

4. "BERÄTTANDE" – BLIR NÄRVARO OCH RÖRELSE

Berättandet i *Schicksal* är svårgripbart eftersom jag som betraktare saknar de vanliga redskapen för detta uttryck. Det hjälper inte att vara en frekvent serieläsare eller en på andra sätt bildvan person eftersom *Schicksals* uttryck ändå är främmande för mig. Jag får ingen kontroll över bilderna och måste hela tiden styra bort från en invand litterär läsakt. Olika bilder och bildelement hör ihop utanför berättarstrukturen, eller skapar en annan sorts berättarstruktur: relationer och upprepningar (även detta en dansliknelse) mellan bildelement och ämnen från olika delar av berättelsen. En paradox är att varje bild bär med sig den sammantagna romanen, och ändå utspelas enskilda scener i varje bild. Varje bild bär med sig spänningen mellan vägen utför – ödet – och motståndet mot detta öde och ett hopp om något annat. Händelsen med det dränkta barnet ställs mot ljuset på himlen och i vattnet. Kvinnans kropp i förtvivlan visas jämsides med skyddet av trädets närvaro. Det omsorgsfulla utförandet (konstnärshandens omsorg och de omgivande elementen i bilden) manifesterar kvinnans förtvivlan och barnets död.

Boken kan beskrivas som en "inbjudan" till en traditionell berättelse och läsakt. Uttrycket bjuder in till vanemässigt läsande, men sätter samtidigt stopp för detsamma. Benämningarna "bok" och "berättelse" lockar in betraktaren i innehållet, likt hur *Die Brücke* löste skillnaden mellan hög och låg kategori – och nådde alla grupper i samhället – genom att skifta matrisen av nationell kultur från innehållet till mediet (se kapitel 2).¹⁴⁷ I fallet ordlös roman, och kanske i synnerhet för *Schicksal*, framträder detta

förenande av högt (det fina japanska pappret, det konstnärliga uttrycket) och lågt (huvudpersonens låga sociala status, klassperspektivet) som avgörande. Egenskapen ligger både i materialiteten och i inbjudan till en igenkännbar form. Möjligen ska det inte beskrivas som ett förenande utan som ett krav – som ett *måste* för att få den ”höga” gruppen att se den ”låga” och att visa den högre gruppen att de lägre ansedda sitter inne med en sanning som behöver bevittnas.

I det här kapitlet kommer olika vägar genom *Schicksal* att prövas: först genom en närstudie av kapitlet ”Die Flucht” från början till slut, därefter i en undersökning av de bildelement som upprepas genom hela boken – träd, fönster och ljussken – och slutligen i en belysning av vissa element som inte behöver upprepas många gånger men som är signifikanta. Till dessa bildelement räknar jag djuren, maskerna och döden. Döden är både upprepande och signifikant. Avslutningsvis reflekterar jag över hur bilder i *Schicksal* förmedlar på olika sätt och vad som driver förloppet framåt.

Kapitel 16: ”Die Flucht”

Kapitlet ”Die Flucht” består av nio bildsidor. Blickperspektivet växlar hela tiden mellan dem som flyr och dem som jagar. I det föregående kapitlet har kvinnan i självförsvar, och för att rädda den puckelryggige (som i sin tur försökt skydda henne), slagit ihjäl förföraren med en yxa. Nu flyr hon från polisen och får hjälp av den puckelryggige. De flyr genom olika miljöer, ut på landet, med droska, tåg, till fots, och slutligen i rasande fart i en hästdroska. De fångas inte i detta kapitel, men de slutar heller inte att fly.

*Sida ett:*¹⁴⁸ Den första bilden i kapitlet (bild 10) har det minsta av *Schicksals* olika bildformat. (Ett litet format kan uppfattas som ”längre bort”, vilket gör att den följande scenen med poliserna och hunden kommer närmare betraktaren.) Centralt i bilden är en droska och en häst. Kusken bär hög hatt och i handen som är på väg att föras fram mot hästen håller han en piska. Hans cape flyger bakåt. Detta tillsammans med hästens öppna mun och lyfta ben visar hastigheten. Samtidigt ger bilden ett intryck av att allt är helt fast och fixerat, likt en mardröm där den sovande försöker fly men inte kan röra sig. Även droskans skugga fixerar och upplevs mer som ett träsk i vilken droskan fastnar än som en skugga i hög fart. Det

finns en spänning, en dragkamp mellan olika enheter – flykten och far-
ten å ena sidan och orörligheten å den andra. Bredvid kusken, närmare
betraktaren, står den puckelryggige mannen. Hans ena hand är höjd som
för att mana på kusken och hästen. Bakom dem sitter kvinnan, hukande
för att gömma sig. Hennes ansikte är dolt i händerna. Allt det som omger
droskan är farligt och framstår som fixerat: skuggan efter droskan, skuggan
i vilken den bakre mannen står, fönstrens mörker. I bakgrunden syns det
som ekipaget vill fly till, till räddningen: landskapet med båtar som glider
på vattnet, berget och bebyggelsen långt borta och omgivna av ljuset från
himlen. Mellan de två delarna av hot och räddning finns ett stängsel – vi
vet redan här att räddningen aldrig kan bli annat än en hägring.

Sida två: Nästa bild är dubbelt så bred som den föregående, men har
samma höjd. Nu visas de jagande poliserna och deras hund. Dessa tre och
ett vittne till flykten befinner sig i bildens centrum, men har sina ansikten
vända bort från, eller dolda för, betraktaren. Den panik och desperation
som de flyendes kroppar uppvisar i den förra bilden finns inte alls hos po-
liserna, som i stället framstår som lugna och behärskade. Den ena polisen
har en käpp och den andra vilar sin kroppstyngd på höften. Bara hunden
har bråttom. När vittnet pekar ut de flyendes riktning realiserar de poten-
tiella hoten från föregående bild. En familj (mamma, pappa, barn) tittar i
den riktning som vittnet pekar och tre personer lutar sig nyfiket ut genom
två fönster. Riktningen skapar en spänning, en elastisk dynamik: poliser-
nas riktning mot vittnet, vittnets och hundens riktning (tydligast av alla)
i de flyendes riktning. Hunden tycks redan ha fått vittring. Två kvinnor i
ett fönster riktar sig mot varandra och mot scenen med vittnet och poli-
serna, en tredje kvinna (i ett annat fönster) riktar sig mot vittnet eller ned
mot gatan, en familj (som saknar anletsdrag) riktar sina kroppar både mot
scenen med vittnet och i de flyendes riktning. Ytterligare en spänning i
riktningarna är att scenen här pekar ut vägen åt höger medan de flyende i
föregående bild flydde åt vänster. Riktningsskiftet beror på att betraktar-
blickens perspektiv är vänt: från de flyende till dem som jagar, förtydligat
genom bildstorleken. I bildens högra hörn, över de mörka husen, syns en
vit, fri himmel.

Sida tre: Perspektivet har flyttat tillbaka till den puckelryggige och
kvinnan (bild 11). De sitter på ett tåg. Även här är kropparna påfallan-
de uttrycksfulla. De fångar essensen av känslan och situationen, men blir

ändå inte stiliserade, utan igenkännbara. Det är kropparna som väcker känslan och empatin hos betraktaren. Kropparna uttrycker inte bara att den puckelryggige och kvinnan är i en desperat och riskfylld situation, utan de visar också på ensamheten för respektive kropp. De kommunicerar inte med varandra. De är, såsom man är i ångesten, helt isolerade, trots att de flyr tillsammans och sitter så nära att de rör varandra. Kanske lider de också helt olika kval: den puckelryggige över den väg han bestämt åt kvinnan och som nu, utan hans vilja, lett både honom och henne hit, och hon över den handling hon utfört. Den puckelryggige är i bildens centrum. Hans kropp är symmetriskt placerad, tyngden med underarmarna mot knäna, ansiktet koncentrerat riktat ned i golvet, händerna hårt knutna i kroppens mitt. Man kan se hur händerna vrider sig mot varandra. Det är med hjälp av händerna som känslorna får kontroll men också utlopp. Hans energi slutar i händerna. Kvinnan är slut i sin kropp: benen ihop, armarna antingen tätt vid sidorna eller något bakåt, ansiktet vänt ut genom fönstret mot det helt vita bildfältet (där hennes energi slutar). Betraktaren kan inte se vad som finns utanför i det vita, lika lite som hen kan se något i det mörka fönstret i kapitlets första bild. Kvinnan är mer dold än den puckelryggige. Betraktaren ser varken hennes ansikte, händer eller fötter.

