LUND UNIVERSITY

En bild säger mer än 1000 ord

en intermedial analys av en gåtfull frontispis till ett barockdrama

Führer, Heidrun

Published in:
Tankemönster

2010

Document Version:
Förlagets slutgiltiga version

Link to publication

Citation for published version (APA):
Führer, H. (2010). En bild säger mer än 1000 ord: en intermedial analys av en gåtfull frontispis till ett barockdrama. I F. Faegersten, J. Wallensten, & I. Östenberg (Red.), *Tankemönster: festskrift för Eva Rysted* (s. 73-79). Fanni Faegersten.

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

En bild säger mer än tusen ord

En intermedial analys av en gåtfull frontespis

Heidrun Führer

Det kända ordspråk som min essä kretsar kring har en lång historia och förmodligen rötter i den östasiatiska kulturen. Denna sentens användes även i reklambranschen i början av 1900-talet och blir utgångspunkt för min fråga: säger en bild verkligen mer än tusen ord? Frågan introducerar det intermediala samspelet mellan ord och bild, de två basmedier som Eva Rystedt undersökte med egna exempel på konferensen *Image and word. Interdisciplinary conference on visual and textual interaction*. Den hölls i Lund år 1999 tillsammans med Hans Lund, dåvarande ämnesföreståndare för institutionen ”Intermediala studier”. Även mitt kommande historiska exempel presenterades där för första gången offentligt.

Men tillbaka till ordspråket. Det verkar bottna i tre antaganden: för det första att en bild förstås omedelbart, för det andra att den förenklar komplexa sakförhållanden och för det tredje att den därför är överlägsen ord. Men är det korrekt? En text beskriver visserligen något med abstrakta ord och det tar tid att läsa den. Många ord och fantasi behövs för att kunna leva sig in i den beskrivna världen. En bild däremot tilltalar en direkt och man känner omedelbart igen det som avbildas. Det är ett stort nöje att titta på bilder och de har blivit så förhärskande i det moderna mediesamhället att många fruktar att en rationell och verbal argumentation nu förlorar sitt fotfäste i den offentliga kommunikationen. Utan tvivel har det skett ett paradigmskifte som betecknas som *the pictural* eller *the intermedial turn*. Är det alltså sant att bilden är överlägsen ordet, såsom ordspråket säger?

En mediehistorisk överblick

Blickar man tillbaka i historien så är ett jakande svar inte självklart. Det fanns länge en tävlan mellan ord och bild samtidigt som systerkonstarternas likheter bekräftades. Båda läger bevisade sina ståndpunkter med hjälp av mediernas formella egenskaper och historiska auktoriteter. Likheten bekräftades till exempel med Simonides från Keos aforism från 500-talet f. Kr.: *Poesia est pictura loquens, pictura autem poesia muta,* ”diktkonsten är som en talande bild och bilden är som stum poesi”. Detta bekräftades med en likadan sentens av en annan auktoritet, konstkritikern Horatius, som menade att måleriet är lika med poesin (*ut pictura poesis*). Under renässansen rycktes dock citatet ur sin deskriptiva kontext. Poesin fick den retoriska uppgiften att skriva så bildligt som möjligt. Måleriet skulle representera poesins motiv och ämnen som den behandlade. Även Aristoteles hade ju bekräftat konstarternas likhet då han fastslog att samma mimetiska uppgift fanns för all konst, nämligen att efterlikna och idealisera naturen. Därför, då både ord och bild således tjänade på såväl direkt som indirekt samarbete, kunde man också rättfärdiga nya konstformer som utmanade mediernas formella och estetiskt normativa begränsningar, till exempel i emblem, figurdikter eller illustrerade texter. Men det fanns samtidigt andra som lyfte fram mediernas skillnader för att bevisa det ena eller andra mediets överlägsenhet. En sådan tävlan, eller *paragone*, knyter man också till renässansen, i samband med Leonardo da Vinci och Michelangelo. De ville upphöja måleriet från hantverk till fri konst, alltså en av de *septem artes liberales,* och de bevisade därför ”vetenskapligt” bildens

prioritet. Ögat ansågs som människans främsta sinnesorgan för att förmedla sanningen. Man trodde att bilder förstår man omedelbart då det visuella intrycket direkt når fram till människans logiska sinne och inre själ. Perspektivkonsten, populär under denna period, förstärkte illusionen att måleriet direkt avbildade verkligheten. Poesins ord, menade de, kunde däremot inte direkt avbilda ett objekt utan måste först skapa mentala bilder av det som orden representerade. Denna omväg var ett hinder i konstens mimetiska uppgift och för dess katarsiseffekt hos läsaren.

