

This is an electronic reprint of the original article. This reprint may differ from the original in pagination and typographic detail.

Sedd, igenkänd, okänd

Envall, Carola

Published in:
Historiska och litteraturhistoriska studier

DOI:
[10.30667/hls.143917](https://doi.org/10.30667/hls.143917)

Published: 19/09/2024

Document Version
Final published version

Document License
CC BY-NC-ND

[Link to publication](#)

Please cite the original version:

Envall, C. (2024). Sedd, igenkänd, okänd: Kristusgestalterna i dikten "Glasfönster, katedral" av Solveig von Schoultz. *Historiska och litteraturhistoriska studier*, 99, 295-320. <https://doi.org/10.30667/hls.143917>

General rights

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.

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.

Sedd, igenkänd, okänd

Kristusgestalterna i dikten "Glasfönster, katedral" av Solveig von Schoultz

DENNA ESSÄ LYFTER FRAM – synliggör – ett område i Solveig von Schoultz lyrik som ännu inte har undersökts i sin helhet inom forskningen, det vill säga kristusgestaltningarna. De är inte så många men de är mångskiftande, särpräglade och rörligt prövande i varierande perspektiv. Flera av dem utformas i relation till existerande bildkonstverk, såsom målningar, reliefer och skulpturer. Därmed blir dikterna ekfrastiska, det vill säga de iscensätter diktjagets möte med konstverken och lyfter fram vissa element i verken.¹ Ett annat intressant perspektiv på von Schoultz kristusgestaltningar öppnas av såväl benämningar som avsaknaden av dem. En kristusgestalt är sällan namngiven som "Jesus" eller "Kristus" i dikterna men är ändå igenkännbar i texten och i dess intertextuella och kontextuella bakgrund. Både sättet att skriva fram konstverk och användningen av benämningar samt utelämnandet av namn väcker frågor: vad lyfts fram, vad skjuts åt sidan, hur formas kristusgestalterna och hur identifieras de? Vad blir synligt?

"Glasfönster, katedral" publicerades som en av de nya dikterna i dikturvalet *Klippbok. Äldre och nya dikter* 1968, och har därefter tagits in i von Schoultz alla urvalsvolymer.² Den har därmed getts en viktig

1. Termen ekfras kommer från antikens retorik där den syftade på verbalt, utförligt beskrivande åskådliggörande med syfte att engagera lyssnarna. Mats Jansson, *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, Stockholm/Höör: Brutus Östlings Bokförlag Symposion 2014, s. 17–19. I nutida litteraturvetenskap används termen ekfras för litterära texter som beskriver och tolkar faktiska eller fiktiva bildkonstverk.
2. Solveig von Schoultz, "Glasfönster, katedral", *Klippbok. Äldre och nya dikter*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1968, s. 97; Solveig von Schoultz, *En enda minut. Dikter 1940–1980*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1981, s. 137; Solveig von Schoultz, *Alla träd väntar fåglar*, Helsingfors: Schildts 1988, s. 224; Solveig von Schoultz, *Den heliga oron. Dikter i urval 1940–1996*, Esbo: Schildts 1997, s. 156; Solveig von

position i lyriken som helhet. I behandlingen av dikten uppmärksammar jag de ekfrastiska dragen och det fysiska i gestaltningen, både kroppsligheten hos kristusgestalterna och placeringen av dem i fysiska utrymmen. Sinnesförnimmelser och kroppslighet samt positioner och rörelser har i mina tidigare studier av von Schoultz lyrik visat sig vara av central betydelse.³ I essän granskar jag vidare hur kristusgestalterna benämns i dikten. Den ena av dem förses med benämningar som visserligen följer det vedertagna ”Jesus” men med väsentliga förändringar. Bland von Schoultz dikter med någon form av kristusgestaltning är det faktiskt endast här i ”Glasfönster, katedral” som namnet Jesus används. I benämningen av den andra gestalten framträder ambivalens.

För att ge dikten intertextuell och kontextuell belysning använder jag också annat material, såsom von Schoultz berättelser om flickan Ansa i *Ansa och samvetet* och *Där står du*.⁴ En intervju med von Schoultz av Anita Höglund tas med i resonemanget.⁵ Bibeln och den finlandssvenska psalmboken används i de versioner som var i bruk vid tiden för diktens publicering, tillika med sångboken *Andliga sånger och psalmer*.⁶ Dessutom behandlar jag de bildkonstverk som aktualiseras. För att ens i någon utsträckning kunna hantera det speciella språket i dikten tar jag hjälp av annan forskning, exempelvis artiklar i antologin

Schoultz, *Den heliga oron. Dikter i urval 1940–1996* [med tidigare opublicerade dikter tillagda], Helsingfors: Schildts 2007, s. 154.

3. En grundlig undersökning av det taktila i diktjagets relation till gudsrepresentanter utförs i doktorsavhandlingen: Carola Envall, *Hand av sol. Den taktila förnimmelsens funktioner i jagets relation till Gud i Solveig von Schoultz lyrik*, Åbo: Åbo Akademis förlag 2021, <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-989-5>. Dessutom behandlar jag enskilda dikter i separata artiklar och essäer. Rumslighetens betydelse behandlas i Maria Antas, *Barnet i den heliga ordningen. Rumslighet, ideologi och överträdelse i Solveig von Schoultz', Tove Janssons och Renata Wredes barndomsskildringar*, Licentiatavhandling i nordisk litteratur [otryckt], Humanistiska fakulteten, Helsingfors universitet 2000.
4. Solveig von Schoultz, *Ansa och samvetet*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1954; Solveig von Schoultz, *Där står du*, Helsingfors: Schildts 1973.
5. Anita Höglund, ”Man kan på sin höjd säga vad man tror”, *Kyrkpressen* 9/10 1971.
6. *Bibeln eller den heliga skrift innehållande Gamla och Nya Testamentets kanoniska böcker. I översättning med den av Konungen år 1917 gillade och stadfästa översättningen. Svensk psalmbok för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland antagen av femtonde allmänna kyrkomötet 1943*, Helsingfors: Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland r.f. 1972; *Svensk psalmbok för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland antagen av femtonde allmänna kyrkomötet 1943*, Helsingfors: Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland r.f. 1945; *Andliga sånger och psalmer I–II. Textupplaga*. 6:e upplagan, Helsingfors: Finska Missionssällskapet 1925.

Humour and Religion: Challenges and Ambiguities, och en del av Linda Hutcheons resonemang i boken *Irony's Edge*.⁷

Först presenteras dikten:

GLASFÖNSTER, KATEDRAL

Mildajesus med mittbena
slätkammade söndagsjesus
sänk händerna ett tag
sluta upp att välsigna
kom hit lite
ja här är dunkelt
under valven sen tusen år
se hit lite
känner du igen:

högt uppe, ovan brinnande moln
ovan bloddroppar, bleka kroppar
ovan pilregn och störtande torn
högst uppe
står Fursten med svärdet mellan tänderna
vilda ögon vid näsroten
nio rosor glöder kring honom
redan blossande av seger
Fursten stiger ner
från sin lustgård i öster
han ska erövra världen åt sin far –

ja vad sa du?
Du känner honom inte?
Å, en förfar.
Han levde något före Thorvaldsen.⁸

7. Hans Geybels & Walter Van Herck (eds.), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London & New York: Bloomsbury Publishing, Continuum 2011, [online] 2014, <https://doi.org/10.5040/9781472549075>; Linda Hutcheon, *Irony's Edge. The Theory and Politics of Irony*, London, New York: Routledge 1994, <https://doi.org/10.4324/9780203359259>.
8. von Schoultz, *Klippbok*, s. 97.

Dikten är utformad som en iscensättning av hur diktjaget konfronterar en slätkammad och kraftlös kristusgestalt, "söndagsjesus", och ställer den inför en som är helt annorlunda, "Fursten". Den milda gestalten som är mjukig kontrasteras mot den vilda som är – eller var – kraftfull. Med diktens slutrad riktas uppmärksamheten och kritiken mot "Thorvaldsen", det vill säga konstnären som utformat den skulptur som i dikten ger upphov till benämningen "söndagsjesus". Med benämningen "Thorvaldsen" identifieras den danske skulptören Bertel Thorvaldsen (1770–1844), och därmed identifieras också hans skulptur "Kristus". Jag behandlar den närmare längre fram.

Min behandling av dikten rör sig på tre större områden: först kropp, rörlighet och rum, därefter ekfras, bildkonst och traditionsförmedling, och slutligen namn, språk, humor och ironi.

