

REMBRANDT OCH LUKAS 15:11–32: DEN TOLKANDE KONSTNÄRENS BIBELBRUK

JONNA LENELLS

Masterstudent, ALT

jonnalennells@gmail.com

ABSTRACT ♡ Denna artikel undersöker hur 1600-talskonstnären Rembrandt van Rijn tolkar liknelsen i Luk 15:11–32 i sin målning *Den förlorade sonens återkomst* (1669). Artikeln inleds med en presentation av Rembrandt som bibel-tolkande konstnär, för att sedan fortsätta i en presentation av lukastexten i fråga genom en narrativ lins – där berättelsens miljöer, karaktärer, händelser och intriger står i förgrunden. På detta följer artikelns huvuddel, där målningen från 1669 analyseras genom en konstinriktad receptionshistorisk metod, för att belysa hur Rembrandt genom sin målning möjliggör för ett förnyat möte med Luk 15:11–32. I artikeln drar jag slutsatsen att Rembrandt i sin tolkning, genom olika konstnärliga och hermeneutiska tekniker, frångår det partikulära i liknelsen för att i stället fokusera på berättelsens universella signifikans. ♡

INTRODUKTION

Nutidsmänniskan befinner sig i ett konstant informationsflöde, men medlet för denna information är dock i förändring. Den textdominerade informationsvärlden har fått ge vika för en visuell dominans;¹ det är ge-

¹ Se exempelvis William John Thomas Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago

nom visuella medier som den samtida människan tillägnar sig världen. För kristenheten, som genom alla tider relaterat till en textuell källa som den gudomliga uppenbarelsen, innebär denna samhällsförändring utmaningar, men också möjligheter. Utmaningen ligger i att Bibeln som text får allt svårare att göra sig hörd på egna villkor, men det behöver definitivt inte innebära slutet för dess relevans. Men kanske är det så att Bibelns texters anknytning till nutidsmänniskan skulle gagnas av att på olika sätt gestaltas genom medier som inte är textuella – för att göra det otillgängligt tillgängligt.²

Ett sådant medium är konsten, och en konstnär som på ett särskilt inflytelserikt sätt tolkat Bibelns berättelser är 1600-talskonstnären Rembrandt van Rijn. Jag närmast kolliderade med Rembrandts konst genom Henri Nouwens bok *Att komma hem*, en omtalad och uppmärksammas skildring av förlåtelsens och hemkomstens teologi.³ Nouwen låter Rembrandts konst levandegöra bibeltexten och dess olika betydelselager, och Bibeln får således en förnyad förmåga att förmana, fördjupa och vägleda läsaren i dennes resa med Herren.

Den målning som präglar Nouwens bok, och som även är fokus för denna artikel, är *Den förlorade sonens återkomst* från 1669, där Rembrandt tolkar liknelsen om fadern och de två sönerna i Luk 15:11–32 (se Bild 1). Jag vill, genom att analysera hur Rembrandt i detta verk tolkar och brukar bibelordet, kasta ljus på de möjligheter som framträder när bibeltexten aktualiseras genom det visuella mediet. I mötet med en visuell tolkning såsom Rembrandts ställs betraktaren onekligen inför ett tolkat och levande-gjort gudsord, och kanske detta är ett av svaren på de frågor som rör utmaningarna kring bibelbrukets framtid.

Press, 1994), 15, som visar på att den populärkulturella och akademiska världen numera uppehåller sig än mer vid det visuella – på grund av det antagande som jag gör här; jfr Nicholas Mirzoeff, *An Introduction to Visual Culture* (London: Routledge, 1999), 6–7, som visar på det visuella som en allt viktigare kommunikationsförmedlare när *världen-som-text* ersätts av *världen-som-bild*.

²Se exempelvis den globala succén *The Chosen*, som med sin explosiva framgång och popularitet under de senaste åren är ett av de tydligaste exemplen på att gestaltning av Bibelns texter i det visuella mediet gagnar dess anknytning till nutidsmänniskan.

³Henri Nouwen, *Att komma hem* (Stockholm: Libris, 1992).



Bild 1: *Rembrandts Den förlorade sonens återkomst (Creative Commons)*
Bilden omfattas inte av tidskriftens CC BY-NC-SA-licens.

Jag kommer inledningsvis dröja mig kvar vid Rembrandt som bibeltolkare och konstnär, för att sedan fortskrida till en kortfattad presentation av texten i fråga. På det följer artikelns huvuddel – en receptionshistorisk

analys av konstverket, som ämnar synliggöra hur Rembrandt brukar bibelordet i fråga. Artikeln avslutas med en sammanfattande diskussion.

REMBRANDT

I detta avsnitt vill jag lyfta några för artikeln relevanta aspekter som relaterar till Rembrandt som person och den kontext som han fanns i, som är av avgörande vikt för att förstå hans bibeltolkande konstnärskap.⁴

REMBRANDTS LÄSNING, BETONING OCH URVAL I MÖTET MED BIBELN

Rembrandt van Rijn är inte bara en av de största konstnärerna genom alla tider, utan även en av de största tolkarna av Bibeln – genom det stora antal bibelberättelser som skildras i hans verk.⁵ Rembrandts bibelporträtterade konst sträcker sig från Gamla testamentet till Nya testamentet, med flertalet verk från apokryferna. Konsten porträtterar berättelser från patriarkerna, Domarboken, Samuelsböckerna, och Daniel. De inkluderar berättelser om Susanna och Tobit, och de täcker stora delar evangeliernas skildringar av Jesus liv. Fokus ligger på Bibelns berättelser, vilket förklarar de få konstverk som skildrar vishetslitteraturen, profeterna och brevtexterna i Bibeln. Många av de bibliska motiv och berättelser som Rembrandt skildrar, speciellt från evangelierna, återvände han dessutom till

⁴ I det receptionshistoriska studiet är en djupgående förståelse av de situationella och kontextbestämda faktorer som påverkar tolkaren avgörande. Tolkaren, konstnären i detta fall, läser texten på ett sätt som gör texten relevant i den egna väven – av såväl politiska, religiösa, sociala och personliga trådar. För mer om kontextens viktiga roll i det receptionshistoriska studiet, se Paolo Berdini, *The Religious Art of Jacopo Bassano: Painting as Visual Exegesis* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997); Timothy Beal, "Reception History and Beyond: Toward the Cultural History of Scripture", *BibInt* 19 (2011), 357–372 (359); samt J. Cheryl Exum, *Art as Biblical Commentary: Visual Criticism from Hagar the Wife of Abraham, to Mary the Mother of Jesus* (London: Bloomsbury T&T Clark, 2019). Däremot vill jag belysa det faktum att kontexten kan vagga in receptionshistoriken i en falsk trygghet, då den reella tolkningen kan överraska och behöver inte nödvändigtvis vara i linje med den förväntade tolkningen utifrån kontexten. Se exempel på detta i relation till barnbiblar i David Davage och Lena-Sofia Tiemeyer, "Gamla testamentet för barn? En studie av hur barnbiblar hanterar det dödliga våldet i 1 Sam 17", *HYBRID* 4 (2026), 58–97.

⁵ Peggy Parker, "Rembrandt: The Artist as Theologian", *ARTS* 7/1 (1994), 27–30 (27).

flera gånger.⁶ Antalet målningar över bibliska motiv och det faktum att Rembrandt utforskar samma motiv i flera målningar vittnar således om att han kontinuerligt levde med och läste Bibeln.⁷

REMBRANDTS KONSTNÄRSKAP OCH TEKNIKER

Rembrandts närhet till de bibliska texternas liv befruktas av hans närhet till det mänskliga livet. Det är tydligt att Rembrandts bibelporträtterande konst är präglad av hans djupgående förståelse för människan och hennes tillstånd.⁸ Rembrandts skicklighet med handen och ögat tjäna alltid hans sympatiska sinne och hjärta.⁹ Detta medmänskliga stråk gäller både för de intellektuella, skepparna, och handlarna, och för de hjälplösa och utstötta – ”Rembrandt rejected nothing human”.¹⁰

I sin bibelporträtterande konst får detta medmänskliga stråk flertalet konsekvenser. Rembrandt besitter bland annat en stor förmåga att fånga något av det inre livet hos de objekt han porträtterar.¹¹ Det människovänliga fick även konsekvensen att Rembrandt aldrig målade sådant som motsäger sig den mänskliga erfarenheten, exempelvis jungfrufödseln.¹² En ytterligare konsekvens som framträder är hur Rembrandt porträtterar Gud i mycket mänskliga termer.¹³ Rembrandts hjärta klappar således för platsen där det mänskliga och gudomliga möts.¹⁴

⁶ Clive Marsh, ”Rembrandt Reads the Gospels: Form, Context, and Theological Responsibility in New Testament Interpretation”, *SJT* 50/4 (1997), 399–413 (400).

⁷ Efter Rembrandts död 1669 fann man i huset han levde i blott en enda bok – och det var Bibeln, se Kasper Bro Larsen, ”Forord”, i *Rembrandt som bibelförtolker*, redigerad av idem (Århus: Aros, 2010), 9–10 (9). Av detta drar jag slutsatsen att Rembrandt själv läste de texter som han målade. Bro Larsen visar även att Rembrandt i många fall bryter mot den ikonografiska traditionen, vilket styrker min tes.

⁸ Amanda W. Benckhuysen, ”Reading the Bible with Rembrandt: A Fresh Look at Bathsheba in 2 Samuel 11”, *CTJ* 50/2 (2005), 247–264 (250).

⁹ Parker, ”Rembrandt”, 27.

¹⁰ Mayor, *Rembrandt*, 2.

¹¹ Benckhuysen, ”Rembrandt”, 250.

