolkningsdirektiv.

På en av Bruegels målningar i Musée de Beaux Arts i Bryssel ser vi en bonde som plöjer sin åker medan en fåraherde lutar sig mot sin herdestav och blickar upp mot himlen. En ryggfigur sitter och metar, ett skepp är för fulla segel på väg ut mot havet. Det blåser friskt och luften är klar. Vid första anblicken tycker vi oss se en bild som har våren som motiv. Etiketten på väggen bredvid tavlan säger något annat: *Landskap med Ikaros fall* (ca 1558). När vi med blicken letar i det detaljrika landskapet efter element som skulle kunna bekräfta titeln och motivet Ikaros hittar vi ett par små nakna ben som omgivna av vitt skum sticker upp ur vattnet mellan metaren och skeppet. Då fattar vi. Det är Ikaros ben vi ser. Solen har smält vingarna av vax, och Ikaros störtar i havet. Herden har skymtat en rörelse på himlen, men livet går vidare som Auden betonar i sin berömda ekfras till Bruegels målning. Utan hjälp av titeln på museiväggen hade vi knappast tänkt på Ikaros (jfr Hagen: 60f). Ett annat klassiskt exempel hittar vi på Musée d'Orsay i Paris. Vi stannar inför en målning som visar en äldre kvinna i profil och helfigur. Hon sitter på en stol med fötterna på en fotpall och med händerna samlade i knäet. En svart klänning täcker och dominerar hela gestalten. Ansiktsdragen är trötta och nästan bittra. Blicken är riktad framåt. Nyfikna på kvinnan lutar vi oss ned och läser etiketten på museiväggen bredvid tavelramen. Målaren är James Whistler och bildtiteln är *Arrangement in Grey and Black* (1871). Inte ett ord sägs om damen. Bara genom kompletterande information får vi veta att bilden är ett porträtt av målarens mor. Med sin titel ville Whistler leda vår uppmärksamhet bort från det motiviska och fästa den på det måleriska, det vill säga på komposition och färg. Efter att ha läst titeln ställer vi in vår perception på just detta. "What the title does is to change our mental set and our interpretation", skriver E. H. Gombrich. Han belyser detta med att föreslå en alternativ titel på Whistlers målning: *Channel 2 isn't any better*. Titeln förvandlar den gamla kvinnan på stolen till en TV-tittare som är missnöjd med TV-kanalerna. Hon verkar rikta blicken mot en TV-apparat som befinner sig till vänster utanför bildramen. Med etiketten i tankarna tycker vi oss se en gestalt som bekräftar titeln (Gombrich: 170; Heffernan: 139). Målningen är sedan länge en etablerad kulturell ikon. Ward Kimball har målat en replik av Whistlers bild och satt en TV-apparat framför den kvinnliga gestalten med titeln *Portrait of my Mother*.

Titeln på Whistlers målning i Musée d'Orsay är målarens egen. Alla bildtitlar har emellertid inte bestämts av bildkonstnären själv. Titeln på Bruegels målning

i Musée de Beaux Arts är formulerad långt efter målarens död. På Bruegels tid var det inte brukligt att sätta titlar på målningar. Målningarna fick tala för sig själva. Att sätta titlar på bildkonstverk är en relativt sen företeelse och har att göra med uppkomsten av offentliga visningar av konst. De flesta bildkonstnärer är egentligen emot bildtitlar, men i museernas och konstgalleriernas hantering av konstverk är det nödvändigt att kunna identifiera objekten. I det sammanhanget behöver bilderna individuella titlar till skillnad från de bilder vi har hängande på väggen hemma. Hemma hos oss själva behöver bilderna inga titlar.

Alla konstverk har inte titlar. Alla konstverk behöver inte någon titel. Men när ett konstverk väl har försetts med en titel, då startar obevekligt en tolkningsprocess hos konstbetraktaren. Så slutar John Fisher sin artikel ”Entitling” från 1984 (Fisher: 298). Han inleder artikeln med frågan: ”What exactly is a title?” Hans svar är att titeln är ett namn. Avsikten med att namnge bilderna är hermeneutisk, säger han. Namnen hjälper betraktaren att tolka bilden: ”They are names, but names for a purpose: to allow discourse – not mere discourse but interpretive discourse. […] Titles do affect interpretation. They tell us how to look at the work” (Fisher: 292). Vem som sedan har formulerat titeln spelar i perceptionssituationen ingen roll: ”And how I look at it does not depend upon *who* did the titling and *when*” (Fisher: 295). 1985 framhåller Jerrold Levinson samma sak. Titeln ”is always aesthetically relevant. (A work differently titled will invariably be aesthetically different.) [---] Regardless of whether it is strictly constitutive or not […] the title of an artwork *cannot help* being an arf, or aesthetically relevant factor” (Levinson: 29, 33). Samtidigt säger Levinson att de enda titlar han är intresserad av är de sanna titlarna, ”the true titles” och det han kallar ”the creator-given titles”, dvs. titlar som är satta av bildkonstnärerna själva vid tiden för skapandet av konstverken. Hans Holländer använder en liknande beteckning. Han talar om titlar i motsats till falska titlar (Holländer: 155). Hazard Adams är ett par år senare inne på samma linje. Titlar som är formulerade av andra än konstnären själv är inte titlar, utan enbart etiketter. Titlar är synekdokiska, de är del av det de betecknar. Bildkonstnärens titel ligger inte utanför bilden, dess funktion begränsas inte enbart till att vara en igångsättare av tolkning. Titeln är en organisk del av konstverket, den är en del av det konstverk som ska tolkas: ”the title points up a synecdochic relationship in which there is an interrelation of parts as well as part to whole” (Adams: 14). Detta gäller även titlar på musikverk och litterära verk, framhåller han. Frågan är emellertid om man kan jämföra olika konstarters bruk av titlar. Att litterära titlar är en del av verket är självklart. (Det händer visserligen att förläggare ändrar författarens titel, men de kan knappast göra detta utan för-

fattarens medgivande.) Bildkonstnärer å andra sidan ser ofta titlar som något som konventionen och den praktiska hanteringen påtvingar dem att formulera. Även det Levinson kallar ”true titles” kan knappast sägas fånga in bildkonstnärens egentliga avsikt. Bildkonceptionen är icke-verbal. Däremot kan bilden och texten mötas i en duomedial konstellation. Adams och Levinson har naturligtvis rätt när de teoretiskt skiljer mellan den titel bildkonstnären själv valt och den titel som andra har placerat bredvid bildkonstverket. Men för betraktaren på museigolvet har distinktionen mindre betydelse. För betraktaren har etiketten på väggen oftast auktoritet och tolkningsföreträde. Adams jämför relationen mellan det fysiska bildkonstverket och konstnärens egen bildtitel med det W. J. T. Mitchell i sin bok om William Blake kallar ”composite work”. Titlar är inte ”supplements of second order […] any painting with a title has to be regarded as a ’composite work’” (Adams: 13). Detta gäller alla titlar. Hade *Sydsvenskan* under bilden av president Bush satt in titeln ”George W. Bush talar med sin far” eller ”Presidenten poserar för ett officiellt porträtt” hade vi inte ifrågasatt påståendet. Bild och text går ihop och formulerar ett gemensamt meddelande. Vi som läser tidningen ser inte det fotografen såg. Vi litar på det vi kan utläsa av bildens och bildtextens interaktion.

I Louvren hänger en målning av Antoine Watteau, målad 1717. På etiketten bredvid målningen kan vi läsa bildens titel: *Le Pèlerinage à l’île de Cythère*, dvs. Vallfärd till ön Kythera. Titeln är satt efter Watteaus död. En variant av samma motiv som Watteau målade 1720 hänger i Schloss Charlottenburg i Berlin. Etiketten på museiväggen anger titeln *Einschiffung nach Kythera*, dvs. embarkering med destination Kythera. I Sverige har dessa målningar oftast omnämnts med titeln *Avfärd till Kythera*, i Storbritannien *Embarkation for Cythera*. På målningarna som ofta förväxlas ser vi unga människor i ett idylliskt lummigt parklandskap belyst av en låg sol vandra par om par ned till ett väntande skepp. Målet för avfärden är enligt titeln Kythera, kärlekens ö, den ö där Afrodite eller Venus föddes. En mängd amoriner flyger omkring i de två målningarna, och Venus står staty bland träden. Atmosfären tycks dirra av erotisk förväntan. Eller gör den det? Vissa röster inom konstforskningen har tolkat bilden annorlunda. Venus närvaro antyder att gestalterna redan befinner sig på Kythera. Belysta av aftonsolen går de ombord i båten för att bege sig hem. Konstforskarna Michael Levey och H. Börsch-Supan har argumenterat för att man i målningen ser en melankolisk reflektion över kärlekens flyktighet (Held: 58ff). I sin bok *Från rokoko till impressionism* (1975: 29) använder Bo Lindwall titeln *Avresan från Cythere*. Denna titel kan vi se i olika sammanhang och på olika språk: *Embarkation after Cythere/Embarkation from Cythera*, *Einschiffung von Kythera*. När vi betraktar målningen och samtidigt läser

denna titel ser vi inte förväntansfulla kärlekspar i bilden, utan trötta gestalter som efter en vistelse på kärlekens ö bryter upp för att bege sig hemåt. Festen är slut. Våra alternativa tolkningar av Watteaus målningar hänger på de alternativa titlarna: *Avresa till Kythera* eller *Avresa från Kythera*. I museisalen tolkar vi bilderna som vi blir tillsagda att göra av etiketten på väggen.

Det som gäller för bildtiteln på väggens etikett gäller även för den text som är materialiserad i själva bilden. Här kan vi dessutom vara säkra på att det är bildkonstnären som valt orden och inte försäljaren eller museipersonen. Genom hela bildhistorien, inte minst i modern konst och reklam, hittar vi möten mellan visuella och verbala tecken som äger rum inom bildens ram. (En utmärkt diskussion om detta kan läsas i Simon Morleys bok *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, 1998.) Så är t.ex. fallet med den golvmosaik som ligger på en stenlagd passage in till en fastighet i Pompeji. Mosaiken – originalet finns numera på konstmuseet i Neapel, en kopia finns i Pompeji – visar bilden av en hund samt orden *cave canem*, varning för hunden. Bilden i kombination med orden får oss att rygga tillbaka för den aggressiva hunden på bilden. Hade bilden kopplats ihop med orden 'hund till salu' hade vår reaktion varit en annan. Då hade vi sett en leklysten hund på bilden, och vi hade tittat intresserat in på gården efter en trevlig jycke.

Titelns problematik kan även jämföras med Mieke Bals diskussion kring museernas utställningspraxis. Föremålen arrangeras i en bestämd ordning och paras ihop med förklarande texter som kan läsas som utvidgade titlar. Den som arrangerar och förevisar är ett ospecificerat dolt jag. Texterna pekar på föremålen och tycks säga: "Se!" vilket ofta innebär ett påstående: "så förhåller det sig!" Föremålens ordningföljd och etiketternas förklaring "involves the authority of the person who knows" (Bal: 2). Denna verbalvisuella dialog skapar mening. Mieke Bal skriver: "These things are selected, ordered, explained, and made 'readable' on the basis of arguments which often remain unarticulated, but which tend to be related to a particular kind of use value. One such value is aesthetics, another is knowledge, including historical knowledge" (Bal: 5). Bildtitlarna på konstmuseet fungerar på samma sätt. Konstforskarna kan med rätta vara skeptiska till vissa titlar som i efterhand har påförts bilderna. De kan kalla dem för falska. Vi som besökare på konstmuseet ifrågasätter inte. Vi ser ett möte mellan bild och titel och accepterar det vi ser. I sin diskussion kring Whistlers nämnda målning framhåller Gombrich: "The image is one pole, the title often provides the other, and if the set-up works, something new will emerge which is neither the image nor the words, but the product of their interaction" (Gombrich: 170). Detta är vad denna bok handlar om och som jag kallar duomedial interaktion.

Litteratur

Adams, Hazard, ”Titles, titling, and entitlement to”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 46:1 1987

Bal, Mieke, *Double Exposures. The subject of cultural analysis*, London: Routledge, 1996

Fisher, John, ”Entitling”, *Critical Inquiry*, 11:2 1984

Gombrich, Ernst H., *Topics of Our Time. Twentieth-century issues in learning and in art*, London: Phaidon Press Limited, 1992

Hagen, Rose-Marie och Rainer Hagen, *Pieter Bruegel the Elder*, Köln: Taschen 2000

Held, Jutta, *Antoine Watteau, Einschiffung nach Kythera: Versöhnung von Leidenschaft und Vernunft*, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987

Levey, Michael, ”The Real Theme of Watteau’s *Embarkation for Cythera*”, *The Burlington Magazine*, 103:698 1961

Holländer, Hans, ”Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen”, *Literatur Intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film*, Peter V. Zima (red.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995

Krauss, Rosalind, ”Marcel Duchamp eller det imaginära fältet”, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Jan-Gunnar Sjölin (red.), Lund: Studentlitteratur, 1993

Kröll, Christina, *Die Bildtitel Paul Klees: eine Studie zur Beziehung von Bild und Sprache in der Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts*, Diss: Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, Bonn, 1968

Levinson, Jerrold, ”Titles”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44:1, 1985

Morley, Simon, *Writing on the Wall. Word and Image in Modern Art*, London: Thames & Hudson, 1998

Sjölin, Jan-Gunnar, ”Inledning”, *Att tolka bilder. Bildtolkningens teori och praktik med exempel på tolkningar av bilder från 1850 till i dag*, Jan-Gunnar Sjölin (red.), Lund: Studentlitteratur, 1993

Duomedial ekfras

I 1737 etablerades Parissalongen som under lång tid framöver skulle komma att bli det viktigaste återkommande konstevenemanget i Europa. Konstintresserade strömmade till Louvren för att under de sex sensommarveckor utställningen pågick se vad som enligt juryn var det bästa i tidens konst. De konstverk som den mäktiga juryn släppte igenom kom att få ett avgörande och i regel konserverande inflytande på konstkonventionerna och konstsmaken i hela Europa. 1759 blev Denis Diderot ombedd av tidningsmannen Melchior Grimm att rapportera från Salongen i tidskriften *Correspondence littéraire*. Diderot gjorde så under några år. Hans artiklar blev viktiga för konstkritikens utveckling, och de fick stor betydelse för de prenumeranter i Frankrike och övriga Europa som inte hade möjlighet att resa till Paris. Nu kunde man läsa sig till vad som hängde på Salongens väggar. Eller kunde man verkligen det? Om Jean-Baptiste-Siméon Chardins stilleben *Les attributs de la musique* på Salongen 1765 skriver Diderot:

> På ett bord täckt med en rödaktig matta har målaren placerat en samling föremål utspridda så naturligt och pittoreskt som möjligt. Vi ser ett notställ, framför detta en justerbar ljusstake. Där bakom finns en trumpet och ett jakthorn. Trumpetens klockstycke är synligt ovanför notstället. Där finns oboer, en luta, utspridda notblad, halsen av en violin med stråke, samt böcker ställda på högkant. Om ett ondskefullt djur som t.ex. en orm blev målat lika noggrant, skulle det verkligen vara skrämmande. (Diderot: 61f, min översättning)

Chardins målning hänger i dag i Louvren och kan studeras på museets hemsida. Den enda färg som nämns i Diderots bildbeskrivning är rött. Bildens liggande ovala format (det är frågan om ett dörröverstycke) nämns inte, heller inte kompositionens diagonal eller böckernas och stearinljusets kraftiga vertikaler. Inget sägs om ljusreflexerna i klockstycket eller noternas vikta hörn som vittnar om flitigt spelande. Inget sägs om trumpetens tyg och tofsar som hänger ned över det gröna häftet som står hopslaget på bordsnotstället. Mitt i bilden, placerad ovanpå de vita notbladen, ligger en säckpipa med påse, bälg, rör och remmar. Säckpipan

nämns inte i bildbeskrivningen. Diderot tycks uppfatta säckpipans rör som oboer. Detta innebar att den som utan att besöka Salongen läste Diderots presentation i *Correspondence littéraire* av Chardins målning var helt prisgiven åt den litterära ciceronens pekrörelser inklusive hans utelämningar och felläsningar. Läsaren hade ingen möjlighet att notera diskrepansen mellan bilden och den ekfrastiska texten.

En verbal beskrivning av en bild utan att bilden i sig är närvarande: så definierar Hans Holländer termen ekfras. Han ser helt enkelt ekfrasen som en ”Bildbeschreibung ohne Bilder” (Holländer: 143). I sin bok *Principles of Art History Writing* ger David Carrier en snarlik definition: ”An ekphrasis conjures up an image of painting in a text without illustrations” (Carrier: 103). 1974, åtta år innan termen ekfras introducerades i svensk litteraturforskning (Lund 1982), gav Ingegerd Blomstrand ut den rikt illustrerade antologin *Lyriskt museum. Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*. I förordet framhåller hon att texterna i antologin, som i de flesta fall hämtats från icke-illustrerade diktsamlingar, ursprungligen blev publicerade i tidskrifter tillsammans med den bild de tolkar (Blomstrand: 7). Att bilder som ligger till grund för lyriska bildtolkningar i regel inte reproduceras i författarnas diktsamlingar och inte heller i volymer med deras samlade dikter är en gammal konvention i förlagsvärlden. Dels kan konventionen ha ekonomiska orsaker, men i många fall är det tveklöst så att diktaren vill att texten ska stå på egna ben. Under senare år har denna tradition luckrats upp. Det händer således inte så sällan att en eller ett par av de bilder som texten refererar till återges på bokens omslag eller jacka, som till exempel på Folke Isakssons diktsamling *Stenmästaren* (Stockholm, 2003), Paal-Helge Haugens *Meditasjonar over Georges de la Tour* (Oslo, 1990) eller Antonia Susan Byatts novellsamling *The Matisse Stories* (London, 1993). Någon sällsynt gång dyker bilderna upp bredvid den ekfrastiska texten inne i själva diktsamlingen som i Marilyn Chandler McEntyres *In Quiet Light. Poems on Vermeer's Women* (Grand Rapids och Cambridge, 2000). Ekfrasen kan alltså stå i två skilda positioner, antingen ensam eller tillsammans med den bild den refererar till. Är dessa två texter identiska? Givetvis är de identiska om man ser till de tryckta orden på papperet, men i lässituationen, i receptionsprocessen är de olika. De läses på olika sätt. Man skulle här kunna tala om två skilda ekfraskategorier. Den senare kategorin kommer jag att kalla duomedial ekfras. Anna Estera Mrozewicz berör problematiken i sin intressanta artikel om Inger Christensens roman *Det malede værelse*: ”ekphrasis, read in confrontation with the visual work, can reveal meanings which could not be made clear without a reference to the actual image” (Mrozewicz: 127).

Definitionen av ekfras är givetvis mera komplex än vad Holländers och Carriers definitioner ger vid handen. Under de senaste decennierna har termen

varit föremål för en omfattande teoretisk debatt. En rad definitioner, förklaringsmodeller, typologier och användningsområden har lanserats och i vissa fall ställts mot varandra av bl.a. Murray Krieger, Wendy Steiner, W. J. T. Mitchell, James Heffernan, Claus Clüver, Tamar Yacobi, Mario Klarer, Ruth Webb, Stephen Cheeke, Bernhard Scholz och Liliane Louvel. Här är inte platsen för en summerande analys, men ett par i mitt tycke viktiga aspekter kan framhållas.

Termen ekfras hör ursprungligen hemma i den klassiska retoriken. Den betecknar konsten att verbalt beskriva ett synfält på ett sådant sätt att lyssnaren/läsaren kan ”se” eller föreställa sig det beskrivna med sin så kallade ”inre blick”. Retorikens beteckning för detta var *enargeia*. Den deskriptiva ekfrasens enargeia var vanligt förekommande i äldre tiders episka dikt och är i dag frekvent i såväl konstkritik som i romanens och novellens bildbeskrivningar. Däremot är enargeia inte något som karakteriserar modern bildrelaterande poesi. Poesin använder snarare markörer och allusioner när den vill rikta läsarens uppmärksamhet mot faktiska eller fiktiva bilder. Markörer och allusioner kräver ofta mera av läsaren än vad enargeia gör. De kräver en viss grad av bildkunnande. De väcker och aktiverar läsarens bildminnen och bildkunskaper, insikter hos läsaren som ligger utanför det hon eller han direkt kan hämta i den manifesta ekfrastiska texten. Så kunde det vara även i den klassiska retoriken. Med referens till Quintilianus framhåller Ruth Webb att ”the imagination to which vivid language was thought to appeal was more a store-house of images derived from sense perception and informed by a common culture. To be sure of the effect of his speech a speaker needed to ensure that his subject-matter conformed to his audience’s expectations and prior knowledge”. Hon talar om ”a form of vivid evocation”, att ekfrasen väcker ”the mental images already stocked in the store-house of memory” (Webb: 13). Tamar Yacobi, som i ett antal artiklar framhållit allusionen som central i ekfrastisk dikt, definierar ekfrasen som ”the literary evocation of spatial art” (Yacobi 1998: 23). I en analys av några ekfrastiska diktrader av Ashbery skriver Yacobi att man inte kan tolka dessa rader ”without importing from the named and analogized pictorial field more than is given about it in the language of the poem” (Yacobi 1997: 44). Vid ett par intermediakonferenser i slutet av 1990-talet argumenterade Claus Clüver mot Yacobis sätt att använda termen ekfras. Clüver å sin sida föreslog en distinktion mellan ekfras och Bildgedicht (en tysk term som jag i fortsättningen skriver med litet b). Enligt denna distinktion betecknar ekfras en detaljerad bildbeskrivning som innebär enargeia, medan bildgedicht innebär att man på olika sätt anknyter till bilden utan att beskriva. Bildgedicht, skriver Clüver, ”covers a broad range of poems on works of visual art – not all

of which are ekphrastic poems: they may do no more than take the real or fictitious non-verbal texts as a point of reference or departure, without actually verbalizing them" (Clüver: 48). När distinktionen mellan ekfras och bildgedicht inte har fått fotfäste i den internationella forskningen är det inte bara därför att den tyska termen har svårt att etablera sig utanför det tyska språkområdet. Den dualistiska uppdelningen ekfras kontra bildgedicht är inte lätt att tillämpa i textanalytisk praktik. I Clüvers polarisering är det svårt att avgöra var på skalan en bildrefererande text måste ligga för att betecknas som ekfras och var på skalan den måste ligga för att betecknas som bildgedicht, dvs. var gränsen går mellan dessa två kategorier. Hur mycket enargeia ska det till för att en bildgedicht blir ekfras? Möjligtvis förhåller det sig snarare så att ekfras och bildgedicht är två sidor av samma mynt. Man kan konstatera att bildrefererande texter gärna har inslag av både bildbeskrivning och markeringsord. Det är sällan frågan om ett antingen-eller. Ekfraser kan bäras av både enargeia och markeringsord. I sin bok *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater* (1975) berör Richard L. Stein just detta. Han använder inte termen ekfras, utan synonymen "literature of art" (termen ekphrasis i betydelsen bildbeskrivande/bildrefererande text var inte etablerad i Storbritannien 1975). Stein skiljer mellan "descriptive literature of art" och "evocative literature of art". Han skriver: "When single works are under consideration […] description and evocation can never be fully separated; the two tendencies of literary pictorialism fuse in a simultaneous emphasis on the capacity of art to represent something external and to stimulate a vivid psychic response." Han upprepar: "evocation cannot exist wholly independent of description" (Stein: 4, 9).

Ekfrasen är en genre som existerar på språkets villkor. Man kan diskutera ekfrasen i intermediala sammanhang, men till skillnad från duomedial ekfras är ekfrasen i strikt mening inte primärt en intermedial genre, utan en litterär genre som refererar till frånvarande visuella bilder. Den har samma status som historiemåleriet som refererar till historiska berättelser utan att nödvändigtvis vara en intermedial bildgenre. Ekfrasen talar inte direkt till bilden så som duomedial ekfras gör, utan omtalar bilden i dess frånvaro. Det är således inte frågan om intermedial *dialog*. Dialogen uppstår först när den ekfrastiska texten placeras bredvid den bild den refererar till. Intermedialitet har med position att göra.

I debatten kring ekfrasen har det talats mycket om paragone och genus i betydelsen motsättning, konkurrens, konfrontation och strid mellan det verbala och det visuella. Detta gäller både ekfras och duomedial ekfras. Texten representerar det maskulina, bilden det feminina. Texten talar, bilden är tyst. Så har det sagts.

Frågan är emellertid vad som i detta sammanhang menas med tystnad. Ur lingvistisk synvinkel är bilderna visserligen stumma. Men bilder är inte ”tysta”. Bilder äger en egen artikulation, ett eget språk, ett språk som både viskar och skriker, ett språk som givetvis kan tolkas verbalt, men inte i egentlig mening översättas till lingvistiska språk. När man talar om interrelationen mellan ord och bild i termer av genus och könskamp tillämpar man ett lingvistiskt perspektiv. Visst är det så att det finns ett tävlingsmoment mellan medierna. Men i vår perception av mötet mellan det verbala och det visuella kan man även uppleva att de två medierna söker ömsesidighet. I sin artikel ”Modernismens ekfrase” skriver Cecilie Harrits att ekfrasen innebär ett samtal mellan två likvärdiga parter. Ekfrasen ”søger ikke kongruens, men konvergens; den er ikke en imitation, men en invitation” (Harrits: 96). Någon likvärdighet råder emellertid inte när den ekfrastiska texten står ensam på scenen. Harrits ord känns däremot kloka om de används om den duomediala ekfrasens dialog mellan ord och bild, dvs. när text och bild sammanförs. Genom exemplen José Saramago, Erik Knudsen, Gunnar Ekelöf och tyska författare kring en bild av fotografen Harald Hauswald kommer jag i det följande att återvända till frågorna kring den duomediala ekfrasens intermediala dialog vilket jag berörde tidigare i detta kapitel. Vilken betydelse har det för läsningen av en ekfras att bilden är frånvarande och okänd för läsaren, och hur ändrar sig texten när läsaren i lässituationen konfronteras med den faktiska bilden som ekfrasen refererar till? Är det så att den bildrelaterande texten har två olika existensformer, antingen som ekfras med den fysiska bilden frånvarande eller som duomedial ekfras med bilden närvarande? Det ska diskuteras i det följande.

Litteratur

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The new version*, Berkeley och Los Angeles: University of California Press, 1974

Blomstrand, Ingegerd, *Lyriskt museum. Modern svensk poesi inspirerad av bildkonst från alla tider och länder*, Lund: CWK Gleerup Bokförlag, 1974

Carrier, David, *Principles of Art History Writing*, University Park: The Pennsylvania State University Press, 1993

Clüver, Claus, ”Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis”, *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Valerie Robillard och Els Jongeneel (red.), Amsterdam: VU University Press, 1998

Diderot, Denis, *Diderot on Art, Volume 1: The Salon of 1765 and Notes on Painting*,

Goodman, John (red.), New Haven and London: Yale University Press, 1995

Harrits, Cecilie, ”Modernismens ekfrase. Litterær kubisme i Gertrud Steins Tender Buttons”, *Ekfrasens former. Billeder i tekst*, Cecilie Harrits och Anders Troelsen (red.), Århus: Aarhus Universitetsforlag, 2007

Holländer, Hans, ”Literatur, Malerei und Graphik. Wechselwirkungen, Funktionen und Konkurrenzen”, *Literatur Intermedial. Musik–Malerei–Photographie–Film*, Peter V. Zima (red.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995

Lund, Hans, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund: Liber Förlag, 1982

Mrozewicz, Anna Estera, ”Ekphrasis in the Presence of the Image: Inger Christensen on Painting and Jørgen Leth on Film”, *Efficacité/Efficacy. How to Do Things With Words and Images?* Word & Image Interactions 7, Veronique Plesch, Catreona MacLeod och Jan Baetens (red.), Amsterdam och New York: Rodopi, 2011

Stein, Richard L., *The Ritual of Interpretation. The Fine Arts as Literature in Ruskin, Rossetti, and Pater*, Cambridge, Mass. och London: Harvard University Press, 1975

Webb, Ruth, ”*Ekphrasis* Ancient and Modern: the Invention of a Genre”, *Word and Image*, 15:1 1999

Yacobi, Tamar, ”Verbal Frames and Ekphrastic Figuration”, *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund och Erik Hedling (red.), Amsterdam: Rodopi, 1997

Yacobi, Tamar, ”The Ekphrastic Model: Forms and Functions”, *Pictures into Words. Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, Valerie Robillard och Els Jongeneel (red.), Amsterdam: VU University Press, 1998

Duomedial ekfras
José Saramagos och Albrecht Dürers Golgata

”Solen visar sig i ett av de övre hörnen av rektangeln, det vänstra för betraktaren, i form av stjärnekonungen, ett manshuvud varifrån det utgår strålar av skarpt ljus och slingrande lågor, likt en vindros som tvekar om riktningarna mot de platser den vill peka ut, och detta huvud har ett ansikte som gråter, fårat av en smärta som inte ger med sig, den öppna munnen utstöter ett skrik som vi inte kan höra, ty inget av dessa ting är verkligt, vad vi har framför oss är papper och tusch och inget annat.”

Så börjar Hans Berggrens svenska översättning av den portugisiske författaren José Saramagos roman *Evangeliet enligt Jesus Kristus* (*O Evangelho segundo Jesus Cristo*). Romanen utkom i Lissabon 1991 och översattes till svenska 1993. Den citerade meningen inleder en sju sidor lång text som i detalj beskriver och tolkar en bildframställning av Golgatamotivet, en ekfrastisk text som är en fristående prolog till den berättelse som följer. Om ekfrasen bygger på en verklig bild eller om dess förlaga är fiktiv, det John Hollander kallar ”notional ekphrasis” (Hollander: 4), får vi inte veta i den svenska översättningen. Det finns ingen bild reproducerad i boken och ingen uppgift om någon eventuell förlaga. Som läsare har vi bara den verbala deskriptionen att förhålla oss till.

Anvisad av berättarens pekrörelse går läsarens uppmärksamhet in i det översta vänstra hörnet av den imaginära bildytan. Från den gråtande solen leds blicken ned längs bildens vänsterkant via Golgatas botfärdige rövare till de sörjande kvinnorna, som är grupperade längs bildens nederkant, för att sedan ledas upp längs högerkanten via den obotfärdige rövaren mot bildens högra hörn, där en gråtande måne är gestaltad. Blicken tycks således vandra i en u-formad bana på bildytan. I tur och ordning nämns solen, den botfärdige rövaren, en man i turban som sägs vara Josef från Arimatea, en knäböjande kvinna med sänkt huvud, en liggande kvinna som identifieras som Jesu moder, en stående kvinna och bredvid henne en stående man som bildbeskrivaren menar är en gestaltning av Johannes. Därefter utpekas den obotfärdige rövaren och sedan månen ”i kvinnoskepnad”. Härifrån tar vi oss mot bildens bakgrund där vi ser murar, gotiska gavlar, torn

och en klaffbro, samt en väderkvarn på en kulle. Hitom dessa byggnader ser vi ”genom illusionen av perspektiv” några ”riddare” till häst samt ”fotsoldater” som i relation till Golgataskeendet karakteriseras som banala. Sedan nämns fyra änglar som flyger kring korset där Jesus hänger. Jesu huvud ”lyser med tusen strålar, fler än solens och månens tillsammans”. Till slut pekas det på en gestalt som avlägsnar sig från de tre korsfästa männen medan han blickar tillbaka på dem. Vi får veta att denna gestalt är den man som i Bibelns berättelser gav Jesus vinäger att dricka.

Den sakliga och redovisande bildbeskrivningen interfolieras med funderingar och tolkningar kring det som finns i bilden. När berättaren försöker identifiera de olika gestalterna låter han sig givetvis styras av det bibeln berättar om händelserna på Golgata och det han vet om bildkonstens traditionella framställning av motivet. En kvinnas centrala placering under korset gör att hon utpekas som jungfru Maria. Men samtidigt låser inte berättaren sig vid bildkonventionerna och heller inte vid evangeliernas förklaringar. Mycket av det som berättaren säger om bilden går på tvärs mot de fasta konventioner som hör hemma i bildmotivet Golgata. Berättarens bildtolkning styrs inte bara av vad han ser och vad han vet utan även av vad han tror eller väljer att tro på grundval av ett logiskt resonemang. Bildbeskrivningen leder inte fram till en tolkning som är i paritet med teologernas sätt att se. Berättaren kritiserar indirekt den botfärdige rövaren genom att försvara den obotfärdige som han ser som ”en hederlig man med samvete nog att inte låtsas tro att det under gudomliga och mänskliga lagar räcker med en minut av ånger för att återlösa ett helt liv av illgärningar eller ens en timme av svaghet”. Han kritiserar även Jesus för att han inte inser att den obotfärdige rövaren är lika god eller snarare bättre än den botfärdige. Han frågar sig vem av de två kvinnorna kring den sörjande Maria som är Maria Magdalena. Kvinnan till vänster, nerböjd i sorg, har en djärv urringning som ”framhäver de fylliga brösten, vilka oundvikligen drar till sig och håller kvar de glupska blickarna från männen som går förbi”. Berättaren antyder att hon möjligtvis kan vara Maria Magdalena. Men sedan ändrar han sig när hans blick faller på kvinnan till höger. Medan hon stödjer Jesu moder ”med förströdd hand” lutar hon huvudet bakåt och blickar upp mot Jesus på korset med en ”blick av äkta och hänryckt kärlek […] Endast en kvinna som älskar så mycket som vi föreställer oss att Maria Magdalena har älskat skulle kunna blicka upp på detta sätt”. Att denna kvinna har ett långt och utslaget blont hår, något som för många är ett konventionellt tecken på omoraliskt leverne, styrker teorin att det är frågan om Maria Magdalena, framhåller berättaren. En ung man ”med håret i korkskruvslockar och skälvande läppar” står placerad till höger om kvinnogruppen. Berättaren har inte mycket till övers för honom. Ynglingen

böjer sitt vänstra knä på ett tillgjort sätt, får vi veta, medan han med den öppna högerhanden förevisar kvinnogruppen ”med en teatralisk och affekterad gest”. Detta är Johannes.

I den svenska översättningen av Saramagos roman vet vi som läsare inte mer om den bild som texten refererar till än det som texten säger. Bilden framträder enbart genom språket, det är språket som i vår reception formar vår föreställning om bilden. Om det är frågan om en fiktiv bild är det som texten förmedlar allt som kan sägas om bilden. Inget kan ändras eller tilläggas. Bilden manifesteras i texten. Samtidigt kan vi givetvis i vår visualisering av ekfrasen ha en viss hjälp av de minnesbilder vi som bildbetraktare bär med oss av Golgata i bildkonsten. Vi är alla väl förtrogna med motivet som är ett av de mest spridda och välkända bildmotiven i världen. Medvetet eller omedvetet känner vi därför till många av de bildkonventioner som är knutna till Golgatamotivet.

I början av den ekfrastiska texten står det att ”vad vi har framför oss är papper och tusch och inget annat”. En tuschteckning, alltså, kan vi konstatera. Längre fram får vi emellertid veta att det är frågan om ett kopparstick. Vad är korrekt? Kan bilden, reell eller inte, vara såväl tuschteckning som kopparstick? Denna haltande information gör oss som läsare villrådiga. Hur ska vi förhålla oss till det som sägs? Ger berättaren oss korrekt information om bilden?

På Göteborgs universitetsbibliotek finns Saramagos roman på originalspråk. Det är frågan om den trettonde portugisiska upplagan utgiven av förlaget Caminho i Lissabon. Inte heller i denna bok finns någon illustration. Men på baksidan av titelsidan kan man läsa följande information: ”På jackan till denna upplaga visas en reproduktion av det grafiska blad av Albrecht Dürer som beskrivs i denna romans första kapitel” (”Na sobrecapa desta ediçao reproduz-se a gravura de Albrecht Dürer descrita no primeiro capítulo do romance”). Exemplaret i Göteborg har med andra ord haft en illustration på jackan som nu är försvunnen.

