

I. INLEDNING

Tre män i bildens förgrund är inbegripna i en gemensam handling (se bildbilaga, bild 1). Mannen till höger står upp i en båt och sträcker ut sin arm mot mannen i mitten. Han håller i en naken bebiskropp, bär bebiskroppen i dess hand. Kroppen är tunn och skör intill mannens raka, breda underarm. Bebisens lilla hand göms helt i hans stora. Mannen till vänster håller in båten med en stör. Mannen i mitten, som ska ta emot den lilla kroppen, bär polisuniform. En fjärde man är placerad till höger i bildrummets bakgrund. Han är riktad mot scenen runt båten. Uppmärksamheten är tydlig trots att anletsdragen inte syns – ryggen rak, benen aktiva, ena handen i kavajfickan, ansiktet vänt mot händelsen. Bebisens kropp är vit – som en ljuspunkt i bildens centrum. Den vita lilla kroppen står i kontrast till omgivningen. Barnet omringas och betraktas: av de tre männen, av den fjärde mannen i bakgrunden, av betraktaren utanför bilden, men också av de övriga bildelementen. Dessa element – det ljusa huset bakom scenen som tittar med sina ”fönsterögon”, granarna som böjer sig mot scenen, de två runda formerna med kryss i till höger i bilden (också de är som ögon) – betraktar scenen. Allt som existerar i denna värld har samma kantiga former. Det gör bildelementen besläktade med varandra och alienerade från den ”riktiga” världen. Kantigheten gäller även den lilla barnkroppen. Den hänger livlös från mannens grepp, men har ändå kvar sina raka linjer. Bilden fokuserar en essens av de avbildades inre, som energi eller en angelägenhetsgrad som tycks inskuren i blysnittets spår, en angelägenhet som sträcker sig från scenens och karaktärernas inre och in i betraktaren.

Den utgör sida sju av tolv i kapitel 6, "Das Kind", i Otto Nückels ordlösa roman *Schicksal* från 1926.¹ Varannan sida har en bild och varje bild är en händelse, ett fruset ögonblick, en pausad filmbild, men i bildens nu finns också både ett före och ett efter. Liksom karaktärernas uttryck förmedlar en essens av deras inre så är tidsförloppet essensen av hela händelsen (då, nu, sedan). Bilden bryr sig om hela förloppet, den omfamnar hela ödet som något som finns med hela tiden, och är aldrig oengagerad. Allt detta gör bilden till ett slags kärlekshandling, en omvårdnad av det skildrade. Om bilden placeras i sitt sammanhang (den sammanhängande romanen) vet betraktaren att det som avslöjas i bilden är att romanens huvudperson dränkt sitt nyfödda barn i floden – en flod lika vit som barnets kropp.

Den enskilda bildens förmedling har med bildmediets säregna förmåga att göra, som något helt annat än den skrivna texten. Den har också att göra med ordlösheten. Likt hur ett före och ett efter inte fylls i av betraktaren utan faktiskt finns i bilden, så är det inte heller så att tystnaden "fylls i" eller att bilderna ska översättas i ord. Ordlösheten pekar inte mot det som saknas. Ordlösheten utgör tvärtom en kraft i bilden och är en del av uttrycket, avgörande för att förmedlingen sker just på det sätt den gör. Detta påverkar både bilden och relationen mellan bild och betraktare.

Ordlösheten lägger också en stämning och en personlighet över var och en av karaktärerna i *Schicksal*. Det är en stämning som har med tystnader och de tysta aktörerna att göra. I den här scenen är dessa aktörer de fyra männen, men även träden, husen och vattnet. Tystnaden gör dem till aktörer som handlar efter ett villkorat öde, mot en väg som inte går att ändra. Tystnaden gör att de blir slutgiltiga, något som inte går att förhandla eller argumentera bort.

Hela gestaltningen liknar ett skådespel eller en koreograferad dans där varje karaktär – offer, förövre eller de som bara finns med för att föra handlingen vidare – är en del av en ensemble som tillsammans skapar *Schicksal*. Men i det koreograferade finns en spänning. Händelserna flödar fram på en väg som redan från första rutan bär med sig en föraning om slutet samtidigt som det finns motstånd mot flödet och öppningar mot en annan väg.

Jag tar till mig *Schicksal* på två nivåer: en som registrerar vad som händer, som följer bildernas förlopp (sida efter sida), kausaliteten, och en som är något helt skilt från traditionell textläsning. Denna andra nivå av tilläg-

nande bryter mot tidsföljd, skapar hopp mellan detaljer och helhet, upprepar tittandet och löser upp avståndet mellan berättelsen (bilden) och betraktaren.

På den ena, intellektuella nivån är jag kvar utanför bilden, på avstånd, medan jag på den andra nivån är i bilden, i berättelsen. Berättelsen är på denna nivå något jag både förstår helt och fullt och samtidigt inte kan beskriva i ord. Upplevelsen bär med sig en gåta som har med bilders kraft, förmågor och egenartade uttryck att göra, med bilders narrativitet såsom något helt skilt från andra uttryck – inte minst från den skrivna texten. Det är denna gåta som undersöks i den här boken. Hur etablerar bilder en annan typ av förmedling? Vad vittnar denna förmedling om? Hur kan bildens gåta förklaras i ord? I den underliggande nivån – där tidsföljd bryts, hopp mellan detaljer och helhet uppstår, tittandet upprepas och löser upp avståndet mellan berättelsen (bilden) och betraktaren – anas en öppning. Här kan jag finna nycklar till bilden som mysterium. Metaforen av att söka nycklar och öppningar finns i upplevelsen av *Schicksal*, i bilderna och även i en formulering om den ordlösa romanens mysterium av David Beronä, curator och historiker specialiserad på denna romantyp:

Even more mysterious are the personal reactions certain pictures or sequences have for individual readers, and the power these reactions have to open the door to self-discovery – a cathartic experience that is the highest achievement of art in any medium.²

Det är avgörande för studien att materialet utgörs av bilder utan ord. I den bemärkelsen skiljer sig den här undersökningen från annan konstvetenskaplig forskning om förlopp i bilder eller om berättande konst. Ordlösheten är i en mening en brist, en frånvaro av ord. Men negationen ger både uttrycket och tillägnandet en positiv laddning, en närvaro som jag uppfattar som mer laddad än om tomrummet skulle fyllas av ord. Den autonoma bildberättelsen ska alltså inte enbart betraktas utifrån en *frånvaro av ord*, utan även utifrån en *tillgång på ordlöshet* – som en positiv pol. Frånvaron av ord ger ett slags psykisk förflyttning in i scenerna, fiktionen, men också i själva mediet, dess utförande och betoningar.

Genren ordlösa romaner – kontext och historik

Berättande bilder har funnits genom människans hela historia. Grottmålningar, antik graffiti och hieroglyfer exemplifierar den långa traditionen av bilden som uttryck och kommunikation. Seriemediets historia kan visserligen härledas ända från bilder som dessa, men det blir en onödigt lång väg att gå för att komma fram till den här bokens ämne. Skulle den här studien handla om skämtbild och karikatyr vore det motiverat att börja med konstnärbröderna Agostino och Annibale Carraccis karikatyrliknande porträtt, eller utgå ifrån Giovanni Lorenzo Berninis karikatyrer, eftersom karikatyren har mycket med seriemediets framväxt att göra och de två bildtyperna överlappar varandra i funktion, uttryck och utövare. Men för att fokusera den grafiska romanen och seriemediet så som vi definierar dem i dag utgår jag här från den startpunkt litteraturvetaren Stephen Tabachnick sätter för den grafiska romanen och seriemediet: 1730-talets England och konstnären, grafikern och karikatyrtecknaren William Hogarth (och några decennier senare även karikatyrtecknarna James Gillray och Thomas Rowlandson).³

Hogarths satir riktades mot klassamhällets orättvisor. Hans första stora kommersiella framgång, och ett helt nytt slags genretryck om moraliska frågor, var en serie bilder med titeln *A Harlot's Progress* som handlar om en prostituerad kvinnas olyckliga liv. Efter succén gjorde han en motsvarande serie, *A Rake's Progress*, om en man som dricker sig i fördärvet. Den bildserie som anses vara Hogarths mästerverk är *Marriage a-la-mode*, en satir riktad mot överklassen om det omoraliska i att gifta sig för pengar. Av dessa är *A Harlot's Progress* särskilt intressant för den här studien då den i likhet med *Schicksal* har en prostituerad kvinna i huvudrollen och berättelsen följer hennes väg mot förfallet.

Seriemediets förändring mot det vi i dag menar med serier skedde i 1820- och 30-talens Schweiz med tecknaren och författaren Rodolphe Töpffers *Histoire de Monsieur Jabot* – komiska bildberättelser gjorda i autografi (en typ av litografi) i ett sekventiellt berättande med text och bild i rutor med mellanrum.⁴ Mediet med komiska bilder, sekventiellt berättande och pratbubblor fick en plattform genom satirpressens genombrott under 1800-talets andra hälft. Genom tidningar som franska *La Caricature* och *Le Charivari* (där Honoré Daumier var dominerande bland konstnä-

terna), tyska *Die Blätter* och *Simplicissimus* och brittiska *Punch* spreds den nya typen av samhällskommenterande och ofta komiska bilder. Serier som den tyska serien *Max und Moritz* från 1865, av Wilhelm Busch, gjorde att seriemediet alltmer kom att vända sig till barn.⁵

När den flamländsk-belgiske konstnären Frans Masereel (1889–1972) i början av 1900-talet introducerade den ordlösa romanen, med starka expressiva uttryck och tunga samhällskritiska ämnen, bröt den mot mycket av det som föregått den. Masereel gjorde över fyrtio stycken ordlösa romaner, varav de mest kända är *25 images de la passion d'un homme* (1918), *Mon livre d'heures* (1919), *Le Soleil* (1919), *Histoire sans paroles* (1920), *Idée* (1920) och *La Ville* (1925). Inspirerade av Masereel följde ett flertal konstnärer från olika länder efter, däribland den tyske konstnären Otto Nückel (1888–1955), tjeckiskan Helena Bochořáková-Dittrichová (1894–1980) som var den enda kvinnan i sammanhanget, amerikanen Lynd Ward (1905–1985), italiensk-amerikanen Giacomo Patri (1898–1978) och brittisk-kanadensiske Laurence Hyde (1914–1997). Under 1920- och 30-talen lanserades den ordlösa romanen – böcker med sekvenser av textlösa bilder – som en egen genre. Den var störst i Tyskland, men slog även igenom i andra delar av Europa och i USA.

