

## 5. UTTRYCKENS EXISTENTIELLA TEMATIK

Uttryckets relation till betraktarens existentiella upplevelse kan beskrivas som att uttrycket präglar eller till och med berör medvetandet med tankar, reaktioner och minnen. Detta sker genom fysiska minnen (ställningar, riktningar, tyngder) och minnen som är mer förknippade med omständigheter (som att vara trängd eller ha fri rörlighet, vara sedd och älskad, veta om man har valmöjligheter). Uttryckets beröring sker inte bara utifrån hur kroppar (människor och djur) skildras utan även hur omgivningen (hus, träd, fönster och himlar) påverkar kroppens känsla (täthet, ljus, mörker, fritt eller trångt utrymme, vakande eller hotfullt). De icke-animaliska elementen förmedlar också en annan sorts psykologisk stämning än människorna och djuren. Speciellt träd och himlar står på hoppets sida och kommer inte att förlora.

### *Det gudomligt ordlösa*

Det existentiella tilltalet som riktas direkt till betraktaren kan också beskrivas som ett andligt tilltal, och det fördjupar uppfattningen om den ordlösa romanens släktskap med medeltida religiösa bilder. Detta släktskap har främst att göra med materialiteten *träsnitt* samt med ordlöshetens effekt kontra det textbaserade, främst definierad genom den bysantinska bildstriden under 700-talet. Det ordlösa och materialiteten är direkta orsaker till det unika tilltalet. Andliga eller religiösa konnotationer är således komponenter i dessa två avgörande delar.

Julia Kristeva förklarar språket som något som inte är ursprungligt,

men som är skapat ur en ursprunglighet, ur en avsaknad av det som var. Om språket är det som *blir* utifrån saknaden efter det som var, kan bilden, seendet, förstås som det saknade, alltså det som är från början. Återigen kan en jämförelse göras med ikonodulernas uppfattning under bildstriden på 700-talet.

Konsthistorikern Bissera Pentcheva, vars teorier diskuteras i kapitel 3, "Uttryck och materialitet", beskriver ikonerna som en blandning av närvaro och frånvaro. Samtidigt som ikonerna utgör en frånvaro av det gudomliga, uppstår genom ikonerna en gudomlig närvaro vid dess framställning och i samspelet med den troende, det vill säga genom ikonens performativa akt, kallad *mimesis*. *Mimesis* ska här förstås utifrån den bysantinska betydelsen som "imitation av närvaro" och inte som den västerländska uppfattningen som "imitation av form". Pentcheva hävdar att ikonerna som frånvaro ökar materialitetens betydelse.<sup>157</sup> "The icon is just an imprint of form, but it simulates divine essens through the interaction of its imprinted surface with changing ambience".<sup>158</sup> Den performativa akten och materialiteten skapar således vägen mot den gudomliga interaktionen. Detsamma kan sägas för *Schicksal*. Dess inristade bilder, genom vilka betraktaren förs in i en annan verklighet – alienerad och igenkännbar – kan likaledes härledas till det ordlösa och till skärandet. Bokformen är en port in till en annan värld. Formen och akten är, liksom ikonerna, verksam, inte för att den får gudomligt innehåll utan för att människan bara kan fungera med sina tecken. Ikonerna är i sitt sammanhang det tecken som människan behöver.

## Möte mellan *Schicksal* och *Enfance*

Historikern, curatören och specialisten på ordlösa romaner David Beronä hävdar att *Enfance*, trots inspirationen från Masereel, saknar det förfall (*squalor*) som präglar Masereels och Nückels verk. Han beskriver *Enfance* som trygg, oskuldsfull och ljus ("sunlight is everywhere!").<sup>159</sup> Jag håller delvis med, men liksom *Schicksal* rymmer *Enfance* även ambivalenser och motsättningar. I egenskap av att vara en barndomsskildring sedd från barnets perspektiv uppvisar den två olika typer av obehag: dels kan händelser som vuxna inte upplever som farliga vara skrämmande för ett barn, som när flickan sitter hos frisören (bild 31), dels rymmer en trygg tillvaro hotet

om att det som är utanför ska få tryggheten att rämma. Det ger skildringen en oro som trycker mot det goda livet. Precis som träsnittet spelar med vita och svarta ytor, är innehållet en spänning mellan tillvarons ljus och mörker. *Enfance* förnekar därmed inte det hårda livet i *Schicksal*. Tvärtom skildras en barndom som är skyddad från, men ändå medveten om, den verklighet kvinnan i *Schicksal* tvingas leva i.

Det finns några händelser som visar tillvaron från dessa olika perspektiv, där världarna i *Schicksal* och *Enfance* möts inne i bilden, som om det animerade tillhör samma värld men intar olika positioner i de olika skildringarna. Det innebär inte att det skulle vara ett medvetet val av Bochořáková-Dittrichová att använda scenerna från *Schicksal*. Det kan snarare ses som att de två klassperspektiven, liksom de två narrativa blickarna, möts i en animerad verklighet. Gemensamma händelser för de båda böckerna är ett begravningsståg, en husbrand, besök på en teater, samt en scen då huvudkaraktärerna i respektive bok räddas ur vattnet.

