

Konstverk som hjälpare vid tidsförflyttning. Ekfrasen i Sigrid Heucks *Mäster Joachims hemlighet* (1995) och *Den förtrollade ryttarstatyn* (2007) av Pamela Kavanagh

Anette Almgren-White och Helene Ehriander

Tidsresor är vanligt förekommande i fantasy skriven för barn och ungdomar. Det är ett effektivt litterärt grepp att låta berättelsens karaktärer resa i tiden för att kunna levandegöra såväl fiktiva som historiska händelser och gestalter. Genrerna fantasy och historisk roman kombineras ofta i barnlitteraturen och detta resulterar i en hybridgenre kallad historisk fantasy. Huvudpersonen som reser bakåt i tiden möter såväl fiktiva som historiska gestalter och blir involverad i händelser, löser uppgifter och bidrar på så sätt till den historiska utvecklingen och kan ibland också påverka det förflutna. Fantasy med tidsresor förekommer också i kombination med andra genrer, exempelvis hästböcker (Ehriander 2018: 59–122). Den här artikeln vill genom studiet av två romaner för unga läsare, *Mäster Joachims hemlighet* av Sigrid Heuck och *Den förtrollade ryttarstatyn* av Pamela Kavanagh, vidga kunskapen om tidsresor som litterärt grepp samt ekfraser, det vill säga ett skrivet verk som beskriver ett annat konstverk. Genom ekfraserna ser man nya saker i bilderna och när man beskriver en bild gör man samtidigt en tolkning då man väljer vad som beskrivs och hur detta görs. Ekfras används här inte som en litterär genre utan som ett särskilt litterärt modus som ”uttryckligen och implicit aktualiserar teoretiska aspekter på samspelet mellan text och bild” (Jansson 2016: 51). Därutöver lyfter vi fram hur bild- och formkonstverk i barn- och ungdomslitteraturen kan bidra till förflyttning i tid och rum genom levandegöring, något som är helt i enlighet med den antika ekfrasens uppgift och där tid och rum inte står i något motsatsförhållande utan snarast bildar en enhet (kronotop). Ekfrasens re-presentation av konstverkets ”representation aktualiserar aspekter på rum och tid, *stasis* och rörelse” (Jansson 2016: 53). Genom att undersöka de litterära greppen för att levandegöra fiktiva såväl som historiska gestalter och händelser där levandegöringen sker med hjälp av bild- och formkonstverk belyses ytterligare perspektiv på tidsresornas betydelse.

Fantasy och intermedialitet

De böcker som ingår i undersökningen är *Mäster Joachims hemlighet* (1989, översatt till svenska 1995) av den tyska författaren Sigrid Heuck och *Den förtrollade ryttarstatyn* (2006, översatt till svenska 2007) av den brittiska författaren Pamela Kavanagh. Båda författarna har skrivit en rad hästböcker

med fantasyinslag, men den bok av Heuck som valts för denna underökning är en historisk fantasyskildring med en mordgåta. I boken *Mäster Joachims hemlighet* finns en reell reproduktion av en autentisk 1500-tals landskapsmålning, målad av Joachim Patinir, som har en central roll för handlingen. I boken *Den förtrollade ryttarstatyn* finns en ryttarstaty som inte har någon reell motsvarighet. Gemensamt för böckerna är att de utnyttjar fantastiska element i syfte att gå tillbaka i tiden för att lösa brott och kanske skulle de också kunna kallas "konstdeckare". I *Mäster Joachims hemlighet* rör det sig om ett misstänkt mord och i *Den förtrollade ryttarstatyn* falska anklagelser mot farfadern om hästdopning, något som ledde till att han dog som en föraktad, förtalad och bruten man. Böckerna kan också karaktäriseras som mysteriedeckare där huvudpersonerna är privatspanare som söker svar på vad som egentligen hänt. Handlingens nutid motsvarar tiden för böckernas utgivning och är alltså samtidsskildringar. Farah Mendlesohn skriver i sin bok *Rhetorics of Fantasy* (2008) om olika retoriska strategier som fantasyförfattare kan använda sig av. Berättelsen om Mäster Joachim tillhör den så kallade portalfantasy där protagonisten träder igenom en magisk portal och hamnar i en annan värld. Portalen, som i det här fallet utgörs av tavlan, utgör också en gräns mellan de två världarna. *Den förtrollade ryttarstatyn* tillhör det som kallas inbrytande fantasy, vilket innebär att det övernaturliga tränger in i protagonistens vanliga vardagliga värld (Mendlesohn 2008: xiii f.).

En teoretisk utgångspunkt som bidrar till att ge fördjupad förståelse i analysen av verken är intermedialitet, en term som i korthet betecknar både ett forskningsfält och ett analytiskt perspektiv där intresset riktas mot intertextuella och interartiella samband som överskrider mediegränser. Medier i det här sammanhanget innefattar såväl tekniska, materiella som estetiska kvaliteter. Det innebär att analysen utgår från antagandet att hur ett bild- eller formkonstverk realiserar i böckerna har betydelse för att tolka och förstå berättelsen som helhet. Fokus i analysen är på likheter och skillnader mellan hur förflyttningen i tid och rum gestaltas samt det visuella konstverkets bidrag till förflyttningen och till lösningen av de brott som begåtts. Den jämförande analysen ger en fördjupad förståelse för vilka stilistiska medel och litterära grepp som de visuella konstverken bidrar med för att resa bakåt i tiden. I den här studien är relationen mellan interartiell och intermedial forskning central. De visuella representationerna förekommer i båda böckerna tillsammans med de verbala representationerna. Claus Clüvers numera välkända definition på ekfrasen passar vårt syfte väl. En ekfras är en "verbal representation of texts composed in non-verbal sign systems" (Clüver 2007: 23) eftersom en sådan definition inkluderar såväl intersemiotiska som mediala aspekter. I en tidigare artikel "Om intersemiotisk överföring" (1993) diskuterar Clüver skillnaden mellan bildtransformation och intersemiotisk överföring. Förenklat sett är en bildtransformation en verbal representation av visuell representation och som lyder under språkliga och litterära regler i ett verbalt teckensystem. Det icke-verbala och det verbala teckensystemet är

därmed oförenliga. En intersemiotisk överföring har idén om översättning i grunden. Det innebär en större öppenhet inför att överföring mellan olika teckensystem är möjlig. Clüver drar parallellen med översättningar av dikter mellan olika språk. Vi avser inte fördjupa oss i den diskussionen men ser i artikeln värdet av de olika sätt Clüver menar att den ekfrastiska dikten skiljer sig från det verk den baseras på: ”som en tolkning, en meditation, en kommentar, en kritik, en imitation, en motskapelse” (Clüver 1993:183–184).

I den intermediala forskningen lyfts de konstnärliga objekten fram som mediala fenomen. Utgångspunkten för begreppet intermedialitet är att litteratur, konstarter och medier är blandade och det inte är möjligt eller önskvärt att dra exakta gränser mellan medier eller göra strikt åtskillnad mellan dem (Elleström 2010:1–17). W. J. T. Mitchell anlägger i ”Ekphrasis and the Other” i *Picture Theory* (1994) ett brett perspektiv på ekfrasbegreppet och menar att ekfrasforskningen ger en inblick i de grundläggande problem som har med representation att göra. Däremot är det för forskningen angeläget att öka kunskapen om vad som utmärker relationer mellan olika medier för att vidga förståelsen för ett enskilt litterärt verk. I de analyserade berättelserna förekommer statisk bild och skriven text, i Heucks bok förekommer en reproduktion av målningen på omslaget och den återkommer även på bokens insidor; i Kavanaghs bok finns ryttarstatyn på bokens framsida och som emblem vid varje nytt kapitel. Den skrivna texten tolkar, kommenterar och framför allt levandegör de konstnärliga objekten, vilket innebär att de får agens i handlingen. Förekomsten av bild och transformation i samma bok möjliggör jämförelser mellan dem och uppmanar läsaren att jämföra medierna och därmed bli delaktig i att lösa brottet.

