

“har du hört vad som har hänt i syrien?”

Om traumer, tilskuere og den andres smerte i Ghayath Almadhoun og
Marie Silkebergs *Till Damaskus* (2014)

Ranveig Kvinnsland



NOR4091 – Masteroppgave i nordisk, Lektorprogrammet
Nordisk litteratur

Institutt for lingvistiske og nordiske studier
UNIVERSITETET I OSLO

VÅR 2021

“har du hört vad som har hänt i syrien?”

Om traumer, tilskuere og den andres smerte i Ghayath Almadhoun og Marie Silkebergs *Till Damaskus* (2014)

Ranveig Kvinnsland

© Ranveig Kvinnsland

2021

“har du hørt vad som har hänt i syrien?”. Om traumer, tilskuere og den andres smerte i
Ghayath Almadhoun og Marie Silkebergs *Till Damaskus* (2014)

Ranveig Kvinnsland

<http://www.duo.uio.no>

Trykk: Reprosentralen, Universitetet i Oslo

Sammendrag

I denne masteroppgaven utforsker jeg Ghayath Almadhoun og Marie Silkebergs *Till Damaskus* fra 2014. Verket er et samarbeid som går på tvers av språk, kulturer og tradisjoner, og jeg vil vise hvordan verket bruker poesien til å gi et nytt og annerledes blikk på forståelser av traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte. Den arabiske våren og borgerkrigen i Syria ligger som et bakteppe for verket. Diktjeget står på utsiden av konflikten og påkaller dermed en utforskning av diktjeget som tilskuer. Jeg bruker begrepet lidelsens estetikk som en overordnet betegnelse på traumer, tilskuere og smerte i verket. Betegnelsen er imidlertid vid, og jeg utdyper derfor med Susan Sontags *Regarding the Pain of Others* (2003) og Cathy Caruth og Unni Langås sine forståelser av traumer i litteraturen. I analysen av tilskueren tar jeg utgangspunkt i posisjonene voyeur og narsissist, men jeg foreslår i denne oppgaven å tilføye med et tredje alternativ, nemlig vitnet. Der voyeuren og narsissisten tar utgangspunkt i en hierarkisk struktur der tilskueren er fordelaktig posisjonert i møte med den andre, vil vitnet forsøke å møte den andre med et åpnere blikk.

Forord

Det er ingen tvil om at det er vanskelig og krevende å skrive en masteroppgave, men jeg var likevel så heldig som fikk en hyggelig begynnelse forrige sommer. Omtrent samtidig som prosjektbeskrivelsen skulle leveres, fikk jeg spørsmål fra forlaget Terra Nova Press om jeg ville skrive etterord til *Damascus, Atlantis*, en engelsk oversettelse av en samling av Marie Silkebergs dikt fra både *Till Damaskus* (2014) og *Atlantis* (2017). Jeg leverte utkastet til dette etterordet som prosjektbeskrivelse, og dermed var jeg i gang. Nå som prosjektet nærmer seg slutten, er det flere jeg vil takke for å ha hjulpet meg på veien.

Først vil jeg takke veilederen min Hans Kristian Rustad for lærerike og gode diskusjoner, grundige tilbakemeldinger, faglig støtte, og ikke minst for at du introduserte meg for Almadhoun og Silkebergs poesi høsten 2018.

Deretter vil jeg takke Kristine Kleveland for å være min faste sparringspartner de siste tre årene, for gjennomlesninger, kloke betraktninger på oppgaven min og for et nært og godt vennskap.

Jeg vil takke mamma, pappa og Ingvild for støtte og heiarop, middager og korrekturlesning, og Tobias for klemmer, telefonsamtaler, oppmuntringer og et par nødvendige, men kjærlige “skjerpingser”. Dere er best.

Også rom 126 og gjengen på masterlesesalen på HW fortjener en takk for korte og lange pauser, faglige (og mindre faglige) drodlinger, fredagspils og store mengder med latter.

Til sist vil jeg takke Rektor M. Nygaard og Hartvig Lassens legat for økonomisk støtte.

Koronasituasjonen vil jeg helst ikke takke for noen ting som helst, fordi den har gitt meg måneder i uvisse og uker med stengte lesesaler. Det skal likevel sies at et totalt nedstengt Oslo har begrenset distraksjonene utenfor masteroppgaven.

