

Lyrikk, medier og den andres smerte. Om noen ekfraser i Ghayath Almadhouns og Marie Silkebergs diktning.

Hans Kristian S. Rustad

SUMMARY

Poetry, Media and the Pain of Others. On Some Ekphrases in Ghayath Almadhoun's and Marie Silkeberg's poems

The article discusses ekphrases and the mediations of the pain of others in the poetry of Ghayath Almadhoun and Marie Silkeberg. One aspect that is explored is the relationship between poetry and visual media like film and photography in the study of ekphrasis. Another main aspect discussed is the role of the ekphrasis in mediated depiction of pain, suffering, oppression, and conflicts that take place in a distance from the experienced (and privileged) subject. These two aspects are brought together in a reading of three ekphrases, two ekphrases in Almadhoun and Silkeberg's poetry book *Till Damaskus* (2014), and one ekphrasis in Silkeberg's poetry book *Atlantis* (2017). The reading shows how Almadhoun and Silkeberg use visual media as a marker of the subjects' absence, as a medium for the memory of oppression, suffering, and the pain of others, and as a source for the poems and the poets' exile language.

Keywords: Ekphrasis, film, photography, poetry and politics.

Marie Silkeberg er en av de mest markante politiske poetene i nordisk samtidslyrikk. Hennes lyrikk er vesentlig på grunn av den språklige stilen og rytmen, den er framtrødende på grunn av de mange lange diktene og store diktbøkene, den er markant fordi Silkeberg markerer et langvarig og eksplisitt engasjement for «den andre», den undertrykte, og den er betydningsfull fordi Silkeberg balanserer det poetiske og det politiske i sine dikt, der politiske budskapet ikke går på bekostning av det poetiske, og der det poetiske ikke hindrer poeten i å ytre eksplisitte politiske meninger. Ingen vil tvile på Silkebergs politiske engasjement, og ingen vil betvile de poetiske kvalitetene ved hennes dikt.

Sammen med den syrisk-palestinsk-svenske poeten Ghayath Almadhoun har Silkeberg produsert flere filmdikt som tematiserer krigen i Syria og undertrykkningen av deler av befolkningen i Midtøsten. Ved siden av at film kan opptre ekstratekstuellt, det vil si som film ved siden av diktene eller som medium som diktene kan opptre i, er medier i Almadhouns og Silkebergs dikt også intratekstuellt representert i form av eksplisitte og implisitte mediale referanser i diktene.¹ Som intratekstuelle størrelser innehar mediene flere funksjoner, hvorav én er at de utgjør en kanal inn mot konfliktområder der subjektet blir en voyeur som ser på den andres smerte. En annen funksjon ved mediene er at de er kilder til erindring, en

måte å huske på og en katalysator for imaginasjonen. Som en tredje funksjon opptrer medier hos Almadhoun og Silkeberg som visuelle forelegg for noen av diktene.²

Følgende artikkel skal handle om et lite utvalg dikt om en sentral tematikk hos Almadhoun og Silkeberg, nemlig framskrivningen av undertrykkelse og sorg hos den andre. Denne framskrivningen gjør diktene både til dokumentasjon og medierte vitnedikt, medierte fordi diktenes jeg, du eller han er vitne til den andres tap og smerte gjennom visuelle uttrykk, så som maleri, fotografi og levende bilder. I så måte minner diktene oss om at vår tilgang til informasjon om undertrykkelse og konflikter i kriseområder som ligger langt fra oss, som oftest foregår gjennom sosiale medier, film og fotografi. I *Regarding the Pain of Others* (2003) minner Susan Sontag oss om Virginia Woolfs påstand om at vi mangler evnen til å forestille oss den andres smerte og situasjon: ”Our failure is one of imagination, of empathy: we have failed to hold this reality in mind.”³ Sontag er selvsagt opptatt av fotografiets rolle og utgangspunkt for imaginasjonen. En tilsvarende tendens i nyere tid, der mediene ikke bare blir kilder til kunnskap, men også kilder for vår imaginasjon og for «den andres» hukommelse, er reflektert i noen av Almadhouns og Silkebergs dikt. Det er disse mediene, som vi med rette kan karakterisere som toneangivende medier, som utgangspunkt for og i samspill med diktjeget og diktene jeg vil belyse i denne artikkelen.

Når Almadhoun og Silkeberg skriver dikt om den andres tap og smerte på bakgrunn av visuelt medierte uttrykk, anvender de en sjanger og dikterisk modus som er gammel, nemlig ekfrasen. Heri ligger det for artikkelens del et potensielt bidrag til ekfraseforskningen. De utvalgte diktene til Almadhoun og Silkeberg er henvendt til visuelle medier som fotografi og film, medier som i mindre grad er utforsket i ekfrasestudier. Her finnes det selvsagt unntak. Claus Clüver bruker i artikkelen «Ekphrasis Reconsidered» (1997) fotografi som et eksempel på et visuelt forelegg for ekfrasen, men da uten å diskutere hva fotografi som medium gjør.⁴ Mats Jansson derimot inkluderer fotografi, fotografiteori og nyere intermedialitetsteori i sin bok *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik* (2014).⁵ Anette Almgren White tilbyr i *Intermedial narrasjon i den fotolyriske bilderboken* (2011) en mer rendyrket intermedial tilgang til forskningsfeltet med sin studie av fotolyrikk, det vil si utgivelser der fotografier, i motsetning til hva som er gjeldende for ekfraser, er materielt nærværende og utgjør en del av diktets visuelle utforming.⁶ Tilsvarende er min bok *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk* (2017) et forsøk på et bidrag til forståelsen av ekfrasens orientering mot fotografier.⁷

Jansson peker på at det i den senmoderne litteraturen og lyrikken finnes en intermedial innretning, hvilket medfører en markant økning av ekfraser, der disse er orientert mot ulike medier.⁸ I forlengelsen av dette vil jeg hevde at ekfrasers orientering mot ulike medier forsterker nødvendigheten av å også reflektere inn det mediespesifikke ved de visuelle foreleggene.

Noen av de ekfrasene jeg i det følgende skal undersøke, tilnærmes ganske enkelt ut fra spørsmålet: hva kan ekfrasen tilby vår forståelse av medierte framstillinger av den andres smerte? Ekfrasene er hentet fra Almadhoun og Silkebergs diktboka *Till Damaskus* (2014)⁹ og fra Silkebergs *Atlantis* (2017).¹⁰

Mediale orienteringer

Almadhouns og Silkebergs dikt er dialogiske. Diktene står i et dialogisk forhold til andre tekster og medier, og de inneholder ofte en dialog mellom et jeg eller et du og en han eller en hun. De er ofte visuelle beskrivelser av noe sett. Denne visuelle orienteringen kan tyde på at det i diktingen er en nysgjerrighet for hva det visuelle kan bringe inn, hvilken funksjon det visuelle kan ha, både for tematisering av sorg, smerte og undertrykkelse, og for diktet. Den visuelle orienteringen kan i dikt karakteriseres som malerisk, «en enorm regnbåge över himlen.»¹¹ I andre dikt kan det befinne seg noe fotografisk eller filmisk, som om ordene fanger et glimt i et øyeblikk, som i et klikk fra et fotografiapparat, eller der poetens blikk beveger seg over et landskap som et kamera.