Både Leonardo da Vinci och Michelangelo hade utan tvivel bekräftat min inledande sentens, då den ifrågasätter den länge accepterade verbala hegemonin som de satte sig emot. Den traditionella logocentrismen stödde sig på antikens filosofi och Bibelns auktoritet. Johannesevangeliet börjar med: ”*I begynnelsen* fanns *Ordet*, och *Ordet* var hos Gud.” J.J. Rousseau jämförde till exempel människornas kulturella framsteg med en rörelse från bild till ord, från det primitiva till det utvecklade, från det konkreta till det abstrakta. Samma tankegång stöttades nästan samtidigt av den kände tyske poeten och kulturkritikern G.E. Lessing som framhöll mediernas generiska skillnader för att komma fram till normativa definitioner: ordflödet kan och ska återge handlingar i en successiv, temporal berättelse, medan den visuella konsten är både definierad och begränsad genom rummet. Litteraturens överlägsenhet i förhållande till den visuella konsten ”bevisades” med påståendet att bara orden skulle och kunde förmedla rationella och abstrakta tankar, kort sagt sanningen. Medeltidens symboliska bildspråk och kombinationen av olika tider och rum i samma bild, förkastades nu lika hårt som alla direkta möten av ord och bild. Med Aristoteles som auktoritet krävde Lessing att konsten skulle hålla sig till sin naturliga, mimetiska uppgift. Den tolkades nu som realistisk och rationell verklighetsavbildning som begränsade måleriet till en harmonisk och figurativ konst utan att tillåta abstrakta, mångtydiga allegorier. Lessings normativa mediebeskrivningar blir uppenbara när det abstrakta måleriet på 1900-talet bröt mot hans ideologi, den lingvistiska hegemonin och konstens mimetiska funktion. Konstnärerna förespråkade nu bildens hegemoni och renhet, när de betonade den oövervinnerliga avgrunden mellan basmedierna och den mellan det avbildade objektet och den visuella representationen. Den rena formen och färgen ska verka på betraktaren utan förmedlande samarbete med orden. Som raka motsatsen till ordspråket vill, eller bättre, skall, den abstrakta bilden inte längre säga mer än tusen ord. Man negligerade därmed ordens och kontextens betydelse i tolkningsprocessen.

Sammanfattningsvis tillskrevs alltså text och bild olika möjligheter och begränsningar, kopplade till normativa definitioner av konstens estetiska uppgift och sanningsvärde istället för att se att varje medium har sin egen kunskapstillgång. Min mediehistoriska genomgång relativiserar alltså sentensens självklarhet och implicita påstående om bildens prioritet och förkastandet av intermediala möten. Alltför ofta glömmer man att det behövs ord och kunskap om bildens estetiska krav och ideologisering för att förstå bilder. Mot denna bakgrund ska jag nu analysera en frontespis från barocken och lyfta fram ordets funktion, vilken både begränsar och vidgar bildens betydelse i en intermedial tolkning.

En gåtfull tavla

Betraktar man den nedanstående bilden i sin helhet uppmärksammar man genast den uppenbara samexistensen av visuella och verbala tecken. Bilden är mimetisk då den återger en realistisk situation på en teaterscen (Fig. 1). Den skulle alltså enligt renässansens kriterier förstås direkt; ändå är den komplexa bilden inte alls omedelbart förståelig utan kräver förtrogenhet med tidens konventionella bildspråk och bildens underliggande myt om den gudomliga sanningen.

