

3. UTTRYCK OCH MATERIALITET

Förtätning

Det egenartade uttrycket i *Schicksal* har i första hand att göra med ordlösheten och materialiteten. Med *materialitet* avses här den artefakt betraktaren håller i och tittar på, tingens "liv" inom artefakten och hur denna artefakt är gjord.

Bilden som föregår den som diskuteras i inledningen skildrar scenen efter det att barnet har dränkts (bild 2). Kvinnan står på knä i förgrunden, floden är ljus och centrerad, fem bergstoppar syns i horisonten. Det finns sju träd i bilden: fyra i linje bakom kvinnan, det träd hon omfamnar samt två som lutar mot varandra över floden. Hennes kropp uttrycker förtvivlan. Barnet ligger i vattnet, dolt under ytan. Barnets placering framgår av föregående bild, där kvinnan bär det nyfödda barnet ut ur huset, och ännu tydligare i den efterföljande bilden där barnkroppen lyfts upp ur vattnet. Kvinnans position på knä, hennes knäppta händer och böjda huvud som i en bön ger bilden ett religiöst uttryck. De knäppta händerna sträcks mot himlens ljus. Ljuset faller på hennes händer. Hon ber om försoning och förlåtelse. Ansiktet är placerat i armvecket på den sida om trädet dit ljuset inte når. På så vis döljer hon sig, sin handling och sina känslor men sträcker ändå händerna mot ljuset (kanske mot gud, mot avslöjandet eller mot domen).

Det finns ingen gåta kring själva berättelsen – varje betraktare kan följa och förstå den. Kvinnan identifieras som kvinna, träden som träd, husen som hus, och så vidare. Även händelserna är lätta att identifiera: kvinnans handling av att ha dränkt barnet, omfamningen av trädet. Allt detta ligger

på tillägnandets övre nivå, i vilken tillägnandet sker linjärt och stämmer med hur jag uppfattar definitionen *berättelse*. Ordet *berättelse* är dock inte helt enkelt att använda här. Begreppet har utretts i kapitel 1 och kan, som nämns där, variera i betydelse beroende på perspektiv. När jag i fortsättningen använder det så är det i en speciell mening som handlar om likheten med det litterära. När tillägnandet går vidare från den direkta identifieringen av barn, kvinna, träd, flod, upplevs *Schicksal* genom utförandet, materialiteten och ordlösheten. I det tillägnandet uppstår en förtätning som innebär att allt finns i varje bild, och i varje bild och kropp finns essensen av hela berättelsen och av känslan i både den enskilda scenen och hela flödet. *Alltså ger utförandet förtätning*. När orden tas bort är det detta "andra" som är kvar och som gör att bilderna blir oändliga, vilket också innebär att de aldrig kan förstås enbart som en berättelse.

Det paradoxala är att bilden är både samtidig och essentiell i den meningen att den både *är* och *blir till*. Å ena sidan kan den upptäckas vidare i oändlighet, i nyupptäckta detaljer och relationer som för betydelserna vidare, och å andra sidan finns allting i den från början. I båda dessa egenskaper ligger oändligheten. Om allting redan är kan det inte finnas en början eller ett slut.

Animering och spänning

Vid varje tillägnande av bilden framträder nya detaljer, bildrelationer och upprepningar. Blicken vandrar mellan helheten och detaljerna. Fötter och händer är de kroppsdelar som syns tydligast på kvinnan. Liksom träden är baksidan av kvinnans kropp i mörker med linjer ut mot det ljusare. De icke-besjälade tingen (träd, hus, båtar) framträder som om de i denna värld är besjälade men ändå inte deltar i händelserna. Dessa ting är i varje bild vittnen till händelserna, aldrig dömande eller deltagande på annat sätt än just för att besjälade bilden och bekräfta händelsen – och ändå på samma angelägenhetsgrad som människorna. De tillhör olika delar av *Schicksals* värld, men är ändå animerade på samma nivå och är likvärdigt närvarande.

Bennetts begrepp *distributive agency* kan användas för att synliggöra alltets närvaro.¹²² Begreppet innebär att det inte är ett enskilt subjekt eller en aktör som är orsaken till en händelse. I stället är alla och allt delar av en komplex väv av händelser, aktioner och effekter där enheterna inte ska delas upp i å ena sidan de aktiva (mänskliga) och å andra sidan bakgrundens

passiva objekt (som lukter, elektricitet, växter, möbler, rum och, ljud).¹²³ Bennett anser att denna bakgrund ofta är mer avgörande för vår tillvaro och för de händelser vi ingår i än vad människor är. Vidare säger hon att dessa icke-mänskliga element har sin egen inverkan. Med det kinesiska begreppet *shi*, i betydelsen "the mood or style of an open whole in which both the membership changes over time and the members themselves undergo internal alternation", förtydligas alltets betydelse.¹²⁴ Shi kan vara uppenbar eller subtil och ge antingen milda och flyktiga utflöden av god atmosfär eller en dramatisk kraft som kan skapa en filosofisk eller politisk rörelse.¹²⁵

Det finns en spänning – som ett spänt gummiband, en dragkamp mellan olika enheter – genom hela materialet och så även i nämnda bild (bild 2). Spänningarna laddar bilderna med energi och därmed med liv, trots att relieftekniken ger ett verklighetsfrånvänt uttryck. Detta spel konstrueras dels av skärandet – effekterna av gravvyrens spår i bilden –, dels av ordlösheten. I bild 2 finns spänningen i kontrasterna mellan vitt och svart, det utskurna och det orörda, i kvinnans inre kamp (gestaltad genom hela scenens uppbyggnad med kroppsställningen, omgivningen och ljusspelet), i handlingen (att döda sitt barn) mot förtvivlan (att sörja sitt barn) samt i de olika bildelementen: de två träden på varsin sida om floden, lutande mot varandra. Det ena trädet har knappt någon grönska eller några grenar. Trädet befinner sig i linje med ljusstrålarna. Det andra trädet lutar åt motsatt håll, som i ett möte eller en strid. Striden/spelet mellan kontrasterna sker i den tillvaro som kvinnan tvingas befinna sig i, i kvinnan själv och i relationen mellan bilden och betraktaren.