Fotografiet er eksplisitt anvendt i *Till Damaskus*. Boken inneholder fotografier av byen Damaskus på framsiden og baksiden, samt på første og siste side. I tillegg er det fotografier av byen på side 70 og 71, og midtvegs i diktboken, på side 130 og 131. I motsetning til de fleste av diktene i boken, reflekterer fotografiene en vakker by med lys, energi og bevegelse. Fotografiene kan leses som selvstendige uttrykk og som illustrasjoner til deler av diktene. Det er for eksempel nærliggende å lese diktene under delen «Staden» som dikt skrevet til de aktuelle fotografiene.¹² Delen åpner med en linje i kursiv som alluderer til Odyssevs hjemreise og kontrasterer denne med Damaskus og reisen dit: «även om resan till Ithaka är vackrare än Ithaka, så är vägen till Damaskus inte vackrare än Damaskus.»¹³ De sju diktene i delen er en hyllest til byen Damaskus, dens historie og kultur, og dens poeter, der byen til

sist antropomorferes som mor og muse: «Hon är vår mor som diat oss enbart med fruktan, därför fick vi Poeternas sura i arv. Hon är Damaskus: äpplet av ljus, sorgens bok och breven från Ibn el-Arabi som inte kommit fram ännu.»¹⁴ Diktene har en stil samt lydlige og visuelle bilder som ikke er typisk for nordisk lyrikk, hvilket gjør det nærliggende å lese diktene som nettopp næret av Damaskus, og arabisk kultur, historie og poesi.

Fascinasjonen for det visuelle, og for medier, gjør at ulike medier settes i spill i mange av diktene. Dette gjelder særlig visuelle medier som fotografi og film, men også telefon nevnes i flere av diktene som kommunikasjonsmedium mellom jeget og en han eller hun. I et dikt i *Till Damaskus* heter det: «verkligen svarar jag i telefonen från tåget. släcker ljuset i kupén. ett mänskligt tjernobyl.»¹⁵ I et annet: «har du hört vad som har hänt i syrien? frågar han i telefonen.»¹⁶ Og i et tredje: «kemiska vapen i homs. welcome to hell säger han i telefonen.»¹⁷ Telefonen blir en måte å kommunisere på, men markerer også et fravær, at jeget eller han ikke befinner seg i konfliktområder og dermed kun indirekte, gjennom andre, og mediert, opplever undertrykkelse og sorg. Telefonen blir et filter, samtidig som den er en teknologi som gir tilgang til områder, konflikter, undertrykkelse og andres smerte.

De visuelle mediene kan fungere som filter for opplevelser, ikke minst fordi jeget kan velge å ikke se eller å skru av: «stängde av filmen. klarade inte se all osäkerhet. hotet.»¹⁸ Men fotografier og filmer brukes også som erindringsmedier, som utgangspunkt for minner, drømmer og håp, så som «bilderna från marknaden. den gamla staden. ruinerna. gruset. genom dagen. drömmen. doften. flygplansstreck tecknas över katedralen. de hinner ringa till aleppo säger han. från damaskus. när de ser missilerna. de har åtta minuter på sig. sju signaler. dosen.»¹⁹ Eller bilder nevnes som monumenter over det som har vært: «bilden av / biblioteket. i lågor. jag behöver den inte som / sönderbombat monument // jag minns den som grå. mer grå».²⁰ De visuelle mediene blir en måte å huske på, og et utgangspunkt for å skrive om den andres sorg og tap på, der diktene også reflekterer inn medienes betydning av å dokumentere den andres smerte samt hva mediene gjør idet de dokumenterer.

Flere av diktene reflekterer over journalisters arbeid med film som dokumentasjon på krig, undertrykkelse og terror, der diktjeget løfter tenkningen om hva film som medium kan gjøre, og gjør, utover det rent dokumentariske. I et av diktene under delen «snow revolution» beskrives kort en film i forbindelse med en episode der en journalist ble drept av en snikskytter i Homs idet han krysset en gate:

han lärde de unga journalisterna att filma. the brave journalists. på filmen springer en man med en kamera över en väg övervakad av krypskyttar. kameran snurrar. fångar in elledningar. himlen. en stor explosion. hörs. sedan hans begravning²¹

Diktet bærer ekfrastiske spor, så som beskrivelsen i fire korte fraser av hva vi ser og hører på filmen. Dernest følger en refleksjon om film som medium, at film utover å dokumentere fra virkeligheten, også bevarer de døde, eller de som har reist. ”vi vill tänka att han valde att stanna hos oss säger hon”, heter det om en annen modig journalist som ifølge diktet døde på veg inn i en bil som skulle kjøre vedkommende til flyplassen. Refleksjon om film blandes sammen med konfesjonelle erkjennelser fra diktets ”hon”: ”jag ångrar säger hon senare. att jag inte lät honom filma mitt ansikte. deg är den första jag säger det till. jag önskar att mitt ansikte fanns i hans film nu”.²²

I mange av diktene forekommer det hyppig punktsetting, som en markering av et oppstykket språk, en nedbrutt syntaks som reflekterer en nedbrutt semantikk. I forskningen på traumelitteratur kan et slikt språk muligens tolkes som spor av traume. Unni Langås peker i sin forskning på traumer i norsk litteratur på at traumelitteratur blant annet kan uttrykke vansker ved å finne språk og derfor viser fram et språk i oppløsning.²³ I sitatet over unnlater Silkeberg å sette punktum, som om tanken og diktet ikke får en slutt, men blir værende i en slags mellomposisjon, slik journalisten som døde blir værende hos det undertrykte folket i Homs, og slik «hun» ønsker at hun hadde blitt filmet for at også hun skulle bli bevart for ettertiden. Den døde er på en gang i og utenfor tiden, «in time out of time // belong to the conjugation, belong to», som det heter i slutten av diktet, der i og ute av tiden nettopp peker på hva film (og fotografi) gjør: de bevarer noe og noen i en tid, samtidig som de minner om at noe og noen også har en tid som har eller vil gå ut. Snarere enn å lese «in time» og «out of time» som et paradoks, ser «hun» i diktet de to som sammenbundet i filmen. Film skaper tilhørighet ved å overskride tid og sted, og ved å bevare og gjenkalle sorg. Den og diktet blir således en måte å håndtere traumer på.