Rummet begränsas med en mörk bottenlinje på den nedre kanten och ramas in med en väggliknande kuliss i bakgrunden. Samtidigt öppnas rummet på tre olika plan: (1) I förgrunden avbildas två figurer, en man och en kvinna, som står på lite avstånd från varandra. (2) I bildens centrum öppnar sig scenen till ett annat rum, en grotta. Där står, tre steg upp, en kista med ett stort kors. (3) Centralt och högst uppe i bilden öppnas ramen till ett tredje rum, en smal nisch, där en större urna, ett uppställt svärd och ett rökelseskar trängs.

Vad ska bilden betyda? Mannen som kommer från vänster in i bilden är iklädd fältherrens rustning med stav och mantel. Hans gång, hållning och blick avslöjar

Fig. 1. Frontespis till Jacob Baldes *Iephtias*, framställd av Wolfgang Kilian.

att han är på väg att möta den festligt klädda kvinnan. Också hon kommer i mantel från motsatta sidan. Halvt avskuren från bildens kant syns hennes trumma som hon ivrigt slår på. En av hennes fötter sticker fram och tyder på att hon dansar. Medan hennes kroppsställning uttrycker glädje, signalerar mannens lätt tillbakaböjda kropp och hans uppresta hand avvärjelse. Uppenbarligen återges de två människorna i det frusna ögonblick, just då de möts.

För att identifiera figurerna eller de andra objekten behövs de ord som är placerade på fem olika platser i bilden, nästan alla i en vertikal linje i mitten av bilden:

1) På en skyltliknande platta vid väggen under den översta nischen står tre rader att läsa, överst I. BALDE S.I. med versaler, därunder *IEPHTIAS* med större versaler och slutligen – lite mindre igen – TRAGOEDIA.
2) I den centrala grottan syns ett IHS-tecken på kistans lock och ordet ”FIGVRATVM” på kistans framsida.
3) Under podiets tre trappsteg och mellan figurernas fötter finns fyra kursivt skrivna textrader.
4) Längst ner på bildens mörka bottenkant är skrivet ”Wolf. Kilian fecit”, alltså ”Wolf(gang) Kilian har gjort det”.
5) Som enda text utanför linjen är ordet ”FIGVRA” skrivet till vänster om nischen på väggen innanför en murbåge. Denna båge är den förstärkande ram som binder ihop bildens visuella och verbala tecken på alla nivåer.

Ord och bild är alltså integrerade i samma ram. Texten på skylten (1) förstår man lättare med hjälp av kontexten som präglar våra förväntningar: bilden är en så kallad frontespis på försättsbladet och introducerar bokens latinska tragedi med titeln *Iephtias*, som skrevs av jesuiten Jacob Balde. Skyltens information återger således titelbladets metafiktiva funktion och sanningshalt i ord. Bildens komposition stödjer våra förväntningar att ett skådespel annonseras: figurerna agerar upphöjda på en scen framför en kuliss med sina kroppar vända emot en osynligt närvarande publik som sitter lägre än scenen och är placerad i det referentiella rummet utanför bildens ram. Av bildens två flyktpunkter ligger den ena på skylten med den verbala informationen, den andra på grottan, korset och kistan i bildens centrum. Det är inget misstag att bilden inte kan skapa ett centralperspektiv såsom det utvecklades under renässansen, utan det är ett tecken på mötet med publiken som skall ta till sig en viss tolkning.

Figurerna identifieras med hjälp av titeln och de inskrivna textraderna (3). Titeln *Iephtias* är en feminin variant till namnet Jefta, som kan härledas till en av de politiska och religiösa ledarna från Domarbokens elfte kapitel i Gamla testamentet. Sannolikt dramatiserar tragedin en biblisk berättelse och frontespisen presenterar huvudfigurerna Jefta och hans dotter Jeftias. Den latinska texten mellan dem (3) citerar ordagrant Jeftas klagorop: ”Ve mig, min dotter, du kommer mig att sjunka till jorden, du drager olyckan över mig.” Den stumma bilden får alltså en röst genom texten, Jeftas röst, som också besvaras med det ljud som kommer från dotterns trumma.