Även om den ordlösa romanen är en del av seriegenrens historia så var den också startpunkten för något helt nytt, ett uttryck som bröt mot komiken, mot riktandet till barn, mot det litterära berättandet – och som kom att fortsätta att influera grafiska romaner för vuxna in i våra dagar. Genren gick även under benämningarna *träsnittsroman* och *roman i bilder*. Samtliga tre – alltså inräknat *den ordlösa romanen* – beskriver de enande elementen för genren: tekniken, bildernas närvaro samt ordens frånvaro. Beronä kallar redan i sin titel de ordlösa romanerna för "the original graphic novels".⁶ Tabachnick pekar på skillnader och likheter gentemot den traditionella serien (*comics*). En skillnad ligger i formen. Den grafiska romanen är till sin form – tjocklek, storlek, inbunden, hård pärm – mer lik romanen än serier. Pappret och bläcket är också av högre kvalitet än i vanliga serietidningar. Vidare menar Tabachnick att skapare av grafiska romaner har större frihet såväl i val av tyngre och mer vuxna ämnen, som i det konstnärliga uttrycket.⁷ Samtidigt är den grafiska romanen en form som i stora delar använder seriemediets byggstenar: text- och bildrelationen (ordlösa romaner undantaget), rutor och mellanrum.

När jag ser genren både som en startpunkt för något nytt och som en del av seriemediets historia – likheten mellan *A Harlor's Progress* och *Schick-sal* är knappast en slump –synliggörs de delar i tillkomstens kulturella och ideologiska samtid som inverkade på den ordlösa romanen, och de avgörande element som visar släktskapet med seriemediet. De ordlösa romanerna har inte flera rutor på en sida såsom traditionella serier har, men den enskilda bilden kan likställas med en ruta och de blanka sidorna blir då mellanrummet mellan rutorna. På grund av det stora mellanrummet och avsaknaden av text bjuder de in betraktarens interaktivitet och tolkningsmöjligheter i ännu högre grad än vad både traditionella serier eller traditionella romaner gör.⁸ Den grafiska romanen – ordlös eller inte – är därmed både ett uttryck som bygger på en 250-årig tradition av underhållande och samhällskommentarerande bildsekvenser, och en helt egen form med ämnen och tekniker från helt andra områden än seriemediet.⁹

Beronä nämner tre betingelser för genrens framväxt: 1) den tyska expressionismens användande av träsnitt, 2) stumfilmens genomslag och 3) den ökade användningen av serier i dagstidningar och tidskrifter.¹⁰ Romanernas bilder gjordes inte alltid i träsnitt. Det finns också exempel på linoleumsnitt, trägravyr och blysnitt.¹¹ De trycktes ofta i olika kvalitetsnivåer. Ett litet antal kunde bestå av signerade böcker, tryckta på japanskt papper, ett något större antal på ett fint kvalitativt papper, men utan signering, och resterande (störst antal) på massproducerade papper.¹²

Beronä hävdar att Masereel – som själv starkt motsatte sig att låta sina verk inordnas i någon form av -ism – möjligen inte ska karaktäriseras som en konstnär inom expressionismen, men att det ändå är tydligt att han var påverkad av expressionismens estetik och rörelsens politiska ideal.¹³ Kännetecknande för genren generellt var teman av samhällskritik och mörka existentiella frågor sprungna ur det tidiga 1900-talets konstnärliga och politiska strömningar.

I förhållande till filmen beskrivs de mest lyckade ordlösa romanerna som att de fångade det rörliga mediets egenskaper att erbjuda underhållning och bred igenkänning.¹⁴ Dessutom, hävdar Beronä, lärde sig publiken genom filmen att känna igen berättandet i svartvita bilder. De tre betingelserna, liksom andra influenser i tiden som dans, cirkus, mim, litteratur, ideologi och politik, anknyter alla till den ordlösa romanen, som ändå är ett alldeles unikt och svärdefinierat uttryck.

De ordlösa romanerna har varit en stark inspiration för nutida konstnärer, vilket har bidragit till en återkomst för genren. Bland de mer kända och prisade ordlösa grafiska romanerna från senaste decennierna finns *The Arrival* av Shaun Tan (2007), *I'm Not a Plastic Bag* av Rachel Hope Allison (2012), *The Number 73304-23-4153-6-96-8* av Thomas Ott (2008), *Sticks and Stones* av Peter Kupers (2004), *Congress of the Animals* av Jim Woodring (2011) och *Un ocean d'amour* av Gregory Panaccione (2014). Ett exempel som ansluter helt till 1920-talets genre är George Walkers *Written in Wood* (2014). I träsnitt skildras tre ordlösa berättelser ur samhällets mörker: en mordhistoria, en som kretsar kring terrordådet den 11 september 2001 samt en om en mediemoguls uppgång och fall. Walker har också publicerat *Graphic Witness* som innehåller nyutgåvor av fyra ordlösa romaner från 1920-talet. Varje enskild roman inleds med en introduktion där verket placeras i sitt sammanhang genom en diskussion om hur mediet påverkat senare tiders film, tecknade serier och grafiska romaner.¹⁵

Genren *ordlös roman* är en speciell form av bildberättelse, med sitt specifika uttryck, sina ämnen och sin spridning, och termen kan därför inte appliceras på *alla* typer av bildberättelser. Den ordlösa romanen utgör dock ett av få exempel på fullständigt ordlösa bildberättelser för vuxna, vilket innebär att det historiska studiet kan ge kunskap och information om bilden som autonom berättare. De ordlösa romanerna är en kunskapskälla för den som vill förstå det ordlösa narrativet, och därmed bildens autonoma egenskaper. Kunskapen som nås genom det ordlösa blottar därmed något om vissa bilder *och* om bilden generellt. Av genrens tre benämningar, *träsnittsroman*, *roman i bilder* och *ordlösa romaner*, väljer jag i denna studie den sista, eftersom den formulerar ordens frånvaro och betydelsen av denna frånvaro. Ordet *roman* gör i min tolkning mediet beroende av textreferensen, men inte som en länk mellan den ordlösa romanen och den skrivna, utan som ett sätt för det ordlösa uttrycket att frigöra sig, som om den ordlösa romanen "skruvar sig ur" texten genom att använda litterära begrepp.

Material

Det primära materialet för den här studien är den tyska konstnären Otto Nückels ordlösa roman *Schicksal*, utgiven 1926.¹⁶ Analysen har två riktningar. Genom undersökningen av den ordlösa romanen *Schicksal* definieras bildens narrativ generellt, och genom att definiera bildnarrativets förmågor och funktioner, belyses *Schicksal* specifikt och de ordlösa romanerna generellt. Den generella förståelsen handlar om artefaktens kategori eller art, dess koder eller antaganden, och den specifika förståelsen är tillägnandet av narrativet och de enskilda händelserna. Den specifika förståelsen är delvis individuell, men varje tolkning styrs ändå av uttryckets villkor.

En jämförande och för den här undersökningen sekundär roll har den tjeckiska konstnären Helena Bochořáková-Dittrichová *Z Mého Děťství*, utgiven 1929.¹⁷ När jag letade igenom katalogen över 1920-talets ordlösa romaner fann jag just Bochořáková-Dittrichová roman särskilt intressant i hur den spelar mot *Schicksal*. I vissa delar liknar den *Schicksal* och i andra delar är den dess motsats. Valet av *Z Mého Děťství* har gjorts utifrån hur den kan skärpa blicken för *Schicksal* genom skillnader och likheter med denna. Otto Nüchel och Helena Bochořáková-Dittrichová verkade i samma tid inom samma genre. *Z Mého Děťství* har liksom *Schicksal* en kvinna som huvudkaraktär och utspelas i stadens och hemmens olika rum. Valet av en kvinnlig huvudkaraktär skiljer dem båda från 1920-talets övriga ordlösa romaner. I *Schicksals* fall är det en prostituerad kvinna. Karaktären prostituerad var vanlig för genren, men då som symbol för samhällets förfall och aldrig placerad i huvudrollen. En annan vanlig funktion för kvinnokaraktären var som symbol för det goda, som i Masereels *Idée*, där en naken kvinna symboliserar den tänkande mannens idé. I både *Schicksal* och *Z Mého Děťství* är kvinnan framför allt en *människa*, drabbad och påverkad av den värld hon finns i.

De mest uppenbara skillnaderna mellan de två romanerna finns i berättarstruktur, klassperspektiv och stämning (hopplöshet kontra hopp). *Schicksal* håller tydligast ihop med en början, en kedja av händelser med följder, och ett slut. *Z Mého Děťství* kan beskrivas som en samling narrativa intryck av det förflutna som har ställts mot en händelse och ett "sedan". De båda skildringarna har helt olika tematik och genredrag. I det ena fallet handlar det om brott, armod, desperation, kärlek och förtvivlan i förlopp

som verkar determinerade. I det andra skildras personliga minnen från en lycklig barndom där förtvivlan över en synskada övergår i en stämning av frälsning.

Trots de olika perspektiven förenas romanerna i det starkt existentiella – gestalterna i bilderna förmedlar en inre erfarenhet. De olika kroppsliga gestaltningarna i de två verken förstärker det gemensamma, den allmänmänskliga erfarenheten av det kroppsliga: tyngden, gravitationen, beröringen når betraktarens kroppsliga förståelse och väcker därmed inlevelse. Olikheten i tematik och stämning mellan dessa exempel på ordlösa romaner förstärker min uppfattning att de ordlösa narrativa blottlägger livsvillkor och livskänsla nästan som ett nervsystem i de grafiska spåren – i spåren av tecknandets handling, som tycks bära livsödena. Kärnan i hela undersökningen är att ta reda på hur de här inskriptionerna aktualiserar något som betraktaren är med om. Det är sätten betraktaren är med om verken som är de karaktäriserande mekanismerna i de enskilda fallen.

Ytterligare en intressant aspekt är att det finns liknande scener i de två verken. Både i *Schicksal* och *Z Mého Détstvi* skildras en husbrand, en drunkningsolycka och en begravning. Det förstärker upplevelsen av att de på ett plan befinner sig i samma värld, men med helt skilda perspektiv. *Z Mého Détstvi* har uppgiften att synliggöra *Schicksal* genom de delar i *Z Mého Détstvi* som belyser *Schicksal*. Det innebär att i vissa delar av undersökningen används den mer frekvent och i andra inte alls.

Romanens innehåll

Romanens fullständiga titel är *Schicksal: Eine Geschichte in Bildern* och gavs ut första gången 1926. Det är Nückels första och enda ordlösa roman. 1930 utkom den amerikanska utgåvan *Destiny: A Novel in Pictures*. Nyutgåvor har gjorts på tyska 1984, på engelska 2007 på franska, *Destin*, 2005 och på spanska, *Destino*, 2015.