Även i frågan huruvida kvinnan helt ska uppfattas som ett offer för sitt öde finns denna spänning. Handlingen är utförd och den är hennes. Har hon ett val mellan det ljusa och det mörka? Eller är hon en aktör i en förutbestämd berättelse, vars början, nu och slut är inristade i varje bild? Varje kapitel och varje bild har en ansats till en handling i riktning mot något bättre. Ansatsen ger ett motstånd i bilderna mot det determinerade, som om det finns ett hopp. Kontrasterna i scenen uttrycker en sorts brytpunkt mellan val och tvång.

”Berättelser” utan ord

Film och cirkus

De två konstformer som gestaltas i *Schicksal* – cirkus och film – har båda en relation till ord och text som gör dem besläktade med den ordlösa romanen. Filmreferensen är inte lika konkret som cirkusen, men den finns där.

Det är logiskt att den tysta befolkningen i *Schicksal* väljer just en ordlös eller stum form av underhållning. Dock är det intressant att Nüchel väljer att så tydligt visa dessa två konstformer, men avstår från att ta in bildkonst, böcker eller dans, varav två är helt ordlösa, och som alla tre är enklare att lägga in i olika vardagliga scener. Filmen och cirkusen blir tydliga betydelsebärare eftersom de måste visas som scenens huvudhandling, och inte som en bisyssla eller som en del av en miljö. Därmed uppfattas referenserna till dem inne i romanen som utplacerade nycklar för betraktaren. Den för tiden helt moderna konstformen film och den äldre cirkuskonsten omsluter mediet ordlös roman som blir en del av både ett nytt uttryck och en gammal tradition.

Både filmen och cirkusen visas i romanens tolfte kapitel, ”Der Verführer”, vid tillfället då förföraren tar med kvinnan och skräddaren ut i staden i syfte att ställa sig in, förföra kvinnan och dupera skräddaren. Besöket på cirkusen skildras i tre bilder. I den första går förföraren, kvinnan och skräddaren uppför en trappa mot ingången av ett cirkustält (bild 3). De visas bakifrån. Precis utanför öppningen står en kortvuxen person med en vit mask för ansiktet. Förföraren vrider huvudet så att hans profil syns. Han ser mot den maskförsedda. Kvinnan och skräddaren blickar nedåt, framåt. Den maskförsedda håller handen välkomnande mot cirkustältets vita öppning. Masken har stora stirrande ögon och en stor leende öppen mun. Den öppna munnen är sällsynt, men här kan den ändå inte tala eftersom den är stelad i sin mask. Munnens öppning är inte verklig. De tre visas in till den helt vita ytan, som ett oskrivet papper. I relieftekniken är det vita skuret och rört, medan det svarta – det som är kvar som synliga ting i *Schicksal* – är orört. Här är det öppningen, masken, och delar av de tre besökarnas ansikten som är vita. Det förenar dem. De tre ska gå mot något okänt, men kontakten mellan den maskförsedda och förföraren ger en insikt om att de båda vet vad som ska hända, medan de två som blickar nedåt bara följer utan att vare sig veta eller fråga.

Hos de tyska expressionisterna blev cirkusens lindansare en symbolgestalt. Motivet sammanför det ordlösa universella språket med bilden av existentiella villkor.¹²⁶ Lindansarens nummer blir en bild av existensen, av människans kamp och villkor. *Der Blaue Reiter*-konstnären Max Beckmann, som själv målade många cirkusmotiv, beskrev motivet: "We are all tightrope walkers. With them it is the same as with artists, and so with all mankind. We have the desire to achieve balance, and to keep it."¹²⁷

Även Nückels ryttarinna i den följande bilden visualiserar balansen och risken (bild 4). Cirkusarenan visas på avstånd. Hela publikhavet syns som små vita konturer. På manegen utför ryttarinnan sitt nummer, ridande på en svart häst. Hon står på hästryggen, stadigt uppsträckt, säker i sin balans. Tvärs över manegen står två män, den ene svartklädd och med piska, den andre vitklädd som clown eller harlekin. Piskan (som också kan vara ett rep) riktas mot cirkusnumret men verkar framför allt peka ut ryttarinnan. Det är den svartklädde som styr numret, men det är ryttarinnan blicken dras till. Piskans linje liknar också en lina för en lindansare, vilket förstärker balanskonstens betydelse.

Bakom de två männen, vid artisternas ingång framför ridån, står ytterligare fem svartklädda män. De riktar sig alla mot numret, uppmärksamma och väntande i sina positioner. Deras antal är detsamma som antalet kapitel med manliga benämningar: "Der Vater", "Der Reisende", "Der Bucklige", "Der Schneidermeister" och "Der Verführer". Den vitklädde upprepas i det femtonde kapitlet, "Das Verbrechen", och blir genom sin mask symbol för uttrycket *commedia dell'arte* och besläktad med den kortvuxne personen som visar in de tre besökarna i tältet (se vidare under rubrikerna "Commedia dell'arte" respektive "Masker"). Ryttarinnan blir i den förståelsen kvinnan själv, styrd av den svartklädde inne i manegen och betraktad av de övriga. Min första tanke är att mannen i manegen ska symbolisera förförarens spel med kvinnan, men i nästa bild dyker det upp en annan man som med sitt pekande finger upprepar repets eller piskans linje hos den svartklädde i manegen, nämligen "Der Bucklige" (bild 5).