Men vad har hänt? Varför reagerar Jefta så starkt? Bilden iscensätter kontrasten mellan hans avvärjande hållning och dotterns glädje utan att förklara orsakerna. Den förutsätter att man känner till den transformerade Bibeltexten om Jeftas offer: Jefta hade innan kriget lovat att offra den första varelse han möter på vägen hem. Tidigare hade Gud hjälpt Jefta mot hans grymma fiender. Bilden visar det tragiska tillfället när Jeftas stolta segerglädje förvandlas till djup sorg vid åsynen av sin dotter. Historien var dock känd från Bibeln och hade dramatiserats många gånger, visuellt, musikaliskt och dramatiskt, före Jacob Baldes första iscensättning av tragedin i Ingolstadt 1637. Frontespisen till den längre tryckversionen från 1654 uppmärksammar en speciell tolkning som inte hade existerat tidigare, men som nu förmedlas genom den bevarade bokformen i ord, bild och musik. Författarens namn på pjäsens titelblad bekräftar också hans ställning som tongivande offentlig representant av den bayerska jesuitorden. Det var ovanligt vid den tiden att en skolpjäs trycktes och dessutom med skribentens namn angivet. Men Jacob Balde var en fascinerande retoriker med uppgifter som gymnasielärare, hovpredikant, prinsuppfostrare och hovhistorieskrivare. Dessutom var han en känd jesuitisk poet som använde sina konstformer i motreformationens kamp om den rätta tron, *propaganda fidei.* Han illustrerade gärna sina poetiska verk eller berikade dem med musik. *Iephtias* har till exempel en sådan musikalisk bilaga. Frontespisen tillverkade Balde i samarbete med den renommerade kopparstickaren

Wolfgang Kilian från Augsburg, som nämns längst ner i bilden (4). Också vid andra tillfällen hade denne lika skickligt illustrerat Baldes poetiska verk och tryckt hans emblem.