Till skillnad från tidigare och samtida skapare av ordlösa romaner arbetade Nückel i en typ av blygravyr, *Bleischnitt*. Efter första världskriget blev kvalitativt trä en bristvara i Tyskland.¹⁸ Blysnitt har även den fördelen att de kan smältas ned och återanvändas om något blir fel under graveringen. Troligt är dock att Nückel också valde blygravyr av estetiska skäl eftersom tekniken möjliggör grå nyanser genom en finare differentiering av formen.¹⁹ *Schicksal* var den första ordlösa romanen gjord i denna teknik.

Nückel använde sig också av ett gravyrverktyg som gav flera streck vid ett slag och kunde därmed återge skiftningar i ljuset.²⁰

Nückel gjorde 190 stycken svartvita blysnitt. Bilderna varierar i storlek från 7 × 7 till 12 × 10 centimeter och trycktes på 197 × 172 millimeter stora sidor när boken publicerades 1926.²¹ Av de 878 exemplar som gjordes av *Schicksal* var de första 28 signerade, hade handskriven numrering och var tryckta på japanskt handgjort papper. Ytterligare 50 exemplar, signerade och med handskriven numrering med romerska siffror, trycktes på van Gelder-papper.²² De resterande trycktes på ett massproducerat papper (*volumineux anglais*).²³ Den ordlösa romanen var alltså både ett exklusivt konstverk och en kommersiell vara. *Schicksals* tänkta mottagargrupp var sannolikt inte massorna, utan snarare en utvald exklusiv köpargrupp som hade kapital och intresse för konst och som förde en tillvaro som skilde sig markant från *Schicksals* karaktärer. Att romanen gavs ut på ett amerikanskt förlag redan 1930 talar för att boken ändå spreds och var framgångsrik, vilket den blev också i den amerikanska utgåvan.²⁴

Schicksals huvudperson är en fattig kvinna som färdas genom ett olyckligt livsöde, kantat av sorg, svek, brott, död och med sällsynta glimtar av hopp och lycka. Romanen består av sjutton kapitel. Varje kapitel inleds med en rubrik men i övrigt finns inga ord. För att underlätta för läsaren följer här en kortfattad beskrivning av händelseförloppet i *Schicksal*. Beskrivningen kan liknas vid romanens linjära rörelse, och är alltså ingen ingång till det djup som bilderna bjuder in till.

Omslaget till förstautgåvan är en bild som inte finns med inne i boken. En dörr står halvöppen. Det rum som är närmast betraktaren, alltså det rum betraktaren genom bilden befinner sig i, är mörkt. Inne i rummet dit dörren leder är det ljust, men bilden visar inte vad som finns därinne. På inlagen finns en prologbild som föreställer en hamn och en båt på väg in eller ut.

Kapitel 1, "Die Jugend", skildrar kvinnans barndom och uppväxt. Vi får se hennes födelse och livet med modern och fadern. Familjen består av dessa tre, och man förstår att de lever ett enkelt men ändå inordnat familjeliv med traditioner (flickans konfirmation) och arbete. Det framgår också att fadern har alkoholproblem. Konfirmationsdagen slutar med att flickan och mamman hjälper den berusade fadern uppför trappan till lägenheten.

Kapitel 2, "Der Vater", skildrar faderns död. När han i berusat tillstånd går fram längs gatan blir han påkörd av en spårvagn och avlider. Modern och flickan måste nu klara sig själva.

Kapitel 3, "Die Mutter", skildrar huvudpersonen som ung kvinna. Nu visas kvinnornas slit för att överleva: de städar, tvättar och bär tunga tvättkorgar. Modern sliter ut sig så pass att hjärtat till slut inte orkar med. En bild visar hur hon håller sig för hjärtat och tappar det levande ljus som hon håller i handen. Det leder till en brand i vilken modern omkommer. Kapitel slutar med att dottern lämnar gravplatsen där båda föräldrarna vilar.

Kapitel 4, "Der Dienst", visar hur kvinnan lämnar födelsestaden och tar tjänst på en bondgård.

Kapitel 5, "Der Reisende", inleds med att en försäljare besöker bondgården. Försäljaren uppvaktar kvinnan och hon smickras av hans svärmeri. Mot slutet av kapitlet förför han kvinnan som efteråt, i kapitlets sista bild, förtvivlat kastar sig runt halsen på bondgårdens get.

Kapitel 6, "Das Kind", inleds med att kvinnan upptäcker att hon är gravid. Hon föder barnet, tar det i hemlighet om natten till en sjö eller flod och dränker det. När dagen gryr hittas barnkroppen i vattnet av tre män. Kvinnan anhålls, döms och fängslas. Kapitel slutar med att kvinnan släpps ur fängelset.

Kapitel 7, "Der Bucklige", börjar med att kvinnan efter frigivningen plockas upp av en man med puckelrygg som, tillsammans med en kvinna i hatt, för henne till en bordell, där hon börjar arbeta som prostituerad. Bordellen drivs av en illasinnad kopplerska, igenkännbar genom sin fylliga kropp och sin uppnäsa.

Kapitel 8, "Die Liebe", innehåller romanens enda ljusglimtar. En man kommer till bordellen för att laga belysningen. Han och kvinnan lär känna varandra och blir förälskade. Mot kopplerskans vilja tar han kvinnan från bordellen och från livet som prostituerad. Paret flyttar in i en lägenhet och tillvaron blir kärleksfull och lycklig.

Kapitel 9, "Die Rache", skildrar hur lyckan tar ett abrupt slut när mannen blir ihjälslagen. Den som har lejt mördaren är mannen med puckelryggen. Det är också han som efteråt tipsar polisen om vem mördaren är.

Kapitel 10, "Der Schneidermeister", börjar med att kvinnan förtvivlat kastar sig i floden. Hon räddas av en skräddare som blir förälskad i henne. Han vakar vid kvinnans sjukbädd och tar hand om henne.

Kapitel 11, "Die Ehe", inleds med att kvinnan gifter sig med skräddaren som tycks vara en arbetsam och snäll man. De lever, likt kvinnan och den förre mannen, ett ordnat liv i sitt hem, men med skillnaden att kvinnan inte känner någon kärlek för mannen.

Kapitel 12, "Der Verführer", skildrar hur försäljaren kommer tillbaka, men här alltså under rubrikenamnet "förföraren". Han nästlar sig in i det gifta paret liv och bjuder med dem båda till diverse nöjesställen. Skräddaren är ovetande om förförarens plan och om att kvinnan redan har haft ett förhållande med honom.

Kapitel 13, "Die Sünde", berättar om hur otroheten avslöjas av mannen med puckelryggen som tjuvkikar genom fönstret när förföraren besöker kvinnan. Den puckelryggige berättar om otrohetsaffären för skräddaren, som går hem och finner att kvinnan har lämnat honom. Kapitellet slutar med att skräddaren hänger sig.

Kapitel 14, "Die Last", skildrar kvinnans liv med förföraren. Han ordnar med hjälp av den puckelryggige ett arbete åt henne på en restaurang så att hon ska kunna försörja honom och betala för hans utsvävande liv. De bor i ett mycket enkelt hem. När mannen, berusad, kommer hem till kvinnan misshandlar han henne. Kvinnan gråter med huvudet sänkt över fönsterbrädan medan förföraren ligger full i soffan.

Kapitel 15, "Das Verbrechen", visar när förföraren tar hem sina dryckesvänner – kopplerskan, den puckelryggige och en man i harlekinkostym – efter en maskerad. I hemmet ger han sig på kvinnan som försvaras av den puckelryggige. Förföraren ger sig då på honom. För att rädda den puckelryggige mannen hugger kvinnan förföraren i huvudet med en yxa. Kopplerskan slår larm. Huvudpersonen flyr med den puckelryggige. I sista bilden kommer polisen in i rummet där den döde förföraren ligger.

Kapitel 16, "Die Flucht", skildrar kvinnans och den puckelryggiges flykt undan polisen respektive polisens jakt efter de flyende. Perspektivet växlar mellan de flyende och de jagande. Paret flyr med häst, tåg, båt och kommer slutligen till en lägenhet där de göms av en kvinna.

Kapitel 17, "Das Ende", visar när polisen hittar kvinnan. Poliserna jagar henne i lägenheten med pistol och hund, och kvinnan kastar sig ut genom ett fönster. En nyfiken folkhop samlas vid hennes döda kropp på gatan. Kvinnan begravs i en påfallande statlig ceremoni för ett så fattigt liv och romanen slutar med att mannen med puckelrygg går bland gravarna och

bär en begravningskrans på armen. Han vänder sig halvt om, möjligen för att försäkra sig om att polisen inte följer efter honom. Romanen avslutas med en epilögbild utan bildram: en fågel ligger död på marken med benen likstelt riktade uppåt.

Helena Bochořáková-Dittrichová Z Mého Děťství

Z Mého Děťství: Kniha dřevorytů ("Från min barndom: En bok i träsnitt") är Helena Bochořáková-Dittrichová's första ordlösa roman. Det är också den första ordlösa romanen skapad av en kvinna. Den publicerades 1929 på tjeckiska och gavs kort därefter ut i en fransk och en engelsk utgåva: *Enfance: Gravures sur bois* 1930 respektive *Childhood: A Cycle of Woodcuts* 1931. Jag kommer i den här boken att referera till *Z Mého Děťství* med dess franska titel, *Enfance*, eftersom den tjeckiska kan hindra läsningen och den franska utgåvan kom kort efter originalet. Bochořáková-Dittrichová var också ofta verksam i Frankrike. 1923 fick hon ett stipendium för att studera modern grafik i Paris, och det var under den vistelsen som hon upptäckte Frans Masereels ordlösa romaner.²⁵ Jag vill inte ge verken översatta titlar då de aldrig har publicerats på svenska.

Bochořáková-Dittrichová beskrev sina böcker som "cykler" snarare än som romaner. *Enfance* är minnen av en barndom och uppväxt i en harmonisk, religiös medelklassfamilj i regionen Haná i nuvarande Tjeckien, och skiljer sig på så vis från genrens vanligare teman om samhällets baksida. Även denna har ett starkt existentiellt tilltal. Hela minnesflödet skildras inifrån huvudpersonens situation och existens. Boken kan beskrivas som en sekvens av små, intima vardagliga händelser som tillsammans skapar en bild av ett förflutet som har präglats av familjens trygghet.