Den puckelryggige och kvinnan är vända åt olika håll, men de enas i hur de riktar sig mot de utskurna ytorna, mot ljuset, mot bildens vita fält: den puckelryggige mot det upplysta golvet, kvinnan mot fönstrets ljus. Här är rörelsen en annan än när de flyr i droskan. Personerna är stilla, utan försök till rörelse, men rör sig ändå genom tågets rörelse. Det finns ingenting annat att göra än att sitta stilla, vrida sina händer, blicka ut genom fönstret och låta tåget försöka rädda dem. De befinner sig här jämsides med bildytan, nära betraktaren. Deras kroppar upprättar en nära relation till betraktaren som med sin kropp nästan är där.

Sida fyra: Här fångas hela händelsen i en enda liten bild (bild 12). Scenen kan beskrivas som uppdelad genom fem horisontella linjer. Högst upp: molnet, som är mörkt ned mot de flyende och ljust upp mot skyn. Under detta: tåget, rälsracket och bron. Under dessa: en flod med en båt. I egen-skap av att vara ett fordon blir båten här också en tanke om flyktväg. Det visar sig vara riktigt, vilket förstärker uppfattningen att varje bild bär med sig en fortsättning. Om händelserna är ödet, kan inte kvinnan själv helt påverka de steg som tas. Båten uppenbarar sig och uppmanar "Använd

mig!” likt föremålen i *Alice i underlandet* (“Ät mig! Drink mig!”). Samtidigt finns det även i detta en spänning. Är kvinnan en bricka 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 mot något bättre. Ansatsen ger ett motstånd i bilderna mot det determinerade – som om det finns ett hopp.

Under båten och floden finns bilen med poliserna och vägräcket. De två räckena följer på varandra och bildar ett stängsel som löper genom hela bildytan. Även om tåget åkt förbi det i sin egen del av bilden så fångas det in bildligt genom stängslet. Också båten ligger inom polisens stängsel. Poliserna är vända mot tåget, och vi vet från förra bilden att kvinnans blick ut genom tågfönstret troligen riktas mot dem. Längst ned under polisernas bilddel springer hunden, som nästan har kommit i kapp tåget. Framför nosen syns en liten svart rörelse: vittringen. Samtliga skuggor sträcks ut ur bilden, framåt mot betraktaren.

Ytterligare en sak att iaktta är trädet. Det är det bildelement som bryter av linjerna eller uppdelningarna av bildrummet. Det sträcker sig från båtens bilddel till molnets, men utan att tillhöra någon av dem. Även om marken bredvid floden är på samma nivå som floden och båten så är den en egen del av bilden: bakgrund till polisernas del och förgrund till båtens. Den sträcker sig förbi molnets del och fortsätter utanför bildramen. Trädet är det enda i bilden som är vertikalt, och det enda som inte följer en rak linje. Liket flera andra träd i *Schicksal* lutar sig trädet över händelsen, som för att lyssna och iaktta utan att ingripa. Molnet kan vara dess bundsförvant här. De lutar eller sträcker sig mot varandra och över händelserna som om de viskar om det som sker.

Sida fem: Blickperspektivet är vänt till de flyende. I bildens centrum: en båt, och i båten den puckelryggige som rör och kvinnan, som återigen vänder sig bort men samtidigt vänder sig mot ljuset. Det vita i bilden (det karvade i blysnittet) är vattnet, himlen, åran, delar av båten, kvinnans ansikte. Det svarta (det orörda i blysnittet) är vattnet, himlen, båten, mannen. I landskapet är den vänstra delen av bilden ljus (solen på väg ned på himlen och i vattenspeglingen) och den högra delen svart. I båten är det tvärtom: kvinnan lysas upp och mannens gestalt är mörk. Det har att göra med att kontraster krävs för att gestalterna ska synas tydligt, men omger också kvinnan med en stämning. Detta kan kanske beskrivas som att hon

väljer bort eller ger upp sin tillvaro och vänder sig in i något annat (ett ljus, en försoning, ett uppgivande, ett avslöjande). Längst bort, bakom kullarna och helt svarta, syns konturerna av en bebyggelse. Den potentiella räddningen är alltid längst bort i bilden, tillgänglig i synfältet och i tanken men omöjlig att nå eftersom den i nästa bild återigen är längst bort. Också det liknar en mardröm, där den sovande jagar något som hela tiden försvinner.

Sida sex: Liksom i bilden med tåget och bilen syns här både de som flyr och de som jagar inom samma bildruta, men här i omvänt perspektiv. Poliserna och hunden är svarta konturer i bakgrunden. De vänder sig inte mot de flyende. Den puckelryggige och kvinnan ser däremot poliserna. De flyende gömmer sig mellan växtligheter: gräs och trädstammar. Den puckelryggige kikar fram bakom en stam. Längst ned i vänstra hörnet, som varken är polisernas eller de flyendes del av bildrummet, finns en skugga. Den liknar den puckelryggiges eller kvinnans kropp, men stämmer ändå inte med deras position och placering. Polisernas och hundens skuggor ligger, som i bilden med tåget och bilen, ut mot betraktaren, men den här skuggan är placerad något utanför bilden. Är det betraktarens egen skugga som har äntrat scenen? Eller det oundvikliga slutet – ödet – som inte går att hålla undan längre? Det är en skugga som inte har någon verklig kropp, som inte är en skugga av något, utan är sin egen.

Sida sju: Här visas samma scen men med omvänt perspektiv. Poliserna har fått syn på de flyende och pekar mot träden som är svarta och slutna. Betraktaren ser dock inte dem som flyr och delar därmed inte polisernas blick även om perspektivet är vänt. Det skiljer sig från föregående bild, då betraktaren ges den puckelryggiges blick, men stämmer överens genom att det är just den puckelryggiges och kvinnans blick som intas och upplevs av betraktaren. Detta förhållande gäller oavsett perspektiv i bilden. Den främre polisen och hunden är en enhet genom riktningen, intensiteten och de ljusa ytorna. Den bakre polisen står avslappnat rak med händerna i fickorna och befinner sig mer i skugga. Himlen är mörkare över den del där den puckelryggige och kvinnan gömmer sig och vit ovan poliserna och hunden. Mellan de två "motståndarna" står ett träd. Trädet ser ut som en vakt vid sin post med vapnet i handen: en vakt som antingen skyddar rymlingarna från polisen eller vaktar dem som i ett fångelse. För det första alternativet talar att träden fungerat som ett gömställe för dem som flyr samt att den utsträckta grenen mot poliserna är som en stoppande hand.

Grenarna som sträcker sig mot de flyendes bildhalva är mörka och diffusa och flätas in i de övriga träden. Man kan också se trädet självt såsom fångat. Som om det skydd som kan förknippas med träden i övriga bilder inte gäller det här trädet. Det kan inte böja sig över scenen utan hålls upp med ett trädstöd.

Sida åtta: Här är perspektivet vänt igen (bild 13). Först ser det ut som om enbart den puckelryggige är avbildad. Kvinnan kan tänkas befinna sig bakom honom. I så fall delar betraktaren och kvinnan blickperspektiv och ser båda mot den puckelryggige och den mörka skogen. Har kvinnan backat så mycket från skeendet (gett upp?) att hon befinner sig utanför bilden? Här hamnar betraktaren i den puckelryggiges position. Men så syns en svag och tunn vit linje på den puckelryggiges rygg. Är det mannens puckel eller kan det vara kvinnans huvud? Det som först ser ut att vara en del av mannens underkropp blir då kvinnans axlar och rygg. Hennes kropp är placerad halvt utanför bilden, i betraktarens position, men hon är ändå kvar i skeendet. Bilden har nästan bara mörka ytor. Endast glimtar av kritvit himmel syns i bildens övre del mellan trädstammarna. Här är mörkret räddningen och ljuset hotet. Ljuset är i flera bilder båda dessa: räddning och försoning men samtidigt det som kan avslöja och fånga. Ljuset är sanningen, och synliggörandet av sanningen kan vara både positivt och negativt. Tre träd är avhuggna till stubbar. De övriga vinglar åt olika håll, som om de likt den puckelryggige spejar efter förföljarna. Den puckelryggiges kropp är stilla, spänd och tyst.

Sida nio: Hela kapitlet sluts samman i en helhet genom likheterna i den första och den sista bilden som båda visar de flyende i en droska dragen av en häst (bild 14). Likhetererna lyfter också fram skillnaderna. Det här är kapitlets mest fartfyllda och dramatiska bild. Här agerar den puckelryggige själv kusk. Vagnen drar fram i en sådan fart att den är nära att välta (hjulen lyfter från marken). Hästen sträcker sin hals och sitt huvud mot vägen i fjärran och ser ut att le. Den puckelryggige är beredd med piskan och hans rockskört flyger i farten. Kvinnan lyfter sina armar som om hennes kropp är på väg att falla ut. Här är inte droskan fast som i en mardröm utan följer de flyendes vilja. Farten i ekipaget kontrasteras av den stilla floden, båten, blommorna och polisernas svarta siluetter vid flodräcket. Mittpunkten i bilden ligger mellan droskan och den stora skuggan under den. Är det ens en skugga? Kanske är det marken under gräset och vägen

som leder fram till bron? Som ett stup? Det kan vara båda delarna. Skuggan skiljer de svarta siluetterna från de flyende. Effekten kan jämföras med skuggan av droskan i första sidans bild, som framstår mer som ett träsk i vilket droskan fastnar. Här är det i stället en skugga i hög fart. Likt en stor fågel svävar den över landskapet, en förföljande ande som hinner i kapp de flyende och som samtidigt, som en bevingad häst, hjälper dem i flykten.