Innholdsfortegnelse

1	INTRODUKSJON.....	1
1.1	ALMADHOUN OG SILKEBERG.....	3
1.2	RESEPSJON	4
1.3	OPPGAVENS PROBLEMSTILLING OG STRUKTUR	6
2	LIDELSENS ESTETIKK OG DEN ANDRES SMERTE.....	7
2.1	LIDELSENS ESTETIKK	7
2.2	DEN ANDRES SMERTE	10
2.3	POESI OG LIDELSENS ESTETIKK	15
3	TILL DAMASKUS	17
3.1	TITTELEN.....	17
3.2	VERKETS VISUALITET.....	18
3.3	DIKTENES FORM	20
4	YOUR MEMORY IS MY FREEDOM	23
4.1	“JAG TÄNKTE PÅ KVINNAN”	24
4.2	“NOW THE KILLING WILL START”	28
5	SÅDAN SET ER BYEN EN DOBBELT GLEMSEL.....	33
5.1	“FLYGPLANEN”	34
5.2	“SÅG DU MIG INTE”	38
6	JAG KAN INTE KOMMA.....	42
7	AVSLUTNING	46
7.1	OPPSUMMERENDE REFLEKSJONER	46
7.2	OM Å LESE TILL DAMASKUS.....	49
8	BIBLIOGRAFI.....	51

1 Introduksjon

Diktsamlingen *Till Damaskus* ble først publisert i Sverige i 2014 og er skrevet av Marie Silkeberg og Ghayath Almadhoun. Verket er et samarbeid som går på tvers av språk, kulturer og tradisjoner, og det forsøker å bruke poesien til å gi et nytt og annerledes blikk på vår forståelse av traumer, tilskuere og den andres smerte.¹ Som tittelen viser til, er motivet for verket Damaskus, hovedstaden i Syria, og arbeidet med verket startet da den arabiske våren nådde Syria i 2011. Konflikten som fulgte er veldokumentert i nyhetsmediene, men dette verket viser hvordan poesien kan være et alternativ til medienes fremstilling av kriser og den andres smerte. Verket åpner opp et mikrounivers som gir leserne et nytt poetisk perspektiv på en kaotisk situasjon og en kaotisk verden.

I et essay fra samlingen *Avståndsmätning* skriver Marie Silkeberg at poesien og språket “är ett medium för att erfara erfarenheten” (2005, 9). Slik vil poesien, ifølge Silkeberg, ekspandere, utforske og redefinere historiske øyeblikk, politiske kriser, krig eller protester, men også nærvær, medmenneskelighet og relasjoner. *Till Damaskus* berører en rekke skjæringspunkt, og diktene viser og skaper møter mellom mennesker, hendelser og byer. Møtene forteller om overlevelse, og enhver følelse av normaltilstand forstyrres av måten problemene, fortellingene og observasjonene uttrykkes. Diktene er komplekse og intense. De består av flere tekstpassasjer av ulik lengde, og den visuelle utformingen av diktene varierer. Bildene blir utvidet og forlenget gjennom varighet, lengde, og et særpreget tempo i diktene. Musikaliteten, og spesielt rytmen, i de ulike diktene differensierer leseprosessen, og leseren blir tvunget til å stoppe opp, roe ned, eller eventuelt øke tempoet, alt etter hva diktene uttrykker. Formen forsterker samtidig det fellesskapet og det rommet som Almadhoun og Silkeberg skaper sammen.

Innledningsvis i *Till Damaskus* står to sitater som begge er tatt ut av sin opprinnelige kontekst, og jeg vil utforske dem som mulige fortolkningsnøkler for verket. Sitatene er åpne og etablerer en særskilt stemning som kan påvirke lesningen av den første delen, så vel som

