

6. AVSLUTNING

Avsked av kvinnan

En draperad begravningsvagn dras av två hästar försedda med täcken. Samtligt går i svart: Framför vagnen går tre präster i en procession. De två bakre prästerna bär paraplyer och den främre ett processionskors. Denne håller inte korset framför sig, som brukligt är, utan bär det tungt över axlarna likt hur Jesus gestaltas på sin väg mot Golgata. Runt omkring rör sig svarta siluetter med lika svarta paraplyer; några av dem går bakom vagnen som en del av begravningsällskapet. Det strider mot logiken i händelseförloppet att en människa, vars liv i samhällets periferi har kantats av brott, våld, fattigdom och olycka, får en ståtlig begravning som drar omgivningens intresse till sig. Om begravningsscenen däremot står utanför förloppet så stämmer den, inte bara med logiken för kvinnans karaktär utan också med olika underliggande element i *Schicksal* – referenser, material och teknik – som har en riktning inåt, in i bilden, in i betraktaren. Genom den ståtliga processionen och referensen till Jesus korsfästelse får kvinnan i den meningen en martyrs begravning. Hon får det som en hyllning för att hon, på bekostnad av sig själv, visat hur sanningen är. Hennes roll bestäms av hur den förhåller sig till *commedia dell'arte*. Medan flera av karaktärerna i *Schicksal* passar mycket väl in i *commedia dell'arte*s form, ställs kvinnan utanför skådespelet. I relation till komedins persongalleri och attribut blir kvinnan mer "verklig" än om hon skulle placeras bland realistiska karaktärer. Hon blir "det sanna" som kräver att betraktaren ska vara hennes vittne.

Bevittnande och risk

Bildelementen i *Schicksal* är animerade på samma angelägenhetsnivå och därmed likvärdigt närvarande. Det innebär inte att de har samma roller. De icke-besjälade tingen framträder som om de i denna värld vore besjälade men ändå inte deltar i händelserna. De är vittnen till scenerna, aldrig dömande eller deltagande på annat sätt än just för att besjåla bilden och bekräfta händelsen – och ändå på samma angelägenhetsnivå som människorna. Det animerade blir besjålats genom hur det relaterar till eller reagerar på scenerna och hur det liknar mänskliga kroppar. Det innebär att betraktaren kan "vara" i karaktärernas olika kroppar men också i djur, träd, fönster, hus och himlar. Allt erkänns, upplevs och förmedlas, både det goda och det onda och det som bara närvarar.

Om jag i ord skulle definiera det som uppenbarar sig när jag som betraktare träder in i *Schicksals* bilder skulle jag välja ordet *bevittnande*. Om *Schicksal* definieras som något som inte ska "berättas" utan "bevittnas" blir betraktaren en tydligare aktör i tillägnandet. Det är i receptionsakten betydelseerna skapas och bevittnandet äger rum, och det sker mellan bild och betraktare och mellan allt animerat i bilden. Bevittnandet förenar tillägnandet och uttrycket. Det innebär också att den som träder in i boken upplever bildvärlden och samtidigt upplever en värld som är helt olik den som hen annars är i. För att inte upplevelsen ska gå förlorad krävs det att betraktaren imaginärt transporteras in i bildvärlden.

Tillsammans med allt animerat, men också rent kroppsligt genom identifikation med karaktärer, och i synnerhet med den puckelryggige, intar betraktaren vittnets roll. Med den puckelryggige placeras betraktaren alltid i förgrunden, ofta iakttagande händelserna på scenen. Han är både ett vittne och en aktör, eller snarare en aktör som utger sig för att "bara" vara vittne. Likt hur Otto Nückel med det litterära greppet lockar in betraktaren i något främmande, lockar den puckelryggige in betraktaren i ett bevittnande. När vittnen – betraktaren, den puckelryggige och allt animerat som omger händelserna (träd, fönster, djur) – rent kroppsligt och själsligt upplever kvinnans öde, erkänns ödet och blir betydelsefullt oavsett vad som händer kvinnan. Det är inte händelserna som är *Schicksals* huvudsakliga innehåll. I stället handlar det om existentiella dimensioner.