I The Harvill Press engelska översättning från 1993 av Saramagos roman med titeln *The Gospel According to Jesus Christ* finns en Golgatabild reproducerad på en av romanens första sidor. Förlaget ger inga upplysningar om bilden, varken bildformat, grafisk teknik, konstnärsnamn, tid eller plats för tillverkningen. Bilden i den engelska översättningen som framställer Kristi korsfästelse på Golgata visar sig emellertid vara ett koppartstick av Albrecht Dürer, vilket bekräftas i den portugisiska utgåvan i Göteborg. Det är frågan om ett osignerat och mindre känt grafiskt blad från åren 1495–1498, ett förarbete eller en pendang till den mera kända korsfästelsebilden, bild nummer åtta, i Dürers kopparsticksserie *Den Stora Passionen* från 1498 (figur 4). Romanens inledande ekfras börjar på en högersida

Fig.4: Albrecht Dürer, förarbete till kopparstickserien *Den Stora Passionen* (1498)

med sidnummer 1. När man börjar läsa har man den reproducerade bilden omedelbart tillgänglig på den opaginerade vänstersidan. Uppslaget inbjuder till en textläsning i nära kontakt med bilden.

Dürers kopparstick i Saramagos roman är i så hög grad fylld av figurer och objekt att man skulle kunna tala om *horror vacui*, rädslan för tomrummet. Här finns sjutton människor, fyra hästar, en bock och fyra änglar. Här finns kullar, höga berg, blommor, buskar och träd, och här finns en rad byggnader inklusive en väderkvarn. Ändå är inte bildens *mise-en-scène* kaotisk. Det som håller bilden på plats är en enhetsskapande rörelse som går från solen överst till vänster ner utmed vänsterkanten, vidare i en bågrörelse längs underkanten och som slutligen stiger upp längs högerkanten till månen i bildens översta högra hörn. Denna hästsko- eller u-rörelse inramar korsfästelsen i bildens mittaxel. När vi jämför bildbeskrivningen med kopparsticket ser vi tydligt hur berättaren i romanen bygger upp sin beskrivning på denna u-rörelse med start uppe till vänster. Den botfärdige rövaren och Josef inskrivna i sina vertikalt rektangulära former för blicken neråt. Kvinnogestalternas former och rörelser leder blicken mot höger, där den fångas upp av Johannes stående rektangel som för den vidare upp till den obotfärdige rövaren och vidare upp till månen. Både månen och den obotfärdige rövaren blickar snett in i bilden. Genom att följa denna rörelse hamnar berättaren i fondens husklunga. Därefter sänker han blicken till ryttarna och lansknektarna för sedan låta blicken föras längs Kristi kors upp mot änglarna och den hängande gestalten. Blicken glider så åter ner längs korset och hamnar på mannen med staven och hinken.

Bildkompositionen är traditionell, så som vi finner motivet på otaliga altartavlor och illuminationer. Kristi kors dominerar bildytan. Korset markerar en kraftig mittaxel som delar bilden i en vänsterdel och en högerdel. Kristus flankeras symmetriskt av solen, den korsfäste botfärdige rövaren samt två flygande änglar på vänster sida, och på högersiden månen, den korsfäste obotfärdige rövaren samt ytterligare två flygande änglar. Bildens nedre del är fylld av sex figurer: fyra kvinnor med gloria kring huvudet och två män, varav den till höger har gloria. Den av kvinnorna som har den mest utsmyckade glorian ligger utsträckt under korset. Hennes huvud är placerat på mittaxeln vid korsets fot. Två knäböjande kvinnor stödjer henne, den ena lutar sig över henne, den andra stödjer henne med sin vänstra hand medan hon lutar sitt huvud bakåt och blickar upp mot den korsfäste Jesus. Hennes stödjande hand är placerad i mittaxelns förlängning under den liggande kvinnans huvud. Två diagonaler möts i denna hand, den ena går ner från vänster, den andra ner från höger. Kraften i dessa diagonaler ger denna nedre

del av kompositionen en dynamik som saknas i den övre delens vertikala och symmetriska struktur (jfr Arnheim 1974: 440f). Den liggande kvinnans placering i kompositionen pekar ut henne som Maria, Jesu moder. Berättaren diskuterar vilken av de två kvinnorna bredvid Maria som är Maria Magdalena. Den vänstra kvinnan har en djärv urringning som ”oundvikligen drar till sig och håller kvar de glupska blickarna från männen som går förbi”. Några sådana män finns inte i bilden. Berättaren pekar ut kvinnan till höger om Maria som Maria Magdalena. Men att hon skulle ha ljusare hår än kvinnan till höger stämmer inte. Inte heller att man kan avläsa en ”äkta och hänryckt kärlek” i hennes ansikte, så som texten gör gällande. Men hon är placerad närmare korset än den andra kvinnan, hon tittar uppåt och hon har en uppåtstigande vertikal rörelse i sin kropp, vilket den andra inte har. Detta gör det sannolikt att hon är Maria Magdalena.

Längst nere till höger står en ung man med lutande huvud. Huvudställningen är i paritet med det traditionella tecknet för svårmod och sorg som jag berör i denna boks inledning. Den ena av de två diagonaler som möts i handen under korset går genom kläderna på hans överkropp. Han binds således till kvinnogruppen. Berättaren har inte mycket till övers för honom. Han ser honom som teatralisk, affekterad och poserande. Denne man, som berättaren pekar ut som Johannes, är den enda av gestalterna som tittar mot oss som betraktar bilden. Han förevisar scenen genom att peka med sin öppna vänsterhand, en slags *ecce homo*-gest. Med sin handrörelse förvandlar han Golgataskeendet till en scen. Gesten signalerar att det finns betraktare utanför bildramen. Vi dras in i bilden som deltagare. Utan denna blick och gest skulle vi känna oss som smygtittare på en grupp människor som inte är medvetna om vår närvaro. Detta är vad Michael Fried kallar *theatricality* och *absorption* (Fried: 70 passim). Johannesgestalten har således en mycket viktig funktion i bilden, något som berättaren väljer att förtiga.

Berättaren ser en ring i månens öra. Han tycker det är opassande, bildkonstnären har tagit sig ”en frihet som ingen konstnär eller poet skulle ha tagit sig tidigare, och det är tveksamt om någon har tillåtit sig senare, trots exemplet”. Man skulle kunna säga att en ring inte lyser själv, utan återreflekterar ljuset, liksom månen. Man skulle kunna påpeka att ringar enligt kristen tradition ”symbolize faithful affection freely given” (*Symbols* 1996: 806). Men tittar vi närmare efter på kopparsticket är det mycket tveksamt om det finns någon ring i månens öra. Det som utpekas som ring ser mera ut att vara en del av örsnibben. Mellan Golgata och staden i fonden ser vi fyra ryttare och tre landsknektar som verkar helt oberörda av det som händer på och vid korsen. De får stort utrymme i beskrivningen samtidigt som de karakteriseras som banala. I

bildkompositionen har de emellertid betydelse som livlig kontrast till den stilla sorgen i förgrunden.

I den portugisiska upplagan med kappan i behåll och i den engelska översättningen har bildbeskrivningen sällskap av Dürers bild. Beskrivningen får här en vägvisande funktion, den gör pekrörelser in i bilden. För den observante läsaren är det lätt att se vad i bilden som benämns och vad som inte benämns. Vi kan således konstatera att den lille hornförsedde bocken på kullen till höger om den obotfärdige rövaren överhuvudtaget inte nämns i bildbeskrivningen, medan den lille hinkbäraren till höger om korset tolkas som den man som gav Jesus att dricka. Han görs till humanitetens företrädare och en av bildens viktigaste gestalter. Som läsare av bildbeskrivningar ställs vi ofta inför tolkningsförslag som gör oss osäkra och som vi tvingas ta ställning till. Det är denna känsla av osäkerhet som Saramago i prologen levererar till sin läsare och som läsaren tar med sig in i romanen. Det som är sant i Bibeln blir här ifrågasatt. Samtidigt blir romanens alternativa berättelse behäftad med osäkerhet. Det är sanningen som problematiseras i Saramagos roman. Saramago har uttalat att han med sitt författarskap har velat göra sig till talesman för en dynamisk i stället för en statisk uppfattning av begreppet sanning (Frier: 13). I princip säger Saramago här samma sak som doktor Stockmann i Henrik Ibsens drama *En folkefiende* (1882), nämligen att sanningen är relativ: ”En normalt bygget sannhet lever i regelen en 17–18, høyst 20 år.” Temat i romanen har inte bara en religiös sida, utan även en politisk. Den portugisiske diktatorn António Salazars auktoritära regim (1932–1968) byggdes på fasthamrade principer och odiskutabla sanningar: ”Salazar’s aim was to create a virtuous but static Portugal, expressing the eternal truths of stability based on notions of God and the family” (Frier: 15). Indirekt speglar romanen även denna förtryckarregim.

Saramagos roman *O Evangelho segundo Jesus Cristo* inleds med en lång och detaljerad ekfras. I den svenska översättningen lever bilden enbart i sin verbalisering. Den fysiska bilden är frånvarande. Som oinitierade läsare vet vi inte om bilden finns i verkligheten eller, om den finns, huruvida beskrivningen är korrekt eller inte. Vi har ingen möjlighet att kontrollera. Vi kan därför inte göra annat än acceptera det vi läser. Vi bygger upp vår visualisering med hjälp av den verbala deskriptionen och dess enargeia, men även med hjälp av textens allusioner på och tolkningar av Golgatamotivet. En förhandskunskap om motivets bildelement och kompositionsmönster i västerländsk konst är något som de flesta av oss bär med oss in i läsningen. Vi litar på bildbeskrivningen samtidigt som vi ställer oss frågande inför berättarens bildtolkning. I den portugisiska originalutgåvan

liksom i den engelska översättningen är Dürers kopparstick reproducerat. Som läsare kan vi därför här jämföra bilden och bildbeskrivningen. Vi upptäcker då snart att beskrivningen inte kan täcka upp hela bilden och att den baseras på en tolkning som inte är intersubjektiv. Vi observerar inte bara det som benämns, utan även det som inte benämns. Bilden gör motstånd mot texten. Den reser sig som en mottext, den etablerar sig i vår läsning som textens motsats. Genom konfrontationen mellan text och bild ställs frågan om sanningshalt på sin spets. Med denna underliggande känsla av osäkerhet i romanens prolog går vi som läsare in i själva berättelsen. Medan vi kan beteckna bildbeskrivningen i den svenska översättningen av Saramagos roman som ekfras där ekfrasens förlaga är frånvarande, står vi i den engelska översättningen och den portugisiska utgåvan med jackan i behåll inför en tydlig interaktion mellan en text och en närvarande bild där båda medierna bidrar till meningsbildningen. Dessa senare texter är duo-mediala ekfraser.

Litteratur

Arnheim, Rudolf, *Art and Visual Perception. A Psychology of the Creative Eye. The new version*, Berkeley och Los Angeles: University of California Press, 1974

Chevalier, Jean och Alain Gheerbrant, *The Penguin Dictionary of Symbols*, London: Penguin Books, 1996

Fried, Michael, *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Chicago och London: The University of Chicago Press, 1980

Frier, David G., *The Novels of José Saramago. Echoes from the Past, Pathways into the Future*, Cardiff: University ofWales Press, 2007

Hollander, John, *The Gazer's Spirit: Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago: University of Chicago Press, 1995

Saramago, José, *Evangeliet enligt Jesus Kristus*, översättning Hans Berggren, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 1993

Saramago, José, *O Evangelho segundo Jesus Cristo*, Lissabon: Caminho, 1992

Saramago, José, *The Gospel According to Jesus Christ*, översättning från portugisiska Giovanni Pontiero, London: The Harvill Press, 1993

Duomedial ekfras
Utsikt över Toledo: El Greco, Erik Knudsen och Gunnar Ekelöf

En av dikterna i den danske författaren Erik Knudsens diktsamling *Minotaurus* (1955) bär titeln ”Uvejr”. Mellan dikttiteln och diktkroppen står med små typer: ”El Greco: Toledo”. Genom att referera till den grekisk-spanske målarens kända tavla *Utsikt över Toledo* ger Knudsen en signal om att dikten bör läsas och begrundas mot den angivna målningen.

Uvejr

El Greco: Toledo

Byen stormer himlen. Himlen eksploderer.
Helgener og isbjerge svæver ud i natten.

Træer og græs kalder mennesket tilbage.
Forgæves. Bag disse klipper lever kun døde.

Floden vender om og forbander sit udspring.
Klokketårne styrter uden en lyd.

Men en latter risler som stenskred.
Evigt mørke. Nu er Gud mæt.

El Greco målade sin Toledotavla ca 1597. På den tiden hade bildkonstverken normalt ingen formell titel. I dagens Spanien heter målningen helt enkelt *Toledo*. Målningens officiella titel är emellertid *View of Toledo*, en titel den fått av sin ägare Metropolitan Museum of Art i New York. Museernas namngivning av sina konstverk blir ofta normgivande. Så även här. Därför heter El Grecos målning *Blick auf Toledo* i Tyskland och *Utsikt över Toledo* i Sverige. Detta hindrar inte att vi kan finna andra titlar på bilden, titlar som gärna grundas på bildtolkning. Liksom Erik Knudsen är det många som läser in åska och oväder i målningen och som titulerar den därefter: *Toledo i storm*, *Storm över Toledo*, *Toledo i åskväder*.

Granskar vi målningen närmare ser vi att den inte gestaltar ett pågående oväder. Ljuset tycks inte komma från blixtar, utan från solen som på vissa ställen bryter genom de dramatiska molnen. Det är vardag och dagtid i den vy som exponeras. I förgrunden ser vi ett mjukt, gräsbeväxt och solbelyst landskap befolkat av mikroskopiska, nästan osynliga gestalter: ryttare på bron över floden Tajo, människor vid och i vattnet, tvätterskor. I mellanplanet ruvar staden på kullarna, blek och tillsynes folktom, medan bakgrunden visar upp ett mörkt landskap under svarta hotande moln. Bilden gestaltar ett oväder som närmar sig eller fjärmar sig från staden.

Den amerikanske författaren Brian A. Oard ägnar ett kapitel åt El Grecos målning i sin mycket läsvärda nätbok *Beauty and Terror: Essays on the Power of Painting*. Han framhåller att den invandrade greken, El Greco, levde gott i Toledo i maktens tjänst. Men utanförskapet bar han alltid med sig. Vi vet inte vad El Greco ville åstadkomma med sin målning, skriver Oard, men målarens avsikt var knappast att skrämma oss. När vi i dag läser bilden lägger vi in i den vår egen kunskap och erfarenhet. ”Modern eyes are the only eyes we have, and we must see this painting through them”, skriver han (Oard: 2). Det är svårt för oss att i vår bildtolkning ignorera den kunskap vi har om Toledo och dess historia, staden som länge var huvudsäte för ett fundamentalistiskt prästvälde och den fruktade spanska inkvisitionen. I det avseendet kan tavlan, med tanke på dagens Iran, ses som mycket aktuell.

> The Toledo on this canvas looks decidedly inhumane. People are insignificant here as tiny as the ants in Dali's inventions. The city itself seems like something other than the work of human hands. It is an emanation of the hill, a bizarre, rocky outcropping that has pushed through the earth, continuing the upward motion of the land. The Cathedral tower is a stylized stalagmite rising in the dark cavern of the sky. Like a jagged mountain peak, the city is Sublime, a seat of other-than-human power, more closely related to the colors of the mystical sky above than the pastoral land below. It is a place indifferent to the mundane needs of ordinary human beings. It is a ghost town, a ghostly town, drained of color, bloodless. Or alternatively – and much more frighteningly – it can be understood as a city that has been 'cleansed' and 'purified'. Cleansed of Muslims (defeated centuries earlier), cleansed of Jews (expelled in the Columbian year 1492) and purified of heresy by the threats and tortures of the Inquisition. (Oard, kapitel 7)

”Sett genom vår samtids ögon”, skriver Oard, ”en samtid där religiös fanatism får ökad makt i olika delar av världen, visar detta budskap från en fjärran tid på en möjlig framtid. Inte att undra på att målningen skrämmer oss.”

Erik Knudsens bildtolkning ligger nära Oards tolkning. Det är inte vår samtids turiststad han ser framför sig, utan medeltidens och inkvisitionens Toledo. Staden på kullarna är en isig glaciärstad som bara har omsorg om de döda. De levande människornas enda skydd är den jordnära naturen, träden, gräset och det rinnande vattnet. För Knudsen rasar full storm över bildens Toledo. Men det är inte ett meteorologiskt oväder som drar fram över staden, utan ett metafysiskt. ”Himlen exploderer”, blixtarna på natthimlen lyser upp staden som sträcker sig uppåt och bestormar himlen med böner om förbarmande, men Guds vrede är obönhörlig. Klocktornen störtar omkull, mörkret sänker sig över staden. Det enda som hörs är Guds självbelåtna hårda skratt.

Orden ”El Greco: Toledo” över diktkroppen levererar som sagt en läsnyckel. Läsaren inbjuds att koppla dikten till El Grecos Toledomålning som inte är reproducerad i diktsamlingen. Textens pekrörelser och bildallusioner väcker läsarens mer eller mindre diffusa bildminne till liv: staden på kullen, det dramatiska ljuset, de mörka molnen. Dikten läser bilden selektivt. Den har i sin bildtolkning inte behov av att benämna eller referera till alla bildelementen och deras samspel. I Knudsens dikt drar ett nattligt oväder in över Toledo. Terrorn och rädslan har staden i sitt grepp. Vad händer om vi lägger dikten och en reproduktion av målningen bredvid varandra på bordet framför oss? Vi ser då inte bara vad texten pekar ut i bilden, utan även vad den ignorerar: små hästar på bron, små människor som är upptagna av sina vardagsbestyr. Är det inte solen vi ser som bryter igenom de tjocka molnen, moln som fjärmar sig, som är på väg bort, in mot horisonten? Fäster vi oss vid dessa bildelement skulle man kunna tolka målningen som en gestaltning av frigörelse. El Grecos bild är mångtydig. Genom att placera den bredvid Erik Knudsens dikt kan den fungera som en kommenterande motbild och därmed påverka vår läsning av texten. Utan närvaro av El Grecos målning i original eller reproduktion är Erik Knudsens dikt en ekfras, med bildens närvaro är texten en duomedial ekfras.

I Gunnar Ekelöfs diktsamling *Non serviam* (1945) står en svit dikter som alla refererar till visuella bilder: “Claude Lorraine”, “Gobeläng”, “Helvetes-Brueghel” och “Målat på näverbitar”. En av dikterna i denna grupp bär titeln “Spansk

skola". Närheten till de andra bildrefererande texterna i denna grupp antyder att även denna dikt har med bild att göra.

Spansk skola

Träd och stenar! Till vilken avgrund tvingar vilket öde mina viljelösa steg?
Störtregnet linjerar den mjuka, mörka himlen och blixtarna
fotograferar kullarna på andra sidan dalen, vars perspektiv tycks
fly mot horisonten i panik …en gammal stad står ensam kvar på sluttningen.

Tyst!
Forsen skummar fram
under stenbron, på gator och torg syns inte en människa.

Liksom Erik Knudsens dikt tycks även denna dikt referera till El Grecos målning *Utsikt över Toledo*. I dikten talas det om träd, stenar, himmel, dal, gammal stad, sluttning, fors, stenbro. Motsvarande visuella element ser vi i El Grecos målning. Ordet skola i dikttiteln är vanligt att använda när man placerar ett bildkonstverk, ofta av en oidentifierad konstnär, inom en definierad konst- eller stilriktning. Att uttrycket spansk skola i detta sammanhang refererar till bildkonst styrks ytterligare av att andra ord i dikten kan indikera bild, nämligen verben linjera och fotografera samt substantivet perspektiv samt att dikten ingår i en sektion i diktsamlingen som refererar till bilder. Men om dikten är en ekfras med blick på El Grecos *Utsikt över Toledo*, varför refereras det då till spansk skola och inte till själva målningen? El Grecos målningar är ju unika i den spanska konsten och inte i första hand representanter för en bestämd konstriktning, i detta fall en spansk variant av manierismen.

Betraktaren i dikten, diktjaget, ser en vy framför sig, ett landskap och en stad som lyses upp av ett kraftigt åskväder. Dikten inleds med orden träd och stenar, substantiv som står för det elementära och tryggt jordnära. Därefter följer en fråga som läggs i diktjagets mun: "Till vilken avgrund tvingar vilket öde mina viljelösa steg?" Det finns branta stup i målningen, men ordet avgrund kan även ha en abstrakt innebörd. Meningen får karaktär av existentiell rådvillhet och ångest. Vem är det betraktande diktjaget?

Högst upp till höger på El Grecos målning ser vi en representation av Alcazar, Toledos massiva och starka borg. Borgen har en lång och blodig historia. Den byggdes av muslimerna som härskade i Toledo i flera sekler, den erövrades 1085

av de kristna och blev residens för den kastilianske monarken. På 1500-talet flyttade Filip II sitt huvudsäte från Toledo till Madrid och på 1700-talet förvandlades Alcazar till militärakademi. Det var där Francisco Franco fick sin militära grundutbildning 1907–10. Då Franco 1936 landsteg i Spanien och startade det spanska inbördeskriget var översten José Moscardó kommendant på Alcazar. Han slöt upp bakom Franco och nationalisterna och avsattes därför av den socialistiska regeringen i Madrid. Han vägrade emellertid att överlämna borgen till regeringstrupperna. Regeringens trupper belägrade då Alcazar och gjorde under två månader ständiga anfall mot borgen, men kommendanten höll stången. På morgonen den 23 juni ringde den republikanska militärledningen upp Moscardó och meddelade att om han inte gav upp inom tio minuter kom hans 23 år gamle son José att avrättas. Mosardó bad då att få tala med sin son. José frågade vad han skulle göra. Fadern svarade: ”Överlämna din själ till Gud, ropa ’Leve Spanien’ och dö som en hjälte.” Moscardó meddelade därefter Madrid att han inte kom att överge Alcazar. Några minuter senare fick han veta att hans son hade skjutits. Belägringen fortsatte tills Francos styrkor nådde fram till staden. De regeringssoldater som fångades in massakrerades, även de 200 soldater som låg sårade på stadens lasarett. Kort tid därefter föll Madrid. Är det denna händelse vid Alcazar dikten refererar till? Är diktjaget en parallellgestalt till Moscardós son som står inför sin avrättning och som därför i panik flyr med blicken bort från staden och den skrämmande tystnaden, bort från det som kommer att hända?

Gunnar Ekelöf var som så många svenska författare mycket engagerad i det spanska inbördeskriget, men han hade svårt att se det hela i svart-vitt. Han tog avstånd från den grymhet som uppvisades på båda sidor. Det är alltid tredje part som offras, vilket kommer till uttryck även i Ekelöfs dikt ”Tag och skriv 4” i samlingen *Färjesång* (1941): ”den som skall sätta livet till / är inte draken / och inte riddaren / men alltid jungfrun”.

643 år tidigare, år 1293, utspelade sig en liknande händelse i staden Tarifa som ligger längst i söder i Spanien, nära staden Cadiz. Den spanske kungen Sanches män hade erövrat muslimernas starka fästning i staden. Kungen av Marocko, Yusuf-ben-Yacoub, som ville återta fästningen fick hjälp av kung Sanches rivaliserande bror, Infant Don Juan. Fästningens kommendant, Alonso de Guzman, bodde på fästningen tillsammans med sin familj, bortsett från äldste sonen som var i förplägnad hos don Juan. Muslimerna belägrade fästningen och Guzmans son fördes fram till borgmuren. Guzman fick veta att om han inte övergav fästningen skulle sonen dödas. Men att svika sin ed till kung Sanches var för Guzman en omöjlig tanke. Far och son hade ögonkontakt, sonen grät och sträckte sina armar

mot sin far. Guzman gav följande svar till Don Juan: ”Jag fick inte en son för att han skulle användas mot mitt land, utan att han skulle tjäna landet mot dess fiender. Om Don Juan dödar honom skulle han skänka mig ära, min son ett sant liv och sig själv en evig skam. Jag överlämnar inte denna fästning eller sviker min kungs förtroende. Här är min kniv ifall Don Juan vill ha ett vapen för sitt grymma förehavande.” Varpå Guzman tog sin kniv ur bältet och kastade den över muren ner till sina fiender. Pojken dödades.

Händelsen i Tarifa 1293 som är historiskt belagd är framför allt känd genom Charlotte M. Yonges *A Book of Golden Deeds of all Times and all Lands* från 1864 (Yonge: se litteraturlistan). Boken översattes till svenska 1883 av E. Silferstolpe under titeln *Stordåd och ädla handlingar från skilda tider av Miss Yonge*. Det är inte omöjligt att Ekelöf kan ha läst denna översättning.

I Tarifa offrades en oskyldig pojke i konfrontationen mellan två krigsherrar. Historien upprepas i Toledo 1936 där en ung man med berått mod berövas livet mellan två stridande parter. Det kan sägas vara en spansk skola i betydelsen spansk företeelse, ett spanskt tillvägagångs- eller förfaringssätt. Det är så man kan läsa Ekelöfs ekfras. Diktens första rad låter: ”Träd och stenar! Till vilken avgrund tvingar vilket öde mina viljelösa steg?” Utgångspunkten är det konkreta och jordnära, träden och stenarna, det som sinnena kan förstå. Sedan griper den obegripliga verkligheten in och drabbar skoningslöst. Den egna viljan har ingen talan, den som drabbas har inte inflytande på sitt eget öde. Detta kan vi hitta eko av i en annan dikt i samlingen *Färjesång*: ”Du liknar en docka, kastad av barn, / viljelöst fogande dig i det meningslösa” (”Tag och skriv 5”).

Gunnar Ekelöf var starkt engagerad i Toledos öde 1936 (Risberg: 66–69). *Non serviam* utgavs 1945. ”Spansk skola” är placerad i diktsamlingens första del som har benämningen ”Dikter vid skilda tillfällen 1930–1945”. Dikten kan således gott ha kommit till 1936 eller under ett av de omedelbart följande åren. Att blixtarna fotograferar kullarna på andra sidan dalen kan möjligtvis ses som en referens till explosionerna på och kring Alcazar 1936, men även till pressfotografernas nödvändiga rapportering om krigshandlingarna. Fotoblixtarna kan motsvara tidningsskriften på Pablo Picassos målning *Guernica*. Liksom *Guernica* betonade nödvändigheten av att pressen rapporterade om bombningen 1936 av den baskiska staden Guernica genom att låta den centrala hästkroppen i målningen fyllas av tecken som refererar till tidningsskrift, på samma sätt betonar ”Spansk skola” nödvändigheten av att dokumentera det fasansfulla.

”Spansk skola” har aldrig tryckts som en duomedial ekfras, dvs. tillsammans med en reproduktion av El Grecos *Utsikt över Toledo*. En sådan sammanställning

skulle antagligen inbjuda läsaren att i huvudsak förankra sin tolkning i El Grecos stad och bildvärld med utflykt till inkvisitionens Spanien. Det som är positivt i El Grecos målning, de solbelysta människorna och deras vardagsbestyr, nämns inte i Ekelöfs dikt. Tvärtom står det att det störtregnar och att det på gator och torg inte finns en människa. Att ställa målningen och dikten bredvid varandra skulle sannolikt ha inbjudit läsaren till en läsning i paritet med Erik Knudsens dikt ”Uvejr”. Genom att inte nämna El Greco eller målningens namn i dikten samt att låta dikten tryckas utan illustration öppnar texten mot en bredare tolkning. Ekelöfs dikttitel vetter både specifikt mot El Grecos *Utsikt över Toledo* och generellt mot oskyldiga som offras i krig. Målningens vy är klangbotten, den iscensätter den meningslösa döden, men den begränsar inte tolkningen till det som finns inom tavlans ram. Att läsa ”Spansk skola” som ekfras och att läsa dikten som duomedial ekfras ger två olika texter.

Litteratur

Ekelöf, Gunnar, *Dikter*, Stockholm: MånPocket och Albert Bonniers Förlag, 1983

Knudsen, Erik, *Digte 1945–58*, Köpenhamn: Gyldendal 1958

Oard, Brian A., *Beauty and Terror: Essays on the Power of Painting*. Hämtat från http://sites.google.com/site/beautyandterror/. Publicerat 2009. Hämtat 10 januari 2013

Risberg, Åsa, *Diktarnas krig. De svenska författarna och spanska inbördeskriget*, Stockholm: Almquist & Wiksell International, 1986

Yonge, Charlotte M., *Stordåd och ädla handlingar från skilda tider af Miss Yonge*, fri översättning av E. Silferstolpe, Stockholm: Fritze, 1883

Yonge, Charlotte M., *A Book of Golden Deeds of all Times and all Lands*, London: Blackie & Son, Ltd., 1864. Hämtat från Project Gutenberg EBook, http://www.gutenberg.org #6489. Publicerat september 2004, uppdaterat augusti 2012. Hämtat 10 januari 2013

Duomedial ekfras
På språng mot Brandenburger Tor

På Pariser Platz i Berlin står Brandenburger Tor, skapad 1788–1791 av arkitekten Carl Gotthard Langhans efter modell av Propyleerna i Athen. Över entablementet tronar ett fyrspann, en quadriga, utfört 1793 av skulptören Johann Gottfried Schadow. Hästarna styrs av en reslig kvinnogestalt. Från början sågs hon som fredsgudinnan som kom med freden till Berlin. Senare, efter Napoleons nederlag vid Waterloo, förvandlades hennes identitet till Nike, segerns gudinna. Stadsporten flankeras av två lägre flygelbyggnader med tempelfasad, dvs. med pelare, kapitäl, entablement och tympanon. Under det kalla kriget markerade Brandenburger Tor gränsen mellan det västliga och det östliga Berlin, barriären mellan de två fientliga maktblocken. Från stadsportens topp blickade Nike in mot Unter den Linden och Östberlin, den östtyska diktaturens huvudstad. För både öst och väst var och förblev Brandenburger Tor under det kalla kriget den främsta symbolen för Berlin.

Den 7 oktober 1989 firade ett krisdrabbat Östtyskland – Deutsche Demokratische Republik (DDR) – sitt 40-årsjubileum. Ständiga demonstrationer med krav på frihet eskalerade den 4 november då Alexanderplatz i Östberlin fylldes av en halv miljon demonstranter. Inget kunde nu hindra utvecklingen. Den 9 november 1989 öppnades muren mellan Östberlin och Västberlin och otaliga östberlinare strömmade in i Västberlin. Den 22 december öppnades passagen genom Brandenburger Tor. Den kommunistiska regimen rämnade.

Hösten 2009 firade Tyskland 20-årsjubileet för murens fall. Tidskriften *Zeit Geschichte* markerade jubileet med temanumret ”Die geglückte Revolution 1989” (Den lyckade revolutionen 1989). Ett inslag i temanumret rubricerades ”Ein Bild, fünf Blicke” (En bild, fem blickar). Redaktionen hade bett fem författare kortfattat beskriva eller på annat sätt förhålla sig till en bild av den kände och tidigare östtyske fotografen Harald Hauswald, tagen den 22 december 1989 på Pariser Platz öster om Brandenburger Tor (figur 5).

Hauswalds fotografiska bild består till stora delar av ryggar, nackar och hastande ben. Cirka femtio människor, tomhänta eller med tyg- eller plastkassar,

kameror eller paraplyer i händerna, springer över den tidigare avstängda Pariser Platz i Östberlin bort från fotografen och fram mot Brandenburger Tor. De flesta av dem som springer tycks vara relativt unga, de flesta är män. Alla har bråttom, alla rör sig mot en öppning som ligger på stadsportens högra sida eller mellan stadsporten och dess högra flygelbyggnad där det syns en köbildning eller folksamling. Himlen är grå, det regnar, gestalterna i motljuset kastar sina skuggor i den våta asfalten. En enda person, en man med skägg, vänder på huvudet och kastar en blick bakåt mot kameran medan hans springande ben för honom fram mot stadsporten och Västberlin. I förgrunden i det nedersta högra hörnet stormar en man med en pojke vid handen in i bilden. Pojken vänder sitt ansikte halvt mot mannen. Vi ser inte hans ögon. Mitt i bilden springer en något fyllig person med en tygkasse i höger hand. Det är svårt att avgöra om det är en kvinna eller en man. En vit banderoll bärs av människor till höger långt inne i bilden. Det är inte mycket fotot fångar av Västberlin. En hög julgran skymtar bakom porten på den västra delen av Pariser Platz, och i fonden ser vi på båda sidor om stadsporten de mörka och vinterkala träden i Tiergarten. En lyftkran som står bakom portbyggnadens vänstra sida höjer sin mycket höga lyftarm upp mot

Fig.5: Harald Hauswald, Brandenburger Tor, 22 december 1989. © Harald Hauswald /OSTKREUZ

den grå Berlinerhimlen. Armen ligger diagonalt i bilden och bryter mot bildens starka vertikalitet som formas av master, pelare och långsmala gestalter med sina utsträckta skuggor i släptåg. Från toppen av kranen hänger i en lång vajer ett kubiskt föremål, kanske en låda, som innehåller två obestämbara silhuettfigurer. En bit av muren kan skönjas på bildens yttersta högra sida, möjligtvis även ytterst till vänster.

Det svartvita fotot som i tidskriften är innefattat i en guldfärgad ram har en symmetrisk struktur. De springande är till höger och vänster flankerade av höga master med säkerhetstjänstens högtalare och släckta strålkastare. Medan strömmen av människor rör sig mot punkten till höger i bilden ligger bildens perspektiviska mittpunkt, den så kallade flyktpunkten, i torgplanet mitt under quadrigan. Här står några människor på en uppbyggnad och blickar mot oss och kameralinsen. Bildmässigt etablerar deras blickriktning en kontrast till människoströmmen som rör sig i motsatt riktning. Centralperspektivet i den rektangulära bilden är sugande och kan påminna om Pietro Peruginos freskomålning *Överlämnandet av nycklarna* (1481–1482) i Rom eller i kanske ännu högre grad om Piero della Francescas målning *Idealstaden* (1470). Centralperspektivet etablerar bildens grundstruktur, det är enhetsskapande samtidigt som betraktarens uppmärksamhet riktas mot strömmen av människor som konvergerar in mot portöppningen till höger i bilden.

”Med tygkassar, klädda i vindtygsjackor och allt för korta långbyxor springer de för livet bort från sina gamla liv. Knappast någon märker att det regnar, knappast någon har paraply.” (”Mit Stoffbeuteln, in Anoraks, in viel zu kurzen langen Hosen, kaum einer merkt, dass es regnet, kaum einer hat einen Schirm, rennen sie um ihr Leben aus dem alten Leben weg.”) Så inleder Antje Ravic Strubel sin ekfrastiska tolkning av Hauswalds foto i *Zeit Geschichtes* temanummer (53). Texten bär titeln ”Da rennen sie” (Där springer de). Strubel är romanförfattare, född 1974 i Potsdam. Hon bodde således i Östtyskland då muren öppnades. I sin text kommenterar hon att även hon, eller mer korrekt berättarjaget, sprang den gången, men inte i denna bild, inte på just denna dag och inte genom denna port. Det hon 1989 kände och det hon idag känner kan inte bringas i samklang, säger hon. Tjugo år skiljer henne från fotografens blick (“Zwanzig Jahre trennen mich vom Blick des Fotografen”). Idag förefaller bilden henne vara en av de mest tragiska och samtidigt mest sanna av alla bilder. Hon fortsätter: ”Där springer de. Bara en ser sig tillbaka. En blek,

ängslig blick i det bleka dimmiga vädret. Men kroppen springer iväg från blicken, den blir inte stående." ("Da rennen sie. Nur einer sieht zurück. Ein blass besorgter Blick im blassen Nebelwetter. Aber der Körper rennt dem Blick schon weg, bleibt nicht stehen.") Den rastlösa kroppen ger ingen tid för eftertanke, skriver Strubel. Mannen frågar sig inte vart han springer och varför han springer. Kanske han helt enkelt kastar blicken bakåt för att försäkra sig om att han inte har kommit på efterkälken nu när han för ett ögonblick omsluts av den stora världshistorien ("wenn die grosse Weltgeschichte einer momentlang umschliesst"). Bortsett från detta ansikte är det inte många bildelement som sätter spår i Strubels text. Hennes fokusering på denna lilla detalj är ett gott exempel på det Roland Barthes kallar *punctum*. Medan Barthes med termen *studium* betecknar betraktarens sakliga registrering av bildinnehållet betecknar *punctum* en detalj som plötsligt fångar bildbetraktarens uppmärksamhet utan att detta element nödvändigtvis lyfts fram av innehåll eller bildstruktur. Barthes säger att det inte är så att betraktaren väljer sitt *punctum*, utan tvärt om. Det är *punctum* som väljer sin betraktare. *Punctum* drabbar som "en genomborrande pil eller som ett slag i ansiktet", tillägger han. Denna detalj i bilden har mer eller mindre en latent förmåga att expandera, att fylla hela fotografiet och därmed förskjuta betraktarens bildläsning (Barthes: 43ff). Det är just vad som händer när Strubels berättare får syn på ansiktet som riktas bakåt mot kameralinsen. Hon fångas av ett *punctum*. Men istället för att i detalj beskriva detta drabbande bildelement, reflekterar hon över det.