KROPPSLIGHET OCH RÖRLIGHET

Kontrasteringen av de två kristusgestalterna sker i hög grad via det kroppsliga. Den som kallas "söndagsjesus" känns igen på håret och händerna. Håret är slätkammad "med mittbena", och eftersom "händerna" ska sänkas hålls de tydligt upplyfta i en gest som diktjaget tolkar som välsignande. Inget mer sägs om gestaltens utseende. Om läsaren känner till Thorvaldsens bekanta skulptur tillkommer ofrånkomligt vetskapen att gestalten är utformad i en stillastående pose och alltigenom vit. Det släta återfinns inte bara i håret utan också i huden, synlig i ansiktet, halva överkroppen, fötterna och de bara, framsträckta armarna. Runt kroppen är en mantel draperad i jämna veck.

I diktjagets tilltal av gestalten förses den med rörlighet, syn, hörsel, uppfattningsförmåga och talförmåga: "kom hit lite / ja här är dunkelt", "se hit lite / känner du igen", "ja vad sa du? / Du känner honom inte?". Gestalten placeras inomhus och "under" ("under valven"). Rörligheten är nedåtriktad ("sänk händerna") och begränsad, vilket framträder tydligt i uppmaningen "sluta upp" men också förmedlas via de förminskande uttrycken "ett tag" och "lite" och deras talspråkighet. Den fysiskt begränsade och underställda positionen liknar gestaltens status i förhållande till diktjaget. Handlingen att välsigna utdöms av diktjaget som både onödig och oönskad, en tom gest som har förlorat all mening.

Den andra kristusgestalten, utformad i diktens mittparti, ges en hög position ”högt uppe”, till och med ”högst uppe”, ytterligare framhävd av det tre gånger upprepade ”ovan”. Han är omgiven av ting som tecknas tydliga i stora och häftigt pågående rörelser förmedlade i ordet ”pilregn” och i verbens tidsformer: ”brinnande moln”, ”störtande torn”, ”nio rosor glöder kring honom / redan blossande av seger”. Också gestaltens egen aktivitet formas i presens som dessutom ges en framtidsdimension. Han ”står” och ”stiger ner” för att ”han ska erövra världen åt sin far”. Hans aktivitet ges därmed en kosmisk och social dimension. Han ingår i en relation där lustgården är hans (”sin”) och världen ska erövas åt hans far (”sin far”). Dessutom försiggår den här gestaltens tillvaro utomhus, på väg från ”lustgård” till ”världen”. Utifrån diktens titel utgör han en figur i ett glasfönster i en katedral där det är ”dunkelt / under valven”. I motsats till ”söndagsjesus” förbinds han dock inte med halvmörkret inomhus. Infattad i glasfönstret befinner han sig på en gräns mellan inne och ute, och kan genomlysas av ljuset utanför katedralen.

Färgvärlden kring ”Fursten” präglas av rött som i eld, blod och glöd – de ”brinnande” molnen, ”bloddroppar”, de nio rosorna som glöder och blossar. Det enda som är uttalat blekt finns i ”bleka kroppar”, men tillsammans med det assonerande och rimmande ”bloddroppar” förstärker uttrycken det fysiskt kroppsliga som anknyts till den alternativa kristusgestalten.⁹ Han är stridbar och kraftfull. Med ”svärdet mellan tänderna / vilda ögon vid näsroten” framställs han som raka motsatsen till ”Mildajesus” med ”händerna”. Av de karaktäriserande orden tänderna–händerna och vilda–milda bildas rim (även om orden inte står i rimställning). De bidrar till att göra motsatsställningen ovedersäglich och förstärker dessutom det komiska i skildringen av de två kristusgestalterna.

SCENRUM I DIKTEN

Rörelser, positioner och riktningar skapas för diktens kristusgestalter, men också i dikten som text på baksidan. Separata men angräns-

9. Raden ”ovan bloddroppar, bleka kroppar” är utelämnad i dikten i urvalet *En enda minut* men återges i alla andra urvalsvolymer. von Schoultz, *En enda minut*, s. 137.

ande utrymmen formas med hjälp av två blankrader och tre olika vänstermarginaler.¹⁰ Med hjälp av blankraderna förses dikten med tre delar eller strofer, som kan liknas vid tre rum, visuellt synliga. Genom språkets rytm och pausering med radbrytning och skiljetecken skapas auditivt urskiljbara rum. De avslutande skiljetecknen i de två första delarna, ett kolon och ett tankstreck, är sådana som för texten vidare till följande del. Endast i den avslutande delen används skiljetecken som hejdar ordflödet, det vill säga först två gånger frågetecken och därefter punkt efter den nästsista raden och diktens slutrad. Det hejdade flödet innebär att tempot saktar ner, och utrymme och tystnad skapas för slutklämman.

Samtidigt sker det också en tredelning via diktens vänstermarginal. På baksidan visas därigenom tre utrymmen där diktjaget rör sig och talar, och läsaren tas in i skeendet som följeslagare, åskådare och lyssnare. Så skapar dikten både en scen och en föreställning. Diktens titel, "Glasfönster, katedral", kan liknas vid en grundläggande scenanvisning. Här kan inskjutas att von Schoultz även har skrivit dramatik för radio, television och teater. Hennes noveller formas i hög grad via personernas dialoger och inre tankeprocesser. Dikten "Glasfönster, katedral" kan läsas som en iscensatt konfrontativ monolog där diktjaget visserligen inviterar motspelaren, diktens du, till en dialog men behåller sista ordet. Motspelaren utformas genom att tilltalas av diktrösten, diktens jag som inte talar om sig själv som ett jag men som uppträder aktivt och rörligt seende, lyssnande, beskrivande och talande.

De fyra första raderna formar den första scenen. Med samma vänstermarginal knyts även den sjunde raden, "under valven sen tusen år", till den. I detta utrymme placeras diktjagets motpart, stillastående i en pose som förefaller stelnad eftersom han uppmanas att röra på sig: "sänk händerna ett tag / sluta upp att välsigna / kom hit lite". Med den sistnämnda uppmaningen i en ny vänstermarginal introduceras ett nytt utrymme för den andra scenen, där diktjaget kommunicerar med diktens du i vardagliga, familjära ordvändningar. På den nämnda sjunde raden riktas blicken åter mot det första utrymmet, så att en

10. I von Schoultz, *En enda minut*, s. 137 används fyra olika vänstermarginaler i dikten. Raderna "kom hit lite / ja här är dunkelt" avskiljs till ett eget utrymme med ett kortare indrag av vänstermarginalen.

förbindelse upprättas mellan det som har funnits ”under valven sen tusen år” och det ”slättkammade” och stillastående, det stagnerade. Kanske diktjaget som säger ”ja här är dunkelt / under valven sen tusen år” också antyder att dunkla valv där det är svårt att se klart kan vara av mental art och något som har hängt med i den kristna kyrkans historia ”sen tusen år”? Med de två följande raderna med den indragna vänstermarginalen, ”se hit lite / känner du igen:” riktas uppmärksamheten åter mot det nya och den scen som ska följa.

Den följande delen bildar diktens mittparti av elva rader i ett block med egen vänstermarginal en aning längre bakåt till vänster än den omedelbart föregående. Mellan den föregående delens avslutande, framåtdrivande kolon och det tankstreck som avbryter mittpartiets ordflöde utformas en scen som framställer ”Fursten” i glasmålningen. I en lång mening med en framåtdrivande rytm skrivs diktjagets upptäckt fram. Den vilda figuren i det grant lysande fönstret har blivit sedd nästan som en plötslig uppenbarelse, den okände har blivit igenkänd som en kristusgestalt. Tankstrecket avbryter och tystar diktjagets skildring, och blankradens tystnad och tomhet bildar gräns och övergång till slutscenen.