Ekfrasen og den andres sorg

Dikt skrevet med utgangspunkt i visuelle forelegg, er ekfraser, en godt etablert sjanger og et modus innen litteraturvitenskapen. Ordet ekfrase kommer av gresk og betyr å tale ut. Jeg

skal holde den retoriske tradisjonen ute fra denne korte utlegningen, og nøye meg med å si at vi fra denne tradisjonen har tatt med oss at ekfrasen har til hensikt å få tilhørerne eller leserne til å se noe for seg.²⁴ Det handler om å gjøre nærværende i skrift eller tale det som er fraværende visuelt eller auditivt.

Det finnes mange varianter av og definisjoner på ekfrasen, fra den antakelig mest siterte av James Heffernan²⁵, ekfrasen som verbal representasjon av en visuell representasjon, til Grant F. Scotss kunstspesifikke forståelse av ekfrasen som «a creative process that involves making verbal *art* from visual *art*».²⁶ I Norden har Mats Jansson og Ole Karlsen gitt viktige bidrag til forståelsen av ekfrasen. Jansson framhever ekfrasen som et modus, som en framstillingsmåte som «uttrykkligen och implicit aktualiserar teoretiska aspekter på samspelet mellan text och bild.»²⁷ Karlsen faller ned på en kunstspesifikk definisjon av ekfrasen som ligger tett på Scotts forståelse i sin utforskning av forholdet mellom dikt og bilde i Olav H. Hauges og Gunvor Hofmos forfatterskap.²⁸

Ekfrasen er konserverende, men ikke konservativ. Tradisjonelt har den vært forbundet med lyrikk, men i nyere tid har man åpnet opp ekfrasebegrepet til også å angå andre diktarter og sjangrer.²⁹ Likeså mye som vi kan operere med et utvidet eller generalisert ekfrasebegrep, kan vi også være inkluderende med tanke på hva som kan være ekfrasens forelegg.

Forskningstradisjonen har i all hovedsak rettet blikket mot etablerte kunstarter som maleri som ekfrasens visuelle forelegg. Til dette kan man raskt innvende at den detaljerte beskrivelsen av Akilles skjold i *Iliaden* er et eksempel på en lyrisk tekst skrevet til noe annet enn et tradisjonelt maleri, og John Keats «Ode to a Grecian Urn» er som tittelen tilsier, skrevet til en gresk vase. Rett nok er både Akilles skjold og Keats greske urne påmalt bilder. Maleri i tradisjonell forstand er de ikke, men så er også den forståelsen av kunstmaleriet som vi kjenner i dag, et produkt av institusjonaliseringen av kunsten, det være seg administreringen av kunsten gjennom kirker og hoff, eller den moderne ideen om museer for samling av kunst. Jansson skriver at med utviklingen innen den senmodernistiske litteraturen, som altså har en affinitet for intermediale relasjoner «där olika konstformer och medier ständigt på olika sätt sammanförs», endrer også ekfrasen karakter.³⁰ Ekfrasens forelegg behøver ikke være kunstneriske uttrykk som malerier og skulpturer, men også nyere medier som film, TV og fotografi fungerer som forelegg for og settes i dialog med

ekfrasen. Ekfrasen skiller ikke mellom høy og lav, men er en sjanger og en framstillingsmåte som er opptatt av dialogen mellom verbalspråk og estetiske, kulturelle og mediale uttrykk.

I tilnærmingen til noen av ekfrasene i *Till Damaskus* og *Atlantis* vil jeg ganske enkelt legge til grunn en moderert versjon av Scotts definisjon. Jeg bruker da begrepet ekfrase som en kreativ handling som forholder seg til og skaper verbal kunst, lyrikk, av visuelt og mediert materiale. Jeg velger en slik definisjon fordi det tekstmaterialet jeg skal behandle, utelukkende består av dikt, og fordi de visuelle foreleggene til disse diktene varierer fra maleri og fotografi til film. Der tekstmaterialet er diktartspesifikt homogent, er de visuelle foreleggene heterogene, bestående av både kunstneriske og dokumentariske forelegg, realisert i ulike medier. Når jeg opererer med en slik forståelse av ekfrasen, har det også å gjøre med at jeg mener ekfrasestudier og intermedialitetsstudier ikke har noe å tjene på å søke mot generaliserte definisjoner på sitt studieobjekt, i hvert fall ikke om man er opptatt av det diktartspesifikke og det mediesensitive, altså hva diktartene og mediene gjør i ekfrastiske (og intermediale) møter.

Det er transformasjonen, hva diktene som dikt gjør i møte med fotografi og film om andres sorg og smerte, jeg er opptatt av hos Almadhoun og Silkeberg. I sin diktning synes de å bruke disse to mediene som substitutter for sitt fravær fra de stedene de skriver om. Mediene viser fram den andres smerte, og poetene gjør i sine dikt mediebildene og den andres smerte nærværende. "(T)here are many uses of the innumerable opportunities a modern life supplies for regarding – at a distance, through the medium of photography – other people's pain.", skriver Sontag.³¹ Medier som fotografi, film og Internett gir informasjon om at forferdelige ting skjer i verden. Dette er medier som påkaller oppmerksomhet, og som oppleves som sterke i framstilling av krig, undertrykkelse og smerte på grunn av deres umiddelbarhet. Fotografi og film var da også de første mediene som viste fram, og som fungerte som *bevis for*, grusomheten i verden. Dette er medier som effektivt distribuerer bilder av den andres smerte, og som sådan gir tilgang til den andres verden for seere som befinner seg langt fra det de viser fram. Med dette mener jeg ikke at de er transparente medier som objektivt framstiller verden. Det som derimot gjør dem til sentrale medier, er hvordan de framstår som, og ofte blir persipert som, objektive, til tross for for eksempel fotografens valg av perspektiv. I så måte er de vitner til det de avbilder. Særlig er visuelle medier relevant som forelegg for ekfraser om den andres smerte, der den andres smerte

ikke er estetisert. Mediene gir tilgang, og de har potensielt en effekt på poeten eller den som ser.

Sontag er blant annet opptatt av hvordan det å framstille krig, undertrykkelse og andres smerte i fotografier (og film) kan innebære å gjøre de menneskelige ofrene til objekter. Hun refererer blant annet til Simone Weil som i essayet "The Iliad, or The Poem of Force" skriver at «violence turns anybody subjected to it into things.»³² Og litt senere i boken vender hun tilbake til denne tematikken. «(T)he scale of war's murderousness destroys what identifies people as individuals, even as human beings. This, of course, is how war looks when it is seen from afar, as an image.»³³ Tingliggjøring eller objektivisering av døde subjekter er et resultat av hvordan krig ser ut når den ses fra avstand, mediert og forestilt.

