LUND UNIVERSITY

Bibeln i Bild. Om den obligatoriska "stofferingen" av kyrkorummet under 1700-talet

Färnström, Maud

Published in:
Den gamla översättningen. Karl XII:s bibel och dess receptionshistoria

2005

Link to publication

Citation for published version (APA):
Färnström, M. (2005). Bibeln i Bild. Om den obligatoriska "stofferingen" av kyrkorummet under 1700-talet. I B. Holmberg (Red.), *Den gamla översättningen. Karl XII:s bibel och dess receptionshistoria* (s. 41-56). Acta Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis.

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

Download date: 12. Oct. 2024

Bibeln i Bild
Om den ”obligatoriska stofferingen” av kyrkorummet under 1700-talet

Bakgrund

Karl XII:s bibel innehåller, som bekant få bilder. Någon bred spridning av detta tunga verk var knappast kalkylerad, texten förbehölls prästerskapet att tolka och verbalt utlägga.[1] Denna ”exklusivitet” kom under århundradet att kompenseras av ett i högsta grad illustrativt måleri, där den kyrkliga interiören som sådan togs i bruk för att översätta bibelns textmässiga elementa till en visuell motsvarighet. Behovet av denna visuella förstärkning tycks ha ökat under 1700-talets gång, fram till ca 1780, då en nedtrappning märks av frekvensen. När det nya seklet inleddes upphörde denna verksamhet och därför, får man förmoda, behovet av en dylik visuell retorik.

Grundläggande för hela den bildproduktion som igångsattes ungefärligen med den nya bibelöversättningens spridning är nyttjandet av kyrkorummet i sin helhet som en rymd, där modellen av ett normativt symboliskt universum representerades. Huvuddragen i denna modell bestod av en apokalyptisk bildberättelse. Kyrktakets grundläggande mönster blev himlapällens, ett traditionellt manér att förläna rummet en sakral status. En dylik bemålning hade tidigare utförts i freskoteknik, varvid ett anmärkningsvärt drag i 1700-talets kyrkomåleri är oljetekniken, vilken med sin skimrande lyster ger en suggestiv kraft åt bilderna. Mot himlapällens grundläggande mönster drivs skyarna fram och åter varvid allehanda figurer blir synliga för att förmedla bibelns budskap om bot och bättring, salighet eller fördömelse, stundtals ackompanjerat av verbala budskap, bibelcitat ”på swensko”.

Alltsedan tidig medeltid fanns en utvecklad schablon för hur den yttersta domen skulle representeras i kyrkorummet.[2] I mittskeppet, längst fram mot koret, återgavs den återuppståndne Kristus. Vidare västerut fortsatte vanligen den imaginära celesta sfären, där änglar och de utvalda vistades. Längst västerut, på minst heligt laddad plats återgavs helvetet, dit de avvisade, fördömda, de vantrogna och de otrogna förvisats. Det är just där som den folkliga målarfantasin utbreder sig i alla upptänkliga variationer på temat ondska och straff. Till yttermera visso tenderar detta helvete att växa i storlek under seklets gång, med en kulmen runt 1760-70. Vi är väl medvetna om att målarna inte främst handlade efter eget skön, utan på uppdrag.[3]

Beslut hade dessförinnan fattats i sockenstämman, där den lokale prästen var ordförande, om bemålning av kyrkans rum. Några fall ger vid handen, att man redan på detta stadium i processen hyste deciderade önskemål. Härvidlag kan det antas, att influenser från andra kyrkor som redan bemålats spelade en stor roll, även om detta knappast förklarar frekvensen av ett apokalyptiskt motiv, där helvetesdetaljen blev så dominerande.

---

[1] Hilding Pleijel nämner beträffande bokbeståndet i Västergötland, att ”bibeln ännu år 1812 – enligt en dåtida uppgift – icke fanns mer än i ett hem av 81 eller 82”. Pleijel ”Katekesen som svensk folkbok”, Pleijel/Olsson/Svensson *Våra äldsta folkböcker* Lund 1967 (2a uppl), ss 93-94.