Även omgivningen upprepas i någon mån. Kvinnan i hatt bredvid den puckelryggige är en upprepning av clownen, publiken bakom dem av de iakttagande männen framför ridån. Det förändrade blickperspektivet för de tre cirkusbilderna påverkar betraktarens roll. I den första följer betraktaren de tre besökarna såsom en av dem. Den maskförsedda riktar sitt för-

klädda ansikte rakt mot och bjuder därmed också in betraktaren. I den andra bilden, med ryttarinnan, är betraktarblicken inne i cirkustältet men inte i sällskap med de tre besökarna utan svävande ovanifrån. Den ger på så vis en helhetsvy av det som händer, ett perspektiv som de tre besökarna inte kan ha eftersom de sitter nära manegen. I den tredje cirkusbilden vänds blicken mot publiken, sett från manegen, riktad något ovanifrån, och ger ryttarinnans perspektiv (bild 5). Nära kanten, något över publiken, kan hon se att den puckelryggige och kvinnan i hatt sitter där, något som huvudpersonen själv inte kan se eftersom hon sitter på raden bakom. Från ryttarinnans och betraktarens håll syns och avslöjas det som ska ske genom att de karaktärer som genomgående förebådar olycka befinner sig i bildens centrum i färd med att smida planer. De lutar sig tätt ihop och den puckelryggiges finger pekar nedåt. Genom att följa med in i tältet har kvinnan och skräddaren beseglat sina öden. Nu är de fast på raden bakom kvinnan i hatt och den puckelryggige. Jag uppfattar den puckelryggige som en avgörande karaktär. Denna karaktär utreds noggrannare under rubriken "Mannen med puckeln" i kapitel 5.

Bilden som följer är en märklig blandning av mediala uttryck (bild 6). Den förefaller visa utgången från cirkusen, med folkmassor som strömmar ut efter föreställningen. Men det som kan vara tältöppningen ser också ut som en filmduk, placerad centralt i bakgrunden och så stor att den upptar större delen av bildrutan. Denna "filmduk" är omgiven av lampor från tre håll och i förgrunden finns svarta siluetter av människor. Kvinnan, skräddaren och förföraren kan vara vem som helst av dessa. Mitt framför utgången/filmduken – också som siluetter – står en häst med en ryttare. De har betraktarens position, men längre in i bilden, och är de enda som inte ser ut att vara i rörelse. Ryttaren håller ena handen i sidan, som om han övervakar folket som strömmar ut. Detta ger intrycket av en ridande polis, vilket förstärks när man ser bilden som följer två sidor senare. På avstånd, upplyst av en gatlykta, syns förföraren ta avsked av kvinnan och skräddaren. I förgrunden lyser en andra gatlykta upp gestalterna av två poliser som patrullerar över gatan. De två grupperna ser inte varandra, men polisernas gestalter är ett förebud om vad som komma skall. Strålkastarljuset på de respektive grupperna stämmer också det väl in i upplevelsen av en scen. De uppvisade uttrycken – cirkus och film – förstärker intrycket av att det som spelas upp på plats är den

föreställning som också spelas upp i boken. Den handlar om kvinnans balansnummer och fall.

Ord

Det finns ord i *Schicksal* – titeln för hela boken och kapitelrubrikerna. Orden blir mer styrande när de står mot det resterande ordlösa och bildburna innehållet. De är det enda betraktaren som läsare har att utgå ifrån. Ordet *Schicksal* som ju betyder 'öde' är ledande för hela upplevelsen av boken. Det fastslås från början att det som händer inte går att undvika.

Kapitelrubrikerna i *Schicksal* är information om vad kapitlet ska handla om, men de fungerar också som rollpresentationer i kvinnans öde. Nüchel gav varje kapitel en rubrik som är ett substantiv och gjorde därigenom orden till ting. Bland rubrikerna finns fyra ord som förmedlar känslor: "Die Liebe", "Die Rache", "Die Sünde" och "Die Last". Substantiven kan i övrigt delas in i syfningar på antingen personer – "Der Vater", "Die Mutter", "Der Verkäufer", "Das Kind", "Der Bucklige", "Der Schneidermeister" och "Der Verführer" – eller substantiv för händelser: "Die Jugend", "Der Dienst", "Die Rache", "Die Ehe", "Die Sünde", "Das Verbrechen", "Die Flucht" och "Das Ende". Rubrikerna "Die Last" och "Die Liebe" betecknar tillstånd mer än händelser. "Der Bucklige" skiljer sig från de andra personrubrikerna, som pekar mot den som tydligt står i kapitlets centrum. Här handlar det i stället om en karaktär som först efter noggrannare observation framträder som en avgörande spelare i *Schicksal*.

Orden styr alltså, men de stoppar också flödet, och de bestämmer på så vis en del av rytmen i boken. *Schicksal* stannar upp inför varje rubrik och varje kapitel har en början och ett slut. Även de vita sidorna mellan bildsidorna har betydelse för flödet och rytmen. Jag vill beskriva de vita arken som (andnings)pauser, medan rubrikerna är stopp eller uppvaknande för tanken.

Tystnader och ljud

Om bildernas förmedling kan beskrivas som ett berättande så är det ett berättande som inte tar slut. Frånvaron av ord ger en närvaro i oändlighet eftersom bilden i sig inte innehåller en början eller ett slut.

I *Schicksal* består ordlösheten inte bara av att det inte finns repliker eller en berättarröst. Även karaktärerna och tingen är ordlösa, sett till hur

deras kroppar, ansikten och relationer gestaltas. Närvaron av tystnad präglar *Schicksal* och har inte bara med frånvaron av ord att göra, utan också med avsaknaden av andra ljud. Det är ytterst få bilder som visar människor som talar, och i de fall det händer så är det antingen i framåtlutande viskningar eller i ett festande sällskaps stojande och sorlande. Det finns dock ljud i *Schicksal* som inte är ord. En ensam röst (men inte ord) kan man till exempel se i kvinnans gråt när hon har dränkt barnet. Det animerades bevitnande är en tyst aktion. De händelser som drabbar kvinnan godtar hon i tystnad, och de karaktärer som för förloppet framåt (som männen som plockar upp barnet ur vattnet eller polisen som för kvinnan till fängelset) utför sina handlingar med munnarna stängda och blickarna riktade, inte mot andra utan inåt, bortåt.