I *Enfance* skildras lägenhetsbranden i en enda bild. Flickan och hennes mor visas bakifrån (bild 33). De håller varandra i hand och betraktar branden på behörigt avstånd. Närmare branden rör sig människomassor medan brandmän står på stegar och sprutar vatten mot elden med en stor brandslang. Flickan och modern är märkbart större än alla andra och befinner sig därmed längst ifrån den farliga händelsen och närmast betraktaren utanför bilden. De tittar på scenen tillsammans med betraktaren.

I *Schicksal* är det huvudpersonerna som drabbas av branden (modern dör) och skeendet består av fyra bilder (borträknat bilden då modern tappar fotogenlampan, vilket är den händelse som startar branden): 1, brandkåren kommer i hög fart med häst, vagn och facklor, 2, ett barn pekar ut för huvudkaraktären vad som sker, 3, brandmän bär ned modern för trappan och tas emot av kvinnan, 4, en bild efteråt av det nedbrunna huset. Särskilt bilden med barnet och kvinnan påminner om bilden i *Enfance*. Båda skildrar ett barn och en kvinna bakifrån i bildens förgrund, riktade mot det håll där vi kan anta att branden är (bild 34). Ändå är situationerna helt olika eftersom man vet vad som föregår bränderna och vad som följer. Berättartekniskt sett samlas flera skeenden i en och samma bild: brand, brandsläckning, upptäckten och betraktandet av branden. Det som inte finns med är vad branden kommer att leda till, vilka människor och byggnader som drabbas. Flickan och modern i *Enfance* är också på väg genom

bilden, från vänster till höger, medan kvinnan och barnet i *Schicksal* står stilla. Kvinnans mörka kropp går in i hennes svarta skugga som går ned i marken. Hon kan inte fly från situationen såsom människorna i *Enfance*. För jaget i *Enfance* finns bara minnesbilden kvar, säkert som något skrämmande – ett hot om den verklighet som människorna i *Schicksal* tvingas leva med. I båda fallen intar betraktaren samma plats som bokens huvudkaraktärer, men från olika perspektiv på grund av olika förutsättningar. I *Schicksal* identifierar sig betraktaren med den drabbade kvinnan och i *Enfance* med flickans fascination och rädsla inför ett hot som inte gäller henne.

På sätt och vis intar flickan i *Enfance* samma position och ges samma uppgift som betraktaren i *Schicksal*. Hon är vittne till det som drabbar samhällets förlorare. Om flickan har denna uppgift så får också hennes synförlust en annan innebörd. Den representerar inte bara hennes personliga tragedi utan också ett hot om att människan som social varelse ska bli blind för samhällets olyckor och orättvisor. Hon är ett vittne tillsammans med betraktaren, medan vittnena i *Schicksal* utgörs av allt animerat och av betraktaren.

I scenerna med drunkningsolyckan är det i båda fallen huvudpersonen som drabbas och räddas. Kvinnan i *Schicksal* lyfts upp ur vattnet av två män (bild 35). Invid dem i båtar finns ytterligare fyra män och bredvid dem två män till. Männen har stora och kantiga kroppar liknande dem som lyfte bebiskroppen ur vattnet. I *Enfance* är det modern som utför motsvarande gärning (bild 36). Trots likheterna är omständigheterna mycket olika. Kvinnan i *Schicksal* kastar sig i vatten för att avsluta sitt liv, räddas av de anonyma gestalterna och förs sedan in i ett äktenskap, medan flickan i *Enfance* snavar och faller i vattnet, och räddas av sin moder som kan föra henne in i hemmets trygghet.

## Mannen med puckeln

Ett hörn av ett hus, vars framsida har en ljus fasad, lyses upp av solen som kommer in från betraktarens position (bild 37). I mörkret bredvid den vita ytan finns ett fönster. Det går att ana en bit av en gardin. Runt hörnet står en man riktad med ansikte och kropp mot betraktaren. Mannen lutar

sig mot husfasaden. Ena benet är böjt mot väggen och händerna är nedstoppade i byxfickorna, en sticka vippas i munnen, ögonen är slutna eller riktade ned i marken. Framför hans fötter är marken ljus och vit, bakom honom är det svart. Han tillhör mörkret, befinner sig i mörkret. Ovanför honom, och bakom den övre delen av huvudet, sitter ett gallerfönster eller en ventil. Kroppen signalerar att han väntar med en spelad nonchalans. Egentligen är han mycket uppmärksam på något. Om han bara tar ett litet steg ut mot betraktaren hamnar hans kropp och ansikte i fullt solljus. Han står beredd. På bilden som följer kommer kvinnan gående mot husets andra hörn. Hon är på väg ut i ljuset. Snart kommer mannen att se henne.

Bilden med den nonchalant lutade mannen är den första i kapitlet "Der Bucklige" i *Schicksal*. Om bilden sätts in i sitt sammanhang vet betraktaren att kvinnan som kommer gående på andra sidan huset nyligen släppts ur fängelset efter att ha avtjänat straffet för att ha dränkt sitt nyfödda barn. Om mannen vet betraktaren dock ingenting.

Med rubriken "Der Bucklige" och en första bild introduceras den puckelryggige i boken. Han är en karaktär som följer med i resten av romanen och som har en speciell funktion som pådrivare av flödet eller som skapare av ödet – anonym till klädsel och uttryck, igenkännbar genom en enkel rundning över ryggen. Att kapitlet är döpt efter honom påvisar hans betydelse, och det talar också om för betraktaren hur denne karaktär ska kännas igen. Han har olika funktioner i de olika skedena i kvinnans öde. Bläddrar man vidare i kapitlet synliggörs också mannens puckel. Här, till en början, anas den bara som en höjning av axlarna.