Boken består av omslag, prologbild, förord av professorn i litteratur Arne Novák, en titelbild med rubrik samt 96 bilder med vita ark mellan bildsidorna. Den saknar kapitelrubriker och andra indelningar, och i stället flödar allt fram i bild efter bild. Handlingen kan inte sammanfattas lika enkelt som den i *Schicksal* eftersom bilderna är minnesfragment, visserligen ställda i kronologisk ordning men snarare som intryck än som en följd av händelser mellan en början och ett slut. Enkelt uttryckt kan *Enfance* ändå beskrivas som en barndomsskildring där särskilt bandet mellan kyrkan och familjen, samt kamratskapet mellan barn, lyfts fram. I små sekvenser av bilder – en händelse kan bestå av två till tre bilder i följd – visas olika

delar av livet: lek i snön med fadern, modern som klär på ett barn eller barnet som har råkat välla ut moderns skurhink. Bland dessa ljusa, trygga minnen finns också sorgliga eller skrämmande händelser, som bilder från en begravning eller en sekvens när huvudpersonen är nära att drunkna. Dessa händelser inkräktar dock inte på familjens trygga tillvaro. Vändningen i slutet av boken (bild 93 av 96) blir däremot en påtaglig kris för huvudpersonen, och något som skildras genom hennes sinnen. De ljusa minnena ställs mot en bild som visar hur huvudpersonen plötsligt börjar förlora synen. Hon är gestaltad bakifrån, sittande längst bak i klassrummet med händerna mot huvudet eller tinningarna, möjligen runt ögonen. Den svarta tavlan i bildens centrum, visad såsom huvudpersonen ser den, är helt svart. I de två efterföljande bilderna gestaltas flickans förtvivlan. Det som i tidigare bilder varit en del av flickans synliga värld, som lekar med vännerna, är nu skilt från henne. Vännerna leker i bakgrunden och flickan står i förgrunden och i den näst sista bilden knäböjer hon med ansiktet i händerna. I bokens sista bild lyfter hon händerna och ansiktet mot himlen, solen och ljuset. Vi ser henne återigen bakifrån. Hon sitter på knä och ansiktet, överkroppen och händerna är riktade upp i något som kan tolkas som en tacksägelse till gud. Kanske har hon fått synen tillbaka, kanske ser hon gud? Slutet, oavsett tolkning, är ljust.

Undersökningen

Att tillägna sig uttrycket

En fråga som behöver besvaras inför undersökningen är hur handlingen att ta till sig den ordlösa romanen ska formuleras. Jag vill inte kalla denna handling för *läsakt* eftersom det leder tanken till det litterära och en läsning av text som är olikt mötet med det ordlösa. Jag söker ett ord som inte är fyllt av litterära associationer och väljer i stället att karaktärisera mötet som att betraktaren *tillägnar* sig verket.

Spelet mellan verket och verkets betraktare är således ett verktyg för undersökningen, ur vilket verkets uttryck, mening och funktioner nås: betraktaren är en evidens för vad den ordlösa romanen är. Tillägnandet av verket är "sättet" jag kan förstå det på och närma mig frågorna. Studiens parametrar är riktade mot själva mediet, mot konstverket. Tillägnandet

är medlet för att nå in i verket och förklara det. Redskapet för tolkningarna blir därmed också målet för tolkningarna. Hur etablerar *Schicksal* en egenartad form av förmedling, upplevelse och tillägnande? Via tillägnandets upplevelse formuleras frågor för undersökningen: Hur kan bildens gåta förklaras i ord? Hur förmedlar bilder i dessa specifika uttryck och, indirekt, vad är det här för uttryck? Tillägnandets betydelse har inte med psykologiska aspekter att göra utan tillägnandet har betydelse för att det vittnar om verket.

Betraktare och uttolkare

Då resultaten i den här boken består av, och kommer ur, uttolkarens (min) beskrivning, upplevelse och tolkning av verken, är klargörandet av uttolkarpositionen viktig. Vem är jag som betraktare? Jag tänker mig en tude-lad, men också sammanhängande, position som kombinerar en implicit betraktare och en personlig blick baserad på just mina erfarenheter och perspektiv.

Benämningen *implicit betraktare* emanerar från receptionsteori och konsthistorikern Wolfgang Kemp's analyser och syftar på den tänkta betraktare som finns inskriven i verket. Varje konstverk är skapat för att betraktas av någon och det riktar sig till denna någon. Genom *adresserandet* berättar verket om sig självt: om sin plats och sin potentiella effekt i samhället.²⁶ Konstvetenskapen har länge sysslat med dessa frågor, och förutom Kemp kan Michael Ann Holly, Rosalind Krauss, Richard Wollheim och Michael Podro nämnas. Konstvetaren Peter Gillgren har använt sig av begreppet i en diskussion om Michelangelos gravmonument över påven Julius II, där den implicita betraktaren är en del av monumentets konstruktion. Gillgren menar att verkets referenser även ska omfatta näraliggande konstuttryck, där också musik är en del av spelet mellan verk och betraktare.²⁷ Jag använder mig av begreppet *betraktare* i brist på bättre, men vill samtidigt problematisera det. Risker är att uppmärksamheten på seendet ställer sig i vägen för hela den kroppsliga delaktigheten i bildhändelsen. Jag föreställer mig att den som tillägnar sig verket imaginärt träder in i bilden och därmed får en kroppslig delaktighet i bilden.²⁸

För den ordlösa romanen är själva formen *bok* en viktig dimension i

verkets helhet. Det handlar både om vilka förväntningar som boken bär med sig och om hur den hanteras av betraktarens fysiska handlingar och blick (de vita sidorna mellan bildsidorna spelar också en roll här). Beträktaren bläddrar, stannar upp, går tillbaka och hoppar framåt. En bok möter man dessutom ensam. Mötet sker enbart mellan boken och den enskilda betraktaren. Men det är inte bara litterära referenser som har betydelse här. Även andra uttryck – film, dans, cirkus, expressionistisk konst i olika slags former, religiösa medeltida bilder – spelar in som verkets referenser.

Den *personliga* betraktaren kan relateras till Donna Haraways teori om *situerad kunskap*.²⁹ Som uttolkare uppfattar jag objektet utifrån erfarenheter som leder till vissa perspektiv, källor, frågeställningar och inte minst material. Valet av material är aldrig objektivt utan förutsätter intresse, attraktion eller fascination. Kunskap är situerad eftersom den är positionerad i tid, rum och verklighetsuppfattning samt i maktrelationerna i kunskapsproduktionens processer. Det subjektiva är nödvändigt för upplevelsen av bilden och som uttolkare är man alltid subjektiv. Men det ”jag” som skickas in i bilden ska vara rustat med kunskap och vara medvetet om sitt perspektiv. Det innebär att det är en existentiell upplevelse med reaktionsartade delar att bli indragen i och berörd av bilden. Den här betraktaren (jag) är en person med ett specifikt register.

Mitt sätt att se på och uppfatta bilder formas både av min roll som konstvetare och av att jag är verksam som tecknare och specifikt som bildberättare. Min identitet som kvinna har troligen påverkat valet av material. *Schicksal* och *Enfance* är de enda av 1920-talets ordlösa romaner där en kvinna har fått huvudrollen. Jag har inte aktivt sökt den typen av material, men tilltalades sannolikt av den genom en personlig identifikation. Egna erfarenheter från tecknandet gör mig uppmärksam på tillblivelseprocessens spår i bilden samt på den kroppsliga förankringen som sker när handens rörelser gör bilden. Kroppen har en relation till bilden från tre håll: kroppen som skapar bilden, kroppen/betraktaren som träder in i bilden genom den kroppsliga igenkänningen, samt kroppen (former, gestalter) i bilden som levandegörs genom akten att teckna (eller rista).

Ytterligare ett betraktarperspektiv behöver uppmärksammas: den tänkta *historiska* betraktaren, det vill säga den som tog del av verket när det tillkom. De betraktarupplevelser som ägde rum då går det naturligtvis inte att redogöra för, men genom en beskrivning av kulturella, politiska

och ideologiska uttryck i 1920-talets Europa, och specifikt i Tyskland, kan ramarna för den historiska betraktarens förutsättningar ändå skymtas. Jag som uttolkare kan inte inta den historiska betraktarens situation, men jag kan ta in verkets tilltal till en bestämd publik samt de uttryck och strömningar som rådde i tiden i min betraktelse och på så vis skärpa blicken för mitt material ytterligare.

Teoretiska utgångspunkter

Bildens agens och ekologi

Uppfattningen att bilder kan agera, och inte enbart är representationer eller mimetiska uttryck, samt att själva tänkandet är visuellt snarare än språkligt, har diskuterats av många forskare inom bland annat konstvetenskap, antropologi, religionshistoria och filosofi och då utifrån begreppet *bildakt* (på engelska *image act* och på tyska *Bildakt*). Teorierna kring bildakten härrör från språkfilosofen John Langshaw Austins teori om *talakt*.³⁰

Ett uppenbart problem med användningen av Austins talaktsteori är att språket och bilden är två skilda uttryck. Förutom skillnader som handlar om tid, närvaro, representation och förkroppsligande så haltar logiken när ordet ska likställas med bilden, eftersom talakten hänför sig till en språkligt sammanhängande helhet och inte till ett enskilt ord inom denna. Konstvetaren Horst Bredekamp försöker i sin bildaktsteori komma runt detta problem genom att placera bilden på talarens plats. Bilden är alltså inte det talade ordet utan den som uttalar ordet. På så vis går bilden från att vara ett verktyg för akten, eller tecken för tolkning, till att bli aktens huvudperson som direkt påverkar betraktarens tankar och känslor.³¹ Konstvetaren Mårten Snickare påpekar att talakten ofta förutsätter en (visuell) handling eller föremål. I stället för talakter kan handlingen beskrivas som *performativa bildhandlingar* ”syftande på de handlingar där olika slags bilder, föremål och arkitektoniska rum kan vara minst lika väsentliga för den performativa effekten som de uttalade orden”.³² För den ordlösa romanen är hanterandet av föremålet (bok) en sådan bildhandling. Bokens användare bläddrar, stannar upp, går tillbaka och så vidare.

Begrepp som *bildakt* eller *bildens agens* representerar att bilder förvärvar ett visst eget liv, och att de är objekt som i någon mening vill, kräver och

önskar saker. För att diskutera bildens eventuella agens behövs en tydlig definition av vad *agens* och *aktivitet* är. Att agera är att 'aktivt ingripa', från latinets *agere* för 'sätta i rörelse' och 'handla', kort sagt handla mot ett mål. Det går visserligen att hävda att det finns aktioner som inte är måldrivna, såsom biologiska och fysiska "händelser", men samtidigt kan man se även dessa som fokuserade mot ett mål, även om aktören inte har ett medvetande, och det går också att hävda att det görs ett val mellan olika alternativ, hur begränsade villkoren än må vara.³³ På vilka sätt kan man då hävda att också bilder väljer från alternativ och handlar utifrån avsikter och (medvetna eller omedvetna) mål? Diskussionen pekar på det paradoxala i att bilden är något både dött och levande. Bilder som mänskligt skapade föremål har inget eget liv, men de utvecklar en (ständigt pågående) närvaro som gör dem till något mer än livlös materia. Sättet som bilderna gör detta på har en relation till det kroppsliga och det ursprungliga.