Fortuna eller *fatum*? En figurativ tolkning i olika rum

Hur återger frontespisen nu Jacob Baldes allegoriska tolkning av ett människooffer? Hur antyds hans metaberättelse, som skiljer sig från andras? I andra tolkningar lyftes Jeftas offer fram som ett exempel på ödets ogenomskådliga grymhet. Somliga kritiserade Jeftas förhastade löfte, hans hybris eller hans envisa genomförande av offret. Baldes tolkning avfärdar all kritik. Mötet är ingen tillfällighet, *fortuna,* utan det tragiska omslaget från lycka till sorg, som uppenbarar sig för troende som ett gudomligt tecken. Gud vill att offret ska ske. Det är en viktig del av hans plan, *fatum*. Bibeln, som antas innehålla Guds sanna ord, kritiserar varken offret eller tillåter ett alternativ. Tvärtom: dottern hyllas årligen av folkets kvinnor för sitt offermod och även Jefta belönas med en fortsatt och framgångsrik regeringstid. Dramat och frontespisen presenterar således både Jefta och dottern som positiva hjältar som – likt andra bibliska gestalter – frivilligt går sina förutbestämda vägar. Jeftas dotter som i Bibeln bara är skisserad, gestaltas nu som ansvarstagande kvinnlig profet. Jefta tecknas som folkets furste, räddare och aktiv kämpe på Guds sida. Såsom han är beredd att frivilligt offra sitt liv i kriget för Gud, offrar han det älskade barnets liv för folkets frälsning. På så sätt offrar Jefta metaforiskt också sitt liv genom att inte kunna leva vidare i sina barnbarn. Balde förstärker argumentet att folkets öde hänger på Jeftas beslut att fullfölja löftet för folkets räddning. Tragiken utvecklas ur resonemanget att människans vilja bryter mot Guds plan, den universala sanningen. Människan bestämmer om hon vill hänge sig åt det obestämda, grymma ödet, *fortuna*, eller istället följa den sanna väg som Gud har förutbestämt, *fatum*, även om den kan innehålla mycket lidande för henne. Detta visar Jacob Balde i sin tragedi, vilken han i en dikt introducerar med paradoxen ”man blir glad av att vara ledsen” (*juvat esse tristem*). Denna tragiska paradox visualiserar Balde i kontrasten mellan figurernas reaktion och grottans dödssymbolik som indikerar och jämställer Kristi offer med dotterns frälsningsdåd. Orden i bilden, IHS och *Figuratum* (2), gör denna slutledning entydig. IHS är initialförkortningen för Jesus eller ”Jesus, människornas Frälsare” (*Iesus, Hominum Salvator*). Utan att lösa upp människornas död och lidande i nuet, ligger där också trösten och löftet om återuppståndelse och frälsning. De två protagonisterna från Gamla testamentet är inga individer utan exempel, *figurae* eller *typoi,* som ska liknas vid sina motsvariga *figurata* eller *antitypoi,* historiska eller bibliska personer och händelser från Nya testamentet. Både Jefta och Jeftias är *typoi* som liknas vid Kristus, den viktigaste av flera möjliga *antitypoi*. Den tolkningen placeras centralt i bilden. I dramat utvecklas hela krigs- och offerhändelsen för att visa att Jeftas kamp mot sina syndiga fiender är som Kristi kamp mot Satan. Den återspeglas genom Jeftas inre kamp när han är frestad att inte ge Gud sitt enda barn. Jeftas smärta motsvarar Kristi passionstid och Jeftas offer är, som Kristi offer, ett löfte om frälsning: Bibeln utlovar Jesu återkomst efter en tid av våldsam förödelse som Antikrist orsakat. I kopparsticket antyds denna argumentation genom att protagonisterna står tätt intill grottan med den kristna dödssymboliken. Kistan står på dotterns sida och korset pekar snett från Jefta till dottern som en förbindande linje. Korsets riktning upprepas i svärdet, som står upp och nedvänt i nischen. Svärdet som är Jeftas verktyg i kriget liksom vid offret står också symboliskt för Kristus och människans frälsning. Jeftas intågande på frontespisen liknas vid Jesus intågande i Jerusalem. Båda är folkets frälsare. Likhetsrelationen mellan Jeftas dotter och Kristus förankras i dramat tydligt i hennes namn, Menulema, ett anagram för Emmanuel. Namnet hänvisar till profetian om jungfrun som föder människans räddare, Jesus, i Jesaja 7:14. Menulema är både jungfru och en profet som får flera visioner om sitt och folkets öde. Faderns och dotterns öde framställs som ett föregripande av Kristi passion och frälsningsdöd. All den verbala och visuella retoriken används för att göra publiken medveten om den inte direkt synliga, högre sanningen.

Baldes slutledning återspeglas i frontespisens motivval – mötet som tragisk höjdpunkt i dramats mitt istället för den förväntade offerscenen. Den skulle omedelbart framkalla en jämförelse med Isaks offer och hans räddning och så ge anledning till tvivel, om huruvida offret verkligen var Guds vilja. Bilden påpekar att den