I denne undersøkelsen av noen av Almadhouns og Silkebergs ekfraser er forholdet mellom de visuelle mediene og dikt av relevans. Sontag tematiserer også forholdet mellom skrift og fotografi ved et par anledninger: «In contrast to a written account – which, depending on its complexity of thought, reference, and vocabulary, is pitched as a larger or smaller readership – a photograph has only one language and is destined potentially for all.»³⁴ I

ekfraseforskningen har man fra renessansens og Leonardo da Vincis paragone tematisert forholdet mellom kunstartene, og man har blant annet vært opptatt av hvilke av de to, litteratur eller malerkunst, som er underordnet den andre.³⁵ Sontag er ikke opptatt av denne type debatter og hierarkiseringer, men peker mot den rollen fotografiet har fått i dag, som et sterkt medium for imaginasjonen, og da særlig forestillingen om den andre. Når fotografi kan utgjøre en kilde til poetens ekfraser, har det blant annet å gjøre med dets autoritet overfor imaginasjonen, skal vi tro Sontag: "Photographs have the kind of authority over imagination today, which the printed word had yesterday, and the spoken word before that. They seem utterly real."³⁶

I fortsettelsen skal jeg ta for meg tre ekfraser, to ekfraser fra *Till Damaskus* og én ekfrase fra *Atlantis*. De tre ekfrasene har visuelle medier som forelegg, og da både fotografier og filmer.

Mediering av det ubegripelige

jag tänkte på kvinnan, som på skärmen såg ut som ett skimrande ägg. bilden av henne. slöjan. vitheten. bland de för mig helt obegripliga arabiske tecknen. hur han

berättade att hon blivit våldtagen, ungefär trehundra gånger säger han. när säkerhetstjänsten sökte efter hennes bror. inte hittade honom. i homs. sedan hade de styckat henne. armarna. benen. hovudet. i fem delar. dragit huden från kroppen. jag har aldrig sett något liknande säger han. bilderna. hur en kropp utan hud ser ut³⁷

Diktet står tidlig i *Till Damaskus* og etterfølger fire dikt. De to første diktene kan leses som emosjonelt intense metapoetiske dikt som setter en særlig stemning i lesningen, og som henter om poetologiske spor som følges i de påfølgende diktene. Der de to første diktene er monologiske og semantisk og visuelt tette, uten bruk av versedeling eller syntaktisk linjeskift, er det tredje diktet luftig, hverdagslig og dialogisk. Jeget er på vernissasje. Diktet er delvis en refleksjon om vernissasjen og om kunstnerens malerier: «Han ser ansikten i målningen. Små barnansikten. Morgonen etter syndafloden».³⁸ Innflettet i det ekfrastiske er korte dialoger mellom jeget og «han», dialoger som også henter tilbake til diktet som ekfrase, «Gav mig fyra cigaretter. Skriv dikten, sa han»³⁹, og til inspirerende forelegg gjennom intertekstuelle referanser: «Han hade läst dikten om eldflugorna».⁴⁰ «Eldflugorna» er et ikke ukjent motiv i lyrikk, ei heller i svensk diktning. Det kan være at jeget refererer til Thomas Tranströmer, da Tranströmer nevnes to linjer tidligere i diktet, eller det kan være hint til Folke Isakssons diktsamling *Eldflugorna*.⁴¹ Den intertekstuelle referansen er her interessant fordi den kobler maleriene til dikt, som om maleriene utgjør omvendte ekfraser, og fordi den peker mot en maler som i sin framstilling av andres smerte blant annet også forholder seg til svensk lyrikk. Når jeg innledningsvis til denne analysen av den overnevnte ekfrasen nevner dette diktet, er det fordi jegets entre i vernissasjen, også er en entre inn i en politisk og politisk-kunstnerisk verden, der hun på en gang settes i dialog med en «han», med andre kunstarter og med konflikter og undertrykkelse i Syria. I det påfølgende prosadiktet over to linjer, som står før det ekfrastiske diktet jeg siterer i sin helhet over, heter det: «kvinnorna var de drivande i början säger han. männen arresterades. sköts. ingen misstänkte dem. de signalerade till varandra med blickarna enbart».⁴² Dernest følger diktet der jeget tenker på de groteske bildene av kvinnen som er blitt mishandlet og drept, og hvis døde kropp er blitt maltraktert. Ekfrasen som begynner med «jag tänkte på kvinnan» inneholder ingen direkte beskrivelse av bildene. Det heter til sist i diktet «hur en kropp utan hud ser ut». Dette er selvsagt en

framkalling god nok, men framkallingen er filtrert gjennom litterære strategier som sammenligning og gjenfortellinger av informasjon som de visuelle bildene ikke er bærer av. Diktet innleder med en simile, «såg ut som ett skimrande ägg», en sammenligning som blir forsterket av beskrivelsen «slöjan. vitheten.». I den påfølgende utfyllende informasjonen blir handlingen gitt en narrativ, som en slags forklaring på den irrasjonelle mishandlingen og maltraktingen. Og videre er diktet strukturert gjennom kommunikasjonselementer som ytterligere filtrerer opplevelsen av bildene av den døde kvinnens kropp. Diktjeget uttaler at hun «tänkte på» bildene av kvinnen, på «hur han berättade» og at han «säger» han ikke har sett noe lignende. Det er altså først i siste linje vi får vite hva bildene viser: «en kropp utan hud».

Jeget ser den mishandlede kroppen som bilder «på skärmen». Altså forholder jeget seg til en mediering, og slik blir ekfrasen et resultat av en dobbel mediering. Vi har å gjøre med det Jansson i sin ekfraseteori kaller re-representasjon.⁴³ Kvinnens maltrakterte kropp er gestaltet som bilder på en skjerm, og disse bildene er re-gestaltet i jegets minner. Dernest kommer diktet som en ytterligere gestaltning, en re-regestaltning. Bildene er groteske, og lar seg ikke gjenkalle direkte i diktet. Det interessante her er dessuten at mediet både blir et filter mellom diktjeget og konfliktområder og en diskurs hvor jeget får sine minner fra.

De språklige og mediale filtrene er der muligens fordi bildene på filmen, og handlingene bak, ikke lar seg gripe med et enkelt språk. Jeget uttaler «bland de för mig helt obegripliga arabiske tecknen», som om hun søker et verbalspråk for å forstå det hun ser. Det kan være noe benjaminsk over dette, at moderne visuelle medier behøver forklarende og kontekstualiserende tekst, men «helt obegripliga» er også en erkjennelse av at heller ikke bildene lar seg gripe rasjonelt og med et enkelt språk.⁴⁴ Derfor tyr jeget til poetiske virkemidler, til similen og diktet som transformerer den ugjenkjennelige kvinnekroppen til «ett skimrande ägg», altså som en ting og som noe gjenkjennelig og ufarlig.