Att gå in i konstverkens tid och rum

Det finns flera berättelser för både vuxna och barn där personer går in i konstverk eller hamnar i en annan tid med hjälp av dem. Hans Lund har i sin bok *Stegat genom tavelramen: in och ut ur bilden i litterära berättelser och andra narrativa medier* (2022) tagit upp så kallad ”rampassage” i litterära berättelser för barn och vuxna samt i scenkonst, film och narrativa bilder. Hans forskningsfråga är vad berättaren vill förmedla genom denna forcering av tavelramen, något som oftast är tolkningsbart. Lund skriver kortfattat om *Mäster Joachims hemlighet* och menar att berättelsen inte kombinerar ”magi med dramatiska våldsinslag, utan med reflektion och historisk kunskap”, att den är ”omständlig, nedtygd av författarens ärende” och att skildringen av 1500-talsamhället ”ofta kan upplevas som digressioner i berättarflödet. Till viss grad ligger det didaktiska i fantasygenrens karaktär” (Lund 2022: 69). Det som Lund här kallar didaktiskt är enligt vårt sätt att läsa texten inte undervisande utan en del av Heucks världsbyggande då kontexten måste förklaras både för protagonisten och läsaren. Heuck skriver fram en 1500-talsvärld som stödjer berättelsen och utan vilken berättelsen inte hade kunnat berättas, men gör det helt utan pekpinna eller didaktiska ambitioner. Någon

anledning att infoga ”våldsinslag” i berättelsen finns inte då våld inte brukas i berättelsen och den döde mannen visar sig ha fallit på eget grepp. När det finns didaktiska inslag i fantasygenren utgörs dessa ofta av en tydlighet i vad som är ont respektive gott samt en kamp mellan företrädare för dessa krafter, något som helt saknas i Heucks berättelse.

För unga läsare är oftast tidsresan cirkulär och tidsresenären kommer tillbaka hem igen när äventyren är avslutade. Lydia i Finn Zetterholms tre ungdomsromaner, som inleds med *Lydias hemlighet – ett magiskt konst-äventyr* (2004), reser till flera olika epoker och besöker en rad berömda konstnärer och kulturpersonligheter på sina resor, innan hon kommer hem igen till sin egen tid. När hon i första resan landat hos Rembrandt 1658 i Amsterdam, efter att ha vidrört duken på ett av hans verk på Nationalmuseum som hon besöker tillsammans med sin morfar, funderar hon över det som hänt:

På något vis hade hon blivit förflyttad, inte bara till Amsterdam i Holland, utan hon hade också åkt flera hundra år tillbaka i tiden. Sânt var omöjligt hade hennes pappa sagt, för då skulle man ju kunna ändra på framtiden och till exempel slå ihjäl sina blivande föräldrar och då skulle man ju inte finnas. Nej, tidsmaskiner fanns bara i Bamse och Kalle Anka. (Zetterholm 2004: 56)

För yngre barn finns exempelvis bilderboken *Lisa och de flygande barnen* (1988) av Posy Simmonds där Lisa under ett besök på ett museum kontaktas av två små putti. En av de små änglarna kliver ut ur en tavla, som har likheter med Francesco Albanis målning *Europa och tjuren* (ca 1640–1645), och den andra är en staty som kommer till liv och denna berättelse har således drag av både portalfantasy och inbrytande fantasy. Änglarna tillrättavisar Lisa för att hon petar i näsan och tar henne sedan med genom museets samlingar. De går in och ut ur konstverk som har drag av exempelvis Pieter Brueghel den äldre, Raoul Dufy och Henri Rousseau. Här förekommer också en genretypisk målning av en kung till häst och Lisa rider bakpå medan en liten putto matar hästen med chips. Handlingen skulle fram till sista sidan kunna tolkas så att besöken i konstverken och att de avbildade gestalterna i verken levandegörs utspelas i Lisas fantasi, men på sista sidan när Lisa och hennes pappa lämnat museet, ser man hur en anställd vakt tar de små änglarna och leder dem tillbaka till deras platser medan de berättar för honom om sina äventyr med Lisa.

I stället för att röra vid något föremål, åka i en tidsmaskin eller uttala någon magisk formel, vilket är vanligt i tidsresor, förflyttar sig huvudpersonerna i *Mäster Joachims hemlighet* och *Den förtrollade ryttarstatyn* till förfluten tid genom ett slags förändring i det mentala tillståndet i mötet med ett visuellt konstverk efter att de kommit att intressera sig för verket och gjort sig mottagliga och öppna för det som konstverket vill förmedla. Något som i sammanhanget också är värt att fundera över är hur begreppet tid är konstruerat i skildringen; existerar den parallella världen samtidigt i ett annat

”tidrum” eller sker det en faktisk resa bakåt i tid? Maria Nikolajeva skriver i *Barnbokens byggklossar* om kronotoper som en enhet av tid och rum där de båda är oskiljaktiga. Varje typ av rum kräver en viss typ av tid och tvärtom. Kronotopen är också genrebunden, vilket innebär att varje litterär genre har sitt speciella sätt att konstruera tidrum (Nikolajeva 2017: 120). Detta innebär att den konstruerade tiden och det konstruerade rummet i dessa berättelser har sina egna kronotoper som inte har någon motsvarighet i någon verklighet, varken i förfluten tid eller i nutid.

I *Mäster Joachims hemlighet* är det jag-berättaren Peter, en sextonårig konstintresserad holländare, som i en boklåda finner en konstbok som utövar en magisk dragningskraft på honom. I konstboken finns en reproduktion av tavlan *Den helige Kristoffer* föreställande den mytologiske gestalten Den helige Kristoffer och Jesusbarnet målade av den flamländske renässans- och landskapsmålaren Joachim Patinir (1480–1524). Tavlan målades omkring år 1520, möjligen något år senare, och finns idag i Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial utanför Madrid. Med hjälp av en inspelning av repetitiv 1500-talsmusik på sin kassetbandspelare, en skål dydoftande vatten, ett korn salt i munnen och en diabild som projiceras på väggen suggererar Peter fram den tid och det rum som målningen avbildar. Han gör stora ansträngningar för att komma på hur han ska gå in i bilden och förstår att han också måste ta hänsyn till den tid på året som i tavlan anges genom en svärdsilja som är på väg att slå ut. Hans Lund skriver att Peter försöker ”på ett förnumstigt och kvasivetenskapligt sätt ta sig in i tavlan” (Lund 2022: 69), men tidsresor och fantasy bör mer rättvisande betraktas ur ett magiskt och icke-vetenskapligt perspektiv. Peter börjar sina tidsresor genom att han sitter i sitt rum och lyssnar på musiken och tittar på det uppförstorade diapositivet och när han ”uppnått rätt frekvens” förefaller han fysiskt förflyttas så att han kan delta i de händelser som inträffar i den alternativa historiska verkligheten. Han är borta längre stunder och måste se till att han är ostörd och ensam hemma när han ska gå in i bilden. När Peter lyckats träda in i tavlan får han också svar på vad som hänt den döde mannen i vattnet i konstverkets bakgrund till vänster om portalfigurerna Kristoffer och Jesusbarnet. Det misstänkta mordet klaras upp genom att han i smyg avlyssnar den skyldiges bekännelser under en bikt. Det var en olyckshändelse som ledde till mannens död och brottet består i att de inblandade gör sig av med liket i hemlighet. Peter kan inte påverka själva det historiska förloppet, men han kan interagera med de historiska personerna.