¹² Mayor, *Rembrandt*, 10.

¹³ Clive Marsh, ”Rembrandt the Etcher: Mission and Commission as Factors in New Testament Interpretation”, *BibInt* 6/3 (1998), 381–409 (398).

¹⁴ Kasper Bro Larsen, ”Pennan og Penseln: Rembrandt som bibelförtolker”, i idem, *Rembrandt*, 12–22 (14).

Men Rembrandt är inte bara känd för sitt humanistiska konstnärskap, utan även för sin banbrytande förmåga att arbeta med ljuskontrasteringar. Rembrandt är säregen i sin förmåga att använda dessa ljuskontrasteringar för att skapa olika känslor hos betraktaren, vilket således även får känslöväckande konsekvenser för den som genom konsten närmar sig bibeltexten.¹⁵

REMBRANDTS LIVSRESA

Rembrandt som bibelporträtterande konstnär behöver också förstås utifrån sin livsresa. Rembrandt föds 1609, med en kalvinistisk far och en bibelläsande mor som redan tidigt tros påverka sonens bibelporträtterande konstnärskap.¹⁶ Rembrandt växer sedan upp, och som ung man lämnar han intrycket av att vara fräck, vulgär och allmänt svår att ha och göra med.¹⁷ Mjölmarsonen från småstaden lever nu storstadslivet i Amsterdam, och hans konst från denna period uttrycker våld och dramatik.

Men livet tar för Rembrandt en vändning framåt slutet av 1640-talet. Inom loppet av ett par år dör Rembrandts fru, hans studio i Amsterdam med storskaliga konstsamlingar går i konkurs, och kvar lämnas en fattig och utlämnad man.¹⁸ I samband med denna livsomvälvande erfarenhet tycks däremot hans tro ta en mer introspektiv riktning, och han gör vad man kan beskriva som en andlig resa. Rembrandt blir mer empatisk och mån om att i sin konst skildra den intima kontakten med Gud, som inte tar sig dramatiska uttryck men likväl berör de mänskliga djupen. Från dessa år målas de största verken om trons erfarenhet, och det är även under dessa år som Rembrandt målar *Den förlorade sonens återkomst*. Under denna senare del av livet blev han inte lika anlitad, vilket kan ha inneburit att Rembrandt i högre grad valde motiv för sin konst själv.¹⁹ Konsek-

¹⁵ Parker, "Rembrandt", 30.

¹⁶ Bro Larsen, "Pennen og Penseln", 15; Hidde Hoekstra, *Rembrandt and the Bible* (Weert: Magna Books, 1990), 436.

¹⁷ Marsh, "Rembrandt", 404.

¹⁸ Parker, "Rembrandt", 28.

¹⁹ Marsh, "Rembrandt", 406. Att Rembrandt under denna period framför allt målar för sig själv påverkar oundvikligt min tolkning av målningen i fråga från 1669. Detta möjliggör för en analys med

vensen av detta var att Rembrandt därav målade utifrån ett inre behov av det han ansåg som viktigt att förmedla.²⁰

REMBRANDTS SAMMANHANG

Rembrandt behöver också förstås som bibelporträtterande konstnär i sitt sammanhang. Det kan tyckas förvånande att Rembrandt blev en målare av bibliska motiv i 1600-talets Nederländerna, där varken den rådande konstdiskursen eller de ledande teologerna gav mycket utrymme för bildspråk över bibliska motiv.²¹ Den reformerta kalvinismen präglade 1600-talets kyrkorörelser i Nederländerna, och dessa kyrkor var i regel medvetet outsmyckade. Det var även få av Rembrandts samtida konstnärer som i sin konst målade bibliska motiv, även om ett av de bibliska motiv som faktiskt porträtterades frekvent var just berättelsen från Luk 15:11–32.²² Detta berodde troligtvis på reformationens goda tycke för den tematik om omvändelse och nåd som texten uttrycker.²³ Mycket tyder på att Rembrandt själv också sympatiserade med denna reformatoriska fåra, eller någon pietistisk rörelse som sprungit därur – bland annat på grund av att den ovannämnda tematiken är central i Rembrandts konst, men även betoningen på de som stod utanför samhällets elit, vilket jag tidigare visat.²⁴ Rembrandts konst visar inte heller prov på att entusiasmera be-

en relativt okritisk utgångspunkt i fråga om tolkningens påverkan, där jag blir fri att fokusera på målningens möjligheter i fråga om ett förnyat möte med texten snarare än dess risker.

²⁰ Jakob Rosenberg, *Rembrandt: Life and Work* (London: Phaidon, 1964).

²¹ Parker, "Rembrandt", 27. För en viktig nyansering av reformationens inställning till konsten, se William H. Halewood, *Six Subjects of Reformation Art: A Preface to Rembrandt* (Toronto: University of Toronto Press, 1982), som ändå skulle hålla med om den övergripande bild som jag här presenterar.

²² Mayor, *Rembrandt*, 5, som jag här nyanserar med Halewood, *Reformation Art*, 52. Se även Hoekstra, *Rembrandt*, 444, som visar hur konst över Jesus liknelser blev eftertraktat i och med reformationen.

²³ Exempel på både Melancthon och Calvins hyllning till textavsnittet ges i Halewood, *Reformation Art*, 52.

²⁴ Se Marsh, "Rembrandt", 389–390 och Rosenberg, *Rembrandt*, 181, som menar att denna pietistiska rörelse var mennoniternas gemenskap. Jag tar här inget ställningstagande i frågan, utan öppnar upp för en bred reformatorisk fåra som möjlig hemhörighet för Rembrandt, se Bro Larsen, "Pennan og Penseln", 16.

traktaren, vilket är vanligt inom exempelvis den katolska barockkonsten, utan snarare med målet att fånga individen som är redo för den intima och sökande kontemplationen.²⁵

SAMMANFATTNING

Jag har i detta avsnitt presenterat några relevanta aspekter som relaterar till Rembrandt som person och den kontext som han fanns i. Jag har lyft fram Rembrandt som hängiven bibelläsare och tolkare, samt hans humanistiska konstnärskap och arbetet med ljuskontrasteringar. Jag har visat på hans omvälvande livsresa och var i livet han befann sig vid tidpunkten för målningen i fokus, samt på något från Rembrandts sammanhang. Med denna bakgrund vänder jag mig nu till bibeltexten i fråga.

LUKAS 15:11–32 GENOM EN NARRATIV LINS

I det följande vill jag presentera den bibeltext som Rembrandt i sin målning relaterar till, för att bilda den grund som *Den förlorade sonens återkomst* sedermera speglas mot.²⁶ Jag vill presentera texten på ett sätt som gör den användbar i relation till Rembrandts tolkning, vilket gör att jag här presenterar och tolkar berättelsen i Luk 15:11–32 genom en narrativ lins, där textens miljöer, karaktärer och intriger står i fokus.²⁷

²⁵ Rosenberg, *Rembrandt*, 179. I detta skede vill jag även göra mig själv som tolkare av Rembrandt synlig, då jag själv är hemmahörande i en kristen fåra som till mångt och mycket sympatiserar med den protestantiska pietismen – vilket oundvikligt påverkar min tolkning, se Halewood, *Reformation Art*, 143.

²⁶ Jag utgår från Folkbibeln 2015. Jag är medveten om att texten rymmer många aspekter som skulle kunna vara föremål för analys, både textkritiska och historisk-kritiska. Dessa aspekter kommer inte beröras i denna artikel, då det av artikelns fokus framgår att Rembrandts tolkning står i förgrunden – vilket gör att textkritiska och historisk-kritiska aspekter till mångt och mycket saknar relevans.

²⁷ Jag är medveten om att den narrativa metoden som läsning inom det bibelvetenskapliga fältet är långt mer mångbottnad och komplex än vad som presenteras här. Jag använder medvetet en mycket förenklad version av metoden, för att få fram ett text-centrerat ramverk för berättelsen – vilket är avsnittets syfte. För mer om den narrativa metoden och hur den används i denna artikel, se Mark Allan Powell, *What is Narrative Criticism?* (Minneapolis: Fortress, 1990); samt James L. Resseguie,

TEXTENS MILJÖER

I detta avsnitt presenterar jag berättelsens miljöer i Luk 15:11–32: det främmande landet, hemmet, distansen mellan fadern och den yngre sonen vid hemkomsten, himlen och fälten.

Det främmande landet, som introduceras i vers 13, är den miljö som den yngre sonen reser till med sitt utbegärda arv. Miljön ska förstås som spatial, men med en social dimension – här står normerna i ett motsatsförhållande till de normer som råder i hemmet. Miljön förknippas i vers 13–14a med ett hämningslöst leverne, och uppenbarar de själviska och upproriska karaktärsdragen i den yngre sonen. I vers 14b–19 förknippas miljön med svår svält, vilket också står i ett motsatsförhållande till hemmet och förstärker den yngre sonens gestaltning i berättelsens olika svängningar.²⁸

Hemmet är en spatial miljö, med den rumsliga beskrivningen som bör tolkas i termer av välställdhet.²⁹ Men hemmet är även en social miljö, som står i ett motsatsförhållande till det främmande landet och som starkt förknippas med fadern och hans karaktärsdrag.

När den yngre sonen i vers 20 återvänder till hemmet beskrivs faderns välkomnande ske medan den yngre sonen ännu var långt borta. Denna miljö är spatial, i och med att den beskrivs i rumsliga termer som långt borta från hemmet, men även social i relation till fältetmiljön som jag återkommer till nedan. Att den yngre sonen var långt borta kan spegla relationen mellan den yngre sonen och fadern, där den yngre sonen även socialt var långt borta från fadern. Denna miljö förstärker således profilen hos både den yngre sonen och hos fadern, då de båda på olika sätt överbryggat denna sociala distans.