Sammenligningen forsterker det groteske, for ingen kan vel egentlig se for seg en menneskekropp som dette. Ei heller kan vi forestille oss at noen vil være i stand til å gjøre slike handlinger mot et annet menneske. Det siste blir også uforståelig for diktets «han». «Han» har heller ikke sett noe lignende, uttaler han. Dermed fokuserer også han på det visuelle, «en kropp utan hud», og ikke på de groteske handlingene utført av menn som

dehumaniserte kvinnen og gjorde henne til en kropp allerede før mishandlingen av henne startet.

Det visuelle forelegget for Almadhoun og Silkebergs ekfrase er ukjent for oss. Vi vet ikke hvem kvinnen er, vi vet ikke om filmen er ekte eller hvem som har laget den, og vi vet ikke hva de arabiske tegnene på skjermen betyr. I denne sammenhengen står ekfrasen som én representasjon av hvordan mennesker handler og blir behandlet i krig. Ekfrasen viser fram hatske handlinger, og den reflekterer et forsøk på å forholde seg til bildene på filmen. Ekfrasen minner oss om andre tilsvarende filmer og fotografier, så som fotografiet som utgjør bakgrunnen for Adrian Oktenbergs tittelløse dikt fra samlingen *The Bosnia Elegies. Poems* (1997)⁴⁵ et fotografi av en kvinne fra Srebrenica, hengende død i et tre. Fotografiet er rystende. Diktet forteller at den unge kvinnen var blitt voldtatt, «raped by the Serbs at Srebrenica / on a floatlit bed», og at voldtekten var blitt filmet og «shown on television in Banja Luka».⁴⁶ Foruten at også dette diktet er skrevet til et visuelt forelegg som viser fram en død kvinne som er blitt voldtatt i krig, er det to aspekter ved diktet som kort skal kommenteres. Det ene er de to delvis identiske linjene «She had become a spoil of war» og «They said she felt herself spoiled by war». “Spoil of war” er et motiv vi gjerne finner innenfor malerkunsten i dens framstilling av kvinner som er blitt ofret, ødelagt eller drept i krig. Et av de mest kjente maleriene er muligens Georges Antoine Rochegrosses «Des dépouilles de la guerre» («The spoils of war»). Diktet setter seg selv og fotografiet inn i en større kulturell og kunstnerisk tradisjon, hvilket gjør det poetiske bildet i diktet samt fotografiet til noe mye mer enn bare et poetisk bilde og et fotografi. Det minner om at denne type overgrep alltid har forekommet, og at kunsten alltid har framstilt den. Oktenbergs dikt ender med gjentakelsen «Everyone saw / Everyone saw», som en referanse til at alle så den døde kvinnen da hun ble båret vekk, men uttalelsen er også en sterk påminnelse om at alle har sett de menneskelige overgrepene og lidelsene i krig. Å se, og at man har sett, er framhevet i Oktenbergs dikt. Å se, og å ha sett, og deretter skrive, er også en framtrædende etikk og poetikk hos Almadhoun og Silkeberg.

Død og lek

I en annen ekfrase i *Till Damaskus* retter et dikt også oppmerksomheten mot fotografier av døde, denne gangen av døde barn. I diktet heter det beskrivende:

bilden på de döda barnen. hama. de avskurna halsarna. med kniv. femtio stycken.
tätt intill varandra på marken. filten. det intorkade blodet. de öppna ögonen. tomma.
vinkeln mellan huvudet och kroppen. blodstrimmorna över ansiktet.⁴⁷

I motsetning til den forrige ekfrasen jeg tok for meg, har jeget her ingen problemer med å beskrive det groteske motivet i bildet. Det er ingen spor av traume i språket. Kanskje skyldes det at saken er så viktig (jamfør det arabiske ordet for viktig, «hama», som dukker opp midt i diktet) at poeten ikke kan tillate seg å se bort eller å skrive fram en forskjøvet persepsjon. Persepsjonen er direkte, hvilket gjør at ekfrasen kaller fram et svært tydelig bilde, som om diktet her forsøker å gjøre nøyaktig det samme som det fotografiet gjør. Punktvis og detaljert viser det fram barn som er blitt henrettet.

Ekfrasen er delvis fortolkende. Det er et subjekt som leser måten halsen til barna er skåret over på, og som konkluderer med at henrettelsesvåpnet er kniv. Språket er nøkternt og beskrivende, uten følelser eller rasjonelle forklaringer, som om blikket til den som ser fotografiet, flytter seg fra detalj til detalj, fra punkt til punkt, og identifiserer med blikk og gjenkaller med språk de avskårne halsene, det inntørkede blodet, de åpne øynene, blodstripene over ansiktet, og vinkelen mellom hode og kropp som antakelig er unaturlig og derfor blir lagt merke til og skrevet fram. Dette er en beskrivelse av et fotografi som ikke betyr noe annet enn det fotografiet viser: henrettelse av barn. Fotografiet viser fram døden. Ekfrasen overskrider fotografiets eventuelle semantikk, dets studium, som Barthes ville kalt det, og viser fram dets punctum, den andre størrelsen i Roland Barthes begrepspar.⁴⁸ De døde øynene beskrives som tomme, hvilket peker mot uendeligheten i døden, at disse barna for alltid er døde.

Men så fortsetter diktet, som om punctum blir erstattet av studium. I hvert fall spør diktets «han» om duet kan identifisere noe på et annet fotografi:

ser du vad det är frågar han. pekar mot en annen bild. jag ser. en pojke i språnget.
mitt i. svävande. mitt i. över flera. många. långa. rader. av vita svepta kroppar. life
and death säger han. such a strange picture, säger han. as if he is playing

Diktet vender fra et fotografi til et annet, fra en situasjon til en annen, i den samme vendingen som «han» gjør idet han «pekar mot en annen bild» og med det deiktiske ordet «der» gjør fotografiet nærværende. Persepsjonen endres, semantikken utvides og brutaliteten får en ny dimensjon. Fotografiene er stilt ved siden av hverandre av «han» som peker, de er stilt ved siden av hverandre i diktet, og de kan representere et før og et etter i hendelsenes verden. Diktet etablerer en syntaktisk nærhet som skaper semantisk likhet i Roman Jakobsons poetiske språk.⁴⁹ De «vita svepta kroppar» er eller minner om de femti døde kroppene som er plassert «tätt intill varandra på marken» i det første fotografiet. Brutaliteten forsterkes ved denne vendingen idet fotografiet og diktet introduserer lek-element i døden, «as if he is playing». Guttens hopp er et sprang over de døde, over døden, tolket av diktets «han» som «life and death»

