

Vykort med hälsningar från Ticino

Kristusgestaltning i diktsviten "Ticino" av Solveig von Schoultz

DIKTERNA KUNDE VARA TVÅ vykort med personliga hälsningar: titta, det här vill jag visa för dig, har du sett något liknande förut? De påminner om fotografier som har beskurits, zoomats och försetts med bildtexter så att nya betraktare ska se det som fotografen har sett. På så sätt kan de också inbjuda till samtal om vad det är som syns och hur det kan förstås.

Bilderna är formade i ord och utgör de två dikterna i sviten "Ticino" av Solveig von Schoultz. Sviten ingår i den fjärde, avslutande delen av diktboken *Ett sätt att räkna tiden*, utgiven 1989. I den här essän granskar jag dem närmare ur både formella och teologiska synvinklar. De två dikterna är ekfrastiska, vilket innebär att de gestaltar diktjagets möte med olika former av bildkonst och hantverk. Dessutom berör de kristusgestaltning. Diktjaget skrivs inte in med något personligt pronomen, men positioneras som en betraktande och berättande guide som tar med sig läsaren, styr blickarna och ger det förevisade sin personliga tolkning.

I två tidigare utgivna texter har jag behandlat andra kristusgestaltande ekfraser av von Schoultz, det vill säga dikten "Glasfönster, katedral" ur *Klippbok* och dikterna "Förbrytaren" och "Ljuset" ur Isenheimsviten i *Vattenhjulet*.¹ Med sviten "Ticino" fortsätter jag alltså att undersöka kristusgestaltningar – och diktjagets attityder till de gestalter som skrivs fram – i von Schoultz lyrik.

1. Carola Envall, "Sedd, igenkänd, okänd. Kristusgestalterna i dikten 'Glasfönster, katedral' av Solveig von Schoultz", *Historiska och litteraturhistoriska studier* 99, 2024, s. 295–320, <https://doi.org/10.30667/hls.143917>; Carola Envall, "Kroppar, bilder. Kristusgestaltningar i Solveig von Schoultz lyrik", Tomas Axelsson et al. (red.), *Gudsbilder i förändring*, Stockholm: Verbum 2024, s. 37–53.

I den här essän går jag igenom svitens två dikter var för sig. Jag fäster särskild uppmärksamhet vid rum, tid och kropp. Vidare granskar jag benämningarna på de gestalter som skrivs fram, det vill säga Kristus, djävulen och Kristoforus. Slutligen resonerar jag mera specifikt om kristusgestaltningen och konsekvenserna för kristologin.²

I den första upplagan av *Ett sätt att räkna tiden* är diktsviten fördelad på två sidor som bildar ett uppslag. För att underlätta läsningen av essän återger jag dikterna separat som "Ticino I" och "Ticino II". Den första dikten följer här:

TICINO

I

Här överst i bergen
är det säkrast att ha djävulen på väggen
hans svarta vilda ögon
målade på tornet
inne i kapellet
hänger vid altargrinden
en manshög Kristus
med bleknat människohår
de två har delat väldet
sen elvahundratalet
bevakar sina revir.³

Flera av dikterna i den sista avdelningen av *Ett sätt att räkna tiden* har titlar och undertitlar som anger platser: Autun, Assisi, Musée Cluny, Anuradhapura. Liksom den italienskt klingande titeln för diktsviten "Ticino" ger de signaler om något annat än det finländska och nordiska som formar en stor del av miljöerna i von Schoultz dikter. De får mig som läsare att associera till utrikesresor, andra landskap, besök som ger nya intryck. Ögonen ställs in för att se något annat än det invanda,

2. Med termen kristologi avses teologisk reflektion och lärobildning kring Jesus som Kristus.

3. Solveig von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, Helsingfors: Schildts 1989, s. 62.

eller överraskas av det oväntade. Ögonen, ja: språket i dikterna präglas framför allt av uttryck för det visuella och taktila, alltså av seendet tillsammans med hudens och kroppens förnimmelser.

Ticino, på tyska Tessin, utgör ett konkret geografiskt och kulturellt område, kantonen Ticino i sydöstra Schweiz. Den angränsar till regionerna Piemonte och Lombardiet i Italien, och det officiella språket är italienska. Beläget söder om Alperna präglas landskapet av höga, branta berg och frodigt grönskande dalgångar. I den sydvästliga delen av Ticino, invid sjön Lago Maggiore som sträcker sig långt in i norra Italien, ligger orten Ascona. Trakten blev bekant för von Schoultz genom hennes och Erik Bergmans gemensamma vistelser där i slutet av 1950-talet och början av 1960-talet. Glimtar av den tillvaron utformas i von Schoultz diktbok *Terrassen* och i den självbiografiskt hållna prosaboken *Längs vattenbrynet*.⁴ I den senare nämns flera platser, men ingen som direkt skulle kunna identifieras som orten – eller orterna – för diktsviten "Ticino". Även om en referensmiljö anges i titeln skapar dikterna sina egna platser och rum. Så: var hamnar vi som läsare? Vart riktas blickarna? Och är det möjligt att urskilja hur diktjaget förhåller sig till det sedda?

RUM, PLATSER, POSITIONER

Med inledningen till den första dikten i sviten "Ticino" befinner vi oss oförmedlat "Här överst i bergen". Så, med det deiktiska (utpekande) "Här" intar diktjaget sin position, och tar läsaren med sig. Högt uppe, ja ännu högre, allra "överst i bergen" ser vi oss omkring.

Vad är det som pekats ut? Inget allmänt om utsikt, väder, byggnader eller mat, utan två mycket specifika bilder där diktjaget fokuserar "djävulen" och "Kristus". Djävulen syns "på väggen", "på tornet", högt uppe och utomhus. Kristus är placerad "inne i kapellet", "vid altargrinden", inomhus. Båda präglas av passivitet och ett slags objektstatus. Djävulen är något att "ha" och hans ögon är "målade". En mänsklig aktör har genom sin målarverksamhet producerat djävulsbilden på en vägg. Verbet för kristusgestalten är "hänger". Tidsformen är ur

4. Solveig von Schoultz, *Terrassen*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1959; Solveig von Schoultz, *Längs vattenbrynet*, Esbo: Schildts 1992.

grammatisk synvinkel aktiv presens men på betydelseplanet signaleras passivitet. Med placeringen "vid altargrinden" skisseras ett krucifix (ett kors med en skulptur av den korsfäste Kristus), förfärdigat och upphängt av mänskliga aktörer. Såväl djävuls- som kristusgestalten sitter fast där de har placerats.

Dikten är utformad utan skiljetecken eller blankrader som skulle dela in den före slutpunkten. Med hjälp av de naturliga pauserna i radsluten och några omläsningar kan ändå tre delar urskiljas. Den första delen (rad 1–4) presenterar "djävulen", den andra delen (rad 5–8) visar "Kristus" och den avslutande delen (rad 9–11) tolkar det som visas. I det bildsvep som utformas i dikten dras blicken hos diktjaget och läsaren ändå rörligt vidare, intrycken följer oförmedlat på varandra så att det bildas en helhet där gränser är otydliga eller överskrids. På de tre sista raderna hejdar diktjaget slutligen blickens rumsliga rörelse och säger att utrymmet är uppdelat. Den fysiska placeringen av de två figurerna med djävulen utomhus och Kristus inne i kapellet ges en utvidgad innebörd av ett delat herravälde. Med det sista ordet "revir" ges de åtskilda maktsfärerna åter fysisk, rumslig form.

I diktens tre sista rader lyfts de två kontrahenterna också ut ur sin passivitet och förses med aktiv handling. De "har delat väldet" och de "bevakar sina revir". Situationen förmedlar ändå ett statiskt presens i och med att ingen rör sig och inget ska förändras. Det är som om Kristus och djävulen hade delat upp tillvaron i två åtskilda intressesfärer. Djävulen får ta hand om det som finns utomhus, ute i byn och ute i världen, och Kristus får regera inne i kapellet. Det fortgående men oföränderliga i uppdelningen bekräfts av slutpunkten som avslutar dikten.