Narrative Criticism of the New Testament: An Introduction (Grand Rapids: Baker, 2005). Det bör också sägas att närheten mellan den narrativa läsningen av texten och konsten är framträdande i flertalet konstreceptionshistoriska arbeten, se exempelvis Mieke Bal, *Reading "Rembrandt": Beyond the Word-Image Opposition* (Cambridge: Cambridge University Press, 1991); samt Martin O'Kane, *Painting the Text: The Artist as Biblical Interpreter* (Sheffield: Sheffield Phoenix, 2007).

²⁸ Leon Morris, *The Gospel According to St. Luke* (London: IVP, 1974), 242.

²⁹ Joel B. Green, *The Gospel of Luke* (Grand Rapids: Eerdmans, 1997), 584.

Fälten, som är den miljö där den äldre sonen presenteras i narrativet, bör förstås som spatial men också social, vilket sker i relation till det jag tidigare nämnt om distansen som miljö. Den yngre sonens distans till fadern beskrivs genom miljön ”långt borta”, medan den äldre sonens distans till fadern möjligtvis kan bli synlig i relation till fältet. Miljön skulle således förstärka den äldre sonens karaktärsdrag: trots att han var hemma, var han långt borta från fadern. Fältets sociala aspekt visar även på att miljön förknippas med arbete, vilket synliggör den äldre sonens profil.

TEXTENS KARAKTÄRER

I detta avsnitt analyserar jag de centrala karaktärerna och de händelser som omhöljer dem: fadern, den yngre sonen och den äldre sonen.

FADERN

Faderskaraktären är en av de centrala karaktärerna i narrativet, och beskrivs och visas ur flertalet perspektiv genom narrativets gång. Beskrivningen tar sin utgångspunkt i vers 11, där karaktären presenteras som en man med två söner, där fadersföreställningen sedan kommer stå i konflikt med flertalet av de karaktärsdrag som visas senare i narrativet.

I vers 12 delar fadern, på den yngre sonens begäran, upp sin egendom mellan de två söner. Detta handlande visar fadern som självuppoftande, där fadern sväljer sin reaktion mot de orden som sårat. Här skapas en sympati för fadern, genom antipatin som riktas mot den yngre sonen.

I vers 17 berättar den yngre sonen om arbetarna som hos fadern har mat i överflöd. Här visas fadern som generös och givmild, genom den yngre sonens indirekta ord om sin far. Faderns generositet och givmildhet förstärks ytterligare då de ställs i kontrast till både svinen och arbetsgivaren i det främmande landet.

I vers 20–24 skildras återföreningen mellan fadern och den yngre sonen. Faderns handlande och gester i vers 20, när han beskrivs se den yngre sonen från långt håll, förbarma sig över honom, springa fram och kyssa

och omfamna honom, visar fadern som längtande efter den yngre sonen, och som rik på barmhärtighet. Faderns längtan och kärlek beskrivs i känslomässiga termer, som väcker empati – vilket också väcks över faderns lycka över den yngre sonens återvändande, som visas i faderns ord av glädje och initierandet av festen i vers 22–24. Förutom att fadern visas som lycklig, visas fadern återigen som generös och givmild.

I vers 28–32 skildras mötet mellan fadern och den äldre sonen. I faderns handlande, där han i vers 28 kommer ut på fälten för att övertala den äldre sonen att följa med till festen, visas faderns vilja om att den äldre sonen skulle delta i firandet över den yngre sonens återkomst. Denna enträgena vilja om att den äldre sonen skulle delta i faderns lycka och glädje visas också i faderns återupprepande av orden av glädje från vers 24 i vers 32. Fadern visas återigen som generös och givmild, genom sina ord till den äldre sonen om att allt mitt är ditt i vers 31.

Genom dessa karaktärsdrag framträder faderskaraktären som statisk, där generositeten och barmhärtigheten återkommer. Narrativet genomsyras av faderns lycka över den yngre sonens återkomst, och karaktärens grundläggande profil förändras inte över narrativets gång, även om perspektiven genom vilka läsaren möter den förändras.

DEN YNGRE SONEN

Den andre av perikopens tre huvudkaraktärer är den yngre sonen. Genom narrativet visas den yngre sonens karaktärsdrag ur flertalet vinklar, men tar sin utgångspunkt i sonens begäran av sitt arv gentemot fadern i vers 12 – där han framträder som självisk och respektlös. En begäran av detta slag målar den yngre sonen som lat, oansvarig och girig, och en kraftfull antipati väcks för karaktären, som sedan förstärks genom att den yngre sonen i v. 13 visas som omoralisk och gränslös.

Antipatin hos läsaren når sitt klimax i vers 15–16, där den yngre sonen nått botten. Den yngre sonen visas som avskyvärd och fränstötande, genom de händelser som drabbar honom: hungersnöden i landet som leder till svält, samt ett förnedrande jobb som svinvaktare. Den väckta antipati tar sig nu till uttryck i en känsla av att ”det var rätt åt honom”.

I vers 17–20 sker ett skifte i berättelsen, och den yngre sonens karaktär gör en dramatisk vändning. Genom den yngre sonens besinning om synd och hans omvändelse visas karaktären nu som ynkelig, hjälplös, insiktsfull och ångerfull. I detta skede gör även vår inställning till den yngre sonen ett skifte, då antipatin nu blandas upp med sympati.³⁰

I vers 20–24 sker dock den stora vändpunkten i karaktärsförståelsen av den yngre sonen. Genom den yngre sonens ord i vers 21 beskrivs karaktären uttryckligen som en ovärdig syndare, och läsaren förstår att det är den yngre sonens självbild. Denna självförståelse kolliderar sedan med faderns handlande, där den yngre sonen blir omfamnad och kysst och får höra faderns ord av glädje och initierandet av festen i vers 20, 22–24. I detta skede av narrativet skildras den yngre sonen som återfunnen och återupprättad från död till liv.³¹

I detta skede framkommer flera konflikter, som behandlas vidare nedan. Det sker en konflikt mellan vad den yngre sonen tycker att han förtjänar, och det mottagande som fadern ger honom. En konflikt sker även mellan den ynkliga och hjälplösa unga man som beskrevs i vers 15–20, och den storslagna och överdådiga fest som han nu välkomnas med. Även hos läsaren sker det en konflikt som jag nämnde tidigare, där antipatin för den yngre sonen kompliceras av faderns mottagande.

Sammanfattningsvis ser vi att den yngre sonen visas med konflikterande och föränderliga karaktärsdrag under narrativets gång.

DEN ÄLDRE SONEN

Den äldre sonen är den tredje av narrativets huvudkaraktärer. Karaktären introduceras i vers 25, där han beskrivs vara ute på fälten och därifrån hör musik och dans. Genom den äldre sonens positionsbeskrivning visas karaktären som arbetsam, då fältet indikerar en plats för arbete.³² Fältet kan även visa på avlägsenhet, som jag utvecklat ovan.

³⁰ Se John Nolland, *Luke 9:21–18:34* (Dallas: Word, 1993), 781.

³¹ Lennart Thörn, *Ordets tillblivelse* (Stockholm: Libris, 2017), 371.

³² Morris, *Luke*, 243.

När den äldre sonen får reda på orsaken till festen blir han i vers 28 arg. Han är ovillig att delta i firandet av den yngre sonen, och i detta skede introduceras konflikten mellan den äldre sonen och fadern, som intensifieras under narrativets gång.

Konflikten blir uttrycklig när den äldre sonen i samma vers blir bemött av fadern som försöker övertala honom. Den äldre sonen visas här som bitter; en bitterhet som under narrativets gång intensifieras.³³ Han visas även som enveten i sin bitterhet, genom det mellan-karaktärsliga mötet med faderns övertalande handlande.

I vers 29–30 når den äldre sonens bitterhet sitt klimax, när han i ord uttrycker hur han har slavat och lytt. Bitterheten över att inte fått något i närheten av det som den olydiga och omoraliska yngre sonen nu fått blir synlig. Den äldre sonen framträder genom dessa ord som lydig i jämförelse med den yngre sonen, men visas också som upprörd och arg över en orättvis behandling från fadern.³⁴ Ordvalet i beskrivningen av den yngre sonen som ”din son”, i stället för ”min bror”, visar den äldre sonen som avståndstagande mot den yngre sonen och faderns behandling av denne.³⁵ Här bör också sägas att den äldre sonen framträder som respektlös och alienerad, vilket kontrasteras mot den ursprungliga lydigheten.³⁶ Genom detta avsnitts omfattande längd, väcks också sympati hos läsaren för den äldre sonens slit.³⁷ Den hedersamma och ansvarsfulla äldre sonen distanseras mot den vanhedrande och oansvariga yngre sonen.³⁸

Sammanfattningsvis ser jag att karaktärens grundläggande gestaltning inte förändras över narrativets gång, men den äldre sonens karaktärsdrag är ändå konflikterande mot varandra: lydigheten och arbetandet gentemot fadern konflikternas mot hans bitterhet och upprördhet.

³³ Thörn, *Ordets tillblivelse*, 371.

³⁴ Nolland, *Luke 9:21–18:34*, 787.

³⁵ Thörn, *Ordets tillblivelse*, 371.

³⁶ Green, *Luke*, 585.

³⁷ Se Nolland, *Luke 9:21–18:34*, 781.

³⁸ Green, *Luke*, 584.

TEXTENS INTRIGER

I detta avsnitt analyserar jag de två centrala intrigerna: mellan fadern och den yngre sonen, samt mellan fadern och den äldre sonen.