¹ På grunn av den varierte formen i Almadhouns og Silkebergs diktning, velger jeg å bruke begrepet poesi fremfor lyrikk. De vanligste forståelsene av disse to begrepene er at lyrikk betegner diktart, mens poesi behandles som en språklig kvalitet som finnes i flere sjangre. De siste årene har det likevel blitt mer utbredt å bruke poesi synonymt med lyrikk i forskningen, selv om de har litt ulike betydninger (se blant annet Refsum og Janss (2003), Kjerkegaard (2010) og Glaz Serup (2013)). Min oppfatning av begrepet poesi i møte med *Till Damaskus* er en sammenblanding av sjangeren og den særlige språklige kvaliteten. Denne diktningen oppstår i møtet mellom Almadhoun og Silkeberg og er grense-, men dermed også, sjangeroverskridende.

hele verket. Det første sitatet er hentet fra Platons *Lovene* og sier “For the beginning, because it contains its own principle, is also a god who, as long as he dwells among men, as long as he inspires their deeds, saves everything”, mens det andre er hentet fra Polybs *Historier* og sier “The beginning is not merely half of the whole but reaches out towards the end.” (Almadhoun og Silkeberg 2014, 8).² I verket henvises det ikke bare til Platons og Polybs verk, men også til Hannah Arendts bok *On Revolution* fra 1963. Selv om sitatene ikke er Arendts egne ord, er det nærværende å kontekstualisere poengene i lys av Arendts tanker om revolusjon og begynnelsen. Ved verkets utgivelse i 2014 var den syriske borgerkrigen allerede en humanitær katastrofe. Arendt-referansen kan leses som et forsøk på å vise tilbake til hvor det hele startet, fordi revolusjonen er et håp om en bedre fremtid. Arendt kaller revolusjonen “a hiatus”, altså et avbrekk eller en pause mellom to stadier. Revolusjonen står i midten av det som var og det som skal bli, men markerer likevel ikke et tomrom. Det er noe der, men dette noe er uvisst (1990, 205). Som jeg vil forsøke å vise, er poesien utfordring å gi et språk til dette stadiet mellom et før og et etter, og å gi stemmer til menneskers tanker og erfaringer i dette mellomrommet.

Den verdenen Platons sitat presenterer, kan oppleves som en utopi. Platon sammenlikner begynnelsen med en gud som vil redde alle mennesker fra undergang, så lenge denne guden er tilstede og inspirerer menneskers handlinger. Begynnelsen og gudens tilstedeværelse blant menneskene ligger som et premiss for eksistensen, men også for muligheten til å lykkes. Platons gudeskikkelse kan derfor også minne om den kristne guden som gjennom Jesus kan redde alt dersom han er blant menneskene. En liknende posisjon finnes også i poesien. Diktjeget kan minne om en ubestemmelig størrelse som har full bevegelsesfrihet. Fellesnevneren mellom disse gudeskikkelsene og diktjeget er bevegelsene rundt, mellom og i menneskene. Diktjeget i Almadhoun og Silkebergs poesi tar initiativ til en rekke metaforiske møter mellom mennesker og steder. Utopien hos Platon kan forstås som en poetisk utopi der diktjeget og diktet, fordi det står mellom mennesker, forsøker å redde alt.

Sitatet fra Polybs verk kan forstås som en markering av språkets – og menneskets – utilstrekkelighet, ved å forklare begynnelsen som fenomen. Det forteller at begynnelsen er en del av helheten som likevel strekker seg hele veien mot slutten. I et smerte- og lidelsesperspektiv kan en slik tankegang alludere til et håp, nettopp fordi begynnelsen også innebærer en slutt. Når lidelsene begynner, vil de også slutte. Avslutningen fungerer som et premiss for at begynnelsen kun kan være en del av helheten, den kan bare være en av flere

² Når jeg senere i oppgaven kun refererer til sidetall, er det denne utgivelsen jeg viser til.

del. Sitatet viser dermed synekdokens utopi, et element som alltid vil være en del av helheten, men som også vil strekke seg mot en slutt vi aldri vil se. Det er i denne utopien at poesien vil forsøke å formulere en helhet, men i dette forsøket presenteres kun en del av helheten, et utsnitt av verden. Det som står igjen er en anerkjennelse, og i noen tilfeller en innrømmelse, av nettopp språkets utilstrekkelighet. Mulighetene til å utnytte, utforske og manipulere språket er tilstede, det er poesien et bevis på. Samtidig er det ikke alle temaer og områder hvor språket vil være en god nok representasjon av verden, som blant annet i skildringer av smerte og lidelser. Selv ikke poesien kan gjøre annet enn å strekke seg mot slutten, eller som det heter i et av diktene i *Till Damaskus*: “att stå kvar i försöket” (155).