Även i andra dikter av von Schoultz tillämpas en betydelseladdad uppdelning av fysiskt gestaltade utrymmen. I den tredelade sviten "De fördömda", publicerad i von Schoultz diktsamling *Den bortvända glädjen* 1943, gestaltas religiöst karaktäriserat utanförskap och innanförskap som fysiska utrymmen. De "rättfärdigas gårdar" har stängda portar och "de fördömda" sitter "utanför de rättfärdigas murar" och hör sången stiga "därinne". I sin ordlösa barmhärtighet är det ändå de utestängda som är "närmare Gud".⁵ Här kan noteras

5. Solveig von Schoultz, *Den bortvända glädjen*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1943, s. 79–80, citat ur svitens tredje dikt, s. 80.

att en strikt uppdelning mellan andligt och världsligt var utmärkande för de former av protestantisk väckelsekristendom som framträder i flera av von Schoultz texter som berör den religiösa miljön omkring henne. Likaså fäste man stor vikt vid människors religiösa position i termer av innanför och utanför. En person betraktades antingen som inne, inte nödvändigtvis i en kyrka men i en religiös gemenskap av likasinnade, eller som utanför.⁶

Utomhus placeras ”djävuln” också i von Schoultz dikt ”Träff”, utgiven 1980:

Den som nyss har haft träff
med djävuln därute i mörkret
kan väl inte genast gå in
till kaffesorlet i salen

åtminstone en cigarett
först
i farstun.⁷

Positionsformuleringen ”därute i mörkret” bär med sig allusioner till bildspråket i evangelietexter om att uteslutas och kastas ut i mörkret utanför.⁸ I dikten ”Träff” är språket emellertid utpräglat vardagligt så att effekten blir dubbel. Det riskabla och allvarliga färgas av det triviala och övergående, och vice versa. I den första dikten i sviten ”Ticino” är det kanske hela tillvaron ”överst i bergen” som är riskabel, så att det är ”säkrast att ha djävulen på väggen”. Då vet man var man har honom, kanske.

Diktens formuleringar om att ”ha djävulen på väggen” genom att hans ögon är ”målade” på den har likheter med talesättet att man inte

6. Carola Envall, *Hand av sol. Den taktila förnimmelsens funktioner i jagets relation till Gud i Solveig von Schoultz lyrik*, Åbo: Åbo Akademis förlag 2021, s. 49, 57–58, 60–63, 66–67, <https://urn.fi/URN:ISBN:978-951-765-989-5>.

7. Solveig von Schoultz, *Bortom träden hörs havet*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1980, s. 23.

8. Se till exempel Matt. 8:12, 22:13, 25:30. *Bibeln eller den heliga skrift innehållande Gamla och Nya Testamentets kanoniska böcker. I överensstämmelse med den av Konungen år 1917 gillade och stadfästa översättningen*, Helsingfors: Förbundet för svenskt församlingsarbete i Finland r.f. 1972.

ska måla fan på väggen. I nutida bruk syftar det närmast på att man inte ska vara överdrivet negativ och framställa något värre än det är. I sin doktorsavhandling *Människan och djävulen* påpekar folkloristen Ulrika Wolf-Knuts att talesättet i äldre material har en fortsättning, nämligen att djävulen kommer ändå. Uttrycket ”att måla fan på väggen” har då innebörden att kalla på honom och göra honom närvarande, och det alldeles i onödan eftersom han gärna dyker upp i alla fall.⁹

Mot bakgrund av den nutida innebörden av talesättet kunde djävulsbilden på väggen i ”Ticino” signalera att man här i bergstraktens särskilda förhållanden har förberett sig för de värsta scenarierna. Målningen får fungera som en säkerhetsåtgärd så att man är garderad åt alla håll. Med den äldre, längre versionen blir målningen snarare en påminnelse om lömska onda makter som man ska akta sig för. Kanske bilden varnar för den onde som spanar efter rov. Vem vet, dikten säger inget om det, men kanske finns det i närheten också byggnader där man kan urskilja kors som har målats som skyddstecken mot allt ont. Med ordet ”säkrast” och påståendet att det är ”säkrast att ha djävulen på väggen” introduceras motsatsen i form av osäkerhet, och frågor vaknar: hur stor är djävulens makt här, vem är starkast? Och hur ska jag som diktens läsare uppfatta diktjagets attityd? Talar rösten roat, ironiskt eller överseende? Genom att (i enlighet med diktjagets kommentar i slutraden) tillerkänna djävulen och Kristus varsitt revir i maktbalans kan man kanske hålla sig väl med alla kända och okända makter, och hålla dem på ett hanterligt avstånd.

När en kristusgestalt med tydliga drag av Bertel Thorvaldsens kristusstaty skrivs fram och utmanas i von Schoultz ”Glasfönster, katedral” uppmanas den att komma ”hit”, till diktjagets plats i diktens katedral.¹⁰ På så sätt placeras kristusgestalten inomhus, ett inomhus som visar sig vara mångfaldigt. Originalet till statyn som ekfrasen refererar till finns inne i Köpenhamns domkyrka, och kopior i varierande storlek och material återfinns i andra kyrkor, i bönehus och

9. Ulrika Wolf-Knuts, *Människan och djävulen. En studie kring form, motiv och funktion i folklig tradition*, Åbo: Åbo Akademis förlag 1991, s. 85, 193; ”Måla fan på väggen”, *Finlandssvenska ordspråk och talesätt*, Helsingfors: Svenska litteratursällskapet i Finland 2019, <http://urn.fi/URN:NBN:fi:sls-7237-1560509404>.

10. Solveig von Schoultz, *Klippbok*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1968, s. 97; Envall, ”Sedd, igenkänd, okänd”.

i privata hem. Den konkreta bilden har påverkat människors inre bilder av och föreställningar om Kristus. Den har så att säga bosatt sig inomhus i människors minnen, tankar och känslor. I "Glasfönster, katedral" tar diktjaget den förmänskligade och tilltalade bildgestalten med sig "under valven" för att med stor entusiasm visa en annorlunda kristusgestalt målad och infattad i ett glasfönster högt uppe i katedralen. Den alternativa kristusgestalten är, liksom djävulsfiguren i "Ticino", belägen högt uppe. Infattad i ett halvgenomskinligt glasfönster befinner den sig dessutom på en gräns mellan inne och ute. Mot bakgrunden av kristusgestaltningarna i "Glasfönster, katedral" framträder det statiska i kristusgestaltens belägenhet "inne i kapellet" i "Ticino" mycket tydligt.

Liksom i mina andra undersökningar av von Schoultz lyrik inspireras jag av litteraturvetaren Maria Antas betoning av rumslighetens innebörder i von Schoultz berättelser om flickan Ansa: ute frihet, inne fångenskap; högt uppe och över innebär en maktposition, lågt nere och under innebär maktlöshet.¹¹ När jag tillämpar en sådan modell i mina diktanalyser syns också sådant som inte riktigt ryms i den. I den första dikten i sviten "Ticino" ges utrymmesfördelningen mellan djävulen ute och Kristus inomhus slutligen formen av separata "revir". Det innebär emellertid också att varderas maktområde begränsas, också den högpositionerade djävulens territorium. Vardera, också den inomhus lokaliserade kristusgestalten, tillåts utöva makt – men ingendera tillskrivs slutlig allmakt.

TID, ÅRHUNDRADEN, NU

Liksom i flera andra av dikterna i den sista avdelningen av *Ett sätt att räkna tiden* agerar diktjaget likt en guide eller en reskamrat som visar gamla målningar och konstföremål som från sin tillkomst och genom historien har laddats med mening. I dikterna skapas de på nytt som bilder i ord och ges personliga tolkningar. Genom läsarens aktivitet skapas ytterligare länkar i kedjan. Den första dikten i sviten

11. 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], Helsingfors: Helsingfors universitet 2000, s. 6, 15–17, 81.

”Ticino” inleds i nuets presens, ”Här [...] är det”, och avslutas med ett fortgående ”bevakar” i ett statiskt presens. Däremellan formuleras förfluten tid.

Visserligen anges ingen ålder för bilden av djävulen, men som läsare antar jag att det inte är ny graffiti utan något avsevärt äldre som för länge sedan – och för något slags säkerhets skull – har målats ”på väggen”, ”på tornet”, i tidsmässig närhet till krucifixet i kapellet. Oberoende av hur en eventuell väggbild har sett ut någonstans i Ticinos bergstrakter föreställer den enligt diktjaget djävulen och målas så in i dikten. Hans ögon blev ”målade på tornet”, någon gång, och målas på nytt in i ekfrasen.

På ett antytt krucifix ”hänger”, sedan länge, just nu och fortfarande, en kristusgestalt försedd med mänskligt hår som har ”bleknat”, ett verb som i sin tidsform låter förstå att tid har passerat och på betydelseplanet anger att färg har tunnats ut. När det har applicerats vet vi inte, men nu är det gammalt.

En obestämd dåtid preciseras i slutet av dikten som ”elvahundra-talet”. Århundradet skrivs som det uttalas, inte som i ett mera formellt skriftspråk, 1100-talet. En vardagligt familjär nyans kan därigenom också uppfattas i diktjagets tonfall. Tidsangivelsen får ändå omfattande konsekvenser. Genom den förankras inte bara kapellet, krucifixet och djävulsbilden i en mänsklig tideräkning och kulturhistoria, utan också maktfördelningen mellan djävulen och Kristus. Därmed relativiseras deras ställning som andliga makthavare med anspråk på makt som når över tidens gränser.