Det finns flera bildelement som ger hopp om att flykten ska lyckas: siluetterna som blickar ned i floden som om de tror att de flyende drunknat, den höga farten (inte som en mardröm), den ljusa vägen bort, det strålände, himmelska ljuset i horisonten och hästens segerlika uttryck. Samtidigt får likheterna mellan första och sista bilden också innebörden att ingenting ändå har hänt, att alla bilder dem emellan inte finns där för att driva på en berättelse utan för att föra betraktaren inte framåt (linjärt) i ett narrativ utan inåt i bilden och sig själv (två ändar av en linje). Påtagligt i hela kapitlet är kvinnans passivitet och den puckelryggiges aktivitet i flykten. Det är den puckelryggige som jagar på kusken, vrider sina händer, ror båten, spejar fram bakom trädstammen och så vidare. Även poliserna är aktiva på ett sätt som kvinnan saknar. Det är som om kvinnan hela tiden vet hur det ska gå och har en annan funktion med sin närvaro: inte att berätta i vanlig mening utan att väcka något hos betraktaren eller föra betraktaren djupare in mot en annan existentiell kunskap som handlar om en erfarenhet (det emotionella eller andliga).

Upprepningar

Schicksals upprepningar för fram berättelsen som en rytm, en dans eller som musik. Upprepningen finns i bildelement som återkommer relativt jämnt fördelat i berättelsen, men också i händelser som döden, som både är ett bildelement (döda kroppar och symboler för döden) och händelser (karaktärer dör). Upprepning och rytm har också med galleriet av karaktärer att göra. Vissa återkommer genom flödet, som om den kvinnliga huvudrollen inte kan undkomma dem. Med undantag av den puckelryggige dör alla karaktärer som presenteras med en kapitelrubrik: fadern, modern, försäljaren/förföraren, barnet, kärleken och skräddaren. Andra återkommer som onda andar som hon inte kan bli kvitt: förföraren, kvinnan i hatt,

kopplerskan och den puckelryggige. Karaktärerna som återkommer genom flödet är något mer än sina egna personer. De är oundvikliga delar av kvinnans liv. Samtliga karaktärer symboliserar moraliska värden, dygder, laster eller synder: fadern (drinkaren), modern (dygden/fliten), förföraren (synden), barnet (oskulden), kärleken (livet/godhet), skräddaren (plikten) och kopplerskan (fördärvet). Romanens huvudperson, kvinnan, är det tomma sållet som fylls av de andra.

Träd

Den sista bilden i *Schicksals* tredje kapitel, "Die Mutter", har en liten bild som visar kvinnan på väg bort från kyrkogården (bild 15). Nu är båda hennes föräldrar begravda. Kvinnan är placerad längst ned i bilden. Längst upp står tre svarta träd. Hennes kropp fortsätter utanför bildrutans nedre kant, och trädens kronor fortsätter ovanför bildrutans övre kant. Trädens grenar sträcks ut som armar, som om de håller i varandra eller vinkar farväl till kvinnan. De bildar också ett stängsel som tycks markera att kvinnan måste gå åt det andra hållet. På andra sidan kyrkogården finns ett verkligt stängsel där dörren, genom vilken kvinnan har gått ut, är öppen. Mellan träden syns gravstenarnas kors och mellan korsen ytterligare en form. Är det en tredje sten som ännu inte fått sitt kors, men som väntar på kvinnans död? I så fall står träden beredda med vetskapen om vad som ska hända. De är vittnen men bär också på den erfarenhet som kvinnan (och betraktaren) ska få. Antalet grenar, gravar (både markerade på marken framför korsen och i gravstenarna) och galler i stängslet är tre och detsamma som antalet medlemmar i kvinnans familj, fadern, modern och kvinnan, och även samma som i treenighetens fader, son och heliga ande.

I bokens femte kapitel, "Der Reisende", förförs kvinnan av en resande försäljare. Bilderna som skildrar uppvaktningen, förförelsen och scenen efteråt (kapitlets fjärde, femte, sjätte och sjunde sida) visar träd som på varje sida ändrar karaktär. Det är olika träd för varje bild, men förändringen kan ses som förändringen för själva symbolen *träd*. Först är stammen stadig och trädet lutar mot kvinnan, som vänder sin kropp och sitt ansikte mot trädet och sin rygg mot mannen. Sedan vänder sig kvinnan om och slår följe med mannen. Bakom henne står ett smalt träd med några få, små grenar. Dessa sträcker sig halvt mot kvinnan, som om de förgäves försöker stoppa henne. Under förförelsen syns varken kvinnan eller försäljaren. Central är i stället

kvinnans get som bräker mot himlen och mot ett stort svart träd (bild 16). Trädet är, trots sin tjocklek, separerat från skeendet genom en linje som visar konturen av den kulle som geten står på. Genom getens aktion kommer trädet ändå i kontakt med scenen. I den följande bilden ligger kvinnan på mage med ansiktet begravt i händerna (bild 17). Bredvid henne sitter försäljaren. Han gör inte längre något försök att ställa sig in. Över kvinnans huvud hänger grenar ned. Det ser ut som att grenarna och bladen vill trösta och övervaka. Mellan grenarna och kvinnans huvud strålar ljuset.

I bilden som skildrar kvinnan efter barnmordet, är trädens närvaro påfallande (bild 2). Träden i mörkret tröstar och vakar – särskilt trädet som kvinnan omfamnar. Trädet utan blad, som förenar vattnet med himlen, pekar ut barnets linje från döden till himlen och ljuset. Granen i bakgrunden bevittnar barnets öde och pekar också det mot himlen. Trädet som kvinnan omfamnar förstärker hennes känsla av förtvivlan. Beträktaren kan genom den kroppsliga igenkänningen av kvinnans kropp mot trädets yta nå in i kvinnans roll.

När kvinnan har fångslats för barnmordet visas fångelset utifrån. En vakt patrullerar utanför muren. Bakom muren (hos kvinnan som inte syns) tornar en trädkrona upp, svart och diffus i konturerna. Det ser ut som om det är en skugga av ett träd som står utanför muren. Men det är ingen skugga, eftersom den då skulle fortsätta på murens utsida, utan återigen en skugga som inte är en skugga. På så vis befinner sig trädet både innanför och utanför muren, och till och med så långt ut som hos betraktaren, likt skuggan i bild 14 i kapitlet "Die Flucht".

När den puckelryggige går med begravningskransen på armen i bokens sista bild (undantagen epilobilden) skymtar två träd bakom muren liknande dem som finns på kyrkogården i bilden när kvinnan lämnar föräldrarnas grav (bild 18). Träden saknar blad och tycks ha väntat på henne alltsedan föräldrarnas död.

Träden har olika funktioner men är alltid på kvinnans sida. De kan förstärka en stämning, vittna om en händelse eller utgöra skydd för, och omtanke om, kvinnan. Trädet är det icke-mänskliga element som står närmast henne. Det följer hennes öde och delar med sig av sin stabilitet och sitt vara.

Fönster

Scenen då tre män drar upp den döda bebiskroppen ur floden bevittnas av allt annat animerat (bild 1). Det finns ingen skillnad mellan männens bevitnande å ena sidan och "fönsterögonens", de runda hjulens eller de lutande granarnas å den andra. Samtliga är koncentrerade och tysta med vördnad för barnet och i förskräckelse inför tragedin. De mörka fönstren är här vittnen i sig och man undrar inte, som i bilden när kvinnan och mannen flyr, vem som kan befinna sig inne i mörkret. Samtliga vittnen är besjälade och genom att se händelsen och barnet sker ett erkännande av något.

När kvinnan släpps ur fängelset i kapitlet "Der Bucklige" plockas hon upp av den puckelryggige mannen på gatan och förs senare av honom till en bordell. I bilden där han träffar henne finns ett fönster där persiennen tycks ha fastnat på ena sidan (bild 19). Högst upp i fönstret, över persiennen, sitter en draperad gardin. Fönstret blir till en solfjäder eller ett halvt slutet ögonlock – en förförisk blinkning. Antydningarna syftar framåt till den plats och sysselsättning mannen för kvinnan till. Planteringar av detta slag, liksom med båten i kapitlet om flykten, stämmer med berättelsens form.