Den puckelryggige är både en upprepning och ett signifikant bildelement. Han återkommer vid behov för ödets fortsatta gång men är inte, såsom träden, himlarna, husen och fönster, en beständig del av *Schicksals* animerade värld. Han är en paradox: upprepande och unik, agerande och utan motiv, räddare och fördärvare.

På bilden som följer den där kvinnan är på väg fram bakom sitt hörn skildras hur mannen går i kapp henne bakifrån (bild 19). Han lyfter på hatten för henne. Den andra handen håller han fortfarande nonchalant i fickan. Det obesvärade uttrycket samverkar med en angelägenhet. Fönstret med den sneda persiennen är en markering av ett sjaskigt område men ännu mer en animering av ett tillstånd, en känsla, en situation.

Fönstrens likhet med blickar och ögon gestaltar även ett bevittnande.

Det intensiva intresset har en sorts tröstande funktion. Blicken och bevittnandet är överordnat ett berättande. I jämförelsen mellan ett bevittnande och ett berättande är den ordlösa romanen inte längre ett berättande som är olikt det litterära, utan ett uttryck som inte längre är besläktat med det litterära. Det är en helt annan akt.

Marken framför kvinnan och den puckelryggige är upplyst, men själva befinner de sig i mörker. Mannen lyckas fånga in kvinnan innan hon når ljuset. Runt hörnet sitter en gatlykta som lyser svagt. Den kikar fram mot paret och är, också den, ett vittne. Scenen betraktas av fönsterögat och gatlyktan. För varje bild växer mannens puckel. Här är rundningen något tydligare, men den skulle inte uppmärksammas om det inte vore för kapitlets rubrik.

I nästa bild är kvinnan fast. Mannen greppar henne hårt i armen och för henne in på en restaurang. Hans puckel har vuxit markant (bild 38). Det är som en djävuls förvandling från att vilja förföra till att härska över den människa han siktar in sig på. Ju mer kvinnan är i hans våld, desto tydligare visas hans sanna jag. Kvinnan, däremot, har i kapitlets samtliga bilder så här långt gömts för betraktaren. Hon visas bakifrån med huvudet sänkt mot kroppen. Även på de följande bilderna – kvinnan som äter på restaurangen medan den puckelryggige och kvinnan i hatt sitter mittemot och iakttar henne, kvinnan på vägen mot ett hus tillsammans med de andra två – gäller detta (medan den puckelryggige lämnar betraktarens blick och inte återkommer förrän två kapitel senare). Det är först när kvinnan har lämnats på bordellen och tagits om hand av de andra prostituerade för sminkning och påklädning som hennes ansikte syns, och det visas då mer än i andra bilder. Ansiktet är dock inte hennes eget eftersom det är påmålat med läppstift och ögonpenna. Den raka och uttryckslösa munnen och den nedåtriktade blicken visar en tydligare känsla än vad ansikten annars gör i *Schicksal*. Kapitlet som följer på "Der Bucklige" är, som nämnt, bokens enda ljusglimt: "Die Liebe". Hit når inte ens den puckelryggige in. Här finns det bara plats för tre bildelement: kvinnan, hennes kärlek och ljuset (som äntligen når henne).

Redan i nästföljande kapitel, "Die Rache", kommer dock den puckelryggige tillbaka för att förstöra kvinnans lycka. I första bilden markerar han sin återkomst. Han visas bakifrån i en restaurang eller en ölhall. Puckeln framträder tydligt och han sneglar snett bakåt mot kvinnan och

hennes kärlek som båda är placerade bakom honom, närmast betraktaren och utanför bilden. Bara med denna bild berättas att den sköra lycka som kvinnan har upplevt under ett kapitel kommer att raseras.

I bilderna som följer anlitar den puckelryggige en annan man för att låta slå ihjäl kvinnans man. Mördaren har, liksom mannen med puckeln, en defekt: hans ena öga (eller håligheten efter det) är täckt av en lapp. I bilden efter mordscenen står mannen med puckeln utanför bordellen och pratar med två poliser. Han pekar in mot bordellen, där mannen med ögonlappen finns. Med denna handling har han utfört sitt ärende: städat bort både kvinnans man och den som utfört dådet, och han försvinner därefter själv ur synhåll. Kvar finns bara resterna av dådet: mördaren och kvinnan. Nästa scen visas inifrån bordellen. Mördaren sitter omgiven av prostituerade. Han lyfter handen och visar sin publik hur han utförde dådet. I bilden efter förs mördaren ut från bordellen och in i en polistransport. Bilden som följer är kapitlets sista. Kvinnan sitter vid sitt bord med ena armen vilande på bordskanten. Kroppen och ansiktet är framåtlutade. Kvinnan befinner sig i mörker, medan fönsterrutan är helt vit. Från att under ett kapitel ha befunnit sig i ljuset är hon nu återigen inne i skuggan. Av mannen med puckeln syns inte en skymt.