I *Den förtrollade ryttarstatyn* får den 15-åriga hästflickan, tillika jag-berättaren Hannah, kontakt med en ryttarstaty som står på den förfallna hästgårdens ägor. Statyn är fiktiv och har ingen specifik förlaga men ryttare till häst är ett genremotiv. Det som utmärker denna ryttarstaty är att den varken är stor, ståtlig eller pampig utan påfallande liten och att ryttaren är en yngre pojke. Statyn har alltid haft en särskild dragning på Hannah, medan hennes tvillingsyster alltid upplevt den som lite obehaglig. Det är först när

Hannah efter en ridolycka behöver vara i stillhet som statyn blir levande när hon med hjälp av den och med farfars dagbok i knäet färdas bakåt i tiden. Hannah kan inte interagera med personerna eller ändra det som tidigare skett, vilket annars är vanligt i tidsresor men hon både ser och hör och får på så sätt den information hon behöver. Dock kan hon påverka sin samtid utifrån den information hon får genom tidsresorna. Levandegöringen hjälper till att klara ut brottet som begåtts och farfar kan rentvås från de anklagelser han varit offer för. Genom tidsförflyttningen uppenbaras hur dopningen av hästarna gått till och vad som lett till gårdens konkurs. Till tidsresornas genretypiska drag hör att tiden inte går lika fort i de olika dimensionerna och att tidsresenären ofta bara varit borta en kortare stund från sin egen tid medan det gått betydligt längre tid i den alternativa världen.

Den förtrollade rytтарstatyn

På omslaget till *Den förtrollade rytтарstatyn*, som är samma för den svenska och engelska utgåvan och gjort av Neil Reid, finns en målning av statymotivet i färg och det tredimensionella bildhuggarkonstverket är gjort i mörkgrå sten. Titeln och framsidans bild kopplar till en rytтарstaty med fantastiska inslag, medan den engelska titeln *Pony Farm Mystery* lägger mer vikt vid de mystiska oegentligheter som skett på hästgården än den magiska rytтарstatyn. Omslaget avbildar det avgörande ögonblick då Hannah, som sitter lutad mot statyns sockel, vänder sig om med sin farfars dagbok i knäet. Omslaget är en prolepsis av handlingen i kapitel 2, "Dagböckerna". Ur ett intermedialt perspektiv är omslagsbilden en transformation av en verbal beskrivning av ett konstverk. Bilden är enligt ekfrasforskaren Valerie Robillard en så kallad visuell ekfras. En visuell ekfras skiljer sig från illustrationen genom att ha ett konstverk som referent, fiktivt eller reellt (Robillard 2010:153). Inne i boken återkommer det betydelsefulla statymotivet genom en pennteckning i gråskala, som ett emblem över varje kapitelrubrik.

Ekfrasforskningen är omfattande och som "litterärt framställningssätt kan ekfrasen sägas omvandla ett teckensystem till ett annat. Ett bildkonstnärligt eller skulpturalt verk re-presenteras genom ordkonstens symboliska eller konventionella tecken" (Jansson 2016: 53). Under senare år förekommer en teoretisk diskussion om definitioner av ekfrasbegreppet som kommit att inkludera såväl verbala som visuella transformationer. Den här artikeln har dock inga anspråk att tillföra ytterligare inlägg i denna diskussion, men däremot nyttja det vidgade ekfrasbegreppet som Robillard argumenterar för i sin artikel "Beyond Definition: A Pragmatic Approach to Intermediality" (2010). De begrepp som är aktuella för artikeln är visuell och verbal ekfras och utgår från Robillard (2010:154). Den verbala ekfrasen med rötter i antiken är i traditionell mening en dikt som beskriver, tolkar eller hänvisar till en målning. Den antika ekfrasen betonar *enargeia* (levandegöring) och dess påverkan på åhöraren medan den nutida ekfrasen, framtagen för analys av skrivna texter, framhäver den visuella referenten menar Cecilia Lindhé (2010)

i artikeln ”’Bildseendet föds i fingertopparna’. Om en ekfras för den digitala tidsåldern”. I *Den förtrollade ryttarstatyn* fungerar enargeia, som är närmare besläktat med den antika ekfrasen, som ett viktigt litterärt grepp i de bakåtblickar som görs i nuplanet för att klara upp det påstådda brott som farfadern ska ha begått och därmed återupprätta hans och familjens heder samt åter ge hästgården gott rykte.

På omslagsbilden framgår inte att statyn är levande eller att den talar till Hannah, till skillnad från i den skrivna texten. Att hon vänder sig om med ett något förvånat ansiktsuttryck är ett tecken på att statyn tilldrar sig hennes uppmärksamhet. Redan i inledningen förknippas statyn med något övernaturligt: ”Det hade alltid varit något speciellt med statyn av pojken och hans ponny i farmors trädgård på Abbotsgate. Något...mystiskt och kanske till och med något kusligt på ett småmysigt sätt”. (Kavanagh 2007: 5) För att förstärka det mystiska draget inflikar jag-berättaren Hannah att det ibland kunde ses små spår efter hovar i gräset vid statyns fot där det inte borde finnas några sådana. Statyn står nämligen omgärdad av en idegranshäck med en enda öppning. Mellan raderna antyds således att ryttarekipaget kan bli levande och lämna sockeln. Statyer föreställande människor som får liv är ett motiv som förekommer i konst och litteratur alltsedan antiken men även det omvända, att människan exempelvis kan förstenas och övergå till dött material. ”Människans förmåga att förflytta sig mellan organisk och oorganisk materia är del av en mytbildning som traderats genom årtusendena” skriver Anette Almgren White (2014: 35) i sin artikel ”Den levandegjorda statyn: en intermedial analys av statyekfraser i bilderboken” om levandegjorda statyekfraser i bilderboken med såväl reella som fiktiva referenter. I C.S. Lewis Narniaböcker förvandlas barnen till statyer för att sedan bli mänskliga igen. En förklaring till mytbildningen runt statyer är att de till skillnad från tvådimensionella konstverk, inte är avgränsade till en viss yta. De delar samma yta med betraktaren och ofta är det fysiskt möjligt att förflytta sig runt en staty och betrakta den ur olika vinklar. Statyer som verklighetstroget avbildar människor och djur kan också lätt förväxlas med levande motsvarigheter och kan leda till ett ifrågasättande av sinnesintryck och därmed skapa känslor av obehag eller till och med rädsla i mötet.

Ryttarstatyn har alltid dragit till sig Hannahs intresse och hon har en personlig relation till den. Den här sommaren då hon ska fylla 15 år är hon och tvillingsystern Emily på hästgården Abbotgate för att hjälpa farmor, som återhämtar sig efter en operation. Rosor och lavendel omgärdar sockeln statyn står på. ”Där var han, lite mer söndervitrad än förr. Foten han stod på var lite mer lavabeklädd [sic!] och de kantiga hörnen lite mer slitna. Men pojkens leende var lika lurigt som det alltid varit, och hans pigga, lilla häst såg ut att vara redo för vad som helst. – Hej, hälsade jag högt på min lilla vän”. (Kavanagh 2007: 14) Enligt farmor är statyn så gammal att ingen vet något om den (Kavanagh 2007: 6). I den ekfras som förekommer i prologen beskrivs även hästen och det på ett sätt som utnyttjar levandegöring: ”Pojken satt och