Genom uttryck för rörelser och sinnesförmimmelser formas ett diktjag som rör sig i fysiska utrymmen och frammanar samma förmåga hos motparten: ”kom hit lite”. Synen uppfattar att det ”är dunkelt / under valven”, och blicken riktas: ”se hit lite”, mot det som syns ”högst uppe”. Med formuleringen ”ja här är dunkelt” antyds att motparten har sagt något som diktjaget har uppfattat och bekräftar. I den sista scenen uppfattar diktjagets hörsel åter att motparten säger något som dramats åskådare inte hör annat än via diktjagets, diktröstens förmedling: ”ja vad sa du?” / Du känner honom inte?” De sista replikerna uttalas av diktjaget i samma långt indragna vänstermarginal, samma utrymme som den andra scenen i början av dikten (raderna fem och sex samt åtta och nio). Diktjaget har tagit med sig ”söndagsjesus” (och läsaren, åskådaren, lyssnaren) från inledningsscenen plats (i den första vänstermarginalen) till en plats som kunde kallas dialogplatsen om den inte var så monologpräglad. En dialogsituation förmedlas, men endast genom diktjagets korta repliker till motparten. På baksidan utformas platsen med den vänstermarginal som befinner sig längst bort från utgångsplatsen. Något igenkännande möte mellan ”söndags-

jesus” och ”Fursten” blir inte av. Den alternativa kristusgestalten, sedd, igenkänd och livfullt beskriven av diktjaget i nuets presens, omtalas till sist som en avlägsen ”förfar” i förfluten tid, en som ”levde något före Thorvaldsen”. Sarkasmen drabbar både ”Thorvaldsen” och hans ”söndagsjesus”, medan ”Fursten” återgår till sin existens som ett gammalt konstföremål vars kapacitet som kristusgestalt har gått förlorad.

I texten som utrymme, visuellt synligt på baksidan, återgår diktjaget inte till den första scenens plats, och inte heller till platsen för scenen med glasfönstret. När dramat avslutas står diktjaget kvar i det utrymme där en antydd dialog har formats i monologen. Med sin vänstermarginal placeras utrymmet längst ut på baksidan, längst bort från utgångsplatsen, som en riktningssangivelse för diktjaget på väg bort, längre ut.

THORVALDSENS KRISTUSSKULPTUR

Dikten ”Glasfönster, katedral” börjar med att konfrontera en kristusframställning som för många läsare är lätt att känna igen från fotografier eller egna upplevelser av en kristusskulptur som har blivit både traditionell och konventionell. Skulpturen i fråga är som nämnt Bertel Thorvaldsens ”Kristus”.¹¹ Enligt konsthistorikern Hedvig Brander Jonsson utförde Thorvaldsen sina verk i en klassicistisk stil där den eftersträlvade harmoniska formen skulle uttrycka stillnad rörelse och reflexion. Han vistades länge i Rom där han hade en etablerad ställning, liksom i nordiska och tyska konstnärskretsar. Han anlätades ofta för porträtt och fick i uppdrag att göra bildutsmyckningen av Vår Frue Kirke, Köpenhamns domkyrka. I helheten ingår skulpturen ”Kristus”, utförd som gipsmodell 1821 och färdigställd i marmor 1839. Skulpturen blev snabbt berömd och har efterbildats flitigt. Den har haft stort inflytande på hur kristusgestalten uppfattas, särskilt inom nordisk protestantism.¹² Den mötte emellertid också kritik. Enligt

11. För fotografier och information om kyrkan och skulpturen, se ”Kristusfiguren”, Vår Frue Kirke (Københavns Domkirke), hemsida, <https://www.domkirken.dk/kristusfiguren> (hämtad 28/11 2023).

12. ”Thorvaldsen, Bertel”, *Nationalencyklopedin. Artonde bandet*, Höganäs: Bokförlaget Bra Böcker AB 1995, s. 238, 606. Artikeln är signerad HBJ, dvs. FD Hedvig Brander Jonsson. Se vidare Hedvig Brander Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, Acta Universitatis Upsalensis, Ars Suetica 15, Stockholm: Almqvist & Wiksell International 1994, s. 49–52, 121–122, 267.

konst- och litteraturhistorikern Lorentz Dietrichson på 1860-talet motsägs evangeliecitaten ”Kommen till mig”, inristat på skulpturens sockel, av materialet och det klassicistiska utförandet. Som en stel gestalt i hård och kall marmor förmedlar denna kristusskulptur ingen medkänsla och skulle inte ens bildligt kunna omfamna någon.¹³ När diktjaget i dikten ”Glasfönster, katedral” uppmanar figuren ”söndags-jesus” att lämna sin stelnade gest är det alltså inte första (och kanske inte heller sista) gången som den sortens kritik framförs.

Skulpturen i Vor Frue Kirke är mycket stor, 3,5 meter hög, och placerad centralt i en gyllene absid bakom och ovanför altaret. Kopior i olika material och storlekar har placerats i andra kyrkor, i hem och bönehus, och saluförs fortfarande (liksom bilder av skulpturen) i såväl internationell näthandel som fysiska butiker med religiös rekvisita. I Finland har exempelvis de lutherska kyrkorna i Hangö och Lovisa relativt stora skulpturkopior placerade centralt bakom altaret.

Skulpturen har också påverkat utformningen av en typ av kristusbilder som kallas *Christus Consolator*, det vill säga Kristus Tröstaren.¹⁴ Inger Selander, hymnolog som bland annat har undersökt väckelsekristendomens sångdiktning, ser motsvarigheter till upplysningstidens, romantikens och väckelsekristendomens ”humaniserade, milde Kristus” i Thorvaldsens skulptur ”med den öppna, välkomnande famnen”. Hon tillägger också att den majestätiska värdighet som den ursprungliga skulpturen får genom sin storlek och sin infattning i Vor Frue Kirke inte förmedlas av de mindre kopior som har placerats i andra utrymmen.¹⁵ I motsats till den kritiske Dietrichson uppfattar Selander – liksom många andra – skulpturgestalten som välkomnande i harmoni med evangeliecitaten ”Kommen till mig”.

När diktjaget i ”Glasfönster, katedral” uppmanar motparten att ”sluta upp att välsigna” innebär det en tolkning av kroppshållningen och åtbörden. De snett neråt och framåt utbredda armarna hos skulpturen bildar emellertid inte en traditionell välsignelsegest, liturgiskt utförd eller konstnärligt framställd. Snarare kan hållningen och gesten ses som väntande och mottagande, beredda att omfamna. På

13. Brander Jonsson, *Bild och fromhetsliv i 1800-talets Sverige*, s. 50–51, 267–268.

14. *Ibid.*, s. 249–255.

15. Inger Selander, *O hur saligt att få vandra. Motiv och symboler i den frikyrkliga sången*, Stockholm: Gummessons Bokförlag 1980, s. 180–183.

originalskulpturens sockel finns det tidigare nämnda evangeliecitatet, på danska ”Kommer til mig”, med versaler. Det är ett citat av Jesus i Matteusevangeliet. På svenska lyder det i en längre helhet

Kommen till mig, I alla, som arbeten och ären betungade, så skall jag giva eder ro. Tagen på eder mitt ok och lären av mig, ty jag är saktmodig och ödmjuk i hjärtat; så skolen I finna ro för edra själar. Ty mitt ok är mildt, och min börda är lätt.¹⁶

Motsvarigheter till det milda som skrivs in i dikten kan ses i saktmodet, ödmjukheten och det milda oket i evangelietexten. Andra textmotsvarigheter tas upp längre fram i underavsnittet om diktens speciella språk.

Thorvaldsens originalstaty ”Kristus” har också försetts med spår efter korsfästelsen. De anger att det är den uppståndne Kristus som framställs. Sären i händer, fötter och sida är dock mycket diskret utförda, nått och jämnt urskiljbara i den släta, vita ytan. Dikten ”Glasfönster, katedral” fokuserar på håret och händernas åtbörd – detaljer som också skrivs in i en av von Schoultz berättelser om flickan Ansa.

I *Ansa och samvetet* används namnet ”Jesus” anknutet till något skrämmande och obehagligt i moderns röst när hon ber och högläser predikningar:

Detta som viskade i predikorösten och som ibland glödde bakom väggen, i böner som glömde att de inte var ensamma i huset och glömde att de kunde skrämma. [...]

Allt detta hade Jesus att göra med. Han fanns i alla viskningarna och hans namn var hett. Dessutom var det slätt, ett slätkammat hår med en bena i mitten, två utsträckta vita händer.

Ansa hade aldrig känt honom på det sättet, så där som huset och alla vänner till huset kände honom, i löndom och viskande. Han hade kanske glömt bort henne, hon hoppades, o hon hoppades, men hon hade känt en sugning i luften ibland, en het pust som svepte förbi, han var utan tvivel nära. Varför? Det var ju alldeles nog med Gud.¹⁷

16. Matt. 11:28–30.

17. von Schoultz, *Ansa och samvetet*, s. 66–67.

Thorvaldsens skulptur är lätt att känna igen i texten. Alldeles som i "Glasfönster, katedral" fokuseras figurens frisyra och händer. Här kombineras emellertid namnet "Jesus" också med hetta jämsides med skulpturens släta vithet. De rimmande orden hett–slätt betonas och ligger nära varandra.