1.1 Almadhoun og Silkeberg

Till Damaskus er et samarbeidsprosjekt mellom Ghayath Almadhoun og Marie Silkeberg. Slik det beskrives i parateksten har poetene sammen oversatt Almadhouns dikt fra arabisk via engelsk til svensk. I tillegg til boken har de to laget fire poesifilmer med tilknytning til verket og et hørespill for Sveriges Radio. Begge poetene har gjengitt deler av samlingen i senere utgivelser, men i denne oppgaven vil jeg forholde meg til det samlede verket.

Almadhoun er en prisbelønt syrisk-palestinsk dikter. Han ble født i en palestinsk flyktningleir i Syria og emigrerte til Sverige i 2008. Siden debuten i 2004 har han publisert ti diktsamlinger i ulike land og på forskjellige språk, både på sitt eget morsmål arabisk og gjennom en rekke oversettelser. Hans første verk på svensk, *Asylansökan* (2010), ble oversatt av Marie Silkeberg og handler om “ett ingenmansland mellan Palestina, Syrien och Sverige” (Feiler 2010, 9). For dette verket mottok han også Klas de Vylders stipendiefond för invandrarförfattare, og i 2019 fikk han også Berliner Künstlerprogramm des DAAD. Hans siste verk *Adrenalin* (2017) har blitt oversatt til engelsk, bengali og persisk. En av årsakene til Almadhouns internasjonale oppmerksomhet er den overgripende tematikken i diktene. Han skriver om eksil, tilhørighet, konflikt, overlevelse og følelsen av å være den andre.

Silkeberg er en profilert svensk essayist, poet og oversetter, og tidligere professor ved Litterär gestaltning ved Göteborgs Universitet. Siden debuten i 1990 med *Komma och gå* har Silkeberg utgitt ni diktsamlinger, der den siste, *Revolution House*, kom ut nå i mai 2021. Hun har mottatt en rekke priser og stipend for sitt arbeid, deriblant Svenska Akademiens Kallebergerstipend (2007) og Signe Ekblad-Eldhs pris (2017). Arbeidene hennes går på tvers av medier og fremstillinger, og hun skaper både bøker, filmer og skuespill med en

overgripende tematikk. Hun skriver om mellommenneskelige og transnasjonale relasjoner, kriser, konflikter og fremstillinger av den andre.

1.2 Resepsjon

Da *Till Damaskus* nådde bokhyllene i midten av februar 2014, skrev flere av Sveriges største dagsaviser anmeldelser av verket. Dagens Nyheter inkluderte til og med verket på sin årlige kritikerliste over de beste bøkene fra 2014 (DN 2014). De fleste anmelderne plukker opp trådene fra forlagets presentasjon: “Staden i Ghayath Almadhoun och Mari (sic.) Silkebergs gemensamma diktsamling liknar Damaskus, dagens Damaskus om vilket varje strof måste bli en katastrof. Dikterna gestaltar ett möte mellan olika språk, arabiska och svenska framför allt, olika skrivsätt, olika erfarenheter.” (Albert Bonniers forlag u.d.). Så langt jeg har funnet ut, er det tolv anmeldelser av verket i svenske mediearkiv. Disse lesningene trekker frem forskjellige aspekt ved verket, men de fleste anmelderne ligger tett inntil forlagets beskrivelse av verket som en møteplass mellom ulike stiler, språk og erfaringer.