Denne ekfrasen er det Tamar Yacubi ville kalle én til flere, det vil si ett dikt til flere visuelle forelegg.⁵⁰ I dette tilfellet er diktet skrevet til to fotografier hvis motiv bærer visse likheter. Begge bildene inneholder absurde handlinger, men det er kun i sistnevnte bilde at det absurde blir kommentert som «a strange picture». Om dette skulle være et punctum, ville punctum forvandle den livlige og lekfulle handlingen til gutten som er fanget «mitt i. svävande. mitt i», til en påminnelse om døden. Denne påminnelsen kommer ikke som en følge av de svøpte kroppene i hvitt som han hopper over, men fordi han er foreviget i spranget, i evigheten. Ordene «mitt i» kan dermed ikke bare forstås som en beskrivelse av guttens plassering i fotografiets motiv, men at gutten på fotografiet aldri skal lande, men for alltid være midt i spranget. Det som var en manifestasjon på lek, da fotografen var der og tok bildet, blir av den som ser fotografiet i ettertid og rystes av det, karakterisert som «as if». Men også fotografiet og diktet transformerer leken til «as if». Det som ser ut som lek, blir i fotografiet og i diktet en påminnelse om døden. Ifølge diktet viser fotografiet fram alvor, død. Diktet aktualiserer en slik tolkning litt tidligere: «det oändligt vackra vinterlandskapet, eller något mycket mer instabilt, själva rörelsen. förhoppningen. hoppet, icke-platsen.» Fotografiet er perseptivt stabilt, men semantisk instabilt fordi det viser fram det paradoksale, en fryst bevegelse, en død handling.

Å grave og å gråte

Også i Silkebergs siste diktbok, *Atlantis*, tematiseres andres smerte, sorg og tap i ekfraser. I *Atlantis* er det et du som ser, der dette duet er et produkt av et skrivende jeks forestillingsevne. Duet er på en gang et filter og en åpning for å skrive om den andres verden. I et av diktene ser duet en film fra ruinene etter Russlands bombing av en av byene i Syria:

Du ser en man gräva ut en liten flicka ur ruinerna efter
Rysslands bombningar.
På en film på nätet.
Han trycker hennes döda allt för böjliga kropp intill sig.
Gråter.
Lyfter hennes kropp över till en annan man som gråter häftigare.
Det är flera män vid ruinerna. I arbetet.
Alla deras kroppar viks i sorg.
Vem som är pappan förstår du inte.
Den första.
Den andra.
Att arbeta. Gråta.
Arbeta och gråta.
I dammet. Gråheten.⁵¹

Diktet er en beskrivelse av hva duet ser på film. Filmen viser et dødt barn, men diktet inneholder kun én linje som beskriver det døde barnets kropp. De tre første linjene er informative, der diktet til og med spesifiserer at bombingene er utført av Russland, og at duet ser filmen «på nettet.» Deretter inntreer et fortolkende du som ser den «allt för böjliga kropp». Adverbet «allt för» er i diktet pregnant og peker mot en overskridelse. Kroppen er mer bøyelig enn normalt. Bildene av den lille jentas kropp er en overskridelse av det normale, av hvordan kropp bøy seg, og en overskridelse av det levende. Jentas kropp blir i diktet ikke lenger «en flickas kropp», men en kropp, omdannet til sorg, en sorg som setter spor i de andre kroppene på filmen, der mennenes kropp også bøy seg, «viks i sorg».

Diktet handler ikke primært om den døde jenta, men om virkningen av døden. Diktet er fylt med sorg og smerte som mennene som graver, arbeider og gråter, viser. Heri ligger det nok en overskridelse, nemlig overskridelsen av det ordinære, der arbeid og sorg i krig er bundet sammen. Overskridelsen er for duet uforståelig, semantisk ugripelig: «förstår du inte». Duet forstår ikke hvem av mennene på filmen som er faren til jenta, fordi den ene mannens sorg ikke kan skilles fra den andre, utover at den ene mannen «gråter häftigare» enn den andre. Når duet ikke kan gripe hvem som er faren til den døde jenta, er det fordi situasjonen og sorgen diskvalifiserer slike begreper. Det er ikke én far i filmen, eller rettere, hvem som er faren, spiller ingen rolle. De er i ruinene og i sin sorg alle pappaen til den lille jenta. I ekfrasen føres arbeid og sorg sammen. Det samme gjør mennene, som står i den samme situasjonen, «I dammen», og er bundet sammen i den kroppslige sorgen og i det rituelle, som om de utgjør en lenke, «Den förste. Den andra.», av sørgende menn. «I dammen» er en metafor som forsterker stedet som sorgens og dødens sted, et sted fylt med tårer, og som også får sin kraft idet det våte kontrasterer det tørre, det vil si stedet som materielt tørt og død, på grunn av de pulveriserte bygningene av stein og «rasmassor», som det heter senere i diktet. Ekfrasen er også her skrevet med utgangspunkt i to visuelle uttrykk. Duet ser nemlig en annen film, der virkningen av bombingene på en gang er en annen og den samme:

På en annan film rör sig ett barn.

Plötsligt.

En stor del av ett hus ligger över dess kropp.

Men plötsligt rör sig armen. Benet.

Hur räddar man.

Vilken kunnskap om tyngdlagen.

Den opålitliga balansförskjutningen.

Att lyfta här.

Gräva här.

Kommer barnet att få tillräckligt med luft.

Kommer stenen. Rasmassorna.

Att röra sig.

Så att de krossar bröstkorgen.

De gräver.

Dessa fäder. Söner. Morbröder. Farbröder. Bröder.⁵²

I denne andre delen av ekfrasen fokuserer duet på redningsarbeidet i filmen, og mer bestemt på den spenning som oppstår idet man ikke vet om man vil klare å redde den som er levende begravd i ruinene. Diktet er dynamisk og varierer mellom korte og lange linjer, få og mange stavelser, og mellom det duet ser og det duet tenker. Sorgen, som i første del av ekfrasen ble sammenvevd med arbeid, er i denne delen erstattet av harde lyder og bilder, «krossar bröstkorgen», og en spørrende saklighet, «Vilken kunnskap om tyngdlagen.» Utfallet er uvisst. I den første delen av ekfrasen utløses diktet av sorgen. I denne delen fanger ekfrasen den spenningen og balansen som duet leser ut av redningsarbeidet på filmen. Det handler om balansen mellom liv og død, bestemt av det duet kaller «Den opålitliga balansförskjutningen.» Uttrykket har tolv stavelser, hvilket er mye sammenlignet med Silkebergs poetiske språk, et språk som gjerne består av korte uttrykk og ord med få stavelser. Ordet «balansförskjutningen» er ikke opplagt poetisk, men sammen med «opålitliga» blir den antropomorfisert som en kraft mennene som graver, kjemper med og mot. Det danner et fint bilde til både diktet og redningsarbeidet i ruinene. Diktet retter oppmerksomheten mot bevegelsen, barnets bevegelse og de mulige bevegelsene i rasmassene på grunn av den upålitelige balanseforskyvningen. Fordi barnet rører seg, som et tegn på liv, er det ingen sorg i diktet. Men det er heller ingen glede. For konsekvensen av krig og bombing av sivile er også her lenken av menn som graver: «Dessa fäder. Söner. Morbröder. Farbröder. Bröder.»