Antje Strubels text börjar med semantisk fokusering. Hon pekar på tygkassar och vindtygsjackor, hon pekar på långbyxor som är alltför korta samt på frånvaron av paraplyer. I fotot ser vi emellertid bara en enda tygkasse, långbyxorna tycks inte vara för korta och flera paraplyer kan faktiskt observeras i de springandes händer. Strubel förhåller sig således ganska fritt till bildelementen. När hon skärskådar hållningen hos de gestalter som springer över platsen jämför hon den med en hängande tygkasse. Här alluderar hon på tygkassen i handen på den fylliga personen som springer mitt i bilden. Nej, skriver hon, detta ser inte ut som någon revolution ("Eine Revolution haben die Laufenden nicht im Sinn"). Hur slapp är inte den drivkraft de springande visar upp. Hållningen är mera att likna vid en hängande tygkasse än vid en flagga i vinden. I stället för revolutionsfanan – indirekt kan man här associera till Delacroix målning *Friheten på barrikaderna* – är bildens baner en tygkasse som endast signalerar privatpersonens materiella behov. Strubel avslutar med anmärkningen att världen på andra sidan stadsporten tycks vara likadan som världen hitom ("Die Welt hinter dem Tor sieht ganz genauso aus"). Tygkassen är tidens tecken på båda sidorna av den öppnade muren.

Antje Strubel gör inga försök att i ord fånga bilden qua bild. Hon överlåter till bilden själv att axla beskrivningsansvaret. Det är inte frågan om enargeia. Att det rör sig om en bild framgår emellertid tydligt även om vi skulle läsa texten som ren ekfras, dvs. utan att ha bilden framför oss. Strubel talar om ”detta foto” och ”fotografens blick”. Hennes litterära syfte är inte att levandegöra bilden för sina läsare. Hon verbaliserar den inte. Hon markerar några få referenspunkter i bilden som hon sedan hänger upp sina reflektioner på. Det framgår inte av hennes text att fotot är taget på Pariser Platz vid Brandenbruger Tor, inte heller att tidpunkten är december 1989. Utan att ha bilden bredvid sig blir texten generell och användbar i olika kontexter. Med bilden vid sin sida riktar texten sig specifikt mot händelser i Berlin 1989. I det ena fallet är texten en (reflekterande) ekfras, i det andra fallet är det frågan om duomedial ekfras.

Författaren John von Düffel föddes 1966 i Göttingen i dåvarande Västtyskland. I sin text ”Wo geht’s lang?” (Var går vägen?) slår han omedelbart fast att texten handlar om en bild och att han själv eller textens berättande jag är representerad i bilden: ”Om ni tillåter är det jag som är där nederst vid högra bildkanten, han som är klädd i vadderad jacka med midjebälte, något som var hypermodernt den gången.” (”Gestatten, ich bin da am unteren rechten Bildrand, der mit der wattierten Jacke, Taillengurt, das Nonplusultra damals.”) Berättaren börjar således i presens, han pekar på bildens här och nu. Sedan slår han över i imperfektum, han berättar vad det var som hände den gången fotot blev taget, han går tillbaka till det förflutna och sätter in bilden i ett skeende. ”Min son och jag var ute och handlade” (”Mein Sohn und ich waren gerade einkaufen”). Läsaren får veta att det var kort före julafton och att far och son gjorde julinköp på Unter den Linden. Det var då det hände. Alla började plötsligt springa och berättaren och hans son sprang med (”auf einmal fingen alle an zu rennen, und wir rannten mit”). I resten av texten reflekterar berättaren över denna språngmarsch. Den inledande satsen öppnar för en bildbeskrivning, men denna kommer inte. Författaren använder sig inte av *enargeia*. Om vi läser texten frikopplad från Hauwalds foto är det inte mycket som får oss att tänka i fotografiska termer. Texten relaterar en situation och återger funderingar kring denna. När texten däremot som här i *Zeit Geschichte* uppträder tillsammans med bilden, dvs. som duomedial ekfras, får läsaren vidgade läsmöjligheter. Bilden utvidgar berättelsen genom att berätta det texten inte berättar eller kan berätta. Vi ser far och son röra sig i full fart in i bilden. Texten anger ingen

specifik plats. Bilden visar att det är över Pariser Platz i riktning mot Brandenburger Tor de springer, och att de springer tillsammans med en mängd andra människor. Fadern säger att han vill springa hand i hand med sonen in i det öppna (”ich wollte mit ihm an der Hand ins Offene laufen”). Med bilden framför oss riktar orden ”Ins Offene” vår uppmärksamhet mot stadsportens öppning i bildens bakgrund och väcker i oss konnotationer som passage, övergång, tillgänglighet och frihet. Vi förstår av texten att fadern inte känner till vad som väntar bortom gränsen. Han springer därför att alla andra springer (”wir rannten mit, wir rannten ständig, damals, weil alle rannten”). Fotografiets rika elementvärld som inte benämns i von Düffels text invaderar texten när vi tittar på bilden samtidigt som vi läser texten. På samma gång gör bilden motstånd mot texten genom alla de bildelement som inte benämns i texten samt genom det i texten som motsäger det vi ser i bilden. Texten talar t.ex. om pojkens frågande blick som riktas mot fadern (”Sein fragender Blick, seine Frageaugen auf mich gerichtet”). På Hauswalds foto vänder pojken ansiktet mot mannen, men vi ser inte hans profil och inte hans ögon. Den frågande blicken är något berättaren tillför den duomediala berättelsen.

Genom bilden förankras textens innebörd i tid och rum. En far griper chansen och tar sin son vid handen. ”Naturligtvis visste jag inte vart resan gick, jag visste inget den gången. Hans frågande blick, hans frågeögon som riktades mot mig, herregud, han var ju elva år, i den åldern vill man nog veta vart det bär. Jag hade inget svar, men jag hade riktningen på känn. Och det var allt jag kunde ge honom.” (”Natürlich wusste ich nicht, wohin die Reise geht, ich wusste nichts, damals. Sein fragender Blick, seine Frageaugen auf mich gerichtet, mein Gott, er war elf, damals, in dem Alter will man noch wissen, wo es langgeht. Ich hatte keine Antwort. Ich wusste es nicht, aber ich spürte […] eine Richtung. Und das war alles, was ich ihm geben konnte.”) Utan bilden till hands handlar texten om en livssituation, om en pojkes steg ut i livet. Tillsammans med bilden, dvs. som duomedial ekfras, handlar texten om en specifik politisk situation, om Berlinmurens fall 1989 och en fars oro och förhoppning inför sonens framtid i ett annorlunda Tyskland.

Romanförfattaren Katja Lange-Müller föddes i Östberlin 1951 och flyttade till Västtyskland 1984, fem år före murens fall. Hennes bidrag till ”Ein Bild, fünf Blicke” som bär titeln ”Ins luftige Grau” (Upp i den grå luften) står på sidan 29 i *Zeit Geschichte*:

Nästan hälften av bilden upptas av den dramatiskt molniga decemberhimlen över Berlin, som ville fotografen visa oss hur gränslöst denna himmel alltid har välvt sig över öst och väst, nord och syd. Brandenburger Tor, segmenterad av fyra pelare, verkar vara sällsamt graciös och tycks vara magnetisk eller bestruken med honung. Den ser ut som om den inte stod mitt i staden utan vid kanten av en hittills förbjuden skog som genomskärs av en rågata. Omkring femtio människor skyndar sig dit, beslutsamma men utan panik, och utan att de försöker ta igen att de inte flytt tidigare. De är förföljda bara av sina långa, mjukt utflytande skuggor, som inte heller de stannar kvar i vattenpölarna framför porten, den port som står tvärs över rågatan och pekar mot den himmelska intigheten vid deras förmenta slutmål. Är denna himmelska intighet ett paradis? Eller vad hoppas portstormarna på? Det enda ansikte vi kan urskilja tillhör en man som, utan att stanna upp för ett ögonblick, vänder sig om en gång till. Enbart han och ett par mycket små gestalter på en tribun vid foten av de tre högra pelarna samt den bevingade segergudinnan Nike och hennes vagnshästar ser på oss – eller åtminstone i den riktning där vi står och tittar på dem: den östliga. Men den märkligaste detaljen i denna bild är en lyftkran som befinner sig till höger bakom porten och vars arm reser sig upp i den grå luften högt över Brandenburger Tor. Från armen hänger ett kvadratiskt, transparent något, en slags kista. Eller rentav en bur? Ju längre jag tittar dit desto mer koncentreras min blick på dess gåtfulla innehåll: två mörka fläckar som inte helt fyller ut buren. Det skulle kunna vara skulpturer eller björnar eller helt enkelt bara kamerafolk… (Min översättning)

Dem dramatisch bewölkten Berliner Dezemberhimmel gehört fast die Hälfte des Bildes, so als wollte der Fotograf uns zeigen, wie grenzenlos sich dieser Himmel schon immer über Osten und Westen, Norden und Süden wölbte. Das von vier Säulen segementierte, seltsam zierlich wirkende Brandenburger Tor, das magnetisch zu sein scheint oder mit Honig bestrichen, schaut aus, als stünde es nicht mitten in der Stadt, sondern am Saum eines bislang verbotenen, von einer Schneise geteilten Waldes. Etwa fünfzig Menschen eilen dorthin, entschlossen, doch ohne Panik, nicht wie wenn sie eine Flucht nachzuholen hätten, und verfolgt nur von ihren langen, weich

> zerfliessenden Schatten, die auch nicht zurückbleiben werden in den Regenpfützen vor dem Tor, das die Schneise quert und ins himmliche Nichts an deren vermeintlichem Ende weist. Ist dies himmliche Nichts ein Paradies? Oder worauf hoffen die Torstürmer? Wir können kaum ein Gesicht erkennen, nur das eines einzigen Mannes, der sich, in seinem Lauf keinen Moment innehaltend, noch einmal umdreht. Er allein und ein paar krümmelkleine Gestalten auf einer Tribüne zu Füssen der drei rechten Säulen und die geflügelte Siegesgöttin Nike und deren Kutschpferde sehen uns an – oder zumindest in jene Richtung, aus der wir sie ansehen: die östliche. Das merkwürdigste Detail dieses Bildes aber ist jener ins luftige Grau empor – und das Bauwerk weit überragende Ausleger eines Baukrans, der sich rechts hinter dem Tor befindet; von dem herab hängt ein quadratisches, transparentes Etwas, eine Art Kiste. Oder gar ein Käfig? Je länger ich hinschaue, umso mehr konzentriert sich mein Blick auf dessen rätselhaften Inhalt: zwei dunkle, den Käfig nicht ganz ausfüllende Flecke; es könnten Skulpturen sein oder Bären oder einfach bloss Kameraleute…

Berättaren i Katja Lange-Müllers text ger inledningsvis, liksom von Düffels bidrag, besked om att det som vi kommer att läsa handlar om en fotografisk bild. Vad får vi då ut av hennes text om vi läser den utan att ha tillgång till denna bild? Vi kan konstatera att det är december och att fotografen befinner sig vid Brandenburger Tor. Stadsporten ter sig sirlig eller graciös under den molnigt dramatiska himlen. Ett stort antal människor rör över platsen på väg mot en öppning i gränsportalen. Öppningen tycks ha en dragningskraft som får alla att springa. Berättaren konstaterar att medan portalbyggnaden markerar en gräns mellan två stadshalvor känner himlen över staden inga gränser. På andra sidan stadsporten hägrar en skog som sägs vara förbjuden. Efter att ha beskrivit de springande människorna som enbart förföljs av sina skuggor, berättas det att bara en enda av de springande ser sig tillbaka. Därefter är berättarens blick åter fäst vid Brandenburger Tor. Några människor på en uppbyggnad vid portens fot blickar i riktning mot kameran och det samma gör Nike och hästarna. Igen lyfts berättarens blick mot himlen. Den fäster sig vid en låda som hänger ned från lyftkranens arm högt över stadsporten. Berättaren funderar kring det hon ser, hon undrar vad de som springer förväntar sig och vad som finns i lådan. Lådans gåta fångar till slut all hennes uppmärksamhet.

Lägger man Harald Hauswalds foto bredvid Katja Lange-Müllers text, så som fallet är i tidskriftsnumret, noterar vi författarens selektiva nedslag i bilden, vi ser vad som fokuseras och vad som väljs bort. Att bilden är tagen i december så som texten gör gällande, bekräftas av den höga julgranen som skymtas bakom porten. Men vi ser även vad författaren läser fel i bilden: lyftkranen står inte till höger utan till vänster om Nike (jfr Diderots felläsning av Chardins målning). Vi upptäcker att fotografiets himmel inte alls är så dramatisk som Lange-Müller beskriver den, utan snarare jämngrå, vilket också kommer till uttryck i rubriken. Men genom att beskriva himlen som dramatisk kan hon med speglingsteknik förstärka den dramatik vi ser utspela sig på torget. På liknande sätt kan hon med kontrastverkan förstärka det osirliga och klumpiga i de springandes rörelser genom att beteckna Brandenburger Tor som just sirlig. Ingen av de springande framhävs bortsett från mannen som vänder sig om. Paret som rör sig in i bilden nederst till höger finns inte med i texten. Lange-Müller nämner varken köbildningen, banderollen, flaggorna eller vindriktningen. Texten ger oss inget grepp om fotografiets formbildning: vertikaliteten, den strikta symmetrin, motljuset och de olika nyanserna av svart och grått i de springandes kläder, bildelementens relation till varandra, den enhetliga rörelsen, centralperspektivets ström mot bildens symmetriska centrum i kontrast till människoströmmen som går mot en punkt till höger i bilden. Allt detta överlåter berättaren till fotot att förmedla.

Lange-Müllers text är den enda av de tre texterna jag diskuterar i detta kapitel som fäster sig vid skuggorna på förgrundens våta asfalt. De springande är ”verfolgt nur von ihren langen, weich zerfliessenden Schatten, die auch nicht zurückbleiben werden in den Regenpfützen vor dem Tor”. Orden förstärker dramatiken i bilden samtidigt som ordet ”verfolgt” kan antyda att de springande bär med sig ett förflutet de inte kan frigöra sig ifrån. Här möts i den duomediala ekfrasen bildens konkretion och textens metaforik.

Fonden i Hauswalds foto visar inte en urban skyline, utan träden i Tiergarten. Lange-Müller säger att människorna på platsen springer mot en hittills förbjuden skog. Bildens parkträd får ordens innebörd att växa mot den komplexitet ordet skog har i kulturhistorien: Att gå in i skogen personifierar själens möte med det okända eller den vandring i mörkret människan måste företa för att hitta en mening med livet (Cooper: 168). Det är lätt att associera till den skog som Dante befinner sig i innan hans vandring börjar i *Den gudomliga komedin*. Läser man in denna aspekt i texten förmedlar texten något annat eller något mer än enbart upplevelsen av den politiska situationen i Berlin 1989. Bortom skogen står himlen och väntar. Lange-Müller noterar att nästan hälften av fotot upptas av

himmel. Stadsportens vertikaler ”pekar mot den himmelska intigheten vid deras förmenta slutmål”. Är denna himmelska intighet ett paradis? (”Ist dies himmliche Nichts ein Paradies?”). Varken skogen eller himlen lovar något. Vad är det då de springande söker? För Lange-Müller förmedlar bilden en gåta, och gåtan är närmast metafysisk. Ett tecken för detta är kuben som med sitt ”gåtfulla innehåll” hänger över Brandenburger Tor. Åter igen är det frågan om det Roland Barthes kallar *punctum*. Kuben drar till sig och håller fast berättarens blick och etablerar sig som bildens centralpunkt. Den kommunicerar något som är ogripbart.

Medan Strubels duomediala ekfras laddas med en politisk-sociologisk innebörd och von Düffels duomediala ekfras lyfter fram människors undran, förvirring och brist på orientering mitt i en politisk omvälvning, riktar duomedialiteten Hauswald/Lange-Müller vår uppmärksamhet inte bara mot en specifik politisk situation, utan även mot en existentiell dimension som vidgar bildens historiska innebörd.

Litteratur

Barthes, Roland, *Det ljusa rummet. Tankar om fotografiet*, översättning av Mats Löfgren, Stockholm: Alfabeta Bokförlag, 1986

Cooper, J. C., *Symboler. En uppslagsbok*, Stockholm: Forum, 1978

Tre texter ur ”Ein Bild, Fünf Blicke”, *Zeit Geschichte*, 2009:2, Hamburg: Die Zeit, 2009:

1. Lange-Müller, Katja, ”Ins luftige Grau” (29)
2. Strubel, Antje Rávic, ”Da rennen sie” (53)
3. Von Düffel, John, ”Wo geht’s lang?” (77)

Bildgenren illustration och Karen Blixens stork

I Paul Austers roman *Stad av glas* (*City of Glass*, 1985) observerar huvudpersonen Quinn att den nyss frisläppte fången Stillman under flera dagar i rad företar långa och till synes helt oplanerade promenader på Manhattan. Quinn ritar in vandringsrutterna på en karta (figur 6).

Med utgångspunkt från sina anteckningar började han sedan med pennan rita in Stillmans förflyttningar under en enda dag – den första dagen han fört mer utförlig bok över hans vandringar. Resultatet blev detta:

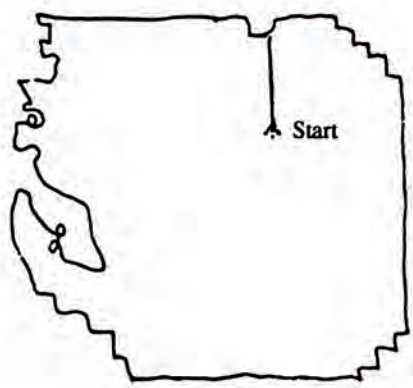


Fig.6: Paul Auster, pennteckning i *New York-trilogin* (1985)

Sedan fortsätter romanen: ”Quinn frapperades av att Stillman hela tiden hållit sig i utkanten av området och inte en enda gång gjort någon avstickare in mot mitten” (Auster: 101f). Det slår Quinn att vandringssträckan påminner om bokstaven O. Det visar sig sedan att alla Stillmans promenader är formade som bokstäver och att de tillsammans tycks formulera ett meddelande.

Detta avsnitt i *Stad av glas* är berättartekniskt intressant. Berättaren beskriver inte i detalj hur bokstaven ser ut. I stället för att verbalt redogöra för vandringssträckan låter han Quinns teckning, antagligen tecknad av Auster själv, ta över ansvaret för deskriptionen innan det verbala berättarflödet fortsätter. En liknande interaktion mellan verbala och visuella medel möter vi i Laurence Sternes *A Sentimental Journey Through France and Italy* från 1768 (svensk översättning 1958: *En sentimental resa genom Frankrike och Italien*). I sin bok berättar Sterne om en burfågel, en stare, som lärts upp att säga fyra ord: ”I can’t get out”. Sterne avslutar berättelsen med att säga: ”Jag har ingenting mera att säga om den, utom att jag efter den tiden och tills nu har burit denna stackars stare som emblem i mitt vapen. Så här ser den ut:” (”I have nothing further to add upon him, but that from that time to this, I have borne this poor starling as the crest to my arms. – Thus:”) Därefter visas en pennteckning av ett släktvapen som kröns av en hjälm. På hjälmen sitter en fågel. Under teckningen avslutas kapitlet med orden: “Och låt heraldikerna vrida nacken av den om de vågar!” (”And let the herald’s officers twist his neck about if they dare” (Sterne 1967: 99f). Romanen visar sigillet i bild, den beskriver det inte i ord.

Kan bilderna i Austers och Sternes romanpartier betecknas som illustrationer? Svaret beror på vad vi menar med illustration. Den etymologiska grundbetydelsen av verbet illustrera (latin: illustrare) är belysa. Illustrationen belyser texten. Den griper hjälpande in i textens meningsbildning. Den åskådliggör, förtydligar, konkretiserar, förklarar med hjälp av ikonografiska tecken det texten förmedlar med verbala tecken. Ett exempel på detta är Arvid Fougstedts illustrationer i August Strindbergs roman *Röda rummet* (1879). Huvudpersonen Arvid Falck är en vandrare genom samhället och livet. Fougstedt förtydligar detta visuellt genom att i sina illustrationer sätta en spatserkäpp i Arvid Falks händer. I texten står inget om spatserkäppar.

”Belysningen” av texten kan emellertid i vissa fall reduceras till ren dekoration. Den ornerar texten i vackra kläder utan att den i egentlig mening – eller åtminstone i ringa grad – stödjer eller kommenterar textens innebörd. Som exempel kan nämnas många av de så kallade illuminationerna i medeltidens handskrifter, bl.a. initialerna i *Book of Kells* (ca 800), samt förra sekelskiftets art nouveau-vinjetter med blomrankor och slingrande ornament som i litterära verk eskorterar läsaren genom texten. Det gäller bl.a. William Morris illustrationer i hans bok *News from Nowhere* (1890) och Edward Burne-Jones bilder i *Works of Geoffrey Chaucer* (1896). Utsmyckningen ger vilopauser i läsprocessen samtidigt som den hedrar texten, dvs. den bidrar till läsarens positiva upplevelse av texten, den ger läsaren en bejakande inställning till det hon läser.

Illustrationen kan således både förklara och dekorera texten. En tredje uppgift som man gärna tillägger illustrationen är att den ”översätter” texten eller snarare något textparti till bild. Edward Hodnet skriver således att illustrationen ”translates what is being said in written words into graphic images” (Hodnet: 15). Illustrationen ”dubblerar” i ikoniska tecken det som sagts med lingvistiska tecken. J. Hillis Miller skriver att illustrationen är ”an iconographic counter-text” till den verbala berättelsen (Hillis Miller: 96). Termen ”översätta” i detta sammanhang skapar emellertid flera problem än den löser. Att översätta baseras alltid på en tolkning av det som ska översättas samtidigt som översättningen alltid innebär val mellan alternativa uttryckssätt som aldrig är identiska. Ett problem i detta sammanhang är de olika betydelserna vi lägger i ordet bild. Problemet blir tydligt när Hodnet i sin bok säger att illustratören ”takes the drifting images evoked by the written word and translates a few of them into finite graphic images with their own evocations” (Hodnet: 6). I och med att den grafiska bilden är tvungen att konkretisera visuellt där den verbala texten arbetar begreppsligt (jfr bild och avsedd information ombord på NASA:s *Pioneer 10*) kommer bilden alltid att föra

Fig.7: Vilhelm Pedersen, illustration i H. C. Andersens ”Kejsarens nya kläder” (1848)

in betydelser som inte explicit uttrycks i texten. Illustrationen adderar därmed till texten samtidigt som den begränsar textens mångtydighet. Liksom det är bättre att använda verbet tolka istället för verbet översätta när en dikt överförs till ett annat språk, är det bättre att tala om tolkning än översättning när bilden transformerar en text till det egna mediet. Det reducerande och det supplerande är i de flesta fallen inte bara oundvikligt när en text tolkas i bild, utan i bästa fall även berikande. Ett exempel på additiv illustration är Vilhelm Pedersens illustration (1848) till H. C. Andersens saga ”Kejsarens nya kläder” (figur 7). I sin teckning placerar Pedersen det lilla barnet som påpekar att kejsaren är naken in i en familjegrupp i vägkanten där kejsaren vandrar förbi under sin baldakin. Gruppen har stora likheter med renässanskonstens gestaltning av den heliga familjen. Barnet framställs därmed som en parallell till det förståndiga Jesusbarnet samtidigt som det accentuerar Heidelberg-romantikens syn på barnet som visionärt (se Lund: 60f). H. C. Andersen antyder ingen sådan komplexitet i sin text.

I detta kapitels inledning presenteras två exempel på en illustrationskategori som i sin relation till texten varken är stödjande, utsmyckande eller tolkande. Bilderna inom denna kategori reagerar eller svarar inte på något givet textparti. De ”dubblerar” inte den verbala texten, de belyser och kommenterar inte berättelsen så som den traditionella illustrationen gör, de etablerar inte heller något objektivt korrelat till texten. De tar i stället över ansvaret för meningsproduktionen där texten tar en paus. För ett ögonblick avstår texten från sin deskriptiva roll och överlåter uppgiften att beskriva till en fristående bild. Här vill jag föra in ett tredje exempel för att visa hur lätt det är för en översättare att missa detta. I William Thackerays roman *The Rose and the Ring* från 1854 har Prins Giglo tagit in på ett värdshus. När han vaknar nästa morgon saknar han alla de bekvämligheter han är van vid i det kungliga slottet. Han kallar på betjäningen. ”There was no bell, so he went and bawled out for water on the top of the stairs. The landlady came up, looking – looking like this – ”. Under dessa rader ser vi en pennteckning gjord av Thackeray själv som visar en bredväxt brysk krutgumma med stirrande ögon och nycklar i handen (figur 8). Hon beskrivs inte med ord. Det är teckningen som har övertagit den deskriptiva uppgiften. Under bilden tar texten vid igen: ”’What are you a hollering and a bellaring for here, young man?’ says she.” I den svenska översättningen från 1960, *Rosen och ringen*, missar eller ignorerar översättaren denna specifika ord/bildrelation. Texten lämnar inte ifrån sig deskriptionsansvaret. Vi

läser: ”Värdinnan kom ut i hallen, och hon såg mycket ond ut. – Vad vrålar herrn om? frågade hon.” Därefter följer illustrationen (118).

Gérard Genette skriver att i den episka texten som består av både narration och deskription är deskriptionen den alltid nödvändiga, men aldrig emanciperade slaven (Genette: 7). Liksom deskriptionen har illustrationen vanligtvis den icke-emanciperade slavens osjälvständighet. I Austers, Sternes och Thackerays nämnda romaner iklär sig emellertid bilden för ett ögonblick den emanciperade slavens roll. I strikt mening kan man knappast säga att dessa bilder illustrerar eller ”belyser” sina texter. Det är mera frågan om en duomedial parallellföreteelse till det man i musikvetenskapen kallar antifonisk sång, där två körer växlar på ansvaret att föra musiken framåt. Att helt avstå från begreppet illustration i detta sammanhang skulle emellertid vara att krångla till terminologin. Jag ger därför denna specifika form för illustration den metaforiska benämningen *antifonisk illustration*.

En variant av antifonisk illustration är några av de fotografiska bilder vi finner i W. G. Sebalds roman *Austerlitz* (2001). Romanen handlar om Jacques Austerlitz

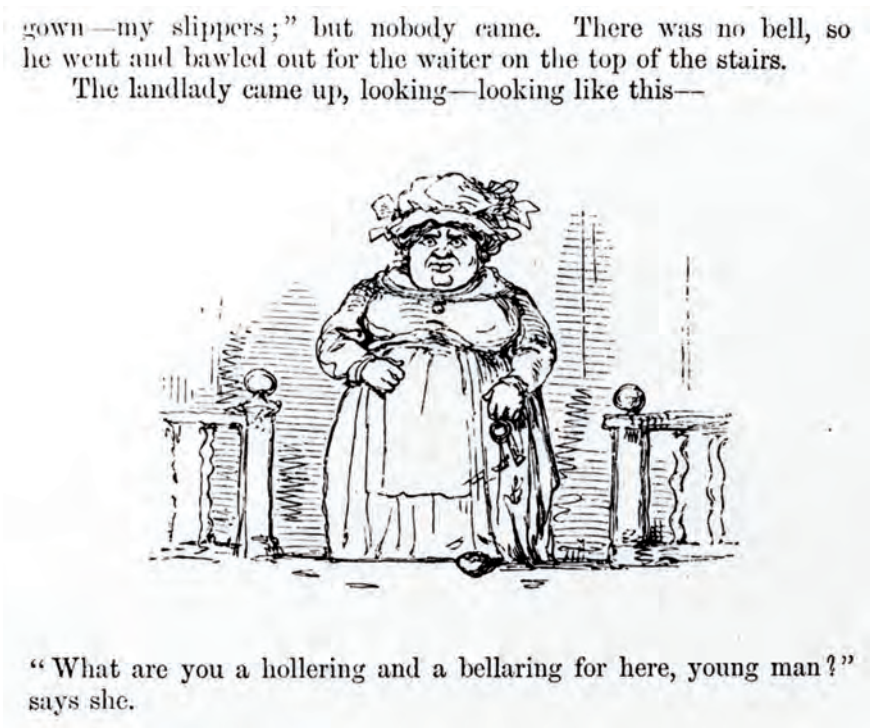


Fig.8: William Thackeray, illustration i *The Rose and the Ring* (1854)

som 1937 skickades som barn från judeförföljelsens otrygga Prag till Wales och som i vuxen ålder efter andra världskriget söker sig tillbaka till sin barndom på kontinenten. Austerlitz som förmedlar sin historia i jagform till romanens jag-berättare har i många år varit en flitig fotograf. Romanens 87 illustrationer, de flesta svartvita fotografier, tillhör i fiktionen en stor samling osorterade bilder, de flesta tagna av Austerlitz med en gammal Ensignkamera med utdragbar bälg, en samling som Austerlitz överlämnat till berättaren. Vissa bilder beskrivs ekfrastiskt i romanen, de flesta står emellertid okommenterade för sig själva, men i dialog med texten. Fotografierna kan liksom de tidigare exemplen i detta kapitel knappast ha satts in i texten i efterhand, varken av författaren eller förlaget, de har sannolikt varit med från början i romanens konception. På så vis minner de om fotografierna i André Bretons roman *Nadja* (1928). De fungerar inte bara som illustrationer, de tillför läsupplevelsen en känsla av verklighetsförankring och dokumentation, vilket gör läsaren osäker: är Austerlitz en fiktionsgestalt eller en verklig person? Bilderna i Sebalds roman är spridda över hela texten. Men bildfrekvensen ökar där det förgångna blir för påträngande och orden inte riktigt räcker till. När Austerlitz berättar om besöket i koncentrationslägret Teresienstadt i efterkrigstidens Terezín kämpar orden i oändligt långa satser samtidigt som bildfrekvensen tätnar. På elva sidor i den svenska utgåvan (193–203) exponeras hela elva foton. På dessa sidor får dörrmotivet stort utrymme, ett motiv som f.ö. dyker upp på flera ställen i romantexten. ”Men allra kusligast tycktes mig dörrarna och portarna i Terezín som samtliga, tyckte jag mig känna, spärrade tillträdet till ett ännu aldrig genomträngt mörker i vilket, så tänkte jag, sade Austerlitz, allt som rörde sig var kalken som flagnar från väggarna och spindlarna som drar sina trådar, kilar över golvbräderna på sina hastigt trippande ben eller förväntansfullt hänger i sina nät” (196). Fyra foton av dörrar, varav tre är helsidesbilder, följer efter detta textavsnitt (196–199). De fotograferade dörrarna är skrovliga och skrämmande, mörka och brutala, alla är stängda. Bilderna kommenteras inte, de övertar deskriptionen som om orden inte förmår förmedla den ohyggliga känslan. De fångar och fängslar läsarens blick innan texten fortsätter (200).

En annan variant av antifonisk illustration finner man i Jack Kerouacs roman *Maggie Cassidy* (1959). I åttonde kapitlet kommer huvudpersonen hem till sin lägenhet och tar fram sina schackpjäser samt en bok om spelöppningar och spel-avslutningar:

> Then, kitchen table, the light from the north window, bloom views of grief-stricken birch on hills beyond the white raw roofs – my chess

> set and book. The book from the library; Scotch Gambit, Queen's Gambit, scholarly treatises on the combination of openings, the glistening chess pieces palpable to dramatize defeats. […] I pondered a problem. (Kerouac: 49)

Efter dessa rader visas ett schackdiagram i bild. Schackproblemet redovisas således inte med verbala tecken, utan med bilden av ett schackbräde med åtta utspridda pjässymboler, ett diagram av samma typ som används i schackböcker och i dagstidningarnas schackspalter. Diagrammet kommenteras inte i romanen. Den schackinitierade romanläsaren får själv fundera över det problem diagrammet ställer och koppla det till sin tolkning av romantexten. Det som gör att schackdiagrammet i *Maggie Cassidy* skiljer sig från de antifoniska illustrationerna i *Stad av glas* och *Rosen och ringen* är att det här inte är frågan om en visuell representation eller avbildning av ett synfält. Det är i sig ett konkret, fysiskt objekt – ett schackdiagram – insatt i en verbal kontext. I *Maggie Cassidy* fungerar schackdiagrammet på liknande sätt som de verkliga teaterbiljetter och vinetiketter som George Braques klistrade in i några av sina målningar.

I illustrerade berättelser är illustrationerna vanligtvis gjorda i efterhand, oftast i samarbete med bokförlaget. Antifoniska illustrationer däremot inplaceras som element i berättelsen redan när berättelsen skrivs, antingen de görs enligt direktiv från författaren (*Maggie Cassidy*), eller de utförs av författaren själv (*Stad av glas* och *Rosen och ringen*). Det senare är fallet med pennteckningarna i Karen Blixens roman *Den afrikanska farmen*.

Storkberättelsen

Den afrikanska farmen skrevs först på engelska för amerikanska läsare. Då denna version var klar satte Karen Blixen omedelbart i gång med att skriva samma berättelse på danska. Båda versionerna publicerades 1937, den danska under Karen Blixens riktiga namn och med titeln *Den afrikanske farm*, den amerikanska under pseudonymen Isak Dinesen och med namnet *Out of Africa* på titelbladet. Amerikanerna hade mottagit Karen Blixens tidigare berättelser med stor entusiasm. I sin tacksamhet ville författarinnan därför att den nya romanen skulle publiceras i USA innan den publicerades i Danmark. Amerikanerna var denna gång hennes primära målgrupp. Det danska bokförlaget Gyldendal hann emellertid publicera den danska versionen kort tid innan den engelskspråkiga versionen kom i tryck. Detta är av betydelse för det som ska diskuteras nedan.

I kapitlet ”Livets vägar” (”The Road of Life”, ”Livets Veje”) i romanens fjärde del återberättar jagpersonen en saga som hon åtskilliga gånger hade fått höra som barn. Sagan handlar om en man som bor i ett litet hus med ett runt fönster i en triangelformad trädgård. Inte långt från huset ligger en damm med fiskar. Sagan fortsätter, här i Bonniers och Arthur Lundkvists svenska översättning från 1937:

> En natt vaknade han vid ett fruktansvärt oväsen och gav sig ut i mörkret för att ta reda på vad det var. Han sprang ner mot sjön. (Här började berättaren dra upp mannens väg, som på en karta över en armés rörelser.) Först sprang han åt söder. Där snubblade han över en stor sten som låg mitt på vägen och strax efteråt föll han ner i ett dike, kom upp igen, föll ner i ett annat dike, kom upp igen, föll ner i ett tredje dike och kom slutligen också upp ur det. Han förstod nu att han hade tagit fel och att larmet inte kom från det hållet, och han sprang tillbaka mot norr. Men när han hade kommit dit tyckte han sig åter höra att larmet kom från söder och han sprang samma väg tillbaka. Han snubblade först över en stor sten som låg mitt på vägen och strax efteråt föll han ner i ett dike, kom upp igen, föll ner i ett annat dike, kom upp igen, föll ner i ett tredje dike, och kom slutligen också upp ur det. Nu kunde han bestämt höra att larmet kom från ändan av sjön. Han störtade då dit och såg att där var ett stort hål i fördämningen och att allt vattnet och fiskarna också strömmade ut genom det. Han satte då i gång med att stoppa till hålet och arbetade med det hela natten, och först när hans arbete var färdigt vände han tillbaka till sitt hus och gick till sängs. När mannen vaknade nästa morgon och såg ut genom sitt lilla runda fönster – så slutade historien med en stor dramatisk effekt som berättaren kunde lägga i orden – vad fick han då se? En stork! (Blixen 1985: 185)

Både i den danska originalupplagan och i den svenska översättningen är sagan illustrerad med sex små penntecknin gar. I båda fallen är teckningarna placerade ute i den återgivna sagans högermarginal. De fem första teckningarna har en traditionell illustrativ funktion, de refererar till och bildsätter fem stadier i berättarens framställning (figur 9). Den första bilden visar ett runt hus och en trekantig trädgård, den andra visar fiskdammen, den tredje och fjärde bilden visar hur mannen två gånger trillar över en sten och tre gångar hamnar i diket, medan den femte bilden visar hur vatten och fiskar strömmar ut ur dammen.