I den linjära handlingens fortsättning försöker kvinnan ta sitt liv i kapitel 10, "Der Schneidermeister", genom att dränka sig. Hon räddas av en skräddare som hon gifter sig med i kapitel 11, "Die Ehe". I kapitel 12, "Der Verführer", får paret besök av den man som tidigare gjorde kvinnan gravid. Han tar med kvinnan och hennes man ut en kväll i staden. De besöker bland annat en cirkus, och i publiken framför sällskapet återser vi mannen med puckeln. Han sitter på första raden tillsammans med kvinnan med hatten, från restaurangen (bild 5). De befinner sig närmast betraktaren. Manegens kant utgör gräns mellan dem och betraktaren. Kvinnan med hatt hänger med armarna på manegekanterna. Mannen med puckeln har ena handen över räcket. Han riktar sitt pekfinger nedåt. Deras munnar är slutna, och ändå ser de ut att konferera. Deras ansikten är vinklade mot varandra med blickarna nedåt. Trots att de sitter längst fram i publiken tycks de inte ägna cirkusnumret någon uppmärksamhet. Fingret som pekar ned är en tydlig föraning om vad som väntar kvinnan. Den puckelryggige återkommer inte mer i detta kapitel, men han visar med denna enkla gest och med sin blotta närvaro att han återigen ska påverka kvinnans öde.

I kapitlet som följer, "Die Sünde", är den puckelryggige mer aktiv än någonsin tidigare. I kapitlets andra bild står han, återigen till synes nonchalant, väntande och betraktande, lutad mot en av stadens former (här en låg mur). När förföraren besöker kvinnan agerar den puckelryggige desto mer effektivt: han ställer en stol under hennes fönster, kikar in på det otrogna paret, söker upp skräddaren och viskar i hans öra, återvänder till kvinnan och berättar för henne att maken är på väg. Hans handlingar (som nästan alltid riktas mot andra och sällan mot honom själv) leder här till att kvinnan hastigt lämnar hemmet och att skräddaren i sin förtvivlan hänger sig. I följande kapitel, "Die Last", agerar den puckelryggige som arbetsförmedlare. Genom hans påtryckningar och kontakter ordnas ett arbete åt kvinnan på en ölhall. Hon sliter hårt för att kunna försörja förföraren och därmed bekosta hans dryckesvanor med vänskapskretsen i vilken den puckelryggige nu ingår.

### *Spelaren*

I den trettonde bilden i kapitel 14, "Die Last", sitter förföraren och dricker och spelar kort på en ölhall (bild 39). I denna kan man se analogin med ett äldre motiv, ett träsnitt känt som "Spelaren" från *Danse macabre* av Hans Holbein d.y. (bild 40).

På bilden från utgåvan år 1545 visas tre manliga karaktärer runt ett bord, inneslutna i ett parti kort. Döden och djävulen befinner sig på varsin sida om mannen i bildens mitt. De strider om honom. Döden greppar runt mannens strupe och djävulen drar honom i håret. En av de andra kortspelarna försöker hålla fast i dödens arm, medan den tredje kortspelaren passar på att skrapa åt sig slantarna på bordet. Jämför man med bilden i *Schicksal* är det förföraren som intar den centrala platsen vid bordet, det vill säga platsen för den person som djävulen och döden slåss om. Han känns omisskännligt igen genom sin mittbena och sin mustasch. Det märkliga är att mannen som sitter vid höger sida av bordet (sett från betraktaren) också han och lika omisskännligt kan identifieras som förföraren. Hans grå väst, vita skjortärmar och framträdande mustasch är utan tvekan förförarens kännetecken. Bredvid förföraren i mitten sitter två kvinnor, en på vardera sidan, på dödens och djävulens platser. De deltar inte i kortspelet utan betraktar scenen. Den ena kvinnan håller handen mot munnen som om hon fnissar till.



Likheterna mellan Holbeins "Spelaren" och bilden i *Schicksal* har både med motiv och med former att göra. Benen på den högra mannen i *Danse macabre* upprepas i de två glasen i *Schicksal*, och formen av samma mans höjda hand i *Schicksal* motsvarar djävulens höjda hand i *Danse macabre*. Dödens hand är placerad på samma sätt som spelkortet hos förföraren till höger i *Schicksal*. Förföraren till höger har trumf på hand och är på väg att spela ut sitt kort mot sig själv, alltså förföraren i mitten. Den höjda handen är upplyst. Alla väntar på att han ska visa sitt kort. Det kan – förstärkt av relationen till döden – ses som ett förebud om vad som väntar honom. Dödens märke på förföraren blir ännu tydligare eftersom han är placerad på den plats som i *Danse macabre* intas av mannen som döden och djävulen slåss om. I flera efterföljande versioner av Holbeins "Spelaren" är det mannen till höger som höjer sin hand mot dödens arm. Då har också döden och djävulen bytt plats med varandra och det är mannen till vänster som skrapar ihop slantarna på bordet. Denna omvända uppställning kan man exempelvis se i Christian von Meches gravyr från 1780 (bild 41).