De enda som i bild visar att de låter är djuren: geten bräker mot himlen och fågeln sjunger i trädet. Hästen och hunden är inte lika uppenbart ljudliga, men de har öppna munnar i flera bilder. De varelser som i verkligheten inte kan uttala ord är de som i *Schicksal* fått uppgiften att "tala" från bilden till betraktaren.

I jämförelsen mellan *Enfance* och *Schicksal* finns det en skillnad i tempot och rytmen. Bilderna i *Enfance* hejdas inte av rubriker som i *Schicksal*. Bilderna flödar i stället fram utan avbrott från den första till den sista, även om också *Enfance* har vita ark mellan dem. Liksom i *Schicksal* är titeln styrande i *Enfance*. Den visar att det som följer är minnen, förfluten tid och att den som berättar/skapar bilderna är den som har upplevt denna barndom. Det förutbestämda är gemensamt för *Enfance* och *Schicksal*, men från olika håll. Händelserna i *Enfance* är bestämda, men inte för att de är förutbestämda utan för att de redan har hänt.

Schicksal som helhet präglas av tystnader i högre grad än *Enfance*. Den senare har en sorts ackompanjerande ljudmatta i form av mänskliga ljud: röster, sorl, barnskratt, ljud av lek och prat, skrik, gråt, fötter som springer. Orden har dock ingen betydelse för att förmedla något tal. Talandet är bara en aktivitet bland andra. Den tydligaste kommunikationen inom romanen som har en betydelse för handlingen är kvinnans bön till gud (alternativt hennes tacksamhet mot gud). Med detta som bokens mest genuina samtal får bildens funktion ännu större tyngd. Likt den transcendentala kontakten i relation till ikonerna som ikonoduler förutsatte i bildstriden vid 700-talet (diskuterad under "Teoretiska utgångspunkter" i kapitel

1) uppstår kontakten genom insikten och upplevelsen av det gudomliga.

Mellan de två verken framträder en skillnad som har med ord, ljud och tystnader att göra. *Schicksal* är tyst i bilderna (närvaro av tystnad) men stoppas av orden (rubrikerna). Det är som om orden respektive bilderna kommer från olika delar av tillvaron: orden från betraktarens värld och bilderna från den inre värld som betraktaren bjuds in i. Orden i *Schicksal* blir ett uppvaknande från bildvärlden och kan på så vis uppmärksamma och därmed förstärka tystnaden och den inre världen. I *Enfance* flödar däremot allt i ett. Ljudet från minnet kan strömma fram utan avbrott, men också utan en påtaglig närvaro av den tystnad som finns i *Schicksal*. *Enfance* är ordlös för att minnet flödar genom känslan och synen. Ljuden *fanns* men hörs inte längre. *Schicksals* människor är tysta för att tystnaden är en del av deras existens, såsom något av deras sinnen. Sådan är befolkningen i *Schicksal*: utrustad med en närvaro av tystnad. Det är en värld som skiljer sig från betraktarens ordfyllda värld, men en värld som betraktaren uppmannas att ta del av, träda in i och på något plan förstå.

Kropp

Dans och kamp

Konstformerna film och cirkus visas som scener i *Schicksal*, men dansen är den konstform som jag vill hävda att *Schicksal* på sätt och vis är. Redan vid första mötet går tankarna till dansen. Närvaron av ordlöshet är gemensamt för de båda uttrycken. Jämförelsen har även med skärande att göra. De utskurna kropparnas positioner, gester och rörelser – som den dansande kroppens positioner, gester och rörelser – förmedlar känslouttryck, berättande och närvaro. Närvaron av ordlösheten eller närvaron av ett slags tystnad ger allt animerat en gemenskap. Scenerna upplevs som både improviserade och koreograferade, och förloppet såsom framfört av en ensemble som består av allt animerat. Dansreferensen finns också i kropparnas och allt animerats positioner och gester, som uttrycker det kroppsliga, levande och emotionella ögonblicket i varje bild.

För *Schicksal* ger ordlösheten en tystnad som i sin tur skapar ett flöde av händelser och en acceptans av vad som sker: av kvinnans handling att döda sitt barn, men också i återförandet av barnet i nästföljande bild, och

i det självklara i att kvinnan ska straffas. Handlingen rör sig dock inte obehindrat genom bilderna utan rör sig trots – och genom – ett motstånd. Dans är inte bara ett flöde utan även en kamp – mellan kroppen och lägesförändringar, mot eller med gravitationen. Det är denna kamp som jag ovan har liknat vid ett gummiband – en dragkamp mellan olika enheter. Utövare av *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz* vände sig bort från den färdiga koreografin och betonade i stället improvisationen utifrån ett uttalat system för rörelser. Dansaren, dansteoretikern och koreografen Rudolf von Laban utvecklade ett system för rörelser som i stället för att utgå ifrån danssekvenser med positioner efter en färdig koreografi byggde på olika lägen, som stiga-falla, trycka-dra, rotera-skaka, alltsammans rörelser som skulle låta dansarna använda sina kroppar som uttrycksfulla medier.¹²⁸

Kampen i *Schicksal* finns lika mycket i rörelserna, poserna och gesterna som i händelserna. Kvinnan kämpar mot romanens titel (ordet som ändå styr). I samtliga kapitel finns ett försök till en vändning men varje ny sådan leder ofrånkomligt mot fördärvet. Referensen till *Danse macabre* känns självklar.

Även *Enfance* kan liknas vid en dans, men då inte en dans som i *Schicksal* där rörelserna fixerats i en fast position. *Enfance* refererar inte till en dans som genom kroppars placering förmedlar en viss känsla, en uppvisande komposition av allt animerat, utan som dans som virvlar och pågår. Rörelserna i *Enfance* svarar materialiteten, träsnittet. Träsnittet är en teknik som ger ett stillnat uttryck – inristat och utskuret både bildligt och bokstavligt. Bilderna i *Enfance* lösgör en rörelse inom denna teknik och skapar en spänning mellan materialiteten och rörelsen.