[2] Redan på 1000-talet dekorerades Baptisteriet i Florens med ett omfattande ikonografiskt program, där yttersta domen återgavs i mosaik. Under 1400- och 1500-talen spreds träsnittsbilder med framställningen, som snart antar en schablon-karaktär, vilken förändras något med reformationen.
Lorenzo Lorenzi *Devils in Art. Florence, from the Middle Ages to the Renaissance*, Florens 1997

[3] I sockenstämmoprotokoll förekommer ärendet, stundtals med angivande av önskad motivkrets. Carl-Martin Bergstrand anför ett par exempel, från Kymbo 1769 med följande citat: ”Blef beslutat at kyrkotaket skall målas på sätt som följer: I Choret Heliga Trefaldigheten, främst i kyrkan wid Predikostohlen twå Englar med en bok emellan sig, der näst dhe dödas upståndelse alt på en blå himmel, hwar några lösenglar med basuner synas och molnfläckar och sist helfwetit. Disken målas, gardiner giöras kring altaretaflan och löfwärk af åtskilliga färgor kring fenstren för en summa af etthundradefemtijo Dr. Silfmt.” C-M Bergstrand *Kulturbilder från 1700-talets Västergötland II*, Göteborg 1934, s 183.

Problem

Med hänsyn till det begränsade utrymmet har jag valt att fokusera den kommunikationskedja som kan skisseras mellan den nya bibelöversättningens eskatologiska innehåll och 1700-talsförsamlingen i gemen, där majoriteten inledningsvis knappast var läskunnig. Diskrepansen mellan polerna i denna kedja är stor. Vad händer med det textmässiga budskapet då det översätts så som här sker? Är det möjligt att nå kunskap om hur man uppfattade den bibliska texten, tolkad och omtolkad genom flera led för att i andra änden presenteras och percipieras i verbal och visuell form? Vad uttrycker detta behov att återge allt hemskare varnande modeller av verklighetstolkning inför människor som, får man förmoda, inte hade tillgång till ursprungstexten och som därtill var mer eller mindre tvingade att konsumera denna bildvärld och världsbild? Och slutligen: Vad betyder det plötsliga sammanbrottet för den idé om förmedling som tidigare tillmätts en sådan vikt?

Möjlig metod?

De figurativt hållna bilderna är i sig inte svårtolkade, språket är tämligen klart, om än inte koncist och vi känner deras referent i den bibliska texten. Samtidigt vet vi att kunskapen i dåtidens församling var bristfällig, vilket vi antar var en uppenbar anledning till bildernas existens, dvs den didaktiska.

För att komma vidare med bildtolkningen känns Panofskys ikonologiska metod användbar, men för att därbortom blottlägga en överföringskedja, blir det nödvändigt att snegla mot andra teoretiker. Det är just här det kan vara intressant att fokusera frågan om vad översättningen av en översättning mellan olika medier kan innebära. Kan detta måhända kasta nytt ljus över frågan detta måleris uppgång och fall?

Det legitimerar sneglingen mot intertextuella teorier, där man undersöker just dessa frågor, dvs överföringen mellan olika medier. Vanligen behandlas förhållanden som är omvända det här aktuella, nämligen överföringen från bild till text, den s k ekphrasis. I det här aktuella fallet gäller det ju en överföring från text till bild. Detta bör inte hindra oss från pröva ett närmande till dessa interartiella teorier.

Måleriet

Det är svårt att förmedla det överväldigande intryck som det heltäckande bildprogrammet ger sin betraktare. Följande reducerade presentation är tematisk och kronologisk. Det innebär att tre delmotiv i cykeln presenteras, 1. den återkommande Kristus, 2. bilden av de saligförklarade, 3. bilden av de fördömda och deras plågoandar. Kronologiskt behandlas bildernas tidiga utformning under perioden 1700-1730, därefter den mest högfrekventa perioden 1730-60 och slutligen under den avtynande fasen 1760-1800. Detta åskådliggör förhoppningsvis något av den förskjutning som är märkbar i tolkningen av det bibliska budskapet, samt den föränderliga vikten av att framhålla budskapet inför församlingen.