De flesta kyrkobyggnader i kantonen Ticino representerar romersk-katolsk kristendom. Områdets kristna historia sträcker sig bakåt till 300-talet. Följaktligen finns det en mångfald kyrkor och kapell i olika stilar: romansk, renässans, barock och vidare. Bruket att placera ett krucifix hängande från taket eller på en balk mellan koret och långhuset i en kyrka är allmänt. När romersk-katolska gudstjänster förrättas bör det finnas ett krucifix på eller nära altaret. I protestantiska kyrkor har man ofta ett tomt kors, alltså ett kors utan den korsfäste Kristus.

Med dateringen till ”elvahundratalet” skulle krucifixet kunna vara av en romansk typ som visar mera av Kristi konungslighet än av hans lidande. I en av sina undersökningar av kyrklig konst i växelverkan med dess samtida teologi, *The Beauty of the Cross*, redogör teologen Richard

Viladesau för förändringarna. Från och med mitten av 1200-talet framhävs det plågsamma i korsfästelsen med tilltagande naturalism i krucifix och annan västerländsk konst. Mera än den segrande, *Christus Victor*, visas den lidande, *Christus Patiens*. Emellertid fanns det redan vid slutet av 900-talet i Italien och norra Europa framställningar av korsfästelsen där lidandet markerades.¹² Tidsangivelsen "elvahundra-talet" räcker alltså inte till för att avgöra vilken typ diktens "Kristus" representerar. Endast några distinkta fysiska detaljer tecknas. I djävulsbilden beskrivs enbart ögonen. Vad är det diktjaget väljer att visa av kropp och sinnen?

KROPP OCH SINNEN

Både djävulen och kristusgestalten utformas konsekvent i tredje person singularis. Diktjaget betraktar dem utan att tilltala någon av dem som ett du. Inte heller förmänskligas de genom att förseas med känslor, vilja eller sinnesförmimmelser. I stället framhävs gestalternas statiska positioner som objekt för mänskliga aktörers verksamhet. När djävulen karaktäriseras av "svarta vilda ögon" skapas emellertid en kontrast i bilden. En kapacitet till aktivt seende och agerande introduceras. Att ögonen är "vilda" kan signalera rörlighet och temperament. Djävlusfiguren börjar likna en varelse som – likt diktjaget – kan se. Han kan få syn på ting och människor och följa någon med blicken. Eller kanske blicken bara irrar, vilt och upprört?

Med "svarta vilda ögon" och en position högt uppe påminner djävulsfiguren i "Ticino" om en annan gestalt i von Schoultz lyrik, nämligen den alternativa kristusgestalten som benämns "Fursten" i dikten "Glasfönster, katedral". Diktjaget upptäcker honom "högst uppe" i ett målat glasfönster där han infattas som en triumfatorisk kristusgestalt "med svärdet mellan tänderna / vilda ögon vid näsroten".¹³ Med den vilda "Fursten" skapas en motbild till den mjäkigt milda "söndagsjesus" som enligt diktjaget framträder i Thorvaldsens kristusstaty.

12. Richard Viladesau, *The Beauty of the Cross. The Passion of Christ in Theology and the Arts, from the Catacombs to the Eve of the Renaissance*, Oxford: Oxford University Press 2006, s. 62–64, 69, 87–88, III.

13. von Schoultz, *Klippbok*, s. 97; Envall, "Sedd, igenkänd, okänd", s. 297–299, 308–309, 317–318.

Inför likheten mellan djävulsbilden i "Ticino" och furstebilden i "Glasfönster, katedral" väcks frågor om det vilda i deras ögon. Representerar det vilda något särskilt lockande, en gränslös frihet som är normbrytande och förbjuden? En otämd frihet i att se utan urskillning?

Enligt Wolf-Knuts undersökning av folklöre kring djävulen kan han ha flera funktioner. Dels bidrar djävulen till att upprätthålla ordning i det mänskliga kollektivet, dels skapar han frihet genom att bryta normer. I andaktsmaterial framställs han allvarligt som Guds onda motståndare som hotar människans eviga salighet. I annat material framträder han också som komisk och löjeväckande, en figur som människan kan överlista och skratta åt. På så sätt används djävulen för att väcka människans humor som hjälper henne att klara av en tillvaro där kraven och begränsningarna är svåra.¹⁴ Det "vilda" i ögonen hos djävulsfiguren i "Ticino" kan inrymma både något negativt hotfullt och något positivt trotsigt eller komiskt.

Djävulsbildens ögon är också "svarta". Det svarta förbinds med knipslughet och illvilliga avsikter i ett par prosatexter där von Schoultz beskriver en svart höna som tycks ha ett osläckligt behov av frihet. I den första boken med berättelser om barnet Ansa, *Ansa och samvetet*, beskrivs avsikterna hos Ansas egen höna som "lika svarta som hennes fjädrar". Hönan rymmer under Ansas bristfälliga övervakning och tar sig ut på förbjudet område, grannarnas rosenrabatter och källland. Ändå är det sådan Ansa vill ha henne (hellre än på tallriken), "levande och elak".¹⁵ Den speciella hönan återkommer i *Längs vattenbrynet*: "Min egen höna, Mina Konrada, var kolsvart, och svart var också hennes karaktär."¹⁶ Svart, vild och fri – raka motsatsen till vit, tämd och infängad. Visst kan en sådan karaktär locka såväl höns och människor som konstnärer i färd med att utforma djävulsbilder och kristusgestalter. Men djävulsfiguren med sina "svarta vilda ögon" förblir fastmålad på tornväggen i "Ticino". Där är det "säkrast att ha" honom.

En tämd existens tillskrivs "söndagsjesus" i dikten "Glasfönster, katedral".¹⁷ Utifrån referensen till Thorvaldsens kristusstaty är det

14. Wolf-Knuts, *Människan och djävulen*, s. 242–244, 253, 272, 274, 280–287.

15. Solveig von Schoultz, *Ansa och samvetet*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1954, citat s. 49, 54.

16. von Schoultz, *Längs vattenbrynet*, s. 15.

17. von Schoultz, *Klippbok*, s. 97.

dessutom underförstått att han är vitblek. Kristusgestalten i "Ticino" ges en i fysisk bemärkelse orörlig, fast position genom att den är upphängd i kapellet. Därmed framstår den också som infångad och instängd. En kroppslig detalj som fokuseras hos vardera är håret. "Glasfönster, katedral" inleds med att diktjaget framkallar sin bild av Thorvaldsens staty "Kristus": "Mildajesus med mittbena / slätkammade söndagsjesus". Också i *Ansa och samvetet* förknippas Ansas inre bild av "Jesus" med "ett slätkammat hår med en bena i mitten", och vidare med "två utsträckta vita händer".¹⁸ Det mittbenade, slätkammade håret fungerar som ett signalement som gör att gestalten omedelbart känns igen.

Hos Kristus på krucifixet i "Ticino" verkar däremot det applicerade människohåret göra honom till en främling, lite bisarr, möjligen komisk, möjligen också lite motbjudande. Diktjagets eventuella känslor röjs inte, men den fysiska detaljen zoomas in när bilden förmedlas. Iakttagelsen av håret skrivs in på diktens åttonde rad som en effektfull slutkläm i den del av dikten som ägnas Kristusgestalten (raderna 5–8).

Före det har det seende diktjaget (och den guidade läsaren) gradvis urskilt något som tar formen av en Kristusfigur. Den introduceras anonymt som något befintligt "inne i kapellet". När diktjaget (och läsaren) rör sig längre in kan den urskiljas hängande framme "vid altargrinden", och den visar sig vara "en manshög Kristus". Det som framträder är alltså ett krucifix. Mansfiguren är lika stor som en vuxen människa, traditionsenligt försedd med mänskliga drag. Så framställs Kristus igenkännbar på många krucifix, även om stilarna varierar. Ordet "manshög" kan möjligen associeras med en Kristusgestalt som visas lugnt stående i upphöjd konungslig värdighet, som på äldre krucifix innan man började framhäva smärtan i korsfästelsen. Att figuren är försedd "med bleknat människohår", som en peruk, väcker en uppmärksamhet som diktjaget förmedlar vidare till läsaren. Där, vid håret, upphör beskrivningen av Kristusgestaltens utseende, som om diktjaget hade hejdat både stegen och blicken.

Människohåret är uttryckligen "bleknat" men hur gammalt det är får vi inte veta. Det är mycket vi inte vet. Var håret ungt eller gammalt när det klipptes av och sattes på Kristusfiguren, eller har det bleknat under

18. von Schoultz, *Ansa och samvetet*, s. 66–67. Se vidare Envall, "Sedd, igenkänd, ökad", s. 304–306.

tiden i kapellet? Är håret från en kvinna eller en man, ett barn eller en tonåring? Har det alltid funnits där, eller har det lagts på senare, någon gång – och av vem? Har någon kommit till den lokala padren med ett vackert avklippt hår och bett om att få ge det till Kristus? Kanske har man kunnat göra så, här ”överst i bergen”. Det skulle knappast hända i en protestantisk omgivning. Användningen av mänskligt hår på ett krucifix signalerar romersk-katolsk fromhet med folklig förankring.