Barnet Ansa upplever "Gud" som rejäl och tillräckligt förutsägbar i sina fordringar, medan "Jesus" är en som vill blanda sig i allt och är svår att vara till lags.¹⁸ I berättelserna om Ansa kan man känna igen den religiösa fromhet som praktiserats i barnets miljö som en form av frikyrkligt inspirerad väckelsekristendom. Samma sorts fromhet skildras i von Schoultz biografiskt hållna bok om sin mor, *Porträtt av Hanna*.¹⁹ Väckelsefromheten vid slutet av 1800-talet och början av 1900-talet präglades av en stark koncentration kring "Jesus", något som även framträder tydligt i sångboken *Andliga sånger och psalmer*. Den sammanställdes i Finland i början av 1900-talet för att användas vid religiösa sammankomster vid sidan av den evangelisk-lutherska kyrkans liturgiska gudstjänster. Enligt Selander utgör "Frälsare" och "vän" de vanligaste beteckningarna för Kristus i sånger med frikyrkligt influerad väckelsefromhet.²⁰ Den "Jesus" som Ansa helst vill undvika är emellertid inte bara slätkammad, utan också "en het pust". I den senare boken om Ansa, *Där står du*, skildras hur Ansa oavsiktligt råkar höra sin mor be bakom en stängd dörr. Även i den här berättelsen uppmärksammas moderns röst. Den "glödde och var mörkröd", det var ett sätt att tala som "skrämde". De enda ord som återges av bönerna är "Kära Herre, kära Herre Jesus."²¹ Hettan, glöden och den röda färgen i de här texterna skulle kunna anknyta Jesusgestalten till "Fursten" i dikten "Glasfönster, katedral", men Ansas "Jesus" förbinds med Thorvaldsens skulptur och framstår som enbart obehaglig, påträngande och skuldbeläggande.

I en intervju för tidningen *Kyrkpressen* ett par år efter diktens utgivning uttalar sig von Schoultz om "Jesu person" i ordalag som ligger nära diktens:

18. Ibid., s. 68.

19. Solveig von Schoultz, *Porträtt av Hanna*, Helsingfors: Schildts 1978. Anglosaxiskt och frikyrkligt influerad väckelsekristendom i livsmiljön kring modern "Hanna" behandlas närmare i Envall, *Hand av sol*, s. 40–79.

20. Selander, "O hur saligt att få vandra", s. 182, 191, 193.

21. von Schoultz, *Där står du*, s. 79.

Han måste befrias från det sentimentala drag som bl.a. Thorvaldsens skulptur sannolikt bär skuld till: den släta gestalten med de utsträckta händerna, det välkammade håret, den prydliga mittbenan. – Jag tror att den här menlösa figuren har gjort stor skada åt många. Kristus var ju dynamisk! Det är just det kontroversiella och motsägande i de – som man ibland tycker knappa – anteckningarna om honom, som gör att han stiger så levande och kraftladdad fram. Så allt annat än entydig eller färdigtydd! Det finns en djup gåtfullhet här som ger ett outsinligt liv åt det som hände. Och kristendomens österländska ursprung ger den en ytterligare dimension.²²

Även i intervjun karaktäriseras Thorvaldsens skulptur genom händerna och håret. Formuleringarna liknar dem som används i dikten. Det som saknas och söks, det dynamiska och kraftladdade, liksom det österländska, kunde passa in på ”Fursten” i dikten. För övrigt kan man lägga märke till skiftet i verbformerna: Kristus ”var” dynamisk, men ”stiger” fram via ”anteckningarna”, texterna.

Kritiken mot Thorvaldsens kristusskulptur drabbar också konstnären som utfört den. Han har, enligt von Schoultz i intervjun, skadat människors uppfattning om Kristus genom att göra bilden sentimental och menlös. Det prydligt slätkammade får en utvidgad innebörd av konventionalitet som slätar ut det motsägelsefulla, kontroversiella och gåtfulla, allt som gör gestalten dynamisk och levande. Kritiken når vidare till konstreceptionen och den religiösa fromheten som har anammat bilden. Bildkonstnär, konstreception och konventionell religiös fromhet tillskrivs i det här fallet stor makt att påverka hur människor uppfattar Kristus, men stor maktlöshet i att förmedla en annorlunda, levande Kristus.

VILKET GLASFÖNSTER, VILKEN KATEDRAL?

Referensen till Thorvaldsens kristusskulptur är tydlig i dikten. Skulpturen är ett fysiskt konstföremål som också existerar utanför dikten. Originalen är som nämnt placerat i Vor Frue Kirke i Köpenhamn. Där finns emellertid inga glasmålningar – så var hör diktens färggranna

22. Höglund, ”Man kan på sin höjd säga vad man tror”.

glasfönster hemma? Existerar det någon annanstans än i dikten?

En ledtråd anges i diktens titel i urvalet *Alla träd väntar fåglar*. Titeln "Glasfönster, katedral" har försetts med undertiteln "(Autun)".²³ Intervjuad av Inga-Britt Wik i maj 1991 nämner von Schoultz "Glasfönster, katedral" som en av de ilskna dikterna i *Klippbok*, och säger också att hon alltid har avskytt Thorvaldsens kristusskulptur. Glasmålningen upptäckte hon under ett besök i katedralen i Autun i Frankrike.²⁴

Katedralen i Autun (Cathédrale Saint-Lazare d'Autun) byggdes i romansk stil under 1100-talet. Den är främst känd för den stora mängden konstfärdigt utförda stenreliefer och skulpturer som framställer scener ur bibeltexter och andra källor. Som konstnär anges Gislebertus. De två ekfrastiska dikterna i von Schoultz svit "Romanskt kapital (Autun)" relaterar till två av relieferna.²⁵

Stenkonstverken i katedralen i Autun har också ägnats konstvetenskaplig forskning. Däremot är det svårt att hitta information om glasmålningarna och om vem som har gjort dem. Katedralen försågs med torn och sidokapell i gotisk stil under 1400-talet och senare. Glasmålningarna i absiden i katedralens mittskepp utfördes enligt uppgift under 1800- och 1900-talet.²⁶ En del fotografier av glasmålningarna har lagts ut på internet, men jag har inte lyckats hitta något som skulle motsvara den bild som skrivs fram i dikten, eller där man skulle kunna upptäcka något som liknar en vildögd gestalt med ett svärd mellan tänderna. Det innebär en missräkning för mig som essäskribent då jag gärna skulle undersöka hur dikten förhåller sig till en konkret glasmålning. Men med kännedom om hur fritt von Schoultz i vissa fall förhåller sig till bildkonstverken i sina ekfraser är det ändå inte så förvånande. Utöver den tidigare nämnda

23. von Schoultz, *Alla träd väntar fåglar*, s. 224. Här kan f.ö. nämnas att diktens titel är förkortad till enbart "Glasfönster" i von Schoultz, *En enda minut*, s. 137.

24. Intervju med Solveig von Schoultz, Inga-Britt Wik 8/5 1991, Finlandssvenska författarintervjuer, SLSA 1099, Svenska litteratursällskapet i Finland.

25. Solveig von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, Helsingfors: Schildts 1989, s. 57–58. Konstverket som införlivas i den första dikten framträder också i von Schoultz dikt "Vilande gloria", publicerad i Bo Setterlind (red.), *Den mannen. Människosonen i nutida svensk lyrik*, Stockholm: Diakonistyrelsens bokförlag 1967, s. 68.