Också karaktärernas kroppspositioner upprepas. De två kortspelarna på sidorna har liknande rygglutningar medan kvinnan till vänster har sin fot på samma sätt som i Holbeins träsnitt. Alla efterföljande versioner av Holbeins idé har samma antal karaktärer: tre kortspelare, döden och djävulen. I *Schicksals* bild har dock en karaktär tillkommit. Placerad mitt emot förföraren, med ryggen mot betraktaren, sitter den puckelryggige. Kvinnan på djävulens plats skulle kunna motsvara kvinnan med hatt, en karaktär som i *Schicksal* dyker upp tillsammans med den puckelryggige och som, liksom han, förebådar olycka. I övrigt är det bara förföraren och mannen med puckeln som är igenkännbara från *Schicksals* övriga bilder. Det i sig samt deras placering mitt emot varandra fokuserar deras relation och deras betydelse. Förföraren är genom sin placering mellan döden och djävulen dödsdömd. Han är dessutom på väg att lägga ned sina kort, besegrad av sig själv (mannen med trumf på hand).

Mannen med puckeln förblir gåtfull. Dels är han placerad med ryggen mot betraktaren, dels intar han en alldeles egen plats i jämförelse med bildens förlagor. Liksom den ordlösa romanen är den puckelryggige okategoriserad och uppfinns och upptäcks under tillägnandets gång. Likheten med "Spelaren" ger också *Schicksal* som helhet en relation till *Danse macabre*. Författaren ger en ledtråd genom jämförelsen, och det är till exempel inte

svårt att se likheter mellan den puckelryggige i *Schicksal* och döden i *Danse macabre*. Han är en ofta (i *Danse macabre* ständigt) närvarande karaktär som inte tycks ha några egna känslor utan ingriper i karaktärernas öden, som efter ett förutbestämt mönster. Samtidigt intar han betraktarens plats genom sin plats vid spelbordet. Precis som förföraren är han placerad i bilden mitt, men till skillnad från förföraren vidrör hans kropp ingen av de andra. Han har kort på hand men visar dem inte för motspelarna. Han håller korten nära kroppen och det är bara han och – om korten vore avläsbara – betraktaren som kan se dem.

I de flesta bilder som föreställer mannen med puckeln befinner han sig antingen i betraktarens position, iakttagande scenen tillsammans med betraktaren, eller med ansiktet vänt mot betraktaren, i båda fallen i förgrunden. Trots sin synliga position framträder han som en anonym och obemärkt karaktär vid en första anblick.

I bilden efter scenen med kortspelet sitter den puckelryggige i baren, uppkrupen som ett djur på sin pall, tillsammans med förföraren och kopplerskan. Kopplerskans ansikte är upplyst och bara ögonen täcks av ett mörker. Hon ler. Förföraren riktar ansiktet mot ljuset. Han och kopplerskan bildar en enhet medan den puckelryggige, trots att han nu är nära de andra, fortfarande är en betraktare.

### *Döden och djävulen*

Genom första hälften av kapitlet som följer, "Das Verbrechen", är mannen med puckeln ständigt närvarande men aldrig känslomässigt deltagande i händelserna. Han är en i sällskapet av dryckesvänner som deltar i en maskerad tillsammans med förföraren, kopplerskan och Harlekin-Pierrot. När de andra tre deltar i händelser eller interagerar med varandra, står han avvaktande bredvid eller går strax framför de andra, ofta med händerna i fickorna. I kapitlets mitt går dock mannen med puckeln in i händelserna och agerar för första gången fysiskt för att styra handlingen. När förföraren ger sig på kvinnan stoppar den puckelryggige handgripligen förförarens knytnävsslag. Förföraren ger sig då på den puckelryggige och försöker strypa honom. Kvinnan stoppar förföraren genom att slå ihjäl honom med en yxa. När den puckelryggige blir en aktör i spelet upphör han att vara betraktare. Det sker en sammanblandning och ett överskridande av representationens olika nivåer som utmanar betraktarens position. Betrakta-

rens blick har fram till nu delats med den puckelryggiges blick men klyvs nu mellan denna och blicken utifrån.

I stället är det nu Harlekin-Pierrot som träder in som åskådare. Han intar dock inte betraktarens position utan ser på scenen från andra sidan rummet. Harlekin-Pierrot finns bara med i detta kapitel, "Das Verbrechen", och blir en åskådare i samma stund som mannen med puckeln blir en aktör. Genom placeringen av denna gestalt, i den första bilden i kapitlet och uppvisad för och nära vänd mot betraktaren, markeras gestalten och dennes attribut – masken och kläderna – som meningsbärande för hela kapitlet på ett sätt som liknar hur den puckelryggiges betydelse markeras i första bilden i kapitlet "Der Bucklige". Betraktaren uppmanas att uppmärksamma dessa tecken (bild 9).

I bilden efter står förföraren tillsammans med den puckelryggige mannen framför kopplerskan. Den puckelryggige mannen har en mask för ansiktet, men den påverkar inte igenkänningen av honom (eftersom han inte har något attribut annat än rocken och den något kutade ryggen). Det berusade sällskapet med kopplerskan, förföraren, Harlekin-Pierrot och den puckelryggige mannen går mot kvinnans och förförarens hem. De tre förstnämnda har armarna runt varandra och sjunger. Den puckelryggige går lite framför, närmast betraktaren.

I bilden efter det att kvinnan slagit ihjäl förföraren lämnar Harlekin-Pierrot lägenheten smygande på tå (bild 26). Fötterna hålls i en position som förvandlar dem till djävulens bockfötter. Bakom honom är det ljust (vit yta) utanför svart. Hans skugga faller framför honom, mot betraktaren. Han går mot betraktaren. Det är första och enda gången hans ansikte syns. Huvudformen är en dödskalles. För att åter referera till Holbeins spelare: här deltar både döden och djävulen i spelet om kvinnans själ.