Sari Kuuva, forskare i visuell kultur, har lyft fram det materiella och multisensoriska i romersk-katolsk praxis och folkfromhet. I en artikel om de religiösa gatuprocessionerna inför påsken i Granada (under *Semana Santa*, stilla veckan) beskriver hon den centrala betydelse skulpturer av Kristus och jungfru Maria har, samt hur de tillverkas och används. Traditionen har en lång historia. Ofta utförs skulpturerna i en barockstil som anses uttrycksfull och autentisk i sin fysiska realism. Syftet är att skulpturerna och scenerna de infogas i ska göra det gudomliga personligt och påtagligt närvarande där de bärs fram genom gatorna. Till den realistiska, människonära utformningen av figurerna hör också kläder. Dessutom kan man ge dem ögon av glas, tänder av elfenben, och äkta människohår. Alla detaljer ska bidra till att göra skulpturerna närvarande som levande, heliga personer med gudomlig makt. Att få delta i utformningen och dekorationen av scenerna och figurerna innebär en möjlighet att uttrycka vördnad och kärlek inför de gestalter som skulpturerna representerar. De som ser dem och lyckas röra vid något av det som bärs i processionerna får del av gudomlig kraft. När processionerna rör sig genom staden helgas det världsliga, och det heliga kan ses och vidröras närvarande i vardagslivets omgivning. Det materiella fungerar alltså som en kontaktyta mellan det gudomliga och det mänskliga, och förstärker också växelverkan i det mänskliga kollektivet som på olika sätt deltar i processionerna. Kuuva nämner också att överflödet av dekorationer och sinnesintryck kan väcka tvekan hos icke-katolska besökare. Effekten blir fjärande i stället för närmande och den eftersträlvade religiösa vördnaden kan kännas mycket avlägsen.¹⁹

19. Sari Kuuva, "Mimesis and mediation in the *Semana Santa* processions of Granada", Minna Opas & Anna Haapalainen (eds.), *Christianity and the Limits of Materiality*, London & New York: Bloomsbury Academic 2017, s. 230–248, <https://doi.org/10.5040/9781474291798>.

Ticino är inte Granada, men skildringen av andalusisk romersk-katolsk folkfromhet kan ändå ge en ny förståelse av kristusgestaltens bleknade hår i dikten. Det materiella och kroppsliga kan användas av människor för att söka och nå kontakt med det gudomliga, med Kristus, representerad av och närvarande i figuren på krucifixet. Diktjaget kan liknas vid en turist, intresserad och kanske något blaserad, van att se krucifix och kors i kyrkor och kapell, men hejdad av en mänsklig, kroppslig materialitet som inte var förutsedd i den här formen. Liksom för den tveksamma turisten i Granada tycks effekten för diktjaget bli att det mänskliga hos Kristus snarare försvagas än förstärks. Kristus i den här utformningen må vara lika stor som en vuxen människa och försedd med mänskligt huvudhår, men framför allt är han i den här formen ett föremål tillverkat av människor.

En korsfäst Kristus är en väsentlig men också konventionell del av ett krucifix. I "Ticino" framträder korsfästelsens kroppslighet endast genom verbet "hänger". Det kan lika gärna syfta på ett hängande konstföremål i form av ett krucifix som på kroppen som hänger på korset. I sin redogörelse för olika typer av krucifix framhåller Viladesau att en korsfäst kropp som hänger i armarna (eller händerna) snarare än står upprätt med armarna rakt utbredda åt sidorna är kännetecknande för krucifix som visar Kristi lidande.²⁰ Distanen till det fysiskt plågsamma i korsfästelsen är ändå avsevärd i "Ticino". Särskilt tydligt framträder distansen om man jämför med von Schoultz dikt "Förbrytaren" ur Isenheimsviten i *Vattenhjulet*.²¹ Det skoningslösa och det fysiskt påtagliga i korsfästelsemålningen från 1500-talet förmedlas med laddad intensitet i den ekfrastiska dikten.

Kristus som korsfäst skrivs fram i fyra av von Schoultz dikter, alla utgivna på 1980-talet. Den första är den reflekterande och frågande "Dödarna" i *Bortom träden hörs havet*, de två följande är "Mäster Mathis" och den ovannämnda "Förbrytaren" i Isenheimsviten i *Vattenhjulet*, och den sista utgörs av den här behandlade dikten i sviten "Ticino".²² Den enda som inte har en koppling till bildkonst är "Dödarna". Det är

20. Viladesau, *The Beauty of the Cross*, s. III–II4.

21. Solveig von Schoultz, *Vattenhjulet*, Helsingfors: Schildts 1986, s. 53; Envall, "Kroppar, bilder", s. 40–46.

22. Solveig von Schoultz, *Bortom träden hörs havet*, s. 15; von Schoultz, *Vattenhjulet*, s. 52, 53.

som om ekfrasens form skulle vara särskilt lämpad för bearbetning av kristendomens mest centrala och laddade tematik. Ekfrasen kan erbjuda flerfaldiga skärmar: bildskärmar där betydelsefulla bildkonstverk visas fram, projektionsskärmar för diktjagets urval och tolkningar, och skärmar som erbjuder skydd och distans. De kan behövas när diktjaget ställer sig (och läsaren) inför de gestalter och företeelser – här Kristus som korsfäst – som bildkonstverken representerar. Liksom i fallet med Thorvaldsens kristusskulptur och den internaliserade jesusbilden i "Glasfönster, katedral" är det den av människor förfärdigade bilden som hanteras av diktjaget, medan en eventuell gudomlig realitet förblir intakt, till sitt väsen onåbar för mänsklig manipulation.

KRISTOLOGISKA KONSEKVENSER

Enligt klassisk kristologi är Kristus sann Gud och sann människa. Han har besegrat döden, djävulen och allt ont, och ska framträda som den slutliga härskaren. Gestaltningen av "Kristus" i den första dikten i "Ticino" utmärks framför allt av reduktioner, alltså begränsningar och förminskningar som berör rum, tid och kropp. En reduktion som jag inte har tagit upp i det föregående resonemanget är den som utförs i benämningarna. I "Ticino" används benämningen "Kristus" för diktens kristusgestalt, vilket är mycket ovanligt i von Schoultz lyrik. Dessutom används stor begynnelsebokstav. Benämningen förekommer i två andra dikter, det vill säga i den tidigare nämnda dikten "Dödarna" i *Bortom träden hörs havet* och i en konventionell tidsangivelse i dikten "Prispallen" i den inledande avdelningen av *Ett sätt att räkna tiden*.²³ Här i "Ticino" sker emellertid en förminskning genom att den obestämda artikeln "en" tilläggs, som vid ett substantiv eller en artbestämning. Krucifixet är ett av många, kristusgestalten en av många. Djävulsfiguren på tornväggen benämns i bestämd form, som om han var den enda "djavulen", den riktiga, vilket skulle kunna tolkas som om han till skillnad från "en manshög Kristus" var unik. Stavningen med liten begynnelsebokstav är emellertid den språkligt korrekta och konventionella. Den används också i bibliska texter – sånär som på en passus

23. von Schoultz, *Bortom träden hörs havet*, s. 15; von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, s. 14.

i Uppenbarelsebokens tolfte kapitel som skildrar striden i himlen där "den store draken, den gamle ormen, blev nedkastad, han som kallas Djävul och Satan".²⁴ Exempel på stavningar med stor begynnelsebokstav som i ett egennamn eller en titel ges i Svenska Akademiens ordbok (SAOB), men de är inte många.²⁵ Stavningen "djävulen" i "Ticino" följer standardsvenskan. I det material som Wolf-Knuts har undersökt används en sådan korrekt benämning i mera seriösa sammanhang medan talspråkliga och dialektala varianter förmedlar skämtsamhet.²⁶ Utifrån det resonemanget kan det korrekta "djävulen" i "Ticino" uppfattas som mera seriöst än det talspråkliga "djävuln" i den tidigare citerade dikten "Träff". Sist och slutligen är ordet "djävulen" ändå ett substantiv i bestämd form med liten begynnelsebokstav. Trots sin funktion som revirdelare i "Ticino" går inte heller han fri från att bli reducerad till ett exemplar av sin art.