INTRIGEN MELLAN FADERN OCH DEN YNGRE SONEN

En av narrativets intriger är den som utvecklas mellan fadern och den yngre sonen. Läsaren är i den nedåtgående spiralen känslomässigt meddragen i den yngre sonens respektlösa beteende gentemot fadern. När den yngre sonen sedan når intrigens punkt av förödelse, varnas läsaren av vilka konsekvenser som upproriskheten kan få. I början av upplösningen, när den yngre sonen kommer till besinning, lever läsaren med en konfliterande antipati mot den yngre sonens leverne, samt en sympati för hans ynklighet. I denna upplösning når narrativet ett skifte.³⁹ Denna konflikt hos läsaren kommunicerar grunden för den mening som sedan kommuniceras i intrigens upplösning. Här sker också ett skifte i narrativets fokus, där den yngre sonens centralitet alltmer ersätts av faderns. I faderns omfamnande kolliderar den inre konflikten hos läsaren inför den yngre sonen med faderns välkomnande. Intrigen når ett överraskande klimax, när fadern välkomnar den yngre sonen med en sådan överflödande kärlek och barmhärtighet. Läsaren brottas här med den inre konfliktens upplösning: glädjen i att den ynkliga yngre sonen har fått återvända hem till en välkomnande fader, men även oförståelsen för denna välkomnande fader, i ljuset av antipatin mot den respektlösa yngre sonen.

INTRIGEN MELLAN FADERN OCH DEN ÄLDRE SONEN

En annan av narrativets intriger är den som utvecklas mellan fadern och den äldre sonen. I karaktärspresentationen ovan framkom det att karaktären i stort sett speglas i konflikten gentemot fadern. Således kan den statiska, men accelererande, konflikten mellan den äldre sonen och fadern förstås som en intrig som kommunicerar mening i narrativet. Även om

³⁹ Green, *Luke*, 581.

konflikten direkt rör relationen mellan den äldre sonen och fadern, berör den indirekt relationen mellan den äldre och den yngre sonen. Konflikten mellan den äldre sonen och fadern bottnar i, och växer ur, den äldre sonens bitterhet gentemot faderns välkomnande av den yngre sonen.

Intrigen skapar mening i narrativet genom den sympati som skapas för den äldre sonens slit. Läsaren har lämnats, i upplösningen av intrigen mellan fadern och den yngre sonen, med konflikerande känslor av sympati för den ynkliga yngre sonen, antipati för den respektlösa yngre sonen, som kolliderat med faderns kärlek. Intrigen mellan fadern och den äldre sonen används för att nysta i dessa känslor som väckts hos läsaren: antipatin mot den yngre sonen får nu en röst hos den äldre sonen. Men läsaren lämnas inte med antipatin, som dock får ett nödvändigt utrymme i narrativet för att verkligen synliggöras – faderns kärlek, barmhärtighet, glädje och givmildhet synliggörs nu i konflikten med den äldre sonen. Läsaren väntas lämna narrativet med en övertygande klarhet om den goda och glädjefyllda fadern, som har samma godhet för den äldre sonen som för den yngre sonen och som förväntar sig ett deltagande i glädjefesten.⁴⁰ De kontrasterande känslorna över den yngre sonens hemkomst används således som ett narrativt verktyg: faderns medlidande och den äldre sonens ilska.⁴¹

I en analys av denna intrig blir det också tydligt att en fullkomlig upplösning saknas. Konflikten når en någorlunda upplösning ur faderns perspektiv, men den äldre sonens perspektiv på faderns ord i upplösningen utelämnas för läsaren. Detta kan vara ett grepp som används för att väcka läsaren, som här väntar sig en upplösning som skapar mening, fullbordan och tillfredsställelse.⁴² Men även bristen på tillfredsställelse skapar mening i narrativet, då läsaren får leva sig in i den äldre sonens situation och själv svara på frågan: "Vad skulle jag ha gjort?" Detta är ett tillfälle för läsaren att respondera på den av narrativet uppenbarade kärleken från fa-

⁴⁰ Thörn, *Ordets tillblivelse*, 372.

⁴¹ Green, *Luke*, 584.

⁴² David M. Gunn och Danna Nolan Fewell, *Narrative in the Hebrew Bible* (New York: Oxford University Press, 1993), 105.

dern, genom att ansluta sig till firandet.⁴³ Frågan om huruvida den äldre brodern kommer delta i faderns glädje över den yngre sonens återkomst är definitivt en central meningsskapande aspekt berättelsen, där berättaren ger läsaren en inbjudan till en existentiell brottning med texten.⁴⁴

SAMMANFATTNING

Jag har nu presenterat texten utifrån en narrativ lins. Jag har visat att narrativet skönjer flertalet miljöer, som på olika sätt förstärker karaktärerna i berättelsen. Jag har visat på de centrala karaktärsdragen hos fadern, den yngre sonen och den äldre sonen. Slutligen har jag även visat att de två centrala intrigerna som kommunicerar mening i narrativet relaterar till relationen mellan fadern och den yngre sonen o ena sidan, samt fadern och den äldre sonen o andra sidan. Denna förståelse av Luk 15:11–32 bildar grunden för den receptionshistoriska analys som jag nu vänder mig till.

REMBRANDTS MÖTE MED LUKAS 15:11–32

I detta avsnitt ämnar jag presentera den receptionshistoriska läsning som jag gör av Rembrandts bibeltolkande målning. Som redan nämnts knyter jag an denna receptionshistoriska läsning av *Den förlorade sonens återkomst* till den narrativa förståelsen av bibeltexten som presenterats.

DEN KONSTRECEPTIONSHISTORISKA LÄSNINGEN

I inledningen av denna del, som är artikels fokus, vill jag presentera några centrala aspekter av den receptionshistoriska metod som min analys av Rembrandts tolkning utgår från. Tidigare i denna artikel har jag presenterat den bibeltext som Rembrandt i sin tolkning lutar sig mot, med fokus på vad Rembrandt kan ha sett i denna berättelse. I detta skede är det viktigt att klargöra hur jag menar att Rembrandts tolkning bör relat-

⁴³ Morris, *Luke*, 245.

⁴⁴ I. Howard Marshall, *The Gospel of Luke: A Commentary on the Greek Text* (Grand Rapids: Eerdmans, 1978), 604.

eras till bibeltexten, för att på bästa sätt kunna analysera konstverket receptionshistoriskt.

Det receptionshistoriska studiet som jag ämnar göra har en hög syn på bibeltexten som ett talande subjekt, som i sin natur vill ställa sig i dialog med läsaren – där agensen i den dialogen är central för att förstå textens väsen.⁴⁵ När textens performativa natur står i fokus, blir den avgörande frågan för det receptionshistoriska studiet vad texten kan *göra* i den dialogen.⁴⁶ Här förs konsten in, som vittnar om den där dialogen där texten fått göra något med läsaren.⁴⁷ Det receptionshistoriska studiet är således

a recognition of the dynamic, living relationship between texts and readers, rather than an attempt to isolate and stabilize textual meanings from the mutability of human life.⁴⁸

Ett annat grundantagande som det receptionshistoriska studiet vilar på är att bibeltexten rymmer flertalet lager och dimensioner av betydelse och mening. Textens betydelse bör inte förstås i singular utan i plural, alltså betydelser – där konstnären väljer att blottlägga något ur textens mångbottnade djup.⁴⁹ I det receptionshistoriska studiet illustreras således det faktum att ingen tolkare kan anta en privilegierad roll över en texts förståelse och verkan, då texten själv möjliggör för olika tolkningar.⁵⁰ Textens

⁴⁵ Brennan Breed, *Nomadic Text: A Theory of Biblical Reception Theory* (Bloomington: Indiana University Press, 2014), 116–117; Lesleigh Cushing Stahlberg, *Sustaining Fictions: Intertextuality, Midrash, Translation and the Literary Afterlife of the Bible* (London: Bloomsbury, 2008), 18.

⁴⁶ Breed, *Nomadic Text*, 117; Stanley Eugene Fish, *Is There a Text in this Class? The Authority of Interpretive Communities* (Cambridge: Harvard University Press, 1980), 3; Emma England och William John Lyons, "Explorations in the Reception of the Bible", i *Reception History and Biblical Studies: Theory and Practice*, redigerad av eadem (London: Bloomsbury T&T Clark, 2015), 3–13. Se även Beal, "Reception History", 364, som uttrycker detta i termer av betydelsen från texten snarare än betydelsen i texten.

⁴⁷ Exum, *Art*, 7 och 13.

⁴⁸ Jonathan Roberts, "Introduction", i *The Oxford Handbook of the Reception History of the Bible*, redigerad av Michael Lieb m.fl (Oxford: Oxford University Press, 2011), 1–8 (8).

⁴⁹ J. Cheryl Exum och Ela Nutu, "Introduction", i *Between the Text and the Canvas: The Bible and Art in Dialogue*, redigerad av eadem (Sheffield: Sheffield Phoenix, 2007), 1–10 (1); Roberts, "Introduction", 4.