Det er tre hovedtrekk som går igjen i anmeldelsene. For det første trekker de frem møtet mellom det svenske og det arabiske. Marie Pettersson, Sven Nyberg og Bo Gustavsson skriver alle om de store forskjellene mellom Almadhoun og Silkeberg, spesielt deres ulike historier og opphav. De presenterer påfallende mer detaljert informasjon om Almadhouns liv og virke enn Silkebergs, og Nyberg vektlegger blant annet at han er “arabisk” og “innvandradiktaren” (2014, 21). Pettersson (2014) skriver innledningsvis om Almadhouns flyktningebakgrunn, og presenterer en oppfatning der de ulike poetenes bakgrunn og erfaringer påvirker hennes lesning av diktene. For det andre påpeker anmelderne verkets visuelle utforming. Magnus Ringgren skriver at den enorme mengden tekst er “det som till sist gör att jag inte kommer in i den här boken” (2014, 5), mens Nyberg skriver at verket er “bitvis otillgänglig och förbyllande, bitvis öppen och inbjudande” (2014, 21). Denne skiftende utilgjengeligheten uttrykkes i møtet mellom Almadhoun og Silkebergs stemmer, ifølge Elin Grelsson Almestad (2014). For det tredje trekker de frem verkets politiske dimensjon. Aase Berg skriver blant annet at “[d]et är så här politisk poesi måste se ut i dag, om den ska vara möjlig att ta på allvar.” (2014, 9). Hun fortsetter med at vi ikke kan nøye oss med mindre komplekse tekster enn dette, for det vil svekke poesiens evne til å speile virkeligheten. Gustavsson er ikke enig i at jegets vitnesbyrd fungerer så godt, men skriver at “[d]en politiska diskurs som förs i boken bygger på lyriska reflexioner över våldets, maktens och förtryckets

mekanismer” (2014). Selv om enkelte har påstått at verket er for fragmentarisk eller uoversiktlig, er det andre som har glede av Almadhoun og Silkebergs prosjekt.

I forskningslitteraturen er verket mindre utforsket. Det eneste bidraget jeg har funnet hittil er Hans Kristian S. Rustads artikkel “Lyrikk, medier og den andres smerte. Om noen ekfraser i Ghayath Almadhouns og Marie Silkebergs diktning”, som ble publisert i *Tidskrift för litteraturvetenskap* i 2018. Rustad nærleser to dikt fra diktsamlingen *Till Damaskus* og ett dikt fra Silkebergs diktsamling *Atlantis* (2017), og han viser hvordan visuelle medier er representert både innenfor og utenfor teksten. Alle tre lesningene er med utgangspunkt i Susan Sontags *Regarding the Pain of Others* (2003) og en vid forståelse av ekfrasen. Han konkluderer med at Almadhoun og Silkeberg bruker visuelle medier til å markere fraværet av subjekter, som et medium for undertrykkelse og smerte, og som en kilde til diktenes og dikternes eksilspråk.

Diskusjonen om ekfraser i Almadhouns og Silkebergs diktning er Rustads viktigste bidrag til en ny forståelse av *Till Damaskus*. Han regner ekfrasen som både modus og sjanger, og skriver at “det handler om å gjøre nærværende i skrift eller tale det som er fraværende visuelt eller auditivt” (Rustad 2018, 69). I Almadhoun og Silkebergs diktning er det visuelle forelegget uensartet og varierende, og kan både være fotografi, film og maleri. Rustad skriver at de visuelle mediene går utover å dokumentere virkeligheten, og videre til å bevare minner for ettertiden (ibid.). Gjennom Sontag og ekfrasen, skriver han at Almadhoun og Silkebergs poesi responderer på reaksjonene visuelle medier kan gi, men at det også kan være et avbrett fra den intense strømmen av inntrykk om den andres lidelse fra tv og internett.

Jeg mener likevel at det er en del sentrale elementer ved diktboken som Rustad unnlater ved å velge denne vinklingen. Han er tydelig på at formålet med artikkelen ikke er en nærlesning av *Till Damaskus*, men ved å velge to dikt fra *Till Damaskus* og ett fra *Atlantis* fremstår Silkebergs bidrag som viktigst. Denne artikkelen har fremdeles vært viktig i mitt forarbeid, fordi det er det eneste relevante og tilsvarende behandlingen av verket. Måten Rustad bruker Susan Sontags ideer om den andres smerte er særlig relevant, men jeg mener at det er rom for mer dyptgående analyser ved enkelte elementer i artikkelen. Det er blant annet det jeg vil gjøre i denne oppgaven.