Fönstret är en metafor för hur blicken kommer in utifrån. Det kan vara från betraktaren utanför bilden eller från något i bildvärlden som är utanför fönstret och kan dela betraktarens blick, bli ögon, ett vittne till händelsen. Det kan också representera potentiella hot, förstärka stämningar, markera instängdhet (gallerförsett) och vara en bild av det onåbara ljuset utanför. Fönster visade inifrån skildras inte som blickar på samma sätt som fönster utifrån, men de är medel eller gränser till att vara utanför eller innanför. De förra är förstärkningar av känslan medan de senare är som besjälade vittnen. Kvinnan tittar ut genom ett fönster när hon är jagad (två tillfällen). Ljus strålar in genom fönster när situationen inomhus är hopplös och mörk. Ljuset är då så starkt att det enbart är en vit yta men det når – med ett undantag – aldrig kvinnan.

Första gången ljuset strömmar in (utan att nå henne) är redan i första kapitlets tredje bild, när modern efter förlossningen ligger i sin säng. Ljuset belyser moderns kropp, den del av kroppen som burit och fött fram barnet, medan ansiktet befinner sig i mörker. Likaså är bebisen i mörker, men väggen bakom modern är upplyst. Liksom himlarnas ljus i exteriö-

rerna är lockande men oåtkomliga, är ljuset från fönstret oåtkomligt för kropparna i rummen.

I tredje kapitlet, "Die Mutter", syns i första bilden moderns och flickans hem med ett snett fönster i det sluttande taket. Modern och flickan befinner sig så långt bort som det går att komma från fönstret och dess ljus. Deras armar är knutna runt kropparna (flickans mellan de ihopknipna benen) och deras ansikten (utan ansiktsdrag) riktade nedåt. Nedanför fönstret står en säng som ljuset träffar. Fönstret och det ljus fönstret ger på golvet och på det lilla bordet är det enda i bilden som är helt vitt, alltså skuret av konstnärens hand. Nästa gång samma fönster visas är på fjärde sidan i samma kapitel, där vi ser modern ligga utsliten i sängen efter ännu en hård dag av arbete. Vinkeln är nu en annan, som om betraktaren sitter där modern och flickan satt i kapitlets första bild. Nu ser man att fönstret inte är placerat rakt ovanför sängen som det såg ut i förra bilden, utan en bit till höger om sängen. Det betyder dels att modern inte kan titta ut genom fönstret, dels att ljuset inte når henne. Precis intill sängen skärs ljuset av. I den här bilden strålar ljuset ännu starkare, men moderns bakgrund är kolsvart. I kapitlets näst sista bild befinner sig kvinnan återigen i rummets bakgrund. Även här börjar och slutar kapitlet på samma sätt. Skillnaderna mot den första bilden är att kvinnan i den sista är ensam i hörnet. I förgrunden står moderns kista, på vilken ljuset från fönstret (som inte syns men som vi vet är där genom den första bilden) strålar. Stolen skapar en skugga som likt en pil pekar ut fortsättningen. Även hon, kvinnan, kommer att sluta i kistan. Liksom i kapitlets sista bild (kyrkogården) pekar bilden med kvinnan och moderns kista fram mot kvinnans död. Det är bara som död man kan nås av ljuset. Ljuset når barnet i floden, modern i kistan och kvinnan när hon störtar mot döden i bokens sista kapitel. Undantaget är ljuset som når kvinnan i bokens enda hoppingivande delar i kapitlet "Die Liebe".

I den näst sista bilden i kapitel 14, "Die Last", sitter kvinnan vid ett fönster med huvudet sänkt i armarna på fönsterbrädet (bild 20). Det är ett av sex fönster där en exteriör syns, jämfört med tjugoen fönster med bara en svart eller vit yta. Rummet ligger helt i mörker, solen är antingen på väg upp eller på väg ned bakom hustaken. Husfasadernas fönster är riktade in mot kvinnan i rummet. Fönsterblickarna är hårdare här än i andra bilder: svarta, enade och med hustaken som arga ögonbryn. Kvinnan har lämnat

sin man skraddaren som hon aldrig älskat, för förföraren, och skraddaren hänger sig i sin förtvivlan. Förföraren utnyttjar och misshandlar kvinnan, men hon har ingen annan att vända sig till. Hennes öde är inte bara ett verk av makterna, utan också ett resultat av hennes egna val. Fönstrens blickar är en (själv)anklagelse över de val hon gjort och är inte bara passiva utan medspelande vittnen.

Om bilden med kvinnan begravd i sina armar är en bild utan hopp så är bilden på sjätte sidan i kapitel 8, "Die Liebe", en bild utan förtvivlan (bild 21). På en fönsterbräda i ett rum med öppet fönster står en blomma som dök upp första gången när kvinnan mötte mannen hon älskar (sida tre i samma kapitel). Utanför syns hustak (men inga fönster) och en vit himmel. I bildens högra förgrund står kvinnan böjd över spisen och lagar till något i en kastrull. I rummets vänstra hörn sitter mannen i en soffa och väntar på maten. Bordet är dukat för två. Det öppna fönstret med miljön utanför visar hur kvinnan nu antligen är en del av livet och av världen på samma villkor som andra. Det här är ett av enbart två öppna fönster i hela boken. Om det här öppna fönstret är livet, så är det andra döden.

Polisens jakt slutar med att kvinnan kastar sig ut genom ett fönster (bild 22). Efter att i alla rum (undantaget det i "Die Liebe") antingen ha stängts ute från ljuset utanför eller varit utsatt för hotet om förföljelse utifrån, sluts hon nu samman med ljuset. Polisernas skott har ännu inte nått fram till hennes kropp, men om hon inte faller ut kommer de att träffa henne. Döden är oundviklig. Ändå är det viktigt att slutet kommer genom kvinnans aktiva handling att kasta sig mot den vita himlen, och inte när hon skjuts ihjäl av poliserna i den mörka kammaren. Ljus genom fönster har följt henne genom bilderna, och nu sluts cirkeln. I den efterföljande bilden är svarta fönster återigen vittnen. Människor samlas runt kvinnans döda kropp. Kroppen syns inte i bild, bara folkmassan runt henne är synlig. Människorna pekar, tittar upp mot fönstret, tittar ned på kvinnan. Framför åskådarna står de två poliserna och hunden. Den ena polisen tänker en cigarett, den andra håller en näsduk över sin panna. Deras arbete är slut. Husen med sina svarta fönster står raka och stadiga i bakgrunden och iakttar utan att agera. Återigen vittnen.

Himlar och ljus

Himlarna med solens olika lägen är en annan upprepning av bildelement. Ibland är himlen bara himmel, en del av en stads- eller landskapsbild utan någon mer betydelse än övriga delar. I andra fall tar himlen och solljuset över och betyder något utöver att vara bara en himmel eller en sol. Jag räknar till elva sådana himlar.

Den första sidan i *Schicksals* första kapitel, "Kindheit", visar ljusskenet bakom en grupp hus. Skenet liknar strålkastarljus mer än solljus och kan vara teaterljus för den föreställning som nu ska börja eller sökljus efter någon som försöker undkomma. Nästa gång himlen är central för bildbetydelsen är på sjätte sidan i femte kapitlet, "Der Reisende" (se ovan under rubriken "Träd"), där kvinnans get bräker mot himlen (bild 16). Getens svarta huvud med den öppna munnen kontrasteras mot det vita ljuset. Solen är på väg ned bakom kullarna och geten ser ut att ropa i förtvivlan mot skyn. Från den helt vita solen strålar ljuset upp över himlen. På andra sidan står det svarta trädet. Trädet och geten håller ljuset mellan sina svarta kroppar. De riktar sig inte mot det som sker mellan kvinnan och försäljaren utan vänder sig bort och mot ljuset. Det finns inget de kan göra annat än att uttrycka känslor över det som sker. I stället för att bevitna detta så fördjupar de en känsla.

Nästa betydelsebärande himmel finns i bilden där kvinnan har lämnat sängen med bebisen. Bergstopparna utanför fönstret är svarta framför det starkt vita ljusskenet: en sol på väg upp som kvinnan måste hinna före. Samma himmel och ljus upprepas i bilden direkt efter där ljuset inte träffar kvinnan, som sitter mellan trädstammarna, men däremot floden som barnet ligger i (bild 2). Träden gömmer och himlen avslöjar.

I kapitlet "Die Liebe" är ljuset och himlen medspelare i flera scener. Mannen som blir kvinnans kärlek kommer för att laga en taklampa på bordellen där hon arbetar. Han tänder ljuset in i hennes liv. I kapitlets sista bild sitter mannen och kvinnan på en parkbänk. Hon lutar sitt huvud mot hans axel eller bröst. Ljuset faller på deras kroppar. Mellan paret och himlen finns ett staket. Även här finns alltså en gräns mellan ljuset – på den delen finns också fågeln och bergen – och kvinnan. Nu i stunden når ljuset henne, men hon är ändå utestängd från det. En vidare utredning av "Die Liebe" kommer i nästa kapitel.