⁵⁰ Susan E. Gillingham, "Reception History, Biblical Studies, and the Issue of Multivalency", *Melita Theologica* 28/1 (2018), 1–15 (14).

integritet bevaras således, eftersom läsaren som står i dialog med texten endast betonar eller framhåller egenskaper som texten egentligen alltid har besuttit.⁵¹ Texten och konsten må spänna mot varandra, men utan att motsäga varandra.⁵² Konsten möjliggör ett förnyat möte med texten – den gör sig inte av med texten.⁵³

Konsekvensen för det receptionshistoriska studiet, när textens performativa förmåga och dess multipla betydelselager antas, är att konsten inte utvärderas utifrån dess trohet till en ursprunglig betydelse i bibeltexten.⁵⁴ I stället ämnar receptionshistorikern analysera på vilket sätt den bibeltolkande konsten kan påverka och förändra vår förståelse av en text.⁵⁵ Konstnären öppnar upp olika dimensioner av textens mångbottnade djup, och receptionshistorikern analyserar vilka.⁵⁶ Intressant är även hur vissa av textens betydelser endast kan uttryckas av en konstnär, såsom närhet och intimitet.⁵⁷ Det receptionshistoriska studiet fokuserar således på det nya och det oväntade som den bibeltolkande konsten kan föra fram ur texten.⁵⁸

Detta sätt att arbeta receptionshistoriskt ämnar jag ska genomsyra den analys som nu följer. När jag ställer Rembrandts tolkning jämte texten, ämnar jag således inte att utvärdera troheten – utan kasta ljus på hur *Den förlorade sonens återkomst* kan påverka och förnya vår förståelse av Luk 15:11–32. Jag följer i denna receptionshistoriska analys samma struktur som användes i presentationen av texten – där jag inleder med textens miljöer, för att sedan fortsätta till textens karaktärer, och sedermera avsluta i textens intriger.

⁵¹ Fish, *Is There a Text*, 12.

⁵² Bal, *Reading Rembrandt*, 21.

⁵³ Berdini, *Painting as Visual Exegesis*, 14.

⁵⁴ Jonathan Rowlands, "Reception History, Theological Interpretation, and the Future of New Testament Studies", *JTI* 13/2 (2019), 147–167 (158); O'Kane, *Painting*, 46.

⁵⁵ O'Kane, *Painting*, 3.

⁵⁶ Benckhuysen, "Rembrandt", 250; O'Kane, *Painting*, 63.

⁵⁷ Martin O'Kane, "The Artist as Reader of the Bible: Visual Exegesis and the Adoration of the Magi", *BibInt* 13/4 (2005), 337–373 (357).

⁵⁸ O'Kane, *Painting*, 9.

REMBRANDTS TOLKNING AV TEXTENS MILJÖER

Här analyserar jag miljöskildringarna i *Den förlorade sonens återkomst*. Avsnittet inleds med en analys av hur Rembrandt relaterar till narrativets miljöer, för att avslutas med ett sammanfattande avsnitt om det förnyade mötet med texten som *Den förlorade sonens återkomst* resulterar i.

MILJÖSKILDRINGARNA

I *Den förlorade sonens återkomst* arbetar Rembrandt med ljussättning för att belysa narrativets miljöer. Som jag visat är festen ett narrativt inslag som tydligt sammankopplas med den yngre sonens återkomst till hemmet och till fadern. Rembrandt väljer dock att i sin målning inte fånga upp de dramatiska inslagen i festen – gödkalven, klädnaden, skorna etcetera – utan i stället skildra festen med ett mättat ljus.⁵⁹ Det mättade ljuset visualiserar det Rembrandt uppfattar som det centrala i festens funktion i narrativet: glädjen. Det är också glädjen i festen som på ett särskilt sätt belyser karaktären fadern i narrativet.

Fältet och hemmet skildrar Rembrandt också genom ljussättning. Jag har tidigare visat att fältet och hemmet bör förstås i kontrast till varandra, vilket Rembrandt fångar upp i målningen genom ljus och mörker.⁶⁰ Ljuset i målningen representerar hemmet, som lyser upp omfamnandet av fadern och den yngre sonen, medan mörkret representerar fältet, där den äldre sonen är rotad. Hemmet i berättelsen bör, som jag visat, förstås som starkt sammankopplat med fadern – vilket Rembrandt i sin målning förstärker. Genom att måla fadern med en vid och röd kappa synliggör Rembrandt faderns famn som en god plats att vara på. Att faderns kappa kan tolkas som en miljö går att utläsa av kappans närmast valvliknande form, vilken bildar en rymlig plats för den yngre sonen att finnas i.⁶¹ Lik-

⁵⁹Nouwen, *Att komma hem*, 112–113.

⁶⁰Nouwen, *Att komma hem*, 113.

⁶¹Barbara Joan Haeger, *The Religious Significance of Rembrandt's "Return of the Prodigal Son": an Examination of the Picture in the Context of the Visual and Iconographic Tradition* (Ann Arbor: University of Michigan, 1983).

som hemmet fungerar som en god plats att vara på i narrativet, fyller faderns famn samma narrativa funktion i målningen.

DET FÖRNYADE MÖTET MED TEXTENS MILJÖER

Sammanfattningsvis kan sägas att Rembrandts skildring av narrativets miljöer ger utrymme för en förnyad tolkning, där konsekvenserna för åskådarens möte med texten är flera. I detta avsnitt framkommer det att Rembrandt genom sin målning förstärker hur miljöerna uppenbarar och kastar ljus på narrativets karaktärer. I denna analys lyfts detta upp i relation till ljuset kring fadern och den yngre sonen, samt mörkret i den äldre sonen.⁶² Även aspekten av ett narrativs miljöer som stämningsbidragande förstärker Rembrandt i sin målning, genom den stämningsfulla ljussättning som han väljer i sin tolkning. I relation till ljussättningen så framkommer det även att Rembrandt i sin tolkning förstärker miljöernas relation till varandra, där kontrasterna mellan ljus och mörker är det tydligaste exemplet. Slutligen bör sägas att den främsta konsekvensen som Rembrandts skildring får för tolkningen av texten är hans sätt att frånga de spatiala aspekterna av narrativets miljöer. Jag har tidigare visat att flertalet av narrativets miljöer både har en spatial aspekt och en social aspekt, och det är denna sociala aspekt som Rembrandt i sin tolkning fullkomligen fokuserar på.

REMBRANDTS TOLKNING AV TEXTENS KARAKTÄRER

I detta avsnitt analyserar jag karaktärerna i *Den förlorade sonens återkomst*. Avsnittet inleds med en analys av hur Rembrandt relaterar till de tre huvudkaraktärerna i narrativet, som följs av en analys av de övriga karaktärerna i målningen. På detta följer ett sammanfattande avsnitt om det förnyade mötet med texten som *Den förlorade sonens återkomst* resulterar i.

⁶² Johannes Nissen, "Lignelsen om den gode fader", i Bro Larsen, *Rembrandt*, 104–111 (108).

FADERN

I Rembrandts tolkning av berättelsen är det tydligt att fadern är målningens tyngdpunkt.⁶³ Detta blir uppenbart då fadern porträtteras som frontal i relation till betraktaren.⁶⁴ Fadern upplevs också som solid och stilla – vilket skiljer sig från dramatiken i faderns springande omfamning i berättelsen som jag tidigare visat. Jag återkommer till den stillsamma aspekten av Rembrandts tolkning, men här bör nämnas att stillheten synliggör det tidlösa och eviga i faderns kärlek, när Rembrandt belyser och fastslår den statiskhet som kännetecknar fadern i narrativet.⁶⁵ Barbara Joan Haeger påstår däremot att denna stillhet i stället kan tolkas som en förmedling av karaktärens styrka,⁶⁶ medan jag alltså snarare förstår stillheten som statiskhet.

Att stillheten inte bör förstås som en av Rembrandt förmedlad styrka hos karaktären blir tydligt i hur Rembrandt på många sätt framställer fadern som bräcklig. I Rembrandts skildring av fadern porträtteras han som sorgsen, genom hans sänkta blick och ihopsjunkna kroppshållning. Denna sorg är inte tänkt att spegla faderns reaktion på den hemvändande sonens återkomst, utan snarare den långa tid av lidande som präglat tiden då fadern var skild från sin yngsta son.⁶⁷ Att sorgen inte ska spegla faderns reaktion på återkomsten blir tydligt då Rembrandt också fångar upp narrativets karaktärsbeskrivning av faderns glädje i mötet med den hemvändande sonen. Den yttre bräckligheten blir också tydlig när faderns blick speglas mot Rembrandts porträtteringar av exempelvis Symeon och Tobit. Rembrandt målar fadern som delvis blind, i enlighet med hans fascination för de blindas inre seende. Genom att måla fadern som blind frångår Rembrandt narrativet, men förstärker faderns bräcklighet och även faderns djup.⁶⁸ Jag har tidigare visat hur fadern såg den yngre sonen

⁶³ Nissen, "Den gode fader", 111.

⁶⁴ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 2.

⁶⁵ Nouwen, *Att komma hem*, 141.

⁶⁶ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 6.

⁶⁷ Nouwen, *Att komma hem*, 163.

⁶⁸ Se Simon Schama, *Rembrandt's Eyes* (London: Penguin, 1999), 685, för analys om hur denna

från ett spatialt långt håll, men Rembrandt leder betraktaren till att se hur fadern nu *ser* sin son i en mer andlig betydelse.⁶⁹ Den andliga betydelsen av faderns seende bör förstås som att fadern, snarare än att se människan som kommer gåendes, ser den yngre sonens andliga hemkomst, omvändelse och besinning.

Denna bräckliga och åldrande fadern är som tidigare nämnt målningens fokus, och de aspekter av fadern som fullkomligen dominerar denna texttolkning är hans kärlek och barmhärtighet.⁷⁰ På detta sätt håller sig Rembrandt nära Bibelns narrativ, där jag tidigare visat att fadern återkommande visas som just kärleksfull och barmhärtig. Rembrandt belyser faderns kärlek genom ansiktsuttrycket, kroppsställningen, klädernas färg och händernas gest.⁷¹ Just händernas gest är av Rembrandt centrerade i målningen och koncentrationen för ljussättningen.⁷² Genom att lyfta fram händerna fångar Rembrandt upp den narrativa beskrivningen av faderns omfamning, som på ett fysiskt sätt visar faderns barmhärtighet och kärlek. Faderns händer, tjocknade av ålder, läggs både brett och mjukt på sonens skuldror.⁷³ Det mjuka i handpåläggningen kan tolkas som uttryck för barmhärtigheten, medan den breda fattningen kan signalera faderns beskydd i omfamningen.⁷⁴ Beskyddet i omfamningen förstärks ytterligare av den diamantformade yta som Rembrandt skapar, som innesluter den yngre sonens huvud i faderns famn.⁷⁵ Det beskyddande elementet är inte framträdande i den bibliska berättelsen, men kan utläsas i Rembrandts tolkning.