Ett vittne är *där* när något händer, och en närvaro är aldrig skyddad.

Det finns en fara att själv dras in i händelsen. Det innebär att betraktaren – om hen träder in i bilden och upphäver distansen – tar en risk. (På samma sätt tar den puckelryggige en risk när han styr händelseförloppet och till slut själv dras in i det.) Det är betraktarens risk att utsättas för att bli närvarande och känslomässigt involverad, liksom en engagerad betraktare också utgör en risk för den som betraktas. I ett samhälleligt perspektiv kan styrande makthavare riskera att förlora sina positioner om engagerade medborgare synar dem. Denna samhällets och maktens risk och rädsla synliggörs genom historien i bildcensur och bildstrider. Dessa ikonoklasmer är ett återkommande inslag i religiösa och politiska strider. Jämförelser kan göras med nazisternas konstcensur eller med förbud mot karikatyrer av maktmänniskor genom historien. Ett grundläggande scenario om det både hotfulla och begärliga i bilder etablerades redan genom bildstriden i det bysantinska riket under 700- och 800-talen. Betraktaren måste inte utsätta sig för risken utan kan välja att stanna i den övre nivån av tilläggande av verket, den intellektuella – eller i alla fall försöka. Möjligen blir hen bertagen, dras in och blir delaktig i bildvärlden.

Med siluetterna runt begravningsvagnen visualiseras slutligen bevittnandet som ett element i bilden. Kropparna dras mot bildens mittpunkt, mot den hyllande ritualen av kvinnan, och därmed mot ett erkännande av hennes existens och av betydelsen av denna existens. Kropparna är därför inte enbart delar av den logiska händelsekedjan i *Schicksals* linjära berättelse, utan platser för betraktaren att placeras i. De visar vad betraktaren ska titta på, vad som ska bevittnas. Här erkänns kvinnans upplyfta roll som det som ska bevittnas.

Spänningar

Bilden med begravningen visualiserar på ett extra tydligt sätt föreningen av ”högt” och ”lågt”. Därmed fångar den också själva verkets ”själ”. *Schicksal* är med föreningen av ett sjaskigt tema tryckt på handgjort japanskt papper, eller ett eländigt innehåll ristat med största omsorg, ett erkännande av det låga och bortglömda. De ordlösa romanerna kunde vända sig till både högre och lägre klasser då de ofta publicerades i två eller tre versioner med allt enklare utförande. Samma innehåll blev därmed tillgängligt för både

de mer bemedlade som kunde betala den dyrare varianten och för vanligt folk som kunde välja en billigare utgåva.¹⁶¹

Spänningarna i *Schicksal* (som förenandet av högt och lågt är en del av) kan beskrivas som ett dynamiskt spel, genomgående i romanen, inom varje bild och inom varje kapitel. Vi kan återgå till "Die Liebe" som exempel. Spänningen ligger här i att förgängligheten som finns med i varje bild (vetskapen om att glimten av lycka bara är en glimt) motsägs av skärandets beständighet. När händelser och karaktärer skärs in i denna värld, upptas kvinnan genom en omsorgsfull och försonande handling. Energin i allt, inte bara i animeringen, utan i figurernas kroppar, gester och så vidare, är en förhöjning av verkligheten. Detta moment av förverkligande ligger i uttrycket, men också i hantverket självt, det omsorgsfulla långsamma skärandet. Kärleken finns kvar eftersom den är utskuren, inristad, och beständig. Själva tekniken är på så vis en del av budskapet. Tekniken blir innehållet.