Det är någonting i skillnaderna som ger *Enfance* drag av den klassiska baletten och *Schicksal* av den nya expressionistiska dansen. *Ausdruckstanz* bröt mot de koder baletten var uppbyggd av.¹²⁹ I *Enfance* skildras det borgerliga livet, visserligen som ett personligt minne men också som ett minne av ett samhällssystem som är i upplösning eller redan borta. De olika dansreferenserna refererar till rörelsesystemens olika tider och skilda ideologier. Men skillnaderna finns också i själva rörelserna: gester, poser, symbolism i *Schicksal* och graciösa flöden i *Enfance*.

Ytterligare en likhet mellan dansen och den ordlösa romanen finns i relationen mellan kropparna och scenernas övriga element. Bildscenernas *mise-en-scène*, arrangemanget av allt som visas inom bildrutan – det vill

säga allt animerat såsom träd, himlar, ljus, fönster, djur och annat som jag hellre kallar bildernas *shi* i betydelsen alltets närvaro – förbinds med estetiken i den expressionistiska filmen och kanske ännu tydligare i *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz*. Dansuppträdandet erbjuder en möjlighet att integrera kropparna och *mise-en-scène* där ingendera delen är överordnad utan i stället beroende av den andra.¹³⁰ Allt är på samma höga betydelsenivå, liksom i Bennetts teori om *distributive agency* och *shi*.

Igenkänning och empati – möte med Enfance

Det har betydelse att skeendet i *Enfance* består av minnen, medan *Schicksal* är ett pågående händelseförlopp. Likt minnet som aldrig kan bli levande, men ändå propsar på att vara det i vårt inre, flödar rörelserna fram i det inristade uttryck som träsnittet är. I *Schicksal* överensstämmer denna oåterkalleliga teknik med berättelsens deterministiska karaktär. Det utskurna, karvade, kan inte göras ogjort (till skillnad från måleriet som kan formas vidare, målas över, suddas bort). Inte heller kvinnans handling kan göras ogjord (exempelvis i bild 2).

Spänningen som uppstår i *Enfance* är en paradox som fångar minnets vemodighet. Det är som tröstande ord när någon gått bort: ”personen lever alltid vidare genom våra minnen”, men vi vet att själva personen inte lever och att de mycket levande minnena kan vara en tröst lika mycket som en påminnelse om förlusten. Det gör också att bilderna i *Enfance*, trots glädjen, harmonin och rörelserna, även bär med sig det förgångna och det förlorade. Händelserna som flödar genom bilderna är tiden som går (och gått).

I en av scenerna i *Enfance* skildras flickan (upphovskvinnan själv), hennes äldre syster och deras mamma (bild 7). Storasytern hoppar eller dansar. Lillasystern skrattar och tittar på sin storsyster, som sneglar tillbaka på henne. Modern klär och tittar på lillasystern. Den äldre systern uppvisar ett uttryck som är typiskt för en storsyster som vet att hon är underhållande och beundrad. Lillasystemens uppsträckta armar går på automatik, en rörelse hon gör varje dag när modern klär henne, medan storsystemens rörelser är ett medvetet val. Flickan (lillasystern) utgör bildens mittpunkt och är – likt bebisen i Nückels bild – en centrerad ljuspunkt. Uttrycken är utpräglat identifierbara. Både kroppar och ansiktsuttryck är så igenkännbara att rörelserna upplevs fysiskt i betraktarens kropp och egna minnen.

Är det inte också så minnet fungerar, genom det visuella och genom känslan och kroppsmminnet? När modern trär klänningen över flickans huvud syns det lätta motståndet mer som en antydning än något verkligt hinder. Moderns högra arm har ett litet veck vid armhålan och armen är något bågformad. Modern trycker på mot flickan, men bara så lätt att klänningen ska kunna träs på. Återigen är det rörelser med motstånd, kamp, gravitation, tyngd och lätthet.

Den fjärde bilden i *Schicksals* första kapitel, "Kindheit", föreställer huvudpersonen som barn tillsammans med modern när de går i en korridor (bild 8). Modern bär en korg med tvätt och barnet håller i moderns kjolar. Den kroppsliga igenkänningen är direkt. Den går förbi en textbaserad förmedling och är påtagligt fysisk: barnets tryck mot moderns kropp, värmen mellan kropparna, tyget i handen som en trygghet, barnets hand som hindrar moderns gång, moderns lyfta arm som ska hjälpa balansen och göra sikten fri för barnet utan att hindra hennes egen. Armen är samtidigt något annat, skild från den faktiska situationen. Likt en svans hals och huvud riktas och griper den ned mot barnet. Här finns också en liten linje som antyder rörelse i handen (näbben). Barnets kropp når bara upp till moderns knän. Hon är så liten att hon inte riktigt kan gå säkert ännu och håller i modern för att inte ramla. I relationen mellan kropparna finns ett motstånd i rörelsen liknande motståndet när modern i *Enfance* klär flickan. Ett motstånd som finns, men som kroppslig erfarenhet. Igenkänningen förmedlar något på ett eget sätt, skilt från orden och mer likt dans, möjligen musik. Framför allt är det något som förmedlas kroppsligt och inte intellektuellt – något som betraktaren vet exakt vad det är men ändå har svårt att beskriva i ord.

Gestaltningen av kropparna är i båda verken emotionellt och fysiskt igenkännbar för att den går direkt till den egna kroppens erfarenhet. Trots grovheten, eller kanske på grund av den, finns subtila nyanser i kropparnas rörelser och positioner. Deras uttryck går från bilden in i betraktaren och "berättar" på sätt och vis. *Enfance* förmedlar också anletsdrag, sådana som i *Schicksal* är dolda eller skissartade. Ändå är kropparna även i *Enfance* det som tydligast förmedlar igenkänningen. I *Schicksal* är det inte bara de mänskliga kropparna som har denna särpräglade förmåga att förmedla igenkänning utan allt animerat, det vill säga allt besjälade. Byggnader, träd, himlar och fönster reagerar på händelserna som om de var vittnen. Tingen

blir besjälade genom hur de relaterar/reagerar på scenerna och på hur de liknar mänskliga kroppar. Det innebär att betraktaren kan "vara" i karaktärernas olika kroppar, men också i djur, träd, fönster, hus och himlar. Allt förnimms, upplevs och förmedlas, både det goda och det onda och även det som bara bevittnar händelserna.