log finurligt med ena handen på hästens träns. Ponnyn höll huvudet högt och kråmade sig på den höga sockeln. Ena framhoven var lyft som om han var redo att ge sig ut på äventyr.” (Kavanagh 2007: 5) Ekfrasen fokuserar semantiskt hästens rörelser, som hur han håller huvudet, kråmar sig och lyfter framhoven. Jag-berättaren tolkar det som att hästen förmänskligas då den vill ge sig ut på äventyr. Ekfrasen kan tolkas som en metafiktiv kommentar; nu börjar äventyret i form av en berättelse. Händelsen är ett exempel på föreställningen om statyers förmåga att inte bara bli levande utan också att de har möjlighet att dela samma rum som levande varelser. Hannah berättar vidare för farmor att hon en gång klättrat upp på ponnyns bara rygg bakom pojken och att de hade galopperat i väg på ängen. De hade kommit till ”en vildare natur” (Kavanagh 2007: 5) där stora flockar med hästar strövade fritt och inget hus fanns inom synhåll. Den här beskrivningen pekar emellertid på att Hannah återger en fantasi eftersom i texten sägs att hästen har en bar rygg medan statymotivet avbildar en sadlad häst. Ryttarstatyn har dessutom en kopia i form av en vindflöjel av metall, specialbeställd av farfar och ingen annan får ha en likadan (Kavanagh 2007: 66). Smeden hade ryttarstatyn som förebild (Kavanagh 2007: 67) och det är symboliskt att vindflöjeln ”i form av en liten galopperande häst [...] stod stilla, eftersom den rostade fast” (Kavanagh 2007: 9). Enligt farmodern har farfadern fått för sig att om vindflöjeln slutar fungera ska hästgården gå omkull. Farfar betraktade vindflöjeln som en talisman och han hälsade på den varje gång han red in under valvet där den var placerad. Skandalen sammanföll med att flöjeln slutade fungera. Här lägger författaren in ytterligare ett mystiskt element i berättelsen. Vindflöjeln fungerar också som ett ledmotiv då den fastrostad finns med i början, tillsammans med klockan som stannat, som ett tecken på att allt på gården står stilla. Den finns också i skildringen av farfar och hans verksamhet på gården samt att den avslutar och knyter samman berättelsen. När farfars goda rykte är återupprättat fungerar åter vindflöjeln och de sista raderna i boken lyder: ”I det lilla fyrkantiga tornet ovanför valvet visade stallklockan åter rätt tid. Och ovanför den snurrade den lilla galopperande hästen, vindflöjeln som varit Jon Wesley's talisman, i den friska aprilvinden.” (Kavanagh 2007: 152)

Ryttarstatyn hjälper inte bara Hannah att lösa dopingskandalen och bevisa att farfar var oskyldig, den hjälper också henne när hon hotas av den stallansvarige Ruskin, som är skyldig till dopingen. Det visar också hur statyn inte bara kan bli levande utan även kan frigöra sig från sin plats och gripa in i handlingen på nuplanet. Ruskin som tror sig ha övertaget avslöjar för Hannah på klassiskt deckarmanér i bokens slut hur han lurat farfar i dåtid och är den som i nutid ligger bakom hästarnas sjukdom och rymningar. I Ruskins monolog framkommer att han blivit ansatt av en ryttare på en ponny vid ett flertal tillfällen och det blir här tydligt att statyn är de godas och oskyldigas hjälpare i svåra situationer samt att den bidrar till att utkräva rättvisa. Statyn har uppenbarligen intervenerat och försökt hindra Ruskin från att ta sig in på hästgården. Hannah förstår inte att det är ryttarstatyn som ingripit, men det

gör läsaren med all sannolikhet. ”Ur tomma intet uppenbarade sig en hel grupp stridshästar med nafsande käkar, piskande svansar och hovar som var redo att döda.” (Kavanagh 2007: 147) Gruppen leds av ryttaren på ponnyn som höjer knytnäven och tar upp jakten efter den flyende Ruskin. ”Kraften som strålade om ponnypojkens lilla gestalt omslöt allt. Så blev det stilla.” (Kavanagh 2007: 147) Ryttdarpojken energi liknas vid en primitiv kraft som övermannar en farlig människa.

Tidsresan – dramatiserade dagboksanteckningar

Upprinnelsen till att Hannah börjar nysta i dopingskandalen är en ridolycka. Hon behöver hålla sig i stillhet och finner farfars dagböcker med anteckningar och teckningar om hästgården i bokhyllan. Hon går ut och sätter sig vid ryttarstatyn för att läsa. Det är vid ryttarstatyns fot med dagboken i knäet som hon under läsningen överraskas av en oförklarlig dimma. ”Där slog jag mig ner mot ryttarstatyns solvarma stensockel och tog upp den första boken.” (Kavanagh 2007: 31) Dimman fungerar både metaforiskt och bokstavligt som en gränspassage för färden bakåt i tiden och det är alltid dimman som förebådar hennes tidsresor. När hon läser händer något märkligt. ”Det som skedde kändes verkligt. En kylig, vit dimslöja kom svepande och hundarna flydde. Jag kände hur den fuktiga luften snuddade vid mitt ansikte och mina bara armar, som små, kalla andetag mot varm hud, och omgav både mig och dagboken. En röst hördes i dimman. Jag antog att det var farfars röst.” (Kavanagh 2007: 32) Notera verbet kändes, det vill säga jag-berättaren upplever något som känns verkligt men samtidigt finns en medvetenhet om att det är något övernaturligt med det som sker. Dimman försvinner lika snabbt som den kom. Det beskrivna skeendet med kylan, dimman och rösten som skrämmar hundarna får Hannah att blicka upp mot statyn som nu förvandlats och blivit levandegjord i enlighet med ekfrasens enargeia. Pojkryttarens leende som tidigare beskrivits som ”finurligt” (Kavanagh 2007: 5) och ”lurigt” (14) är nu ”listigt” (32) när han säger: ”Du vill veta sanningen, Hannah. Nå, då ska du få det!” Tidsförflyttningen sker i seendet: ”Tiden hade på något vis förändrats. Jag tittade på stallet. Gården såg annorlunda ut mot förut.” Hon oroas av förändringen och befarar att det kan ha med ridolyckan att göra. Hon skakar på huvudet och blinkar när hon ser att: ”Sommarträdgården blev suddig, den förändrades, löstes upp och formades på nytt” (Kavanagh 2007:32). Hannah förflyttas mentalt till nyårsdagen 1 januari 1970. Det är det år som första dagboken spänner över. Den första återblicken som sker på nyårsdagen utgör startskottet för Hannahs tidsresor som fungerar som utfyllnad av dagbokens kortfattade anteckningar. Hannah ser nu i stället för nutidens förfallna byggnader en välskött hästgård med ypperligt fina galopphästar som tävlar på galoppbanan. Här utnyttjar författaren ett berättartekniskt grepp för att expandera och dramatisera ett fiktivt historiskt skeende. Det innebär att berättelsen från och med nu har två parallella historier, en i dåtid och en i nutid. Hannah drabbas fysiskt av tidsresan, hon är i ett slags

trans: ”Jag kände mig lite yr och det ringde svagt i öronen.” (Kavanagh 2007: 35) Hannah är förundrad och frågar sig hur det kom ”sig att farfars anteckningar blev så levande?” (Kavanagh 2007: 36). Hon förstår ändå att rytтарstatyn är svaret och hon förstår även att tidigare barndomsupplevelser vid rytтарstatyn inte varit fantasier, något som också gör att läsaren förstår att det inte är ridolyckan som gör att hon ser syner. Hannah slits mellan att söka sanningen om vad som hänt farfar och att på nytt drabbas av ”den kusliga känslan av att min verklighet glidit ifrån mig” (Kavanagh 2007: 36). Hanna försöker att försätta sig i trans under läsningen men det går endast när hon är vid rytтарstatyn, vilket får henne att fundera på vilka hemligheter platsen bär på. Vid ett tillfälle jämförs det mentala tillståndet vid sömn eftersom hon vaknar med ett ryck när någon ropar på henne (Kavanagh 2007: 63).