En av de mest inflytelserika bildteoretikerna sedan 1980-talet har varit konsthistorikern William John Thomas Mitchell. Med frågan "Vad vill bilder?" vänder han fokus från allt det som bilder sägs *göra* för att i stället se till vad bilder *önskar*. Mitchell hävdar att vad bilder *inte* vill är att reduceras till språk. De vill inte heller betraktas som bild- eller konsthistoria. Bilder vill ses som, skriver Mitchell, "complex individuals occupying multiple subject positions and identities".³⁴ Två saker är synnerligen tilltalande i Mitchells argumentation. Det ena är att han i sin sammanfattning konstaterar att det som bilder "vill" är dels att bli *tillfrågade* vad de vill, dels att kunna svara "ingenting alls".³⁵ Det andra är att han ger betraktaren en sorts uppmaning om att bilden kräver något av sin betraktare. Jag låter tanken om bildens önskan fortsätta i religionsvetaren och konsthistorikern David Morgans resonemang om bildens ekologi. Det som bilden "vill" och uppmanar till, oavsett om den betraktas som levande eller icke-levande, är att bli *sedd*.³⁶

Bilden *agerar* i betydelsen att den bjuder in till beskådande och engagerar oss genom seendet. Bilden "sätter i gång" något i betraktaren. Bilden bär på känslor som aktiveras med vår blick. "A human being is not a passive or neutral perceiver, and neither are the images, which want to be looked at, want to be seen."³⁷ I Morgans perspektiv är således bilden till sin natur aktiv: den får oss att titta. Orsaken till att bilder kan ha så stor inverkan på oss är, enligt Morgan, att de svarar på något djupt mänskligt inom oss.³⁸

Han förespråkar ett synsätt där bilder förstås som objekt som interagerar med människan och som genom seendet når in i människans kropp och känsla. Bilden väcker sin betraktares engagemang genom seendet. Detta synsätt innebär således att betraktaren involveras kroppsligt. Bilder samverkar med våra sinnen och genom sinnena når de in i kroppen.³⁹

I sin undersökning om tecknade vittnesskildringar av krig koncentrerar litteraturvetaren och serieforskaren Hilary Chute resonemanget kring seendet och bildens verkan till den grafiska romanen eller serieromanen. Chute skriver att den tecknade formens styrka ligger i att den visar händelsen. Därmed bryter bilden mot *osynlighetskulturer*.⁴⁰ Då hon sysslar specifikt med skildringar av trauman blir bildens förmåga att vara synlig extra tydlig. När krig och just trauman visualiseras förblir det oföreställbara och ofattbara synligt. I serien – och även i den ordlösa romanen som är uppbyggd efter samma modell med rutor, ramar och mellanrum – fångas till och med händelser genom inramning av tidsögonblick och kroppar.⁴¹

Min uppfattning är att bilden är både materiell och filosofisk. Bilden förkroppsligar och materialiserar tid, kroppar, känslor, händelser – ger dem fysiska former som agerar med betraktaren. När betraktaren tillägnar sig bilden stiger hen in i bilden. Att "stiga in" förutsätter en kropp och inte bara ett seende. Händelsen är ett spel mellan två typer av närvaro: en direkt och en indirekt. Det direkt närvarande är mediet. Mediets roll är att göra den direkta närvaron till en upplevd närvaro. Den värld man kommer in i är indirekt närvarande och medierad. Tolkningen av bilden handlar om erfarenheten av att ha varit på den platsen. Handlingen att imaginärt stiga in i bilden med den uppmärksamhet och inlevelse det medför är ett val, men också ett behov hos betraktaren. Valet betingas av behovet. Det går inte av sig självt. Det går varken att generalisera betraktaren eller bilden. Händelsen att "vara med om" bilden går inte att översätta och kan inte upplevas utanför bilden. Händelsen att titta på den verkliga naturen till exempel är något helt annat. Det närmaste vi kan komma är att med språket som verktyg försöka skildra upplevelsen.

Levande ting

Jane Bennett – politisk teoretiker och filosof – argumenterar för det hon benämner som *vital materialism*.⁴² Detta avser ett ontologiskt antagande där det inte finns några entydiga gränser mellan mänskligt och icke-mänskligt.

Bennett är en av de tongivande rösterna inom den teoretiska och etiska hållning som beskrivs som *den materiella vändningen* och som sedan oo-talet har haft stor betydelse inom humanistisk, samhällsvetenskaplig och naturvetenskaplig forskning. Den står numera för ett internationellt och tvärvetenskapligt forskningsfält med stor inverkan på synen på bland annat konst, litteratur, feminism och ekologi. Litteraturvetaren Jenny Jarlsdotter Wikström hävdar att den materiella vändningens skilda riktningar och definitioner beroende på perspektiv – *posthumanism*, *nymaterialism*, *materialistisk feminism*, *objektorienterad ontologi* eller *materiell ekokritik* – förenas i en central frågeställning: "Vad händer efter att det maskulina, västerländska, kroppslösa, hegemoniska – kort sagt mänskliga – subjektet urholkats, visat sig vara en tankemässig återvändsgränd?"⁴³ Den materiella vändningen innebär en ny uppfattning om objekt som något mer än rekvisita för det allenarådande subjektet människan.

Samtliga perspektiv och riktningar inom *den materiella vändningen* vill skapa en förändring i tankesättet kring objekt, subjekt, ting och agens. Inom ekokritiken handlar det om att se till samspelet mellan *alla* delar i naturen, inom feminismen om att göra upp med eller helt enkelt förkasta det västerländska, vita, manliga subjektet, och inom de estetiska konstvetenskaperna om en förändring i riktning bort från vad vi gör med bilder till vad bildernas materiella utformning gör med oss. Det belyser därmed bilders materialitet och agens. För *Schicksal* och *Enfance* ligger materialitetens betydelse i verket, det vill säga boken: hur den hanteras av sin användare och bläddras i, papprets kvalitet, seendets möte med de vita sidorna varvade med bildsidorna, tillverkningens skärande och urkarvande. Men det handlar också om tingen i bilderna, där människor, djur, träd, fönster, hus, floder och så vidare samtliga är levande ting i betydelsen fullt närvarande och handlingskraftiga i egen rätt.

Bennett förankrar sitt perspektiv i Baruch Spinozas filosofiska teori om *affektiva kroppar*. Här förstås kroppen (individen) inte som en enhet utan utifrån mångfalden av affektiva förbindelser. Bennett för detta vidare ut – anför det strikt mänskliga. "Any specific thing – [...] is neither subject nor object but "mode" of what Spinoza calls 'Deus sive Natura' (God or Nature)."⁴⁴ Bennett lånar vidare Bruno Latours begrepp *aktanter* som betecknar mänskliga och icke-mänskliga aktörer som formas i kraft av sina inbördes relationer i ett nätverk,⁴⁵ samt Gilles Deleuzes och Félix Guattaris besläk-

tade begrepp *assemblage* (på franska *agencement*) för en samling materiella och icke-materiella delar där ingen enskild del styr samlingens väg eller effekt.⁴⁶ Med dessa sammantagna lanserar Bennett sin teori om *distributive agency* som upplöser dikotomin mellan objekt och subjekt och hävdar att alla krafter och flöden (materialiteter) kan vara aktanter "to animate, to act, to produce effects dramatic and subtle".⁴⁷ I teorin om distribuerad handlingsförmåga är det inte ett subjekt som är orsaken till en händelse eller till händelsens effekter.⁴⁸ "There are instead always a swarm of vitalities at play. The task becomes to identify the contours of the swarm and the kind of relations that obtain between its bits."⁴⁹

Bennett lånar ytterligare ett begrepp för en samling, vars agentiska kapacitet springer ur vitaliteten hos de materialiteter som utgör den, från den kinesiska traditionen. Hon citerar François Julliens beskrivning av *shi*: "Shi helps to 'illuminate something that is usually difficult to capture in discourse: namely, the kind of potential that originates not in human initiative but instead results from the very disposition of things.'"⁵⁰

I den här studien används Bennetts teorier till att förklara hur jag ser på bilder och kroppar som delar i nätverk som påverkar varandra och som påverkar världen, men också för hur bildelement och bildrelationer inom bilderna ska förstås. I bilderna i *Schicksal* är alla bildelement närvarande på samma nivå. Allt har samma angelägenhetsgrad: träd, fönster, människor, djur, himlar och vatten. Med Bennetts begrepp *distributive agency* och *shi* synliggörs helhetens närvaro. Det kan också liknas vid filmtermen *mise-en-scène*, det vill säga arrangemanget av allt som visas inom filmrutan, inte bara skådespelarens kropp utan också ljussättning, dekor, rekvisita och kostym, men här då i uppfattningen att dessa omgärdande ting har samma angelägenhet som människorna.

Det ursprungliga ordlösa

Filosofen Julia Kristeva skriver: "We are all phobics in the sense that it is anguish that causes us to speak".⁵¹ Barnet ropar på den kropp det har skilts från. Språket uppstår ur en saknad och som en ersättning för den ursprungliga förlusten. Språket existerar på så vis på två nivåer: driften (sprunget ur saknaden) och strukturen genom vilket språket förmedlas. Kristeva gör här en uppdelning mellan det symboliska och det semiotiska.⁵² Det första kan därmed kopplas till språkets orsak medan det andra

har att göra med språkets form, utformad för att tillfredsställa orsaken (driften).

Med utgångspunkt i Kristevas exempel med ett litet barn som skapar ljud som kan få behoven tillfredsställda, står artefaktens effektivitet i centrum. Det ljud som fungerar är det som blir språket. Om bilden inte har samma krav eller förväntan på sig, beträffande dess effektivitet, så är det en väsentlig skillnad mellan språk och bild. Bilden föregår språket. Texten är effektiv genom att den argumenterar och åskådliggör. Bildens effekt är annorlunda. Den har en verkan och en närvaro. Den kan få betraktaren att återkalla eller väcka en känsla av närvaro – en ordlös igenkänning. Betraktaren *är där*.

De redskap betraktaren har gentemot bilden är språkliga, men de baserar sig på de erfarenheter som betraktaren har av att ha varit i bilden. Beskrivningen innehåller visserligen ett visst mått av generalisering (det poetiska språket liksom den instrumentella bilden bryter mot indelningen), men resonemanget fångar ändå något om bildens särart och relationen mellan text och bild.