I den sjätte teckningen fogas de fem bilderna samman och formar bilden av en stork. Bilden av det runda huset med det runda fönstret och den spetsiga trädgården förvandlas här till fågelns huvud och näbb. Fiskdammen blir till fågelkropp medan mannens fall över stenarna och ner i dikena blir till storkens två ben. Slutligen blir vattnet och fiskarna som forsar ut ur dammen till storkens stjärtfjädrar. Förvandlingen kommer plötsligt och oförmedlat, oväntat och överraskande.

LIVETS VEJE

Da jeg var Barn, viste de mig et Billede — et levende Billede, forsaavidt som det blev til og udviklede sig for Øjnene af Tilskueren, medens Kunstneren fortalte. Historien, som hang sammen med Billedet, blev hver Gang gentaget i nøjagtig de samme Ord:

»I et lille rundt Hus med et rundt Vindue i og en lille trekantet Have til, boede der en Mand.

Ikke langt fra Huset var der en Sø med en Mængde Fisk i, som Manden fangede og solgte i Byen.

En Nat vaagnede han op ved at høre en frygtelig Larm, og han begav sig afsted i Mørket for at finde ud af, hvad der var i Vejen. Han løb ned ad Søen til.«

Her begyndte Fortælleren, som paa et Kort over en Armés Bevægelser, at trække Mandens Rute op.

»Først løb han sydpaa. Her snublede han over en Sten, som laa midt paa Vejen, og lidt efter faldt han i en Grøft, kom op igen, faldt i en anden Grøft, kom op igen, faldt i en tredie Grøft og kom tilsidst ogsaa op af den.

Han forstod nu, at han havde taget Fejl, og at Larmen ikke kom fra denne Kant, og han løb tilbage mod Nord. Men da han var der, mente han igen at høre, at Larmen kom sydfra, og han løb samme Vej tilbage. Han snublede først over en stor Sten, som laa midt paa Vejen, og lidt efter faldt han i en Grøft, kom op, faldt i en anden Grøft, kom op, faldt i en tredie Grøft, og kom tilsidst ogsaa op af den.

Nu kunde han bestemt høre, at Larmen kom fra Enden af Søen. Han styrtede da derhen og saa, at der var en stor Lækage i Dæmningen her, og at alt Vandet, og Fiskene med strømmede ud gennem Hullet. Han tog da fat paa at stoppe Lækken til, og arbejdede paa det hele Natten, og først da hans Arbejde var færdigt, vendte han tilbage til sit Hus og gik i Seng.

Da Manden nu vaagnede næste Morgen og saa ud af sit lille runde Vindue« — saadan sluttede Historien med saa megen dramatisk Effekt, som Fortælleren kunde lægge i Ordene — »hvad saa han da —?

En Stork!«

Fig.9: Karen Blixen, illustrerad text i *Den afrikanske farm* (1937)

I den danska versionen (och den svenska översättningen) av romanen är alltså de sex illustrationerna radade vertikalt under varandra i högermarginalen. Alla bilderna får inte plats på samma sida. Innan läsaren vänder blad är hon lika ovetande om utgången som den åhörare som lyssnar till den muntliga berättelsen. Först när det bläddras till nästa sida ser hon bilden av storken. Man kan möjligtvis säga att arrangemanget anknyter till det muntliga sagoberättandet som ofta avslutas med en oväntad och överraskande vändning. Så skulle man i varje fall kunna tolka bildernas funktion i romanen. Det är emellertid tveksamt om detta var Karen Blixens avsikt med illustrationerna i den danska versionen. I den amerikanska versionen av romanen är illustrationerna disponerade på annat sätt. I den amerikanska versionen finns alla sex illustrationerna utspridda på en och samma sida. Bilderna står inte i marginalen utan interfolieras med texten. De fungerar inte som ett komplement till texten. Text och bild växer in i varandra i skapandet av mening, de förenas i en symbios (figur 10).

Bildsviten i kapitlet ”Livets vägar” är som sagt tecknad av författarinnan själv. Visserligen finns det ingen upplysning om detta varken i den danska eller den amerikanska versionen, och teckningarna är inte signerade. Med tanke på

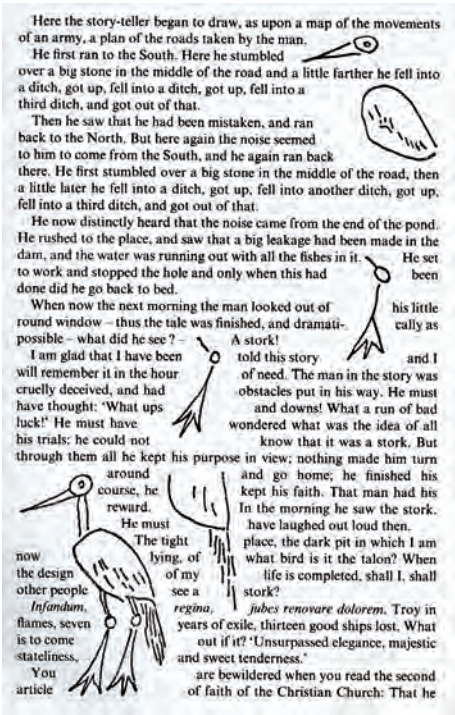


Fig.10: Karen Blixen, illustrationstext i *Out of Africa* (1937)

att Karen Blixen även var en seriöst arbetande bildkonstnär är det emellertid osannolikt att hon skulle kunna överlämna uppgiften att teckna storken till någon annan. På Det Kongelige Bibliotek i Köpenhamn förvaras manuskriptet till *Out of Africa*, skriven på författarens berömda reseskrivmaskin. Ett faksimil av sidan med storkberättelsen ligger i en monter på Karen Blixen-museet i Rungstedlund. Här kan vi se att Karen Blixen har lagt in sina teckningar på sidan precis så som sidan är disponerad i den tryckta versionen av *Out of Africa*. Det var med andra ord så Blixen ursprungligen ville framställa sin storkberättelse i romanen. Varför det inte blev på det sättet i *Den afrikanske Farm* kan man bara spekulera i. Var det frågan om tekniska problem på Gyldendal eller var det på grund av tidsbrist?

Det finns en annan intressant skillnad mellan den amerikanska och den danska versionen av ”Livets vägar”. Om man sätter ihop de fem första bilderna i berättelsen om mannen och hans fiskdamm får man inte fram bilden av hela storken. Halsen saknas. Halsen visas inte som separat illustration i berättelsen, varken i den danska eller i den amerikanska versionen. I den sjätte bildens representation av hela storken adderas två parallella streck som förbinder storkens huvud och dess kropp. I berättelsen skulle de som enskild illustration ha kunnat visa den raka vägen från huset till dammen. Varför halsstrecken inte används som illustration av vägen kan bero på att mannens väg till dammen inte är rak, utan vinglande. Denna vinglande färd illustreras med hjälp av storkens ben. I *Out of Africa* nämns emellertid den frånvarande bilden av vägen indirekt genom ordet road: ”He took the road to the pond”. I *Den afrikanske farm* finns inte ordet *Vej* med i detta sammanhang. Här står det att mannen ”løb ned ad Søen til”. Det är svårt att veta varför Blixen inte använder ordet *Vej* i den danska versionen. Kombinationen av tecknade halslinjer och ordet road gör den amerikanska versionen av ”Livets

vägar" en aning mer distinkt än den danska. Skillnaden förstärker uppfattningen att *Out of Africa* är "den rätta" versionen av romanen.

Det överraskande ordet stork och den avslutande storkbilden pekar på varandra, bilden konkretiserar visuellt ordets innebörd. Storkbilden refererar däremot inte till berättelsen om mannen och hans fiskdamm. Den pekar heller inte på en verklig stork eller begreppet stork. Den är vad den visar: en tvådimensionell teckning av en stork, sammansatt av de fem föregående teckningarna plus halsstrecken. Bilden pekar på sig själv, den är självreferentiell liksom schackdiagrammet i Jack Kerouacs roman.

Hur ska man då tolka storkberättelsen? Karen Blixens roman har inga illustrationer utöver de sex pennteckningarna i kapitlet "Livets vägar". Detta förhållande indikerar att bildsviten har en central betydelse i romanen som helhet. Titeln "Livets vägar" ger en antydan om at kapitlet handlar om själva tillvaron, existensen, hur det är att leva. Detta är även ett huvudspår i romanen som helhet. Efter återgivningen av storkberättelsen säger romanens jag: "Den mörka, smala väg jag springer på, den djupa grop jag nu ligger i, på vilken fågel kan de väl vara klorna? När mitt livs teckning är fullbordad ska då jag eller ska andra människor se en stork?" ("Den mørke, trange vej jeg løber paa, den dybe Grube hvori jeg nu ligger, paa hvilken Fugl kan de vel være Klørne? Naar mit Livs Tegning er fuldført, skal da jeg, skal da andre Folk se en Stork?"; Blixen 1942: 251).

Storkberättelsen anknyter till den gamla traditionen liber naturae som gör gällande att man kan läsa meddelanden i naturen som vore den en bok. Enligt denna tradition är naturens tecken referentiella, de förmedlar dolda budskap. Tingen står för något annat än deras basala betydelse i den fysiska verkligheten. I ett brev till modern 14 juni 1917 skriver Karen Blixen:

> Hvis Du kan huske Historien om Storken, – de to Mænd, som boede i et lille trekantet Hus [sic!], og Vandet, som strømmede ud af Fiske-dammen etc., – saa er den mig endnu tidt til Forklaring paa Livet, og jeg tror bestandigt paa den […] Netop som man synes, man tumler mest fortvivlet om, – 'falder i en grøft, op igen', er man ifærd med at fuldføre sit Livs Kunstverk, Mikrokosmos. Jeg har erfaret det med mit eget Liv, og de største Øjeblikke har været, naar jeg har kunnet skimte Storken – (misforstaa mig ikke.)" (Blixen 1978, band I: 81)

Till sin bror Thomas Dinesen skriver hon nio år senare, den 5 september 1926:

> […] undertiden synes jeg at jeg kan 'se Storken'. Det er ogsaa sandt. Jeg ser den eller aner den, – det vil sige: jeg tror paa den. Maaske faar jeg den da en Gang virkelig at se. […] Og da skal jeg indrømme, hvad jeg nu vil være villig til at erkende, at jeg faaet mere, end jeg har fortjent, og at Faldet i de forskjellige Grøfter og den vilde Jagten rundt om Søen var værd at gøre, naar de var nødvendige for Storkens skønne og fuldendte Contur!" (Blixen 1978, band II: 76f)

Storkberättelsen pekar på vår oförmåga att se tillvarons sammanhang och mening så länge vi befinner sig mitt i livet. Vi kan inte se oss själva på ryggen. Först när vi träder ur kontexten eller ramen ser vi helheten. Liksom fiskdammsägaren ser vi sammanhanget först i efterhand. Kapitlet "Livets vägar" slutar med en meditation över händelserna kring Troja och Kristi lidandes historia som fick en förklaring och en betydelse först för eftervärlden.

De fem första illustrationerna i Karen Blixens berättelse om storken fångar olika stadier i denna berättelse. Den sjätte bilden, storkbilden, har en annan funktion. Den refererar inte i första hand till begreppet stork som står för alla storkar i världen. Bilden är vad den visar: en tvådimensionell teckning av en stork, sammansatt av fem andra teckningar. Bilden pekar på sig själv som bild. De fem detaljillustrationerna i "Livets Veje" fungerar som traditionella illustrationer. När de förenas i storkbilden tar bilden för ett ögonblick över berättaransvaret och styr berättelsen in på ett oväntat spår. Den duomediala interaktionen mellan den verbala berättelsen och storkbilden kan här betecknas som en antifonisk relation.

Litteratur

Andersen, Hans Christian, *Eventyr og historier*, band I, Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1935/1848

Auster, Paul, *New York-trilogin. Stad av glas, Vålnader, Det låsta rummet*, översättning Ulla Roseen, Stokholm: MånPocket, 2000

Blixen, Karen, *Den afrikanske farm*, Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel, 1942

Blixen, Karen, *Out of Africa and Shadows on the Grass*, London: Penguin, 1960

Blixen, Karen, *Den afrikanska farmen*, översättning Artur Lundkvist, Stockholm: Bokförlaget Trevi, 1985

Blixen, Karen, *Breve fra Afrika 1914–1924*, Udgivet for Rungstedlundfonden af Frans Lasson, Köpenhamn: Gyldendal, 1978

Genette, Gérard, "Boundaries of Narrative", *New Literary History*, 8:1 1976
Hodnet, Edward, *Image and Text. Studies in the Illustration of English Literature*, London: Scholar Press, 1982
Kerouac, Jack, *Maggie Cassidy*, London: Panther, 1960
Lund, Hans, "Illustration", *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Hans Lund (red.), Lund: Studentlitteratur, 2002
Miller, J. Hillis, *Illustration*, London: Reaction Books, 1992
Sebald, W.G., *Austerlitz*, översättning Ulrika Wallenström, Stockholm: Wahlström & Widstrand, 2003
Sterne, Laurence, *A Sentimental Journey through France and Italy*, London: Penguin, 1967/1768
Sterne, Laurence, *En sentimental resa genom Frankrike och Italien*, översättning Majken Johansson, Stockholm: Natur och kultur, 1958
Strindberg, August, *Röda rummet. Skildringar ur artist- och författarlivet*. Med akvareller och teckningar av Arvid Fougstedt, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 1975

Sportfönstret i New York

The Cathedral Church of Saint John the Divine som ligger vid Amsterdam Avenue i New York är den tredje största kyrkobyggnaden i världen efter *Peterskyrkan* i Rom och *Notre Dame de Paix* i Yamoussoukro, huvudstaden i Elfenbenskusten. I över hundra år har katedralen varit under byggnad, och den är fortfarande ofullbordad. Den påbörjades i romansk och bysantinsk stil under ledning av arkitekten George Lewis Helms. När Helms avled 1907 övertogs ansvaret av den kände amerikanske kyrkoarkitekten Ralph Adams Cram. Byggnaden utformades nu i enlighet med 1200-talets franska höggotik. Cram hade en stor förkärlek för glasmåleri. Den gotiska stilen möjliggjorde för honom att frånta väggarna deras bärande uppgift och ersätta den kompakta muren med över 150 glasfönster. Katedralens storlek imponerar på besökaren, men samtidigt får man lätt känslan av att man träder in i ett anakronistiskt rum, in i världens största arkitektoniska pastisch.

Det enorma långskeppets västra del med dess två parallella sidoskepp domineras av fjorton kapell, sju på södra sidan och sju på norra sidan. I varje kapell finns ett stort gotiskt fönster med insatt glasmålning. Varje glasmålning består av två spetsformade paneler som kröns av en rund panel. Glasmålningarnas utformning tycks vid första anblicken helt överensstämma med glasmålningarna i de stora gotiska katedralerna i Europa. Vid närmare granskning visar det sig emellertid att deras motivvärld avviker starkt från den gotiska motivvärlden. Samtidigt som Cram ville knyta an till katolicismens medeltida rötter önskade han fästa uppmärksamheten vid händelser och idéer som format den moderna människans eller kanske snarare den amerikanska människans begreppsvärld. Därför blandade han och glasmålaren Nicola D'Ascenzo de traditionella bibliska motiven med motiv från kultur, vetenskap, samhällsliv och politisk och militär historia. Långskeppets fjorton kapell är i nämnd ordning från västportalen mot öster ägnade missionen, de döda, arbetet, pressen, medicinen, det religiösa livet och armén (södra sidoskeppet) samt idrotten, konstnärerna, korsfararna, lärarna, juristerna, prästerna och historien (norra sidoskeppet). Således kan vi beskåda porträtt av bl.a. Louis Pasteur och John Marshall. Vi ser Michelangelo skulptera sin *David* och Samuel Morse skicka iväg sitt första

kodade meddelande. Vi ser George Washington i Valley Forge och samme man underteckna oavhängighetsdeklarationen 1776. Vi ser Titanics undergång och en bild av televisionsapparatens prototyp från 1925. ”The stained glass cycles in the Cathedral of St. John the Divine are excellent examples of Cram’s insistence on forward-thinking and the idea that the new Gothic should express modern ideas and necessities”, kommenterar Stephen Warneck (Warneck: §5).

I det följande ska jag studera en av dessa fjorton spröjsade glasmålningar, nämligen *The Sport Bay Window* som finns i det första kapell som möter besökarna när de träder in i långhusets norra sidoskepp. Kapellet, *The Sport Bay Chapel*, är i sin helhet bekostat av The United States Olympic Committee samt av ett antal amerikanska idrottsförbund. Den fråga jag vill försöka besvara är hur fönstrets interaktion mellan ikoniska och lingvistiska tecken påverkar vår tolkning, vår meningskonstruktion.

William Thomas Manning, biskopen i Saint John the Divine, var den som 1925 lanserade idén om ett sportfönster i katedralen. Hans dotter hade upplevt Parisolympiaden 1924 och kom hem full av entusiasm. Manning mötte hårt motstånd från puritanska och fundamentalistiska kyrkomän som menade att en sådan hyllning till idrotten inte var förenlig med det kristna budskapet och därför inte välkommen i kyrkan. Söndagsidrotten (”sunday games”) motarbetade i själva verket kyrkan genom att dra människorna bort från högmässan, framhöll man. Manning å sin sida hävdade att idrotten främjade ”right living, safeguard against evil, fair-play, self-control, teamwork, self-sacrifice, suppression of self for the good of the whole”. En lång debatt försenade realiseringen av fönstret. Glaskonstnären David Bramnick levererade ett första förslag 1926. Det bestod av ett spetsformat fönster spröjsat i tre paneler, två spetsformade bredvid varandra och en rund däröver. De två spetsformade panelerna visade representationer av idrottsmän som tävlade mot varandra: ryttare, häcklöpare, boxare, tennisspelare, biljardspelare, brottare osv. Inalles var 28 olika idrotter representerade i det föreslagna fönstret. I den runda panelen såg man en manlig idrottare krönas med en lagerkrans. Kring bekransningsscenen visades heraldiska vapen tillhörande sex olika amerikanska idrottsförbund. Förslaget refuserades av domkapitlet (Willis och Wettan: 195–201).

Ett starkt reviderat förslag lades fram, och detta förslag blev så småningom godkänt. Man sökte nu sponsorer och anordnade idrottsgalor för att få in pengar. En av dem som bidrog var Paavo Nurmi (Willis och Wettan: 199). Det dröjde emellertid innan sportfönstret kunde förverkligas och installeras. Trettiotalsdepressionen kom emellan och sedan även andra världskriget. Först

1951 kunde D'Ascenzo Studios sätta upp glasmålningen i fönsteröppningen. Utformningen fick en liknande struktur som det ursprungliga förslaget med tre spröjsade paneler och med 28 idrotter representerade, men det fick en helt annan karaktär. Medan det första förslaget begränsade representationen till enbart idrottsutövning förde det andra in även referenser till Bibeln. Det gäller både den vänstra och den högra spröjsade glasmålningen samt den runda glasmålningen som kröner de båda. Den runda glasmålningens motiv har sagts vara S:t Hubertus, jaktens skyddshelgon. Inget i bilden tyder emellertid på att detta är fallet. Vi ser en man på en häst som rör sig i skritt från höger till vänster. Bilden har vissa likheter med Rembrandts *Polsk ryttare* och den medeltida ryttarskulpturen på Bambergkatedralen. Liksom båda dessa ryttare har ryttaren i *St. John the Divine* både en aristokratisk resning, lockigt hår och en blick som är riktad ut mot betraktaren. *Polsk ryttare* (Held) och *Bambergryttaren* har tolkats i religiösa termer som beskyddare av kyrkan och kristendomen. *Bambergryttaren* har tolkats både som en medeltida kung och som en bild av Kristus. Rembrandts ryttare lär gestalta en ryttare som vaktar kristendomens yttersta gräns. En grind som är avbildad bakom ryttaren skulle kunna markera en sådan gräns. Det är närliggande att se ryttaren på glasmålningen i New York på samma sätt. Bredvid ryttaren finns två ord insatta: faithful (trofast) och true (sann). Orden skulle kunna ange just egenskaper hos en skyddsperson. Det refuserade förslaget till utformning av fönstret i *The Sport Bay Chapel* bestod bara av bilder. Det realiserade fönstret är duomedialt, det visar upp en interaktion mellan ikoniska och lingvistiska tecken. Det är denna interaktion som ska diskuteras i det följande. Diskussionen kommer att begränsas till programmet i sportfönstrets vänstra spröjsade del.

Innan jag går in på det ikonografiska programmet i vänstra delen av *The Sport Bay Window* är det nödvändigt att beröra en ofta förekommande struktur i medeltidens gotiska glasmålningar. Gotikens höga spetsbågeformade glasmålningar har ofta en strängt geometrisk struktur. ”Man skulle kunna acceptera denna form som ett rent mönster”, skriver Wolfgang Kemp i sin bok *Sermo Corporeus. Die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, och han fortsätter: ”Ändå sätter den ramen för berättelser av alla slag: helgonsviter, bibliska scener, parabler, dogmatiska ämnen, världsliga teman framläggs detaljerat” (”Man könnte diese Form als reines Muster akzeptieren. Doch stellt sie den Ramen für Erzählungen jeder Art: Heiligensviten, biblische Szenen, Parablen, dogmatische Stoffe, weltliche Themen werden hier detailliert ausgebreitet”; Kemp: 16). Formupprepning och symmetri är bärande struktureringsprinciper i dessa fönster. Kompositionen har ofta en dominerande mittaxel som disponeras i vertikalt ställda moduler, tre eller fyra till antalet. Var

och en av dessa moduler består av en cirkulärt eller kvadratiskt inramad centralbild omgiven av en svit symmetriskt placerade mindre bilder som tillsammans bildar olika figurationer, t.ex. en fyrklöverliknande form, en såkallad quatrefoil. Medan kvadraten i gammal kyrkokonst gärna är knuten till människans värld är cirkeln knuten till det himmelska. I kyrkokonsten är cirkeln ofta en symbol för helheten, den står för kyrkan själv. Den cirkulära formen ger därför semantisk tyngd till det representerande innehållet. Tre sammanhängande cirklar betecknar traditionellt treenigheten (*Dictionary of Symbols*: 195ff, 912ff). I sin bok *The Florentine Tondo* diskuterar Roberta Olson den cirkulära bilden i termer av ”tondo”, ”medallion” och ”roundel”. Tondon är en fristående rund målning som till exempel vissa av renässansens madonnabilder. Medaljongen är en cirkelformad relief, medan rundeln är en cirkulär bild som ingår i större dekorativa program. I det följande kommer jag att kalla cirkulära bilder integrerade i gotiska fönstermålningar för rundlar.

Under senmedeltiden formar bilderna på fönstrens vertikala syntagmaxel ofta en narrativ kedja, en berättelse – Wolfgang Kemp talar om berättaraxeln, *die Erzählaxe* (Kemp: 85) – som ligger den tecknade serien nära. Detta kan exemplifieras med samaritfönstret från 1207 i katedralen i Sens (*Grove*, 29: 510). Samaritfönstret är indelat i tre vertikalt ställda moduler som alla består av en snedställd kvadrat som överlappas av en quatrefoil. Bilderna i de tre kvadraterna refererar till Kristi parabel om den barmhärtige samariten: När Kristus manar sina åhörare att de ska älska sin nästa som sig själv frågar en av åhörarna vem som är hans nästa. Kristus svarar då med en parabel: En man som beger sig från Jerusalem till Jeriko överfalls på vägen. Han blir slagen och fråntagen sina kläder och sedan lämnad hjälplös på vägen. En präst och en leviter på väg i riktning mot Jeriko passerar den misshandlade utan att hjälpa honom. En samarit som färdas i samma riktning stannar, tar sig an den slagne vandringsmannen och för honom till härbärget för vård (Luk 10: 30–35). I de tre vertikalt ställda kvadratiska bilderna ser vi i tur och ordning (1) stråtrövarna överfalla den resande, (2) prästen och levitern passera utan att ingripa och (3) samariten föra den överfallne vandraren till härbärget. Bildsekvensen kröns av en halvcirkelbild som visar Jerusalem, den stad från vilken vandringsmannen enligt Lukasevangeliet beger sig av, och till vilken han fraktas efter överfallet. Varje kvadratisk bild i syntagmaxeln eller berättaraxeln överlappar en quatrefoil-liknande grupp rundelbilder. Den rundelkvartett som överlappas av den första kvadratiska bilden återger syndafallsberättelsen från GT: (1) Gud förbjuder Adam och Eva att äta från trädet, (2) Adam biter i äpplet, (3) Gud anropas, (4) Adam och Eva drivs ut ur Paradiset. Här ställs vi inför

en typologisk parallellism: att lämna paradiset och bege sig ut i ödemarken parallellförs med det att lämna den trygga staden Jerusalem och bege sig ut i stråtrövarnas domän. På samma sätt ställs vi inför en parallellism i den andra och tredje bildkvartetten. Den tredje rundelkvartetten visar fyra stationer i Kristi lidandes historia: (1) Kristus framför Pontius Pilatus, (2) plågandet, (3) korsfästelsen och (4) den tomma graven. Denna berättelse parallellförs med den barmhärtige samariten som räddar den slagne vandraren.

Den vänstra delen av det avlånga spetsbågiga *Sport Bay Window* i New York som här ska diskuteras har en struktur som liknar strukturen i medeltidens typologifönster (figur 11). Den vertikala syntagmaxeln består av tre stora rundlar med ikoniska representationer av David, Jacob och Esau. Rundelbilderna refererar inte till tre olika moment i en och samma berättelse såsom i Sensfönstret, utan till tre olika bibliska berättelser. I den rundel som ligger i det lägsta registret ser vi en rödklädd man som i en skog lyfter sitt spjut mot ett flyende villebråd medan en hjälpare och en hund följer honom på jakten. Över jägarens

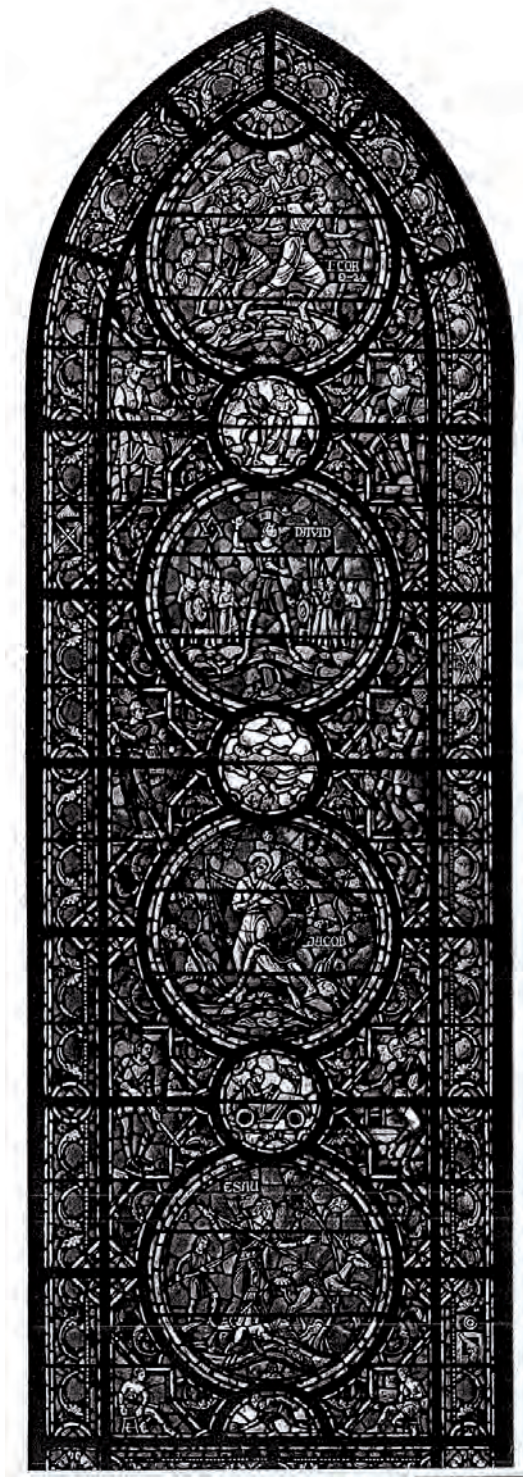


Fig.11: *The Sport Bay Window*, glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York (1951)

Fig.12: *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York (1951)

huvud står namnet Esau. Esau var Abrahams äldste son och enligt Första Moseboken kapitel 15: 27–28 en god jägare. Bilden visar jägarens strapatser, kroppsbehärskning och vapenteknik. Rundeln ovanför visar en brottningskamp mellan två män, den ene ljusklädd, den andre rödklädd. Den ljusklädde har en gul gloria kring huvudet.

Bredvid den rödklädde står skrivet namnet Jacob. Det vi här ser gestaltat i bild är Sauls tvillingbror, Jacob, i kamp med ängeln, beskriven i Första Moseboken kapitel 32: 24–28. I rundeln som är placerad längst upp i mittaxelns tredje register ser vi en ung man, klädd i rött, som i triumf svänger en slangbåge över huvudet. Två grupper med krigare, utrustade med spjut och sköldar, står i bakgrunden. Vid den unge mannens fötter ligger en harpa och på vänstersidan av hans huvud ser vi den sexkantiga Davidsstjärnan. Till höger står skrivet namnet David. Fönstret visar ingen motståndare, men det är ingen tvekan om att bilden representerar David i hans kamp mot jätten Goliat, skildrad i Första Samuelsboken, kapitel 17: 49–50. Bilden tycks vara ett sentida eko av Michelangelos och Donatellos David-skulpturer i Florens. De tre stora rundelbilderna i *The Sport Bay Window* berättar ingen sammanhängande historia med representation av tre successiva situationer så som parabelfönstret i Sens gör. De tematiserar striden genom att referera till tre olika bibliska berättelser.

Den centrerade och vertikala rundelraden kröns av en fjärde något större bild inramad i en päronformad spröjs. Här ser vi tre löpare. Över dessa mäns huvuden svävar en ängel med en krans i händerna. En i bilden insatt text refererar till några rader i Paulus' första brev till korintierna. Jag ska återkomma till denna text. Längst uppe under fönstrets spetsbåge överlappas det päronformade bildfältet av en mindre rundel som till en tredjedel är synlig. Denna rundel visar den nedersta delen av en strålande sol.

De vertikalt ställda bilderna överlappas av några mindre rundlar, tre och en halv till antalet, som alla är inplacerade på samma vertikala mittaxel (figur 12). Dessa rundlar har hämtat sina motiv från idrottens värld: konståkning, simning, bilsport och bowling. På båda sidor av den vertikala rundelraden ser vi bilder som representerar ytterligare sju idrottsgrenar: längst upp tennis och fäktning, därunder baseball och basket, därefter ishockey och amerikansk fotboll. Längst ner flankeras rundelraden av två boxare som sitter i var sin ringhörna. Idrottsutövarnas flankerande uppgift betonas genom att deras uppmärksamhet eller rörelsen i deras sportsliga aktivitet riktar in sig mot de cirkulära bildscenerna i fönstrets mitt-axel. I glasmålningens periferi löper en dekorativ bård där man på tre ställen kan urskilja emblem för ytterligare tre idrottsgrenar: två korslagda svärd (fäktning), två korslagda köer (biljard) och en diagonalt ställd pistol med måltavla (pistolskytte). Fönstret kröns som sagt av en cirkelsektor med ett solmotiv som överlappar översta delen av den päronformade bilden.

Fokuseringen på samtidens idrottsvärld kan tyckas bisarr i det kyrkliga rummet, men den sekulära referensen anknyter i själva verket till ett karakteristiskt drag inom den gotiska kyrkokonsten. Medan den romanska konsten till stor del

stängde ute den profana världen öppnade den gotiska konsten för just denna värld. Det hänger samman med en allmän tendens under denna senmedeltida epok att tillåta frälset och dess exhibitionistiska prakt och livsbejakande levnadssätt att exponera sig i och på kyrkobyggnaden. Det är således nu som de religiösa gestalterna i kyrkokonsten utstyrs flärdfullt med lockigt hår och skägg. På samma gång får representationen av det profana vardagslivet i byarna och på landsbygden plats på kyrkomuren och i kyrkorummet. Det är frågan om en ny tids ikonografi. Wolfgang Kemp talar om ”Ikonographie der *vita activa*” (Kemp: 241). Gotikens glasmålningar tar bl.a. intryck av de genregestaltningar som exponeras i de medeltida illuminationernas månads- och årstidsbilder. Musiker med sina säckpipor, fiddlor, trummor och skalmejor dyker upp, det samma gör snickare, vävare, skräddare och körsnärer med sina respektive attribut. På det berömda Lubinusfönstret i Chartres ser vi en framställning av krögarnas och vinhandlarnas verksamhet. Hela denna tendens hör bl.a. samman med den omfattande handel som ägde rum i kyrkorna där även penningväxlarna var verksamma. Kemp ser vissa gotiska glasmålningar, som t.ex. fönster som representerar vinutroparnas verksamhet, som mycket tidiga exempel på kommersiell reklam (Kemp: 256). Olika yrkesgrupper, skrån och brödraskap kunde bekosta fönster och därmed också få plats med exponering av egen verksamhet i fönstrens motivvärld. Men de flesta donatorerna tillhörde givetvis inte hantverkarna och köpmännen, utan frälset. Gotikens glasfönster kom således att indirekt berätta om det samhälle i vilket kyrkan verkade, och då inte minst exponera frälsets ideal och livsmönster.

Det är lätt att läsa in 1920-talets USA i *The Sport Bay Window*. Man kan utläsa en idrottsgrenarnas hierarki som tycks överensstämma väl med de välbärgade kretsarnas syn på idrott i den tidens amerikanska samhälle. Längst upp i prestigefylld placering hittar vi tennis och fäktning, därunder kommer baseball och basket, sedan följer ishockey och amerikansk fotboll. Längst ner befinner sig boxningen. De två boxarna är båda vita. Bilden är designad ett decennium innan den tyske boxaren Max Schmeling besegrades av den svarte amerikanen Joe Louis. Det finns inga svarta idrottare i sportfönstret. Det finns heller inga kvinnliga idrottsutövare representerade. 1920-talet tilldelade inte kvinnoidrotten någon hög status.

I många av medeltidens glasmålningar, liksom i muralmålningarna, ackompanjeras bildmotiven av insatta bibliska namn, enstaka ord eller textfragment, så kallade tituli. Några gånger slingrar språkband sig genom bilden, andra gånger visas endast personnamn. Det är inte alltid dessa texter är nödvändiga för förståelsen av bilderna, men ordens fysiska närvaro poängterar bibelordens

primat. I var och en av de tre vertikalt ställda rundlarna i sportfönstret i New York är ett namn inskrivet: David, Jacob respektive Saul. Det är möjlig man skulle kunna identifiera dessa bibliska gestalter enbart utifrån bildtecknen utan tillgång till de namn som är insatta i respektive rundel. Men denna eventuella redundans pekar på fönstrens betydelsebärande tematik.