”Och tå skal synas menniskiones Sons tekn i himmelen: och tå skola all slächte på jordene jämra sigh och skola see menniskiones Son komma i himmelens skyh medh stora kraft och härlighet. Och han skal uthsända sina Änglar medh höga basuna röst: och the skola församla hans uthwalda ifrå the fyra wäder; ifrå then ena himmelens ända til then andra.”
Matt 24:30-31

Kristi återkomst signalerar startskottet i den handlingskedja som teatraliskt målas upp i kyrkans tak, välvt, så som man tänkte sig himlapällens beskaffenhet. Här har konstnärerna haft flera textmässiga källor att ösa ur: ibland är det tydligt vilket ställe i bibeln som favoriserats, i andra (de flesta) fall är detta mindre uppenbart och bilden tycks hänvisa till andra verbala och visuella källor. Bilderna är, trots bibelns ord om ”tekn” så gott som uteslutande av ikonisk karaktär.

I 1700-talets tidigaste återgivningar av bildcykeln framställs Kristus efter väl inarbetade schemata, som en fysisk person, omgiven av en strålkrans och konventionella symboler som jordklot och regnbåge. Gestiken utgör det starkaste betydelsebärande tecknet – här sker separationen mellan ont och gott – det är nu allt blir uppenbarat som förut varit dolt. Färgerna är likaledes symboliska, Kristus omges ofta av en röd praktfull mantel och han visar sig i en gultonad strålkrans som avviker mot himlarnas ljusblå bakgrund.

Om motivet som sådant företer smärre olikheter, är dessa större vad gäller målarens tekniska skicklighet.

(Bild 1. Christian von Schönfelt: *Den återkommande Kristus,* 1709 Bro K:a, Bohuslän)

Denne flitigt anlitade målare utarbetar strax en egen schablon för scenen, vilken han upprepar i kyrka efter kyrka. Som figurmålare är han en av de skickligare, även om hans dekorativa inslag håller en högre teknisk standard.

I Barnarps kyrka framställs scenen med förlagan indirekt angiven då målaren valt att återge det tveeggade svärd som förekommer i Upp 1:16. Texten lyder: ”Och han hade i sin högra hand siu stiernor och af hans mun uthgick ett skarpt tweäggiat swärd; och hans ansichte skeen såsom klara solen”. Bilden är mer dynamisk, rörlig än brukligt är, också här ackompanjerad av en textmässig utsaga, separerad från bildrymden via ett språkband.

(Bild 2. Johan Kinnerus: *Den återkommande Kristus,* 1730 Barnarps k:a Småland)

Väl hunna till senare delen av seklet kan det konstateras, att klyftan vidgats mellan relativt skickliga målare/konstnärer och direkta hantverkare, mer skolade i plankstrykning. På många håll leds tankarna till det folkliga, dekorativa måleriet, som somliga tycks mer hemmastadda i än kyrkligt, figurativt och narrativt måleri. Påfallande ofta tycks denna kategori av utövare besitta ett större religiöst allvar, medan de målare som vid seklets sista decennier i skicklighet närmar sig det akademiska måleriet, ofta tycks mer upptagna av att visa prov på sin konstnärliga skicklighet.

Som en slutpunkt i den hundraåriga traditionen framstår exemplet i Idala i Halland, där J M Hultgren 1795 målade taket i en pastellblå, homogent struken ton. Kristusfiguren har här blivit en docklik figur med vänlig min, som välkomnar och/eller avvisar, ingen sträng domare längre som uttalar sin allt avgörande dom över mänskligheten.

(Bild 3. Jakob Magnus Hultgren: *Den återkommande Kristus,* 1795 Idala k:a Halland)

Framställningen av Kristus följer således ganska bokstavstroget bibelns textställen, ibland förstärkt av textmässiga utsagor, direkta bibelcitat. Bibelns innehåll har självfallet en primär roll i bildernas innehåll, de fungerar m a o illustrativt, men uttrycket torde snarare härröra från andra tillgängliga bildmässiga källor och förebilder.