Den puckelryggige är en flytande beteckning, en rörlig karaktär. Något liknande gäller Harlekin-Pierrot. Han signalerar sin rörlighet genom utklädningsen och masken, och han manifesterar det när han intar den puckelryggiges plats som betraktare. Skillnaden är att det hos Harlekin-Pierrot finns ett betydelsebärande ansikte under masken. Det är döden/djävulen som träder in i rummet, förklädd och sjungande, och det är döden/ djävulen som lämnar rummet, visande sitt sanna ansikte.

Döden som gestalt finns även i en annan bild. När kvinnan kommer till bordellen i kapitlet "Der Bucklige" sitter en pianist i bildrummets

främre högra hörn. Han är, liksom den puckelryggige, både obemärkt och framträdande. Hans placering närmast betraktaren visar på gestaltens betydelse. Samtidigt är han inte med i handlingen, och hans pianospel är inget framträdande för publik utan snarare bakgrundsmusik till scenen. Han är vänd bort från scenen och mot betraktaren. Pianistens huvud är, liksom i fallet när Harlekin-Pierrot tar av sig masken, en dödskalles. Det kala huvudet är upplyst och de svarta solglasögonen är som ögonhålor. I de olika medeltida versionerna av *Dans macabre* porträtteras döden ofta spelandes ett instrument. Det kan vara stränginstrument, blåsinstrument eller slaginstrument. Attributet understryker det oundvikliga i döden, som ett ackompanjemang till den dans mot döden som allt levande deltar i. Pianisten i *Schicksal* är i den rollen en betoning av det oundvikliga ödet. Hans karaktär hänvisar dock inte bara till medeltida bilder utan också till den samtida filmen. Han är placerad som en stumfilmspianist, mellan filmduken och publiken – som en länk mellan bildens och betraktarens världar.

I kapitlet "Das Verbrechen" fördjupas förankringen till *commedia dell'arte*. Här ställs kvinnan ensam mot de karaktärer som tydligast anknyter till *commedia dell'arte* och som här också bär masker: Harlekin-Pierrot, förföraren som Brighella, kopplerskan som La Ruffiana och den puckelryggige som Pulcinella. Att kvinnan står utanför skådespelet blir ännu tydligare när hon ställs mot den absurda komedins masker. Kvinnan blir i relation till maskernas konstruktion verkligare än om hon skulle omges av realistiska karaktärer.

Från och med den puckelryggiges ingripande – och kanske ännu viktigare: från det att kvinnan har räddat hans liv – förändras gestaltningen av honom. Han är inte längre betraktaren eller den som med en liten viskning sätter i gång ett händelseförlopp som han inte själv deltar i. Fortfarande placeras han närmast betraktaren, med ansiktet antingen vänt ut mot betraktaren eller i betraktarens position, men kroppen uttrycker något annat: en vilja att fly och en känsla av rädsla. Denna förändring finns i hela kapitlet "Die Flucht".

#### *Den puckelryggige och betraktaren*

Varför en puckel? Den kroppsliga avvikelser hos den puckelryggige signalerar tillhörighet med andra karaktärer med avvikande kroppar: kopp-

lerskan med uppnäsan och de stirrande ögonen, kvinnan med den förstörade pannan som gömmer och förråder huvudkaraktären i kapitlet "Die Flucht", mannen med ögonlappen som slår ihjäl hennes kärlek. Samtliga tillhör den grupp karaktärer som utför handlingar som leder till kvinnans tragiska slut. Men om karaktärerna med dessa kroppsliga kännetecken signalerar ondska ställs förföraren/försäljaren utanför detta. Han är vacker och charmerande och samtidigt den som mer än någon annan styr kvinnan mot fördärvet.

En ordlös roman kräver att de olika karaktärerna har kännetecken eller attribut: kopplerskans näsa, kvinnan med hatt, förförarens mittbena och mustasch, skräddarens korpulens. En puckel är naturligtvis ett sådant kännetecken men också något annat: ett särdrag som mer än de andra speglar eller döljer det inre. Puckeln återfinns i litteratur, film och konst. Victor Hugos *Quasimodo* i *Notre-Dame de Paris* är en jämförelse, men den deformerade ryggen utmärker också huvudkaraktären i F. W. Murnaus stumfilm *Nosferatu*, extra tydligt i den klassiska scenen där skuggan av Nosferatus kropp sträcker sig över väggen. Mindre känd för eftervärlden är en annan film av Murnau, *Der Bucklige und die Tänzerin* från 1920, där den puckelryggige mördar sina rivaler genom att ge flickan han älskar ett förgiftat läppstift som gör att alla som kysser henne dör. Man kan också tänka på Shakespeares puckelryggige *Richard III*, som redan i öppningsscenen fastställer sin inre karaktär baserad på sin deformerade kropp:

Why, I, in this weak piping time of peace,  
Have no delight to pass away the time,  
Unless to spy my shadow in the sun  
And descant on mine own deformity:  
And therefore, since I cannot prove a lover,  
To entertain these fair well-spoken days,  
I am determined to prove a villain  
And hate the idle pleasures of these days.<sup>160</sup>

Ryggpuckeln kan således signalera ondska eller tragik men också obetydlighet. Beträktaren kan tro att den puckelryggige är oviktig och därför utan makt, trots att han egentligen styr allt. Han är med andra ord en paradox: obemärkt och samtidigt märkbar. På detta vis bär han likheter med be-

traktaren själv, som är anonym genom att stå utanför *Schicksals* universum och samtidigt, av samma anledning, unik genom att inte höra till.