Låt oss nu återvända till den päronformade panelen i *The Sport Bay Window* (figur 13). Bildens tronande placering över de tre stora rundelbilderna ger den en speciell dignitet enligt de gotiska glasmålningarnas hierarkiska struktur. Glasmålningarna läses nedifrån och upp. En grön, en röd och en vit löpare rör sig från vänster till höger. Över dem svävar en ängel med en gul gloria kring huvudet och med en krans i händerna. Ängeln vänder på huvudet och riktar blicken mot den rödklädde löparen. I bilden finns inskriven en referens till Första

Fig.13: *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York (1951)

Korintierbrevet 9:24, dvs. Paulus första brev till korintierna. I den nya svenska bibelöversättningen låter texten så här: ”Ni vet ju att alla löparna i en tävling springer, men att bara en får priset. Löp då för att vinna det.” På engelska låter samma skriftställe: ”Do you not know that in a race all the runners compete, but only one receives the prize? So run that you may obtain it.” Lösrivet från sin verbala kontext handlar citatet om segerns primat. Bibelcitatet tycks vara en viktig sentens i det amerikanska samhället. Om man går in på Googles engelskspråkiga sidor och söker på skriftstället får man upp 97 800 träffar (juni 2013). Orden speglar på något sätt ”the American Way” och ”the American Dream”, det att förverkliga sig själv genom att konkurrera och segra. Vid Berlinolympiadens invigning 1936 kom Pierre de Coubertin med sitt berömda uttalande: ”Det viktiga med de olympiska spelen är inte att vinna utan att delta, ty det väsentliga i livet är inte att segra utan att kämpa väl.” Innebörden i det lösryckta Pauluscitatet strider mot Courbertins, den olympiska rörelsens och därmed även donatorernas grundtanke, nämligen att det är viktigare att delta än att segra. Men i det sammanhanget är det naturligtvis väsentligt att påpeka att bilden i New York blev formgiven långt innan 1936.

I den vers som följer vers 9:24 i Pauli första korintierbrev, vers 25, läser vi följande, här i den nya svenska bibelöversättningens språkdräkt: ”Var och en som tävlar måste försaka allt – löparen gör det för en krans som vissnar, vi för en som aldrig vissnar.” I den äldre svenska översättningen låter det så här: ”Men alla som vilja deltaga i en sådan tävlan pålägga sig återhållsamhet i alla stycken: dessa för att vinna en förgänglig segerkrans, men vi för att vinna en oförgänglig.” På engelska: ”Every athlete exercises self-control in all things. They do it to receive a perishable wreath, but we an imperishable.” I sitt berömmande av idrotten använder biskop Manning samma ord som står i Kor. 9:25: ”self-control”. Varför togs då Kor. 9:25 inte med i sportsfönstret? 1951, då fönstret sattes upp i katedralen, hade det ju varit möjligt att lägga till denna siffra. Var det sponsorerna som motsatte sig? Det är svårt att veta, men tiden är nog viktig. Segerns primat var betydelsefullt sex år efter andra världskriget. USA befann sig dessutom nu mitt inne i McCarthy-perioden och det kalla kriget. Det betyder emellertid inte att andemeningen i Kor. 9:25 inte är närvarande. För den amerikan som är van att vända bibelblad – det är många av dem – är det antagligen lätt att associera från Kor. 9:24 till dess fortsättning i Kor. 9:25. Men det viktiga i vårt intermediala sammanhang är att det som inte medieras verbalt, det medieras visuellt. Texten talar om seger. Bilden gör det inte. Bilden talar om sporten i sig. I motsättning till det ursprungliga förslaget till utsmyckning av fönstret i *The Sport Bay Chapel* finns det i den realiserade bilden ingen representation av närkamp.

Fig.14: *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York (1951)

Idrottsmännen, även baseballspelaren och ishockeyspelaren, är representerade med sina respektive attribut: boll, klubba osv. Idrottsutövarna framträder ensamma. Någon motståndare syns inte till. Själva striden, kampen man mot man, är frånvarande i bilden. Tävlingsmomentet har således tagits bort. Bara i en

enda idrottsgren ser vi två kontrahenter eller motståndare, nämligen boxningen. Men boxarna boxas inte. De sitter passiva i var sin ringhörna (figur 14).

Varför gjorde man så? En delförklaring kan vara att frånvaron av aggressiv duell i bilden speglar något av det biskop Manning stod för och som finns uttryckt i Kor. 9:25. En annan delförklaring kan vara att de tre rundelmotivens tematisering av kampen mellan ont och gott i den bibliska sfären lätt skulle kunna ge eko i representationen av den idrottsliga tvekampen. Ont/gott-polariseringen skulle missvisande kunna överföras på idrottens värld. Som betraktare skulle man lätt kunna identifiera den ena av de två tävlande som representant för ondskans makter. Det är möjligtvis en av orsakerna till att man valde att lyfta ut tävlingsmotivet ur sportfönstret. Den isolerade idrottsmannen representerar nu alla tävlande.

Som tidigare nämnt är fyra idrottsgrenar placerade i var sin rundel i sportfönstrets mittaxel: bowling, bilsport, simning och konståkning på skridsko. Hur förklarar man att dessa fyra idrottsgrenar har fått en sådan central placering och att de dessutom är inskrivna i den prestigefyllda rundelformen? Det kan knappast vara de fyra idrottsgrenarna i sig som är avgörande för deras position i helheten. Förklaringen måste sannolikt hittas i något som pekar ut över sporterna själva. I medeltidens gotiska fönster hittar man gärna representationer av de fyra evangelisterna, de fyra årstiderna, de tolv månaderna. Serier som stod för holism var viktiga. De tolv månadsbilderna på de gotiska korstolarna i Lunds domkyrka är ett exempel på detta. En möjlig läsning av de fyra rundelinskrivna idrotterna är att se dem som uttryck för de fyra elementen: jord, eld, vatten och luft. Bowlarens klot rullar hela tiden framåt i närkontakt med golvet/jorden, bilföraren kör sitt fordon med hjälp av bilens bränslemotor, simmaren tar sig fram i vatten medan konståkaren för ett ögonblick lämnar isen och rör sig genom luften. De fyra elementen som tillsammans står för den fysiska världens totalitet knyts således i sina rundelformer till sportfönstrets stora rundelbilder med motiv från Bibeln. Den avskurna rundeln längst uppe under spetsbågen, som visar en sol, har en diameter som motsvarar diametern i de cirkelrunda bilderna med de fyra elementen och kan därför möjligtvis läsas som en gestaltning av det femte elementet, etern, som i detta sammanhang blir entydig med de fyra elementens antonym, nämligen den himmelska dimensionen.

Vad är det då den vänstra delen av *The Sport Bay Window* vill förmedla? Visst kan man läsa in rasfördomar och en social värdehierarki i bilden, men det är givetvis inte det som är ”budskapet”. Det är bara samtiden (1920-talet) som här har satt sitt avtryck. Glasmålningens kontext är katedralen. Det är därför närliggande att söka ett religiöst budskap i bilden samt att konstatera att bilden skulle haft en

annan innebörd om den exponerats i en sportaffär eller en idrottshall. Innebörden av relationen text/kontext är emellertid inte något som man intersubjektivt kan precisera. Innebörden baseras på betraktarens tolkning, och det är inte självklart att betraktarens tolkning styrs av kontexten. Alla kyrkobesökare är inte religiösa. Norman Bryson betonar: ”context is never naturally given; it is something we make” (Bryson 1994: 64f, 78). Innebörden måste i fallet *The Sport Bay Window* sökas i bilden själv, i mötet mellan dess lingvistiska och ikoniska tecken. Man hör ofta sägas att om en bildkonstnär i strikt mening vill kontrollera eller styra hur bilden ska läsas eller tolkas av betraktaren måste hon/han använda sig av det verbala språket. Eller för att citera Charles Vandersee: ”Meaning is a problematic issue when we assess works of public art; complicating our efforts to establish meaning are attempts by artists and their clients to *control* meaning. They must use language to do this” (Vandersee: 201). Litteraturvetaren Vandersee ger här det verbala språket tolkningsföreträde. Men liksom bildtitlarna inte har auktoritet att precisera och täcka bildernas mening på våra konstmuseer kan sportbildens inskrivna lingvistiska tecken inte precisera dess innebörd. Medan det verbala bibelcitatet framhåller kampen och segerns primat i kristen mening, betonar bildtecknen återhållsamhet och icke-aggressivitet i profan mening. Det är med andra ord frågan om en interaktion mellan det lingvistiska och det ikoniska: texten säger en sak, bilden säger något annat. Meningen ligger i korsningen mellan dessa två.

The Sport Bay Window kan studeras i detalj på webbplatsen:
http://www.museumplanet.com/tour.php/nyc/sjd/16

Litteratur

Bryson, Norman, “Art in Context”, *The Point of Theory. Practices of Cultural Analysis*, Mieke Bal och Inge E. Boer (red.), New York: Continuum, 1994

Chevalier, Jean och Alain Gheerbrant, *A Dictionary of Symbols*, London: Penguin Books, 1996/1969

Held, Julius S., “Rembrandt’s ‘Polish’ Rider”, *The Art Bulletin*, 26:4 1944

Kemp, Wolfgang, *Sermo Corporeus: die Erzählung der mittelalterlichen Glasfenster*, München: Schirmer/Mosel, 1987

Olson, Roberta, *The Florentine Tondo*, Oxford: Oxford University Press, 2000

The Grove Dictionary of Art, band 29, Jane Turner (red.), London: Macmillan Publishers Limited, 1996

Vandersee, Charles, "Contesting 'Meaning' in the late 19th Century: A Site of American Art, Autobiography, and Ambition", *The Pictured Word. Word & Image Interactions 2*, Martin Heusser m.fl. (red.), Amsterdam och Atlanta: Rodopi 1998

Warneck, Stephen, "Ralph Adams Cram, The Man, His Work, and His Legacy at Princeton University". Hämtat från ART 409, http://etcweb.princeton.edu/CampusWWW/Studentdocs/Cram.html. Publicerat 10 januari 1995. Hämtat 10 januari 2013

Willis, Joe D. och Richard G. Wettan, "Religion and Sport in America: The Case for the Sports Bay in the Cathedral Church of Saint John the Divine", *Journal of Sport History*, 4:2 1977

Epigrafik och arkitektur: Skrift på hus

I 1988 flyttade Norges Bank in i nya lokaler i Oslo. Den gamla byggnaden som hade blivit för liten och ofunktionell övertogs av Museet for samtidskunst. Bankpalatset förvandlades till konstpalats. Byggnaden uppfördes 1901–1906 i grovhuggna granitblock med en fasad som är symmetrisk och strängt axial. Över portalen som flankeras av lejonhuvuden finns ett fönster med två tunga pelare som accentuerar den vertikala rörelsen genom fasaden. Längst upp ser vi Norges riksvapen i relief omgivet av två skulpterade gestalter. Strukturen kan definieras i termer av centralitet, symmetri och balans, ordning, tyngd och slutenhet. Summan av byggnadselementen och deras inbördes placering i kombination med rundskulptur och reliefbilder ger enligt en konventionell läsart byggnaden ett pompöst, dominant och auktoritärt uttryck som får besökaren att känna sig liten och betydelselös. Över den grandiosa huvudportalen står det i dag skrivet Museet for samtidskunst. Nu är det emellertid så att den gamla bankbyggnadens exteriör är skyddad av Oslos bevarandeplan. Ingenting av det yttre får ändras, inte ens den gamla fasadtexten. Det innebär att orden Norges Bank har fått sitta kvar fullt synliga under orden Museet for samtidskunst.

Vi har alltså här en byggnadskropp med två alternativa epigrafiska texter på fasaden som tillsammans formar en slags palimpsest. Den ena fokuserar begreppet konst, den andra underliggande epigrafiska texten fokuserar begreppet bank. Vi skulle kunna läsa båda de epigrafiska texterna på den gamla bankbyggnaden i Oslo som bildtitlar, titlar som ger förslag till eller vägledning i hur man tolkar byggnadens arkitektoniska språk. Byggnadens massiva och auktoritära tilltal bekräftas av ”titeln” Norges Bank. Riksbankens ekonomiska maktställning speglar sig i byggnadskroppens visuella maktspråk. ”Titeln” Museet for samtidskunst å andra sidan visar på en bildvärld som ofta är kritisk mot auktoriteter och etablerade sanningar och som dessutom kan vara lekfull och självironisk. I det senare fallet uppstår en motsättning eller konfrontation mellan byggnaden och orden.

Nu framhåller vissa forskare att bildtiteln inte är estetiskt relevant. Titeln har enbart en praktisk funktion i den museala och den ekonomiska världen, den benämner och identifierar bilden som annars skulle vara svår att administrativt hantera (Pleynet: 15). Bilderna på väggarna i våra hem har inte behov av någon

administrativ hantering och därför inte behov av någon titel. Andra forskare menar däremot att titeln har en estetisk funktion, den är en integrerad del av bildkonstverket. Ett konstverk som ändrar titel kommer ovillkorligen att få en ändrad estetisk innebörd. E. H. Gombrich framhåller att det verbala språket kan specificera, något bilden inte kan. Det är en iakttagelse, säger han, som står i märklig kontrast till det faktum att bilder är konkreta, livfulla och outtömligt rika på sensoriska kvaliteter, medan språket är abstrakt och alltigenom konventionellt (Gombrich: 167). J. Hillis Miller tycks dra konsekvensen av ett sådant resonemang när han skriver att en målning framställer något, men vad detta något är kan inte fastställas med säkerhet utan att bilden är försett med en titel (”A painting presents something, but what that something is cannot be known for sure unless the picture is labelled” (Miller: 61). Att konstverket liksom instrumentalmusiken kan ha en självreferentiell innebörd som enbart fångar den egna formbildningen är inte något som litteraturvetaren Hillis Miller räknar med i detta resonemang.

En annan ofta förekommande uppfattning bland konstteoretikerna är att i interaktionen mellan ord och bild är ordet i vanliga fall hierarkiskt dominant. Norman Bryson talar således om det diskursivas primat framför det figurala (Bryson: 167). Michel Foucault talar om att en hierarki alltid bestämmer relationen mellan verbala och visuella tecken, men samtidigt framhåller han att denna hierarki inte är cementerad. Påverkan kan gå från figur till diskurs eller från diskurs till figur. Påverkan går med andra ord i båda riktningarna. Titeln påverkar vår tolkning av bilden samtidigt som bilden och dess fysiska kontext påverkar vår tolkning av titeln. ”What is essential is that verbal signs and visual representations are never given at once. An order always hierarchizes them, running from the figure to discourse or from discourse to the figure” (Foucault: 32f).

Orden ”Norges Bank” på den gamla riksbanksbyggnaden bekräftar på något sätt vår konventionella läsning av denna typ av arkitektur i betydelsen makt och maktutövning, medan den nya texten, ”Museet for samtidskonst”, sannolikt påverkar några av oss att läsa byggnadens arkitektoniska struktur och dess element som postmoderna och ironiska tecken, anakronismer eller rent av kitsch. Om man vänder på det kan man säga att museets stränga och pompösa arkitektur tycks anknyta till äldre tiders museibyggnader som varande konsttempel. Den tycks signalera en syn på modern konst som ligger fjärran från vår samtids avdramatiserade konstuppfattning, så som den kommer till uttryck i bl.a. den ystra exteriören på Pompidoumuseet i Paris eller den lekfulla utformningen av Guggenheimmuseet i Bilbao.

Den ironiska konfrontationen mellan byggnad och text är givetvis oavsiktlig från samtidsmuseets sida. Ett av museets egna officiella foton av fasaden visar tvärtom hur man retoriskt försöker reducera byggnadens tyngd och pondus och därmed reducera eller minimera polariseringen mellan byggnadens 1800-talsspråk och auktoritära tilltal å ena sidan och konstsamlingens nutida och antiauktoritära språk å andra sidan genom att i en sned synvinkel visa byggnaden sedd genom en modern skulptur som står placerad framför byggnaden.

Men kan man verkligen tala om arkitekturen som ett språk? Ja, säger Kaj Nyman i sin bok *Husens språk*. Att se arkitekturen som ett språk betyder inte att detta språk har härletts ur det lingvistiska språket, utan att de båda är semiotiska system med besläktade funktioner. Arkitekturen påminner emellertid mera om skriften än om talet, säger Nyman. Både skriven text och arkitektur har objektkaraktär, de är optiska och ”permanenta” medier i rummet till skillnad från talet som är ljudligt, flyktigt och osynligt och vars dimension är tiden (Nyman: 89, 95). John Ruskin skriver: ”Monuments are the first written words, since writing is nothing more than a lasting sign” (cit. i Hamon: 49n32).

Det epigrafiska tilltalet

De arkitektoniska och de lingvistiska tecknen kan under vissa stilepoker vara mycket besläktade. Vi ser således lätt samhörigheten mellan jugendarkitekturen och jugendbokstäverna, den gotiska arkitekturen och det gotiska alfabetet samt mellan den romerska arkitekturen och de romerska majusklerna. Med majusklerna satte Rom sin prägel på monument och byggnader över hela imperiet. Deras stränga och rena enhetlighet inhuggen i den lika stränga och enhetliga marmorarkitekturen signalerade den romerska centralmaktens militära och kulturella närvaro och dominans. ”It has been said that the Roman alphabet marches along its base line, effectively conveying the idea of power and empire” (Firmage: 19). Mussolini och de italienska fascisterna följde upp denna tradition. För inskriptioner på sina modernistiska byggnader använde de det kraftfulla typsnittet *bastone*. Detta typsnitt var ”the more or less official architectural font of the regime. Type face and architectural style went hand in hand” (Benton: 182). Den italienska fascismens mest berömda byggnad är Palazzo della Civiltà Italiana i Rom (1940). Meningen var att den skulle representera Italien på den planerade och senare annullerade världsutställningen i Rom 1942. Byggnaden i vit marmor är kvadratisk och sex våningar hög. Varje sida består av sex gånger nio mörka, stränga arkader som anknyter till Colosseums valvbågar. Antalet arkader på var

och en av de fyra väggarna motsvarar antalet bokstäver i Benito Mussolinis namn. I de nedersta arkaderna står 28 statyer som representerar olika vetenskaper och konstarter, kyrklig och pedagogisk verksamhet, jordbruk, hantverk och industri. Mellan övervåningen och taket på alla fyra sidorna står en lång inskription inhuggen i den vita marmorn. Ingen dekor faller inskriptionen i talet. Bokstäverna på den vita marmorn blir själva dekor: UN POPOLO DI POETI DI ARTISTI DI EROI / DI SANTI DI PENSATORI DI SCIENZIATI / DI NAVIGATORI DI TRASMIGRATORI (Ett folk av poeter, konstnärer, hjältar, helgon, tänkare, vetenskapsmän, sjöfarare och migranter). Vem uttalar dessa ord, vem är avsändaren? I sin bok *Double Exposures: The Practice of Cultural Analysis* studerar Mieke Bal museernas utställningar som inkluderar utställare, museibesökare, utställda föremål och förklarande text: ”A first person, the exposer, tells a ’second person’, the visitor, about the ’third person’, the object on display, who does not participate in the conversation. But unlike many other constative speech acts, the object, although mute, is present. The first person remains invisible” (Bal: 3). Ett liknande förhållande mellan det Mieke Bal kallar första, andra och tredje person kan man iakttaga när vi står framför vissa epigrafiskt utrustade hus: Texten berättar eller informerar direkt eller indirekt om huset, men berättaren är osynlig. På Palazzo della Civiltà Italiana fångas vi av den stolta uppräkningen av koryfégrupper som korresponderar med statyerna i bottenvåningens arkader och arvet från det antika Roms grandiosa byggnadsverk. Är det arkitekten eller den som bekostat byggnaden som talar till oss, är det fascisterna, staten eller ”Italien”? Försöker interaktionen mellan byggnad och text fånga den italienska identiteten, försöker den visa oss inbegreppet av allt som är italienskt? Orden på väggen är i själva verket hämtade från det tal i vilket Mussolini 1935 deklarerade krig mot Abessinien (Etiopien) och avfärdade Nationernas Förbunds hot om sanktioner, det tal där han bl.a. ropade ut följande: ”Aldrig före detta historiska ögonblick har det italienska folket så tydligt visat sin andliga kraft och karaktärsstyrka. Och det är mot detta folk, vilket mänskligheten har att tacka för de flesta av sina erövringar, det är mot detta folk av poeter, konstnärer, hjältar, helgon, tänkare, vetenskapsmän, sjöfarare och migranter de vågar tala om sanktioner! Italien! Proletärernas och fascisternas Italien! På fötter! På fötter!” Tim Benton kommenterar: ”What reads in stone as a simple list of cultural attributes turns out to have been a near hysterical call on nationhood in the final peroration before a call to arms and death or glory” (Benton: 187). Känner man kontexten är det lätt att sätta in marmorns kulturstolta ord i sitt politiska sammanhang. I det sammanhanget förvandlas byggnadens svarta arkader till något hotfullt och skrämmande.

Palazzo della Civiltà Italiana är som sagt huvudverket i den italienska fascismens arkitektur, men byggnaden fick många av sina stilidéer från Palazzo dell'Arengario i Milano med dess strikta, odekorerade form och dess metronomiska upprepning av runda svarta valv. Byggnaden i Milano ritades 1937 av en grupp av Mussolinis favoritarkitekter. Den var menad att fungera som talartribun för il Duce själv. *Palazzo dell'Arengario* var emellertid ofullbordat då kriget bröt ut, och under själva kriget skadades byggnaden svårt av allierade flygangrepp. Först 1957 kunde byggnaden invigas. 2005 placerades en vit neoninstallation på byggnadens fasad. Installationen bestod av orden "Everything is going to be alright". Konstnären var den kände engelske minimalisten Martin Creed (f. 1968). Han hade 1999 placerat samma text på Times Square i New York och på fasaden till Tate Britain i London. Vad uttrycker orden? Själv hävdar Creed at han i sin konst strävar efter att tömma sina verk på mening, dvs. göra tolkaren fri. I en artikel om Martin Creed 2010 skriver Germaine Greer: "A minimalist masterpiece is a gesture that successfully resists being loaded […] If Kant is right to define the object of aestheic judgment as an object with no ulterior purpose, use or function, all art strives toward minimalism" (Greer). Frågan är emellertid om inte Creeds minimalistiska målsättning motarbetas av kontexten, dvs. byggnaden på vilken installationen sitter. När den nämnda sentensen 1999 dök upp på Times Square, torget som ofta kallas "The Crossroads of the World", må det ha varit nära till hands för många att koppla orden "everything is going to be alright" till det förestående millenniumskiftet och världens osäkra framtid. Ironiskt nog sattes sentensen upp inte mer än drygt ett år innan 9/11-attackerna drabbade New York, en händelse som på många sätt förändrade världen. Satsen är positiv, men samtidigt signalerar den indirekt sin egen motsats: otrygghet och ängslan. Många av dem som såg neoninstallationen på Palazzo dell'Arengario i Milano läste antagligen in en liknande oro i de sex orden. Men här var kontexten en annan. Här var det Italiens fascistiska förflutna och byggnadens form och ursprungliga funktion som ställdes mot ordens framtidsoptimism. 2007 beslutade Milano att inhysa Museo del Novecento (Museum för 1900-talets konst) i byggnaden. Invigningen ägde rum 2010. Konstverk av futuristerna Filippo Tommaso Marinetti, Gino Severini, Umberto Boccioni och andra som alla hade hyllats av Mussolini och fascisterna fick nu en permanent plats i museet. Creeds sentens i dialog med byggnaden tycktes här få en ironisk innebörd. Germaine Greer gör gällande att Creeds verk i Milano förvandlades från minimalism till konceptkonst. "Conceptualism is the obverse of minimalism; it deals in proliferating meaning. It projects information and harvests information shared with the viewer" (Greer). Frågan är om inte även Creeds neoninstallation i New York kan betecknas som konceptkonst.

2009 exponerades en version av Creeds neonsentens ”Every thing is going to be alright” på The Wing Sang Building i Vancouver. Den sex våningar höga byggnaden i rött tegel är det äldsta huset i Vancouvers Chinatown och skyddas därför sedan 1999 av stadens bevarandeplan. Efter en omfattande renovering övertogs The Wing Sang Building i början av 2000-talet av Bob Rennie som fyllde huset med sin stora privata samling modern internationell konst, The Rennie Collection. Rennie beställde och köpte den vita neontexten av Creed. Texten som placerades längst upp under fasadens takås kom att ladda huset med en positiv innebörd som knappast involverade den ironi man kan ana i Milano. Byggnaden hade just blivit renoverad och inväntade ett nytt liv, staden stod 2009 inför värdskapet för de olympiska spelen 2010. Från takåsen lyste neonskriften ned över en mycket fattig del av Vancouver och proklamerade hopp: Allt kommer att bli bra! Men vem var avsändaren eller retorn? För den konstintresserade var det givetvis Martin Creed. För Vancouvers allmänhet var det sannolikt Bob Rennie.

En motsvarande kontextuell läsning kan vara på sin plats när vi stavar oss igenom fasadtexten på det tio våningar höga och 220 meter långa huskomplex som ligger vid Alexanderplatz i Berlin och som sedan 1998 ägs av Treuhand

Fig.15: Text på hus vid Alexanderplatz i Berlin

Liegenschaftsgesellschaft (figur 15). Fasadens utformning bär prägel av den kvasifunktionalism och grå monotoni som är så typisk för mycket av 1960-talsarkitekturen. Under kommunistregimen tillhörde byggnaden ett statligt verk. Efter murens fall renoverades den och byggdes om till bostäder. Arkitekten Sergei Tchoban som ansvarade för fasadens renovering tillförde värme- och ljudisolering, men fasadens befintliga arkitektoniska utformning ville han bevara. Hans komplement var bokstäverna. Över och under de olika våningarnas långa svarta fönsterrader satte han ljusblå plattor på vilka han placerade stora versaler utförda i screenteknik. De bildar en slags gigantisk väggtidning som förbryllar många oinitierade människor som råkar passera på gatan:

> En handfull människor kring Alex. På Alexanderplatz river de upp gatan för tunnelbanan. Man går på plankor. Spårvagnarna far över platsen uppför Alexanderstrasse genom Münzstrasse till Rosenthaler Tor. Till höger och vänster löper gator. På gatorna står hus vid hus. De är fulla med människor från källare till vind. Nedtill ligger butikerna. Krogar, restauranger, Frukt- och grönsakshandel, Kolonialvaror och delikatesser, Åkeri, Dekorationsmålning, Tillverkning av damkonfektion, Mjöl och kvarnprodukter, Bilgarage, Brandförsäkringsanstalt.

Texten på huset låter i original:

> Eine Handvoll Menschen um den Alex. Am Alexanderplatz reißen sie den Damm auf für die Untergrundbahn. Man geht auf Brettern. Die Elektrischen fahren über den Platz die Alexanderstraße herauf durch die Münzstraße zum Rosenthaler Tor. Rechts und links sind Straßen. In den Straßen steht Haus bei Haus. Die sind vom Keller bis zum Boden mit Menschen voll. Unten sind die Läden. Destillen, Restaurationen, Obst- und Gemüsehandel, Kolonialwaren und Feinkost, Fuhrgeschäft, Dekorationsmalerei, Anfertigung von Damenkonfektion, Mehl und Mühlenfabrikate, Autogarage, Feuersozietät.

För oss förbipasserande är denna text måhända mer förvirrande än texten på Palazzo della Civiltà Italiana. Vad menas, frågar man sig. Dialogen mellan fasadernas versaler och mörka fönsteröppningar kan tyckas anspela på storstadens "Haus bei Haus", men vad vill den oss? Vem talar? Texten på huskroppen är i själva

verket ett citat hämtat ur inledningen till fjärde delen i Alfred Döblins roman *Berlin Alexanderplatz* (1929). Det svenska citatet återfinns i Ulrika Wallenströms översättning från 1978 (Döblin: 113). Texten på huskroppen binder ihop fiktion med verklighet, å ena sidan romanens Alexanderplatz, huvudpersonen Franz Biberkopfs brokiga värld, å andra sidan den verkliga Alexanderplatz med dess rika historia som knutpunkt, mötesplats och centrum för Berlins handel, nöjesliv och politiska manifestationer. Det var här den stora demonstrationen den 4 november 1989 ägde rum och som på ett avgörande sätt bidrog till den östtyska regimens fall. Orden är Döblins, men det är inte enbart Döblin som talar till oss från väggen, utan snarare den som citerar Döblin. Han får oss att se oss omkring och relatera byggnaden till dess urbana kontext samt få oss att känna oss som del av denna kontext som är fylld av myllrande rörelse, kakofoni, kontraster och instabilitet, en kontext fjärran från nyantikens vision om Berlin som ett ”Athen am Spree”.

Entablementtexter

I det antika Grekland försökte man tolka tillvaron i termer av måttfullhet, balans och harmoniska proportioner. Denna hållning kallades sofrosyne. Sofrosyne var, skriver Helen North, ”an expression of the self-knowledge and self-control that the Greek polis demanded of its citizens, to curb and counterbalance their individualism and self-assertion” (North: 258). Den antika grekiska arkitekturen, speciellt det grekiska templet med dess matematiskt uträknade proportioner, var ett uttryck för detta. Den symmetriska och balanserade portiken eller tempelfasaden med dess trekantiga tympanon som vilade på kapitälförsedda kolonner och ett långsträckt bjälklag, det så kallade entablementet, spred sig först till Rom och sedan till hela västvärlden. På Apollotemplet i Delfi kunde man läsa orden ”känn dig själv”, en sentens som i samverkan med den harmoniska och balanserade tempelarkitekturen uppmanade besökaren till kontemplation och sofrosyne. Sentensen och byggnaden bekräftade varandra. I den klassiska grekiska kulturen var det inte ovanligt att man satte texter på tempelväggen. Det kunde vara frågan om information eller propaganda. Det hände att kungarna exponerade sina namn på tempelbyggnaden. På Athenatemplet i Priene i nuvarande Turkiet lät Alexander den store sätta upp en minnesplatta med inskriften ”Kung Alexander tillägnade Athena Polias detta tempel” (Cook: 21).

Den marmorbaserade skriftkulturen togs över av Rom där den utvecklades och blev ett viktigt inslag i det offentliga rummet. Majusklerna gick i symbios

med byggnaderna. Det har sagts att medan romarna erövrade Grekland militärt erövrade grekerna Rom kulturellt. Romarna satte bl.a. grekiska portiker med kolonner, entablement, tympanon och sadeltak framför ingången till sina egna tunnvalvs- och kupolvalvsbyggnader. I Rom satte man en sådan portik på Pantheon. På entablementet kan man läsa följande text: ”M. Agrippa L. F. Cos. Tertium Fecit”, dvs. Marcus Agrippa, Lucius son, konsul tre gånger, byggde [detta hus]. Medan inskriften i Delfi är generell och allmänmänsklig knyter inskriften på Pantheon byggnaden till en bestämd individ. Detta kan jämföras med de skulpterade porträtten som i Grekland är idealiserade, medan de i Rom är individualiserade. Det är i Rom de unika personligheterna träder fram i den skulpterade porträttkonsten. Det är i Rom de i skrift exponerar sina egon på byggnaderna. Detta fördes vidare in i den tidiga moderniteten, den italienska renässansen och manierismen.

Renässansen återupplivade och utvecklade den grekiskinspirerade romerska tempelportiken. Ett kardinalexempel är Andrea Palladios Villa Rotonda utanför Vicenza som byggdes med inspiration från Pantheon i Rom. Den kvadratiska planlösningen med en central kupol har fyra portiker som vetter mot alla fyra väderstrecken. Palladio dog 1580 utan att se sitt hus färdigt. 1591 övertogs Villa Rotonda av Marco Capra. Han överlät till arkitekten Vincenzo Scamozzi att fullborda byggnaden. På alla fyra portikernas entablement lät han sätta upp en lång inskrift på latin där hans eget namn lyfts fram. Texten återges i sin helhet i Goethes dagbok från hans italienska resa 1786–1788. Senare kortades texten ned: ”Marius Capra Gabrielis F[ecit]”, dvs. Marco Capra, Gabriels son, byggde [detta hus]. Här liksom på Pantheon är det ägaren som framträder med sitt namn, inte arkitekten. Det skulle gå sekler innan arkitekterna på motsvarande sätt fick ståta med sina namn på byggnadskroppen.

Tempelfasadarkitekturen bredde ut sig under 1600- och 1700-talen. Efter sin kröning till kejsare bestämde Napoleon att det romerska imperiets estetik i fortsättningen skulle prioriteras i hela hans imperium. Det gällde inte minst inom arkitekturen. Den arkitektoniska förebilden var framför allt Pantheon med dess pelarburna och tympanonprydda portik. Portiken eller tempelfasaden blev ett självklart inslag inom nyantiken i hela Europa. Ett typiskt exempel är den katolska St. Hedvigkatedralen på Bebelplatz i Berlin som invigdes 1773, en rund kupolkyrka med tempelportik efter mönster av just Pantheon i Rom. Tempelportiken blev ett måste under nyantiken. Karl Friedrich Schinkel var den tongivande nyantike arkitekten som förvandlade Berlin till ”Athen am Spree”. I Köpenhamn byggdes Christiansborgs slottskyrka (C. F. Hansen) efter modell

av Pantheon, i Helsingfors uppfördes nyantika byggnader vid Senatstorget (Carl Ludwig Engel), i Stockholm restes Kanslihuset (Olof Tempelman). I Christiania uppfördes Norges första universitet (Christian Heinrich Grosch) med ritningar godkända av Schinkel. Alla dessa byggnader försågs med nyantik portik. Att sätta skrift på portikens entablement, så som man kunde se på Pantheons entablement i Rom, blev en vanlig företeelse under 1800-talet, speciellt under 1800-talets senare del. I de flesta fallen pekar skriften på byggnadens funktion. Medan tempelfasaden efter hand fick en symbolisk betydelse av maktcentrum, angav texten vilken makt eller myndighet det var frågan om. Domhuset på Nytorv i Köpenhamn, ursprungligen byggt 1815 som stadens rådhus (arkitekt: C. F. Hansen) är inhyst i en byggnad med tempelfasad. På entablementet kan man läsa: ”Med lov skal man land bygge”, vilket är en språklig variant av de första orden i Jyllands lagbok, *Codex Holmiensis* från 1241: ”Med lov skal land bygges”. För den förbipasserande ingjuter texten i samverkan med den arkitektoniska fasaden respekt och vördnad. Den juridiska makten utmanar man inte i domstolsbyggnadens närhet. Det låga nyantika börshuset i Oslo som uppfördes 1827–1829 efter teckningar av Christian Heinrich Grosch anger kort och gott ”Oslo Børs” på sitt entablement. Även här fungerar entablementtexten som en titel som styr den förbipasserandes tolkning eller avläsning av fasaden: arkitektur och text presenterar byggnaden som ett ekonomiskt maktcentrum.

Traditionen att placera text på entablementet fortsatte in i det sena 1800-talet. Den stora riksdagsbyggnaden i Berlin (1884–1894) har en reslig portik i dorisk stil. Entablementets bokstäver i brons formar orden ”Dem Deutschen Volke”, dvs. ”Till det tyska folket”. Vems ord är detta? Tempelfasaden med dess entablementtext kan ge den förbipasserande associationer till den demokrati som föddes i det klassiska Grekland (jämför parlamentet i Wien). Är det det tyska folket självt som skänkt sig denna byggnad? Är det den gode demokratiske kejsaren av Preussen som uttalar orden? Bronsbokstäverna blev ditsatta 1916 på kejsar Wilhelm II:s initiativ. På Riksdagens entablement framställer kejsaren indirekt sig själv som givare liksom Alexander den store gjorde på Athenatemplet i Priene. Bronset i bokstäverna härstammar från franska kanoner som erövrades under första världskriget. Vetskapen om detta ger möjligtvis betraktaren associationer som mera har att göra med maskulinitet och militär identitet än med demokrati.