gudomliga sanningen inte alltid uppenbarar sig direkt i naturen utan bör hittas i det osynliga. Jämförelsen ska således göras till parallellberättelse, Jefta skall liknas vid stamfadern Abraham, hans kall och lydnad. Samma kall och Guds nåd legitimerar nämligen domaren Jefta att handla rättvist. Hans tragik är dock än större då hans barn inte räddas. Dottern Menulema liknar men överträffar istället Isak på en högre nivå enligt den traditionella typologiska tolkning som gör båda till *typoi* av Kristi offer, då hon verkligen offras och då hon till skillnad från Isak medvetet och frivilligt tar sitt öde på sig. I dramat skyndar hon till offerplatsen och dör med öppna ögon. Hon symboliserar den rena jungfru som alla vänder sig till i förtvivlan. Således liknar hon hos Balde mer Maria än Eva, orsaken till människans olycka, en beskyllning som förekom i andra tolkningar av historien, eftersom Menulema opassande hade lämnat hemmet. Kopparstickets komposition antyder ytterligare en liknelse. När dottern avbildas aktivt trummande och dansande i spetsen av de osynliga, efterföljande kvinnorna, liknar hennes manligt självständiga beteendesätt Mirjams, en av Bibelns profetiska kvinnor ur Gamla testamentet. Mirjam kom dansande för att möta sin bror Moses, när han räddade Israels folk ur fångenskapen i Egypten (Andra Mosebok 15.20). Båda kvinnorna handlar enligt samma hälsningsritual: de leder ett kvinnotåg med sång och tamburin. Detta atypiska företag och deras profetiska gåva är tecken på Guds nåd – ett omstritt nyckelord i motreformationens diskussion kring Guds allvetande och människans fria vilja. Retoriskt argumenterar Balde med en proportionell metafor. Såsom Jeftias och hennes, här osynliga, kvinnotåg jämställs med Mirjam och hennes tåg, så liknas också frälsaren Moses i spetsen av sitt räddade folk vid segraren Jefta som likaså räddade sitt folk ur barbariet. De osynliga bibliska parallellerna i bildens referentiella rum komponeras till den ideologiska metaberättelsen om Guds kall och vilja som jesuiten Balde presenterar för människans begränsade synfält. Frontespisen i sin gåtfullhet kräver att betraktaren konstruerar detta referentiella rum genom att lägga till konkreta ting som kvinno- och segertågen och abstrakta liknelser som dem om Moses och Mirjam, Menulema och Emmanuel. Denna osynliga, tids- och rumsövergripande argumentation antyds symboliskt i de olika rummen och i den öppna bildramen; scenrummet presenterar händelsen från Gamla testamentet, grottan det figurativa från Nya testamentet och nischen refererar både till publikens nutid och tillbaka till de andra två tidsrummen. Följer man bildens perspektiv in i det osynliga referentiella rummet så refererar protagonisterna som *typoi* temporalt både fram och tillbaka, till andra bibliska karaktärer ur Gamla och Nya testamentet och till sist mot den närvarande publiken själv. I sin helhet förkunnar bilden ett tröstande *fatum*, osynligt bakom den tragiska paradoxen.

Lydnad och fri vilja – en motsats?

Protagonisterna visar på ett exemplariskt sätt publiken hur man frivilligt följer Guds vilja till varje pris. Paradoxen mellan lydnad och fri vilja var en omdiskuterad fråga mellan de olika religiösa grupperingarna under motreformationstiden. Frontespisen till Baldes drama utvecklar det jesuitiska synsättet att människans fria vilja består i att välja mellan lycka och olycka liksom Herkules vid skiljevägen och att besluta sig för att aktivt följa den allvetande Guden. Därför skildras Jeftas tvekan och inre kamp lika utförligt som kriget mot de sataniska fienderna. Under dotterns rituella klagotid på två månader drar han sig tillbaka i enrum i meditation, där han identifierar sig med andra bibliska personer, och drömmer om sin starka dotter och hennes visioner, tills han frivilligt fattar sitt beslut. Här lär han ut hur han förvandlar den falska jordiska kärleken till den himmelska kärleken och hur man når Gud i bön. Hans tvekan kontrasteras mot dotterns självsäkra lydnad som växer fram ur hennes profetiska gåva. Båda visar två olika mystiska vägar till Gud. De motsvarar den meditationsteknik som Ignatius Loyola, grundaren av jesuitorden, formulerade i sin *Exercitia Spiritualia*. Enligt denna teknik närmar sig meditanten stegvis den högre sanningen genom att identifiera sig med olika bibliska karaktärer. Detta symboliseras i dramats titelbild i en uppåtgående rörelse.

Den eviga återkomsten

I den översta rektangulära nischen, det tredje tidsrummet, flyter dåtiden och nutiden ihop. Nischen ligger på samma vertikala linje som kistan, korset och den

bibliska texten, ett tecken på ett samband mellan de andra representerade tids- och rumsplanen inom och utanför bildens ram, det referentiella rummet. Publiken skall sammanfoga den visualiserade berättelsen om Jeftas offer med Kristi minnesoffer som firas i den katolska mässan.