Ordlöshetens spänningsförhållande i *Schicksal* ligger även i upplevelsen att bilderna kräver att synas, bevittnas, och i den totala tystnad som präglar bilderna: en riktning ut till betraktaren och en riktning in i den värld som bilderna utgör. Tystnaden ska inte ljudsättas av betraktaren, och bilderna ska inte översättas i ord. Ordlösheten pekar inte mot en avsaknad. Tvärtom utgör ordlösheten en kraft i bilden och är en del av uttrycket. Den är avgörande för att förmedlingen sker just på det sätt det gör; den påverkar bilden och relationen mellan bild och betraktare. Tystnaden och ordlösheten motverkar de vanliga redskapen för litterär läsning, men i och med det utvidgas betraktarens medvetanderepertoar. Frånvaron av ord ger en högre närvaro till bilderna. Tystnaden gör karaktärerna besläktade med varandra och skilda från den verkliga världen, och ordlösheten skapar en spänning mellan frånvaro och närvaro. Den autonoma bildberättelsen ska alltså inte enbart betraktas utifrån en frånvaro av ord, utan även utifrån närvaro av *ordlöshet*. Närvaron av ordlöshet är ett bejakande av något som inte brukar nås av bejakande. En närvaro som annars trycks bort av orden kommer fram: en kroppslig närvaro. Denna kroppsliga närvaro framträder genom att alla bildelement bevittnar och är *där* med hela sin angelägenhet.

Alienering och igenkänning

Bildernas motsättningar av å ena sidan det främmande – kantigheten, kontrasten, ordlösheten – och å andra sidan igenkänning – kropparna, närvaron, emotionerna – visualiserar separationen mellan bilden och texten, mellan det ursprungliga och subjektet. Vi ser tillbaka på det vi är men aldrig mer kan bli: främmande och ursprungliga på samma gång. I saknaden väcks för betraktaren ett behov, en längtan – och ibland ett förverkligande.

Hur ska igenkänning beskrivas? Någonting i bilden når någonting i betraktaren. I detta möte mellan bilden och det inre sker någonting. Filosofen Ted Cohen beskriver humorns igenkänning på ett liknande sätt. När en person skrattar åt någon annans skämt eller två eller flera människor skrattar åt samma skämt uppnås en intimitet i form av att de som skrattar upplever sig själva som människor och varandra som lika.¹⁶² Jämförelsen mellan dessa två mysterier – bilder och humor – är relevant. Om den ordlösa romanen förstås som en förening av "högt" och "lågt", en uppmaning eller ett krav på förståelse hos den samhällsgrupp böckerna inte handlar om, blir intimitetens förmåga av stor vikt, likt hur ikoniska foton genom historien har påverkat människor till att engagera sig i öden och platser fjärran från dem själva. Identifikationen kan beskrivas som en inlevelse där "högt" och "lågt" förenas. *Man ser hur det känns* och upplevelsen av detta är något som ord inte kan förmedla.

Oändlighet

I inledningen beskrivs akten *att tillägna sig en bild* som en händelse bestående av ett spel mellan två typer av närvaro: en direkt och en indirekt. Det direkt närvarande är mediet (strecken, svärtan, boken eller sidorna). Mediets roll är att göra den direkta närvaron som bär och processar till en upplevd närvaro. Den värld som betraktaren kommer in i är indirekt närvarande och medierad. Tolkningen av bilden handlar om erfarenheten av att ha varit där – i bilden. Den direkta närvaron är kvar som en ingång. Den indirekta närvaron – den åskådliggjorda, det som händer i bilden – blir aldrig fri från den direkta närvaron. Båda upplevs samtidigt. Spelet mellan mediet och det föreställda skapar en oändlighet.

Det oändliga finns också i (vissa) bilders paradoxala förmåga av att vara både essentiella och samtidigt i meningen att de både är och blir till. Allt finns i varje bild – i varje bild och i varje kropp finns känslan av den enskilda scenen och samtidigt essensen av hela flödet. Allting i bilden är redan där och ändå upptäcks bilden vidare i oändlighet, i nyupptäckta detaljer och relationer som för betydelse vidare. I båda dessa förmågor ligger oändligheten. Om allting redan är kan det inte finnas en början eller ett slut.