1884, samma år som riksdagshuset i Berlin färdigställdes, invigdes Frederiks Kirke (Marmorkirken) i Köpenhamn, även den efter modell av Pantheon i Rom. Det är en magnifik rundkyrka med tempelportik i alla fyra väderstrecken. På alla de fyra entablementen står citat ur Bibeln. På entablementet över huvud-

ingången står ett citat ur Första Petrusbrevet 1:25: ”Herrens ord bliver evindelig” (i den nya svenska bibelöversättningen: ”Men Herrens ord består i evighet”). Igen kan vi fråga med Mieke Bal: vem talar? Är det Petrus? Svaret är både ja och nej. Petrus som har en central ställning i den katolska kyrkan påpekar i citatet att det är Guds ord som gäller, alltså inte uttolkarens. Över den protestantiska kyrkans portik ställer han därmed sig själv åt sidan, eller rättare sagt, han ställs åt sidan. Detta bekräftas inne i kyrkan. Den mäktiga kupolens innertak är indelat i tolv fält, ett fält för varje apostel. Det fält som ligger över altaret dit all uppmärksamhet riktas är ägnat Paulus, aposteln som har en central ställning inom protestantismen. I motsatt riktning, i taket över utgångsdörren, hittar vi Petrus. Församlingen sitter alltså med ryggen vänd mot Petrus. Det är Petrus som citeras på portikens entablement, men citatet används av en osynlig talare. ”The first person remains invisible”, som Mieke Bal skriver. Bakom denna talare döljer sig den protestantiska kyrkan i Danmark.

Två helt andra osynliga talare möter vi på entablement i Bath och Liverpool. På portiken som leder in till den gamla brunnssalongen i Bath står en grekisk text som översatt till svenska låter: ”Vatten är bäst”. Det är ett citat hämtat från ett av Pindaros olympiska oden. På entablementet på St George’s Hall i Liverpool (1841) läser vi de latinska orden ”Artibus, legibus, consiliis”, för konsten, lagen och folkförsamlingen. Dessa två texter har givetvis att göra med verksamheten inne i respektive byggnad. Men att texterna är avfattade på de klassiska språken och inte på engelska ger dem en kompletterande innebörd. De klassiska språken, latin och grekiska, hade en hög status på 1800-talet. Den osynliga talaren som valde dessa språk framför det engelska språket var antagligen en företrädare för tidens klassamhälle och manliga bildningsideal. De två epigrafiska texterna var inga texter för den icke språkkunniga arbetarklassen och heller inte för de oftast outbildade kvinnorna. Texterna gav byggnaderna prestige och euforiskt värde enlig tidens ståndsprivilegier och manliga ideal (Cunningham: 149).

1915 uppfördes en friliggande tvåvåningsbyggnad med tempelfasad i dorisk ordning vid Mönckebergstrasse i centrala Hamburg. Byggnaden som gick oskadd ur andra världskriget tjänade länge som offentligt bibliotek. När befolkningstalet i stadsdelen minskade och därmed även antalet låntagare, flyttade biblioteket ut och hamburgerkedjan Burger King flyttade in. En stor skylt med kedjans namn placerades otympligt mellan tempelfasadens tympanon och entablement (figur 16). Man kan diskutera om det var byggnaden som degraderades av mesalliansen mellan tempel och hamburgare eller om det var Burger King som höjdes till olympisk nivå. Hur som helst förnyades inte kontraktet mellan staden och

hamburgerkedjan efter att byggnaden restaurerats i slutet på 1990-talet. 2009 flyttade kafékedjan Starbucks in tillsammans med stadens kulturmyndighet och informationskontoret för det nya konserthuset Elbphilharmonie. Mellan pelarna hänger nu en skylt med orden ”Starbucks Coffee”. På entablementet står att läsa ”Elbphilharmonie Kulturcafé”. I västvärlden har kultur och utbildning ofta som logo en grekisk tempelfasad (Lund 2005: 248). Den mest berömda är givetvis UNESCO:s logo. Entablementtexten i Hamburg förvandlar den klassiska tempelfasaden till en logo i sten för kulturaktiviteten i staden. Den anknyter dessutom byggnadens grekiska tempelfasad till filharmonikernas hypermoderna byggnad i hamnen i en hisnande dikotomi samtidigt som Starbucks lyfts upp till ”finkultur”.

Som sagt är det nästan genomgående makt och myndighet som talar till oss från tempelfasadernas entablement. Den mäktiga fondbörsen i New York signalerar således sin position genom att stoltsera med en grekiska tempelfasad. På entablementet läser vi ”New York Stock Exchange”. Det finns emellertid fall där tempelportiken och dess entablementtext inte signalerar pondus och makt. Vid Clapton High Street i Londons East End hittar vi resterna av en stor nyantik anläggning som på sin tid inhyste London Orphans’ Asylum, ett hem

Fig.16: Burger King vid Mönckebergstrasse i Hamburg

för föräldralösa barn och senare ett utbildningscentrum för Frälsningsarmén. Anläggningen råkade efterhand i förfall och 1975 blev stora delar av den nedrivna. Kvar står en portik med pelare, entablement och tympanon. Portiken har inte längre den resning som fortfarande präglar dess kusiner i Londons city: Bank of England, Buckingham Palace, National Gallery, Tate Gallery och kyrkan St Martin in the Fields vid Trafalgar Square. 1999 installerade den tidigare nämnde bildkonstnären Martin Creed sin tretton meter långa text i vit neon på portikens entablement: ”Everything is going to be alright”. Konstnären har sagt att han även här föredrar en öppen tolkning trots att texten i detta sammanhang har ett bestämt ärende: den ingår i en aktion som syftar till att rädda det som återstår av den neoklassiska byggnaden. Att texten emellertid inte bara syftar på den nyantika byggnaden, utan involverar hela den nedgångna stadsdelen och även det förestående millenniumskiftet, är en närliggande tanke.

Husägarens och arkitektens namn

I det gamla Europa var det en utbredd konventionell företeelse att husägaren placerade sitt eller sin hustrus namn fullt synligt på det egna husets yttervägg. Husägaren ville på detta sätt markera sig själv och sin familj i lokalsamhället. Företeelsen var framför allt ett medelklassfenomen. Även herresäten kunde ges sådana markörer, men dessa markörer blev sällan placerade på ytterväggen. Det gäller t.ex. prins Oscars Sofiero och Görings beryktade Karinhall. Ett annat sätt för husägaren att markera sig själv på husväggen har varit att manifestera sin gudstro i skrift och därmed ge huset ett andligt skydd och sig själv den roll som Henrik Ibsen betecknar ”samfundets støtte”. 1728 härjades Köpenhamn av en stor stadsbrand. Branden nådde även Gråbrødretorv där en rad hus brann ner till grunden. En av brandtomterna köptes av ”øltapperen og fiskebløderen” Hans Lou. På sin tomt uppförde han ett korsvirkeshus (Gråbrødretorv 1) som stod färdigt 1732. På platsen över dörren som vetter mot torget murade han in en skylt som fortfarande sitter kvar: ”Den første / Steen / jeg haver lagt / hvorfor jeg siger Hern tak / Hvad Ilden har fortært / har Gud igen beskiært / Ao 1732”. Hans Lou hoverar inte genom att sätta ut sitt namn under texten. En senare ägare har däremot tagit åt sig äran genom att sätta dit sina initialer (Tønnesen: 34). Lika återhållsam som Hans Lou är husbyggaren i Bergisch Gladbach i Tyskland som nöjer sig med ett anonymt ”jag” på sin husgavel:

Ich hab gebaut nach meinem Sinn
und mir gefällt es wohl darin
gar mancher schaut und tadelt dran
er mach es besser, wenn er kann.

(Jag har byggt (mitt hus) efter mitt sinne / och jag är nöjd med det. / Somliga betraktar det kritiskt / må de göra det bättre om de kan.) Denna ödmjukt stolta hållning finner sin kontrast på det kanske vackraste korsvirkeshuset i den tyska staden Celle. Detta hus som ligger på hörnet mellan Poststrasse och Rundstrasse blev uppfört av en av stadens mäktigaste män på 1500-talet, hertigens ”Rentmeister” Simon Hoppener. På ytterväggen står skrivet med sirliga bokstäver: ”Erbaut für Simon Hoppener 1532”, byggt för Simon Hoppener 1532. Över husägarens namn kan man se ett målat mansporträtt samt namnet ”Ernst der Bekenner. Herzog zu Braunschweig-Lüneburg”. På väggen anges därmed en tydlig feodal relation. Att Hoppener är underställd hertigen framgår av den vertikala ordningen på väggen. Samtidigt får Simon Hoppener auktoritet genom att han exponerar sin beskyddares namn och bild på det egna huset. Därmed får byggnaden även en pondus som grannhusen inte har.

Fig.17: Signatur på ett av Hector Guimares hus i Paris

Ända sedan Agrippa satte sitt namn på Pantheon har det ofta varit husägaren, den som bekostat huset eller den person som kan tänkas höja husets status som ärats med sitt namn på byggnaden. På entablementet på Royal Exchange i Londons city står det således på latin att byggnaden uppfördes 1571 under drottning Elisabeth och ombyggdes 1844 under drottning Victoria. Arkitekterna, dvs. de som ritat husen, har sällan fått framträda med sina namn. Från och med slutet av 1800-talet kan vi emellertid se avsteg från denna tystnad. På Art Nouveau-husen i bl.a. Paris och Bryssel framträder några av arkitekterna självmedvetet med sina egna namn. Arkitekterna såg sig själva som bildkonstnärer, och flera av dem, bl.a. den berömde Hector Guimare, placerade sina signaturer på sina hus så som målarna signerade sina tavlor (figur 17). Även i nyare tid har vissa arkitekter signerat sina byggnader. Alvar Aalto har således fullt synligt signerat ytterväggen på Korskyrkan (Ristinkirkko) i Lahti. På rådhusväggen i Norrköping kan vi läsa arkitekten Isak Gustaf Clasons namn.

Väggsentenser och den epigrammatiska traditionen

På Bispetorvet några stenkast från Strøget i Köpenhamn och i omedelbar närhet till domkyrkan och det gamla universitetet ligger den gamla biskopsgården. På byggnadens vägg finns en platta med en inskrift. Byggnaden talar till den förbipasserande:

> Hel sælsomt man med mig i tiden monne raade:
> Som Raadhus først jeg stod vor by til gavn og baade.
> Saa var jeg Studiegaard, men blev – da her i landet
> Guds rene ord fik løb – til Bispegaard omdanet.
> Det har jeg siden da igennem sekler været,
> Skønt ild mig hærget har og tid har paa mig tæret
> Nu er i stand jeg sat, Gud lad mig længe staa
> Og skærm i Naade dem som bolig i mig faa.
>
> *(1896)*

Texten på väggen fungerar epigrammatiskt i samspel med byggnaden och dess urbana omgivningar. Det grekiska ordet epigram betyder egentligen inskrift. I det gamla Grekland satte man ofta epigram på gravstenar, votivbilder, skulptursocklar, tempelväggar och dylikt. Epigrammen hejdade den förbipasserande genom att ge stenen röst. Med nödvändighet var texterna korta och koncentrerade eftersom

det var tungt och tidskrävande att hugga in bokstäver i sten. Som intermedial genre glömdes bildepigrammet efter hand bort. Under en period fick det liv i emblematiken för att sedan åter falla i glömska. Men helt död är genren inte. Bildepigrammet eller i varje fall dess verbalvisuella funktion lever kvar i vissa inskrifter på byggnader som vi passerar i vår urbana vardag. I det klassiska bildepigrammet riktade sig skriften till den förbipasserande med ett direkt tilltal. Ett vanligt ord i den epigrammatiska texten var imperativet ”se!”. Det var som om monumentet sa: ”Vandrare, stanna upp ett ögonblick, läs, betrakta og begrunda!” (Hagstrum: 22f). Så blir vi även tilltalade när vi passerar biskopsgården i Köpenhamn. Texten som sattes på väggen för drygt 100 år sedan är lagd i byggnadens mun. Byggnaden hejdar den förbipasserande och relaterar viktiga händelser i sitt 500 år långa liv. Men inte bara det. Texten anknyter även indirekt till Danmarks store diktare H. C. Andersen och hans sagor, där personifieringen är ett vanligt grepp, dvs. tingen talar i jagform och berättar sin egen historia. Man känner sig väldigt mycket närvarande i Andersens stad när man står framför denna texttavla på Bispetorvet. Texten på biskopshuset kommenterar byggnaden. Samtidigt ser vi hur den som huggit in texten även låter texten i sin tur kommenteras av små illustrationer och konventionella bildsymboler. Dessa figurer har dels en utsmyckande, dels en kursiverande funktion. Bilden av en byggnad framhåller ordet Raadhus, ordet Studiegaard smyckas av en krona och en uggla, ordet Bispegaard flankeras av en traditionell ornering båda gångerna ordet uppträder på tavlan.

En mera saklig text, men även här i H. C. Andersens anda, kunde man för några år sedan läsa på Nicolajkyrkan i centrala Köpenhamn. Den tegelgotiska kyrkan skadades katastrofalt under Köpenhamns storbrand 1795 vilket medförde att den tio år senare blev avsakraliserad. Byggnaden har sedan dess haft olika uppgifter. I dag fungerar den som utställningshall, men fortfarande ser den ut som en kyrka. Under en period tilltalade byggnaden den förbipasserande med orden ”Jeg er ingen Kirke”. Skylten tycks numera vara borttagen.

Byggnader som epigrammatiskt tilltalar den som passerar hittar vi många exempel på i Tyskland. I Bernkastel-Kues försöker ett gammalt hus från 1672 fånga vår uppmärksamhet med följande ord:

> Jubilate heisst jeder Tag
> auf dem der Arbeit Segen lag
> Zur Kurfürstzeit wurd ich erbaut,
> hab viel erlebt und viel erschaut

”Varje dag som gav arbetet välsignelse utgjorde en fest. På kurfurstens tid blev jag byggd. Jag har upplevt mycket och sett mycket.” Väggsentenser är mycket vanliga på tyska bostadshus, inte minst i norra delen av Tyskland. På tyska kallas de Wandsprüche (singular: Wandspruch). Sentenserna uttrycker oftast hur lyckligt man lever under husets tak. De ger uttryck för det oöversättliga som ligger i ordet Heimat. På en gavel i norra Tyskland kan man läsa:

Hier leb ich, hier bin ich,
hier ruh ich mich aus,
hier ist meine Heimat
hier bin ich zuhaus

Fig. 18: Text på ett privathus i Heidelberg

(Här lever jag, här bor jag, / här vilar jag ut, / här är mitt hem / här känner jag mig hemma.) I närheten av München står ett litet hus med den extremt korta inskriften ”Klein, aber mein” (litet, men mitt). I Bernkastel-Kues möts man på ett hus från 1748 av formuleringen: ”Manch’ schöne Stunde ist verronnen / im alten Haus am Bärenbrunnen” (Många sköna timmar har passerat / i detta hus vid Björnbrunnen). Även gästfrihet kan ingå i konventionerna för väggsentenser: ”Mein Haus ist meine Welt, / Grüss Gott, wem’s drin gefällt” (Mitt hus är min värld. Var hälsade alla som trivs där). I Heidelberg hittar vi följande sentens: ”Mir gefällt’s in / meinem Haus, /gefällt’s Dir auch / geh ein und aus” (jag trivs i mitt hus. Trivs även du, gå då in och ut”) (figur 18). En annan utformning är att husägaren talar direkt till sitt hus som på detta hus i Bernkastel-Kues: ”Altes Haus im neuen Kleid / Schirm dich Gott zu jeder Zeit” (Du gamla hus i nya kläder, / Gud beskydde dig i alla tider). I Heppenheim norr om Heidelberg visar en husägare med stolthet fram sitt hus med hjälp av en väggtext: ”För staden till värdighet / för platsen till prydnad / och oss till glädje / står denna byggnad”:

Der Stadt zur Würde
dem Platz zur Zierde
und uns zur Freude
steht dieses Gebäude

Minnesplattor

I utkanten av staden Eisenach i Tübingen står en gammal skola med en dörr på långsidan som numera inte längre är i funktion. Den gamla ingången flankeras av två väggskyltar som framhåller skolans två berömda elever: ”Martin Luther 1498–1501” och ”Johann Sebastian Bach 1692–1695”. Det är med vördnad vi som besökare passerar den på inget sätt märkvärdiga byggnaden på vår väg upp mot den berömda borgen Wartburg. Skyltarna ger huset lyskraft. Sådana minnesplattor som sätter in byggnader i en lokalhistorisk och biografisk kontext är vanliga i de flesta städer. På ett litet tegelhus på Grönegatan i Lund står således följande skylt: ”Här bodde August Strindberg år 1897”. På en byggnad vid Karlskirche i Wien berättar en skylt att Antonio Vivaldi dog på denna adress, i Bloomsbury i London visar väggskyltar oss var Virginia Woolf och hennes vänner bodde. Minnesplattorna kan även uppmärksamma händelser som ägt rum i eller utanför huset. I Köpenhamn finns flera minnesplattor som berättar om namngivna danska motståndsmän som i eller utanför husen blivit nedskjutna av

tyska soldater under andra världskriget. För den förbipasserande får husen färg av det minnesplattorna meddelar, de laddas med en specifik innebörd och det man kanske kan kalla aura. Väggskyltarna iscensätter historien indirekt.

Även den litterära världen kan göra sig påmind genom epigrafer. På eller bredvid flera byggnader i Stockholm kan vi se vita skyltar med rubriken ”Det litterära Stockholm”, skyltar som citerar ur diktning som anknyter till verkliga hus och gatumiljöer. På Mosebacke citeras början till Strindbergs *Röda rummet* och vi som läser blickar samtidigt ut över det stadslandskap som beskrivs där. I Dublin blir vi ständigt påminda om Leopold Bloom, huvudpersonen i James Joyces roman *Ulysses*, och hans vandringar i staden. 1988 lade staden ner fjorton bronsplaketter på trottoarerna framför hus vilka Leopold Bloom besöker under den dag romanen utspelar sig (figur 19). Betraktaren inbjuds att känna sig integrerad i texten samtidigt som romantexten befäster sig som en del av husens och Dublins identitet.

Fig. 19: Ulysses-plakett i Dublin

Inskrifter som pekar på verksamhet/funktion

De vanligaste vägginskriptionerna pekar direkt eller indirekt på den verksamhet som bedrivs eller bedrevs inne i byggnaden. På kyrkoväggen i framför allt katolska länder ser vi inte så sällan bibelord eller annan förkunnelsetext som försöker fånga den förbipasserandes uppmärksamhet. På Karlskirche i Wien läser vi på portikens entablement: ”Vota mea reddam in conspectu timenti deum” (ur *Psaltaren* 22:26: ”Mina löften får jag infria inför dem som frukta honom”). På det katolska St. John’s University i New York hittar man på nästan varje hus på campus ett bibelcitat. Över ingången till Carnesecca Arena, som är hemmaarenan för universitetets basketlag, citeras således från andra Korintierbrevet 3:5: “Not that we are sufficient to think anything of ourselves, as of ourselves; but our sufficiency

is from God" (Det är inte så att jag skulle förmå tänka ut något på egen hand, något som kommer från mig. Nej, min förmåga kommer från Gud). Orden, vare sig de syftar på speltaktik eller vetenskaplig forskning, är ur skandinavisk synvinkel en smula överraskande när de placeras över en universitetsdörr. Men hur som helst laddar orden huset och dess verksamhet med en innebörd som kräver mer av idrottsutövaren än muskulär styrka.

Det ligger nära till hands att byggnader som inhyser undervisning, forskning och bibliotek försöker fånga de förbipasserandes uppmärksamhet med hjälp av väggtexter, texter som refererar till den kunskap och de ideal som odlas innanför väggarna. Över ingången till Eno Hall vid Princetonuniversitetet i USA står orden "Know Thyself", känn dig själv, en formulering som vi känner igen från Apollo-templet i Delfi och som Sokrates valde som sitt personliga motto. Eno Hall inhyser en av världens äldsta institutioner för psykologisk forskning. 2005 invigdes Orkanen, dvs. lärarhögskolans byggnad på Universitetsholmen i Malmö. Den stora byggnadens ytterbeklädnad består av glas som med sin grönskimrande yta korresponderar med den inre hamnens vattenyta. Bakom eller under glaset finns ord och sentenser formade av 30 cm höga bokstäver i rostfritt stål som ändrar karaktär efter ljus- och väderförhållanden. Orden och citaten pekar in mot de ideal och den anda som högskolan önskar förmedla till sina studenter. Vi läser utdrag ur Hjalmar Gullbergs dikt "Endast de riktiga orden" och rapparen Timbuktus "Ett brev". Här finns orden kunskap och frihet på flera språk samt olika ordkombinationer som "glädje och allvar", "lyssna tänka tala", "empati aspektseende", "integritet självkänsla stolthet" och "broderskap systerskap medmänsklighet". Inskriptionerna framhäver byggnaden som en humanistisk högborg, ett centrum för tolerans och medmänsklighet.

Även på ytterväggen på det nya biblioteket i Alexandria i Egypten kan man läsa in humanistiska värden och ett förhållningssätt som fokuserar globalisering och inkluderande i tid och rum. Det gamla biblioteket i Alexandria som grundades av Alexander den store på 300-talet f.Kr. och byggdes ut av hans efterföljare, kung Ptolemaios, inhyste enligt källorna en ofantlig samling originalmanuskript och manuskriptkopior. Biblioteket har i vårt medvetande fått en mytisk position som inspirerat till verk som bl.a. Jorge Luis Borges berömda novell "Biblioteket i Babel", Umberto Ecos *Rosens namn* och möjligtvis också Anselm Kiefers *Översteprästinnan*, dvs. den tyske bildkonstnärens enorma bokhyllor i stål, bly och koppar. Biblioteket i Alexandria byggdes upp under några sekler för att år 638 e.Kr. förstöras totalt av illiterata härförare. Alla de oersättliga skrifterna med sin samlade kunskap genom tusentals år gick förlorade. 2002 invigdes

det nya biblioteket i Alexandria, Bibliotheca Alexandrina, uppfört med stöd av bl.a. UNESCO. Byggnaden med en ytterdekor som nu blivit världsberömd ritades av den norska arkitektgruppen Snøhetta. På den 6000 kvadratmeter stora söderväggen, som består av en stor mängd handskurna granitplattor, finns inhuggna ett myller av hieroglyfer, bokstäver och andra skrivtecken från levande och döda språk hämtade från världens alla hörn. Symboliken är tydlig. Tecknen pekar in mot det som finns eller i framtiden ska finnas bakom väggen, men de pekar även ut mot den kringliggande världen med en inkluderande gest. De pekar inte på någon speciell ideologi eller livshållning som skriften på Orkanen i Malmö, utan på läsandet i sig som en förutsättning för mellanfolklig förståelse.

Epigrafiska texter i konfrontation med byggnaden

De flesta texter på hus har satts dit utan tanke på någon semantisk interaktion med byggnaden. För informationsskyltar, reklam och graffiti är husväggen i regel bara förmedlare eller budbärare, inte medaktör. Denna artikel har intresserat sig för väggtexter som i sina tilltal involverar byggnaden de sitter på. Det finns emellertid epigrafiska texter som visserligen interagerar med huset, men på ett konfronterande sätt. När man kör bil in mot Bremen passerar man en avsakraliserad kyrka som med stor skrift signalerar hotell. Byggnaden säger en sak, skylten en annan. Tecknen möts i betraktarens tolkning. På Andrássygatan i Budapest ligger ett vackert hus med harmonisk och regelbunden fasad i nyantik stil. Ett nytt tak skjuter ut över 1800-talsfasaden. Undertill är det utskjutande taket svart. Här står ordet ”terror” skrivet med stora lysande och uppochnervända bokstäver. De lysande bokstäverna reflekteras rättvända på fasaden. De lägger sig störande över väggen med dess vackra klassiska fönster. På ett obehagligt sätt bryter de upp fasadens lugna harmoni. Denna dissonans är avsedd. Sedan 2002 inhyser byggnaden ett museum över den nazistiska och sedan kommunistiska terrorn i Budapest. Byggnaden som kallas Terrorhuset, *Terror Háza*, var 1944 högkvarter för det ungerska fascistpartiet med en ökänd och fruktad tortyrkammare i källaren. Under åren 1945–1956 tillhörde huset den kommunistiska regimens förhatliga säkerhetspolis. Byggnaden med dess fasadtexter ger besökaren en förstärkt föraning om vad som väntar när hon eller han träder in i Terrorhusets museum, Terror Háza Museum.

Liknande dissonanser och epigrafiska konfrontationer har gjort den amerikanska konstnären Jenny Holzer världsberömd. Under 1970-talet förlorade hon

tilltron till bildens förmåga att förändra samhället. ”Från en politisk ståndpunkt”, säger hon, ”kände jag mig attraherad av att skriva – därför att jag med texten kunde utrycka mig mer precist och direkt än jag kunde med måleriet” (Auping: 74). Det var nu hon satte upp sina elektroniska sentenser, hennes så kallade truismer, i urbana landskap där människor färdas och där den kommersiella reklamen exponeras på väggar och tak. Hennes truismer var korta, enkla och lakoniska. De placerade sig i spänningsfältet mellan det aforistiskt träffsäkra och det alldagligt banala: ”Skydda mig mot det jag önskar mig”, ”Missbruk av makt kommer inte som en överraskning”, ”Pengar skapar smak”. Speciellt berömda är de elektroniska texter hon i likhet med Martin Creed exponerade på Times Square i New York. De inkorporerade byggnaden de satt på samt hela den omgivande stadsmiljön. I den arkitektoniska kontexten kom hennes texter nära den bildepigrammatiska uppmaningen att stanna upp och begrunda (Auping: 78). Texterna fungerade som ett slags femtekolonn på Manhattan, USA:s kanske viktigaste kommersiella och ekonomiska centrum. De var på något sätt besläktade med både graffitins stadsgerilla och spontana samhällskritik och utomhusreklamens aggressivitet. Holzer använde den kommersiella reklamens egna medel för att demaskera och synliggöra dess retorik och strategier. Orden synliggjorde stadslandskapet och var samtidigt hermeneutiskt beroende av samma stadslandskap och dess tecken.

Sammanfattning

Liksom de flesta kompositioner inom instrumentalmusiken är byggnaden självreflexiv, den artikulerar sin egen form. Men även i byggnaden finns det ett narrativt drag som kommer till uttryck genom dess intertexter. I högre eller lägre grad refererar den till andra byggnader eller byggnadselement i tid och rum. Vi som betraktare läser in denna berättelse i byggnadskroppen, eller som W. J. T. Mitchell framhåller i ett annat sammanhang: våra idéer om vad seende är, vad som är värt att betrakta, är djupt inneslutet i vår sociala och kulturella historia (Mitchell: 119). Philippe Hamon skriver att ”architecture does not signify anything other than its own sheer presence”. Samtidigt säger han: ”A place is never truly a place until it has become a named locality” (Hamon: 45f). Han betonar nödvändigheten av att benämna för att ge en plats eller en byggnad identitet. Namnskyltar på platsen och epigrafiska texter på husväggen bidrar till detta. Benämningen har givetvis en praktisk sida som bl.a. kommer till utryck i husnummer på eller invid byggnadens fasad. Men texter på huset kan även berätta om byggnadens funktion och historia, något den arkitektoniska formen i sig inte kan förmedla om man bortser

från byggnadsformer som signalerar t.ex. kyrka, vattentorn eller väderkvarn. I Norrköping är det vanligt att man sätter byggårets siffror på husväggen. Med hjälp av siffran kan den förbipasserande placera in byggnaden i en lokalhistorisk kontext. Orden på väggen kan vidga och fördjupa en sådan läsning av byggnaden. I Malmö får vi en häpnadsväckande historielektion när vi passerar över Stortorget och tittar upp på det gamla rådhusets fasad. Under hela långsidans takgesims löper en stor skrift som brutalt bryter in i fasadens holländska renässansstil: ”Från grunden uppförd 1546 blev denna byggnad ändrad och förbättrad 1812, vidgad och förskönad 1864 och 1869”. Det är arkitekten Helgo Zetterwall, känd för sina historiserande byggnader, som på detta sätt självsäkert dokumenterar sina insatser att förvandla ett medeltidshus till en renässanspastisch. I dag kan vi knappast tänka oss rådhuset i Malmö utan dess bisarra epigrafiska text. Vi kanske sörjer den förstörda 1500-talsbyggnaden, men samtidigt unnar vi oss att le mot den kaxiga skriften på väggen, och vi kan kanske till och med ta till oss tilltalet som ett uttryck för en stolt stad i ständig förvandling.

Med hjälp av texten på väggen definieras byggnader vad gäller historisk och samtida funktion, ägarförhållanden, kulturvärden, viktiga skeenden i och kring huset samt kända personer som har fötts, verkat och dött i byggnaden. Texten interagerar med byggnaden och ger byggnaden en identitet som det arkitektoniska formspråket i sig inte skulle ha kunnat ge den. Husväggen kan även vara bärare av kommersiella, politiska eller religiösa sentenser, som inte nödvändigtvis pekar in i huset. Men även som budbärare får huset en viss temporär identitet. Texten kan höja en icke märkvärdig byggnads anseende på samma sätt som en intresseväckande arkitektur kan tillföra verksamheten i huset prestige. Men den kan även sänka byggnadens status genom t.ex. oönskat klotter eller graffiti. I den urbana miljön pågår en oavbruten dialog mellan arkitektoniska och verbala tecken, mellan byggnader och epigrafiska texter, en dialog som förverkligas genom läsarens/betraktarens uppmärksamma medverkan. Den epigrafiska texten fungerar således inte isolerad från den arkitektoniska kontexten. När vi tar till oss den epigrafiska inskriften på huset, intervenerar eller ingriper texten i vår ”läsning” av byggnaden och dess arkitektoniska tecken. Denna duomediala dialog bidrar till att formulera byggnadens identitet.

Litteratur

Auping, Mikael, *Jenny Holzer*, New York: Universe Publishing, 1992

Bal, Mieke, *Double Exposures. The Subject of Cultural Analyses*, New York, London: Routledge, 1996

Benton, Tim, "Epigraphy and Fascism", *The Afterlife of Inscriptions: Reusing, Rediscovering, Reinventing & Revitalizing Ancient Inscriptions*, Alison E. Cooley (red.), London: Institute of Classical Studies, University of London, 2000

Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981

Cook, B. F., *Greek Inscriptions*, London: British Museum Publications, 1990

Cunningham, Colin, "The Rise of Typography and the Decline of Epigraphy? Arcitectural Inscriptions in the Nineteenth Century", *The Afterlife of Inscriptions: Reusing, Rediscovering, Reinventing & Revitalizing Ancient Inscriptions*, Alison E. Cooley (red.), London: Institute of Classical Studies, University of London, 2000

Döblin, Alfred, *Berlin Alexanderplatz. Historien om Franz Biberkopf*, översättning Ulrika Wallenström, Lund: Walter Ekstrands Bokförlag, 1978

Firmage, Richard A., *The Alphabet Abecedarium. Some notes on letters*, London: Bloomsbury, 2000

Foucault, Michel, *This is not a Pipe*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1983

Goethe, Johann Wolfgang von, *Goethes Werke in zehn Bänden. 9: Reisen*, Zürich och Stuttgart: Artemis Verlag, 1962

Gombrich, Ernst H., *Topics of our Time. Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*, London: Phaidon Press, 1991

Greer, Germaine, "Much ado about nothing: Why Martin Creed is the master of minimalism". Hämtat från *The Independent*, http://www.independent.co.uk/incoming/much-ado-about-nothing-why-martin-creed-is-the-master-of-minimalism-2032072.html. Publicerat 18 juli 2010, hämtat 10 januari 2013

Hagstrum, Jean, *The Sister Arts. The Tradition of Literary Pictorialism and English Poetry from Dryden to Gray*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 1958

Hamon, Philippe, *Expositions. Literature and Architecture in Nineteenth-Century France*, Berkeley, Los Angeles, Oxford: University of California Press, 1992

Lund, Hans, "Alma Mater's New Face: From University Seals to University

Logos", *Orientations. Space/Time/Image/Word. Word & Image Interactions 5*, Claus Clüver m.fl (red.), Amsterdam & New York, Rodopi, 2005

Mitchell, W. J. T., *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago & London: The Chicago University Press, 1986

Miller, J. Hillis, *Illustration*, London: Reaktion Books, 1992

North, Helen, *Sophrosyne. Self-Knowledge and Self-Restraint in Greek Literature*, Ithaca, New York: Cornell University Press, 1966

Nyman, Kaj, *Husens språk. Den byggda tingslighetens och de arkitektoniska intentionernas dialektik*, Stockholm: Atlantis, 1989

Pleynet, Marcelin, "Art and Literature: Robert Motherwell's 'Riverrun'", *Interpreting Contemporary Art*, Stephen Bann och William Allen (red.), London: Reaktion Books, 1991

Tønnesen, Allan, *233 danske borgerhuse*, Köpenhamn: Gyldendal, 1979

Aveelens *Hieroglyphicum poëticum*: En duomedial vädjan om fred efter slaget vid Narva

På Kungliga Biblioteket i Stockholm förvaras ett ettbladstryck på vilket man kan läsa en panegyrisk hyllning i ord och bild till kung Karl XII. Hyllningen är daterad Stockholm 1701 och signerad Joh. V. D. Aveelen. Trycket är utfört i Amsterdam av Willem Lamsvelt, Boekverkoperaan de Nieuwe Kerk. Texten, en mångstrofisk dikt, är avfattad på holländska. Längst nere på papperets vänstra sida står skrivet: ”Na’s Orgeneel van Stockholm”, dvs. efter original från Stockholm. Den svenska originaltexten är inte känd. Vem som har skrivit den holländska texten är heller inte känt. Möjligtvis är det Aveelen själv. På bladet står Aveelen både som upphovsman (*inventor*) och den person som förverkligade projektet (*fecit*).

Johan van den Aveelen (1655–1727) var en holländsk kopparstickare som 1698 kallades till Stockholm för att medverka vid arbetet med Erik Dahlbergs planschverk *Suecia antiqua et hodierna*. 1700, två år efter Aveelens ankomst till Stockholm, bröt det stora nordiska kriget ut. Striderna, som för det mesta fördes på kontinenten, stod mellan å ena sidan Sverige, England och Holland, å den andra sidan Ryssland, Polen, Sachsen och Danmark. I oktober belägrade ryssarna staden Narva i nuvarande Estland, en stad som länge hade varit i svensk besittning. Den 18 år gamle Karl XII gick resolut mot Narva, och i ett blodigt slag den 20 november besegrade han den till antalet soldater överlägsna ryska armén. Året efter slaget vid Narva gick Aveelens kungahyllning genom tryckpressen i Amsterdam.

Aveelens ettbladstryck kan inrangeras under hovpanegyriken eller det man på tyska kallar Herscherlob eller Fürstenlob. Det var en litteraturkategori som i det tidigmoderna Europa omfattade många olika genrer, men deras syfte var ett och det samma, nämligen att prisa, att glorifiera högt uppsatta personer i riket. På 1700- och 1800-talen var det vanligt att poeter som fick bidrag till sitt uppehälle från hov och furstehus kvitterade med hyllningsdikter eller att de skrev hyllningsdikter i hopp om att erhålla bidrag. Exempel på detta är Johan Henrik Kellgrens indirekta hyllning till Gustav III i dikten ”Vid första besöket

i herr Sergels Attelier" (Lund: 239–257) eller Henrik Wergelands många dikter till Karl XIV Johan (Storsveen: 325–331). En reminiscens av detta förhållande i vår tid är poet laureate i Storbritannien och hovsångare i Sverige. Men författarna kunde också vara det Birchner och Bürger kallar "gebildeten Laien", bildade amatörer. I mera grotesk form utvecklades de panegyriska hyllningsdikterna i bl.a. Hitlers och Stalins diktaturer. De flesta hyllningsdikter är dikter för dagen som snabbt glöms bort, framhåller Birchner och Bürger. Med retoriska medel söker panegyriken omedelbar uppskattning därför att den är beroende av denna uppskattning. Därmed avstår den ofta från möjligheten att i ett historiskt perspektiv överleva som konstverk. Hyllningsdikten vill vara minnesmärke och blir som sådant ignorerad. Den vill understödja ryktbarheten och går under med denna ("Das Lobgedicht will Denkmal sein und wird wie dieses übersehen, will Ruhm propagieren und geht mit diesem unter"; Birchner och Bürger: 10f).