Djur

Det finns fyra slags djur i *Schicksal*: get, häst, hund och fågel (förutom en bild från en bondgård med några kor och gäss). Djuren har sinsemellan olika betydelser, men de har också en mellanposition som grupp gentemot å ena sidan människorna och å andra sidan andra bevittnande föremål. De befinner sig just på gränsen mellan att agera i handlingen genom att representera, uttrycka och förmedla karaktärernas känslor och att vara passiva betraktare på så vis att de inte kan ändra handlingen hur mycket de än försöker. Djuren är budbärare. Denna observation förstärks av att det är djuren och inte människorna som har något som liknar ett talat språk. Människornas munnar är stängda, men geten bräker, hunden skäller, hästen gnäggjar och fågeln kvittrar. Det här innebär att ljudet har en funktion samtidigt som ingen förmedling sker genom mänskligt tal. Det är med andra ord bara varelser med ordlöst språk som får "tala". Detta kan förstås som ett sökande efter ett annat språk, eller som att det mänskliga språket inte längre har någon funktion.

Geten

Geten finns med i fyra av tio bilder i *Schicksals* femte kapitel, "Der Reisende", och i fjärde kapitlets sista bild där kvinnan går med tre getter på bondgården. Att geten fungerar som en symbol är tydligt. Den har ingen funktion i berättelsen eller för scenerierna, och försäljaren verkar inte ens lägga märke till att kvinnan hela tiden har den med sig i ett rep (som om den bara syns för betraktaren och kvinnan). Vid sidan av trädet är geten ensam när den bräker över förförelsen, och när försäljaren har lämnat kvinnan i sorg och skam är det runt getens hals hon kastar sig (bild 23) likt hur hon omfamnar trädet när hon dränkt sitt barn.

Geten bär med sig mycket symbolik i folktro och religion. Den har symboliskt förknippats med fruktbarhet, potens och det ohämmade. För att människor under medeltiden skulle minnas dödssynderna förknippades var och en av dem med ett välkänt djur. Geten blev då en symbol för lust. Associationer till det utsvävande och otyglade utgjorde troligen grunden till att djävulen ofta gestaltats med horn och bockfötter. För kvinnans öde kan också getens roll som försoningsoffer i Tredje Mosebok i Bibeln, där bocken får bära människans synder, vara relevant.¹⁴⁹ Geten är bunden i

varje bild och följer kvinnan på hennes väg ned i felbeslut, skam och oönskad graviditet (synd och fruktbarhet). Speciellt de två bilderna där geten är ensam respektive där kvinnan omfamnar den, bär djuret människans olycka och skuld.

Samtidigt är geten, till skillnad från kvinnan, himmelsk eller gudomlig genom att den når ljuset och omges av ljus. Liksom träden vet och förstår geten mer än människorna, men den har en något annorlunda roll. I scenen där geten bräker mot himlen står försäljarens väska bredvid (bild 16). Intill den är en påle nedstucken i marken och på den hänger försäljarens hatt. Runt pålen är ett rep knutet vars andra ände är bunden runt getens hals. Geten är alltså fast på sin plats, men den sträcker sig ändå in i ljuset. Som symbol för djävulen visar den, genom sin närvaro, att kvinnans val kommer att vara det felaktiga. Men med sin förening med ljuset är den inte helt entydig i sin symbolik. När beslutet är taget besjunger eller begråter geten valet, och efteråt finns den med som en tyst tröst i hopplösheten. Med de tre getterna som omger kvinnan i bilden som föregår "Der Reisende" förebadas djävulens handling.

Vid sidan av alla dessa symboliska betydelser är geten samtidigt en "vanlig" get precis som bilden visar. I den rollen är den en levande varelse som står på kvinnans sida. Geten i det här sociala sammanhanget är också den fattigas resurs för överlevnad eftersom den ger mat. Trots ett tvivelaktigt symboliskt bagage har den på något sätt blivit en get igen, som sällskap, värmekälla, näringskälla – och tröst.

Hästen

Hästen och hunden deltar i orsaksförloppet. De används av människorna som redskap. I verkligheten, utanför boken, är de också husdjur som genom historien varit människans närmaste följeslagare. Inte minst därför fungerar de som en länk mellan innehållet och människan utanför boken. Det finns sammantaget tio bilder som, var och en, visar en eller två hästar.

När fadern blir påkörd syns en skuggad häst med en svart vagn i bakgrunden, likt en begravningsvagn. Vid branden i familjens hus drar två svarta hästar brandkårens vagn till porten. På bondgården står en ljus häst bland andra djur och människor. I scenen på cirkusen balanserar ryttarinnan på en svart häst. I den efterföljande bilden syns en svart siluett av en häst framför det som liknar en bioduk. När kvinnan följer med förföraren

och lämnar sin man skräddaren drar ett svart ekipage förbi. Då kvinnan och förföraren befinner sig ute för att finna arbete till kvinnan ramar två svarta hästar in paret, ovan och under. Det ser ut som att förföraren pekar på den övre svarta hästen med vagnen när han pekar ut restaurangen. Under flykten används två hästar, båda ljust grå, alternativt ljusa men skuggade. De två hästarna som drar kvinnans begravningsvagn i bokens sista kapitel är grå.

Ser man hästens väg på det här utklippta sättet är det tydligt att den svarta hästen förebådar död, alternativt varningar för "vägen utför", och att den ljusa hästen betyder något annat som har med frihet och motstånd att göra. Ingen häst är dock helt vit. Det finns alltid linjer över kroppen som antingen kan förstås som skuggor eller som hästens färg. De allra ljusaste hästarna är de som inleder och avslutar kapitlet "Die Flucht".

Hästen är en symbol för frihet och styrka, men också för liv och död eller gott och ont, beroende på hästens färg och vem hästen är riddjur åt. Hästen som symbol har starka förankringar inom olika mytologiska föreställningar, och på motsvarande sätt kan skilda mytologier appliceras på hästarna i *Schicksal*. Exempelvis kan den ljusa hästen med de skugglika vingarna i sista bilden i kapitlet "Die Flucht" liknas vid en Pegasus. Men den kan också ses som Arvaker och Allsvinn ur den nordiska mytologin. Dessa två drog solvagnen över himlen och jagades ständigt av ulven Skoll (passande med schäfern som jagar dem). En annan mytologisk koppling till *Schicksals* hästar är dödsguden Hades i den grekiska mytologin som färdas i en svart vagn dragen av svarta hästar. Hades rike vaktas av en trehövdad hund som skulle påminna om att det inte fanns någon väg tillbaka för den som hade inträtt i dödsriket. Det svarta ekipaget liknar också en begravningsvagn.

Viktigare än olika mytologiska förlagor är dock att se till hästens funktioner i *Schicksal*. Hästen är både en symbol för döden och ett medel till flykt och räddning. På första och sista sidan i kapitlet "Die Flucht" har hästen samma uttryck och position: springande med grinande mun och med piskan över huvudet. I den sista bilden är hästen ljus men i den första mer svårdefinierad. Den är inte svart, möjligen grå, men den kan också vara vit och skuggas av den omgivande staden.

I flera fall är en svart häst med på den bild som föregår en bild där döden slagit till, som i fallen med pappan, mamman och skräddaren. De två

hästarna som drar begravningsvagnen med kvinnans kropp är grå. Hennes begravning skiljer sig därmed från de övriga. I delarna då kvinnan är i par med förföraren, det vill säga i den relation som leder till att skraddaren hänger sig och att kvinnan slår ihjäl förföraren, är hästarna svarta. Den svarta hästen syns på de platser de besöker – cirkus, bio, staden och restaurangen – som ett varsel eller som en varning till kvinnan. Mannen pekar till och med ut hästen i en av bilderna. I bilden framför bioduken är hästen central. Den står stadigt med sin ryttare som framstår som en polis eller en militär. Ett par som kan förstås som kvinnan och förföraren står längst ned i vänstra hörnet, snett bakom hästen. Häst och ryttare är helt riktade mot filmduken. På så vis riktas även betraktarens blick åt samma håll. Vad visas där som är så viktigt? Det är som en siluett av stad, av hus, men också av kroppar. De tre lamporna lyser upp skärmen och ringar in både den och hästen med ryttare.

Hunden

I *Schicksal* uppträder en och samma hund i flera bilder. Det är de civilklädda polisernas hund. Den fungerar som deras förstärkning och redskap och uppträder alltså aldrig utan dem. Det faktum att samma poliser återkommer ger intryck av en föreställning (dans eller teater) där rollerna *polis* och *detektiv* har tilldelats just dessa två män.