Den motiviske likheten i de to filmene som duet ser på nettet, fører dem sammen i ekfrasen. Duet ser, eller rettere, et jeg forestiller seg duet som ser, de to filmene, og på bakgrunn av denne forestillingen skriver hun ekfrasen. Dermed binder ekfrasen også liv og død, håp og sorg, sammen, der arbeidet, gravingen og mennene som graver i diktet danner en organisk enhet.

Lyrikk, ekfrase og «exilens språk»

Lyrikk er pausenes språk. Versvendinger tvinger fram pauser i lesningen, lydlig og perseptivt. Vi blir bedt om å trekke pusten og å flytte blikket fra enden på en linje til begynnelsen på neste linje. Lyrikk kan også skape pauser i verslinjene ved å etablere avstand mellom ord. Igjen må vi flytte blikket, og igjen kan vi trekke pusten. I begge disse to strategiene blir syntaksen og den hverdagslige språkbruken utfordret, og muligheten for en annen semantikk og en alternativ opplevelse av språket trer fram. Vi finner begge disse strategiene anvendt i Almadhouns og i Silkebergs lyrikk, om enn i ulik grad. En tredje mulighet for etablering av pauser som særlig synes å være et gjenkjennelig trekk ved Silkebergs lyrikk, er som jeg har pekt på tidligere, hennes bruk av punktum. Punktum opptrer som jeg har vist, etter ett eller noen få ord. Silkebergs helsetninger, i de tilfeller hvor de opptrer, kan være korte. Tenk for eksempel på linjer som «De graver.» eller «Kommer stenen.» i et av diktene jeg siterer over. Mellom to punktum, på egne linjer, kan vi også finne substantiver og infinitivsfraser stående alene. Dette er et grep som naturlig nok bryter med hverdagspråket og dets grammatikk, og som skaper en særlig rytme i diktene. Slik skaper Silkeberg en annen mulighet for pause, idet vi kan trekke pusten etter hvert punktum, samtidig med at vi ofte må flytte blikket til neste linje, og dermed senker lesetempoet. Dette er også Silkebergs måte å framføre sine dikt på. Hun leser dem med en rytmisk og rolig stemme, som tvinger en til å lytte etter lyder og betydninger og samtidig tenke de politiske, kulturelle og historiske kontekstene som diktene etablerer og virker innenfor. Lyrikkens pauser er tenkepauser. Vi får anledning til å tenke hva noe betyr, eller hva som kommer nå, og som oftest følger det noe etter pausen som endrer betydningen av det foregående. Pausene skaper spenning, en spenning som oppstår fordi vi ikke vet konsekvensene av det forrige, før neste linje avslører sin hensikt og effekt.

Om vi så spør hva lyrikk som ekfrase har å tilby opplevelsen av og forståelsen for den andres smerte, er ett svar pausene. Almadhouns og Silkebergs ekfraser gir et språk som responderer på de inntrykk som visuelle medier som fotografi, film og TV gir oss, og de gir (muligens nødvendige) pauser fra intense sansninger og opplevelse av sorg og katastrofer som vi får gjennom disse mediene. Lyrikk er også en diktart som transformerer noe vi sanser og erfarer, gir disse ny mening og fører vår oppmerksomhet i bestemte retninger. Vi legger merke til noe annet på et bilde eller en film fordi diktet forvandler. I møte med den andres smerte og sorg, og opplevelser som ligger langt fra vår hverdag, er dette nødvendig, ikke

fordi vi søker behag, men fordi lyrikken vil at vi skal legge merke til noe særlig, noe som fotografier, filmer og TV-bilder ikke fanger eller får oss til å merke.

I *Regarding the Pain of Others* er Sontag opptatt av funksjonen ved å se andres smerte. Hun skriver: "But there is shame as well as shock in looking at the close-up of a real horror. Perhaps the only people with the right to look at images of suffering of this extreme order are those who could do something to alleviate it – say, the surgeons at the military hospital where the photograph was taken – or those who could learn from it. The rest of us are voyeurs, whether or not we mean to be."⁵³ Hvem er jeget, eller poeten, som skriver om den andres smerte, og som kanskje ser på fotografier og film? Hun er ingen kirurg på et sykehus i et av konfliktområdene. Kanskje er hun en av oss som bare kan se på fotografier og filmer, men kanskje er hun også en av dem som kan lære av de visuelle uttrykkene, og som ved å skrive dikt om et jeg eller et du som ser smerte og undertrykkelse på film, kan få andre til å lære av hennes dikt. I diktseksemplet fra *Atlantis* fører de medierte bildene av andres smerte, som duet ser, ikke til noe. Diktet hopper videre til en ny scene, et nytt eksempel, uten at refleksjoner om hendelsene på filmen blir utviklet, eller at duet bærer spor av det hun har sett. Den eneste kontinuitetsbæreren er leseren. Det blir opp til leseren å bære sansninger og erfaringer som duet gjør, videre og å føre disse sammen med andre sansninger og erfaringer.

Sontag hevder i sin bok at det å fotografere kan forstås som en etisk handling som er knyttet til forpliktelsen til å huske den vold som utøves på andre: «Remembering is an ethical value in and of itself. Memory is, achingly, the only relation we can have with the dead.»⁵⁴ Vi kan lese ut en lignende etisk – og poetisk – refleksjon hos Almadhoun og Silkeberg. I de diktene jeg har tatt for meg her, synes det å være en poetikk som er knyttet til plikten til å se, huske og skrive for at det sette skal huskes. Diktene tar verden inn ved å speile jeget i «den andre». I et av diktene heter det: «att spegla sig i det främmande. hitta sin bild. något bild. hud. att ta in världen genom.»⁵⁵ Man kan ta inn verden gjennom bilder, forestilte bilder og medierte bilder, og gjennom kroppslig sansning og erfaring, inkludert huden. Det Almadhoun og Silkeberg skriver, er dikt, i et språk betraktet som «exilens språk» som det heter i det samme diktet. Og i den påfølgende linjen: «stå ut. veta. att se. att ha sett.» Diktenes jeg og du har muligens ikke vært på de aktuelle stedene diktene handler om, men det er heller ikke det vesentlige. De får sine minner, sansninger og erfaringer fra dialoger med «den andre», en

han eller hun, eller gjennom malerier og visuelle medier som fotografi, film og TV. Disse utgjør diskurser som setter jegets og duets minne i spill, og som danner utgangspunkt for diktenes tilblivelse.