Dagboken som en intern berättare utnyttjas för att få tillgång till en persons innersta tankar och liksom i *Mäster Joachims hemlighet*, där protagonisten Peter fört anteckningar, ger handstilen uttryck för personlighet och sinnestillstånd. När farfars bekymmer ökar blir hans handstil ”spretig och krampaktig” (Kavanagh 2007: 76). I dagboksavsnitten är det farfar som är fokalisator i berättandet. Det innebär att berättandet växlar mellan två jagberättare, farfar och Hannah. I den andra tidsresan återges inte dagboksutdraget utan i stället beskriver Hannah det hon ser framför sig som en scen: en ”ny scen framför mig, en galoppbana” (Kavanagh 2007: 52) och bredvid banan står farfar. Texten börjar på nytt stycke (två blanksteg) som på den diegetiska nivån markerar en analeps. Berättelsen bryter här kronologin och ger en återblick med farfar som intern fokalisator. Analepsernas episodiska berättande påminner om deckarintrigens, de ger ledtrådar till den annalkande doping- och mutskandalen. I den första analepsen framkommer att farfar uppfattas som godtrogen och tror alla om gott i affärer medan farmor är försiktig och mer avvaktande.

Utöver tidsresorna förekommer också hörsel förnimnelser på nuplanet; Hannah tycker sig höra ”klapprandet från en massa hovar ibland” (Kavanagh 2007: 57). Vid det tredje tillfället är det inte bara den dimman som sveper in henne utan även farfars röst ”från den tid då han skrivit texten” (Kavanagh 2007: 60). Dagboksutdraget är denna gång från den 7 mars 1978, vilket innebär ett tidshopp på åtta år från tidigare anteckningar. Återigen är det en galoppbana och två män, farfar och en kompanjon som spanar genom fältkikare på hästarna. Dagboksanteckningen ger information om att en av stallens hästar, kompanjonens, inte presterar som tänkt. Farfars tränare, Ruskin, ger förslag om alternativa metoder och att byta tränare. I dramatiseringen, analepsen, framgår att kompanjonen är missnöjd med hästens prestation och lägger skulden på farfar. Genom tidsresorna får Hannah direkt tillgång till farfar som person, någon hon aldrig tidigare har känt. Hon vågar inte anförtro sig åt någon om det hon upplever, allra minst åt farmor. Däremot ger analepserna henne förstahandsinformation om personer, händelser och skeenden som annars gått förlorade. Mot denna bakgrund vågar hon fråga

farmor om både tränaren Ruskin och kompanjonen. Berättaren ger ytterligare en ledtråd till skandalen.

Dagbokens stegrande dramaturgi samspelar med händelser på nuplanet. Hästar som blir sjuka, släpps ut eller rymmer är exempel på oförklarliga händelser som tilltar allteftersom intrigen tättnar och detta är också utmärkande för mysteriegenren. Hannahs fysiska symptom, en migränliknande huvudvärk kommer allt oftare. Hennes iakttagelser i miljön bidrar till att mystifiera hennes tidsförflyttning och bromsar upp upplösningen. Hästgårdens höga häckar gränsar till en granne, och hon finner en avbruten kvist av en sort som kallas ”den gula faran” (Kavanagh 2007: 75) vid statyns fot. Upptäckten sker samtidigt som en dagbok försvinner och hon börjar på den sista boken där hon finner att Ruskin slutat och fått pengar i kompensation av farfar. Hon försöker därefter förflytta sig på egen hand för att få de sista ledtrådarna till vad som hänt, det som inte framgår i dagboksanteckningarna. Tidsresan lyckas men den scen som spelas upp framför henne ger inga ytterligare ledtrådar. Statymotivet används på så vis som en ”red herring”, ett sätt att stegra spänningen, men bidrar också till ett konsekvent berättande, att scenerna i dåtid inte förlänger intrigen. I mysterieromanen krävs att huvudpersonen löser brottet. Det gör Hannah genom att använda systematik och logik, tvärt emot de mentala tidsförflyttningarna. Hon ställer samman ägare, tävlingar och segrar. Sammanställningen bekräftar det hon anat, ingen av kompanjonens hästar hade vunnit (Kavanagh 2007: 23). I upplösningen framkommer det att Malcom Bainbridge, den nye kompanjonen, 1970, visar sig vara i maskopi med tränaren Ruskin och stallet drivs i konkurs

Mäster Joachims hemlighet – på och under ytan

På omslaget av *Mäster Joachims hemlighet* finns ett inramat utsnitt av Joachim Patinirs målning föreställande helgonet Kristoffer som korsar en flod med Jesusbarnet på ryggen. I handen håller Jesusbarnet en kristallkula som symbol för gudomligt världsherravälde. Paratexten, det vill säga textens retoriska och fysiska inramning såsom titel, omslag och baksidestext, ger en bokstavlig såväl som metaforisk ram för handlingen (Genette 1991). På bokens insidor återges en reproduktion av målningen i sin helhet. Legendan om helgonet Kristoffer återges också i boken som en så kallad inbäddad eller kapslad berättelse. Den är hämtad ur *Legenda Aurea*, en medeltida samling helgonlegender som Jacobus de Voragine, biskop i Genua, sammanställde omkring år 1260 med levnadsteckningar över 180 helgon och martyrer (Heuck 1995: 16–22). Legendan är återgiven i svensk översättning av Johannes Gabrielsson, Artos Förlag, 1988. Titeln ”Mäster Joachim” syftar på konstnären Patinirs förnamn och den ”hemlighet” som finns i titeln avser på ett manifest plan vad som hänt det lik som syns i vattnet vid flodstranden i bildens mellangrund till vänster om helige Kristoffer. Liket skjuts ut eller dras in av två gestalter som står på land. Det som fångat berättarens uppmärksamhet är det vita föremål som är fäst i den dödes bälte. Det

bildelementet transformeras i berättarens verbala tolkning av motivet till ett brott – ett mord som kräver en lösning.

Hans Lund har i *Texten som tavla* (1982) formulerat grundläggande termer för hur verbala beskrivningar förhåller sig till ikoniska bilder. Den tolkning som sker i gapet mellan orden och bilden beskriver Hans Lund som ett växelspel mellan semantisk fokusering och semantisk expansion (Lund 1982: 35). Vid semantisk fokusering pekar texten ut enstaka element i bilden som styr tolkningen av bildens innehåll till en viss betydelse. Vid semantisk expansion kan texten laddas med betydelsesfärer som inte finns i bilden och styra tolkningen mot betydelser som ligger utanför bildens uttrycksmöjligheter. De här två grundläggande förhållandena utnyttjas i det narrativa måleriet som bygger på en ikonografisk förståelse av vad motiven refererar till (Lessing 1961: 70). I romanen utnyttjas det semantiskt fokuserade bildelementet ”ett lik i vattnet” som aktant för en deckarhistoria vars intrig semantiskt expanderar inom bokens pärmar. Det förhållande att målningen återges med verbala beskrivningar i samma verk skiljer ut den från den traditionella ekfrasen som är en verbal representation av en visuell representation som inte är närvarande. Hans Lund föreslår beteckningen duomedial för en artefakt som består av interaktion mellan två medier där båda medierna är närvarande och lika viktiga i att skapa mening. Han betonar valet av prefixet duo- framför bi- eftersom bi- tenderar att markera en underordning, till exempel i bisats/huvudsats (Lund 2013:12–13). I den här romanen indikerar förekomsten av målningen både på framsidans och baksidans pärmsblad att konstverket ska tillmätas stor betydelse i meningsskapandet.