En genomgående skillnad i hur kropparna skildras i *Enfance* och *Schicksal* är att de i den förra nästan alltid står i beröring med en annan kropp och i den senare nästan alltid är separerade och isolerade. Ett undantag från detta är kapitlet "Die Liebe" – *Schicksals* enda lyckliga episod (se vidare kapitel 5). I båda verken fungerar kroppen som en bärare av tanke, minne och inlevelse. Genom kropparna vidgas ytan och djupen för betraktarens upplevelse.

Skärande

Spelet mellan det vita och det svarta är en effekt av tekniken, där allt svart är orört och allt vitt är urkarvat. I bilden där modern går med barnet (kvinnan som barn) i korridoren är det mörkt bakom dem (bild 8). Deras skuggor ligger svarta bakom deras kroppar, ut mot betraktaren. Svarta är också baksidan av deras kroppar och den dörröppning de kommer ifrån. Den öppning de går mot är lika vit som det svarta är svart. Ljuskontrasten vägleder betraktarens blick så att det är tydligt var modern och barnet är på väg. Men kontrasterna har också en symbolisk innebörd. Den helt vita öppningen och ljuset på kropparnas framsida står för hoppet – det som kropparna är på väg mot men som inte är synligt på något annat sätt än genom detta vita ljus. Modern befinner sig alltid i mörker. Här är de på väg mot ljuset, men når aldrig dit (i bild). I bilden som följer sitter de tätt tillsammans i bostadens mörker. I ljuset i förgrunden syns den berusade fadern.

Det svarta och det vita kan bära olika betydelser: den onda och den goda kraften, hoppet och uppgivenheten, skyddet och det avslöjade. I bilden där kvinnan dränkt barnet visar ljuset på himlen (solen som går upp) och det mörker som hon befinner sig i (spåren av natten) att det hon gjort skett i det dolda men är på väg att avslöjas. Kontrasterna mellan vitt och svart styr blicken. Blicken behöver inte automatiskt dras mot det vita. Ibland är

det tvärtom: det mörka drar till sig blicken, som i bilden med kvinnan vid floden med hennes mörka gestalt i förgrunden (bild 2). Konstrasterna i ljus delar upp bildens riktningar.

För kvinnan i *Schicksal* finns det ingen räddning inom berättelsens ramar. Det som händer är hennes öde. Det finns dock en annan sorts räddning. Konstnärens omsorgsfulla utförande när han ristar in karaktärer och händelser skapar ett erkännande och en upprättelse för kvinnan och barnet (bild 2). Detta ligger i uttrycket – alienering och igenkänning – men också i tekniken, det omsorgsfulla långsamma hantverket och vad det anspelar på. Denna relation måste ses utifrån hur träsnittet definieras och används i den tyska bildkonsten och detta av tre anledningar. Det är i Tyskland som 1) träsnittet under denna period (och långt dessförinnan) blir en väletablerad och spridd bildteknik, 2) expressionismen startar och 3) den ordlösa romanen är störst och mest etablerad.

Det tyska konstkollektivet *Die Brückes* användning av träsnitt lyfts fram i kapitel 2, "Scenen". Genom att hävda att träsnittet i sig självt signalerade tyskhet, kunde *Die Brücke* nå ut med ett innehåll som annars inte tilltalade den heterogena borgarklassen och på så vis förena "det höga och det låga".¹³¹ Konsten och designen skulle vara för alla. Både uttryck och publik skulle breddas. Anspelningarna – samtida, historiska, religiösa, nationella och internationella – bar med sig sina betydelser och motsättningar. Betydelser fanns i tekniken, i det materiella, oavsett innehållet. En jämförelse kan göras med *åtskillnaden* mellan det exklusiva utförandet i handgjort japanskt papper och innehållet med misär och fattigdom i *Schicksal*. Materialet var inte unikt för *Schicksal* utan användes för andra ordlösa romaner vid samma tid. Frans Masereels *Idée* trycktes på tre olika pappersmaterial.¹³² Även *Enfance* följde samma mall. Tio exemplar trycktes på japanskt papper och signerades av konstnären. Ytterligare 50 exemplar var numrerade och tryckta på Ullersdorf-papper.¹³³ Utförandet manifesterar genrens exklusivitet och konstnärliga värde. Med *Enfance*, däremot, bröt Helena Bochořáková-Dittrichová med det vanliga temat *social misär*, vilket gör att utförandet på hennes bok ligger mer i linje med innehållet.

Framför kvinnan vid floden finns tre kantiga stenar, som en ljusare upprepning av de kolsvarta bergstopparna, där det också är tre stycken som framträder tydligast (bild 2). Floden och himlen är starkt upplysta, men det behöver inte vara solen (eller månen) som lyser upp floden, utan

floden själv som strålar ut ljus. Floden lyser vit, och vid flodstranden ligger en båt. Floden är barnet och lyser liksom himlen. De knyts samman. Samtidigt ökar avståndet mellan modern och barnet. Julia Kristevas resonemang om separationen mellan moderns och barnets kroppar gör sig påmint.

Bilden upptar det döda barnet i något slags salighet eller räddning. I den mörka jorden, trädens skuggor, den mörka båten, och den skuggade, krampaktigt kramande kvinnan är allt för sent och dött.

Ikoner

En jämförelse kan göras mellan den ordlösa romanen och de ortodoxa ikonerna som diskuterades i bildstriden i det bysantinska riket under 700- och 800-talen. Ikonoklasmer är en återkommande företeelse i religiösa och politiska strider. De visar sällan *hur* men däremot *att* bilder uppfattas som hotfulla genom att representera makt och vara potentiellt subversiva eller propagandistiska. Den bysantinska bildstriden är dock särskilt relevant i detta sammanhang, dels för att det genom den kan formuleras en definition av bildens verkan, dels för att den i högsta grad handlade om det existentiella mötet mellan bild och betraktare.