Nästa utvalda motivkrets handlar om den tudelade mänskligheten, först representationen av de saligförklarade. Någon parabel i bibeltexten som direkt motsvarar målarnas bild är svårfunnen. Också här arbetas efter en transformerad schablonbild, en parafras på vad som resterat i form av förebilder sedan medeltiden. Ettbladstryck i träsnitt hade en förhållandevis stor spridning och följde med gesällvandrande målare från Tyskland in i Sverige. Bladen kopierades och kunde därmed avlägsnas ganska långt från sina original.

I en tidig framställning på bakre väggen i Kållereds kyrka tecknas bilden av de saliga som små, nakna figurer som jublande sträcker sina händer upp mot himlen, dit de strax förväntas stiga.

(Bild 4. Erik E:son Grijs: *De saligförklarade* Kållereds kyrka 1711)

I en bild med samma motiv, målad 1741 av Jonas Ahlstedt, ser vi ett antal av de äldste, som enligt bibeltexten redan befinner sig på Kristi högra sida i en sfär som den mänskliga fantasin bara kan placera i himlen. Dessa utvalda är påklädda, i praktfulla dräkter, inte olika den illustration som i bibelöversättningen visas i illustation till 2a Krönikeboken innehåller en ”Öfwersteprest”. I denna kyrkas bild är språkbanden legio.

(Bild 5. Jonas Ahlstedt: *De saligförklarade* Svenneby k:a 1741)

Tar vi därefter ytterligare ett steg framåt på tidsaxeln och skärskådar målaren J C Weissterns verk i Mossebo kyrka från 1774, blir vi varse den tekniska skickligheten. Målaren förmår att ge plastisk form åt sina figurer och massan av saligförklarade människor uttrycker han som ett tecken bestående av ett ljushyllt konglomerat av nakna kroppar, där någon enstaka person markerar enhet genom att draperas i färgrik klädnad, vilket attraherar blicken. Männen är mörktonade medan kvinnorna på traditionellt sätt återges i ljusare toner. Det tycks som om målaren njutit av att visa sin skicklighet och kunskap i anatomi och konstens världsliga mål.

(Bild 6. J C Weisstern: *De saligförklarade*, Mossebo kyrka 1774)

Varken bokstavstrohet eller direkt förvanskning av den bibliska källan kan konstateras i skildringen av de utvalda saliga, då inte mycket framkommer beträffande deras vidare öden. Målarna har lämnats åt sin fantasi, men än mer åt hävdvunna förebilder, där man nöjt sig med själva polariseringen vid domsakten, inte att skildra en framtida fortsättning.

Den sista motivgrupp jag vill belysa gäller, som sagt, skildringen av de fördömda. Det är utan jämförelse dessa utsagor som givits störst plats, störst dimensioner, störst variationer.

Vi har redan begrundat skildringen av de saliga i Kållered i den tidiga målningen från 1711 och kan konstatera, vid jämförelse med de fördömdas öde här, att bilden inte är påträngande eller högljudd. Snarare är det traditionell symmetri och balans som understryks, fjärran från den oförblommerade helvetesretorik som efterhand visualiserades runtom i kyrkorna. Formatet är diminutivt liksom de enskilda detaljerna, som givits samma dignitet. Bilden förmedlar knappast den förhöjda känsla av skräck som strax tycks bli ett syfte med framställningen som sådan.

(Bild 7. Erik E:son Grijs: *Människor och djävlar i helvetet*, Kållereds kyrka 1711)

Hunna till mitten av seklet kan vi konstatera vad som nu blivit regel: ett utbrett helvete över kyrkans hela västra takparti. Här återges fantasifoster i de mest fasansfulla skepnader, ackompanjerade av elden och inte minst –de fördömda som plågas. Målarna har sökt i sin fantasi efter alla medel att framställa vad som kan upplevas som skräckinjagande och framställningarna uppvisar en rik provkarta på suggestiva former, vilka avslöjar tidens attityder till det onda i samhället. Plågorna i helvetet är relaterade till de fem sinnena, även om det var och är ögat som percipierar hemskheterna upptogs de av hela sinnet.