26. Georgetown University Library, Digitala samlingar, <https://repository.library.georgetown.edu/handle/10822/554398?show=full> (hämtad 22/11 2023).

sviten "Romanskt kapital (Autun)" kan den omfattande helheten "Isenheimsvit (Mathias Grünewald" stå som exempel.²⁷

Detaljer i "Fursten" och hans omgivning i "Glasfönster, katedral" påminner emellertid om skildringar i Uppenbarelseboken. I det första kapitlet beskrivs en gestalt som "liknade en människoson" med ögon "såsom eldslågor": "från hans mun utgick ett skarpt tveeggat svärd, och hans ansikte var såsom solen, när den skiner i sin fulla kraft."²⁸ På ett liknande sätt beskrivs ryttaren på den vita hästen i det nittonde kapitlet. Han har ögon "såsom eldslågor", hans mantel är "doppad i blod", och "från hans mun utgick ett skarpt svärd, varmed han skulle slå folken".²⁹ I de dramatiska gestalterna framträder en stridande och segrande Kristus. Av konsthistoriska undersökningar av Frederik van der Meer och Richard K. Emmerson framgår att motiv från Uppenbarelseboken var mycket populära i olika former av västeuropeisk bildkonst under hela medeltiden. Ett frekvent motiv är en apokalyptisk kristusgestalt med ett svärd (på längden eller på tvären) i munnen. En sådan gestalt framställs som ryttaren på den vita hästen eller visas sittande eller stående mellan sju ljusstakar i en bildhelhet som också kan innefatta sju stjärnor och en bok eller bokrulle med sju sigill.³⁰

Ett berömt och speciellt glasfönster (L'Apocalypse) från 1200-talet med bildmotiv från Uppenbarelseboken finns i katedralen i Bourges, Frankrike (Cathédrale Saint-Étienne de Bourges). I kompositionen ingår en bild där Kristus står med ett svärd på tvären i munnen. Gestalten har också tätt sittande svarta ögon.³¹ Alla detaljer i dikten har

27. Solveig von Schoultz, *Vattenhjulet*, Helsingfors: Schildts 1986, s. 51–59. Jag behandlar två av Isenheimsvitens dikter, "Förbrytaren" och "Ljuset", i artikeln "Kroppar, bilder. Kristusgestaltningar i Solveig von Schoultz lyrik" i antologin *Gudsbilder i förändring*, Svenska kyrkans forskningsserie, Stockholm: Verbum, planerad utgivning 2024.

28. Upp. 1:9–20. Se även Upp. 2:18, "Guds Son, han som har ögon såsom eldslågor".

29. Upp. 19:11–21.

30. Frederik van der Meer, *Apocalypse. Visions from the Book of Revelation in Western Art*, London: Thames and Hudson 1978, illustrationer t.ex. på s. 29, 45, 86, 92–93, 114, 139, 151, 184–185, 206–207, 227, 285; Richard K. Emmerson, *Apocalypse Illuminated. The Visual Exegesis of Revelation in Medieval Illustrated Manuscripts*, University Park, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press 2018, s. 2, 22, 84, 197.

31. Unesco World Heritage Convention, Bourges Cathedral, <https://whc.unesco.org/en/list/635/gallery/> (hämtad 25/11 2023); The Online Stained Glass Photographic Archive, <https://www.therosewindow.com/pilot/Bourges/wr4.htm> (hämtad 25/11 2023).

inte motsvarigheter i den här glasmålningen och vice versa, men läsaren kan ändå få en uppfattning om kristusgestalten i diktens glasfönster.

Jag kan inte veta exakt vad författaren har sett. Det gäller också andra ekfrastiska dikter, vare sig jag har eller inte har tillgång till konstverken som dikterna relaterar till. Att som läsare och forskare kunna se konstverken eller åtminstone fotografier av dem gör det ändå möjligt att jämföra, kontextualisera, se vad som tas in i dikten, hur det behandlas och vad som utelämnas. Därmed kan förståelsen av dikten (och kanske också bildkonstverken) vidgas. I fråga om den aktuella dikten har jag nu enbart tillgång till glasfönstret sådant det formas och fogas in i dikten.

Dikten finns, och som läsare kan jag i mitt medvetande se bilder framkallas – mina bilder, inspirerade av dikten och mina egna erfarenheter och minnen. Beträffande Thorvaldsens vita kristusskulptur räcker det att håret och händerna nämns för att jag ska känna igen den, eftersom den är bekant från kopior och fotografier. Oberoende av om jag har sett någon bildframställning av diktens andra kristusgestalt eller inte skrivs den fram i dikten, målas fram och infogas i diktbygget som ett glasfönster i en katedral.

FORMGIVNING I SPRÅKVERKSTADEN

I dikten som ordkonstverk kan de två motsatta kristusgestalterna lösgöras från sina referensmiljöer i skilda katedraler. I diktens rum kan jag som läsare betrakta dem samtidigt, på samma plats. Ordkonstnären, diktaren, använder sin kapacitet att skapa en text som i ekfrasen formger bildkonstverken på nytt. I textens utrymme kan diktjaget behandla sina gestalter som närvarande motparter, förmänskliga dem, konfrontera, tilltala, betrakta, lyssna, få dem att röra på sig och tillskriva dem repliker och tystnad. Med litteraturvetenskaplig terminologi hämtad från retorikens område kallas det apostrofering (tilltal, anrop, åkallan) och prosopopeia (även stavat *prosopopoeia*; förmänskligande).³²

32. Prosopopeia beskrivs av litteratur- och retorikforskaren Janne Lindqvist som en trop "som bygger på att något dött, stumt eller frånvarande ges liv eller röst, ofta motsvarande vad som på svenska kallas besjälning eller personifikation." Apostrofen "består i att talaren låtsas vända sig till någon eller något närvarande eller

Enligt litteraturforskaren och kritikern Jonathan Culler i kapitlet "Apostrophe" i hans bok *The Pursuit of Signs* är apostrofering och förmänskligande verkningsfulla medel för att höja intensiteten i en dikt och ge diktjaget kreativ och visionär makt. Vad som helst kan av diktjaget framkallas som ett du. Styrt och regisserat av diktjaget kan duet emellertid också utgöra en aspekt av diktjaget så att det yttre duet visar sig vara inneboende i jaget.³³ Resonemanget ger fog för att se en internalisering av Thorvaldsens kristusstaty hos diktjaget i "Glasfönster, katedral", liksom hos barnet Ansa i den citerade texten ur *Ansa och samvetet*. Som tidigare nämnt har Hedvig Brander Jonsson konstaterat att Thorvaldsens kristusstaty i hög grad har påverkat uppfattningen om Jesus i protestantisk kristendom. När flickan Ansa tänker på Jesus ser hon Thorvaldsens kristusstaty framför sig, eller snarare inom sig. Den har internaliserats som en självständig gestalt i minnet och fantasin. Diktjaget i "Glasfönster, katedral" kallar fram en gestalt med samma utseende och gör upp med den. Kanske diktjaget därmed också vill avvisa allt i sig själv som framstår stelnat i livlös konvention och tomt posering. Behovet av ständig förnyelse för att bli och förbli autentisk, sann mot sin innersta identitet, är ett återkommande tema i von Schoultz lyrik. Dikten "Rummet vid floden" kan nämnas som ett exempel.³⁴

Dikten "Glasfönster, katedral" utgavs år 1968, alltså under en tid som präglades av starkt engagemang i samhällelig och kulturell protest mot strukturer och institutioner som upplevdes föråldrade och förtryckande. Ur den synvinkeln kan dikten ses som tidstypisk. Många av de svenska författarna som medverkar i diktantologin *Den mannen*, utgiven år 1967, skriver fram kristusgestalter ur alternativa perspektiv. Ett fåtal dikter uppvisar ekfrastiska drag. Dikten "Foto" av Eva Norberg återges här:

frånvarande, en motståndare, en åhörare, en Gud, en kraft, en förfader, en ättling eller ett ting." Janne Lindqvist, *Klassisk retorik för vår tid*, Andra upplagan, Lund: Studentlitteratur 2016, s. 291–292.

33. Jonathan Culler, "Apostrophe", *The Pursuit of Signs. Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca, N.Y.: Cornell University Press 1981, s. 135–154.

34. Solveig von Schoultz, *Allt sker nu*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1952, s. 88–89. Dikten behandlas i Anna Möller-Sibeli, *Mänskoblivandets läggspel. En tematisk analys av kvinnan och tiden i Solveig von Schoultz poesi*, Åbo: Åbo Akademi förlag 2007, s. 81–82, 316–317, <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-373-2>.

Inte pyntat längre och glättat
som missionsbokhandlarens fönsterskylt
inte prydligt ordnat och rättat
inramat snyggt och förgyllt

men blodigt, hetsat och grusigt
som Golgata, Sharpville och Agadir
du vänder ditt ansikte till oss – ³⁵

Även i den här dikten upprättas en motsättning mellan en väckelse-
fromt tillrättalagd kristusbild och ett sannare alternativ, om än annor-
lunda än i "Glasfönster, katedral". Tidsandan under 1960-talet kan
för författaren Solveig von Schoultz ha medfört ett större utrymme
för att med fränare tag göra upp med stagnerad religiös (och kanske
också estetisk) konvention representerad av diktens "Thorvaldsen"
och hans kristusgestalt.