I centrum för konflikten låg spänningen mellan materia och ande. Vilken var relationen mellan ikonerna och den förkroppsligade Kristus? Mot ikonodulernas ståndpunkt att ikonerna förmedlar gudomlighet stod ikonoklasternas argument att tillbedjan till ikonerna tvärtom fördrev det gudomliga och skymfade gud.¹³⁴ Religions- och konsthistorikern David Morgan påpekar att man kan konstatera att båda sidorna är eniga om att bilder – om än på mycket olika sätt – har makt över betraktaren.¹³⁵

Uttrycket som finns i ikonerna är, enligt ikonodulernas tro, orsakat av gud men avbildar aldrig gud. Det ger dock en direkt kontakt med gud och det andliga. Ett liknande resonemang kan användas för att beskriva den ordlösa romanen – som är ett uttryck som skapar kontakt med det djupt mänskliga utan att efterlikna människan.

Materialitetens betydelse för denna "andliga närvaro" påvisas också av konstvetaren Robin Reisenfeld i hennes utredning av *Die Brücke*, där hon skriver om hur måleriet och träsnittet skilde sig åt och formulerar hur innehåll och budskap skärs in i bilden:

In its two-dimensional planar surface and simplicity of line, the woodcut represented a rejection of an illusionist painting style and its attendant references to the material world. Instead it claimed to express a less tangible, but more intuitive, inner reality or, alternatively, a higher spiritual realm.¹³⁶

Vad är det då som bär fram igenkänningen? Här är det intressant att se till vad som liknar människan (bebisens tyngd, kvinnans armar runt trädet) och vad som inte gör det. Kropparna bär igenkänning. Jag känner dem påtagligt när jag tittar på bilderna. Materialiteten i bildernas utförande gör att känslan går från bildernas kroppar till betraktarens kropp utanför bilden. Det betyder inte att landskapet är mindre viktigt än kropparna. Samtliga bildelements närvaro finns på samma nivå, men har olika effekter. De icke-mänskliga elementen står på hoppets sida och kommer inte att förlora.

Ikonen kan å ena sidan beskrivas som en orörlig yta präglad av linjer och färger som blir bilder av gestalter och symboler, men å andra sidan som något som i samspelet med sin omgivning och de handlingar den omges av simulerar eller åskådliggör gudomlig närvaro. Konsthistorikern Bissera V. Pentcheva skriver: "The icon is just an imprint of form, but it simulates divine essence through the interaction of its imprinted surface with the changing ambience."¹³⁷ Genom *Schicksals* präglade yta – inristad och ordlös – förs betraktaren in i en annan verklighet, främmande och igenkännbar. För att ansluta sig till Pentchevas resonemang är den stämning och den interaktion som ingår i tillägnandet av *Schicksal* hanterandet av objektet bok och mötet med de inristade bilderna. Betraktaren förs in i en teckens värld, men med andra tecken och riktningar än de som vanligen finns mellan en boks pärmar. Bokformens betydelse är dubbel. Dels signalerar den en välbekant litterär form, dels anspelar den – liksom träsnittet – på den ordlösa romanens relation till medeltida religiösa tideböcker.

Commedia dell'arte

Schicksals femtonde kapitel, "Das Verbrechen", inleds med en bild föreställande en man i maskeraddräkt (bild 9). Han har inte förekommit tidigare och återkommer inte heller efter kapitlet. Genom att placera denna gestalt i förgrunden i första bilden, riktad mot betraktaren, blir den utkläddes en ledtråd och en öppning för betraktaren. Den utkläddes bär en harlekindräkt, ursprungligen en dräkt av säckväv med olikfärgade lappar, och senare med ett mönster av rombiskt ruttmönster i gult, blått och rött. På dräkten har han också Pierrots stora knappar. Både Harlekin och Pierrot härrör från commedia dell'arte-traditionen, men speciellt Pierrot har sedan förflyttats till den franska pantomimteatern.

Bilden av Harlekin möjliggör en bredare jämförelse med commedia dell'arte och en insikt i hur *Schicksal* använder och omformulerar ett etablerat uttryck. Med commedia dell'arte som raster framträder likheterna med påfallande tydlighet – trots uppenbara olikheter. Släktskap finns i karaktärerna, i föreningen av högt och lågt samt i rörelser och riktningar, både inom berättelsens ramar och i förflyttningen från scenen till betraktarens inre. När väl Harlekin-Pierrot har presenterats för betraktaren i kapitlets första bild framträder de övriga karaktärerna i ett bekräftande och fördjupande ljus. Kopplerskan och kvinnan i hatt ikläds rollen som La Ruffiana, försäljaren/förföraren som Brighella och den puckelryggige som Pulcinella.

La Ruffiana är inom commedia dell'arte en äldre kvinna med ett förflutet som prostituerad, och ibland är hon kopplerska (vilket namnet betyder).¹³⁸ Hon påverkar ofta det unga älskande paret relation genom att intrigera. I senare versioner utvecklas karaktären snarast till en häxa.