Hunden är med för första gången när mannen som kvinnan älskar har mördats och ligger död på trottoaren. Hundens och polisernas inträde kan här ses som en av de planteringar som nämns ovan. Nästa gång hunden är med är i slutet av det femtonde kapitlet, "Das Verbrechen", efter att kvinnan har slagit ihjäl förföraren. Poliserna visas till brottsplatsen. Hunden har sträckt koppel och är tydligt riktad mot huset där brottet skett. I nästa bild ser man den döda kroppen. Poliserna fotograferar den medan hunden står stilla tätt mot den ena polisens kropp. Den drar inte mot kroppen utan tittar, likt de övriga, på den döde.

I resterande två kapitel, "Die Flucht" och "Das Ende", ger hunden en antydning om polisernas vilja och riktning. De känslor som de känslolokalt professionella och noggranna poliserna inte uppvisar finns i hundens kropp. Den drar i kopplet, vittrar och springer mot de flyende. När poliserna och hunden till slut når fram till dörren som kvinnan gömmer sig bakom ställer sig hunden på bakbenen och håller framtassarna mot dörren. Svansen

är lyft i exaltation. I kapitlets sista bild springer hunden mot kvinnan samtidigt som poliserna skjuter i samma riktning (bild 22). Kvinnans språng ut genom fönstret är en flykt undan både kulorna och hunden. När kvinnan ligger död på trottoaren, omgiven av folkhopen, är poliserna och hunden de enda som inte står vända mot den döda. Nu är dock inte hunden en förlängning av poliserna. Den är riktad mot huset medan poliserna är riktade mot varandra, och den är också fortsatt aktiv på ett sätt som poliserna inte är, med huvudet uppsträckt och munnen öppen. Polisernas huvuden är nedsänkta mot varandra, och en av dem tänds en cigarett som en markering av att jobbet är avslutat. Hundens känslor och hets fortsätter när händelseförloppet egentligen är slut. Dess ivriga jakt saknar mening eftersom den saknar mål.

De traditionellt positiva symboliska betydelserna hos hunden, som trofasthet och mod, är svåra att se i *Schicksal*. Hunden kan visserligen också förknippas med djävulen. I sägnen om Faust uppträder djävulen i hundgestalt. Hunden i *Schicksal* är dock inte heller en självklart ond figur, utan snarare en oreflekterat känslostyrd driftvarelse som jagar det den uppmanas till och vars enda vilja är att jaga och utföra sitt uppdrag, oavsett mot vem eller varför jakten sker. Likt hästen och geten är hunden en förmedlare och fördjupare av känslor, men till skillnad från dem gestaltar den instinkt och drift mer än nyanserade känslor. Den är inte på kvinnans sida och den fördjupar aldrig hennes inre, utan i stället den hets och drift som jagar henne.

Det är av betydelse att hunden i *Schicksal* är en schäfer. Schäfern är en tysk hundras som avlades fram under 1800-talets slut.¹⁵⁰ Den hade en viktig uppgift som rapport- och räddningshund under första världskriget och kan därmed representera både nationen Tyskland och krigets våld. Adolf Hitler hade många schäferhundar under sin levnad, varav flera redan på 1920-talet. Huruvida den tanken fanns hos Nückel när han gjorde *Schicksal* är omöjligt att veta, och det har heller ingen större betydelse när man tillägnar sig boken.

Fågel

Fåglarna kan, likt hunden, uppfattas som en och samma varelse i olika situationer och med skilda stämningslägen. Samtliga bilder med fåglar är vad jag skulle benämna som stämningsbilder. De för inte handlingen fram-

åt utan befäster en stämning eller en känsla. Fågeln finns med i tre bilder i olika kapitel och med helt skilda känslouttryck eller stämningar.

På en parkbänk sitter kvinnan och hennes kärlek med armarna om varandra (bild 24). Solens strålar lyser fram bakom de mörka bergstopparna (tre till antalet, precis som i bilden där barnet dränks). I förgrunden i bildens högra del står ett träd. På den gren som pekar mot ljuset och solen sitter en fågel med huvudet höjt mot ljuset. Fågeln är det objekt som befinner sig närmast betraktaren. Genom dess uttryck kan betraktaren ta in scenen. Fågeln besjunger kärleksparet likt hur geten i kapitlet "Der Reisende" bräker under förförelsen, men här är sorgesången utbytt mot glädje. Geten och fågeln är båda riktade åt vänster, mot det strålände ljuset på himlen. Båda lyfter sina huvuden på samma sätt mot ljuset. Fågeln är fri och kärleksparet finns med, medan geten är bunden (repet sträcks ut) och paret i den bilden är dolt för betraktaren. Den tydligaste skillnaden ligger i detta: att den ena är bunden och den andra är fri.

I kapitlet "Der Verführer" sitter kvinnan vid ett bord. Framför henne på bordsskivan sitter den lilla fågeln. Kvinnan och fågeln är riktade mot varandra. Kvinnans ena hand vilar på bordet, med ett finger något utsträckt mot fågeln, och hennes huvud vilar i den andra handen. Fågeln står uppsträckt, väntande. Kvinnan är i valet mellan de två männen: den trygga maken som hon inte älskar eller den farliga förföraren som lockar henne, men som oundvikligt leder henne in i fördärvet. Fågeln bär valet i sin kropp genom att den inväntar ett beslut. Kvinnans ambivalens manifesteras i fågelkroppen. Även här är fågeln det objekt som är närmast betraktaren, men i samma linje finns också ett annat objekt: en fågelbur. Luckan är öppen. Fågeln är lusten och den förbjudna tanken som blivit fri. I "Die Liebe" var den helt fri, sjungande i trädet, men sedan har den stängts in i en bur för att nu försiktigt komma fram, lockad av kvinnans fingerrörelse, varken sjungande, flygande eller i sin naturliga miljö (trädet, utomhus). Fågeln, kvinnan och betraktaren befinner sig i skedet före beslutet och ingen vet helt säkert – även om man ändå vet – om den kommer att få flyga fritt igen.

Fågeln är det djur som tydligast fungerar som en symbol för kvinnan. När hon tvekar står fågeln stilla på bordet framför henne, och när hon är fri i sin kärlek sitter den högst upp i trädet och sjunger ut över himlen. I epilogen ligger fågeln död.¹⁵¹ Bara ett tjockt streck ligger då under bilden.

Bilden består bara av fågelns kropp, kroppens skugga och det svarta strecket. Munnen är öppen, benen spretar och pekar uppåt, klorna likaså. Kroppens uttryck, munnen, benen och den rundade magen bär, trots sin enkelhet (eller kanske tack vare den), ett starkt och känslomässigt vittnesbörd. Bilden av fågelns ger *Schicksal* och kvinnan ett oåterkalleligt sorgligt slut.

Masker

I *Schicksals* femtonde kapitel, "Das Verbrechen", förekommer flera bilder med masker och utklädningar. Men redan när förföraren nästlar sig in i kvinnans och skraddarens liv i det tolfte kapitlet, "Der Verführer", uppträder det första maskbeklädda ansiktet. Det är i bilden som visar de tre innan de går in i ett cirkustält tillsammans för att se en föreställning (bild 3). En kortväxt figur håller upp ett skynke för att visa dem in. Skenet inifrån ger en helt vit yta: ett ljus som lockar men som också gömmer det som förbådar händelserna. Inne bland publiken, i bilden efter, visas den puckelryggige och kvinnan i hatt, som båda är förebud om vägen till fördärvet. En person med mask, som döljer sin identitet och sitt uppsåt, representerar opålitlighet och en lögn. Av de tre i sällskapet är det bara förföraren som riktar sitt ansikte mot den maskförsedda. Han vet vad masken innebär. De andra två riktar sina ansikten nedåt framåt.

Nästa gång en mask finns med är alltså på första sidan i det femtonde kapitlet, "Das Verbrechen". Vid det laget har skraddaren hängt sig och kvinnan lever med förföraren. Denne berusar sig med sina vänner och slår kvinnan när han kommer hem. Kvinnan arbetar hårt på restaurangen och gråter över sitt öde. Bilden föreställer Harlekin-Pierrot som jag diskuterat under rubriken "Commedia dell'arte" ovan (bild 9). Harlekin och Pierrot är rivaler, där den stilige och smidige förföraren Harlekin lurar den godtrogne Pierrot och förför hans kvinna. Bara inom denne karaktär kan alltså valet eller kampen mellan omoral och dygd, eller mellan ondska och godhet, tolkas in.

Karaktären Harlekins betydelse kan utredas ytterligare. Det signifikanta med Harlekin är hans ambivalens. Han representerar både högt och lågt, godhet och illvilja, och han befinner sig både i centrum och i periferi. Ursprunget för Harlekins namn har diskuterats. En tidig (möjligen den

förste) Harlekin, skådespelaren Tristano Martinelli (1553–1630), sägs ha döpt sin karaktär efter en figur i Dantes *Divina Commedia*.¹⁵² Alichino heter en av de tio djävlarna som följer Dante och Vergilius till helvetet – ett namn som också kan härledas till mer folkliga traditioner där diverse djävuls- och demonkaraktärer kan heta "Hellequin" och "Arlequin".¹⁵³ Redan namnet på denna karaktär är en blandning av finkultur och folklighet.