I underavsnitten om hur kristusgestalten utformas via rum, tid och kropp har jag lyft fram flera reduktioner. Tidsbestämningen till "elvahundratalet" gör diktens "Kristus" till ett konstföremål förfärdigat av människor och utsatt för tidens nötning. Det applicerade människohåret som har bleknat gör att han av diktjaget uppfattas som ett livlöst (och lite besynnerligt) föremål snarare än en mänskligt närvarande kristusgestalt. Hans makt är dessutom rumsligt begränsad till bevakning av det egna reviret inomhus i kapellet medan djävulen kan kontrollera världen utomhus. Att "de två har delat väldet / sen elvahundratalet" får dem att framstå som jämnstarka och dessutom tidsbundna gestalter förankrade i västeuropeisk medeltid. I den här formen är "Kristus" varken mänsklig eller gudomlig, och mycket avlägsen från den nicenska trosbekännelsens klassiska teologiska formulering "sann Gud och sann människa". Den statiska maktfördelningen mellan "djävulen" och "en manshög Kristus" i dikten kontrasterar bjärt mot de likaså klassiska teologiska uppfattningarna om Kristus som djävulens besegrare och alltings härskare. I trosbekännelsen innefattas de i orden "en enda Herre, Jesus Kristus, [...] vars välde aldrig skall ta slut".²⁷

24. Upp. 12:7–9 enligt Bibeln 1917.

25. "Djävul", *Svenska Akademiens ordbok*, Stockholm: Svenska Akademien 1918, https://www.saob.se/artikel/?unik=D_1665-0114.IvdR (hämtad 25/11 2024).

26. Wolf-Knuts, *Människan och djävulen*, s. 126–127, 130.

27. De två citaten från den nicensk-konstantinopolitanska trosbekännelsen är hämtade

Även genom att krucifixet i kapellet enbart antyds sker en reduktion, så att det endast underförstått kan urskiljas. Kristusfiguren som är fastsatt på korset utformas endast via verbet ”hänger”, det människolika och stora i adjektivet ”manshög” och så via den där bisarra detaljen, håret.

Vad blir kvar? Kvar finns ett mer eller mindre traditionellt krucifix, möjligt att titta på där det såsom traditionen påbjuder är placerat inne i ett kapell. Kvar blir en likaså traditionell människolikhet hos dess manshöga kristusfigur. Det bleknade människohåret blir kvar som en avvikelse från allt det traditionella, en rest och ett spår av mänsklig beröring och mänsklig kroppslighet.

Djävulsögonen målade på väggen och kristusfiguren i kapellet tas fram i detaljer som kan ses som uttryck för en gammal och möjligen föråldrad folkfromhet. De finns kvar som fragment, synliga men inte längre entydiga – om de någonsin har varit det. De fångar blicken hos diktjaget, den sentida besökaren som försöker fånga och förmedla det sedda.

Det som visas fram i den första dikten i sviten ”Ticino” förmedlas utan direkta uttryck för diktjagets känslor och attityder. Genom att bilderna av ”djävulen” och ”Kristus” konsekvent utformas i tredje person konstitueras distans hos diktjaget. Tonfallet i diktens inledning om vad som är ”säkrast” på den förmodat avlägsna orten ”överst i bergen” kan avlyssnas som milt överseende och lätt roat, eller som nedlåtande och ironiskt. Möjligen kan diktens läsare höra (eller läsa in) ett instämmande hos diktjaget i fråga om tillvarons uppdelning i ett fortgående och statiskt presens: så här är det, fortfarande. Eller tvärtom, det avslutande konstaterandet i dikten kan inrymma kritik av en schematisk uppdelning som har lett till stagnation så att det bara finns gamla fragment kvar av kyrka, tro och andlighet.

Diktjagets slutkommentar om ett delat herravälde kan också ses som ett igenkännande av en levande verklighet där människan i likhet med invånarna uppe i bergen kan vara tvungen att röra sig mellan tillvarons makter och balansera mellan dem. I von Schoultz dikt ”Kärnan”, publicerad 1986, gestaltas diktjaget infångat i ett olösligt dilemma i

ur *Kyrkohandbok I för den evangelisk-lutherska kyrkan i Finland*, Helsingfors: Församlingsförbundets förlags Ab 2000, s. 37–34, 304.

”att välja mellan gud och djävuln / båda åtrådda, båda nära”.²⁸ Den obrutna texthelheten i den första dikten i sviten ”Ticino” kan ses som en bild av en komplex men odelad tillvaro där gränserna trots den uttalade revirindelningen är osynliga och rörliga som linjer i vatten.

I vatten rör sig centralgestalten i svitens andra dikt, som följer nedan. Liksom i fråga om den första dikten undersöker jag särskilt uttrycken för rum, tid, kropp och sinnen samt benämningar och kristologiska konsekvenser. Också i den här ekfrastiska dikten gestaltas diktjagets möte med en bild, varvid en ny bild formas. Jag försöker urskilja något av det som sker i det formande mötet.

TICINO

II

Mitt inne i byn
vandrar han på apotekets gavel
sliten men fullt igenkännlig
Kristoforus, högre än allt folket
nacken krum under bördan
mellan tunna vattrade vågor
begapad av nyfikna fiskar
stöter han palmstaven tungt i botten
fortsätter att bära världens sorger.²⁹

Också den andra dikten i sviten är utformad som en obruten helhet fram till den sista radens slutpoäng och punkt. Ett kommatecken skapar en liten paus efter namnet ”Kristoforus” på den fjärde raden. Den som omtalas som en anonym ”han” på den andra raden blir snabbt ”fullt igenkännlig” och får sitt namn. Det föregås av pausen som uppkommer där den föregående raden avslutas. Så skapas ett utrymme av tystnad och uppmärksamhet kring namnet på den gestalt som diktjaget betraktar och beskriver i den ekfrastiska dikten.

28. von Schoultz, *Vattenhjulet*, s. 13.

29. von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, s. 63.

Diktens bild av Kristoforus formas utan närmare förklaringar om vem han är och vad han gör. Läsaren förväntas känna till honom. En igenkännlig Kristoforus beskrivs också i von Schoultz andra bok om Ansa, *Där står du*. I kapitlet "Jungfruslända" skildras hur den femtonåriga Ansa en söndag får besök av sin (nästan hemliga) pojkvän Manne i familjens sommartillvaro i skärgården. Medan familjetraditionen med högläsning av en predikan pågår undrar Ansa vad Manne ser och tänker. En undran gäller Kristoforus: "Såg han den helige Kristoffer som vadade längs väggen med Jesusbarnet på axeln?"³⁰ Ansas undran om vad Manne ser kan också inbegripa en tveksamhet om han vet vad det är han ser. Bilden liknar den som skrivs fram i "Ticino" genom att den tycks vara målad på en vägg och visar en vadande Kristoffer. Bildmotivet är också det mest kända i fråga om Kristoforus: en storväxt man som vadar i vatten med Kristusbarnet på ena axeln och en grov stav i handen. Namnet betyder Kristusbäraren. Bilden i "Ticino" utformas emellertid utan något barn. Det som Kristoforus bär formuleras enbart som "världens sorger". Liksom i den första dikten i sviten formuleras en avslutande poäng, en sorts *plot twist* (intrigvändning), som avviker från det som läsaren (eventuellt) känner till om den bakomliggande legenden. Innan jag går över till att granska dikten närmare tar jag in mera material om Kristoforus.

KRISTOFORUS I LEGENDER OCH BILDER

En av de mest spridda skriftliga källorna till kännedomen om Kristoforus är den medeltida legendsamling som är känd under den latinska titeln *Legenda aurea*. I sin inledning till en svensk utgåva 1928 redogör översättaren Johannes Gabrielsson för samlingens tillkomst. Den sammanställdes för den romersk-katolska kyrkans bruk av dominikanen Jacobus de Voragine under 1200-talet. Ursprungligen innehöll den helgonlegender infogade i en helhet av liturgiska texter och homilier.³¹ I översättningar från latin till andra språk har man prioriterat helgonlegenderna som har bearbetats och även fått lokala

30. Solveig von Schoultz, *Där står du*, Helsingfors: Schildts 1973, s. III.

31. Med homilia avses ett undervisande tal (eller som här en skriven text) där en bibeltext förklaras för att kunna förstås och tillämpas i åhörarnas (läsarnas) situation. Även helgonlegender kan användas som textunderlag.

tillägg. De tidigaste svenska översättningarna anses vara från början av 1300-talet.³²