Nischens övre öppning påminner om ”Guds öga” i kupolen på barocka kyrkor. Alla bildelement i nischen är titulerade som *figurae* i bilden. Den stora urnan bakom svärdet är behållaren för dotterns aska, men symboliserar som *figura* också den kvinnliga, mottagande principen. Jungfrun Jeftias bär liksom Maria Kristus i sig. I pjäsen visar flickkören hennes aska i urnan i en procession liksom i en katolsk ceremoni som kallas *corpus christi*, ”Helga lekamens högtid”. Den katolska kyrkan återinförde under motreformationens tid processionen för att fira Kristi närvaro i *eukaristin* (nattvarden) och provocera förespråkare av andra religiösa uppfattningar.

Även rökelsekaret bredvid urnan tillhör den katolska mässritualen. Den söta doften är offergåvan i en mässa där Kristi offer firas, men påminner även om Menulemas offer, de doftande offergåvorna och Jeftas böner. Rökens uppåtrörelse visualiserar meditationens uppåtstigande rörelse, människans inre väg till Gud. Den vägen visas i de tre stegen fram till kistan, i korsets och i svärdets riktning mot nischens öppning. Svärdets figurativa funktion påminner publiken både om lidandet och om Guds frälsning, när betraktaren mentalt rör sig uppåt. Han ”läser” alla uppstaplade verbala och visuella moment på bildens centrala linje genom att sammanfoga alla element från scenen i förgrunden via grottan upp till nischen. En sådan uppåtstigande rörelse, som vanligtvis synliggör himmelsfärden i barockmåleriet, förtydligar här hur man ska läsa tragedins trösterika tolkning: man ska identifiera sig med de exemplariska figurerna i förgrunden och via Kristi öde i grottan gå vidare till nischen där då- och nutid flyter ihop till den eviga återkomsten.

Jesuitisk *propaganda fidei*

Den presenterade figurativa tolkningen motsvarar medeltidens exegetik som baseras på skriftens fyrfaldiga mening. Katolikerna och jesuiterna insisterade på kyrkofädernas allegoriska tradition, vilken ifrågasattes framför allt av reformatorerna. De föredrog en bokstavlig läsning och en mer rationell logik istället för jesuiternas påstådda tolkningsföreträde vilket förankras propagandistiskt med kristusmonogrammet i bildens mitt. Det hänvisar både till jesuitordens logogram och till jesuiternas figurativa tolkning som framställs som Guds plan. Kopparstickets kompositionsteknik liknar mer emblematikens sätt att gåtfullt kombinera text och bild för att framställa den universella sanningen. Då det som syns inte räcker till för att förstå denna sanning, måste det kompletteras med det osynliga och med hjälp av Guds ord som läggs in för att befästa bildens mångtydighet. Det krävs en metaforisk logik för att sammanfoga så många bildelement till en retorisk helhet, en teknik som lärdes ut av jesuiterna. Deras retoriska ideal under barocken var *argutia*, skarpsinnet: frontespisens gåtfullhet symboliserar det gudomliga språk som passerar människans naturliga syn. Guds ord kunde bara tolkas av de invigda: här är det jesuiten Jacob Balde som ställföreträdande för sin orden förkunnar den enda, rätta tron. För dagens betraktare har denna tidsbundna kod dock förlorat sitt sanningsanspråk och således sin självklara, naturliga genomskinlighet. På samma sätt har också bilden förlorat sitt naturliga, mimetiska anspråk att kunna återge en universell essens. Ändå har den här analyserade bilden en otrolig dragningskraft. Och visst: den säger mer än tusen ord. Jag behövde exakt 3 814.

Bibliografi

Auerbach, E., *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur,* Bern 1959.

Balde, J., SJ, *Jephtias*. *Tragoedia*, Ambergae, typis Georgii Haugenhoferi 1654.

Lund, H. (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund 2002.

Mitchell, W.J.T., *Picture theory,* Chicago 1994.

Rensselaer, W.L., *Ut Pictura Poesis, The Humanistic theory of painting*, New York 1967.

Bilder

Fig. 1. Från Balde 1654.