Relieftekniken i de studerade verken är också en del av paradoxen. Den värld som framträder i *Schicksal* – liksom i *Enfance* – visar hela tiden sin tillblivelse. Beträktaren är därmed med om utförandet och tillblivelsen hela tiden, vilket lägger en ytterligare dimension till den värld som skildras. I bilderna syns tillblivelsen och den känsla som finns i tillägnandet: händelsen och figurerna – och att de pågår i skärandet. I den säregna akt som utförs i *Schicksal* är händelserna både ständigt pågående och för evigt förbi.

Den ordlösa romanen

I tillägnandet av *Schicksal* äger tre förändringar rum: betraktaren förs mot en existentiell nivå, skillnaden mellan ”högt” och ”långt” löses upp och en strävar efter att förändra en tanke/ett samhälle (likt satirens uppgift att förändra) synliggörs. Syftet för hela studien har varit att utreda *på vilka sätt* (hur) *Schicksal* i synnerhet och ordlösa bilduttryck i allmänhet gör allt detta. För att ringa in den ordlösa romanens egenart kan genrens meningsfunktioner ställas mot dess mediala motpoler: litterära berättelser och naturalistiskt avbildande konst. I undersökningen har skillnader mellan den ordlösa romanen och andra kända uttrycksformer använts som verktyg för tolkningen.

Genom att kontrastera *Schicksal* mot traderade och hegemoniska uttryck framträder okända spår av erfarenhet och nya öppningar i medvetandet som väcker en inlevelse som är existentiellt och kroppsligt utvidgat. Anspelningen på litteratur är alltså ingen eftergift till det dominerande, utan ett medel att relativisera detta och öppna för vägen in i bilderna. Den mening de ordlösa romanerna har innebär ett slags förhöjning eller utvidgning av inlevelse, inte bara med scenerna och karaktärerna, utan

också med skärandet, handrörelserna och spåren. Beträktaren är närvarande i betydelsen av att vara i scenerna och händelserna, men också närvarande i utförandet och tillblivelsen av den värld hen hamnat i. Den utvidgning som sker i inlevelsen sker genom en "brist" (ordlöshet) som blir ett överflöd av vägar in i det egna jaget.

Det är därmed ett unikt universum som skapas i den ordlösa romanen. Samtidigt blir den också till genom spelet med andra uttryck, antingen i ovan beskrivna kontrasterande eller som omformuleringar av och anspelningar på besläktade uttryck, som *Ausdruckstanz* eller *Neuer Tanz*, ikoner och ikonoklasmer, *Danse macabre*, commedia dell'arte, cirkus och stumfilm.

Bilderna motsäger den struktur som läsandet av en text har. Bilderna löser upp ordningen och gör hela verket annorlunda. När betraktaren väl har gjort valet att gå in i bilden så förvandlas tillägnandet av verket och betraktaren intar en annan blick än den som är aktiv hos läsaren av det linjära. Det som är åtkomligt genom den inåtgående rörelsen, det vill säga bildvärldens inre, är det väsentliga. Det är det som ska väckas och göras tillgängligt för betraktaren – bevittnas av betraktaren.

Jämförelse med *Enfance*

De två verken förenas i reliefteknikens spår och i ordlösheten. Kontrasterna och kantigheten som utförandet ger skapar en spänning som laddar bilderna med liv. Tystnad och kropp är två aspekter som förenar och samtidigt skiljer de två verken åt. Det gemensamma och det särskiljande ger kunskap om bildens gåta.