Den puckelryggige är den mest variabla betraktarkontakten eftersom han förflyttar sig från att dela position med betraktaren till att själv bli betraktad. Han är också den som mer än övriga karaktärer i *Schicksal* förkroppsligar det "antilitterära". Med det antilitterära avses här det som bryter mot den tidens hegemoniska uppfattning av litteratur, där särskilt den borgerliga romanen dominerade. Det innebär att annan litteratur, till exempel det mesta av den avantgardistiska modernismen, också kan gestalta det antilitterära. Den puckelryggige får betraktaren att få syn på delar som annars kunde passera obemärkt – genom sitt samspel med de övriga i kombination med att skilja sig från dem. Den puckelryggige inviger betraktaren i det spel som pågår bakom allt som sker. I det finns det en uppfordran till betraktaren och ett risktagande från betraktarens sida när hen väljer att kliva in.

## Kapitel 8: "Die Liebe"

Likt en solstråle som letar sig in i en spricka i ett murket träd framträder "Die Liebe": värme och vila från det som annars präglar romanen. Sprickan uppstår i romanens mitt, som det åttonde av sjutton kapitel. Placeringen visar att det inte är så här det kommer att sluta, och glimten av lycka kan troligen aldrig bli något annat än just en glimt. Som kapitelrubriken visar handlar kapitlet om hur kvinnan möter sin kärlek. Mannen hon möter och blir förälskad i kallas i texten nedan för "mannen".

Första sidan i kapitlet "Die Liebe" visar mannen bakifrån vid porten utanför bordellen. Han bär på en stege och en verktygslåda. Till vänster i bildrutan syns ett fönster med en halvt fördragen gardin, som en nyfiken smygande blick på mannen. Fönstret är mörkt, liksom rummet innanför, men den omgivande fasaden är ljus och får blicken att dras mot fönstret.

Spelet mellan det vita och det svarta är en effekt av tekniken, där allt svart är orört och allt vitt är urkarvat. Vitheten är frånvaro och ger sig till känna i relation till det svarta. Färgkontrasterna har betydelser inom "Die Liebe" och även i relation till hur ljus och mörker används i övriga kapitel. I dessa befinner sig kvinnan alltid i skugga men inte här. I de fall där ljus

kommer in genom fönster eller lyser upp landskap när det aldrig fram till hennes kropp.

På kapitlets andra sida är mannen inne på bordellen och befinner sig högst upp på en steg i färd med att sätta upp, alternativt laga, en taklam-pa. Kopplerskan står nedanför och övervakar arbetet. Genom fönstret syns en helt vit yta från ljuset utanför.

På sida tre är kvinnan och mannen ensamma i rummet. Mannen sitter på stegen och är stilla i sin kropp. Kvinnan sitter vid bordet och syr. Det är när han för in ljuset som hon kan agera (hon kan se sin sömnad). Mannens och kvinnans ansikten är upplysta. De liknar varandra, med smått leende munnar och blickarna riktade nedåt. Deras munnar är stängda, som hos flertalet karaktärer i *Schicksal*, men till skillnad från de flesta andra bär de-ras ansikten tydliga uttryck. Annars är det som regel kropparna samt det animerade som omger karaktärerna – hus, träd, fönster, himlar, djur – som visar känsla och uttryck. Det här är den enda bilden i kapitlet där mannens och kvinnans ansikten syns.

De i övrigt stumma ansiktena och de talande kropparna har också med tystnader och ordlöshet att göra, eftersom tystnaderna i *Schicksals* univer-sum inte bara utgörs av avsaknaden av skrivna ord utan också nästan ge-nomgående av tysta karaktärer. De händelser som drabbar kvinnan möter hon i tystnad och de karaktärer som för förloppet framåt utför sina hand-lingar med munnarna stängda och blickarna riktade inåt, bortåt. Visuali-serade ljud, såsom gråt, sker in mot kroppen, med huvudet begravt i ar-marna eller ansiktet gömt mot ett föremål (en trädstam, ett fönsterbräde) eller ett djur (som i scenen där en kvinna omfamnar en get). Även det ani-merades bevitnande är en tyst aktion. Eftersom djuren har ljud ger de röst åt känslorna och kan genom sina ordlösa läten förmedla det som sker inne i kvinnan. I bilden där kvinnan sitter och syr och mannen sitter på ste-gen, står det på bordet mellan dem en blomma, som inte har förekommit tidigare. Blomman är deras kärlek och början på ett gemensamt liv. Den återkommer en gång till i kapitlet och sedan aldrig mer. Blomman är belyst och riktar sig mot kvinnan och mannen så att de tre bildar en gemenskap.

Kapitlets fjärde bild visar mannen sittande i mörker och kvinnan i ljus (bild 42). En fotogenlampa lyser med ett starkt ljus mot kvinnans ansikte. Hon är inte helt upplyst, men delar av hennes anletslösa ansikte lysas upp. Ljuset är här upplysningen, uppvaknandet. Mannen upplyser och befriar.