Brighella tillhör tjänarna, men är ofta i de högre skikten av denna grupp. Senare framställs han som en man ur den lägre borgerligheten och kan till exempel driva ett värdshus eller en bar. Hans mask har en krokig näsa och ofta också en tydlig mustasch liknande den som försäljaren/förföraren har. Brighellas mask signalerar självförtroende i kombination med ondskefulla avsikter. Namnet Brighella härstammar från *briga* ('problem'), *brigare* ('intrigera' eller 'fiffila') och *imbrogliare* ('lura', 'blanda' eller 'förvirra').¹³⁹ Den brittiske danshistorikern och förläggaren Cyril W. Beaumont beskriver Brighella som:

A sly rogue, a dangerous rascal with an ingratiating manner. The forerunner of the confidence trickster, he has no scruples as to the use of perjury or theft. Lively and insolent with women [...] Skilled in flattery, able to sing, play and dance, he is unmatched at making himself a welcome, if uninvited guest. In short, he is a prince of wheedlers.¹⁴⁰

Även i andra beskrivningar är Brighella en våldsam och hämndlysten intrigmakare som förför kvinnor och dricker bort sina pengar.¹⁴¹ För publiken kan Brighella fungera både som en påminnelse om, och en befrielse från, egna mörka sidor och tillkortakommanden. Hans fräckhet och illvilja når in till vår egen upplevelse av att vara människa.¹⁴²

Även Pulcinella är en tjänare och en karaktär som kom att fortsätta i den figur man i Sverige och Tyskland har kallat för Kasper och i Storbritannien för Punch. Han är en upptågsmakare som sätter sig själv i första rummet, men ändå lyckas han på olika sätt lägga sig i och ibland reda ut andras angelägenheter. Pulcinella har en puckelrygg och är en bonde som lämnat livet på landet och blivit något av en social kameleont som kan dyka upp i vitt skilda situationer. Commedia dell'arte-skådespelaren Antonio Fava beskriver Pulcinella som en för lågt stående figur för att kunna erbjuda publiken någon tydlig identifikation: "Pulcinella concerns us all, anyone caught in a moment of weakness, of extreme difficulty, of urgent need, faced with something which requires an immediate leap to escape – right now, *mò mò*."¹⁴³

När *Schicksals* Harlekin-Pierrot lämnar scenen i slutet av "Das Verbrechen" tar han av sig masken. Det kan tolkas som en anspelning på en så kallad *mask-shot* även om den inte görs fullt ut här. *Mask-shot* innebär att skådespelaren under ett kort ögonblick tar av sig masken och vänder den mot publiken för att signalera en förändring i känslan, och sedan flyttar tillbaka masken igen. Rörelsen är en inbjudan till publiken att känslomässigt delta i det som händer på scenen (till exempel med skratt). Michele Bottini, som är skådespelare och konstnärlig ledare för *Scuola D'Arte Drammatica Paolo Grassi* i Milano, beskriver att den vända masken blir ett slags spegel, genom vilken publiken kan blicka inåt. Samtliga karaktärer i *commedia dell'arte* kan utföra en *mask-shot*, men det är framför allt förknippat med Harlekin som i sin karaktär förkroppsligar en social spegel. Med Har-

lekin förstärks effekten så till den grad att upplevelsen når publikens inre och befriar den (i komedins fall genom skrattet).¹⁴⁴ Alltså: genom Harlekins blick träder jag in i *Schicksal* med commedia dell'arte som perspektiv.

Litteratur- och dramaprofessorn Robert Henke betraktar commedia dell'arte som både fri och formstyrd och beskriver hur form och frihet förenas på tre nivåer. Den övergripande nivån är handlingen under vilken samtliga skådespelare är samlade, därefter finns nivån med skådespelarnas repliker och interaktion i de olika scenerna, och slutligen finns nivån där dessa scener byggs ut genom de olika skådespelarnas röster, gester och rörelser.¹⁴⁵ Översatt till *Schicksal* kan relationen mellan form och frihet beskrivas som ödesbestämd och samtidigt som en kamp mot ödet. Frågan är vem kvinnan är i denna bakvända fars. Som vi ska se nedan passar flera av karaktärerna mycket väl in i komedins roller, dock inte kvinnan. Ju mer inristade de övriga karaktärerna är i en fast form, desto mer betydelsefullt blir det att kvinnan hamnar utanför.¹⁴⁶

Schicksal – ett egenartat uttryck

När betraktaren tillägnar sig *Schicksal* uppstår en intim relation till verket, samtidigt som verket utgör en värld som skiljer sig från betraktarens verklighet. I detta ligger en viktig paradox. Det unika och materiellt betonade tilltalet når människans inre verklighet (empati? medlidande?), vilket gör uttrycket och tilltalet mer accentuerat än om det vore ett realistiskt/naturalistiskt uttryck. Ordlösheten och materialiteten konstruerar därmed en frånvaro av verklighet som i sin tur skapar en högre närvaro av något annat än "verkligheten".

Tekniken spelar en avgörande roll för inverkan på betraktaren. Inför ett realistiskt skildrat motiv, säg en målning, ser betraktaren penseldrag som spår av utförandet. Men den målade världen är som en utspänd del av vår egen verklighet, som en dimension där utförandet verkar komma inifrån eller bortom duken och manifestera sig i färgstråken. Känslan av synupplevelser och rörelser i bilddjupet finns då redan, medan det i *Schicksal* och även i *Enfance* är en pågående handling i bilden där ristningarna "tar hand om" gestalterna och deras rörelsemöjligheter. Är det då inte vad man kan säga vara expressionismens syfte generellt – att nå in till en djupare inre

sanning än realismens (eller den levda verklighetens) yttre objektiva? Vad gör den ordlösa romanen speciell i det avseendet?

Kropparnas rörelser ger en igenkänning utan att uppvisa några känslouttryck. Beträktaren blir inte tillsagd att känna, utan förs helt enkelt in i bildvärldarna. Dessa bildvärldar är lika täta eller fullständiga som den verklighet vi befinner oss i. Skillnaden är att i *Schicksals* och i *Enfances* ordlösa universum pågår själva utförandet av världen i djupa skårar och vitt mot svart. Beträktaren är därmed med om utförandet eller tillblivelsen.

När betraktaren tillägnar sig *Schicksal* öppnas inte bara ett universum upp, utan också de delar av andra uttryck och idéer som verket spelar med – i film, dans, teater, bildkonst och litteratur. *Schicksal* och den ordlösa romanen som genre var i det avseendet ett *Gesamtkunstwerk*, ett allkonstverk. Det vid en första anblick reducerade uttrycket *ordlös roman* – svartvit och utan text, ljud och rörelser – utgjorde ett spel med samtida medier och med sekellånga genretreditioner.