Alltså enkelt beskrivet: barnets rop kommer ur driften och formas till ordet "mamma" för att få den önskade effekten. Om språket är det som blir till utifrån saknaden efter det ursprungliga, kan bilden – seendet – förstås som det som finns från början. Resonemanget liknar diskussionen vid bildstriden på 700-talet. Inte bara för att kroppen (modern) ses som en bild och längtan efter henne som ett uttryck genom språket (bilden av modern och barnet kan i en konstvetenskaplig kontext förstås som madonnabilderna), utan främst för att ikonodulerna antog att det uppstod en transcendental kontakt mellan ikonerna och urbilden.

Bilden är i den liknelsen kropp och språket ett sätt att nå en gudomlig kontakt. Bilden är då det som är från början, jagets ursprung, men med språket skapas en distans till ursprunget, och genom separeringen uppstår subjektet. Därmed är språket närmare det "jag" som blir till. Från språkets position kan vi i bilden se det som var ursprungligt. De ordlösa romanerna befinner sig på gränsen mellan de två. Bilden i *Schicksal* är inte statisk. Den skapar sig själv – som ursprung, om och om igen – i relation till texten, språket och specifikt till narrativets temporalitet. Det är en distans som vi aldrig kan hitta tillbaka ifrån. Det ordlösa är på så vis obegripligt, kaotiskt, och samtidigt det tillstånd vi en gång var i.

Metod, förutsättningar och premisser

Min konstvetenskapliga utgångspunkt är uppfattningen att konsten kommunicerar kunskap om det förflutnas idéer och villkor och därigenom belyser vår egen tid. En bildtolkning kräver att den som tolkar uppmärksammar likheter, skillnader och relationer som visar bildens teman och egenart. Utöver en avkodning av de etablerade system som bilderna består av krävs också ett uppmärksammande av hur bilderna skapar nya betydelser.⁵³ För den ordlösa romanen – ett uttryck så starkt påverkat av och påverkande för andra medieformer – är det relevant att även se till relationer till andra visuella uttryck (till exempel film, teater, dans).

Konkret vill jag beskriva metoden för tolkningen som uppdelad i två aktiviteter. Dessa kan också sägas tillhöra den implicita respektive den personliga betraktaren. I praktiken löper aktiviteterna, liksom de två betraktarpositionerna, in i varandra liksom de också sker åtskilt, men det kan vara givande att här beskriva skillnaderna mellan dem.

I den första aktiviteten kliver jag som uttolkare in i bilden, orienterar mig och upplever bildens närvaro. Konsten äger i detta skede rum i ett nu, eller kanske snarare utan tid och rum. Det är en ständigt pågående närvaro. I den andra aktiviteten har jag stigit ut ur bilden och sätter ord på det som upplevdes, av erfarenheten av att "ha varit där". Jag beskriver i avsnittet "Teoretiska utgångspunkter: Bildens agens och ekologi" händelsen att stiga in i en bild, hur denna händelse är ett spel mellan två typer av närvaro. Bildhändelsen, att vara med om bilden, går inte att översätta. Det närmaste uttolkaren kan komma är att i den andra aktiviteten använda de konstvetenskapliga begreppen och kunskaperna och med språket som verktyg försöka åskådliggöra upplevelsen. I undersökningen vill jag pröva att modifiera den subjektiva, personliga upplevelsen till en mänsklig, kroppslig upplevelse. Mitt antagande är att den personliga upplevelsen når den rent kroppsliga förståelsen, och genom den kroppsliga igenkänningen uppstår en upplevelse av att vara människa, med de sinnesintryck som det medför: känsla, tryck, sträckning, tyngd, kyla och beröring.

Föreliggande text är ett sökande. Det betyder att de flesta ingångar till eller utvecklingar från det konkreta materialet kommer genom tillägnandet av materialet och inte till fullo kan presenteras före undersökningens början. Det studerade uttrycket, den ordlösa romanen, skiljer sig från andra

uttryck som kan tyckas vara jämförbara (till exempel serier, bilderböcker), och jag vill därför i själva tillägnandeprocessen se hur materialet ger sig till känna. Det innebär att möjliga tolkningsredskap såsom relationer till andra uttryck (exempelvis dans, animering, ikoner, film och cirkus, som samtliga har beröringspunkter med uttrycket genom ordlöshet, existentiellt tilltal eller visuellt språk) kommer att utredas i anslutning till bilderna, i bilderna. För att förstå uttrycket måste jag vara inne i materialet och orientera mig själv och läsaren. Metoden för undersökningen är en tät bildtolkning. När "tunnlar" uppenbaras i materialet – bakåt i tiden, till andra uttryck, till den omgivande kulturen – följer jag dessa, inte för att analysera dessa andra uttryck eller händelser utan för att materialet "ber om det". Utvikningarna fördjupar förståelsen för materialet. Det blir en dialektisk resa för läsaren, men det finns en vits med detta, eftersom det handlar om ett till stora delar oupptäckt uttryck.

Jag har dock med mig tre förutsättningar som samtliga har med betydelse, i meningen något som påverkar uttryckets funktion och förmedling, att göra: 1) ordlösheten, 2) skärandet och 3) berättelsens relation till uttrycket. Dessa är odiskutabla och finns som en del av själva materialiteten i uttrycket: hur det produceras och hur det ser ut, öppet för var och en att se. *Vad* ordlösheten, skärandet och berättelsens relation till uttrycket förmedlar ligger i tolkning och analys, men att de finns som delar av verket kan inte ifrågasättas. Vid sidan om dessa ställs även tre premisser för uttrycket:

- 1) Uttrycket är egenartat. Även detta har i första hand att göra med ordlösheten och skärandet.
- 2) Uttrycket har psykologisk relevans. Det finns ett existentiellt tilltal riktat mot betraktaren.
- 3) Uttrycket har kulturhistorisk relevans. Kulturen är inte en alltigenom styrande kontext, men varje kultur skapar förutsättningar för ett specifikt uttryck och specifika narrativ som i sin tur berättar om en tid sedd just genom det studerade uttrycket.

Dessa premisser kommer att aktualiseras i studiens olika delar där de frågor som utreds pekar mot den nämnda premissen.

Trots att premiss och förutsättning syftar mot samma betydelse särskiljer jag dem här i två olika begrepp eftersom de innehållsmässigt skiljer sig åt. Förutsättningarna handlar om verkets egenskaper, om hur det blir något som uttrycker. Premisserna handlar om på vilka sätt verket får mening, det vill säga de meningsskapande egenskaperna, hur de fungerar. Endast detta är med från början. Övrigt kommer längs vägen. Kort sagt: det är först på slutet jag vet hur början var.

Ordlöshet

Det ordlösa ska inte enbart betraktas utifrån en frånvaro av ord, utan även utifrån tillgången på en *ordlöshet* – som en positiv pol. På så vis har både frånvaron och närvaron betydelse och en relation i uttrycket. Det uppstår en dialektisk dialog mellan de två polerna (närvaro/frånvaro). Ordlösheten ger bilderna en tystnad och en temporalitet som påverkar tillägnande och bilduttryck och därmed det som framträder. Bilderna ska inte översättas i ord. I stället skapar bilderna en förmedling som är helt skild från den ordbaserade. Det uppstår en annan sorts relation mellan berättelsen och betraktaren, en relation som har med upprepning, tid, närhet, detaljer och tystnader att göra.

Det finns en uppenbar paradox inbyggd i att avhandla ordlöshetens betydelse skriftligt. Det kommer att uppstå en distans mellan å ena sidan tolkningens upplevelse och uppfattningen om tillägnande och tilltal, och å andra sidan redogörelsen för dessa, eftersom texten förutsätter en distans som bilden saknar. Språket som den här undersökningen har är ett verktygsspråk. Det avser inte att vara uttrycket. Texten gör därmed inget anspråk på att sammansmälta med uttrycket. Jag accepterar avståndet och jag väljer att arbeta med det, inte minst för att undersöka skillnader, avstånd och glipor mellan text och bild.

Jag behöver således erkänna språket som en brist för att kunna använda det som ett verktyg. Men språket är både en brist och en nödvändighet: en brist för att det aldrig kan bli bilden och en nödvändighet eftersom det är genom språket bilden kan förstås. Jag måste skriva mig fram till förståelsen; med språket hittas nycklar, öppningar som för mig vidare in i bilden. Utan språket står jag vilsen framför bilden, upplever troligen olika saker, men kan inte ta mig vidare in i den. För att återkomma till tanken om bilden som det ursprungliga ska inte det ursprungliga flyttas in i det språk-

liga för att göras begripligt, utan det språkliga ska användas för att föra in förståelsen i det ursprungliga, det vill säga i bilden, på bildens villkor.

Skärande

Materialiteten finns, som nämnts, i betraktarens hantering av boken och i bildelementens fullständiga närvaro, men även i hög grad i skärandet. Skärandets betydelse har att göra med uttrycket i den färdiga bilden (kantigheten, kontrasterna), tillblivelseakten (handens skärande i materialet) och de konnotationer som träsnittet bär med sig, historiskt och i sin samtid.

Schicksal är inte gjord i träsnitt utan i blysnitt. Ändå är träsnittet högst relevant för tolkningen. Romanen följde på Masereels verk och ingick i en genre vars teknik var förknippad med träsnittet. Om Nückels användning av bly enbart berodde på den dåliga kvaliteten på trä efter kriget, är tekniken en ersättning för träsnittet. Kanske var det även ett val, efter kriget, att variera det uttryck som var så starkt förknippat med den tyska själen? Bochořáková-Dittrichová's *Enfance* gjordes i träsnitt, vilket återigen är viktigt för tolkningen eftersom det är betydelsefullt i den tyska konsten, och det gäller även *skärandet* (vilken reliefteknik det än må vara) då det i sig har betydelse för uttryck och tillverkningsakt – som en utsträckning av kroppen. En skuren bild är något helt annat än en målad eller tecknad. Konstnären som biografisk person är inte i fokus för tolkningen, men vad konstnären gör spelar stor roll för uttrycket, det vill säga spåren av rörelser, som ju är biografiskt betingade i någon mening.