Under 1600-talet var hyllningsdikten vanlig, även i Sverige. Det var heller inte ovanligt att diktare skrev hyllningsdikter till furstar i andra länder. Karl XII är inte den förste svenske regent som fått lovtal i poetisk form skrivna till sig på holländska. Hollands store barockdiktare, Joost van den Vondel, skrev flera hyllningsdikter till drottning Kristina. "För diktaren är hon som ädel furstinna av naturen till fullo i besittning av alla dygder", skriver Jochen Becker ("Als gute Fürstin befindet sie sich für den Dichter natürlich im Vollbesitz aller Tugenden"; Becker: 179). Vondel jämför här Kristina med solen och karakteriserar henne som Guds ställföreträdare. Förbindelsen mellan det svenska kungahuset och den holländska aristokratiska republiken var på Kristinas tid intensiv, både på det ekonomiska och det kulturella området (Schenkeveld: 149). En viktig förutsättning för Vondels dikt var det faktum att Kristina behärskade det holländska språket (Becker: 177). Det kan nämnas att 1618 anställdes holländska filologer i Stockholm för att skriva Sveriges historia (Jespersen: 240). Den unge Karl XII:s kontakt med Holland befann sig framför allt på det militära och det strategiska planet. Holland stod på hans sida i kriget. Om det förhöll sig så att kungen inte kunde läsa holländska, vilket är det mest sannolika, kan man ställa sig frågan: vem var egentligen Aveelens adressat? Till den frågan ska jag återkomma.

Aveelens ettbladstryck eller så kallade anopistografiska tryck har en tydlig strukturell tudelning. Det består av en övre rubrikdel och en undre textdel (figur 20). Rubrikdelen är avfattad på latin, textdelen på holländska. Rubrikens fulla ordalydelse är "CAROLUS XII REX SVECIÆ. VICTOR. TRIUMPHATOR", dvs. Karl XII, Sveriges konung, segrare, triumfator. Alla versalerna i rubrikens första del, "Carolus XII Rex Sveciæ", är magnifikt formade som bilder, de är så

kallade bildbokstäver (tyska: Bildbuchstaben), tillsammans 17 stycken. Varje bildbokstav är utstyrd med ett motto på latin. Textdelen består av 17 fyrradiga strofer med korsrim. Varje strof inleds med en fet initial. Om man läser initialerna i sammanhang uppifrån och ner bildar de ett akrostikon: ”Carolus XII Rex Sveciæ”, dvs. samma text som vi finner i den bildrika rubriken. Genom detta arrangemang kopplas varje strof samman med en av bildbokstäverna i rubriken. Arrangemangets tudelning, en visuellt storslagen rubrik och en relativt naken verbal text, skulle kunna, åtminstone av en nutida läsare, uppfattas som en representation av två diametralt motsatta samhällssfärer, en kunglig övre sfär och en nedre sfär för allmänheten. Upprepningen av den glamorösa rubrikens ordalydelse i det typografiskt nakna akrostikonet framstår med detta synsätt knappast bara som en lekfullhet, utan som ett sätt att demonstrera ett beroendeförhållande eller en önskad symbios mellan dessa två sfärer.

Längst upp på ettbladstrycket står skrivet *Hieroglyphicum Poëticum*. Ända sedan slaget vid Actium år 31 f.Kr., då Egypten införlivades i det romerska imperiet, hade de mystiska egyptiska hieroglyferna fascinerat de lärda i Rom. Bland de kultur- och kultföremål som fraktades till Rom från Egypten under åren efter segern fanns hela 42 obelisker fyllda med de mystiska hieroglyfiska tecknen. Tecknen förblev oåtkomliga för Roms lärde. Först 1467 trodde man sig komma en lösning på spåren. En bok av en okänd grek, Horapollon, skriven 300 e.Kr., dök upp i renässansens Florens. Boken med titeln *Hieroglyphica* gav en fingervisning om svaret på hieroglyfernas gåta och fick stor betydelse för nyplatonikerna. Deras funderingar hade emellertid inte så mycket med den gammalegyptiska verkligheten att göra. Nyckeln till hieroglyferna kom först med Jean-François Champollions tydning av Rosettestenen 1822. De mystiska hieroglyferna behöll emellertid sin fascination under hela den tidigmoderna perioden, vilket bl.a. indirekt speglas i Mozarts opera *Trollflöjten*. Under hela den tidigmoderna perioden förundrade man sig över deras dubbelhet, att de kunde läsas både som bilder och som skrift, både som naturliga och arbiträra tecken.

Beteckningen *hieroglyphicum poëticum* i Aveelens ettbladstryck pekar just på denna dubbelhet. Det finns visserligen inga egyptiska hieroglyfer i trycket, men läsaren möter här en duomedial artefakt som liksom hieroglyferna kombinerar både naturliga och arbiträra tecken. Beteckningen namnger emellertid knappast någon enhetligt definierad genre. Även George Herberts berömda figurdikt ”Easter Wings” (1633) fick av några samtida beteckningen *hieroglyphic poem* (Elsky: 245). Aveelens och Herberts dikter är mycket olika, men de har det gemensamt att de kombinerar ord och bild, samt att deras duomediala artefakter säger något som

HIEROGLYPHICUM POËTICUM

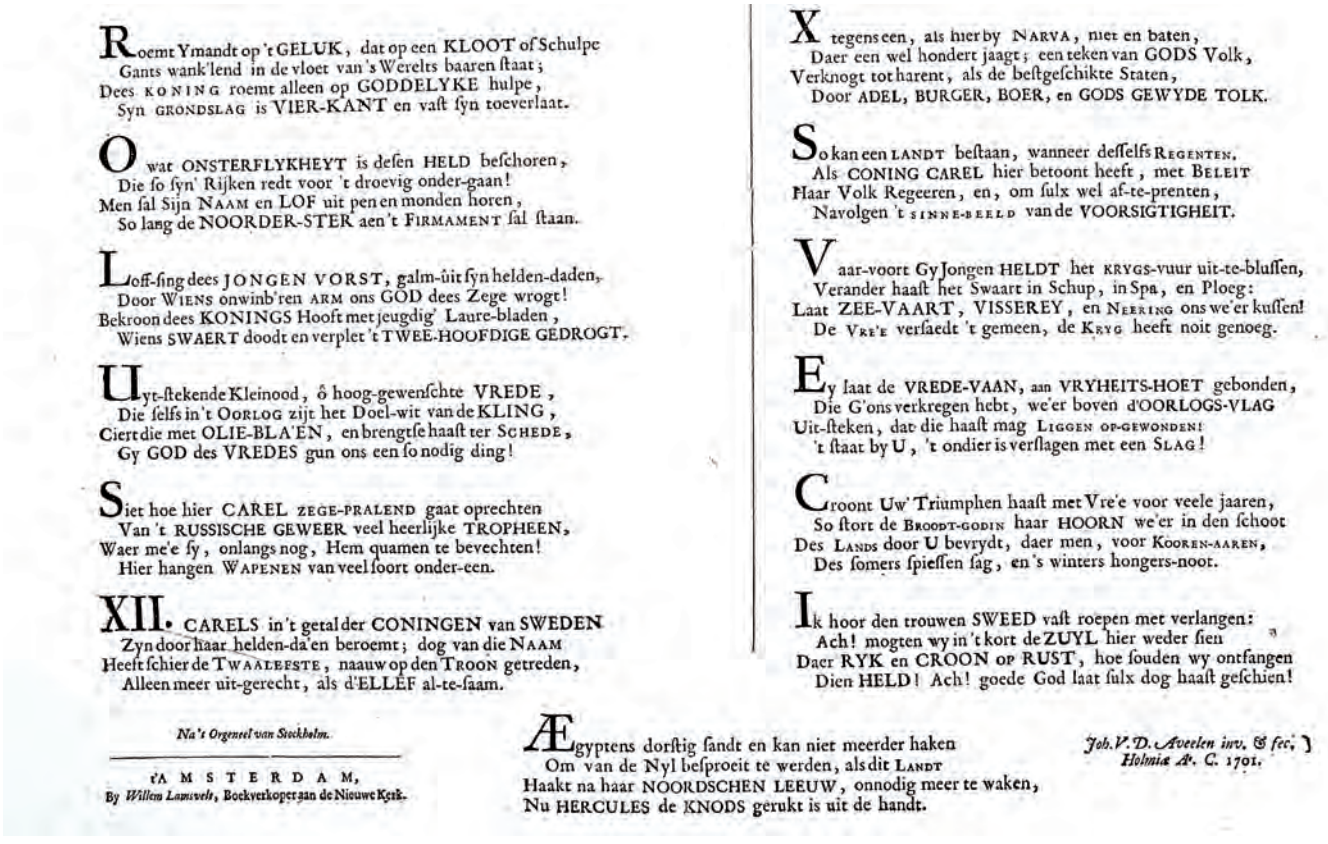
Victor. Triumphator.

CAROLUS GELAURIERT vertoont ſig in de Velden
Van NARVA, ondersteunt door GODES Sterke handt,
Een Waerdig NASAAT van de dapp're SWEETSCHE HELDEN,
Die met een LEEUWEN-moet vry-vogten STAAT en LANDT.

Als HERCULES wel eer ſijn ZUYLEN uit ging bryden
Tot daer ſyn Strydtb're vuyſt de Zeeg' heeft paal geſtelt,
So plant hier CAREL ook, in ſpyt van die 't benyden,
De ſyn' in 't Ooſt en 't Zuyd voor Russ en Pools gewelt.

Rykt GODS-DIENST U de handt, door 't REUK-WERR der AUTAREN,
Met wettig Lands-beſtier en met Gena verſelt,
So ſal de groote GOD U, KONING, ſteets bewaren,
En geven datmen lang mag roepen: LEEV' dien HELDT!

Een groten lof ſal dan de FAAM alom verkonden
Van U; de NYDT VERTRE'EN, en Seggen: d'OUDE STAM
Der CARELS wierdt altyt een STEÛN van 't RYK bevonden,
Dog noit ſo groot als DEES, die daer uit oorſprong nam.



Roemt Ymandt op 't GELUK, dat op een KLOOT of Schulpe
Gants wank'lend in de vloet van 's Werelts baaren ſtaat;
Dees KONING roemt alleen op GODDELYKE hulpe,
Syn GRONDSLAG is VIER-KANT en vaſt ſyn toeverlaat.

O wat ONSTERFLYKHEYT is deſen HELD beſchoren,
Die ſo ſyn' Rijken redt voor 't droevig onder-gaan!
Men ſal Sijn NAAM en LOF uit pen en monden horen,
So lang de NOORDER-STER aen 't FIRMAMENT ſal ſtaan.

Loff-ſing dees JONGEN VORST, galm-uit ſyn helden-daden,
Door WIENS onwinb'ren ARM ons GOD dees Zege wrogt!
Bekroon dees KONINGS Hooft met jeugdig' Laure-bladen,
Wiens SWAERT doodt en verplet 't TWEE-HOOFDIGE GEDROGT.

Uyt-ſtekende Kleinood, ô hoog-gewenſchte VREDE,
Die ſelfs in 't OORLOG zijt het Doel-wit van de KLING,
Ciert die met OLIE-BLA'EN, en brengt ſe haaſt ter SCHEDE,
Gy GOD des VREDES gun ons een ſo nodig ding!

Siet hoe hier CAREL ZEGE-PRALEND gaat oprechten
Van 't RUSSISCHE GEWEER veel heerlijke TROPHEEN,
Waer me'e ſy, onlangs nog, Hem quamen te bevechten!
Hier hangen WAPENEN van veel ſoort onder-een.

XII. CARELS in 't getal der CONINGEN van SWEDEN
Zyn door haar helden-da'en beroemt; dog van die NAAM
Heeft ſchier de TWAALFSTE, naauw op den TROON getreden,
Alleen meer uit-gerecht, als d'ELLEF al-te-ſaam.

Na 't Orgenſel van Stockholm.

t'AMSTERDAM,
By *Willem Lamsvelt*, Boekverkoper aan de Nieuwe Kerk.

Xtegens een, als hier by NARVA, niet en baten,
Daer een wel hondert jaagt; een teken van GODS Volk,
Verknogt tot harent, als de beſtgeſchikte Staten,
Door ADEL, BURGER, BOER, en GODS GEWYDE TOLK.

So kan een LANDT beſtaan, wanneer deſſelfs REGENTEN,
Als CONING CAREL hier betoont heeft, met BELEIT
Haar Volk Regeeren, en, om ſulx wel af-te-prenten,
Navolgen 't SINNE-BEELD van de VOORSIGTIGHEIT.

Vaar-voort Gy Jongen HELDT het KRVGS-vuur uit-te-bluſſen,
Verander haaſt het Swaart in Schup, in Spa, en Ploeg:
Laat ZEE-VAART, VISSEREY, en NEERING ons we'er kuſſen!
De VRE'E verſaedt 't gemeen, de KRYG heeft noit genoeg.

Ey laat de VREDE-VAAN, aan VRYHEITS-HOET gebonden,
Die G'ons verkregen hebt, we'er boven d'OORLOGS-VLAG
Uit-ſteken, dat die haaſt mag LIGGEN OP-GEWONDEN!
't ſtaat by U, 't ondier is verſlagen met een SLAG!

Croont Uw' Triumphen haaſt met Vre'e voor veele jaaren,
So ſtort de BROODT-GODIN haar HOORN we'er in den ſchoot
Des LANDS door U bevrydt, daer men, voor KOOREN-AAREN,
Des ſomers ſpieſſen ſag, en 's winters hongers-noot.

Ik hoor den trouwen SWEED vaſt roepen met verlangen:
Ach! mogten wy in 't kort de ZUYL hier weder ſien
Daer RYK en CROON OP RUST, hoe ſouden wy ontfangen
Dien HELD! Ach! goede God laat ſulx dog haaſt geſchien!

Ægyptens dorſtig ſandt en kan niet meerder haken
Om van de Nyl beſproeit te werden, als dit LANDT
Haakt na haar NOORDSCHEN LEEUW, onnodig meer te waken,
Nu HERCULES de KNODS gerukt is uit de handt.

Joh. V. D. Aveelen inv. & fec.
Holmiæ A. C. 1701.

Fig.20: Johan van den Aveelen, *Hieroglyphicum poëticum*. Ettbladstryck från 1701

inte är omedelbart tillgängligt. Betydelsen ligger liksom i rebusen i mötet mellan text och bild. Detta var något som även karakteriserade den under manierismen och barocken så populära emblematiska genren.

Emblematiken som skapades av Andrea Alciato 1531 består av (1) ett motto, även kallat lemma eller inscriptio och vanligtvis formulerat på latin, (2) en bild, även kallad figura, pictura eller ikon, samt (3) en versifierad strof, även kallad *explicatio* eller *subscriptio*, och som vanligtvis är ett epigram. Mottot har inte rubrikens roll, bilden har inte illustrationens roll. De tre beståndsdelarna är visserligen vertikalt, men inte hierarkiskt ordnade. De är likvärdiga, de interagerar på lika villkor. Emblematikens semantiska innebörd ligger i interrelationen mellan motto, bild och strof. Den emblematiska sammanställningen av ord och bild var liksom hieroglyfen tänkt att förmedla en förborgad, kryptogrammatisk visdom, en visdom som inte kunde gestaltas i vanligt verbalt språk eller i en enskild bild. Det var den duomediala interaktionen mellan ord och bild som bar upp emblematiken. Daniel Russel har påpekat att termen hieroglyf under 1600-talet ofta användes mer eller mindre synonymt med termen emblematik (Höltgen: 184).

Aveelens Fürstenlob består av sjutton olika möten mellan (1) ett latinskt motto, (2) en versal uppbyggd av allegoriska bildelement samt (3) en versifierad fyrradig strof på holländska. Släktskapet med emblematiken är tydligt. Vad denna duomediala kungahyllning förmedlar är däremot inte omedelbart tillgängligt för en nutida läsare. Nedan ska vi ta för oss dessa sjutton duomediala möten i tur och ordning. Textens fyrradiga strofer med rimflätningen abab har här omsatts till prosatext. Översättningen till svenska av den holländska texten är gjord med hjälp av litteraturforskaren dr. Sjoerd-Jeroen Moenandar vid universitetet i Groningen.

Första strofen: C
Lagerkransad visar sig Karl på Narvas slagfält, hjälpt av Guds starka hand. (Han är) en värdig ättling till de tappra svenska hjältar som med lejonens mod befriade stad och land.

[CAROLUS GELAURIERT vertoont sig in die Velden / Van NARVA, ondersteunt door GODES Sterke handt, |/ Een Waerdig NASAAT van de dapp're SWEETSCHE HELDEN / Die met een LEEUWEN-moet vry-vogten STAAT en LANDT.]

Dikten inleds med första bokstaven i namnet Carolus inramad i en dekorerad kvadrat. Samma typ av inramad initial finner vi både i Luthers bibel, Gustav

Vasas bibel och i Cesare Ripas *Iconologia*. Som en romersk imperator står Karl XII lagerkransad på slagfältet vid Narva. Han betecknas som ett lejon. I rubrikens korresponderande bildbokstav C ser vi ett lejon sitta längst uppe på en stor lagerkrans formad som ett C. Strofen säger att kungen under slaget var ”hjälpt av Guds starka hand” (ondersteunt door Godes sterke handt), vilket möjligtvis refererar till de svenska soldaternas fältrop i slaget vid Narva: ”Med Guds hjälp!” (Laidre: 157). I kransen läser vi de latinska orden *Non impune lacescitus*, man utmanar inte utan att straffas, vilket syftar på Peter den stores armé som belägrade Narva och som därför blev hårt bestraffad av Karl XII.

Andra strofen: A
Liksom Herakles som för länge sedan flyttade fram sina kolonner dit hans segerrika näve hade satt gränsen, planterar även Karl, trots sina fiender/avundsmän, kolonner i öster och i söder som gräns mot ryskt och polskt våld.

[Als HERCULES wel eer sijn ZUYLEN uit ging bryden / Tot daer fyn Strydtb're vuyst de Zeeg' heeft paal gestelt, / So plant hier CAREL ook, in spyt van die't benyden, / De syn'in't Oost en't Zuyd voor Russ en Pools gewelt.]

Karl jämförs här med Herakles. I sitt tionde stordåd hämtade Herakles upp hunden Kerberos från underjorden. För att markera denna bragd placerade han två klippor på ömse sidor om Gibraltarsundet, de så kallade Herakles stoder. På samma sätt placerade Karl gränspelare i öster och söder för att stänga ute ryssarna och polackerna. Rubrikens bildbokstav har formen av två kolonner med bas och kapitäl som lutar sig mot varandra och binds ihop av ett tvärgående språkband med orden *plus ultra*, ännu längre eller för evigt. Karl har säkrat gränsen mot sina fiender (figur 19).

Tredje strofen: R
Medan vissa berömmer sig av lyckan som står alldeles vacklande på ett klot av snäckskal i flödet av världens vågor, berömmer sig denne konung bara av Guds hjälp. Hans fyrkantiga fundament är det han litar på.

[Roemt Ymandt op't GELUK, dat op een KLOOT of schulpe / Gants wank'lend in de vloet van's Werelts baaren staat; / Dees KONING *roemt alleen op GODDELYKE hulpe, / Syn* GRONDSLAG *is VIER-KANT en vast syn toeverlaat.]*

Fig. 21: Johan van den Aveelen, *Hieroglyphicum poëticum*. Ettbladstryck från 1701

Den gamla sinnebilden för lyckan eller ödet är Fortuna som står med ena foten på ett klot. Vi ser henne i denna ställning bl.a. i Cesare Ripas *Iconologia*. Bildversalen R i Aveelens rubrik gestaltas dels av en kvinna som står med sin vänstra fot vilande på ett klot, dels av ett ymnighetshorn och ett textband med orden *Fortuna regis*, konungens lycka. I denna tredje strof framhålls emellertid att kungen inte förlitar sig på Fortuna, utan på Gud. Hans fundament är fyrkantigt, står det. Moenandar har påpekat för mig att ordet fyrkantig (vier-kant) på holländska har konnotationen kraft. I bildbokstaven står Fortuna med höger fot tryggt vilande på en fyrkantig platta (figur 21).

Fjärde strofen: O

O vilken odödlighet är denne hjälte förunnad som på ett sådant sätt räddar sina

riken från en sorgsen undergång! Man kommer att höra hans namn och rykte ur pennor och munnar så länge Polstjärnan lyser på firmamentet.

[O wat ONSTERFLYKHEYT is desen HELD beschoren, / Die so syn' Rijken redt voor't droevig onder-gaan! / Men sal Sijn NAAM en LOF uit pen en monden horen, / So lang de NOORDER-STER aen't FIRMAMENT *fal staan.]*

Karl XII:s seger har givit kungen odödlig ryktbarhet. I tal och skrift kommer han att prisas så länge Polstjärnan lyser på himlen. Polstjärnan (Polaris, Nordstjärnan) var under den svenska stormaktstiden en symbol för det svenska kungahuset. Den finns bl.a. avbildad på Storkyrkans silverdopfunt i Stockholm och på Karl XI:s kista i Riddarholmskyrkan i Stockholm (jfr Grate: 12). Rubrikens bildbokstav O är gestaltad som Ouroborus, ormen som biter sig själv i svansen. I den emblematiska bildvärlden representerar Ouroborus det cykliska, den eviga återkomsten. Här i denna dikt bildsätter ormen kungens renommé som alltid kommer att leva kvar i människors minne. Mitt inne i ormringen lyser en stjärna, dvs. Polstjärnan, och på textbandet läser vi orden *nescit occasum aeternas*, evigheten känner inget slut.

Femte strofen: L
Lovsjung denne unge furste, prisa hans hjältedåd! Med hjälp av Guds oövervinneliga arm gav han oss denna triumf. Krön denne konungs huvud med späda lagerblad. Hans svärd krossar och dödar det tvåhövdade vidundret.

[Loff-sing dees JONGEN VORST, galm-ûit syn helden-daden, / Door WIENS *onwinb'ren* ARM *ons GOD dees Zege wrogt! / Bekroon dees KONINGS Hooft met jeugdig' Laure-bladen, / Wiens SWAERT doodt en verplet't TWEE-HOOFDIGE GEDROGT.]*

Läsaren tilltalas med imperativet lovsjung, han uppmanas att prisa Karl som lånat armstyrka av Gud. Kungen bör lagerkransas därför att hans svärd har dödat det tvåhövdade vidundret, dvs. Ryssland och Polen. Rubrikbokstaven L är formad som ett vertikalt stående svärd som genomborrar en horisontellt liggande tvåhövdad orm. På ett textband som omslingrar svärdet läser vi *Gladio vindice*, genom svärdets skydd. Kungens svärd skyddar oss mot våra fiender.

Sjätte strofen: U
Du utsökta dyrbarhet, o högt efterlängtade fred som till och med i kriget är klingans mål. Pryd klingan med olivgrenar och för den (sedan) snabbt ned i slidan. Du fredens gud, unna oss denna nödvändighet!

[Uyt-stekende Kleinood, ô hoog-gewenschte VREDE, / Die selfs in't Oorlog *zijt het Doel-wit van de KLING, / Ciert die met OLIE-BLA'EN, en brengste haaft ter* schede, */ Gy GOD des VREDES gun ons een so nodig ding!]*

Efter att i fem strofer ha prisat kungens styrka och tapperhet framhålls nu för första gången allmänhetens behov av fred. Det är freden som är det krigande svärdets mål, sägs det. Därför ska man smycka svärdet med fredens olivkvistar för att sedan snabbt föra svärdet tillbaka ned i dess skida. Strofen riktar sig till ”fredens Gud” (*fredens Gud*: se Ps 85:7–14, Jes 2:2–5, 9:1–7, 11:1–9, Luk 1:77–79, 2:14, Hebr 12:14) med en bön om att han ska ge befolkningen fred. Bildversalen U visar ett rest svärd smyckat med en olivkvist (fred) och en rest spira smyckad med palmblad som enligt Ripa är en symbol för seger. Över spiran sitter ett öga i en strålkrans, Guds allseende öga. På skriftbandet läser vi *Hisce fulcris*, dessa (svärdet och spiran) stödjer.

Sjunde strofen: S
Se hur Karl här installerar sig med många härliga troféer från den ryska armén med vilka de (ryska soldaterna) kom och kämpade mot honom. Här (på bildbokstaven) hänger vapen av många slag tillsammans.

[Siet hoe hier CAREL zege-pralend *gaat oprechten / Van't RUSSISCHE GEWEER veel heerlijke TROPHEEN, / Waer me'e sy, onlangs nog, Hem quamen te bevechten! / Hier hangen WAPENEN van veel soort onder-een.]*

Strofen uppmanar läsaren att beskåda de segertroféer som Karl har erövrat från Peter den stores armé. Imperativet ”se” är ett index som för läsarens blick till den korresponderande rubriken där vi ser representationer av fanor och svärd samt en trumma fastsatta på versalen S. På versalen läser vi *victoria praemia*, segerns pris. I sin bok *Segern vid Narva* skriver Margus Laidre: ”I viss mån gottgjordes svenskarnas svåra förluster av krigsbytet man tagit från ryssarna. […] En stor symbolisk betydelse fick de etthundrafemtioen flaggor och tjugo kavalleristandar man tagit

ifrån ryssarna, förutom en mängd flaggor som slitits sönder under bataljen. […] Flaggorna var som bekant ytterst värdefulla troféer, genom vars antal man vid denna tid uppskattade den egentliga storleken på segern" (Laidre: 177f).

Åttonde strofen: XII
Bland kungarna i Sverige (finns) många Karlar. (De) är berömda för sina hjältedåd; men med detta namn har bara den tolfte, (efter att ha) bestigit tronen, ensam uträttat mer än alla de elva tillsammans.

[CARELS in't getalder CONINGEN van SWEDEN / Zyn door haar helden-da'en beroemt; dog van die NAAM / Heest schier de TWAALESTE, naauw op den TROON getreden, / Alleen meer uit-gerecht, als d'ELLEF al-te-saam.]

Karl XII jämförs här med de andra svenska kungarna som burit namnet Karl. Tillsammans kan de elva tidigare monarkerna inte mäta sig med det Karl XII ensam uträttat, säger strofen. I rubrikens sifferbild (XII) ser vi två snäckor som formar ett X och som är dekorerade med tre kronor. Bredvid står två obelisker fullhängda med medaljonger som representerar de tidigare elva svenska regenterna med namnet Karl. På X:et läser vi orden *meruit plures*, han har vunnit/förvärvat många (kungakronor).

Nionde strofen: R
Om högmässan räcker Er handen genom altarets rökelsekar och detta åtföljs av lagligt landsstyre och barmhärtighet, då ska den store Guden alltid bevara Er, konungen, och se till att man länge ropar: Leve denne hjälte!

[Rykt GODS-DIENST U de handt, door't REUK-WERK der AUTAREN, / met wettig Lands-bestier en met Gena verselt, / So sal de groote GOD U, KONING, steets bewaren, / En geven datmen lang mag roepen: LEEV' dien HELDT!]

Strofen riktar sig direkt till kungen. Genom bönen, materialiserad i gudstjänstens rökelse, samt genom en maktutövning präglad av lag och nåd kommer Karl att försäkra sig om Guds hjälp och folkets tillgivenhet. Texten speglar sig i rubrikens bildversal R som är sammansatt av ett textband med orden *Soli deo gloria*, äran tillhör Gud allena, och en knäböjande kvinna som med sin vänstra hand häller

rökelse i ett rökelsekar och med sin högra hand lyfter upp ett ljus där en strålkrans omger de hebreiska tecknen för Jahve.

Tionde strofen: E
Ett stort lovtal ska då överallt förkunna Er ära, trampa ned fiendskapen och säga: den gamla ätten av Karlar ansågs alltid som ett stöd för riket, men aldrig (hade de tidligare Karlarna) så stort (anseende) som denne (Karl XII).

[Een groten lof sal dan de FAAM alom verkonden / Van U; de NYDT VERTRE'EN, en Seggen: d'OUDE STAM / Der CARELS wierdt altyt een STEÛN van't RYK bevonden, / Dog noit so groot als DEES, die daer uit oorsprong nam.]

Här sägs det att kungens rykte som den som betvingade fientligheterna ska kungöras överallt. I rubrikbokstaven ser vi en bevingad gestalt blåsa i ett trumpetliknande instrument samtidigt som han trampar ner en liggande gestalt. Det finns ingen latinsk sentens i denna strof. En vimpel med siffran 10 som påskrift står ut i läsriktningen. Siffran kommenteras i den elfte strofen (figur 19).

Elfte strofen: X
Tio (X) mot en är till ingen nytta här vid Narva eftersom en (enda man) med fast hand fördriver över hundra (andra män). (Det är) ett tecken på (att svenskarna är) Guds folk, förenade genom de mest dugliga ståndet: adel, borgare, bonde och Guds vigda tolk.

[X tegens een, als hier by NARVA, niet en baten, / Daer een wel hondert jaagt; een teken van GODS Volk, / Verknogt tot harent, als de bestgeschikte Staten, Door ADEL, BURGER, BOER, en GODS GEWYDE TOLK.]

En vimpel med siffran ”10” inplacerad i den föregående bildversalen E får här i den elfte strofen sin förklaring: ”Tio mot en är till ingen nytta (för ryssarna) här vid Narva”. Karl har besegrat den till antalet överlägsna ryska armén. Segern är vunnen tack vare det svenska folket som är Guds folk, och de fyra ständernas enighet: adel, borgare, bönder och präster. I bildversalen ser vi bokstaven X formas av adelns svärd, borgarståndets Mercuriusstav, böndernas spade och prästernas kräkla. På ett språkband som ligger tvärs över versalen står de latinska orden *concordia ligat*, enhet sammanfogar (figur 19).

Tolfte strofen: S
Så kan ett land existera, om dess regenter, så som kung Karl med tydlighet visat här, regerar sitt folk med vishet, och, för att framställa det rätt, följer försiktighetens sinnebild.

[So kan een LANDT bestaan, wanner desselfs REGENTEN, / Als CONING CAREL hier betoont heeft, met BELEIT / Haar Volk Regeeren, en, om fulx wel af-te-prenten, / Navolgten't SINNE-BEELD van de VOORSIGTIGHEIT.]

Ett lands välbefinnande är beroende av att kungen, såsom Karl XII, styr sitt land med klokhet och försiktighet. Bildversalen S i rubriken är formad som en slingrande orm som i texten betecknas som försiktighetens sinnebild. På ormens kropp står skrivit *Prudentia*. Prudentia är vishetens sinnebild eller det Kristiina Savin kallar sinnebilden ”praktisk handlingsklokskap” (Savin: 46). Som garant för kunglig handlingsklokskap står Prudentia tillsammans med Justitia, rättvisans bild, på Karl XII:s tron i rikssalen i Stockholm, den så kallade Silvertronen.

Trettonde strofen: V
Släck krigselden, du unge hjälte, förvandla snabbt svärdet till skovel, spade och plog. Låt sjöfart, fiske och handel kyssa oss igen. Freden mättar folket, kriget får aldrig nog.

[Vaar-voort Gy Jongen HELDT het KRYGS-vuur uit-te-blussen, / Verander haaft het Swaart in Schup, in Spa, en Ploeg: / Laat ZEE-VAART, VISSEREY, en NEERING ons we'er kussen! / De VREE'E versaedt't gemeen, de KRYG heeft noit genoeg.]

Återigen vänder dikten sig direkt till kung Karl. Kungen uppmanas att stoppa kriget och förvandla svärdet till skovel, spade och plog. Igen bör sjöfart, fiske och handel lyckliggöra eller välsigna befolkningen. Freden ger befolkningen mat medan kriget är omättligt, dvs. det utarmar befolkningen, säger strofen provocerande. Bildversalen visar bokstaven V formad av en skovel och Neptunus treudd, sammanbundna av ett textband med orden *imperium pelagi*, havsriket.

Fjortonde strofen: E
Ja, låt fredsfanan, fäst vid frihetsstången, som du har fått av oss, åter sticka

upp över krigsflaggan, så att den (krigsflaggan) snart får ligga hoprullad. Den (fredsfanan) står bredvid Er, odjuret har besegrats med ett hugg!

[Ey laat de VREDE-VAAN, aan VRYHEITS-HOET gebonden, / Die G'ons verkregen hebt, we'er boven d'OORLOGS-VLAG / Uit-steken, dat die haast mag LIGGEN OP-GEWONDEN*! / 't staat by U, 't ondier is verslagen met een SLAG!]*

I rubrikens versal E ser vi en vertikalt placerad stång omvirad av fredens olivkvist. Bokstavens översta tvärstreck är format som en vimpel med orden *Pace libertas*, i freden finns friheten. Det mittersta tvärstrecket är även det en vimpel. Den har formen av en duva. På vimpeln står förkortningen *D.G.*, *Deo Gratias*, tack vare Gud. Versalens nedre tvärstreck representeras av en hoprullad fana. Även i denna text tilltalas kungen. Han uppmanas att efter att ha besegrat odjuret höja fredsfanan, låta den vaja från frihetsstångens topp medan han uppmanas att låta krigsfanan läggas ner sammanrullad.

Femtonde strofen: C
Krön Era triumfer med mångårig fred, så ska brödgudinnan (skördegudinnan) hälla sitt horn i landets sköte, landet som befriades av Er, där man (tidigare) i stället för sädesax såg spjut på somrarna och hungersnöd på vintrarna.

[Croont Uw' Triumphen haast met Vre'e voor veele jaaren, / So stort de BROODT-GODIN *haar HOORN we'er in den schoot / Des* LANDS *door U bevrydt, daer men, voor* KOOREN-AAREN*, Des somers spiessen fag, en's winters hongers-noot.]*

För tredje gången i rad skickas en uppmaning till kungen. Krigstriumfen måste krönas med mångårig fred. Kungen har befriat ett land där svärdet härjade om sommaren och hungersnöden om vintern. Nu ska skördegudinnan, dvs. den grekiska Demeter eller den romerska Ceres, tömma sitt horn fyllt med säd över befolkningen. Versalen C är formad som ett horn rikligt fyllt med sädesax. På hornet läser vi *Abundantiae spes*, hoppet om överflöd.

Sextonde strofen: I
Jag hör den trogne svensken ropa ständigt och trängtande: Ack, att vi snart fick se Pelaren här igen, (den) som riket och kronan vilar på. Hur vi skulle ta emot denne hjälte! Ack, gode Gud, låt det snart äga rum!

[Ik hoor den treuwen SWEED vast roepen met verlangen: / Ach! mogten wy in't kort de ZUYL hier weder sien / Daer RYK en CROON op *RUST, hoe souden wy ontfangen / Dien HELD! Ach! goede God laat fulx dog haaft geschien!]*

För första gången i dikten framträder ett jag. Detta jag hör ständigt svenskarna uttrycka sin längtan efter att återse kungen hemma i Sverige. Kungen är pelaren som riket och kronan vilar på. Den korresponderande bildversalen I i rubriken är utformad som en pelare. På pelaren står skrivet *Regni firmitas*, kungens styrka. Högst uppe på dess kapitäl ruvar en kungakrona.

Sjuttonde strofen: Æ
Egyptens törstiga sand kan icke längta mer efter att bevattnas av Nilen än detta land längtar efter sitt nordiska lejon som inte behöver vaka längre nu när klubban har ryckts ur Herakles hand.

[Ægyptens dorstig sandt en kan niet meerder haken / Om van de Nyl besproeit te werden, als dit LANDT / Haakt na haar NOORDSCHEN LEEUW, onnodig meer te waken, / Nu HERCULES de KNODS gerukt is uit de handt.]

Även i denna sista strof uttrycks en önskan om att kungen ska komma hem. Han har slitit klubban ur Herakles händer, nu kan han unna sig att vila. Inplacerad i rubrikens sista bokstav, Æ, ser vi en Herkulesklubba och ett krönt lejon samt orden *Triumphat ut qiescat*, han triumferar för att sedan vila, en formulering med en innebörd som ligger nära uttrycket att vila på lagrarna.