Cullers tankegångar om den verkningsfulla apostrofen tas upp i
litteraturforskaren Mats Janssons bok om ekfras i svensk lyrik, *Poetens
blick*. Enligt Jansson är apostrof, prosopopeia och även så kallade
deiktiska (utpekande) uttryck kännetecknande för ekfraser.³⁶ Iakt-
tagelsen bekräftas inte av von Schoultz alla ekfrastiska dikter men
den är relevant för dikten "Glasfönster, katedral".

Deiktiska uttryck i dikten utgörs exempelvis av de platsangivande
orden "hit" och "här". Diktjagets repliker till motparten innehåller
flera imperativ: "sänk händerna", "sluta upp", "kom hit", "se hit".
Skildringen av "Fursten med svärdet mellan tänderna" (en rad med alla
tre substantiven i bestämd form) avfattas i presens. En funktion hos
deiktiska uttryck som Jansson även lyfter fram är den självreflexiva,
alltså att de pekar tillbaka på det talande diktjagets situation.³⁷ På så
sätt bidrar de liksom apostrof och prosopopeia till att skapa ett starkt

35. Setterlind (red.), *Den mannen*, s. 61. I antologin anges tyvärr inga bibliografiska uppgifter om dikterna.

36. Jansson, *Poetens blick*, s. 31–35. Termen deixis (utpekande) kommer från språkvetenskapen. Deiktiska uttryck pekar ut något eller någon i textens situation genom exempelvis ord i bestämd form, pronomen, adverb, verb i presens och imperativ. Också skiljetecken räknas till deiktiska figurer.

37. *Ibid.*, s. 34.

diktjag. Så markeras jagets närvaro i dikten "Glasfönster, katedral" särskilt tydligt av några skiljetecken. Kolontecknet visar att det finns ett jag som tystnar för att visa motparten något, tankstrecket att det finns ett jag som tystnar efter att ha uppfattat att motparten säger något, och de två tätt placerade frågetecknen signalerar att det finns ett jag som frågar, lyssnar och svarar.

"MILDAJESUS" OCH "SÖNDAGSJESUS"

Diktjagets kapacitet att forma motparten genom förmänskligande och tilltal togs upp i de föregående underavsnitten. Motparten blir till när diktens jag vänder sig till något eller någon som ett du. Ett sådant framkallande tilltal är genomgående i hela dikten. Det inleds genast med de två första raderna: "Mildajesus med mittbena / slätkammade söndagsjesus". Formuleringarna får pregnans av den konsekvent genomförda allitterationen på *m* och *s*, den senare ytterligare förstärkt av anhopningen av väsende *s*-ljud i ordet "söndagsjesus". Apostroferingens effekt att höja den affektiva intensiteten i dikten visar sig genast. Formuleringarna väcker läsarens uppmärksamhet och kan knappast förbigås som känslomässigt neutrala uttryck.

Motparten identifieras genom namnet Jesus, men det skrivs ihop med bestämningar så att utstuderade öknamn bildas. Genom sammanskrivningarna ersätts det ursprungliga egennamnets stora begynnelsebokstav med liten bokstav, en åtgärd som relativiserar både namnet och gestalten som förses med det. Motpartens identitet blir samtidigt definierad och ifrågasatt. Han blir också utsatt för ... ja vad? Löje, förakt, aggression? Rör sig diktjagets uttryck närmare lekfull humor eller aggressiv ironi? Humor och ironi är så svårhanterliga i textskapande och tolkning att de nätt och jämnt kan kallas redskap – snarare liknar de processer, undanglidande och rörliga, kontextberoende. Jag försöker ändå resonera om dem.

Med humor avses (enligt Svenska Akademiens ordböcker) en förmåga att skämta och uppskatta skämt. Med ironi avses i allmänhet att man säger ett men menar något annat och vassare, till exempel så att hånfull kritik uttrycks i form av skenbart beröm. Litteraturforskaren Linda Hutcheon har skisserat en skala för olika funktioner hos ironi utifrån dess syfte och affektiva laddning, från välvilja till provokation

och attack.³⁸ Utifrån Hutcheons skala blir det tydligt att läsaren av dikten "Glasfönster, katedral" kan uppfatta känslouttrycken längs en glidande skala, positivt laddat från det retsamma till det subversiva, och negativt laddat från det trivialiserande till det aggressiva. Att kalla någon vid öknamn räknas emellertid allmänt som verbalt våld och ingår ofta som ett led i mobbning, till skillnad från godmodiga retsamheter som utväxlas ömsesidigt vänner emellan.³⁹

När namnet förvrängs och förlöjligas drabbar det personens innersta identitet. I von Schoultz lyrik finns exempel på hur namnet är centralt för en människas identitet.⁴⁰ Därför finns det skäl för att tolka benämmandet som negativ maktutövning. Förvrängningarna av namnet Jesus till "Mildajesus" och "söndagsjesus" kan ses som reduktiva och trivialiserande, och även aggressiva med syftet att detronisera den kristusgestalt som attackeras. Som jag nämnde i början av essän är dikten "Glasfönster, katedral" den enda av von Schoultz dikter där namnet Jesus används. När det används i berättelserna i *Ansa och samvetet* förknippas det med ett utseende som bär ovedersägliga likheter med Thorvaldsens kristusstaty och med ett intensivt obehag hos flickan. Öknamnen i dikten kan fungera som vapen för att avpollettera en sådan gestalt.

Placerat i början av satsen får ordet milda stor begynnelsebokstav så att hela öknamnet ser ut som ett riktigt egennamn. I essäns avsnitt om Thorvaldsens kristusskulptur lyftes mildheten fram som en viktig del i statysockelns citat från Matteusevangeliet och i uppfattningen om Kristus inom protestantisk väckelsekristendom, särskilt den frikyrkligt influerade. I von Schoultz bok *Där står du* associerar flickan Ansa den ständigt återkommande aftonsången "Bred dina vida vingar" med mild vadd: "redan vid första tonen kände Ansa hur den sänkte sitt tak av mild och sömnig vadd och tryckte ner och utplånade alla frågor."⁴¹ Det milda förbinds med det som trycker ner och utplånar, med andra

38. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 27–29, 46–47, 53–54.

39. Barbara Colorosi, *Mobbningens tre ansikten. Så bryter vi våldets onda cirkel*, Malmö: Richters förlag 2004, s. 29, 39–40, 58–60.

40. Se till exempel dikterna "Namnet" i von Schoultz, *Vattenhjulet*, s. 48, och "Som sörjen II", Solveig von Schoultz, *Molnskuggan*, Helsingfors: Schildts 1996, s. 19.

41. von Schoultz, *Där står du*, s. 84. Sången med text av Lina Sandell ingår som nr 85 i *Andliga sånger och psalmer* 1925 och nr 565 i *Svensk psalmbok* 1943.

ord något som plattar till och slätar ut – liksom när kristusgestaltens här har kammats slätt med mittbena.

I Gamla testamentet används orden mild och mildhet rätt ofta om Gud, ”HERREN”, exempelvis i Psaltaren: ”Barmhärtig och nådig är HERREN, långmodig och stor i mildhet.”⁴² I Nya testamentet används orden endast ett par gånger anknutna till Jesus, nämligen i de tidigare citerade orden från Matteusevangeliet, ”mitt ok är milt”, och i Paulus andra brev till korintierna: “[...] jag förmanar eder vid Kristi saktmod och mildhet.”⁴³ I den finlandssvenska psalmboken för den evangelisk-lutherska kyrkan inleds tre strofer med ”Mildaste Jesus” eller ”Milde Jesus”.⁴⁴ En summarisk bläddring i sångboken *Andliga sånger och psalmer* ger några sånger att lyfta fram. Med ord som för tankarna till Thorvaldsens kristusskulptur inleds en sång: ”Öppet står Jesu förbarmande hjärta, Kärlekens armar och nådenes famn”, och den avslutande fjärde strofen börjar med ”Mildaste Jesus, min salighetsklippa”.⁴⁵ En annan sång som centreras kring Jesus börjar så här: ”Djupa, stilla, Starka, milda Gudoms ord från himlens hamn, Ropa, kalla Hjärtan alla Till den gode herdens famn! Vittna om vad oss är givet: Jesus är vår väg till livet.” Den andra strofen inleds med en åkallan, ”Jesus käre! Dig hembäre Vi vår [sic] tack för all din nåd!”⁴⁶ I en sångtext av den lutherska väckelseprästen Lars Stenbäck används orden ”För Jesu milda ögon” både anaforiskt som inledning och epiforiskt (alternerat med ”I Jesu milda ögon”) som avslutning i samtliga

42. Ps. 103:8. Liknande formuleringar används i flera gammaltestamentliga texter.

43. 2 Kor. 10:1.