Berättelse

Definitioner av vad en berättelse är skiljer sig mellan olika narrativa perspektiv, beroende på teoretiska utgångspunkter eller syften. En konkret och koncis definition av *berättelse* kan hämtas från vetenskapsfilosofen Staffan Carlshamres beskrivning av vad som skiljer en berättelse från andra språkliga framställningar. Carlshamre nämner ett antal villkor som en berättelse måste uppfylla: En berättelse skildrar ett *tidsförlopp*, ett *handlingsförlopp*, ett förlopp i *narrativ tid*, och ett *enhetligt förlopp*. I handlingsförloppet strävar agenter mot ett mål och ställs på vägen dit inför olika hinder. Förloppet i den narrativa tiden beskriver Carlshamre som att den "väver samman händelser i ett nät av förväntningar som väcks för att sedemera infrias eller gäckas". Ett enhetligt förlopp beskriver Carlshamre

som ett krav på en början och ett slut där slutet är målet för berättelsen.⁵⁴

Trots att narrativitetsteorierna möjliggör analys av andra medier än de skriftliga, kategoriseras ofta berättelser som något litterärt. Carlshamre inleder sin definition med: "Låt oss provisoriskt utgå ifrån att en berättelse är en sorts språklig framställning".⁵⁵

Filmvetaren David Bordwells funktionalistiska narrativitetsteorier ger en beskrivning som möjliggör analys av fler medieformer. En film berättas inte genom en enskild berättare utan genom alla de medel som står filmmediet till buds: närbilder, kameravinklar, musik och övergångar. I en tecknad eller ristad bild skulle dessa medel kunna vara linjer, form, kontraster och perspektiv. Den funktionalistiska inställningen definierar narrativ som "the organization of a set of cues for the construction of a story".⁵⁶ Bordwell bygger sin tolkningsmetod på hur åskådaren skapar mening genom att göra narrativet begripligt och koherent. Åskådaren antas inneha narrativ kunskap som ger vissa grundläggande förväntningar, alltså en viss förförståelse. Den narrativa tolkningen går ut på att studera hur mediets egenskaper tillämpas på narrativa mål. Lyckas filmen föra in åskådaren i en värld, skapa karaktärer med relationer och mål och konstruera tidsflöden? Kort sagt så kommer den narrativa tolkningen ur åskådarens strävan mot mening, vilket i sin tur innebär en strävan mot koherens: "Does it hang together?"⁵⁷

För både *Schicksal* och *Enfance* är det tydligt att samtliga delar av både Carlshamres och Bordwells narrativa mål uppfylls, även om tidshopp och kronologiska sekvenser kan diskuteras och ifrågasättas. Är det en uppgift som ska lösas, eller finns det möjligen andra hopp och relationer mellan delarna i romanerna som är minst lika viktiga att upptäcka? Och även om de ordlösa romanerna uppfyller villkoren för en berättelse så är det inte säkert att de i första hand är berättelser.

Ordet *berättelse* är alltså inte helt enkelt att använda i föreliggande studie, men likväl är det oundvikligt att göra det. Jag tar med mig Bordwells tanke om åskådarens uppgift, men vill ändå behålla berättelsen som något som ligger nära det språkliga, och speciellt det skrivna språket, eftersom de ordlösa böckerna är just böcker. I vilken mening är då ordlösa romaner berättelser? Finns det kvar något av berättarkonceptet? Spelar det någon roll? Är systemet ett brott mot de litterära koderna? Bokformerna och benämningarna *roman* och *bok* för genren placerar den ordlösa romanen

i fåran litterär genre och berättelse. I detta ligger också frågan om hur uttrycket förhåller sig till det litterära för att bryta sig ut. Klart är att det betyder något att den ordlösa romanen ingår i en överordnad litterär genre, att den kallas för just *roman* och har en relation till textbaserat berättande. På samma sätt som ordlösheten uppmärksammar tystnaden som en närvaro, skapar relationen till det litterära en dynamisk laddning mot det textbaserade som gör något med bildens narrativ, eller uppmärksammar betraktaren på hur bilden fungerar. Jag använder begreppet *berättelse* trots att det jag söker är något okategoriserat: en närvaro av en frånvaro, en kategori som uppstår genom en uteslutning.

Det är lockande att definiera *Schicksal* genom det som finns i den: ett flöde eller en igenkänning, möjligen något närmare en berättelse, som en orsaksuppfattning. På ett plan är *Schicksal* utan tvekan en berättelse: vi får veta att en människa föds, växer upp, råkar ut för diverse olyckor och slutligen dör i en början, en kedja händelser och ett slut. Samtidigt händer det en mängd saker som kan kännas igen på olika sätt: som ett myller och en oändlighet som kryper ut ur kokongen "berättelsen", ifrågasätter definitionen och ger sig till känna. Men som vad? På vilket sätt gör sig detta uttryck angeläget för betraktaren?

Tidigare forskning

Bilderboken

Många studier om bildens narrativ hittas inom bilderboksforskningen. En övervägande del av denna forskning utreder och diskuterar det intermediala spelet mellan text och bild, och undersöker i mindre grad bildens autonoma funktion. Flera analyser, främst inom litteraturvetenskapen, har gjorts kring hur de olika teckensystemen *ord* och *bild* tillsammans skapar nya betydelser och nivåer av mening. Dock ger även dessa diskussioner kunskap kring bilders effekter. Det finns även vissa delar inom bilderboks-forskningen som behandlar den helt bildburna boken.

Grundläggande forskning om bilderboken har utförts av Maria Nikolajeva, både i egna undersökningar och genom kartläggning av övrig forskning.⁵⁸ Även Ulla Rhedin och Kristin Hallberg har bidragit till förståelsen av bilderboken med användbara definitioner, koncept och begrepp, till ex-

empel Hallbergs *ikonotext* från hermeneutiken samt Rhedins uppdelning i den episka, expanderade och genuina bilderboken.⁵⁹

Relationen mellan text och bild är det som ger bilderboken dess särprägel. Beskrivet i semiotiska termer bygger bilderbokens uttryck på ikoniska och konventionella tecken.⁶⁰ Ett ikoniskt tecken är ett direkt tecken för det föreställda och står därmed för bilden, medan ett konventionellt tecken bygger på en överenskommelse om vad tecknet står för och alltså inte kan tolkas utan att avläsas, såsom ord och språk. De två systemen för det verbala och det visuella finns inom olika former av kommunikation och inte sällan i en kombination av de båda (förutom bilderboken även teater, opera, serier, visuella skriftspråk som hieroglyfer, film). I bilderboken har bild och text ofta givna roller. Bildens funktion är att beskriva och representera, medan texten berättar.⁶¹ Med hänvisning till Hilary Chutes studie vill jag dock påpeka att teckningen och tecknandet (och ristanDET) inte enbart är representation i mimetisk mening.⁶² Chute ger nya perspektiv på den tecknade bildens särställning som vittnesskildring av krig och trauma. Hon drar en historisk linje från Jacques Callots *Krigets elände* (1633) och Francisco de Goyas *Krigets fasor* (1863) till Art Spiegelmans *Maus* (1986)⁶³ och Keiji Nakazawas *Jag såg det* (1972) samt andra skildringar av krig och storspolitiska kriser. Chute skriver, angående skillnaden mellan fotografi och teckning, att dessa skiljer sig åt i sina respektive *indexikala relationer*. Teckningen är spår efter tecknarens kropp: "Marks made on paper, by hand are an index of the body in a way that photograph, 'taken' through a lens, is not."⁶⁴ Nikolajeva och Scott belyser vidare hur de två systemen text och bild skiljer sig åt genom sina olika riktningar. Texten läses linjärt, medan bilden saknar en given läsordning.⁶⁵ "The tension between the two functions creates unlimited possibilities for interaction between word and image in a picturebook."⁶⁶

Påpekandet om bildens obestämda läsordning kan tyckas uppenbart men är viktigt för förståelsen av relationen mellan bild och betraktare, i synnerhet i avseende till den kroppsliga förankringen när betraktaren tillägnar sig verket. Jag vill här, som nämnts ovan, undvika begrepp som för tanken till det litterära. Det avgörande för den kroppsliga förankringen och relationen till betraktaren kan beskrivas som att bilden rör sig i en annan riktning än den skrivna texten. Jag återkommer till detta längre fram.

Spelet mellan de två systemen text och bild ger ingångar till givna teo-

retiska metoder. Beskrivningen av den hermeneutiska cirkeln kan appliceras på läsningen av en bilderbok och av spelet mellan de två teckensystemen. Kunskapsutvinningen sker dialektiskt när läsaren går från helhet till detaljer, till helhet igen med ökad kunskap och så vidare i en aldrig avslutad cirkel.⁶⁷ En liknande jämförelse kan göras om hur man tillägnar sig den ordlösa berättelsen då den obestämda riktningen ger betraktaren oändliga möjligheter att röra sig mellan detaljer och helhet. Även receptionsteorier kan appliceras på analysen av bilderboken. Nikolajeva och Scott nämner speciellt hur sådana teorier kan uppmärksamma verbala och visuella luckor som läsare fyller utifrån egna erfarenheter och tolkningar, men visuella och verbala luckor kan också fylla i andra luckor eller skapa nya luckor.⁶⁸

Då denna bok specifikt behandlar bilder utan ord vill jag inte uppehålla mig för mycket vid relationen mellan text och bild. Ändå kan några ytterligare namn och tankar med vikt för ämnet nämnas kort. Perry Nodelmans *Words about Pictures* kom ut 1988 och innehåller en bred genomgång av forskningen kring bilderboken och dess reception, medan Joseph Schwarcz's *Ways of Illustrator* (1982) är en uppsatssamling om bilderboken.⁶⁹ Båda har haft betydelse för forskningsfrågor om texten och bildens funktioner, effekter och definitioner.