Johan van den Aveelen kallar sin kungahyllning *hieroglyphicum poëticum*. Beteckningen är inte vanlig i svensk barockdiktning. Det är heller inte den emblematikliknande form Aveelen använder. I sin artikel ”Das Doppelleben der Menschenbuchstaben” (1994) diskuterar Ina Schabert ett tyskt ettbladstryck från 1677 dedicerat till Friedrich Wilhelm av Preussen efter att han 1675 hade besegrat svenskarna i slaget vid Fehrbellin. Liksom Aveelens ettbladstryck har denna *Fürstenlob* en rubrik bestående av bildversaler: FRIDERICUS WILHELMUS MAGN. VICTOR POMERANIAE. Över var och en av dessa bildbokstäver är anbragt ett litet uttydande motto som sedan i den nedre hälften

av bladet blir förtydligat/kommenterat i en tvåradig strof på latin (Schabert: 104). Arrangemanget här tycks vara det samma som i Aveelens ettbladstryck, vilket möjligtvis kan antyda att vi här står inför en tidigmodern duomedial genre. Schabert betecknar bildbokstäverna i det tyska ettbladstrycket som ”Hieroglyphische Sinn-Bilder”.

Aveelens ettbladstryck fokuserar på en aktuell politisk och militär situation. Karl XII har segrat i slaget vid Narva. Dikten lovordar kungen för hans tapperhet och militära framgångar. Samtidigt bekymrar sig den som skriver om framtiden. Ska armén marschera mot nya drabbningar? Man skulle kunna jämföra ettbladstrycket med den lilla skriften från 1700 som beskriver slaget vid Narva och som bär den omständliga titeln *Kårt doch sanfärdig Berättelse om den glorieuse och i Manna minne oförlijklige seger, hwarmed den Aldrahögste Gud den 20. November hafwer behagat wälsigna Kongl: May:tz af Swerige Rättmätige Wapn, emot Desz trolöse Fiende Czaren af Muscow. Narva den 28. Novemb. 1700*. Skriften om sex sidor inklusive titelsidan är tryckt på Kungliga Tryckeriet i Stockholm 1700, det vill säga omedelbart efter slaget. Författaren är anonym. Texten ger en saklig och torftig redogörelse för slaget, men med en inflikad konventionell och obligatorisk hyllning av kungen och hans hjältedåd:

> Hans Kungl. May:t har icke allenast sielf medh oförlijklig Tapperhet och forsichtigt commendo fördt och dirigerat hela denne glorieuse actionen, utan och wågat des höga Kungl. Persohn uti alla de Farligheter som den ringaste Soldat war under astad, i dy Kongl. May:t på de ställen hwarest största elden och skarpste fäcktande war, så till häst som foot månde anföra Infanterie och Cavallerie, hwarwid Kung. May:s Drabanter sig särdeles distingverade. Men så har däremot den Alzäldige Guden uti alla dessa farligheter således bewarat Kungl. May:s Höga Person, så at Kungl. May:t till alla des Trogne Undersåtares obeskriweliga glädie och fägnad, är bleven aldeles oskad.

Aveelens text uppvisar en liknande panegyrisk lovprisning, speciellt i diktens första hälft. I diktens fem sista strofer kommer emellertid ett lika tydligt som överraskande besinnande till uttryck, något som bryter eller förskjuter det underdåniga, smickrande tonläget. Det är inte minst denna eftertanke som gör dikten intressant i en modern läsares ögon. Ett imperativ gör här entré. Kungen uppmanas att sluta kriga, att stifta fred, att förvandla vapnen till plogar och spadar, att låta handel och näring åter blomstra. Vem är författaren som dristar sig till ett sådant

tal, och var befinner han sig? I dikten läser vi tre gånger ordet ”här” (hier), ett ord som kan referera både till bildbokstaven (här i denna *hieroglyphicum poeticum*) och till Narva (här i Narva). Osannolikt är det inte att diktskrivaren var närvarande i slaget vid Narva 1700.

Åtskilliga svenska soldater i Narva hade verkligen anledning att drömma om fred och hemfärd. ”Många plågades av hemlängtan, ty de flesta av soldaterna hade varit utomlands i mer än ett halvår”, skriver Margus Laidre i sin bok *Segern vid Narva. Början till en stormakts fall* (Laidre: 179). Men med tanke på den kunskapsnivå som författaren uppvisar i sin dikt är han knappast en icke-beläst soldat som längtar hem till gården. Snarare är det frågan om en högt uppsatt officer. Författaren till *Hieroglyphicum Poëticum* är en lärd person. Många officerare i kungens armé ägde hög bildningsnivå och skulle därför kunna vara väl kapabla att skriva dikten. Artefaktens uppvisning i hieroglyfiskt och emblematiskt kunnande lever upp till tidens litterära konventioner. En viktig aspekt som skiljer *Hieroglyphicum Poëticum* från den militära rapporten ”Kårt och sanfärdig berättelse” är att den inte bara kommenterar slaget och berömmer kungen, utan att den även vädjar om fred. Att en sådan önskan faktiskt fanns bland personerna nära kungen omvittnas av ett brev som den kunglige fältkanslisekreteraren Josias Cederhielm skrev till sin bror från Lais den 1 mars 1701, drygt tre månader efter slaget vid Narva, ett slag han hade deltagit i: ”Mon Dieu, hwad är denna werlden för ett diur, och hwad boo därutj för narrar, att man intet skall få lefwa i roo och blifwa hoos den man älskar. När iag rätt betraktar krigz-wäsendet, så kommer det mig före som det största narrspehl i wärlden. Iag kan nu först finna att Abdolonymus måst wara en förståndig man. Hade iag en trädgård, hwaraf iag kunde mig föda, wille iag föllia hans exempel.” Abdolonymus som Cederhielm hänvisar till var en fattig trädgårdsodlare av kunglig börd i Sidon. Efter att Alexander den store hade erövrat Sidon föreslog man för Alexander att Abdolonymus skulle utnämnas till ny härskare i staden. Alexander var skeptisk till förslaget och frågade trädgårdsodlaren hur han hade klarat av sin fattigdom. Abdolonymus svarade at han hade haft hjälp av sina två händer. Han ägde ingenting och ville inget äga. Alexander blev förtjust av svaret och utnämnde honom till stadens härskare. Cederhielm fortsätter: ”Det är en dårskap att willa utstå möda och chagrin för en foutue ambition. Hwad kan wara bättre och billigare ambition än att willa lefwa i roo och förnöijelse utan buller och twång, som den falska och skugglijka honneuren med sig förer” (Cederhielm: 170f).

Att nämna Abdolonymus namn kan möjligtvis vara en inlindad kritik av Karl XII och hans fälttåg. Cederhielm var sannolikt inte den ende bland Karls

krigare som närde tankar av detta slag och inte den ende som skulle ha kunnat skriva den okända svenska förlagan till Aveelens text. Det som komplicerar frågan om den okände författarens identitet är att dikten bara finns i översättning till holländska. Vem den svenska originaltextens okände författare än kan vara får man nog räkna med att hans försvunna text skiljer sig markant från den text Aveelen presenterar i sin duomediala artefakt. Den svenska texten har översatts till holländska och anpassats till de rådande emblematiska konventionerna samt till akrostikonformen och kravet på rim och rimflätning. Detta har sannolikt påverkat översättningens innebörd.

Varför är då texten skriven på holländska? Som nämnt är det knappast troligt att Karl XII kunde läsa holländska. Om han inte kunde holländska, vem var då adressaten? Att ettbladstrycket är utfört i Holland är i och för sig inte så konstigt. Där hade man en gedigen och väl inarbetad kunskap i tryckerikonsten som man saknade i Sverige. Framför allt gällde det konsten att trycka bilder. Emblematiken som kombinerade tryckt text och tryckt bild var därför lite utvecklad här i landet. Någon hel emblematiksamling liknande de utländska trycktes aldrig i Sverige under 1600-talet, framhåller Bernt Olsson. Haquin Spegel som skrev en serie emblematiska texter till bilder av Jacob Cats fick ge upp sitt projekt därför att inget svenskt tryckeri kunde ta sig an uppgiften att trycka bilder (Olsson: 9). Vad var då Aveelens syfte med sin *Hieroglyphicum Poëticum* och vem var adressaten om kungen inte kunde läsa holländska? Många personer i Sverige, antagligen även personer i kungens närhet, behärskade språket. Bo Ralph framhåller att nederländernas ”dominans inom sjöfarten gjorde språket gångbart i vida kretsar, inte minst i Sverige” (Ralph: 383). En annan sannolik förklaring kan ha att göra med Aveelens osäkra ställning i Sverige. Han var vad man i nyare tids språkbruk skulle kalla ”projektanställd gästarbetare”. Möjligtvis skulle *Hieroglyphicum Poëticum*, som visade på Aveelens skicklighet, kunna främja en framtid för honom i hemlandet Holland om anställningen i Stockholm skulle upphöra. Adressaten var därför möjligtvis inte alls den svenske kungen, utan personer i hemlandet som skulle kunna erbjuda arbete när vistelsen i Sverige tog slut. Berättelsen om Narva var på allas läppar, och vädjandet om fred var kanske något man gärna ville höra i Nederländerna. Frågan vem som var adressaten är värd att ställas även om något klargörande svar knappast kan ges.

Aveelens vistelse i Sverige tog inte slut. Han återvände aldrig till Holland. Så länge Dahlberg administrerade *Suecia*-verket hade Aveelen bra villkor och acceptabel lön. Han gifte sig två gånger och fick flera barn. När Dahlberg dog försämrades emellertid hans villkor. Lönen halverades, och då *Suecia*-verket lades

på is blev han arbetslös. 1719 skrev han till Kunglig Majestät ”med bön om hjälp, ty han hade nu med hustru och sex då levande barn råkat i elände” (Munthe: 501). Först efter två år hörsammades hans bön. Drömmen om fred blev en chimär. Kungens planer var vidlyftiga och förödande. Narva var bara en början, skriver Laidre. ”De som av ödet valts ut att överleva kunde få vänta i över fyrtio år på att få komma hem.” (Laidre: 179).

Litteratur

Anon., *Kårt doch sanfärdig Berättelse om den glorieuse och i Manna minne oförlijklige Seger, hwarmed den Aldrahögste Gud den 20. November hafwer behagat wälsigna Kongl: May:tz af Swerige Rättmätige Wapn, emot Desz trolöse Fiende Czaren af Muscow. Narva den 28. novemb. 1700*, Småtryck: 6 sidor, Kungliga Tryckeriet i Stockholm, 1700

Aveelen, Johan van den, *Hieroglyphicum Poëticum: Carolus XII Rex Sveciæ, Ettbladstryck*, 1701. Trycket finns tillgängligt på Kungliga Biblioteket (Sv. Saml. Vitt.), Stockholm

Becker, Jochen, ”’Deas supereminet omneis’: zu Vondels Gedichten auf Christina von Schweden und der bildenden Kunst”, *Simiolus. Netherlands Quarterly for the History of Art*, 6:3/4 1972–1973

Birchner, Martin och Thomas Bürger (red.), *Alles mit Bedacht. Barockes Fürstenlob auf Herzog August (1579–1666) in Wort, Bild und Musik*, Wolfenbüttel: Herzog August Bibliothek, 1979

Cederhielm, Josias, “brev till brodern Germund”, *Karolingiska krigares dagböcker jämte andra samtida skrifter*, band VIII, August Quennerstedt (red), Lund: Gleerupska Universitetsbokhandeln i Lund, 1913

Elsky, Martin, “George Herbert’s Pattern Poems and the Materiality of Language: A New Approach to Renaissance Hieroglyphics”, *English Literary History*, 50:2 1983

Friberg, Axel, *Den svenske Herkules. Studier i Stiernhielms diktning*, Lund: Håkan Ohlssons boktryckeri, 1945

Grate, Pontus, “Inledning”, *Solen och Nordstjärnan. Frankrike och Sverige på 1700-talet*, Pontus Grate (red.), Nationalmuseum, 1993

Höltgen, Karl Josef, “Francis Quarles’s Second Emblem Book Hieroglyphikes of the Life of Man”, *Word and Visual Imagination. Studies in the Interaction of English Literature and the Visual Arts*, Karl Josef Höltgen, Peter M. Daly

och Wolfgang Lottes (red.), Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1988

Jespersen, Leon, "Sverige som hot och förebild", *Sveriges historia 1600–1721*, Nils Erik Villstrand (red.), Stockholm: Norstedts, 2011

Laidre, Margus, *Segern vid Narva. Början till en stormakts fall*, översättning Enel Melberg, Stockholm: Natur och kultur, 1996

Lund, Hans, "Porträttdikt och porträttkonst. Kellgrens poetiska hyllning till Sergel och Gustav III", *Ljuva möten och ömma samtal.Om kärlek och vänskap på 1700-talet*, Valborg Lindgärde och Elisabeth Mansén (red.), Stockholm: Atlantis, 1999

Munthe, L. W:son, *Johan van den Aveelen*, Svenskt biografiskt lexikon (II), Stockholm, 1920

Olsson, Bernt, "Inledning", *Haquin Spegel, Emblemata*, Stockholm: Bokvännerna, 1966

Ralph, Bo, "Språket och historien", *Sveriges historia 1350–1600*, Dick Harrison och Bo Eriksson (red.), Stockholm: Norstedts, 2010

Savin, Kristiina, *Fortunas klädnader. Lycka, olycka och risk i det tidigmoderna Sverige*, Lund: Sekel Bokförlag, 2011

Schabert, Ina, "Das Doppelleben der Menschenbuchstaben", *Zeichen zwischen Klartext und Arabeske*, S. Kotzinger och G. Rippl (red), Amsterdam: Rodopi, 1994

Schenkeveld, Maria A., *Dutch Literature in the Age of Rembrandt. Themes and Ideas*, Amsterdam: John Benjamins Publishin Company, 1991

Storsveen, Odd, Arvid, *Mig selv. En biografi om Henrik Wergeland*, Oslo: Cappelen Damm, 2008

Krig och fred i Hamburg

Efter första världskriget bestämde senaten i Hamburg att inga krigsmonument fick resas i staden på ett undantag när: man beslöt att utlysa en tävling om ett centralt ”Hamburger Ehrenmal” för att hedra stadens stupade soldater. Tävlingen utlystes 1929 och vanns av arkitekten Klaus Hoffmanns och skulptören Ernst Barlachs gemensamma förslag. Monumentet som restes 1931 på rådhusplatsen var en hög rektangulär stele som på ena sidan visade Barlachs lågrelief *Sörjande mor med barn* (*Trauernde Mutter mit Kind*) och på andra sidan orden ”Fyrtio tusen av stadens söner offrade sina liv för er” (”Vierzigtausend Söhne der Stadt liessen ihr Leben für Euch”). Monumentet föll inte Hamburgs nationalister i smaken, det var för vekt och defaitistiskt. Man begärde att staden skaffade sig ett stoltare och mera kraftfullt krigsminnesmärke. Snart kunde dessa kretsar sätta kraft bakom orden i och med att nationalsocialisterna erövrat politisk majoritet i senaten. 1932 blev Barlachs bild avlägsnad från stelen, och året efter, 1933, samma år som Heinestatyn på rådhusplatsen förstördes, utlystes en tävling om ett heroiserande krigsmonument. Bara tysk-ariska skulptörer fick delta i tävlingen. Det segrade förslaget av Richard Kuöhl, ett reliefprytt rätblock i grå kalksten, 8,9 meter långt, 4,3 meter djupt och 7 meter högt, blev placerat vid nuvarande Stephansplatz i södra delen av botaniska trädgården som bär det plattyska namnet Planten un Blumen (figur 22). Djupreliefen visar en kolonn soldater, 88 till antalet och fyra i bredd, alla iförda Wehrmachtshjälmar och med gevär vid axeln. Gestaltade i en ändlös marsch rör de sig från höger mot vänster längs monumentets alla fyra sidor.

En text i frakturstil på stenens ena långsida upplyser oss om att monumentet är rest för att hedra stadens 76:e infanteriregimente och dess stupade soldater under två krig: det dansk-tyska kriget 1870–71 och första världskriget 1914–18. På den motsatta långsidan är två frakturtexter inhuggna: ”Tyskland skall leva även om vi måste dö” (Deutschland muss leben auch wenn wir sterben müssen) och ”Det förgångnas stordåd är bropelare mot framtiden” (Grosstaten der Vergangenheit sind Brückenpfeiler der Zukunft). Den första textraden hämtade Kuöhl från en populär sångtext av Heinrich Lersch med titeln ”Soldaternas farväl” (Soldatenabschied), där en soldat säger till sin mor: ”Din sista hälsning får jag

Fig. 22: Richard Kuöhl, *Kriegerdenkmal*, Hamburg (1939)

genom din avskedskyss. Tyskland ska leva även om vi måste dö" (Deinen letzten Gruss will ich vom Mund dir Küssen; / Deutschland muss leben, auch wenn wir sterben müssen). Den andra meningen inmejslad i stenen pekar stolt mot givna militära segrar i framtiden. Officiellt är monumentet ett minnesmärke, men det ger snarare uttryck för aggressiv krigsromantik och hjältedyrkan. Barlachs och Hoffmanns lågmälda sorg är som bortblåst. I en artikel i *Die Zeit* 1981 skriver Karl-Heinz Janssen att monumentet inte förkroppsligar en ideologi för den enskilde, utan för det kollektiva: fyra och fyra soldater i rad, den ene den andre lik, fältmarschmässigt utrustade för krig. Monumentet blev invigt med en militärparad 1936. General Wilhelm Knochenhauer sade i sitt invigningstal att samtidens soldater förväntades för den egna militära uppgiften hämta kraft och styrka i de stupade soldaternas stora hjältemod ("aus dem grossen Heldentum deren Gefallener Kraft und Stärke für das eigene Tun zu erringen"; Matthaei).

Texten på Kuöhls monument är som sagt skriven i frakturstil. Frakturstilen var traditionellt ansedd som bärare av tysk identitet. Typisk är kalligrafen Rudolf Kochs (1876–1934) karakteristik av frakturen: den är som de mörka granarnas mustiga doft av kåda, den är som koltrastens sång i sommarnatten, som det graciöst

vajande gräset på ängen (Rück: 232). För nazisterna var frakturstilen under hela 1930-talet ett självklart uttryck för tyskheten. Den 3 januari 1941 kom ett oväntat dekret från Hitlers rikskansli. Genom sin ställföreträdare Martin Bormann tillkännagav Hitler att frakturstilen skulle avskaffas i offentliga sammanhang i det tyska riket. Ingen myndighet fick längre använda frakturstilen. Att anse ”den så kallade gotiska skriften” (”die sogenannte gotische Schrift”) som en tysk skrift var felaktigt, sades det. I själva verket bestod den gotiska skriften av ”Schwabacher Judenlettern”. Ledaren har beslutat, skrev Bormann, att antiqua-skriften i framtiden ska betecknas som ”Normal-Schrift”. Den officiella förklaringen till det överraskande beslutet var att Tredje Riket var arvtagare av det romerska imperiet. Den egentliga orsaken hade med propaganda och skriftförståelse att göra. Regimen insåg att de flesta européer hade svårt att snabbt ta sig genom en text i frakturstil (Rück: 263). Här anpassade sig således diktatorn till de länder han erövrat eller hade planer på att erövra. Frakturstilen blev emellertid kvar på krigsminnesmärket i Hamburg. De inhuggna ”Schwabacher Judenlettern” gav därmed efter 1941 stenens budskap en oavsiktligt ironisk innebörd.

Kuöhls monument överlevde andra världskriget. Efter 1945 krossade de allierade systematiskt de heroiserande och krigsförhärligande monumenten i Tyskland. Richard Kuöhls monument blev skonat därför att det räknades som minnesmärke och inte som krigsmonument. Att det inte förstördes var emellertid mycket kontroversiellt. Hamburgs senat beslöt 1972 att hugga bort skriften, men efter massiva protester i Springer-tidningarna drog man tillbaka beslutet. Den grå ”krigsklossen” (Kriegsklotz) som monumentet förklenande kallas i Hamburg, försvann in i anonymitet tills ungdomar hämtade fram den igen genom att bemåla den med starka färger och med texter som ”Weg mit Nazi-Dreck”, ”Krieg dem imperialistischen Krieg” och ”Fried den Hütten, Krieg den Palästen” (Janssen). Återigen kom diskussionen i gång: vad skulle man göra med monumentet? Redan 1949 hade en politiker, den senare borgmästaren Paul Nevermann, velat ersätta Lersch-raden med orden ”Kriget är lika vettlöst som denna kretsgång” (”So sinnlos wie dieser Kreislauf ist der Krieg”). Senaten beslöt emellertid att minnesmärket skulle stå kvar oförändrat som ett historiens vittnesbörd, kompletterat med en informationstext vid dess sida som skulle avheroisera kriget och inskärpa behovet av fred. Tanken kom upp att man skulle förvandla Kuöhls krigsmonument till ett fredsmonument. Man utlyste en tävling om en antikrigsskulptur som skulle placeras i närheten av Kuöhls monument och fungera i dialog och kontrast till detta. Skulptörens uppgift skulle vara att omgestalta platsen på så sätt att dialogen eller interaktionen mellan de två monumenten skulle framstå som en maning

mot krig. På rekommendation av Hamburgs konstkommission blev skulptören Alfred Hrdlicka från Wien tillfrågad, vilket kan se ut som en tanke: Hrdlicka var ingen rikstysk arisk person till skillnad från alla de tävlande 1933. Hans framlagda förslag accepterades (Janssen).

Medan Kuöhls monument är geometriskt stringent, massivt, samlat, enhetligt och tydligt är Hrdlickas skulptur (1985/1986) oöverskådlig, kaotisk och öppen. Den är gyttrig och centrifugal på samma gång. Materialet är svart brons och vit marmor (figur 23). Kuöhls krigsmonument i grå sandsten är lätt att fatta med sin tydligt föreställande representation av marscherande soldater samt med texter som styr tolkningen. Inför Hrdlickas verk blir betraktaren sannolikt mera frågande. Formspråket är modernt och inte helt lättillgängligt. Att skulpturen refererar till en nattsvart sida av tillvaron borde emellertid vara uppenbart för de flesta som råkar passera verket i parken. Vi ser en mörk fristående vägg som försöker hålla sig upprest, vi ser förbränd bråte och människospillror i form av en förkolnad flicka. Ingen verbal text som leder oss mot en specifik tolkning finns närvarande. Det är som om fasan i Hrdlickas skulpturgrupp är utom räckhåll för orden. Det är som att stanna inför en scen i Dantes *Inferno*. Men skulpturen i

Fig. 23: Alfred Hrdlicka, *Mahnmal gegen den Krieg*, Hamburg (1985/86)

sig pekar inte ut någon specifik händelse eller situation. Det är betraktaren som måste ladda skulpturen med mening. Utan verbala direktiv lägger tolkningen sig på en abstrakt eller generell nivå. E. H. Gombrich slår fast: ”language can specify, images cannot”. Detta är viktigt att notera när det gäller relationen mellan ord och bilder, säger han: ”Unlike images, language can make that vital distinction which has concerned philosophers since the days of Plato, the distinction between universals and particulars” (Gombrich: 167). För den som inte känner till beställarnas avsikt tycks de två skulpturverken i Hamburg stöta bort varandra. De tycks inte vara involverade i något fungerande samtal. Den enas diskurs är konkret, den andras generaliserande. Den ena specificerar en semantisk innebörd i mötet mellan bild och verbalt språk, den andra är semantiskt öppen med en läsning och en tolkning som ligger i betraktarens öga bortom orden.

På gräsmattan några meter från Hrdlickas skulpturgrupp står en stor skylt med vita bokstäver på blå botten (figur 24). Dess uppgift är att förmedla relationen mellan de två skulpturverken. Skylten berättar sakligt om förbudet mot hjältemonument efter första världskriget, om nazisternas missnöje med Barlachs monument på rådhusplatsen, om tävlingen 1933 och Kuöhls monument med

Fig. 24: Informationsplatta till Kuöhls och Hrdlickas monument

dess ”kriegsvorbereitende NS-Propaganda”. Skylten berättar vidare om senatens beslut 1945 att bevara monumentet som ett vittnesbörd om krigets fasor, att utlysa en tävling om ett motmonument samt att sätta upp en skylt som skulle informera om de båda skulpturverken. Avsikten var att interaktionen mellan de två verken skulle omforma platsen från att vara ett ställe för krigsförhärligande till att bli en plats där man tar avstånd från krig. På skylten läser vi att Hrdlickas skulptur har titeln *Mahnmal gegen den Krieg* (*Manande minnesmärke mot krig*). Vi läser att Hrdlickas ursprungliga idé hade varit att placera fyra skulpturdelar med fyra olika teman på en grundstruktur av ett sönderbrutet hakkors, men att bara två av dessa kom till utförande. Den ena utförda delen av Alfred Hrdlickas skulptur är en bildvision av *Hamburger Feuersturm*, dvs. de allierades bombning av Hamburg den 27 juli 1943. I sin prosatext *On the Natural History of Destruction* beskriver W. G. Sebald denna fasansfulla händelse. Angreppet orsakade en eldstorm som lade halva staden i ruiner. 35000 människor dödades. Staden förvandlades till ett hav av lågor som nådde upp till 2000 meters höjd. Elden

> drog till sig syret med sådan kraft att luftströmmarna nådde orkanstyrka och dånade likt mäktiga orglar där alla register dragits an på samma gång. I tre timmar brann det så. När stormen kulminerade lyfte den av gavlar och hustak, slungade bjälkar och hela affischväggar genom luften, vred upp träd ur marken och drev människor framför sig som levande facklor. Bakom rämnande fasader sköt lågorna fram höga som hus, rullade likt en flodvåg med en hastighet över 150 kilometer i timmen genom gatorna, snurrade som eldhjul i sällsamma rytmer över de öppna platserna. I somliga kanaler brann vattnet. (Sebald 2004: 1023)

Den andra delen av Hrdlickas verk med titeln *Untergang KZ-Häftlingen* refererar till sänkningen av tre skepp i Lübecks hamn, den stora praktfulla atlantångaren *Cap Arcona*, hemmahörande i Hamburg, samt två mindre passagerarbåtar. Sänkningen ägde rum den 3 maj 1945, tre dagar efter Hitlers självmord och fyra dagar före kapitulationen. Skeppen var överfulla med fångar som hade överförts dit från koncentrationslägret Neuengamme. De fångar som försökte rädda sig i land undan det brinnande skeppet blev nedskjutna av de tyska vakterna. Royal Air Force som utförde bombningen lär inte ha vetat att skeppen inhyste fångar. 7000 människor dog i attacken som räknas till historiens värsta skeppskatastrofer. Omständigheterna kring sänkningen har aldrig blivit klarlagda. Både engelska

och tyska myndigheter har hemligstämplat dokumentationen 100 år framåt.

Berättelserna kring eldstormen i Hamburg och sänkningen av fångskeppen i Lübeck är något som interfolieras i Hrdlickas skulpturgrupp bara om man läser de vita orden på den blå skylten. Texten kan ses som expanderande bildtext som griper in i vår tolkning. Den aktualiserar och införlivar en kunskap som det är svårt att värja sig emot. Orden kan med en viss försiktighet jämföras med paratexter. Med paratext menar Gérard Genette interpretationströsklar som läsaren passerar innan han eller hon går in i och tillägnar sig en litterär text. Det kan vara frågan om författarnamn, titel, förord, förlagsnamn, dedikationer och dylikt (peritexts), eller det kan vara bakgrundsinformation av olika slag som ligger utanför bokens pärmar (epitexts). Medan titeln och deltitlarna på Hrdlicks skulptur kan kallas peritexter kan man kalla Sebalds berättelse om eldstormen i Hamburg en epitext till konstverket. Hrdlickas antikrigsskulptur fungerar på liknande sätt som Picassos *Guernica*. Det är tveksamt, skriver John Fisher, ”that the impact of *Guernica* could have been achieved without that verbal identification with the historical event of 1937 and the attendant social and emotional consequences” (Fisher: 292). Titeln på Picassos målning säger inte så mycket. Den anger namnet på en baskisk stad. Den säger inget om vad som hände i Guernica den 26 april 1937. Bara genom kompletterande epitexter kommer vi åt Picassos politiska och humanistiska avsikt. Den duomediala interaktionen indikerar en tolkningsväg.

Fig. 25: Dialogen mellan Kuöhls och Hrdlickas monument

Titeln *Manande minnesmärke mot krig* fungerar utpekande, den leder den förbipasserandes uppmärksamhet från den blåvita informationstavlan till dialogen mellan Kuöhls och Hrdlickas skulpturer. På den blå skylten ges Hrdlickas skulptur beteckningen kontrasterande minnesmärke (Gegendenkmal). När vi läser texten etablerar de två verken sig omedelbart som varandras motsatser. Ett självgott och strikt preusseri möts i den botaniska trädgården av en krossad, massakrerad värld. Sammanställningen av eller mötet mellan de två verken genererar en innebörd som ingen av bilderna kommunicerar på egen hand (jfr Bryson: 4). I denna kontext förvandlas texten på ”krigsklossen” till en bitter ironi som kan uttryckas i Paul Nevermanns ord: ”So sinnlos wie dieser Kreislauf ist der Krieg.” För den som är hemmahörande i Hamburg och för den som till äventyrs bodde i staden 1943 är innebörden av konfrontationen mellan de två skulpturverken uppenbar. Hamburgs invånare bär den historiska kunskapen om stadens inferno som en ryggsäck. De flesta av oss andra ser först sambandet när vi läser texten på den blå informationstavlan.

Litteratur

Bryson, Norman, *Word and Image. French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge: Cambridge University Press, 1981

Fisher, John, ”Entitling”, *Critical Inquiry*, 11:2 1984

Genette, Gérard, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997

Gombrich, Ernst H., *Topics of our Time. Twentieth-Century Issues in Learning and in Art*, London: Phaidon Press, 1991

Hennings-Rezzaii, Julia, *Das Gegendenkmal von Alfred Hrdlicka am Dammtordamm*, Hamburg: Diplomica Verlag, 1997

Janssen, Karl-Heinz, ”Ein Denkmal – eine Verirrung”. Hämtat från *Die Zeit*, http://www.zeit.de/1981/36/ein-denkmal-eine-verirrung. Publicerat 28 augusti 1981, hämtat 10 januari 2013

Klaucke, Günter och Karl Hermann, “Cap Arcona”. Hämtat från Cinetick:s flashsite, http://cap-arcona.com. Publicerat 2004, hämtat 10 januari 2013. Information om Günter Klauckes och Karl Hermanns dokumentärfilm *Der Fall Cap Arcona*

Levinson, Jerrold, ”Titles”, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 44:1, 1985

Marg, Volkwin och Reiser Schröder, *Architektur in Hamburg seit 1900*, Hamburg:

Junius Verlag, 2000

Matthaei, Rolf-Fredrik, "Das Kriegerdenkmal am Dammtor". Hämtat från Rolf-Fredrik Matthaeis webbplats, http://fredriks.de. Artikel om Richard Kuöhls krigsmonument (http://fredriks.de/Kuoehl/krieg_hh.php?f=3). Senast uppdaterat 10 augusti 2012, hämtat 10 januari 2013

Pipes, Jason, "The Sinking of the Cap Arcona". Hämtat från Feldgrau.com – research on the German armed forces 1918–1945, http://www.feldgrau.com/articles.php?ID=79. Publicerat 1996–2009, hämtat 10 januari 2013

Rück, Peter, "Die Sprache der Schrift – zur Geschichte des Frakturverbots von 1941", *Homo scribens. Perspektiven der Schriftlichkeitsforschung*, Jürgen Baurmann, Hartmut Günther och Ulrich Knoop (red.), Tübingen: Niemeyer, 1993

Sebald, W. G., *On the Natural History of Destruction*, London: Penguin Books, 2004

Sebald, W.G., *Dikt, prosa, essä*, översättning Ulrika Wallenström, Stockholm: Albert Bonniers Förlag (Panache), 2011

Illustrationer

Omslagsbild: *Meeting Point*. Centralstationen i Amsterdam. (Foto: Hans Lund)

1. Waldemar Otto, *Heine*. Bronsmonument på Rådhusplatsen i Hamburg. (Foto: Hans Lund)
2. Stenhäll på Ramsundsberget i Södermanland. Reproducerad från Eija Lietoff (red.), *Runestones. A Colourful Memory*, Uppsala: Museum Gustavianum, 1999 (33)
3. Bildplakett från rymdsonden Pioneer. Reproducerad ur E. H. Gombrich, *Kunst og billedanalyse. Udtvalgte essays*, Köpenhamn: Nyt nordisk Forlag Arnold Busck, 1979 (65)
4. Albrecht Dürer, förarbete till kopparstickserien *Den Stora Passionen* (1498). Reproducerad ur José Saramago, *The Gospel According to Jesus Christ*, London: The Harvill Press, 1993
5. Harald Hauswald, Brandenburger Tor den 22 december 1989. © Harald Hauswald /OSTKREUZ
6. Pennteckning ur Paul Auster, *New York-trilogin*, Stockholm: MånPocket, 2000 (101)
7. Vilhelm Pedersen, illustration i *H.C. Andersens Eventyr og Historier*, band I, Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel, Nordisk Forlag, 1935 (142)
8. William Thackeray, illustration i Thackerays roman *The Rose and the Ring*, reproducerad ur Peter de Voogd, ”Tristram Shandy as Aesthetic Object”, *Word & Image*, 1:4 1988 (389)
9. Illustrerad text ur Karen Blixen, *Den afrikanske farm*, Köpenhamn: Gyldendalske Boghandel Nordisk Forlag, 1942 (249)
10. Illustrerad text ur Karen Blixen, *Out of Africa*, London: Penguin Books, 1985 (176)
11. *The Sport Bay Window*, glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York, 1951 (fotograf okänd)
12. *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York, 1951 (fotograf okänd)
13. *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York, 1951 (fotograf okänd)

14. *The Sport Bay Window*, detalj ur glasmålning i The Cathedral Church of Saint John the Divine, New York, 1951 (fotograf okänd)
15. Text på hus vid Alexanderplatz i Berlin. (Foto: Hans Lund)
16. Burger King vid Mönckebergstrasse i Hamburg. (Foto: Hans Lund)
17. Signatur på ett av Hector Guimares hus i Paris. (Foto: Hans Lund)
18. Text på ett privathus i Heidelberg. (Foto: Henrik Lund)
19. Ulysses-plakett i Dublin. (Foto: Hans Lund)
20. Joh. V. D. Aveelen, *Hieroglyphicum poëticum*. Ettbladstryck från 1701. Kungliga Biblioteket i Stockholm
21. Joh. V. D. Aveelen, *Hieroglyphicum poëticum*. Ettbladstryck från 1701, detalj. Kungliga Biblioteket i Stockholm
22. Richard Kuöhl, *Kriegerdenkmal*, Hamburg 1939. (Foto: Hans Lund)
23. Alfred Hrdlicka, *Mahnmal gegen den Krieg*, Hamburg 1985/86. (Foto: Hans Lund)
24. Informationsplatta till Kuöhls och Hrdlickas monument i Hamburg. (Foto: Hans Lund)
25. Dialogen mellan Kuöhls och Hrdlickas monument. (Foto: Hans Lund)

Skrifter utgivna av
Intermedia Studies Press
Lunds universitet

1. *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, 2007, 436 s., ill. Redaktörer: Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn & Heidrun Führer
2. *Gunnar Ekelöf mellan konstarterna – fyra essäer*, 2010, 73 s., ill. Redaktörer: Mikael Askander & Jørgen Bruhn
3. Hans Lund, *Det runda brunnslocket. En duomedial artefakt under fötterna*, 2011, 47 s., ill. Skriftserieredaktörer: Jens Arvidson & Mikael Askander
4. Hans Lund, *Mötesplatser. Ord och bild i samspel*, 2013, 139 s., ill. Skriftserieredaktör: Jens Arvidson