I den semantiska expansionen av bilden klarar Peter i sin tidsresa upp mordgåtan – liket i vattnet – genom att följa efter en misstänkt, mjölnarsonen Jan, till kyrkan där han överhör dennes bikt. Jan bekänner att upprinnelsen till den händelse som ledde till ett mord var ett missförstånd. Jan brukade i hemlighet låna hem teckningar från Joachim Patinirs verkstad för att närmare studera de stora mästarna. Vid ett tillfälle råkar en fransman i ett ärende till Joachim bli vittne till när Jan smusslar undan en ihoprullad teckning. Fransmannen som också eftertraktar teckningen följer efter Jan och drar kniv mot Jan och hans far, båda obeväpnade. De värjer sig men när de släpper taget tappar knivmannen balansen och snubblar på sin kniv. Mannen blöder ymnigt och dör snart trots att de försöker hjälpa honom. Eftersom teckningen blivit blodig och inte längre är möjlig att lämna tillbaka låter de fästa den i den dödes livbälte. Det vita byttet i målningen blir i romanen en Dürer-teckning, och den utlösande faktorn för olyckshändelsen. Författaren utnyttjar i prologen kopplingen till målningen via den dagbok Albrecht Dürer förde under sin resa till Nederländerna. ”Åt Mäster Joachim tecknade jag 4 Kristoffer-bilder på grått papper” (Heuck:1995: 5). På ett latent plan uttrycks att den hemlighet som åsyftas i titeln är att konstnären Joachim enligt Peter äger förmågan att ge liv åt avbildade gestalter och miljöer. Joachim kan också

förutsäga händelser i framtiden eftersom tavlans motiv med den döde mannen i vattnet målas innan olyckan sker.

Romanen *Mäster Joachims hemlighet* har en ramberättelse, i vilken den anonyme berättaren får ett manuskript i form av ”fyra enkla häften” med etiketter, utan varken avsändare eller följebrev (Heuck 1995: 8). Häftena är Peters dagboksanteckningar som rör tavlan och tidsresorna och etiketterna motsvarar romanens fyra delar: Bilden, Vägen, Mäster Joachim och Teckningen. Berättaren, som kan antas vara bokförläggare, läser manuskriptet och noterar hur handstilen förändras, från att vara starkt lutande, ett uttryck för självsäkerhet, till att längre fram i texten bli allt slarvigare och även innehålla stavfel (Heuck 1995: 8, 207). På klassiskt pusseldeckarmanér finner den anonyme berättaren en fasttejp-lapp på en tom sida i slutet först när denne läst klart manuskriptet. Fyndet sammanfaller med handlingen och sker först i bokens slut så att läsaren och den interne anonyme berättaren får veta samtidigt hur det förhåller sig. Av meddelandet på papperslappen, som visar sig vara skrivet av modern, framgår att hon hoppas att manuskriptet publiceras i avskräckande syfte men också med förhoppning att boken når Peter för att ”föra honom tillbaka till mig, hans mor, som är mycket ledsen” (Heuck 1995: 207). Här förstår läsaren att protagonisten brutit familjebanden och försvinnandet indikerar ett destabiliserat förhållande mellan verklighet och fiktion i romanen, vilket också är i linje med Patinirs förmåga att levandegöra fiktiva och historiska gestalter i sina målningar. Handlingen är här inte cirkulär och Peter kan, efter ett par förflyttningar, antas för alltid ha lämnat sin tid, sitt rum och sina dagboksanteckningar för att leva i Antwerpen på tidigt 1500-tal. Att finna brev, dokument och dagböcker under lösa golvplankor, på utedass eller i kistor på vindar är vanliga litterära grepp för att stärka berättelsers trovärdighet i barn- och ungdomslitteraturen och för att i berättelsen ge nya perspektiv på sådant som tidigare tagits som sanningar. Dessutom finns i *Mäster Joachims hemlighet* återgivet Albrecht Dürers autentiska dagsboksanteckningar från augusti 1520 till den 20 maj 1521, från hans resa till Nederländerna, i en prolog innan den egentliga ramberättelsen börjar. Under denna resa träffar han Mäster Joachim, som han kallar ”den gode landskapsmålaren”, och han antecknar såväl ekonomiska transaktioner som tjänster samt de konstverk han utfört: ”Jag konterfejade Mäster Joachim med stiftet samt tecknade ytterligare ett ansikte” och den ovan nämnda anteckningen: ”Åt Mäster Joachim tecknade jag 4 Kristoffer-bilder på grått papper” (Heuck 1995: 5). Detta porträtt av bokens titelperson är reellt och det är också Kristoffer-teckningarna, vilka samtliga avbildas i romanen (Heuck 1995: 29, 193). Kristoffer-teckningarna har också en framträdande roll i berättelsen då deras försvinnande utgör ytterligare en gåta som konfunderar både berättelsens Peter och läsaren. Här finns således även intertextuella kopplingar till verkliga dagboksanteckningar och teckningar. Att konstverken avbildas samt att det sist i boken finns biografiska uppgifter rörande de personer som nämns i berättelsen stärker det autentiska draget och kan

möjligen få läsaren att i högre utsträckning också tro på att gränsen mellan då och nu, verklighet och konstverk kan upplösas.

Han går genom tavlan, ut ur bilden – dramatisering av ett landskapsmotiv

Den vita ramen runt omslagets utsnitt av målningen kan mot bakgrund av Peters kliv in i tavlan uppfattas som en portal till en annan tidsålder. Genette skriver om paratextens tröskelfunktion i *Paratexts. Thresholds of Interpretation* (1987/1997). De avbildade gestalterna i målningen är stelnade människor som kan transformeras från organisk till oorganisk materia och omvänt. Det tydliggörs via Peters fokalisation när han befinner sig i målarens verkstad. Vid midnatt träder figurerna ur sina tavlor och dansar framför Peters ögon: ”De skugglika, liksom inifrån upplysta gestalterna svepte förbi mig, ställde upp sig mitt på verkstadsgolvet i två rader mitt emot varandra, och inledde en ljudlös dans.” (Heuck 1995: 144) Det är Peters övertygelse att Mäster Joachim kan ingjuta själar i sina motiv: ”Hade inte målaren ansträngt sig att ingjuta en själ i dem? Och kunde den själen kanske göra det möjligt för dem att leva spökliv vid midnattstimmen?” (Heuck 1995: 143) De levandegjorda och mytiska helgonen blir skrämnda och återgår till oorganisk materia: ”Då flydde helgonen tillbaka in i sina tavlor, och medan de på nytt stelnade” (Heuck 1995: 146f.). Den kristallkula som finns i målningen har också en motsvarighet i en sådan i konstnärens ateljé och Peter drar slutsatsen att Mäster Joachim använder den för att se sådant som ännu inte inträffat men som kommer att hända. Peter reflekterar även över att han i konstnärens verkstad kan betrakta det konstverk som han gått in i, något som utgör en mise en abyme i berättelsen: ”Jag borde ha förstätt att det konstverk som mäster Joachim så ängsligt vakade över inte kunde vara något annat än Kristofferbilden. Ändå hade jag inte varit beredd på att få se den här. Jag befann mig faktiskt inne i den, då kunde jag inte vänta mig att möta den en gång till. Men varför inte, egentligen?” (Heuck 1995: 148)

Peters tidsresor är en berättelse som nedtecknats i efterhand ”av honom själv” för att reda ut vad som verkligen hände i ett mentalt tillstånd mellan fantasi och verklighet där han färdas i tid och rum. De första raderna i diegesen lyder: ”Det började med att jag upptäckte ett lik på flodstranden.” (Heuck 1995: 11) Peters upptäckt av en liten detalj i en stor landskapsmålning utvecklar en besatthet. Han vill lösa gåtan med den döde i vattnet. Peter är angelägen, både i skrivakten och då när det skedde, om att lösa gåtan och det växer till en fix idé: ”det påminner om ett tillstånd av besatthet” (Heuck 1995: 12). Han liknar det vid fysiska symptom, ”stickningar i huvudet” som sedan sprider sig ”alltmer ohedjat inom mig” (Heuck 1995: 12). Peter, som konstintresserad pojke, känner sig annorlunda jämfört med de jämnåriga skolkamraterna. Skolan tar han lätt på förutom de ämnen han tycker om, konst, litteratur och musik. Som ensam barn och med ensamstående heltidsarbetande mor finns mycket tid för honom att fördjupa sig i konsthistorien.