Frånvaron av ord präglar *Schicksal* och *Enfance* och skapar en närvaro av ordlöshet som påverkar bildernas förmedling och betydelser. Under tolkningsarbetet har dock skillnader framträtt mellan hur ord, ljud och tystnader fungerar i de två exemplen. *Schicksal* har en påfallande närvaro av tystnad. Munnarna är alltid stängda, vilket skapar en befolkning utan verbala uttryck. Kapitelrubrikerna som är relevanta för hur bilderna förstås ger en uppdelning mellan två världar. Orden kommer från betraktarens värld medan bilderna existerar i den inre världen som betraktaren bjuds in i. Rubrikerna i *Schicksal* uppmärksammar betraktaren både på det som ska komma och, genom den förstärkta kontrasten mellan bild och text,

tystnaden och den inre världen. I *Enfance* flödar bilderna fram utan avbrott av rubriker. Närvaron av tystnad är inte lika påtaglig som i *Schicksal*. Talet finns med som en aktivitet bland andra och som ett bland andra ljud: prat, sorl, barnskratt, skrik, gråt, ljud av lek och fötter som springer. Det samtal som är av vikt är det mellan flickan och gud. Detta förstärker bildens position. Ett djupare samtal skapas via upplevelsen av det gudomliga på ett sätt som påminner om den transcendentala kontakten mellan religiös utövare och ikon. Tystnaden finns för att allt är minnen. Ljuden fanns men hörs inte längre, medan bilden finns kvar, inristad och evig.

Ljuden i *Enfance* är borta för att de redan har passerat, medan människorna i *Schicksal* är tysta för att tystnaden är en del av deras existens, som ett sinne, vilket som helst, som de är utrustade med – en närvaro av tystnad. Därmed skapas det en existens som är helt olik betraktarens, men som hen ändå förs in i och uppmanas att förstå.

De kroppsliga uttrycken i de två verken både förstärker det gemensamma och påvisar de olika sätt som kroppen kan fungera på i bilder. Det förenande är avgörande för bilders egenart och har betydelse för hur en bild når in i den egna erfarenheten. Den allmänmänskliga erfarenheten av det kroppsliga – tyngden, gravitationen, beröringen – når betraktarens kroppsliga förståelse och väcker inlevelse. Kroppens funktion i bilderna påminner om dansens, som också den väcker betraktarens inlevelse genom den kroppsliga erfarenheten. I båda verken fungerar kroppen som bärare av tanke, minne och inlevelse. Genom kropparna vidgas ytan och djupen för betraktarens upplevelse. Genom kropparna förmedlas gemenskap kontra isolering.

Kropparna i *Schicksal* levandegörs genom emotioner. De lider, njuter, våndas, längtar och sörjer. Otto Nückels bilder når fram till upplevelsen av existensen trots – eller kanske på grund av – ensamheten. Betraktarens inre nås i upplevelsen av att vara människa, ensam människa, men det är en delad upplevelse eftersom bilden väcker igenkänning. Flickan i *Enfance* förmedlar både isolering och gemenskap. Upplevelserna och blicken på andra sker genom hennes individuella blick och kropp. Samtidigt är kropparna, till skillnad från dem i *Schicksal*, i beröring med varandra. Det gäller även huvudpersonen fram till det ögonblick hon börjar förlora synen. Då isoleras hon kroppsligt och mentalt fram tills hon genom ljuset och gud tas in i gemenskapen igen.

Flickan i *Enfance* lever ett privilegierat liv, men hon bevittnar vid flera tillfällen scener ur en mörkare värld, inte sällan händelser som i *Schicksal* drabbar huvudpersonerna. I det har flickan en roll och en uppgift liknande *Schicksals* betraktare. Om flickan är ett vittne med uppgift att bekräfta alla delar av att vara människa eller alla delar av samhället, är hennes förlorade syn inte bara en personlig tragedi utan också ett hot om att människan blir blind för sanningen om världen och om sig själv.