44. *Svensk psalmbok* 1943, nr 42, trettondagpsalmen ”Himlens stjärna fordom ledde Österlandets vise fram”, tredje strofen: ”Milde Jesus, led oss trogen Med din sannings klara ord [...]” (text E. Lönnrot 1864, O. Ahlström 1900); nr 92, pingstpsalmen ”Helige Ande, dig sänk från ovan”, andra strofen: ”Mildaste Jesus, från himlarnas boning Sänder du Anden, ditt nådeverks pant [...]” (text J. N. Brun 1786, E. B. Holmstén 1927, Alfons Takolander 1927); nr 221, konfirmationspsalmen ”Jesus, du, som barnen alla Bjuder till din kärleks famn”, fjärde strofen: ”Milde Jesus, dem ledsaga På den väg dem förestår [...]” (text S. Ödmann 1798, B. O. Lille 1869).

Psalmer och sånger återges i essän enligt den tryckta utformning de har i psalmboken resp. *Andliga sånger och psalmer*. Stroferna är i vardera tryckta som löpande text där frاسبörjan anges med stor begynnelsebokstav oberoende av meningsbyggnaden. Textförfattare anges enligt uppgifterna i de citerade böckerna.

45. *Andliga sånger och psalmer*, 1925, nr 448 (text M. B. Malmstedt).

46. *Ibid.*, nr 139 (text T. V. Oldenburg).

fyra strofer.⁴⁷ Mildhet hos Jesus kan givetvis också formuleras med andra ord, såsom saktmod och ödmjukhet. Men för alliterationen i den första raden i dikten ”Glasfönster, katedral” är ordet milda perfekt.

Med det andra öknamnet ”söndagsjesus” anknys Jesus förstås till söndagen, men det är en veckodag som i flera texter av von Schoultz ges en egen prägel. I kapitlet ”Bordduk med frans” i *Ansa och samvetet* skildras barnets leda och halvt omedvetna revolt mot att tillbringa söndagsförmiddagen stillasittande inomhus tillsammans med den övriga familjen och lyssna till en uppläst predikan – alltför lång – och sjunga andliga sånger – alltför många och sorgsna – till pianoackompanjemang. Tiden förflyter olidligt långsamt inne i salen, medan Ansa ser ut genom fönstret (också i den här texten är det alltså ett fönster som visar ett alternativ) och längtar till det kvickare, levande livet utomhus. Söndagsandakten får dessutom flera av dem där inne att bli så rörda att de blir rödögda och gråter tyst med blänkande tårar och rinnande näsor.⁴⁸ I den här skildringen är det söndagliga alltså långtråkigt, gråtmilt och livsfrånvänt. Som tidigare nämnt har den ”Jesus” som Ansa föreställer sig samma slags hår och händer som diktens ”slättkammade söndagsjesus”, men han är också skrämmande, som en taktilt förnimbar hetta.

”FURSTEN”, ÄRETITEL MED KOMPLIKATIONER

I dikten ”Glasfönster, katedral” förläggs det glödande och röda inte i utan omkring den alternativa kristusgestalten – i moln, bloddroppar och rosor. Det brinnande och blödande är något som diktjaget ser på avstånd snarare än känner i huden.

Som den raka motsatsen till den milda ”söndagsjesus” kallas denna gestalt ”Fursten”. Titeln förses med stor begynnelsebokstav som ett egennamn eller en hedersbevisning, och den bestämda formen signalerar att han är den ende i sitt slag. Benämningen är emellertid öppen för ambivalens. Ordet furste används i Bibeln om både välvilliga och fientliga ledare med stor makt. I Psaltaren betonas ofta att

47. Ibid., nr 273.

48. von Schoultz, *Ansa och samvetet*, s. 59–76. Kapitlet behandlas i Antas, *Barnet i den heliga ordningen*, s. 58–64.

de mänskliga furstarnas makt är svag i jämförelse med Guds.⁴⁹ I Nya testamentet förbinds furstetiteln också med onda makter.⁵⁰ Ordet används en gång om Kristus som "livets furste".⁵¹ Benämningen av honom som "Fridsfurste" är känd i (svenskspråkig) kristen tradition från en av profettexterna för jultidens gudstjänster.⁵² I motsatt riktning går en passage i Matteusevangeliet där Jesus säger att han inte har "kommit för att sända frid, utan svärd".⁵³

I kristen sångdiktning används ordet furste sparsamt om Jesus. Adventspsalmer besjunger honom som frälsaren som ska komma, "Sions Förste", "Rättfärdighetens Förste" som strider med "Andens svärd", en "hjälte som steg neder", "fridens Furste".⁵⁴ Nedstigandet från Fadern i himlen för att besegra allt ont och råda över världen är ett återkommande tema. I en av psalmbokens äldsta julpsalmer, "Jesus Kristus kommen är" vävs jul och påsk ihop:

Han med himmelsk fröjd och fred Kommit har till jorden ned, Han är både Gud och man, Som oss alla hjälpa kan.

49. Se t.ex. Ps. 118:9, "Bättre är att taga sin tillflykt till HERREN än att förlita sig på furstar."

50. Se t.ex. Joh. 12:31, Jesus säger "Nu går en dom över denna världen, nu skall denna världens furste utkastas"; Ef. 6:12, "den kamp vi hava att utkämpa är en kamp icke mot kött och blod, utan mot furstar och väldigheter och världshärskare, som råda här i mörkret, mot ondskans andemakter i himlarymderna."

51. Apg. 3:15.

52. Jes. 9:6.

53. Matt. 10:34.

54. Citaten är hämtade ur *Svensk psalmbok 1943*, nr 1 "Gläd dig, du Kristi brud", strof 5 med "Här kommer Sions Förste, Bland konungar den störste" (dansk text från 1500-talet, svensk översättning 1642, S. J. Hedborn 1812, J. O. Wallin 1819); nr 3 "Bereden väg för Herran", strof 1 med "Rättfärdighetens Förste, Av Davids hus den störste" och strof 4 med "Med Andens svärd han strider Och segrar, när han lider" (text F. M. Franzén 1812, 1817); nr 5:1 "Nu väl bereden eder Att möta med stor fröjd Den hjälte, som steg neder Till oss från himlens höjd. Han blivit sänd av nåd Till världens ljus och hälsa Oss syndare att frälsa: Så var Guds kärleksråd" (text V. Thilo d.y. 1642, O. Ahlström 1903); nr 6 "Gud, vår Gud, för världen all", strof 8 "Himlen har han i sin makt, Jorden han sig underlagt, Världens ändar famnar han, Och allt djup han mäta kan" och strof 10 "Kom, du fridens Furste, kom. Nådens Konung, stark och from, Sök ditt trogna folk i dag, Och dess lov och dyrkan tag" (text H. Spegel 1694, J. L. Runeberg 1857). Psalmerna med nr 3 resp. 5 ingår också i *Andliga sånger och psalmer 1925* med nr 91 resp. 92.

Han från Fadern gången var, Och till Fadern han uppfar, Sitter på
Guds höggra hand, Råder över alla land.
Stor, som Faderns, är hans makt, Döden har han nederlagt; Nederlagt
i väldig strid Mörkrets här till evig tid.⁵⁵

I en påskpsalm besjungs Jesus som ”Hjälten, vår Immanuel, Fursten över Israel, Som led dödens bittra vända För att segerrick uppstånda”, medan furstetiteln i en annan påskpsalm används för djävulen: ”Mörkrets furste är nu slagen”⁵⁶ I en andlig sång för påsken besjungs Jesus som ”livets furste” som segrar över döden.⁵⁷ Det stridbara och triumferande som utmärker den alternativa kristusgestalten i diktens glasfönster återfinns som synes också hos kristusgestalterna i psalmer och sånger. Men det stridbara tecknas snarare jämsides med det saktmodiga än separerat från det.

Gestalten i glasmålningen benämns ”Fursten” med stor begynnelsebokstav som om det var en ärofull titel – eller en överdrift som underminerar det mäktiga. Överdrift (hyperbol) och underdrift (litotes) är retoriska figurer som ofta inbjuder till att en text kan tolkas som ironisk. Även stillkollisioner kan förmedla ironi.⁵⁸ Diktens mellanparti uppvisar stildrag som kunde höra hemma i en hög och högtidlig stil. Fönstergestaltens position konkret högt uppe utformas med hjälp av upprepningar där ”högt uppe”, ”ovan” och ”högst uppe” används nästan anaforiskt och förstärker varandra – intill överdrift. Glasbildens element skildras som rörliga delar i ett pågående, dramatiskt skeende. Benämningen ”Fursten” upprepas oförändrad och

55. *Svensk psalmbok* 1943, nr 10:4–6 (text Ambrosius 300-talet, M. Luther 1524, Olaus Petri 1536, J. O. Wallin 1816).