För att återvända till Rembrandts centrerings på faderns barmhärtighet, vittnar målningen om att faderns kärlek låg honom nära hjärtat.⁷⁶

bräcklighet även tycks synlig i darret som framträder i målningen – ett resultat av att även Rembrandt blivit gammal.

⁶⁹ Nouwen, *Att komma hem*, 140–141; även Schama, *Rembrandt's Eyes*, 685.

⁷⁰ Rosenberg, *Rembrandt*, 231; även Hoekstra, *Rembrandt*, 338.

⁷¹ Nouwen, *Att komma hem*, 139.

⁷² Nouwen, *Att komma hem*, 144.

⁷³ Rosenberg, *Rembrandt*, 232.

⁷⁴ Se Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 3 och 6.

⁷⁵ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 3.

⁷⁶ Nissen, "Den gode fader", 111.

Rembrandt tolkar barmhärtigheten med ett stort mått av högtidlighet, vilket närmast kan vittna om att Rembrandt ville lämna faderns och Guds barmhärtighet som ett testamente till eftervärlden.⁷⁷ Faderns karaktärsdrag lyser av vörndnadsvärd godhet, som speglar hur Rembrandt med denna målning ville väcka en vörndnad för den stora barmhärtigheten och kärleken.⁷⁸

DEN YNGRE SONEN

Den yngre sonens sårbara tillstånd är tydligt i Rembrandts skildring av narrativet. De trasiga kläderna, det rakade huvudet och den utmärglade kroppen är indikationer på den misär som Rembrandt vill belysa att den yngre sonen kommer ifrån.⁷⁹ Denna skildring av den yngre sonen som minst sagt patetisk förmedlar inte bara misären, utan även sårbarheten hos karaktären – vilket fångar upp berättelsens sympativäckande tekniker för karaktären, som jag visat ovan.⁸⁰

Det blir tydligt att Rembrandt framför allt belyser den yngre sonen från och med det narrativa skiftet som sker i berättelsen. Sympatin för den yngre sonen är som nämnt tydlig i Rembrandts skildring av berättelsen, vilket även syns i det ödmjukande knäböjandet.⁸¹ Den tidigare respektlösheten som präglade narrativets första del, har nu övergått i ödmjukhet inför fadern. I denna ödmjukande knäböjning speglar Rembrandt karaktären och det skifte som skedde vid den yngre sonens besinning. En annan indikation på att Rembrandt i sin målning vill belysa skiftet i den yngre sonens karaktärsbeskrivning är den bara fotsulan.⁸² Genom att porträttera den yngre sonen med en bar fotsula förstärker

⁷⁷ Rosenberg, *Rembrandt*, 230 och 232; även Halewood, *Reformation Art*, 63.

⁷⁸ Att Rembrandt så tydligt tolkar utifrån en emotionell aspekt av sin persona är inte ett problem för hans engagemang med Bibelns texter, snarare tvärtom, i linje med slutsatserna i Matthew Nowachek, "Att läsa inom den heliga spänningen: Paradox och dess betydelse för ett dynamiskt, självkritiskt och uppbyggligt bibelbruk", *HYBRID 4* (2026), 187–211.

⁷⁹ Nouwen, *Att komma hem*, 73; även Schama, *Rembrandt's Eyes*, 685.

⁸⁰ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 6.

⁸¹ Nouwen, *Att komma hem*, 54–55.

⁸² Nouwen, *Att komma hem*, 73.

Rembrandt den långa resa som sonen gjort, som slitit sönder de redan slitna sandalerna. Att belysa denna långa vandring är för Rembrandt ett sätt att lägga narrativ tyngd på den yngre sonens moment av besinning, utan att göra det i rumsliga beskrivningar.

DEN ÄLDRE SONEN

I mötet med den äldre sonen i målningen framkommer tydligt det reserverade draget hos karaktären.⁸³ Den äldre sonen skildras som ovillig att sträcka ut armarna och välkomna den yngre sonen, utan händerna belyses av Rembrandt som låsta. Jag har tidigare visat hur den äldre sonen visas som bitter och enviss, och denna reserverade ovilja lyfter fram just den envissa bitterheten som omger den äldre sonen i narrativet.

Ytterligare en narrativ karaktärsbeskrivning som Rembrandt fångar upp är argsintheten. Detta blir synligt i den äldre sonens ansiktsuttryck.⁸⁴ Ögonen och ögonbrynen kan enligt Haeger tänkas vittna om ilska eller sorg. Min uppfattning är att ilskan tydligast korrelerar med narrativets uttryckliga beskrivning av den äldre sonen, även om den reserverade bitterheten möjligtvis kan skönja en viss sorg. Denna sorg är i så fall något som inte direkt kopplar till narrativets beskrivning av den äldre sonen, men kan potentiellt ha använts av Rembrandt för att inte fördöma karaktären. Mer om detta nedan.

Den enslighet och distans som lyfts upp hos karaktären i narrativet, framför allt i relation till fälten, är även det en karaktärsbeskrivning som Rembrandt lyfter fram. I målningen är det tydligt att den uppräta gestalten till höger är distanserad från fadern och den yngre sonen.⁸⁵ Denna distans kopplar väl an med det avståndstagande som den äldre sonen gör till fadern och den yngre sonen.

Slutligen kan sägas att även om den äldre sonen fyller en viktig funktion i Rembrandts tolkning av texten, tjänar den sitt främsta syfte att

⁸³ Nouwen, *Att komma hem*, 103.

⁸⁴ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 6.

⁸⁵ Hoekstra, *Rembrandt*, 338, framför allt genom klärobskyren, Halewood, *Reformation Art*, 61.

peka tillbaka på faderns omfamnande av den yngre sonen.⁸⁶ Genom hur Rembrandt porträtterar den äldre sonen i målningens komposition synliggörs karaktären tydligt, men betraktaren dras mot målningens upplysta centrum: fadern och den yngre sonen. Detta korrelerar väl med den narrativa förståelse av berättelsen som jag tidigare visat, där den äldre sonen fyller funktionen att inbjuda läsaren till ett eget ställningstagande i fråga om faderns omfamning av den yngre sonen. Mer om detta nedan.

ÖVRIGA KARAKTÄRER I MÅLNINGEN

De övriga karaktärerna i Rembrandts målning är det sittande vittnet till höger i bild, den mot valvet lutade kvinnan, samt den kvinna som står längst bort från betraktaren. Dessa övriga karaktärs identitet har i forskningen diskuterats, liksom förståelsen av den karaktär som jag i denna artikel likställer med den äldre sonen. Många forskare antingen ignorerar vittnenas signifikans eller behandlar vittnena som en enhet – inklusive det vittne som jag i denna artikel beskriver som den äldre sonen.⁸⁷ Det finns dock de forskare som behandlar vittnena mer åt det individuella hållet, där ett överhängande antal forskare ser det stående vittnet som den äldre sonen.⁸⁸ I denna artikel framgår det att jag sluter mig till denna förståelse av målningen. Beträffande de övriga vittnenas identitet går åsikterna hos de som behandlar vittnena som individer isär. Forskare diskuterar huruvida den mot valvet lutade kvinnan kan förstås som den yngre sonens moder, om den i mörkret dolda kvinnan kan förstås som ett hembiträde, och om det sittande vittnet kan förstås som en tjänare. Själv sluter jag mig till en annan argumentationslinje, där dessa övriga karaktärer i målningen inte ska förstås som komna ur karaktärer i narrativet.⁸⁹ Mer om detta nedan.

⁸⁶ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 3.

⁸⁷ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 160–161. Se exempelvis Schama, *Rembrandt's Eyes*, 684, som behandlar vittnena som avundsjuka bröder – vilket jag tycker är en dålig tolkning.

⁸⁸ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 162.

⁸⁹ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 184.

I detta avsnitt kan jag dock konstatera några aspekter av hur de övriga karaktärerna som blir viktiga för den analys som följer. I mötet med den mot valvet lutande kvinnan och det sittande vittnet ser betraktaren att de är rörda av faderns omfamning av den yngre sonen.⁹⁰ Kvinnan porträtteras med ett subliment leende, och den sittande mannen har sin hand mot hjärtat – de är betagna av denna barmhärtighetsosande scen. Det går också att konstatera, genom att se på det kompositionella samspelet i målningen, att det sittande vittnet är sammanlänkat med den yngre sonen.⁹¹ Detta gör det möjligt att utläsa vad detta vittne fyller för funktion i målningen, vilket jag återkommer till.