Commedia dell'arte-skådespelaren Michele Bottini diskuterar denna dubbelhet i relation till den medeltida kyrkan. Kyrkan använde sig av bilder och religiösa passionsdramer för att undervisa den illitterata massan om kristendomen. Då människan enligt Bibeln var skapad efter guds avbild visas änglar och gud i dessa gestaltningar som människor, utan masker, medan demoner och djävlar som inte har mänskligt utseende bär mask.¹⁵⁴ I commedia dell'arte blir denna uppdelning mellan goda och onda komplicerad då det är tjänarna som bär mask och de högre stånden som inte gör det, alltmedan tjänarna driver på historien och utgör de karaktärer som publiken identifierar sig med. Kampen mellan ont och gott blir i stället en kamp mellan tjänare och herrefolk. Harlekin skapas av en blandning av dem som stod lägst i rang i samhället och av djävlar ur sagor, skådespel, myter och böcker. Han blir en revolutionsfigur som är massornas hjälte. Han tillhör det socialt lägsta skiktet och samtidigt har han förmåga att vända på alla hierarkier. Bottini beskriver det som att Harlekin erbjuder både en identifikation och ett hopp: "a hope of revolution as Arlecchino operates his small revolutions and subversions on the stage".¹⁵⁵

Harlekinkaraktären stod till en början utanför handlingen. Ofta var han placerad bakom den utspelade scenen och betraktade det som hände. Med ökad popularitet blev han en mer och mer central karaktär, men han behöll ändå sin säregna ställning som länk till publiken och som observatör.¹⁵⁶ I *Schicksal* rör han sig mellan positionerna framme vid scenkanten och som betraktare längst bak i bildrummet. *Schicksals* Harlekin-Pierrot har tappat all vigör. Hans dräkt spänner över den stora magen. Ändå är han inte helt överksam. Tummen pekar mot ansiktet och masken och resten av handen in mot kroppen, som om han visar betraktaren sin betydelse och också rörelsen inåt.

Harlekin-Pierrot står bakom en vägg nära betraktaren. Runt hörnet finns en trappa, och i rummet trappan leder till pågår en fest. Man ser girlander i taket och en folkhop som dansar och rör sig, och på trappsteget

sitter en man och en kvinna och vänslas. Genom att placera denna gestalt på första bilden, i förgrunden, riktad mot betraktaren, blir masken, utklädningen och anspelningarna på Harlekin och Pierrot centrala för hela kapitlet.

I bilden efter står förföraren tillsammans med den puckelryggige framför kopplerskan. Den puckelryggige har en mask för ansiktet, men vi känner igen honom ändå på rocken och den något kutade ryggen. Över lag är ansiktena i *Schicksal* mer obestämda i sina uttryck och drag än de masker som visas. I kapitlets tredje bild sitter kopplerskan i förförarens knä och i bilden som följer går det berusade sällskapet med kopplerskan, förföraren, Harlekin-Pierrot och den puckelryggige mannen mot kvinnans och förförarens hem. De tre förstnämnda har armarna runt varandra och sjunger. Den puckelryggige går lite framför, närmast betraktaren. Trots att två av dem bär mask så ser det ut som att även kopplerskans och förförarens ansikten är vita av gatubelysning, vilket får deras ansikten att likna masker.

Den efterföljande bilden visas inifrån kvinnans rum (bild 25). På knä skrubbar hon golvet när Harlekin-Pierrot sticker in sitt huvud genom dörröppningen. Det är bara pannan och masken som syns. Bilden kan jämföras med en bild från samma kapitel, när kvinnan slagit ihjäl förföraren och Harlekin-Pierrot lämnar lägenheten (bild 26). Det är här han utför början av en *mask-shot*. Han går mot och visar sig för betraktaren med masken i handen. Han har dock inget mänskligt levande ansikte. Ögon, näsa och mun är bara svarta öppningar och huvudformen en dödskalles. Han var mer levande med masken på än utan den.

Döden

Av *Schicksals* åtta större karaktärer – de som har en kapitelrubrik samt kvinnan – dör sju. Den enda överlevande är den puckelryggige. Det finns en intensitet i skildringen av dödsfallen – hur de dör och vad döden leder till för kvinnan – och även i fokuseringen på den döda kroppen, vare sig den syns i bild eller döljs av en samlad folkmassa. Barnets döda kropp skiljer sig från de övriga. Den är naken och alldeles vit och därmed karvad/utskuren av konstnären. Barnkroppen hålls upp för att kunna beskådas av allt animerat och av betraktaren utanför bilden.

Döden är en följeslagare genom hela *Schicksal*. Den är både en upprepnings och något signifikant, vilket beror på hur den uppträder. Döden visas i tre former. Till att börja med är den en händelse, som i fallen med föräldrarnas död, mordet på barnet och på kvinnans älskare, skräddarens och kvinnans självmord samt när förföraren blir ihjälslagen. Den tar också formen av döda kroppar: barnet, älskaren, skräddaren, förföraren och, i den sista och epilogartade bilden, fågeln. Slutligen – och mest sällsynt – är döden en gestalt. Harlekin-Pierrot är en sådan. (Diskussionen fortsätter i kapitel 5.)

Jämförelse med *Enfance*

De tydligast återkommande och – som betydelsebärande – utpekade elementen i *Enfance* är kroppar i beröring, fönster och ljus samt stegar och trappor.

Ljuset har en konkret kroppslig innebörd i huvudkaraktärens resa från den ljusa barndomen och in i det mörker som ögonsjukdomen orsakar. Ljuset blir i bokens sista bild en visualisering av frälsning och räddning i dubbel bemärkelse: förmågan att se ljus samt livets eller guds ljus (bild 27). På samma sätt blir mörkret både förtvivlan och en upplevelse av att synen försvinner. Huvudkaraktärens vänner befinner sig fortfarande i ljuset och de är där i rörelse, lek och gemenskap (bild 28). Det är en tillvaro som huvudpersonen inte längre tillhör. Hennes kropp är svart, som ett negativ av de andra kropparna och den hon var innan. Liksom i *Schicksal* kan huvudpersonen släppas in eller utestängas från ljuset beroende på situation. Att vara utanför ljuset är att vara isolerad från livet och gemenskapen. Genomgående flödar Bochořáková-Dittrichová:s bilder av ljus, ett nästintill bländande sken som saknas i *Schicksal*.

Ljuset som strålar genom flera bilder betyder dock inte alltid lycka. Det kan också vara en förstärkning av det flickan känner i bilden. Ett av flera exempel på förstärkning av en negativ känsla syns i en skildring av flickans besök hos en frisör (bild 29). Flickan sitter i en stol med benen på varsin sida om en av stolens metallskenor. Hon sträcker benen rakt ut från stolen och från frisören, håller händerna mot kinderna, veckar pannan i ett förtvivlat uttryck, håller munnen öppen och ögonen stängda. Ansiktets

uttrycksfullhet är en tydlig skillnad från *Schicksal* där uttrycket (känslan, stämningen) alltid ligger i kroppen och i det omgivande animerade, aldrig i ansiktet. (Skillnaden mellan djur och människa suddas på så vis ut i *Schicksal*.) Ljuset från lampan strålar med spikraka och tydliga linjer från frisörens plats mot flickan. Han håller med den ena handen hennes huvud, kanske hennes hår, och med den andra en sax som med sin överdrivna storlek och sina vassa spetsar mer liknar en kniv. Även ljusstrålarna är knivlika med sina raka linjer och vassa avhugg. Öppningen i saxen är snarare riktad mot flickans hals än mot hennes huvud. Bilden kan jämföras med en annan där flickan friseras, men då av modern i hemmet (bild 30). I den sitter flickan kvar frivilligt med avslappnad kropp medan modern böjer sig ömt över henne och håller försiktigt i flickans fläta. Genom att låta samma handling gestaltas så olika lyfts inte bara moderns ömhet fram utan också skillnaden mellan familjens trygghet och världen utanför.