(Bild 8. D Ross: *Man i helvetet med kortspel*, Fors kyrka 1746)

Här är det uppenbart vad synden bestått i, kortspel, tobaksrökning och dryckenskap, problem som var akuta för ordningsmakten, liktydig med kyrkan.

Då seklet närmar sig sitt slut avtar den bildmässiga helvetesretoriken i i kyrktaken.

(Bild 9. Sven Niclas Berg: *Djävul i helvetet*, Gryteryds k:a 1772)

Någon gång sprattlar det till i vad som kan kallas en dödsryckning – det svulstiga takmåleriet blev som företeelse strax obsolet. Följande decenniers arbete i kyrkorna ägnades åt övermålning, ett utplånande av föregående generationers ambitioner.

<u>Utvärdering</u>

Med kännedom om den i tiden föga spridda läs- och skrivkunnigheten är det rimligt att anta, att de flesta lokalt verksamma landsbygdsmålare inte själva kunde läsa de bibliska berättelser de fick i uppdrag att skildra i bild. Vi kan därför skissera en förmedlings- eller överföringskedja, från den lokala prästen, en auktoritär person som sannolikt var läs- och skrivkunnig, till målaren, som hade en rudimentär kunskap i ämnet. Målaren gjorde sin egen tolkning av prästens ord, vilka anpassades till tidigare inhämtad kunskap och erfarenheter, vilket med fantasins tillskott översattes till en figurativ bild. Denna tolkning percipierades i sin tur och internaliserades med tiden av publiken, dvs församlingen, som därvid gjorde

ytterligare en tolkning och jämkning av innehållet till en förförståelse som inledningsvis var gemensam, kollektiv.

Vi kan med Roman Jakobson konstatera att en överföring sker enligt dennes tredelade system, där förhållandena tycks vara kongruenta med den tredje kategorin, nämligen ”överföring av verbala tecken till ett ickeverbalt teckensystem”, liktydigt med en ”intersemiotic translation”.[4] Överföringen i vårt fall, av den eskatologiska berättelsen kan konkretiseras enligt följande:

1. prästens tolkning och utläggning av bibeltexten 2. överföringen till målaren 3. målarens tolkning och överföring till församlingen 4. församlingens tolkning och omtolkning av en kunskap ”taken-for-granted”, vilken fungerade bekräftande för ett symboliskt universum som alla förutsattes vara delaktiga i.

Självfallet förvanskades budskapet i den överföringskedja som skisserats: drag som finns närvarande i ett medium är bara bildligt närvarande i det andra. En annan diskrepans mellan förebild och efterbild är den som rör tid och rum: texten utspelar sig i den tid som behövs för att läsas medan bilden utspelar sig i ett rum, här både fiktivt och verkligt, den har m a o en rumslig dimension. Detta ger bilden en verklighetsförankring som indirekt kan förklara dess förekomst i detta sammanhang: det ikoniska tecknet är ovedersägligt, det ögat ser är åtminstone delvis sant. Bilderna av helvetet bör ha haft en skräckinjagande effekt, åtminstone inledningsvis. Men, symboler slits och ögat vänjer sig snabbt. Vad som först upplevts i sin svårmodiga och tragiska dimension tillförs snart nog en komisk eller burlesk. Framställningen mister successivt sin förankring, en effekt som understöddes av en världsbild i stark förändring, där religionen inte hade längre hade en dominerande roll.

Ytterligare en betydelsefull faktor i det aktuella överföringsproblemet är det osammanhängande och polysemiska i den textmässiga förebilden. Berättelsen återges på olika sätt, på olika ställen i bibeln, men alltid kryptiskt och gåtfullt. Kyrkomålningarna bildar en serie av det osammanhängande materialet, de beskriver till skillnad mot bibeln ett narrativt förlopp, även om inte hela cykeln kan läsas på samma följdriktiga sätt som exvis dagens ”comic strip”. Många gånger uppstår en direkt relation mellan ord och bild, förebild och efterbild i de fall där målaren valt att förtydliga bildens innehåll med en verbal utsaga, ett bibelcitat, som inte nödvändigtvis hämtats från det aktuella textstället i bibeln. Målaren gär sin egen sammansättning. Likheten mellan text och bild, mellan den textuella och den ikoniska utsagan måste nog förklaras diffus.