Enligt *Legenda aurea* var Kristoforus, eller "Kristofer" som han kallas i Gabrielssons översättning, en storgärdsmän som ville tjäna den mäktigaste av alla härskare. Han tjänade en kung men när han upptäckte att denne var rädd för djävulen ville han i stället tjäna djävulen som tydligen var starkare. Kristoforus fann djävulen i en krigare och tog tjänst hos honom, men djävulen visade sig vara rädd för ett kors vid ett vägskäl. Därtill tvingad av Kristoforus berättade djävulen att det en gång fanns en människa som hette Kristus, som blev korsfäst. Dävulen sade att han fylls av så djup skräck när han ser korsets tecken att han flyr sin kos. När Kristoforus hörde detta lämnade han djävulen för att söka efter den som var starkare, Kristus. Han fann en eremit som kunde berätta om Kristus och undervisa Kristoforus i den kristna tron. Eremiten föreslog att Kristoforus skulle tjäna Kristus genom bön och fasta, men det ansåg Kristoforus övermäktigt. Stor och stark som han var fick han i stället uppdraget att tjäna Kristus genom att bära människor över en djup och strid flod. När Kristoforus länge och lydigt hade skött sin uppgift kom det en liten pojke som enträget bad om att bli buren över strömmen. Kristoforus tog honom på sina axlar och med staven i handen steg han ner i det strömmande vattnet som så många gånger förr. Men den lilla pojken kändes allt tyngre, vattnet steg, och endast med möda lyckades Kristoforus ta sig över med pojken till den andra stranden. På hans fråga till pojken varför det hade känts så tungt, som om han burit hela världen på sina axlar, svarade pojken att Kristoforus inte endast burit hela världen utan också dess skapare. Som ett tecken på mötet skulle Kristoforus stav grönka och bära frukt om han planterade den i jorden. Så skedde, staven slog rot och bar följande dag blad, blommor och dadelfrukt. Senare blev Kristoforus fångslad och led martyrdöden.³³

32. Johannes Gabrielsson, "Inledning", i Jacobus de Voragine, *Helgonlegender. Valda stycken ur Legenda aurea. Översättning jämte inledning av Johannes Gabrielsson, fil. dr, teol. kand.* Stockholm: Wahlström & Widstrand 1928, s. 5–14.

33. "Kristofer", Jacobus de Voragine, *Helgonlegender. Valda stycken ur Legenda aurea. Översättning jämte inledning av Johannes Gabrielsson, fil. dr, teol. kand.* Stockholm: Wahlström & Widstrand 1928, s. 185–192.

I legendversionen ovan används genomgående namnet "Kristofer". I andra versioner poängteras att det (i olika språkvarianter) var ett namn han fick först efter att han hade burit Kristusbarnet över till den andra flodstranden. Som hans tidigare namn anges vanligen Re-probus. Den här detaljen ingår exempelvis i Lisa Hallbergs svenska översättning av legenden i samlingen *Legender från Sveriges medeltid*.³⁴

Det finns inga säkra belägg för att Kristoforus skulle ha existerat som historisk person, men hans popularitet är stor. Han vördas som helgon och martyr (dödad under kejsaren Decius regim på 200-talet) i både den västliga och den östliga kristenheten. I väst blev han under 1300-talet en av de fjorton så kallade nödhjälparna, helgon som särskilt skulle åkallas under svår nöd. De avbildas tillsammans i många medeltida kyrkomålningar och även i senare kyrklig konst. Kristoforus har en särskild roll som beskyddare för alla resande. I Finland har exempelvis de medeltida kyrkorna i Lojo och Hattula flera valv- och väggmålningar med scener ur legenden.³⁵ Ett senare finländskt exempel utgörs av den katolska Sankta Maria kyrka, byggd på 1950-talet i Helsingfors. Inne i den finns en väggmålning med Kristoforus intill ytterdörren. Huvuddragen i legenden återges på ett litet textblad med tillägget att denne "Kristoforos" (så stavat) sannolikt aldrig har levt som historisk person men ändå har levt och lever i många människor.³⁶

I sin bok *Reading Images* lyfter konsthistorikern Suzanne Lewis fram att vördnaden för Kristoforus var omfattande under medeltiden. Han åkallades som beskyddare och vägledare, särskilt för pilgrimer och korsfarare. I enlighet med 1200-talets visuellt orienterade fromhet ansågs bilden och seendet avgörande. För en resande var det tillräckligt att ha sett Kristoforus avbildad för att vara förvissad om

34. "Sankt Kristoffer", Emilia Fogelklou, Andreas Lindblom, Elias Wessén (red.), *Legender från Sveriges medeltid. Illustrerade i svensk medeltidskonst*, Stockholm: Lagerström 1917, s. 124, 127.

35. Emil Nervander, *Lojo kyrka och dess medeltidsmålningar*, Helsingfors: Söderström & C:o förlagsaktiebolag 1896, s. 25–27, 70, 72, Doria, Nationalbiblioteket i Finland, <https://urn.fi/URN:NBN:fi-fd2010-00002360>.

36. "St. Christophorus". Odaterat textblad. Författarens eget arkiv.

att han skulle trygga såväl utresan som återkomsten. Avbildningarna i olika utföranden gjordes i stort format och var synliga på långt håll.³⁷

I kantonen Ticino (och även annanstans i Schweiz) finns flera kyrkor och kapell uppkallade efter Kristoforus. Väggmålningar där han visas bärande på Kristusbarnet finns både inne i kyrkor och utomhus, liksom skulpturer. Bildkonstverken har tillkommit under flera århundraden fram till vår samtid.

KRISTOFORUS MITT I BYN

”Mitt inne i byn” börjar dikten och diktjagets seende. Blicken vandrar, liksom ”han på apotekets gavel”. Han går i vatten, ”mellan tunna vattrade vågor”, och som vågor följer diktens rader på varandra så att meningarnas början och slut glider om varandra över gränserna som bildas av radsluten. Gaveln, en fast yttervägg i en byggnad som står stilla, blir bakgrund för bildens rörliga skeende.

Diktens Kristoforus har tillgång till både höjd och djup. Han når över alla andra genom att vara ”högre än allt folket”, hans nacke böjs ”under” det han bär, och hans stav stöts längst ner ”i botten”. Genom sin storlek, formulerad med ordet ”högre”, får han en viss likhet med ”en manshög Kristus” i den föregående dikten.

Placerad utomhus befinner sig Kristoforus på samma territorium som djävulen i den första dikten. Båda är också målade på en yttervägg. Med placeringen mitt i byn och på apoteksgaveln skisseras emellertid en särskild mänsklig och social omgivning för Kristoforus. Han finns bland människorna. Som ett hus dit byborna (och besökarna) kan gå för att få lindrande och botande medicin bidrar apoteket till bilden av Kristoforus som en välvillig hjälpare. Det är uttryckligen där i byn som han framträder, inte inne i kapellet såsom kristusgestalten i den första dikten. Kristoforus avbildas infogad i människornas värld i den andra dikten i sviten ”Ticino”, och han har också tillträde till naturens vattenelement och djurens värld där han vadar ”begapad av nyfikna fiskar”.

37. Suzanne Lewis, *Reading Images. Narrative Discourse and Reception in the Thirteenth Century Illuminated Apocalypse*, New York: Cambridge University Press 1995, s. 274, 386 (not 11).

I motsats till den första dikten i sviten "Ticino" där skeendet förankras i 1100-talet och verbens tidsformer skiftar mellan förfluten och närvarande tid präglas den andra dikten av det närvarande ögonblickets presens. Aktiv rörelse i nuet karaktäriserar Kristoforus genom hela dikten från början till slut. Han "vandrar", "stöter" och "fortsätter att bära". Att lång tid har gått blir tydligt av slitenheten. Ordet "sliten" är infogat så att det omfattar både bilden som sådan och den avbildade Kristoforus, "sliten" av sitt tunga arbete. Ändå har hans identitet bevarats. På den gamla bilden är han "fullt igenkännlig", hel och hållen. Med verbet "fortsätter" förs han till och med över ekfrasens nu till en tid som kommer efter dikten, efter att diktjaget har vänt blicken mot något annat och läsaren har vänt blad. Kristoforus "fortsätter".

Diktjaget är en som ser och känner igen Kristoforus i den slitna bilden på väggen. I dikten skapas en bild av Kristoforus så att läsaren som diktjagets följeslagare ska kunna se den, och kanske också känna igen den mot bakgrund av tidigare bilderfarenheter. Däremot skildras den avbildade Kristoforus inte som en seende människa. Han är sedd och igenkänd av diktjaget och "begapad" av fiskarna i dikten, men ser inte själv.

I enlighet med legenden tecknas han storväxt, "högre än allt folket". Uttrycket används inte i legenden men i en biblisk beskrivning av den unge Saul som skulle bli den första kungen över folket.³⁸ Som ett dolt citat i dikten lyfts det ur sitt allvarliga, högtidliga ursprungssammanhang. När det fogas in i den utpräglad kroppsliga beskrivningen av den väldige Kristoforus får det en lätt komisk nyans. Därtill bidrar det allt annat än högtidliga ordet "begapad" som används för skildringen av Kristoforus där han vadar med "nyfikna fiskar" kring fötterna.