56. *Svensk psalmbok* 1943, nr 74, ”Låt oss fröjdas, gladligt sjunga”, strof 2 ”Mäktigt från i dag regerar Och med ära triumferar Hjälten, vår Immanuel, Fursten över Israel, som led dödens bittra vända För att segerrick uppstånda” (text E. Chr. Homburg 1659, P. Brask 1690);

nr 78:1 ”Denna är den stora dagen, Som oss Kristus haver gjort; Mörkrets furste är nu slagen, Nederbruten gravens port. Dödens mörker har försvunnit, Livets sol har nu upprunnit” (text J. Franck 1653, G. Ållon 1694).

57. *Andliga sånger och psalmer* 1925, nr 122:1, ”O högtid, stor och underbar! Gläd dig, du mänskosläkte! Vår Herre Kristus uppstått har Och öppnat dödens häkte. Ur graven livets furste går, Förgängelsen ej honom när” (text Kaarlo Hammar).

58. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 151, 156–159; Janne Lindqvist, *Klassisk retorik för vår tid*, s. 312–316.

kan också ses som en härmning av epitet i bibeltexter och kristen sångdiktning. Det komiska i bilden av en mäktig furste ”med svärdet mellan tänderna / vilda ögon vid näsroten” kan svårligen förbises. I all sin prakt och makt blir han onekligen lite barnslig. Det förstärks ytterligare av att han har en ”far”, som dessutom omnämns med en konventionsbrytande underdrift. Ordet ”far” används i stället för det traditionella ordet fader som förekommer i bibeltexter och sånger. En liknande förminskande underdrift används i diktens avslutande del där furstegestalten presenteras som ”en förfar”. Den obestämda artikeln anger dessutom att han bara är en av många. Diktjaget visar upp honom som en välkommen motsats, en antites, till den utslätade ”söndagsjesus”, men inte heller den här gestalten går fri från löje. Till skillnad från diktjagets negativt laddade konfrontation av ”söndagsjesus” kan emellertid behandlingen av ”Fursten” med hjälp av Hutcheons skiss tolkas som positivt laddad.⁵⁹ Med retsam och subversiv humor erbjuds ett korrektiv.

IRONISKT, HUMORISTISKT, TEOLOGISKT

Religionsfilosofen Walter Van Herck skriver om humor som en konstig blandning av anknytning och avståndstagande. Engagemang behövs för att humorn ska fungera, och samtidigt utgör skrattet ett sätt att skapa distans.⁶⁰ Ett drag som återfinns såväl i kristen sångdiktning som i den fromhetspraxis som skildras i von Schoultz berättelser om Ansa är en form av innerlighet. En upplevd eller önskad närhet till Jesus som vännen och frälsaren kan formuleras med stark affekt. I dikten ”Glasfönster, katedral” bryts en sådan språklig konvention. När diktjaget talar till ”söndagsjesus” är språket genomgående familjärt, småslarvigt vardagligt och tämligen respektlöst. Genom att den intima närheten trivialiseras upprättas dess motsats, distans.

Den sista ironiska slängen i ”Glasfönster, katedral” riktas mot ”Thorvaldsen”. Slutraden förser honom med så stor betydelse att

59. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 47, 52–53.

60. Walter Van Herck, ”Humour, religion and vulnerability”, Hans Geybels & Walter Van Herck (eds.), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London & New York: Bloomsbury Publishing, Continuum 2011, [online] 2014, s. 195, <https://doi.org/10.5040/9781472549075.ch-012>.

tideräkningen, typiskt prydligt formulerad som ”något före”, utgår från honom i stället för Kristi födelse. Den uppenbara överdriften detroniserar honom. Ytterligare anges han som orsak till att glasfönstrets dynamiska gestalt numera är enbart en avlägsen ”förfar”. Att denne ”levde något före Thorvaldsen” innebär en anklagelse att den namngivne konstnären med sin berömda skulptur har tagit död på en annan, äldre gestalt, en som har varit levande.

Humor och ironi i text är erkänt svåra att handskas med. De är svåra att skilja åt, även om – och kanske för att – all humor, enligt Hutcheon, inte är ironisk och all ironi inte är rolig.⁶¹ I artikeln ”Why did Jesus laugh?” redogör religionshistorikern Ingvild Sælid Gilhus för fyra kriterier för humor. För det första uppstår en inkongruens, någonting passar inte ihop eller går fel. På religionens område kan det ta formen av en krock mellan ett andligt ursprung och dess materiella förverkligande så att de visar sig oförenliga. I krocken mellan de motsatta perspektiven kan ett traditionellt förverkligande avslöjas som falskt och ett alternativ visa sig sant. För det andra förväxlas identiteter. För det tredje behövs närvaron av den som utsätts för skämtet. För det fjärde behövs det en avslutande poäng, en slutkläm som kan vara plötslig eller förutsägbar.⁶²

Att dikten ”Glasfönster, katedral” fyller kriteriet för slutpoäng är tydligt. Ett slags inkongruens kan ses i motsättningen mellan konventionell och alternativ kristusgestaltning, och kanske också mellan konventionell kristusgestaltning och en outtalad föreställning om hurudan en sanningsenligare kristusgestalt borde vara. Vidare infogas de två kristusfigurerna som närvarande i situationen. Genom det direkta tilltalet blir ”söndagsjesus” kraftigare utsatt för det som sker. Identitetsproblematiken är komplex i dikten. Kanske det andra kriteriet ovan ändå kan tillämpas. Det gör det möjligt att i dikten se en upplevelse av att tro sig ha mött en bekant som visar sig vara en

61. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 25–26.

62. Ingvild Sælid Gilhus, ”Why did Jesus laugh? Laughing in Biblical-demiurgical texts”, Hans Geybels & Walter Van Herck (eds.), *Humour and Religion: Challenges and Ambiguities*, London & New York: Bloomsbury Publishing, Continuum 2011, [online] 2014, s. 134, <https://doi.org/10.5040/9781472549075>, s. 134. Sælid Gilhus presenterar kriterierna utifrån Arthur Koestler, *The Act of Creation*, London: Hutchinson & Co 1964, s. 35, och Rod A. Martin, *The Psychology of Humor. An Integrative Approach*, Amsterdam: Elsevier Academic Press 2007, s. 74.

främling och tvärtom, att tro sig ha mött en främling som blir igenkänd som en bekant. Den bekanta kristusskulpturen känns igen som bara alltför välbekant men avslöjas som en främling som det är bäst att hålla avstånd till. Figuren i glasfönstret ser inte alls ut som han, men känns igen som en mera autentisk kristusgestalt.

Utformningen av dikten "Glasfönster, katedral" aktualiserar frågor om användningen av humor, ironi och språkliga konventionsbrott i samband med religiös tematik. Skrattet kan användas för att avslöja, relativisera och detronisera falska gudar och orättmätiga makthavare, och för att upprätta distans till alla instanser med maktanspråk. En väsentlig funktion av såväl ironi som humor är emellertid den sociala. Vad som tolkas som ironiskt eller humoristiskt är i hög grad beroende av social kontext.⁶³ Med skrattet som verktyg görs en uppdelning mellan dem som är innanför och dem som är utanför, mellan dem som förstår skämtet och delar skrattet och dem som inte förstår, eller som förstår och tar illa vid sig. Läsare av dikten "Glasfönster, katedral" kan reagera olika inför diktjagets behandling av kristusgestalterna.

Väsentligt i sammanhanget är att diktens häftiga kritik av Thorvaldsens kristusskulptur är teologiskt inspirerad. Den drabbar konstverkets (och därmed konstnärens och receptionens) framställning av Kristus, inte Kristus i sig. Skulpturen angrips för att den enligt diktjaget ger en falsk bild av Kristus. Vem han är eller var, och hur han kan kännas igen, lämnas slutligen öppet. I bildkonstverken och diktens ordkonstverk kan han formas så att han blir visad och dold, osynliggjord, eller sedd och igenkänd, men fortfarande framstå som okänd.

63. Hutcheon, *Irony's Edge*, s. 13–18, 52–56, 194–195; Sælid Gilhus, "Why did Jesus laugh?", s. 137; Van Herck, "Humour, religion and vulnerability", s. 196.