För att lösa målningens gåta skrider Peter till verket likt en forskare, snarare än en detektiv. Han läser först helgonlegender om Kristoffer för att avtäckta målningens narrativa inslag och hoppas att den vägen få ledtrådar till den döde i vattnet. Med sina nya kunskaper om legenden analyserar och tolkar han tavlans bildelement och försöker göra en intersemiotisk tolkning. Det lyckas endast med en av scenerna, liket på flotten i vattnet och de två männen intill på stranden. ”Först nu lade jag märke till att [...] de var munkar.” (Heuck 1995: 23) Men de övriga scenernas ordning och sammanhang går inte att avtäckta med hjälp av legenden. Det här arbetssättet bryter mot pusseldeckarens romantisering av detektivarbete där slumpen ofta spelar stor och hjälpsam roll. När Peter inte får de svar han söker i helgonlegenden vad gäller de narrativa elementen i målningen beslutar han sig för att studera konstnärens liv och verk. Han blir helt uppslukad i sitt efterforskande, isolerar sig och försummar skolan. Det är intressant att Peter drivs av en övertygelse att bildelementen i motivet har en koppling till liket och han visar på god kännedom om utmärkande stilistiska drag i det narrativa måleriet från målningens tillkomsttid: ”Jag funderade nämligen på om scenen med den döde mannen, och annat som Joachim Patinir återgivit i bakgrunden på sin tavla, förekom i legenden om den helige Kristoffer. På den här tiden kunde målarna på samma bild skildra händelser som låg efter varandra i tiden, det hade jag tidigare lagt märke till.” (Heuck 1995: 15-16). Utmärkande för narrativt måleri är exempelvis simultansuccession, det vill säga att flera händelser gestaltas i ett och samma rum i samma bild. Anette Almgren White, inspirerad av konstvetaren och semiotikern Mieke Bal (1994: 209–242), menar att bildens oförmåga att i ett och samma motiv skildra sekventiella förlopp kan lösas genom att komprimera tidsförloppet, en konvention med rötter i det narrativa måleriet. Det sker genom att händelser som i berättelsen äger rum längs en tidsaxel antingen utesluts i bilden eller så gestaltas händelserna som om de inträffar vid en och samma tidpunkt, det vill säga simultant (Almgren White 2019: 90).

Vid studium av konstnären drar Peter slutsatsen att helgonmotivet i förgrunden endast varit en förevändning för att få måla landskapet med narrativa element i bakgrunden. Vidare sökande om information om konstnären går via Dürers dagboksanteckningar som Peter får låna av sin lärare i konsthistoria. Där finner han anteckningar om de förehavanden som Dürer hade med vännen och konstnärskollegan Patinir. Med hjälp av en väderexpert får han veta att målningen ska föreställa tidig vår eller vårvinter. Peter försöker att inte bara få de narrativa scenerna förklarade utan mot bakgrund av att landskapets detaljrikedom, molnen i fjärran, träd böjda för vinden samtidigt som människor som rör sig i bilden tycks vara obesvärade av hård blåst, funderar han på om konstnären försökt att utöver att beskriva rummet även fånga tiden. Peter funderar kring att i en och samma bild återge flera årstider, flera vädertyper och flera scener ”kan vara ett bevis för att målaren i ett och samma ögonblick skildrat händelser som låg tidsmässigt långt ifrån

varandra” (Heuck 1995:3 4). Här finns också förklaringen till Peters övertygelse om det möjliga i att förflytta sig i tiden; om en rad händelser kan återges i ett och samma bildrum är det omvända möjligt. Det bör gå att inordna händelserna i en sekvens i tiden, men för att få den rätta ordningen och komma till en annan tid måste Peter gå genom tavlan och ut ur bilden.

Tavelramen och överskridandet av verkligheten

Peters fixering vid tavlan tar han med sig in i drömmarna. Hans försök att få svar på gåtan via boklig kunskap räcker inte – avståndet i tiden och rummet måste överbryggas: ”Min önskan växte och överskuggade snart allting annat. Sedan var det inte långt till beslutet att försöka hitta vägen in i en av bilderna.” (Heuck 1995:3 9) Vid ett museibesök i Spanien där han ser Patinirmålningen i verkligheten känner han magi vid betraktandet och en verklighetskänsla där gränsen mellan verklighet och fiktion bryts: ”Ibland tyckte jag att jag stod framför ett fönster, tittade ut på ett landskap och såg allt som rörde sig där. Plötsligt var himlen en verklig himmel och inte bara färg på en trätavla.” (Heuck 1995: 44) Målningarnas motiv blir levande och utöver synen aktiveras, lukt, känsel och hörsel. Annorlunda är det med Patinirs målning då den förblir en artefakt. Därför köper han ett diapositiv för att på egen hand i hemmet genom koncentration ”driva mig in i bilden” (Heuck 1995: 48). Hans tilltagande fixering beskrivs med logisk skärpa; målningen är levande, det är bara han själv som måste sätta sinnena i rörelse. På så vis ger han uttryck för att tid och rum är möjliga att överskrida med hjälp av skärpt varseblivning. Samtidigt beskriver han det som att lura sinnena genom att försöka återskapa lukt, smak och ljud från målningens motiv. Hans otaliga övningar i att försöka träda in i diapositivets motiv lyckas emellertid först i månaden maj. Han förklarar det med svärdslijlan i dammen, precis som i en tidigare dröm, nu slagit ut. Hans logiska felslut utmärker på ett existentiellt plan frågor om verklighetens relation till det föreställda. Människans föreställning om tiden och rummet, det vill säga verkligheten, är låst av dess kroppsliga förmågor. Kan låsningen överskridas, som är den idé som Peter driver, bör det vara möjligt att upphäva tiden. Svärdslijlan, som också finns i målningen, är tecknet. Under djup yoga-meditation sätts motivet i rörelse, ”plötsligt tyckte jag att jag hade uppfattat en rörelse. Hade inte salamandrarna precis kilat iväg över klippan? Rörde sig inte den röda kappan, som hängde ner i vattnet, fram och tillbaka i vinddraget? Och cirklade inte de svarta fåglarna runt där borta ovanför klippön?” (Heuck 1995: 55–56). Steget in i motivet skildrar tröskeln mellan verklighet och fiktion på ett konkret sätt; han känner berghällen under fötterna, lukten av tång och ruten fisk i näsan och en vindstöt som rufsar till håret. Därefter beskrivs motivets levandegöring; jätten (den helige Kristoffer) når med ett väldigt kliv fram till stranden. Munken bakom trädet, som tar Peter för en gesäll, träder fram och berättar vänligt hur han ska ta sig över floden. Peter är förvånad att hans närvaro tas som självklar, för visserligen har han ”halvlångt hår som modet föreskrev på den där tiden” men i övrigt är

han klädd som en tidstypisk tonåring (Heuck 1995: 57). Peters skepsis utnyttjas för att både befästa och ifrågasätta gränsen mellan verklighet och fiktion.