Litteraturvetaren Lawrence Sipe utgår i sin artikel "How Picture Books Work" från Maurice Sendaks *Where the Wild Things Are* och använder begreppet *synergi* för att beskriva relationen mellan text och bild: "the production of two or more agents, substances, etc., of a combined effect greater than the sum of their separate effects".⁷⁰ Undantaget från ordlösheten i både *Enfance* och *Schicksal* är titeln. I *Schicksals* fall inleds dessutom varje kapitel med en rubrik. Diskussionen om vad titlar och rubriker kan betyda för verken återkommer.⁷¹

De få studier som finns om helt ordlösa bilderböcker handlar oftast om barns lärande och hur de tillägnar sig berättelser. Exempelvis kan "Reading from the Wordless: A Case Study on the User of Wordless Picture Books" av Marina Mohd och Fatimah Hashim nämnas. Även här är skillnaden mot textens linjära läsordning tydlig. Hur man tillägnar sig ordlösa bilderböcker beskrivs som "an open-ended process in which viewers read stories by their background experiences and personal histories to bear on visual images they encounter within the text".⁷² Det skulle innebära att den rena bildberättelsen har fler tolkningsvägar och styrs i högre grad av betrakta-

rens subjektiva position än en skriven text. Tanken har tidigare presenterats av bland andra Nodelman: "In reading wordless picture books, readers are faced with a variety of visual signs. They then assign meaning to these visual signs based on their own experiences, perspectives, and the particular context of the reading event."⁷³

Ytterligare en studie som handlar om ungas upplevelse av ett ordlöst verk, men som använder sig av en grafisk roman, är *Visual Journeys through Wordless Narratives* av Evelyn Arizpe, Teresa Colomer och Carmen Martínez-Roldán. Med Shaun Tans ordlösa grafiska roman *The Arrival* som material undersöks effekterna hos mottagargruppen unga immigranter. I förordet, som är författat av Shaun Tan själv, uppmärksammas komponenter för, eller snarare effekter av, en ordlös roman – effekter som har med tystnad, tid och tillägnandet att göra. Han skriver att ett av problemen med att skapa en ordlös bok är att den kan bli för tyst för att ens väcka uppmärksamhet: "the ideas and feelings contained within are generally quiet by nature [...] they need to be discovered pensively, and sometimes over a long period, and there must be a level of inquisitive interaction that's quite personal".⁷⁴

Den ordlösa grafiska romanen

Utgivningen av ordlösa böcker – bilderböcker och grafiska romaner – har ökat betydligt under 2000-talet (se "Genren ordlösa romaner – kontext och historik" ovan). Även den vetenskapliga forskningen om det ordlösa berättandet har ökat i omfattning de senaste två decennierna. En sökning på Google Scholars på sökorden "wordless books" i titeln ger drygt 400 träffar. Vid en snabb genomgång ser man att en klar majoritet handlar om barnlitteratur och didaktik. Förs namnet Masereel in i sökningen (var som helst i publikationen) ger det drygt hundra träffar.⁷⁵ Resultaten inkluderar både Masereels egna och andras ordlösa romaner som ofta innehåller hans namn i förordet. Sökningen "wordless novel", som är en mer precis definition för 1920-talets ordlösa romaner, ger 154 träffar. Majoriteten av dessa behandlar enskilda konstnärer, främst Lynd Ward och Frans Masereel, och sällan själva tillägnandeakten. I historiska översikter om den grafiska romanen nämns de ordlösa romanerna som en del i en utveckling, och nyutgåvor av 1920-talets ordlösa romaner innehåller ofta längre förord om genren och konstnärerna.

David Beronäs bibliografi innehåller presentationer av konstnärer och verk samt texter om den ordlösa romanens uppkomst och betydelse. Hans *Wordless Books: The Original Graphic Novel* (2008) är indelad i kapitel efter olika verk som återges i helsidesreproduktioner. Otto Nückels *Schicksal* tas upp liksom Helena Bochořáková-Dittrichová:s *Enfance*, som här kommenteras på ett av få ställen i litteraturen. Även verk av Lynd Ward och Frans Masereel finns med. Varje verk inleds med en kortare text om konstnärens biografi, stil och betydelse.⁷⁶ Beronä redogör även för genrens historiska och kulturella rötter och dess influenser.⁷⁷

Genrens plats i den grafiska romanens historia presenteras i *The Cambridge History of the Graphic Novel* (2018), närmare bestämt i kapitlet "Long-Length Wordless Books: Frans Masereel, Milt Gross, Lynd Ward, and Beyond" av Barbara Postema.⁷⁸ Detsamma gäller *The Cambridge Companion to the Graphic Novel* (2017) där kapitlen "From Comics to the Graphic Novel: William Hogarth to Will Eisner" av Stephen Tabachnick och "How the Graphic Novel Works" av Randy Duncan och Matthew Smith ger kunskap om genrens kontext. Särskilt belysande för förståelsen av den grafiska romanens karaktärer är Duncans och Smiths jämförelse med teatern. Släktskapet mellan teaterkonsten och seriemediet har mycket att göra med den tecknade karaktärens respektive skådespelarens förmåga att agera med hjälp av kropp och mimik. Den amerikanske serietecknaren Will Eisner kallade detta för "expressive anatomy" med innebörden att kroppsställningar, gester och ansiktsuttryck är överordnad texten.⁷⁹ Med hänvisning till psykologen Paul Eckmans forskning skriver Duncan och Smith att även om gester och uttryck är bundna av en given kultur, så finns det sex expressiva uttryck som är universellt avläsbara som mänskliga känslor: lycka, förvåning, ilska, rädsla, avsky och sorgsenhet (*sadness*).⁸⁰ Gällande *Schicksal* vill jag tillägga att det inte bara är människor som uttrycker, utan att också djur, träd, himlar, fönster, hus och allt annat som fyller bildrummen blir medspelande karaktärer. I film- och teatertermer används beskrivningar om bildrummets *mise-en-scène* (vilket Duncan och Smith också gör), men detta riskerar att förskjuta bildelement och bakgrunder till just bakgrunder, när det egentligen är helheten som skapar uttrycket.

Konstvetaren Christina Weyl jämför i artikeln "Lynd Ward's Novels in Woodcuts: The Cinematic Subtext" Lynd Wards ordlösa romaner med stumfilm och melodramer och nämner flera intressanta paralleller.⁸¹ Många

före Weyl har varit inne på samma spår, men hennes konkreta exempel på teman och handlingar ger en tydligare bild av släktskapet. Konflikter mellan arbetare och arbetsgivare, samt kontraster mellan staden och landet, återfinns i Wards böcker, liksom i samtida stumfilmer som *God's Man* och *Faust*. I jämförelsen med melodramen använder Weyl filmvetaren Thomas Singers fem element som var vanliga under stumfilmseran: *patos* (väcker publikens medlidande och genom identifikation med huvudpersonen också självömkan), *överväldigande känslor*,⁸² *moralisk polarisering* (mellan extremerna gott och ont), *oklassisk berättarstruktur* (oväntade vändningar i handlingen och osannolika händelser) och slutligen *sensationsmakeri*.⁸³ Av dessa element är två – moralisk polarisering och sensationsmakeri – nödvändiga för stumfilmens melodramer.⁸⁴ Flera av dem finns också i de två ordlösa romanerna som är föremål för denna studie. *Schicksal* är dock i det avseendet ett tydligare exempel på en roman i stumfilmens och melodramats tradition än *Enfance*, som snarare är ett flöde av minnesbilder. *Enfance* har inte den moraliska polariseringen och inte heller lika starka sensationsscener (även om starka känslor uttrycks i teatrala gester).

Den ordlösa romanens politiska kraft utreds genom Wards verk i konstvetaren Jennifer Camps artikel "Silent Struggles: The Graphic Radicalism of the Woodcut Novel".⁸⁵ Camp utforskar den ordlösa romanens radikala potential och hävdar att den ordlösa romanen, med sin placering i gränslandet mellan populärkultur, konst och illustration och med teman om klasskildringar, fungerade både stöttande av och främjande för arbetarklassen.⁸⁶

Vetenskapliga publikationer inriktade på specifika konstnärskap ger också kunskap om genrens tillkomst och uttryck mer generellt. Här kan artiklarna "Silent Books: Frans Masereel: Godfather van de Graphic Novel" av författaren, översättaren och Masereelkännaren Joris van Parys⁸⁷ respektive "The Cutting Edge of German Expressionism" av Perry Willett, författare och serieforskare specialiserad på grafiska romaner, nämnas.⁸⁸ Willett sätter den ordlösa romanen, och specifikt Masereels verk, i relation till dess kulturella, ideologiska och konstnärliga samtid, med huvudfokus på hur den tyska expressionismen påverkade uttrycket. Han beskriver också den inverkan som genren fortsatt har haft på tecknade serier och grafiska romaner. Konstnären och forskaren inom konstnärlig forskning Jeff Horwat presenterar i sin artikel "Too Subtle for Words: Doing Wordless

Narrative Research” dels en konstbaserad forskning där Masereels ordlösa romaner utgör inspiration för Horwats eget arbete med ett ordlöst berättande, dels resonemang kring ordlöshetens effekter.⁸⁹ Litteraturvetaren David Ball framhäver i artikeln ”Lynd Ward’s Modernist ‘Novels in Woodcut’: Graphic Narrative” den ordlösa romanen som ett modernistiskt uttryck och undersöker Wards ambivalens mot kommersialisering av den ordlösa romanen.⁹⁰

Forskningen om den ordlösa romanen erbjuder ett panorama av vetenskapliga perspektiv, om än främst från konst- och litteraturvetenskapligt håll. 1920-talets ordlösa roman befann sig i gränslandet mellan populärkultur och traditionell konst. Den är besläktad med film, teater, dans, litteratur, serier och bildkonst, och den bär med sig såväl sin omedelbara samtids politik och kultur som en lång historisk bildtradition. Liksom den ordlösa romanen i sig är ett aldrig sinande uttryck så öppnar de skilda vetenskapliga blickarna nya vägar till kunskap kring detta outgrundliga konstuttryck.

Disposition

Boken utgörs av föreliggande inledning, en kort introduktion till den ordlösa romanens historiska och kulturella kontext, tre tolkningskapitel samt ett avslutande kapitel. I det första tolkningskapitlet, ”Uttryck och materialitet”, utreds själva uttrycket i den enskilda bilden, i sekvenser av bilder och i hela verket. Detta kapitel är överordnat de andra eftersom det ger de verktyg som sedan används i den fortsatta framställningen. Här ingår gestaltning och uttryck samt reception och förståelse. Också i det andra tolkningskapitlet, ”’Berättande’ – blir närvaro och rörelse”, ingår reception och förståelse. Hur sker berättandet? Hur tillägnar sig betraktaren *Schicksal*? Hur förhåller sig den ordlösa berättelsen till tid och tidsföljd? På vilket sätt skiljer sig detta från textberättelser, och hur skiljer sig *Schicksal* från *Enfance*? Vad kan upplevelser, skillnader och likheter förmedla om bildnarrativ? I det tredje tolkningskapitlet står uttryckens existentiella tematik i centrum. De existentiella tankar som väcks hos betraktaren kan beskrivas som en sorts spår som uttrycket lämnar i medvetandet. Återigen uppmärksammas ordlöshetens och skärandets betydelse. Dessa delar – det

ordlösa och materialiteten – är direkta förutsättningar för det unika tilltalet.

Den omtanke eller kärlekshandling jag uppfattar i bilden med bebis-kroppen i *Schicksal* är signifikant för hela materialet. Omtanken skulle också kunna beskrivas som en fokuserad energi som har med ordlösheten, det animerade och de utskurna kropparna att göra: en latent rörelseenergi som är på gränsen till att eskalera. Händelsen har fixerats i precis den stund då det inre syns genom det yttre. Kan tystnaden ha en trösthfunktion? Laddningen av det animerades totala närvaro i ordens frånvaro innesluter undersökningens kärna: bildens kraft och gåta.