Oavsett tolkningar av kropparnas olika funktioner och betydelser i de två verken, så är det som förenar dem av större vikt eftersom detta inte bara berättar om de enskilda verken utan om bilders kraft mer generellt. Kropparna i de två verken är drabbande på så sätt att de går direkt till den egna kroppens erfarenhet: känslomässigt eller till sinnesintrycken. I jämförelse med andra bilder menar jag här att bilden är en kropp. Det behöver alltså inte röra sig om en avbildning av en kropp eller något som liknar en kropp. Bilden i sig (vissa bilder) fungerar genom att kroppsligt förankras i den levande kroppen utanför bilden.

Om det gemensamma i studiens två verk mer specifikt är kontraster (svart och vit, ljus och mörker), kroppars igenkänning och betydelsebärande element (fönster, träd, stegar, himlar, hus) som skapar en annan förmedling eller berättelseordning, vad säger det då om bildens egenart generellt? Dels säger det att bilder *kan* fungera på de här sätten, dels att det finns egenskaper som sträcker sig förbi undersökningens specifika bilduttryck. Kroppens erfarenhet av att ha varit där (i bilden), bilden som något oändligt samt den dubbla närvaron av det direkt närvarande och det indirekt närvarande – allt detta är avgörande pusselbitar för den som vill närma sig den gåta som bilden är.

Den puckelryggiges avsked

Schicksal slutar med den puckelryggiges återkomst och avsked (bild 23). Efter hans och kvinnans gemensamma flykt försvinner han för att återkomma först i den allra sista bilden, efter scenen med kvinnans begravning. Den puckelryggige går nu vid gravarna med en begravningskrans på armen, vänder sig halvt om, ser sig över axeln och blickar tillbaka på det som skett eller vänder sig för att se mot något utanför bilden. Hans skugga

ligger kolsvart mot marken och upp på muren, skarp mot det vita som omger honom. Ljus riktat rakt mot honom lyser upp ansiktet och delar av kroppen. Effekten blir en märklig krock mellan att smyga bort obemärkt och att pekas ut. Det är dock en motsättning som stämmer väl med den puckelryggiges karaktär, liksom med hela *Schicksals* laddning av spänningar.

Ljuset behöver inte uppfattas som solljus utan kan lika gärna vara ett strålkastarljus. Ljuset i bokens första bild liknas i undersökningen vid en strålkastares. Om det var skådespelets början så går föreställningen här mot sitt slut. Den siste aktören lämnar scenen med blommor i handen och genom att vända sig ut mot sin följeslagare, betraktaren, för sista gången. Han visar sitt ansikte för, men ser inte mot, betraktaren.

Den puckelryggige – obemärkt och märkbar, vittne och aktör – förkroppsligar uppmaningen av inlevelse där ”högt” och ”lågt” förenas. Genom sina onda handlingar och sin dubbla natur uppmanar han betraktaren att vakna och utgöra motpolen till honom själv. Betraktaren har tillsammans med den puckelryggige befunnit sig i en värld med helt andra tecken och riktningar än de som vanligen finns mellan en boks pärmar. Han är i samspel med betraktaren men också med *Schicksals* upphovsman. Otto Nückel tog ett litterärt grepp och skapade något helt annat – ett uttryck där det existentiella skär igenom. Genom bevitnandet blir både betraktaren och kvinnan i *Schicksal* erkända och levande. Allt som händer är av största vikt. Det som ristas in måste upplevas för att betraktaren, liksom kvinnan, ska ha levt ett fullvärdigt liv och ha nått varje vrå av upplevelsen av att vara människa.

Omslagsbilden på förstautgåvan av *Schicksal* föreställer en dörr på glänt. Till skillnad från senare utgåvors omslagsbilder återkommer inte denna bild inne i boken. Det är alltså inte en förhandstitt på vad som ska komma, utan en inbjudan till en annan värld, skild från betraktarens verklighet. Betraktaren tar en risk, kliver in i den främmande världen, bevitnar och upplever, och blir genom detta själv en människa på alla de sätt som människan kan – medveten och kännande. Tolkningen av bilden handlar om den kroppsliga erfarenheten av att ha varit *där*. Händelsen att man är med om bilden är inte en berättelse.