1.3 Oppgavens problemstilling og struktur

Som den overstående resepsjonen viser, har *Till Damaskus* fått en del oppmerksomhet. En undersøkelse av dette omfanget har likevel ikke blitt gjort. Der Rustad ser noe overordnet på Almadhoun og Silkebergs diktning, vil jeg undersøke hvordan *Till Damaskus* fremstiller konflikten i Syria og undertrykkelsen, lidelsene og smerten hos den andre. Jeg tar utgangspunkt i denne problemstillingen: Hvordan er traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte fremstilt i Ghayath Almadhoun og Marie Silkebergs *Till Damaskus*?

Till Damaskus er et komplekst verk med en kompakt utforming. Det er et verk med like mange innganger som utganger, og derfor vil jeg gjøre et utvalg av diktene i verket som et forsøk på å nærme meg en helhetlig tolkning av verket. Jeg vil nærlese diktsekvensene “Your memory is my freedom”, “Sådan set er byen en dobbelt glemsel” og “Jag kan inte komma” for å undersøke den overnevnte problemstillingen.³ I kapittel 2 vil jeg presentere min teoretiske forankring i lidelsens estetikk, traumer i litteraturen og tilskuerposisjoner i møte med den andres smerte. Flere av diktene har eksplisitte skildringer av smerte og lidelse, og det er tydelig at det poetiske diktjeget som forteller, står på utsiden av det diktene viser. Diktene kan likevel forstås som diktjegets forsøk på å trenge inn og forstå det den står utenfor. Det er derfor *Till Damaskus* som påberoper den teoretiske inngangen.

I kapittel 3 vil jeg bruke teorien til å analysere hovedtrekk ved verket som helhet. Jeg vil her konsentrere meg om tittelen, verkets særlige visualitet og diktenes heterogene utforming. De påfølgende kapitlene 4, 5 og 6, vil være nærlesninger av de overnevnte diktsekvensene. De to første sekvensene vil jeg forstå ved å nærlese to av diktene i diktsekvensene, mens den tredje sekvensen vil jeg behandle som helhet. I kapittel 4 og 5 vil jeg omtale enkeltdiktene etter åpningsordene, da disse ikke er titulerte. Utvalget mitt er selektivt og sekvensene belyser hver for seg aspekter ved lidelsens estetikk og den andres smerte. Jeg utforsker hvordan disse sekvensene kan belyse smerte og tilskuere og samtidig gi motstand til noe av den teorien som eksisterer på dette feltet. På den måten kan diktene utover det å være dikt som kan leses til forlystelse, katarsis og sjokk, også bidra til en utvidet eller annerledes forståelse av hvordan estetikken, og mer bestemt poesien, kan fremstille smerte, traumer og tilskuere.

³ Jeg bruker ordet diktsekvens når jeg omtaler titlene slik de er presentert i innholdsfortegnelsen bakerst i verket. Samtidig vil jeg bruke betegnelsen “dikt” om enkeltsidene i hver sekvens, fordi jeg leser de ulike diktene på hver side som deler av et større uttrykk innrammet av titlene. Min oppfattelse av sekvensene kan ses i lys av Rosenthal og Galls “the modern sequence” som er en gruppering av dikt og passasjer som sjeldent opptrer uniformt, men som samhandler på en naturlig måte (1986, 9).

2 Lidelsens estetikk og den andres smerte

De overnevnte sitatene fra Arendts *On Revolution* poengterer to sentrale trekk ved *Till Damaskus*. Det første handler om diktjegets posisjon blant andre mennesker, og hvilken rolle jeget skal ha. Det andre poengterer språkets utilstrekkelighet i møte med det endelige. Disse to posisjonene er også overgripende trekk i mitt teoretiske utgangspunkt.

I det første delkapitlet utforsker jeg hvordan kunsten, og særlig poesien, kan fremstille smerte, lidelse og traumer gjennom Christine Hamms introduksjon til *Lidelsens estetikk*, Cathy Caruths traumer i litteraturen og Unni Langås perspektiver på traumespråk. I møte med traumer kan språket møte motstand. Jeg vil derfor også se nærmere på hvordan akkurat denne delen av traumeforskningen forholder seg til temporalitet, fordi det er et sentralt aspekt ved traumer, og også vil jeg hevde, viktig for å forstå mitt utvalg av dikt i *Till Damaskus*.