Han lutar sig mot kvinnan och håller ena handen på hennes axel. Denna gest markerar ytterligare en skillnad gentemot andra kapitel. Kropparna i "Die Liebe" rör varandra, medan de annars är separerade från varandra (med undantag av när kvinnan bär sitt barn). Den kroppsliga igenkänningen är direkt, går förbi en "textlig" förmedling och är påtagligt fysisk: hans hand känns på hennes axel; lampans sken värmer hennes ansikte; hans ben rör sig, trots sittställningen, för att hans vilja att nå fram till kvinnan är så stark. Skillnaden är tydlig jämfört med kropparnas beröring i till exempel den bild i kapitlet "Die Flucht" där kvinnan flyr (bild 13). "Die Liebe" är en motsats till den isolering som paret på fåget uttrycker.

I de tre efterföljande bilderna skildras hur mannen, mot kopplerskans vilja, får kvinnan att lämna bordellen. När mannen för kvinnan ut ur huset är ytan i dörröppningen, öppningen de går emot, helt vit. Så nära ljuset har kvinnan inte kommit tidigare. Mannen som blir hennes kärlek kommer bokstavligen med ljuset till henne. Han flyttar in ljuset i det förut mörka rummet och in i kvinnans hjärta. Ljusets första uppgift är att visa parets ansikten och därmed bekräfta deras känslor, belysa det spirande hoppet (blomman) och att få kvinnan att börja agera (sömnaden).

I nästa bild befinner sig paret i sitt nya hem. Till skillnad från allt som har varit fram till detta ögonblick är det en vardag och ett liv så som man tänker sig det, och som kanske är mer bekant för betraktaren än de tragedier kvinnan har upplevt hittills. På fönsterbrädan står blomman.

Det finns ett annat öppet fönster i boken. Det är fönstret från vilket kvinnan kastar sig ut i "Das Ende". Hon förenas då med ljuset (bild 22). Hon lyfter sin högra hand uppåt, som i en vinkning, och kastar sig ut mot det vita. Hon når ljuset såsom hon tidigare bara har gjort i kapitlet "Die Liebe". Genom "Die Liebe" visas hennes verklighet som den kan vara: ett liv där hon får vara i ljuset. Och när hon slutar sitt liv i detta ljus sluts hon in i det som är hon.

Bilden i hemmet följs av den bild som mer än någon annan placerar kvinnan i ljuset (bild 43). Kropparnas framsidor, som inte syns i bilden, badar i ljus. De befinner sig mitt i bildrutan. Deras huvuden omges av himlens vita ljus. Ljuset lyser också mot parets ansikten (som inte syns) och på marken framför dem. Det gör att även benens framsidor befinner sig i ljus. Bortsett från händerna och de något böjda nackarna ligger kropparnas baksidor i mörker. Gestalterna lutar sig mot varandra med



ansiktena tätt ihop. Omkring dem – framför men även runt dem, vilket vi kan ana genom trottoarkanten som skymtar på vänster sida i bildens förgrund – står husen med sina svarta fönsterögon. Kropparnas skuggor håller fast paret i marken och sträcker sig från fötterna och ut mot bildens betraktare. Kropparna, liksom husen, står stadigt och säkert i scenen, förankrade i marken, bilden, känslan. Tillsammans med husen blir betraktaren vittne till parets kärlek och fullbordar också en skyddande mur runt dem. Speciellt ljuset runt parets huvuden ger en vila i bilden. Ingenting behöver döljas. På sidan som följer förstärks budskapet av att världen nu är öppen och tillåten för kvinnan. Perspektivet zoomas ut och ett myller av människor framträder i stadsmiljön. Scenen fylls av ljus. Det är rörelse och liv överallt. Huvudpersonerna pekas inte ut utan man kan se dem i olika promenerande par. De är nu en del av alla dem som får vara i ljuset.

På kapitlets sista sida syns de tre bergstopparna igen. I förgrunden av bildens högra del står ett träd (bild 24). På en gren som pekar uppåt, mot solen, sitter en fågel med huvudet höjt mot ljuset. Trädet och fågeln bevittnar och vakar över scenen. Fågeln är det objekt som befinner sig närmast betraktaren, som kan nå in i scenen genom dess uttryck. Den påminner om geten i kapitlet "Der Reisende", men här är det sorgsna bråkandet mot natten efter det att kvinnan förförts utbytt mot en lovsång. Geten och fågeln är båda riktade åt vänster, mot det strålande ljuset på himlen, och de lyfter sina huvuden på samma sätt mot ljuset. Men där geten är bunden (repet sträcks ut) och paret den bräker om är dolt för betraktaren, är fågeln fri och kärleksparet den besjunger synligt. På parkbänken sitter kvinnan och hennes kärlek med armarna om varandra. Gränsen (i form av staketet) mellan ljuset och kvinnan gör att det finns ett "sedan" inne i bilden. Bilden, liksom alla bilder i *Schicksal*, innesluter både den enskilda händelsen och hela kvinnans öde på samma gång. Trädet är återigen det vertikala elementet som når alla delar. Det gör träden till ännu viktigare vittnen. Träden ser och förstår allt. Likt andra icke-animaliska element delar de med sig av sitt deltagande.