De följande kapitlen, ”Vägen”, ”Mäster Joachim” och ”Teckningen” utspelas i den fiktiva verkligheten. Peter tar själv del i händelserna, genom att tas för gesäll och få arbete i Mäster Joachims verkstad, har han en naturlig plats i skeendet. Det som ytterligare komplicerar mordgåtan är att målningen avbildar den döde i vattnet innan dråpet sker i målningens fiktiva verklighet. Upptäckten förbryllar Peter. Det kan ses som ytterligare tecken på att Peter, som i 1500-talsvärlden kallas Pieter, ser samband i målningen som inte finns. Bildens oförmåga att visa kausalitet i ett och samma motiv leder Peter fel och han känner sig övertygad om att Mäster Joachim målat in en vision i konstverket. Peter som ändå strävar efter logik understöder tesen om vision med att konstnären också målat dit torn som då ännu inte var färdigbyggda. De här twisterna med tiden och rummet är ytterligare tecken på romanens komplexa intrig och hur den problematiserar förhållandet tiden och rummet, verklighet och föreställd verklighet på ett existentiellt plan.: ”Till och med jag började ju tycka att det var osannolikt, att jag med hjälp av ett diapositiv och musik från 1500-talet och lite andra saker gått in i en målning.” (Heuck 1995: 201) Inte minst Peters egen tvetydiga inställning till förflyttningen i tid och rum bidrar till intrigens mise en abyme.

Vi har diskuterat två ungdomsböcker där konstnärliga objekt, i den första en rytтарstaty utan referens till en verklig förlaga och i den andra en landskapsmålning från 1500-talet med ett mytologiskt motiv i förgrunden, *Den helige Kristoffer och Jesusbarnet*, möjliggör tidsförflyttningar. I berättelserna är de konstnärliga objekten hjälpare vid förflyttning bakåt i tiden. Peter i *Mäster Joachims hemlighet* lyckas på egen hand träda in i 1500-talsmotivet med hjälp av en projicerad diabild och lyckas lösa gåtan med den döde personen i vattnet. Kanske är uppförstoringen i naturlig storlek det som möjliggör förflyttningen. Peter förefaller ha förflyttat sig fysiskt. Han är borta ur romanens verkliga värld där modern söker honom. I *Den förtrollade rytтарstatyn* är platsen för statyns placering viktig vid förflyttningen. Det är vid statyn som Hannah, med dagböckerna i knäet, av en händelse förflyttar sig i tiden. Hon deltar inte i skeendena i dåtid utan är endast betraktare. Snarare är det en mental förflyttning, hon klagar också på huvudvärk efter varje tidsresa. Hannah försöker på egen hand försätta sig i trans för att gå bakåt i tiden men det lyckas inte. Det är pojken på rytтарstatyn som tycks styra när förflyttningarna ska ske; han kan ses som ett medium eller förbindelselänk till det förflutna, men han kan inte tala utan endast levandegöra dagboksanteckningarna. Statyns tredimensionalitet och ponnyns och rytтарыns verklighetstroga återgivning gör att de kan bli organiska och lämna piedestalen, något som är i överensstämmelse med tidigare forskning om statyers förmåga att växla mellan olika tillstånd i barnlitteratur (Almgren White 2014) och hur de uppträder i mytologin. Rytтарыpojken till häst griper in

på nuplanet och hjälper Hannah. Den tvådimensionella artefakten begränsas av yta och ram medan statyn med sin tredimensionalitet delar yta med människan. För att dela yta i en målning måste betraktaren symboliskt gå in i tavlan.

Litteraturlista

- Almgren White, Anette (2014), "Den levandegjorda statyn: En intermedial analys av statyekfraser i bilderboken". I *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Vol. 44, No. 2, 2014, s. 35–48.
- Almgren White, Anette (2019), "Ingrid Vang Nymans perspektiv på det fantastiska i Pippi Långstrump-trilogin: Intermedial analys av illustrationernas samspel med berättelserna" I Helene Ehriander & Anette Almgren White (red), *Astrid Lindgrens bildvärldar*. Göteborg: Makadam Förlag, s. 85–101.
- Bal, Mieke (1994), *On Meaning-making: Essays in Semiotics*. Sonoma: Polebridge Press.
- Clüver, Claus (1993), "Om intersemiotisk överföring". I Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortenson (red), *I Musernas tjänst. Studier i konstarnas interrelationer*. Övers. Stefan Sandelin. Stockholm/Stehag: Symposion, s. 169–204.
- Clüver, Claus (2007), "Intermediality and Interart Studies". I Jens Arvidson, Mikael Askander, Jørgen Bruhn, Heidrun Führer (red), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*. Lund: Intermedia Studies Press, ss. 19–38.
- Ehriander, Helene (2018), "Nu är nu och då är då: men ibland inträffar de samtidigt" i Maria Nilson, Helene Ehriander & Emma Tornborg (red), *Feministisk fantastik: En läslustbok*. Lund: BTJ Förlag 2018, 59–122.
- Elleström, Lars (2010), "The Modalities of Media: A model for understanding Intermedial Relations". I Lars Elleström (red), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 11–48.
- Genette, Gérard (1987/1997), *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Övers av Jane E. Lewin, Cambridge University Press.
- Genette, Gérard (1991). "Introduction to the Paratext" i Gérard Genette & Marie Maclean (red) *New Literary History*. The John Hopkins University Press, ss. 261–272.
- Heuck, Sigrid (1989/1995), *Mäster Joachims hemlighet*. Övers av Gudrun Utas, Stockholm: Tiden.
- Jansson, Mats (2016), "Ekfraser som poetiskt modus" i *Nordisk poesi*, Vol. 1, s. 51–71.
- Kavanagh, Pamela (2006/2007). *Den förtrollade ryttarstatyn*. Övers av Maj von Groote, Pollux Hästbokklubb. Malmö: Stabenfeldt.
- Lessing Gotthold Ephraim (1961), *Laocoön or the Limits of Painting and Poetry*. Övers av W.A. Steel, (red), London: J.M. Dent & Sons Ltd.1

- Lindhé, Cecilia (2010), "Bildseendet föds i fingertopparna: Om en ekfras för den digitala tidsåldern", ss 4–16, <https://doi.org/10.18261/ISSN1891-5760-2010-01-02>
- Lund, Hans (1982), *Texten som tavla: studier i litterär bildtransformation*. Lund: Liber förlag. Diss.
- Lund, Hans (2013), *Mötesplatser: Ord och bild i samverkan*. Lund: Intermedia Studies Press.
- Lund, Hans (2022), *Steget genom tavelramen: in och ut ur bilden i litterära berättelser och andra narrativa medier*. Möklinta: Gidlunds förlag.
- Mendlesohn, Farah (2008), *Rhetorics of Fantasy*. Middletown: Wesleyan University Press.
- Mitchell, W.J.T. (1994), "Ekphrasis and the Other". I *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press, ss. 151-182.
- Nikolajeva, Maria (2017), *Barnbokens byggklossar*. Lund: Studentlitteratur.
- Robillard, Valerie (2010), "Beyond Definition: A Pragmatic Approach to Intermediality". I Lars Elleströms (red), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, s. 150–162.
- Simmonds, Posy (1988), *Lisa och de flygande barnen*. Övers av Jadwiga P. Westrup, Stockholm, Berghs.
- Zetterholm, Finn (2004), *Lydias hemlighet: ett magiskt konstäventyr*. Stockholm: Opal.
- Zetterholm, Finn (2010), *Lydia och tigers gåta*. Stockholm: Opal.
- Zetterholm, Finn (2012), *Lydia och sömngångaren*. Stockholm: Opal.