Det kroppsliga hos Kristoforus lyfts ytterligare fram i fokuseringen av "nacken" som har böjts krokig, "krum under bördan". Större och tyngre än vanliga pilgrimsstavar är "palmstaven" som han "stöter [...] tungt i botten". Allt förmedlar tyngd.

38. 1 Sam. 9:2, "Saul [...] var huvudet högre än allt folket"; se även 1 Sam. 10:23. Uttrycket används också om prästen Esra i Neh. 8:5 men gäller där hur Esra stod placerad "högre än allt folket". Uttrycket hör till de bibliska formuleringar som har blivit s.k. bevingade ord.

Slutraden för in en tolkning av "bördan" som utmanar det som läsaren förväntas känna till, det vill säga att bördan av barnet var så tung för att Kristoforus utan att veta om det hade burit Kristus, Gud. Diktens bild av Kristoforus tecknas utan att barnet fogas in.

KRISTOFORUS OCH KRISTOLOGIN

Med namnet som betyder Kristusbäraren identifieras både barnet och dess bärare i legenden. I Gabrielssons svenska översättning av *Legenda aurea* formuleras den avgörande dialogen mellan "Kristofer" och pojken så här:

Sedan han äntligen med nätt nöd klarat sig och kommit över floden, satte han ned gossen på stranden och sade: "Du har bragt mig i stor fara, gosse. Så tung var du, att om jag haft hela världen att bära på, kunde den knappast hava känts tyngre." Gossen svarade: "Det skall du icke förundra dig över, Kristofer. Du har på dina skuldror burit icke blott hela världen, utan den som har skapat världen. Jag är Kristus, din konung, vilken du tjänar med detta arbete. Och på det du må veta, att jag talar sanning, så tag din stav, sedan du åter kommit över, och stick den i marken invid din hydda och i morgon skall den blomstra och bära frukt." Så försvann gossen ur hans åsyn.³⁹

Bördans tyngd förklaras av att "Kristofer" har burit "icke blott hela världen, utan den som har skapat världen", och gossen avslöjar sin identitet som "Kristus, din konung". På ett liknande sätt återges dialogen mellan "Kristoffer" och "barnet" (ett "gossebarn") i *Legender från Sveriges medeltid*:

Då han kommit över, satte han ned barnet och sade: "Jag vet ej, vad du är för ett barn. Du månde vara en underbar pilt. Jag var stadd i stor våda med dig. Du var så tung, att jag tyckte mig bära hela världen på min nacke." Barnet svarade: "Förundra dig icke! Du bar icke allenast hela världen, utan du bar den, som har skapat och som uppehåller både himmelrik och jorderik. Jag är Kristus, din konung, som du

39. "Kristofer", s. 189.

tjänar. Det vill jag bevisa dig med ett järtecken. Tag din stav och sätt ner den i jorden nära din hydda, och i morgon tidigt skall den bära löv och blomster.” Och sedan var barnet försvunnet ur hans åsyn.⁴⁰

I sin beskrivning av medeltidsmålningarna i Lojo kyrka återger konsthistorikern och skriftställaren Emil Nervander huvuddragen i legenden om Kristoforus. Barnets tyngd får emellertid en annan förklaring:

Men den trogne färjkarlen släppte ej sin börda, fastän den kändes honom tyngre än någon, som han förr burit. Han sporde blott det späda barnet, huru det kunde vara så tungt, ehuru så litet. Härtill svarade barnet: ”Vet du hvad du jämte mig burit? Jo, all världens synder.”⁴¹

Vid slutet av 1800-talet i det protestantiska Finland låg det tydligen närmare till hands att anknyta Kristus till bördan av världens synder än till världens skapelse. Liknande formuleringar används också av Suzanne Lewis i *Reading Images*: Kristoforus böjer sig under bördan för att Kristusbarnet bär tyngden av världens synder.⁴² Ännu en variant återges i Vatikanens nutida informationsportal Vatican News. Enligt den versionen har Kristoforus med barnet burit tyngden av hela världen som har räddats genom Kristi blod.⁴³ Exemplet visar både att berättelsen om Kristoforus förs vidare och att förmedlingsprocessen medför utrymme för förändringar.

Den andra dikten i von Schoultz svit ”Ticino” avslutas med en egen version av bördan och dess tyngd: ”världens sorger”. Uttrycket är inte så utpräglat religiöst som de ovan citerade versionerna utan mera allmänmänskligt. Formuleringen av slutraden gör det möjligt att uppfatta ett drag av tragik i Kristoforus mödosamma arbete. Med sin presensform anger verbet ”fortsätter” att uppgiften ännu är oavslutad, vilket avviker från legenden. Det som sker lokalt ”Mitt inne i byn” pågår fortfarande i hela världen, sorgerna tar inte slut. Visserligen hör gestaltningen i presens till ekfrasens form – i det ögonblick som

40. ”Sankt Kristoffer”, s. 125.

41. Nervander, *Lojo kyrka och dess medeltidsmålningar*, s. 26.

42. Lewis, *Reading Images*, s. 274.

43. ”St. Christopher, Martyr”, Vatican News, <https://www.vaticannews.va/en/saints/07/25/st--christopher--martyr.html> (hämtad 12/5 2025).

diktjaget betraktar och skildrar har Kristoforus ännu inte nått över till den andra flodstranden och fått svar på sin undran – men det är ändå ett valt perspektiv.

Genom att barnet som är Kristus inte syns i den bild som utformas i dikten riktas uppmärksamheten uteslutande mot den mänskligt och fysiskt gestaltade Kristoforus. Till skillnad från det ambivalent tolkningsbara tonfallet i den första dikten i sviten kännetecknas diktjaget här snarast av medkänsla med den slitna sorgebäraren.

I sin slitenhet och uthållighet påminner Kristoforus om andra hjälpargestalter i von Schoultz texter. En sådan är ”Josef” i den första dikten i den tvådelade sviten ”Romanskt kapital (Autun)”, också i *Ett sätt att räkna tiden*. Dikten utgår från en stenrelief med den heliga familjens flykt till Egypten som motiv. Josef gestaltas samtidigt som stenfigur och levande människa: ”Hans skägg är helt, hans näsa slagen av / han pustar framåt, det är tungt att gå.”⁴⁴

Slitna hjälpare skildras också som änglar, såsom i dikterna ”Nattetid” och ”Ängeln” i *De fyra flöjtspelarna* och i avsnittet ”Resa i krig” i *De sju dagarna*, von Schoultz skildring av de egna barnens uppväxt.⁴⁵ Kapacitet att bära det alltför tunga tillskrivs änglarna i den ovan nämnda ”Nattetid” och jungfru Maria i ”Romanskt kapital”, där barnets ”ena hand / vilar på jordens klot, Maria stöder / hans alltför tunga leksak”. Åsnan under dem ”vet sin börda”. Kristus som ett barn är tydligt framställd i den åsyftade stenreliefen men inte namngiven i den ekfrastiska dikten.

I *Längs vattenbrynet* skildras ”klippmadonnan i Conque”, som:

i många hundra år tagit mot mänskornas sorger och bedrävelser, också deras tacksamhet. [...] Kapellet är mycket litet, väggarna nerrökta och svarta. Också madonnan själv är svartnad av tider och sorger men hon förtröttas inte, hon är där hon skall vara.⁴⁶

44. von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, s. 57.

45. Solveig von Schoultz, *De fyra flöjtspelarna*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1975, s. 11, 14; Solveig von Schoultz, *De sju dagarna*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1942, s. 137.

46. von Schoultz, *Längs vattenbrynet*, s. 135. Namnet stavat ”Conque” torde syfta på byn Conques i regionen Occitanien i södra Frankrike.

Skildringen har stora likheter med början av dikten "Tre systrar" som följer sviten "Ticino" i *Ett sätt att räkna tiden*:

Visste de om varandra
klippmadonnan i bergen
hon i sin nerrökta nisch
med viskningarna kvar i väggen
[...] ⁴⁷

En situation där en börda lyfts av och tas emot av någon annan skisseras i en dikt i *Terrassen*:

Dämpat, i dunkel,
viskningar bakom skynket.
Lätta steg bortåt.
O du som slapp din börda,
gläds att någon tog mot den. ⁴⁸

Med dunklet, skynket, viskningarna och de lätta stegen bort förmedlas en iakttagelse på behörigt avstånd av en biktsituation i en katolsk kyrka. Slutradens mottagande "någon" blir dubbeltydigt så att ordet kan stå för både biktfadern och Kristus. Diktjaget känner igen det som sker, och förmedlar också en insikt om ett behov av att få överlämna bördor till någon som förmår ta emot dem.