DET FÖRNYADE MÖTET MED TEXTENS KARAKTÄRER

Sammanfattningsvis kan sägas att sättet som Rembrandt gestaltar karaktärerna i narrativet öppnar upp för ett nytt sätt för betraktaren att möta texten. Konsekvenserna av denna gestaltning är flera, och berör i olika utsträckning alla de karaktärer som Rembrandt skildrar. I mötet med fadern blir kärleken och barmhärtigheten framträdande, liksom i narrativet, men koncentreras till stor del till faderns omfamnande händer. Rembrandt nyskarpar också funktioner och egenskaper hos fadern, där den beskyddande funktionen och de bräckliga egenskaperna framträder som de mest tydliga exemplen. I mötet med den yngre sonen får de sympati-väckande egenskaperna hos karaktären en framträdande roll, i och med Rembrandts fokus på den yngre sonen från och med det narrativa skiftet. Konsekvensen blir att antipatin, som jag tidigare visat har en framträdande roll i narrativet, inte får samma fokus i Rembrandts skildring av den yngre sonen. I mötet med den äldre sonen tar Rembrandt exempelvis fäste på dennes envisa bitterhet. Slutligen, i mötet med de övriga karaktärerna, blir den mest framträdande tolkningen att karaktärerna i målningen visar ett större mått av rördhet än de beskrivs ha i narrativet. Narrativet visar dessutom hur de övriga karaktärerna väntas hämta kläder och skor åt den yngre sonen, vilket Rembrandt inte tar fasta på i denna målning.

⁹⁰ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 6.

⁹¹ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 4.

REMBRANDTS TOLKNING AV TEXTENS INTRIGER

I detta avsnitt analyserar jag de meningsskapande intrigerna i *Den förlorade sonens återkomst*. Avsnittet inleds med en analys av hur Rembrandt relaterar till narrativets två huvudsakliga intriger, och följs av en analys av hur Rembrandt relaterar till narrativets dramatik. På detta följer ett sammanfattande avsnitt om det förnyade mötet med texten som *Den förlorade sonens återkomst* resulterar i.

INTRIGEN MELLAN FADERN OCH DEN YNGRE SONEN

Den aspekt av narrativets meningsskapande intrig som främst fångas upp av Rembrandt är fadern och den yngre sonens förenande i hemkomsten. Rembrandt förmedlar det orubbliga bandet av kärlek som narrativet förmedlar genom att låta paret finnas i ett varmt ljus.⁹² Fadern och den yngre sonen är i ett särskilt fokus genom detta milda förgrundsljus, men även genom färgsättningen.⁹³ Den röda färgen på faderns klädnad lyser starkt i målningen, och tränger – tillsammans med ljussättningen – ut de mörka skuggorna.⁹⁴ Fadern och sonen uppgår i målningen till en enhet som vittnar om en överflödande barmhärtighet och kärlek.⁹⁵ Ljuset och färgsättningen är båda djupt symboliska, där den kärlek och barmhärtighet som de symboliserar tränger ute bitterhetens mörka skuggor.⁹⁶

Konstverkets sammantagna fokuspunkt uppmärksammar alltså den gudomliga kärleken som förmår förvandla död till liv.⁹⁷ Rembrandt tolkar detta som den centrala aspekten av den meningsskapande intrigen mellan fadern och den yngre sonen.⁹⁸ Denna tolkning, som kommer till uttryck i

⁹² Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 6.

⁹³ Rosenberg, *Rembrandt*, 231.

⁹⁴ Rosenberg, *Rembrandt*, 234.

⁹⁵ Gerson H. Horst, *Rembrandt Paintings* (Amsterdam: Heulenhoff, 1968), 140; även Halewood, *Reformation Art*, 61.

⁹⁶ Rosenberg, *Rembrandt*, 234.

⁹⁷ Se Doug Adams, "Changing Patterns and Interpretations of Parables in Art", *ARTS* 19/1 (2007), 5–13 (6), som beskriver att detta var kännetecknande för Rembrandt.

⁹⁸ Schama, *Rembrandt's Eyes*, 685.

målningen, korrelerar väl med den empati som i berättelsen väcks när fadern omfamnar den yngre sonen. Rembrandt väcker denna emotionella empati på ett sätt som är unikt i relation till den föreliggande konsthistorien: "In the earlier history of art, this degree of physical expressiveness was attainable only to sculptors. Rembrandt was the first painter to *evoke the full emotional release* of the embrace on the flat surface of a picture".⁹⁹

Det emotionella draget i Rembrandts målning blir även tydlig när jag nu vänder mig till de tre vittnena. Vittnena betraktar och reflekterar i stillhet det djupt emotionella i faderns omfamning av den yngre sonen, och dessa betraktande vittnen i målningen bör förstås i relation till den meningsskapande intrigen mellan fadern och den yngre sonen. De tre vittnena är inte karaktärer från narrativet, utan tjänar ett vägledande syfte för Rembrandt, där de leder betraktaren i en meningsskapande rörelse – (1) Betraktaren av målningen betraktar faderns kärlek, symboliserat av den kvinna som finns längst bort från betraktaren, (2) betraktaren av målningen gläds över faderns kärlek, symboliserat av den mot valvet lutande kvinnan, och rörelsen avslutas i (3) betraktaren av målningen inser själv sitt behov av omvändelse och omfamning, symboliserat av det sittande vittnet.¹⁰⁰ Jag har tidigare visat hur det sittande vittnet bör förstås som sammanlänkad med den yngre sonen, vars funktion nu blir tydlig. Det sittande vittnet används av Rembrandt för att ge en röst åt den sympati som berättelsen väcker hos läsaren, när den yngre sonen omfamnas av faderns kärlek.¹⁰¹

Hur Rembrandt uppfattar denna meningsskapande intrig bör också förstås i ljuset av Rembrandts målning *Den förlorade sonen på tavernan* (1635). Målningen porträtterar den yngre sonen på tavernan, och det finns skäl att identifiera den yngre sonen i målningen som ett självporträtt av Rembrandt.¹⁰² Rembrandt förstår alltså sig själv, vid 30-årsåldern 1635,

⁹⁹ Gerson, *Rembrandt Paintings*, 420, min kursivering.

¹⁰⁰ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 184. Se även Nissen, "Den gode fader", 106.

¹⁰¹ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 273.

¹⁰² Ernst van de Wetering, *A Corpus of Rembrandt Paintings VI: Rembrandt's Paintings*

som den yngre sonen i narrativet. Som jag tidigare visat genomgick Rembrandt en andlig resa några år efter denna målning färdigställets, och denna andliga resa kan tänkas resultera att Rembrandt i målningen från 1669 även där målar sig själv som den yngre sonen.¹⁰³ Men Rembrandt som den yngre sonen i målningen från 1669 är en förändrad Rembrandt, som fått möta den barmhärtighet och kärlek som är central för målningen.¹⁰⁴ Att se hur Rembrandt förhåller sig till den meningsskapande intrigen mellan fadern och den yngre sonen behöver förstås utifrån Rembrandt identifikation med den yngre sonen i narrativet, som framkommer tydligt i målningen från 1635.

INTRIGEN MELLAN FADERN OCH DEN ÄLDRE SONEN

Även intrigen mellan fadern och den äldre sonen speglar Rembrandt i sin målning. Genom att måla den äldre sonen som närvarande vid den yngre sonens hemkomst förstärker Rembrandt den meningsskapande intrigen mellan fadern och den äldre sonen.¹⁰⁵ Detta då Rembrandt frångår berättelsen, där den äldre sonen inte är närvarande vid den yngre sonens hemkomst. Jag har tidigare visat att den meningsskapande intrigen mellan fadern och den äldre sonen egentligen gäller den äldre sonens reaktion på faderns mottagande av den yngre sonen. Att sätta den äldre sonen som en betraktare av faderns omfamning förstärker således denna aspekt av intrigen.

Den meningsskapande intrigen utgår alltså från att det finns en spänning mellan den äldre sonen och faderns omfamning av den yngre sonen. Denna spänning sätter Rembrandt i fokus genom att måla och lägga

Revisited – A Complete Survey (Dordrecht: Springer Netherlands, 2014), 548. Se även Hoekstra, *Rembrandt*, 337, som visar att en sådan här identifiering inte var ovanlig i Rembrandts sammanhang.

¹⁰³ Här kan också nämnas att Rembrandt i tiden av hans personliga kollaps, cirka 1645–1648, ritade en teckning över den yngre sonens besinning bland grisarna, vilket än mer styrker min tes av att Rembrandt även här identifierar sig med den yngre sonen, se Hoekstra, *Rembrandt*, 337.

¹⁰⁴ Se Halewood, *Reformation Art*, 143, för en viktig nyansering av Rembrandts livsresa som en nyckel för det receptionshistoriska studiet. Halewood bejakar livsresan som viktig, men menar att det inte kan vara det enda verktyget i analysen av konsten – vilket jag håller med om.

¹⁰⁵ Nissen, ”Den gode fader”, 108.

fokus på en öppen yta centralt i tavlans mitt.¹⁰⁶ Denna öppna yta skapar spänning mellan den äldre sonen och faderns omfamning av den yngre sonen, och spänningen förstärks ytterligare genom hur Rembrandt kontrasterar den äldre sonen och fadern:¹⁰⁷

- Fadern böjer sig, medan den äldre sonen står rak. Denna upprätta hållning förstärks av staven som den äldre sonen lutar sig mot.
- Faderns mantel är vid och välkomnande, medan den äldre sonens mantel hänger rakt ned.
- Faderns händer är öppna, medan den äldre sonens händer är låsta.
- Ljuset som omhöljer fadern strålar igenom honom, medan ljuset över den äldre sonens ansikte är tillbakahållet och mörkret blir kvar i kroppen.

För att fortsätta på temat kring ljuset kan jag konstatera att Rembrandt med sina ljuskontrasteringar porträtterar den äldre sonen som kallad till ljuset.¹⁰⁸ Den äldre sonens ljusbeklädda ansikte, men för övrigt dunkla porträttering, leder betraktaren in i frågan om den äldre sonen kommer förbli rotad i mörkret, eller se ljuset.¹⁰⁹ Genom denna porträttering lämnar Rembrandt det öppnet för betraktaren att se scenens fortsättning som att den äldre sonen antingen ansluter till ljuset och därmed faderns glädje, eller förblir i mörkret. Rembrandt fördömer alltså inte den äldre sonen, vilket korrelerar väl med det medvetna öppna slutet i narrativet och är absolut avgörande för att spegla denna meningsskapande intrig.