Också på en annan punkt kan diskrepansen konstateras mellan bilderna och deras textuella förlaga, nämligen vad gäller bildernas fiktiva rörlighet. De tvingar betraktaren att röra sig i rummet för att kunna tolka programmet i dess helhet. Detta var ju knappast möjligt i det överfulla kyrkorummets sträckning, med dess tilltagande laddning av helighet som fick bestämma bildernas lokalisering i rummet, där de anpassades till publikens sociala och ekonomiska rang och åstadkom en fragmenterad läsning –olika sociala skikt fokuserade olika detaljer av måleriet.

I ett berömt citat menar Simonides från Ceos att måleri är stum poesi och att poesi är talande bild. Jag kan inte riktigt hålla med vad gäller de här aktuella bilderna, som upplevs mer som talande, rentav utropande, än stumma. Detta åstadkoms av deras suggestiva, högst retoriska bildspråk, som förmår tala till fler sinnen än det visuella. Bilderna får en mnemoteknisk betydelse, de präglas i sinne och minne som en normativ världsbild.

Det kanske mest intressanta med hela denna bildproduktion är just det förändrade förhållningssätt som jag redan antytt kan iakttas under perioden ifråga. Detta kulminerar med överstrykningen, dvs utplånandet av hela denna bildvärld – och världsbild! Om vi med Leonardo medger, att måleriets visuella teckenkaraktär är mer verkningsfull på det mänskliga

---

[4] Claus Clüver, ”Om intersemiotisk överföring” i Lagerroth/Lund/Luthersson/Mortenson, red., *I Musernas Tjänst*, Stockholm/Stehag 1993, sid 169-204.

sinnet än texten, kan vi här dels konstatera att intertextuella teorier är fruktbara redskap vid förståelsen, samtidigt som vi konstaterar dessa teoriers ofullkomlighet vad gäller bildernas förlorade trovärdighet då det nya seklet, 1800-talet inträdde.

Litteratur:

Berger, Peter/ Luckmann, Thomas, *The social construction of reality. A treatise in the sociology of knowledge,* Middlesex, England, 6e utg. 1991 (1966)

Bergstrand, Carl-Martin, *Kulturbilder från 1700-talets Västergötland II*, Göteborg 1934

Biblia, Thet är All then Heliga Skrift På Swensko; Efter Konung Carl then Tolftes Befalning, Faksimilutgåva, Stockholm 1978 (1703)

Clüver, Claus, ”Om intersemiotisk överföring”, Lagerroth/Lund/Luthersson/Mortenson, red., *I Musernas Tjänst,* Stockholm/Stehag 1993, sid 169-206

Fernlund, Siegrun, *Götheborgs Stadz Konst- och Målare-Embete*, Lund 1983

Färnström, Maud, *Himlens Fröjd eller Helvetets Fasa. Perspektiv på västsvenska kyrkomålningar från 1700-talet,* Lund 2001, diss.

Hallbäck, Sven Axel, *Det efterreformatoriska dekorativa kyrkomåleriet på 1600- och 1700-talen i Sverige del 1; Göteborgs stads konst- och målareembete och dess verksamhetsområde,* Göteborg 1947

Lagerroth, Ulla-Britta/ Lund, Hans/ Luthersson, Peter/ Mortenson, Anders, red., *I Musernas Tjänst,* Stockholm/Stehag 1993

Lorenzi, Lorenzo, *Devils in Art. Florence, from the middle ages to the renaissance,* Florens 1997

Palm, Anders, *Möten mellan konstarter, Studier av dikt, dans, musik, bild, drama och film,* Stockholm 1985

Pleijel, Hilding/Olsson, Bror, Svensson, Sigfrid, *Våra äldsta folkböcker,* Lund 1967 (1941/1942)

Steiner, Wendy, ”Retorikens färger. Förhållandet mellan litteratur och måleri ur teckenteorins synvinkel“, Lagerroth/Lund/Luthersson/Mortenson, red., *I Musernas Tjänst,* Stockholm/Stehag 1993, sid 125-168.