Hvorfor dikt? Diktet sier: Vær oppmerksom på språket. Og det sier: vær oppmerksom på verden, undertrykkelse og den andres smerte. Lagt fram på denne måten, kan disse to gjenkjennes som to språkfunksjoner, som to ulike oppfordringer og to linjer som går ut fra diktet og som vi kan følge. Men faktisk utgjør ikke disse to atskilte funksjoner, oppfordringer, linjer og tilnærminger. De tilhører en og den samme linjen, bundet sammen av en kausalitet. Diktet sier: Vær oppmerksom på språket, og ved å være oppmerksom på språket, blir man oppmerksom på verden, undertrykkelse og den andres smerte og sorg.

Noter

¹ Se f.eks. Hans Kristian S. Rustad, *Fotopoetikk. Dikt og fotografi i norsk lyrikk*, Oslo: Novus forlag, 2017 eller Irina Rajewsky, «Border Talks. The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality», i Lars Elleström (red.), *Media Borders, Multimodality and Intermediality*, London: Palgrave Macmillan, 2010.

² Noen av de diktene jeg diskuterer i artikkelen er publisert som et samarbeid mellom Almadhoun og Silkeberg. Disse henviser jeg til som Almadhouns og Silkebergs dikt, uten å bestemme hvem som sannsynligvis har skrevet det aktuelle diktet som omtales.

³ Susan Sontag, *Regarding the Pain of Others*(2003), London: Penguin, 2004, s. 7.

⁴ Claus Clüver, «Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representation of Non-Verbal Texts», i Ulla Britta Lagerroth, Hans Lund og Erik Hedling (red.) *Interart Poetics. Essays on the Interrelations of the Art and Media*, Amsterdam: Rodopi, 1997.

⁵ Mats Jansson, *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2014.

⁶ Anette Almgren White, *Intermedial narration i den fotolyriska bilderboken. Jean Claud Arnault, Katarina Frostenson och Rut Hillarp*, diss. Växjö: Linnaeus University Press, Linnéuniversitetet, 2011.

⁷ Hans Kristian S. Rustad, *Fotopoetikk. Om dikt og fotografi i norsk lyrikk*, Oslo: Novus, 2017.

⁸ Mats Jansson, «Ekfras som poetiskt modus», i Ole Karlsen og Hans Kristian S. Rustad (red.) *Nordisk samtidslyrik*, Aalborg: Aalborg Universitetsforlag, 2017, s. 77.

⁹ Ghayath Almadhoun og Marie Silkeberg, *Till Damaskus*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2014. Marie Silkeberg, *Atlantis*, Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2017.

¹⁰ Titlene *Till Damaskus* og *Atlantis* har begge tydelige intertekstuelle spor. *Till Damaskus* peker både mot August Strindbergs drama med samme tittel og mot Bibel-fortellinger om Damaskus, så som domsordene mot Damaskus i Jesaja 17.1 eller Paulus reise til Damaskus. *Atlantis* refererer med sin tittel til så vel myten om Atlantis, så vel som til Tom Kristensens dikt «Landet Atlantis» (1920) og Klaus Rifbjergs diktsamling *Landet Atlantis* (1980). Disse referansene nevnes her da de ikke vil bli tematisert i denne artikkelen.

-
- ¹¹ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 86.
- ¹² Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 21–29.
- ¹³ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 23.
- ¹⁴ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 29.
- ¹⁵ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 86.
- ¹⁶ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 53.
- ¹⁷ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 54.
- ¹⁸ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 55.
- ¹⁹ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 173.
- ²⁰ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 182.
- ²¹ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 144.
- ²² Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 144.
- ²³ Unni Langås, *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*, Bergen: Fagbokforlaget, 2016. Se også Cathy Caruth, *Trauma. Explorations in Memory*, Baltimore, The Johns Hopkins Press, 1995.
- ²⁴ For den som er interessert i ekfrasens bakgrunn fra den greske retorikken, kan jeg anbefale Janssons drøfting av denne i *Poetens blick*, s. 17–19.
- ²⁵ James Heffernan, *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press, 1993, 3.
- ²⁶ Grant F. Scott, *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover og London: University of New England Press, 1994.
- ²⁷ Jansson, *Poetens blick*. s. 11.
- ²⁸ Ole Karlsen, *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*, Oslo: Samlaget.
- ²⁹ Ekfrasen kan være en roman, en novelle, et brev, et essay osv., og den kan som omvendt ekfrase være musikk, skulptur, osv.
- ³⁰ Jansson, “Ekfras som poetisk modus”, s. 77.
- ³¹ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 11.
- ³² Simone Weil “The Iliad, or The Poem of Force”, i *Chicago Review*, vo. 18, 1965: 2.
- ³³ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 55.
- ³⁴ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 17.
- ³⁵ Claire Barbetti, *Ekphrastic Medieval Visions. A New Discussion in Interarts Theory*, New York: Palgrave macmillan, 2011, s. 3; s. 104.
- ³⁶ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 23.
- ³⁷ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 15.
- ³⁸ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 11.
- ³⁹ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 12.
- ⁴⁰ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 13.
- ⁴¹ Folke Isaksson, *Eldflugorna*, Stockholm, Bonniers, 1998.
- ⁴² Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 14.
- ⁴³ Jansson, “Ekfras som poetisk modus”, s. 97.
- ⁴⁴ Walter Benjamin, *Kunsten i reproduksjonsalderen* (1936), Oslo: Gyldendal, 1991, 79.
- ⁴⁵ Adrian Oktenberg, *The Bosnia Elegies. Poems*, Ashfield, Mass.: Paris Press, 1997, p. 17. Takk til stipendiat Dina Abazovic ved Universitetet i Agder for at hun introduserte meg for Oktenbergs diktning og viste meg det aktuelle fotografiet.
- ⁴⁶ Oktenberg, *The Bosnia Elegies*, s. 17.
- ⁴⁷ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 107.
- ⁴⁸ Roland Barthes, *Det lyse rommet*. Tanker om fotografiet (1980), Oslo: Pax Forlag, 2001, s. 57.
- ⁴⁹ Roman Jakobson, “Closing Statement: Linguistics and Poetics” (1960), i David Lodge (red.), *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Edinburgh: Longman, 2001.
- ⁵⁰ Tamar Yacobi, «Pictorial Models and Narrative Ekphrasi», i *Poetics Today*, vol. 16, 1995: 4.
- ⁵¹ Silkeberg, *Atlantis*, s. 316.
- ⁵² Silkeberg, *Atlantis*, s. 317.
- ⁵³ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 38.
- ⁵⁴ Sontag, *Regarding the Pain of the Other*, s. 103.
- ⁵⁵ Almadhoun og Silkeberg, *Till Damaskus*, s. 16.