Rembrandt öppnar även upp för betraktarens igenkänning med den äldre sonen, genom att porträttera den äldre sonen som en från sidan betraktande karaktär. Genom denna porträttering uppmärksammar Rembrandt att även betraktaren av målningen är en betraktare av faderns kärlek, i likhet med den äldre sonen.¹¹⁰ Även betraktaren har samma möjlighet som den äldre sonen att ansluta till ljuset och faderns glädje, eller

¹⁰⁶ Nouwen, *Att komma hem*, 103.

¹⁰⁷ Nouwen, *Att komma hem*, 104.

¹⁰⁸ Nouwen, *Att komma hem*, 113 och 118.

¹⁰⁹ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 185–186.

¹¹⁰ Nouwen, *Att komma hem*, 98.

förbli i mörkret. Rembrandt tar därmed fasta på den inbjudan till existentiell brottnings för läsaren som jag visat görs i texten.

NARRATIVETS DRAMATIK

Genomgående i denna analys av *Den förlorade sonens återkomst* är hur målningen saknar dramatik, till förmån för stillheten.¹¹¹ Det har i denna analys blivit tydligt att Rembrandt koncentrerar narrativets händelseförlopp, och går därmed i målningen bortom den bibliska liknelsen.¹¹² Rembrandt förmedlar även avsaknaden av dramatik till förmån för stillheten genom den stabila kompositionen i tavlan.¹¹³ Denna stabila komposition blir framför allt framträdande genom det kompositionella samspelet mellan målningens olika karaktärer. Genom koncentrationen och stabiliteten arbetar Rembrandt medvetet för att förmedla känslan av stillhet och avsaknad av dramatik i målningen.

När målningen som analyseras i denna artikel ställs mot Rembrandts etsning över scenen från 1636 blir avsaknaden av dramatik än mer tydlig. I etsningen från 1636 ligger Rembrandt väldigt nära textens dramatiska inslag, exempelvis i hur tjänarna hämtar kläderna och skorna åt den yngre sonen.¹¹⁴ I målningen från 1669 gör Rembrandt inga försök till en sådan litterär skildring av dramatiken.

Genom att måla narrativet i stillhet, utan att skildra dramatiken i exempelvis faderns springande omfamning, går Rembrandt ifrån berättelsen men synliggör i stället det eviga i faderns kärlek.¹¹⁵ Rembrandt fokuserar i sin målning på den inre erfarenheten och känslorna hos narrativets karaktärer, och vill transcendera det partikulära och fokusera på den universella signifikansen av berättelsen.¹¹⁶ Således fungerar avsaknaden av dramatik i narrativet som förmedlande av den eviga och universellt signifikanta kärleken hos fadern. Stunden av mottagande och förlåtelse i

¹¹¹ Nissen, "Den gode fader", 106.

¹¹² Gerson, *Rembrandt Paintings*, 140.

¹¹³ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 5–6.

¹¹⁴ Rosenberg, *Rembrandt*, 230–231; även Halewood, *Reformation Art*, 53.

¹¹⁵ Nouwen, *Att komma hem*, 141; även Halewood, *Reformation Art*, 61.

¹¹⁶ Haeger, *Rembrandt's "Return of the Prodigal Son"*, 171.

stillheten varar för evigt. Faderns och den yngre sonens gester talar om något som inte förgår utan varar för alltid.¹¹⁷

Detta eviga innehåll i Rembrandts tolkning blir även tydligt i hans sätt att använda färger. Rembrandt jobbar som tidigare nämnt med ljuskontrasteringar, men även färg spelar en mycket stor roll i Rembrandts konst, i alla fall i de senare verken.¹¹⁸ Rembrandts färger fluktuerar i målningen och det vibrerande samspelet utan tydliga gränser avmaterialiserar färgernas funktion och övergår i en värld med ogripbara värden.¹¹⁹ Färgsättningens materiella funktion, där den förmedlar dramatik och partikulärt innehåll, tonas alltså ned av Rembrandt till förmån för färgernas funktion att förmedla ogripbara värden, såsom kärlek, barmhärtighet och bitterhet.

DET FÖRNYADE MÖTET MED TEXTENS INTRIGER

Sammanfattningsvis kan sägas att Rembrandts tolkning av de meningsskapande intrigerna i narrativet delvis ger utrymme för en ny tolkning av texten, även om Rembrandt till stor del följer berättelsen. Men även om han följer narrativet, blir det tydligt att han på ett nyskapande sätt förstärker de meningsskapande aspekterna av liknelsen. I intrigen mellan fadern och den yngre sonen lägger Rembrandt fokus på den emotionella hemkomsten, där den förvandlande kärleken fullkomligen triumferar. Detta fokus förstärker, genom olika tekniker, hur narrativet ämnar dra in läsaren i berättelsen, och betraktaren av Rembrandts tolkning är på ett tydligt sätt en del av narrativet.¹²⁰ De tre vittnena är ett exempel på denna tydliga indragning. Även i hur Rembrandt gestaltar intrigen mellan fadern och den äldre sonen dras betraktaren in i narrativet, genom att Rembrandt exempelvis låter den äldre sonen närvara vid hemkomsten. Rembrandt följer dessutom narrativet i att lämna den äldre sonens slutliga reaktion öppen, vilket även det får indragande konsekvens-

¹¹⁷ Christian Tümpel, *Rembrandt* (Antwerp: Fonds Mercator, 1986), 358.

¹¹⁸ Rosenberg, *Rembrandt*, 316.

¹¹⁹ Rosenberg, *Rembrandt*, 318.

¹²⁰ Se Willem A. Hooft Visser't, *Rembrandt and the Gospel* (London: Camelot, 1957), 19.

er för betraktaren.¹²¹ I båda dessa meningsskapande intriger blir det dessutom tydligt att Rembrandt avdramatiserar narrativet, vilket bildar en tydlig distinktion från texten. Konsekvensen som denna tolkning leder till är att det partikulära i narrativet hamnar i periferin, till förmån för det universella och transcendenta.¹²²

SAMMANFATTNING

Jag har nu presenterat en receptionshistorisk analys av *Den förlorade sonens återkomst*, där en narrativ förståelse av Luk 15:11–32 har fungerat som grund och struktur. Jag identifierar ovan hur Rembrandt i sin tolkande målning relaterar till narrativets miljöer, karaktärer samt meningsskapande intriger och visar hur Rembrandt förstärker miljöernas stämningssättande och karaktärsförklarande funktion, samt stärker hur miljöerna relaterar till varandra. Vidare visar jag hur Rembrandt dels förstärker somliga av karaktärernas drag och funktion i narrativet, dels försvagar samt nyskapar andra aspekter av deras egenskaper och roller. Jag visar även hur Rembrandt på ett nyskapande sätt förstärker hur intrigen skapar mening i narrativet och fördjupar intrigenas eviga och andliga innehåll.

AVSLUTANDE DISKUSSION

I denna artikel har Rembrandts tolkning och bruk av bibelordet analyserats, och jag har kastat ljus på hur Rembrandt förnyar mötet med texten. Jag konstaterar att Rembrandts gestaltning av Luk 15:11–32 bör förstås som ett nyskapande bekräftande av berättelsens meningsskapande intriger. Detta genom ett förstärkt fokus på miljöernas karaktärsförklarande aspekter, samt genom fokusering och nyskapande på och av karaktärernas drag och funktioner.

¹²¹ Se även Nissen, "Den gode fader", 107, som menar att Rembrandt här möjliggör för en dynamisk och indragande bibelläsning – vilket var så viktigt för Rembrandt, se Bro Larsen, "Pennen og Penseln", 21.

¹²² Intressant att notera att Davage och Tiemeyer, "Gamla testamentet", landar i en liknande slutsats i deras receptionshistoriska studie av barnbiblars bruk av 1 Sam 17.

Bibeltolkaren Rembrandt har, genom *Den förlorade sonens återkomst*, lett läsaren av Luk 15:11–32 in i nya och samtidigt fördjupande dimensioner av texten. Berättelsen har genom Rembrandts tolkning förnyats i sin förmåga att på ett övertygande sätt föra läsaren in i karaktärernas samspel och de meningsskapande intrigerna. Genom det visuella mediet har Rembrandt alltså fullkomligen dragit läsaren till berättelsens karaktärer, genom att öppna de dörrar som texten erbjuder för läsaren och betraktaren att träda in i narrativet. Betraktaren inbjuds att träda in i rollen som den människa som likt den äldre sonen betraktar faderns omfamnande av den yngre sonen. Betraktaren inbjuds att träda in i rollen som den människa som får gå i den yngre sonens fotspår, och som också får välkomnas in i faderns armar.

Jag har med denna analys försökt kasta ljus på vilka möjligheter som kan framträda när bibeltexten aktualiseras och tolkas genom det visuella mediet. I mötet med det bibeltolkande konstverket kan läsaren få möta ett levandegjort gudsord, där Bibelns budskap får knyta an till människan på ett nytt, och som jag visat i artikeln, fruktbart sätt. Det visuella mediet förmår kommunicera information, i dess breda bemärkelse, som en text inte kan rymma – och Rembrandt överbryggas därmed Bibelns otillgänglighet i denna visuella kultur till något tillgängligt. I en tid där den textdominerade informationsvärlden får ge vika för en visuell dominans finns det således stora möjligheter när Bibelns texter får tolkas genom det visuella mediet.