Händelseförloppet i *Enfance* förklaras delvis med hjälp av fönstren som grafiska element. Ofta visas samma fönster från olika håll så att betraktaren förstår var scenen äger rum. Fönster och gardiner skapar också gränser mellan världen ute och världen inne, och de utgör därmed skiljelinjer mellan människorna. Pappan är alltid ute och mamman (och mormodern) alltid inne. Det lever helt olika liv. Ute dominerar spänning och aktivitet: jakt, drakflygning och snöbollslek i faderns sällskap. Men ute visar sig också tillvarons skrämmande sidor: en husbrand, en druckningsolycka, begravningståg och oväder. Inne råder tryggheten, moderns omsorg och de invanda hushållssysslorna, men där finns också längtan ut. Redan i bokens sjätte bild får fönstret en central plats. Flickan och en äldre flicka, troligen hennes barnflicka, ser ut genom ett stort fönster (bild 31). Gallerlinjerna och perspektivet utifrån förstärker skillnaden mellan inne och ute. Den äldre flickans kropp omger den yngres, som dock står närmare världen utanför och lägger sina händer mot fönsterrutan. Bilden som följer visar flickan och hennes storasyster bakifrån, inifrån rummet mot fönstret. Det är en annan scen. Flickan har andra kläder än i den föregående bilden. Hon kurar ihop sin kropp bakom skänken vid fönstret. Ansiktet är riktat upp mot storasystern, som lutar sig fram och lägger handen på flickans rygg, som för att visa hur hon ska få syn på det som är på andra sidan. Gardinen öppnar sig för flickornas blick, bjuder dem att ta del av det som finns utanför. Bakom gardinen anas en julgran. Det är alltså ett fönster eller

en glasdörr in till ett annat rum. Flickornas kroppar visar dubbelheten inför det som finns på andra sidan glaset, vare sig det är världen utanför eller något främmande som kommit in i hemmet. De hopkurade respektive framkikande flickorna nära fönstret och öppningen i gardinen visar både reservation och lockelse.

Flickan och hennes vänner rör sig mellan världarna ute och inne. Det är en rörelse som kan beskrivas som vägen mot vuxenlivet, men också som ett könsöverskridande och som en rörelse i tiden: från det gamla samhällets konservativa traditioner och klasser till något annat, ännu ovisst. För kvinnan i *Schicksal* finns inte valet mellan det trygga inomhus och det farliga utomhus, dels för att inomhus inte heller är tryggt, dels för att hon tvingas till ett liv mitt i de faror i staden som flickan i *Enfance* betraktar på tryggt avstånd.

Uttrycken förenas i kropparnas igenkännbarhet men skiljer sig åt genom skilda blickperspektiv. I *Schicksal* är kvinnan den som det tittas på. I *Enfance* är det ofta flickan som, tillsammans med betraktaren, ser. Ett tydligt exempel på att betraktaren och flickan delar blick är bilden då flickan upptäcker sin ögonsjukdom (bild 32). Hon sitter i klassrummet och lyfter i förtvivlan sina händer mot huvudet. Läraren pekar på den svarta tavlan, men inga tecken syns där, vare sig för flickan eller för betraktaren.

Även upprepningen av föremål som förflyttar personer eller ting upp eller ned, skapar rörelser och riktningar: stegar, trappor, gungor, klätterträd, flygande drake och piskande regn. Samtliga utgör vertikala rörelser. De som färdas ned (när flickan faller i vattnet eller när hon ramlar från ett träd) förlorar och de som stiger uppåt vinner. Flickan står på ett tak mellan de diagonalt lutade takåsarna. Hon sträcker armarna mot himlen och solen på samma sätt som i bokens sista bild. Både kvinnan i *Schicksal* och flickan i *Enfance* når slutet genom att förenas med ljuset. I *Enfance* innebär det livet och i *Schicksal* döden (jämför bild 27 och bild 22).

Berättande bilder

Schicksal är en berättelse i den betydelsen att bilderna skapar en kedja med händelser. De bär mening var och en för sig, men de skapar också mening i relation till varandra. Detta gäller även när enskilda element i olika bilder

kommunicerar med varandra. Tillägnandet blir därför en sorts "läsning", men inte alltid en linjär sådan. Det är inte heller lika uppenbart vad jag som betraktare ska "hålla mig i", eller rättare sagt: jag *har* ingenting att hålla mig i. Med en skriven text vet läsaren att det är bokstäverna, orden och meningarna som ska följas, även om också ord kan ge upphov till otaliga sidotankar och associationer i relationen mellan texten och läsaren. I *Schicksal* är det dock mer upp till betraktaren att upptäcka hur hen ska tillägna sig den, vilka delar som hänger ihop och hur. Det är också upp till betraktaren att välja att gå in i det djup som bilderna erbjuder eller att bara följa det linjära berättandet. Samtidigt som bilderna möjliggör detta sökande har de också (om betraktaren går in i bilderna) något uppfordrande över sig: Se mig! Förstå mig!

I *Schicksal* uppträder två kategorier av förmedling. Den ena är den som är helt unik för bilden och som därför fokuserar det jag vill komma åt i denna undersökning. Den andra är berättargrepp som den ordlösa romanen delar med den skrivna romanformen. Också denna form är av vikt för undersökningen eftersom den definierar berättandet i *Schicksal* och är en förutsättning för den första kategorins förmedling. Tre sådana grepp, gemensamma för bild och skriven text, framträder särskilt.

Det första greppet är bilder som inom en och samma bildruta har flera scener som visar olika perspektiv och motsatta riktningar. Ett exempel är den ovan diskuterade bilden i kapitlet "Die Flucht", där polisens och parets flykt i nuet samt parets flykt i ett "sedan" (genom båten) skildras samtidigt.

En variant på detta grepp kan man se i den första bilden i kapitlet "Der Verführer". Här pekar bilden fram till det som följer och sedan tillbaka till sig själv igen. Bilden visar ett landskap med ett tåg som är på väg bort över en bro. Bakom den svarta siluetten av tåget strålar solen. Tågets och brons svarta skuggor breder ut sig mot betraktaren. I bildens högra hörn står två siluetter, en kvinna och ett barn. De håller varandra i handen och vinkar med de fria händerna farväl till den som reser i väg med tåget. Vi kan anta att den som reser är fadern (eftersom det är han som saknas i deras konstellation). Nästa bild visar personen som de vinkar till. Han känns igen som försäljaren som förförde kvinnan i kapitlet "Der Reisende". Försäljaren som här blivit förföraren lämnar sin kvinna och sitt barn precis som han lämnade kvinnan och hennes ofödda barn i

"Der Reisende". Den börda det innebar för kvinnan (graviditeten, mordet på barnet, fängelse och prostitution) är helt ovidkommande för honom. Hans kropp är bakåtlutad och benen bekvämt utsträckta, och han håller nonchalant cigaretten i handen. Han vinkar inte tillbaka till barnet och kvinnan utanför fönstret.

En annan typ av bilder är stämningsbilder. Dessa bilder för inte handlingen linjärt vidare, men de fördjupar ett tillstånd eller en redan inträffad händelse, som när kvinnan sitter stilla i sin fängelsecell eller när hon och kärleken står med ryggen mot betraktaren. (Den senare bilden används som omslag till en av utgåvorna.) Andra exempel är bilden med fågeln som sjunger i kapitlet "Die Liebe", kvinnan som syr i "Die Ehe", kvinnan som sitter vid bordet med fågeln i "Der Verführer", kvinnan som gråter vid fönstret i "Die Last" och slutligen fågeln som ligger död i bokens epilóg. Dessa bilder förutsätter att händelserna har stannat i fördjupningar av stillhet, inlagda i det rörliga. Många av dem visar kvinnan, stilla och tänkande, vid ett bord eller ett fönsterbräde. Stämningen framgår inte av hennes ansiktsdrag, som nästan inte syns, utan i hennes kropp, i symboler och övriga bildelement samt i spelet med ljus och mörker. Även skriften använder sig av stämningsbilder när händelserna inte förs framåt utan inåt, till exempel i en beskrivning av ett landskap, en tanke eller tillstånd.

Ett tredje berättargrepp är "planteringar" där bildelement hänvisar framåt eller förmedlar viktig information som senare visar sig användbar för händelseförloppet. Ett exempel är sista bilden i kapitlet "Der Dienst", det vill säga den bild som föregår kapitlet "Der Reisende". Kvinnan har tagit tjänst på en bondgård och går utanför huset med en hink i handen. Till höger om henne går tre getter. En av dem har sin kropp tätt mot kvinnan. Kvinnan och geten bildar en enhet som får betydelse under det kommande kapitlet: geten förebadar synden. Ett annat exempel är bilden där kvinnan lämnar föräldrarnas grav och hennes egen död förebadas (bild 15). Motivet kommer igen i sista bilden när den puckelryggige går mot kvinnans grav (bild 18).

De litterära berättargreppen i *Schicksal* för handlingen framåt, linjärt, och skapar fördjupningar med stämningsbilder. Detta är den fasta ramen för *Schicksal* och den kan beskrivas i två dimensioner. Den ena utgör dessa strukturer och den andra kan inte inordnas i det litterära uttrycket. Riktningen för strukturen är linjär medan den andra rörelsen går inåt, in i

bilderna och in i betraktaren. Den linjära strukturen är en förutsättning för att den inåtgående rörelsen ska framträda. Men det är egentligen detta inre som är det väsentliga och som ska göras tillgängligt för betraktaren. Definierat i ord blir detta andra en förmedling som handlar om *kropp, igenkänning, bevitnande och tystnader*.