Den citerade texten om klippmadonnan i *Längs vattenbrynet* fortsätter med att von Schoultz återberättar delar av kristna legender som aktualiseras under ett besök i Kairo. Legenderna omtalas som "[m]änsklighetens vackraste drömmar om flykt och beskydd". Namn som Maria, Herodes och Salomo nämns, men "barnet", den "lilla kungen", "en liten befallande hand" skildras utan att namnges. Som avslutning inflätas en reflektion om modern, Hanna: "Hanna skulle ha lyssnat. Hon skulle ha älskat att berätta drömmarna vidare för sina barnbarn. Kanske skulle hon ha lagt till lite och skapat om, liksom

47. von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, s. 64.

48. von Schoultz, *Terrassen*, s. 35.

mänskorna gjort i tvåtusen år.”⁴⁹ Dikten om Kristoforus som blir igenkänd i en by i Ticino framstår som en del i en förmedlingskedja där legenden berättas vidare med egna tillägg och förändringar – också reduktioner.

I och med att Kristoforus i ”Ticino” bär ”världens sorger” övertar eller delar han Kristi uppdrag. Tillsammans med utelämnandet av Kristusbarnet ur bilden kan en sådan omfördelning av ansvaret ses som en kraftig reduktion. Den kompliceras om Kristusbarnet likställs med ”världens sorger”. Kan Kristus kännas som en tung börda i stället för att vara den som bär?⁵⁰ Utan att avvisa sådana kritiskt problematiserande tolkningar vill jag föra fram en insikt som hör ihop med den ekfrastiska diktens nu: Kristus görs lika osedd och okänd som han är för Kristoforus i det närvarande ögonblick som gestaltas. Det enda han gör är att han bär, och det är tungt.

Att någon bär ”världens sorger” är kanske en ofrånkomlig del av mänsklighetens tragik, men diktjagets avslutande reflektion utformas närmast som ett konstaterande utan direkta känslouttryck. Dikten inleds med att den gamla bilden känns igen i en ny omgivning, och det sker snarare som ett glatt återseende än med likgiltighet eller aversion. Bilden förmedlas omarbetad i en inkännande, fysiskt präglad gestaltning som har rum för sympati och medkänsla. Så länge människorna i byn och i världen bär på sorger som är alltför tunga behövs ”Kristoforus” (och kanske också andra slitna och uthålliga gestalter) som tar på sig mödan att fortsätta bära.

Det finns också andra dikter av von Schoultz där en kristusnärvaro skrivs fram utan namn. Det berättande diktjaget (och vanligen också

49. von Schoultz, *Vattenbrynet*, s. 135–136, citat s. 136.

50. En sådan tanke är möjlig mot bakgrunden av von Schoultz reflektioner över de krav som en utåt synlig kristen livsstil kan innebära: ”Det finns väl knappast några som är så utsatta för skarpa ögon som de kristna, och med all rätt, eftersom de menar att de vet hur en mänska ska leva. Ändå är det obarmhärtigt att mest se skillnaden mellan lära och liv, vem är lika hjälplöst utsatt, med krav som ingen dödlig kan leva upp till.” Solveig von Schoultz, *Porträtt av Hanna*, Helsingfors: Holger Schildts förlag 1978, s. 179. Se vidare von Schoultz, *Vattenbrynet*, s. 131–132: ”Jag som i början levde i kristna människors närhet och har sett deras svårigheter och inre segrar, jag har undrat över deras uthållighet. Kraven på dem är mycket större än kraven på andra människor, de är oerhört utsatta, tvungna att införliva sin ideologi med själva sin livsföring för att man skall tro dem. Annat folk kan ha sina åsikter men leva som de vill.”

läsaren) vet vem han är, men för gestalterna i dikten är han anonym och okänd. Sådana dikter är exempelvis den första dikten i sviten "Romanskt kapitel" som berördes kort, och den sista dikten i sviten "Svärdet", också den i *Ett sätt att räkna tiden*.⁵¹ En fråga som väcks när namn på Kristus utelämnas gäller hur mycket läsaren förväntas känna till, och hur den eventuella kunskapen hanteras i dikterna. Den frågan hör till dem som jag får ta med när jag fortsätter att undersöka kristusgestaltningar i von Schoultz lyrik.

DE TUMMADE VYKORTEN

I början av den här essän jämförde jag von Schoultz tvådelade diktsvit "Ticino" med vykort och fotografier försedda med bildtexter. Nu när jag har tagit mig till slutet av essän finns de där vykortet fortfarande kvar som dikter i boken *Ett sätt att räkna tiden*. Jag hittar också en recension skriven av litteraturforskaren, författaren och kritikern Tom Hedlund. Recensionen är mycket positivt hållen. Det enda han säger sig sakna är noter och illustrationer till dikter som utgår från konkreta platser, personer och konstverk.⁵² Så glad jag blir över den kommentaren!

Genom att ens i någon mån ta reda på mera om den geografiska och kulturella miljön omkring diktsviten har jag fått upptäcka sådant jag inte visste att jag inte visste. Jag har hittat användbar allmän kunskap som är tillgänglig i exempelvis uppslagsverk och turistinformation, och specialkunskap som söks fram i forskningslitteratur. Ticino är ett område i Schweiz; i diktsviten fångas konkreta detaljer som ges vidare betydelser.

För att kunna säga något om kristusgestaltningen i dikterna har jag undersökt dikternas uttryck för rum, tid, kropp och sinnen samt benämningar och kristologiska konsekvenser. Dessutom har jag reflekterat över hur diktjaget förhåller sig till de gestalter som skrivs fram i ekfraserna. Kristus, djävulen och Kristoforus framträder både som gamla bildframställningar och som nya konstverk formade av

51. von Schoultz, *Ett sätt att räkna tiden*, s. 71.

52. Tom Hedlund, "En poetisk storhet", *Svenska Dagbladet* 18/4 1989.

ord. Diktjaget ser och tolkar det sedda, och skapar nya bilder av sitt möte med de gamla.

Gestaltningen av Kristus i den första dikten uppvisar flera reduktioner. Det fysiska utrymmet kringskärs till en orörlig position på ett antytt krucifix i ett kapell, hans kroppslighet begränsas till att han "hänger", hans mänsklighet blir snarare försvagad än förstärkt av att figuren är försedd med mänskligt huvudhår, och hans eviga gudomlighet ifrågasätts av att han delar makten med djävulen i ett status quo som ska ha fått sin början i västeuropeisk medeltid. Det är just den här kristusgestalten som förses med benämningen "Kristus", om än med en reducerande obestämd artikel, "en [...] Kristus".

Den avslutande kommentaren i den första dikten, att djävulen och Kristus i ett statiskt presens "bevakar sina revir", kan tolkas som medhåll eller kritik, vardera i resignation och leda. Ett delat herravälde kan emellertid också vara en igenkänd, levande erfarenhet i nuet. Då är det diktjaget som försöker balansera mellan makterna och har svårt att ta sig ur korstrycket mellan dem. Reviren i diktens bergstrakt flyttar in i människan. På så sätt har de gamla bilderna kunnat visa en överraskande relevans som gör dem värda att nygestalta.

I den andra dikten i sviten "Ticino" fokuseras en bild av Kristoforus, skyddshelgon för alla resande. Diktjaget känner igen en gammal och nött bild av honom "på apotekets gavel" i byn. I dikten nygestaltas bilden så att den blir fysisk, friskt levande och rörlig. En detalj fattas. Barnet, som Kristoforus bär i legenderna och som gör honom så lätt att känna igen i bildframställningarna, skrivs inte in i dikten. Bilden som skapas i ekfrasen verkar extremt retuscherad och som läsare undrar jag vad den reduktionen kan innebära.

Återförd till ekfrasens nu inser jag att inte heller Kristoforus urskiljer Kristus i bördan han bär. Han ser inte, vet inte, han bara "fortsätter att bära". I diktjagets slutkommentar finns det utrymme för att bejaka behovet av någon som bär sorgerna som blir för tunga, och hysa medkänsla med bäraren. Nygestaltningen av den gamla bilden ger den en ny aktualitet som är öppen för personlig tillämpning.

I diktsviten "Ticino" fokuseras fysiska och kroppsliga detaljer som ger diktjaget impulser till reflektion över människans belägenhet. Gamla bilder i form av konsthantverk och väggmålningar blir sedda, igenkända och nygestaltade i de ekfrastiska dikterna. Gestaltningen

präglas av uttryck för det visuella och taktila, alltså av seende och helhetskroppslig förnimmelse.

Med dikterna som vykort har jag fått fokuserade detaljer som jag kan titta på från olika håll, i skiftande belysningar. I bakgrunden syns bergen och byn med sina hus. Det är som om jag hade fått flera än två vykort, för bakom dem kan jag urskilja andra, äldre bilder. Bilderna som har formats i ord har åstadkommit bilder i mitt medvetande. De ekfrastiska dikterna fortsätter att väcka tankar som kan föras över till texter och samtal. Och diktsviten kan läsas på nytt där den är infogad som "Ticino" i *Ett sätt att räkna tiden*.