I det andre delkapitlet vil jeg undersøke nærmere noen sentrale aspekter i fremstillingen av den andres smerte. Jeg tar utgangspunkt i Susan Sontags *Regarding the Pain of Others*, der hun poengterer menneskets fascinasjon for den andres smerte. Sontag skriver primært om fotografiet, men jeg vil også undersøke hennes tenkning om etikk og den andre i poesien. Sontag åpner for en diskusjon av tilskueren og tilskuerkritikk. Her vil jeg vise til Siri Hempel Lindøes forståelse av tilskuerkritikken og de to tilskuerposisjonene voyeuren og narsissisten. Voyeuren og narsissisten som tilskuerposisjoner er viktige i nyanseringen av tilskueren, men som jeg vil vise er de mindre fremtredende i *Till Damaskus*. Mitt forslag er derfor å tilføye vitnet som en tredje tilskuerposisjon. Et viktig aspekt ved traumeforskningen er behovet for å fortelle om sine opplevelser gjennom vitnesbyrd, for å bearbeide og prosessere de traumene man har vært utsatt for. I *Till Damaskus* er det flere slike vitnesbyrd som gjenfortelles av jeget, som gjør jeget til et vitne. Jeg forstår vitnet gjennom de overnevnte Caruth og Langås, men også Shoshana Felman og Dori Laub.

2.1 Lidelsens estetikk

Betegnelsen "lidelsens estetikk" er hentet fra den norske antologien *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, og det kan brukes som en samlebetegnelse på estetiske trekk ved fremstillinger av smerte og lidelse i kunsten. I introduksjonskapitlet til denne antologien, presenterer Hamm ulike utfordringer knyttet til lidelse som tematikk i kunsten. Hun oppsummerer trekkene ved lidelsens estetikk med tre spørsmål:

Hvordan kan den lidende gi uttrykk for sin smerte, og hvilke bilder og ord finner et annet menneske frem til, for å beskrive andre personers smerte? Hvordan kan betrakterne i møtet med kunst bli overbevist om at de fremstilte lidelsene er ekte? Hvordan kan det forhindres at reaksjonen lidelsene fremkaller, består i ren voyeurisme, ikke anerkjennelse? (Hamm 2017, 24)

Disse spørsmålene er rettleidende for artiklene i antologien *Lidelsens estetikk* (2017), men også for ytterligere arbeid med litterære uttrykk om smerte og lidelse. Hamms kritikk bygger på et etisk dilemma om hvorvidt vi kan godta fremstillinger av den andres smerte.

De etiske diskusjonene om fremstillinger av smerte og lidelse sirkulerer, ifølge Hamm, ofte rundt to sentrale utgangspunkt. Det første handler om kunstnere som fremstiller egen smerte. Dette kan bli oppfattet som et rop om hjelp eller som uttrykk for kunstnerens egne bearbeidelser. I litteraturvitenskapen kan disse uttrykkene bli oppfattet som en iscenesettelse av smerter som skal appellere til tilskuerens medlidenhet. Dersom dette ikke virker overbevisende kan tilskueren bli skeptisk til kunstnerens intensjoner (2017, 14). Det andre utgangspunktet oppstår når kunstneren ikke fremstiller egen smerte, men noen andres. De estetiske uttrykkene kan oppfattes som samfunnsengasjement, altså at kunstneren vil reagere på et samfunnsproblem. Tilskueren bedømmer hvorvidt kunstneren klarer å oppnå dette. På den andre siden kan kunstnerens estetiske bearbeiding også fremstå som “som et overgrep på den lidende”, fordi tilskueren ikke har tilgang til den lidendes egne meninger og opplevelser (Hamm 2017, 13). Både kunstner og tilskuer må erkjenne at det å gi uttrykk for smerten, både sin egen og andres, er nødvendig for at smerten skal gjøres tilgjengelig for andre (ibid., 15).

Lidelsens estetikk er ikke en universell størrelse, men den forholder seg til konkrete hendelser og detaljer. Lidelser vil “alltid erfares som situasjonsbunden og individuell”, og den vil alltid være særegen for den det gjelder (ibid.). Slik vil estetikken minne mottakeren på at smerten har et grunnivå med røtter i en spesiell hendelse i den lidendes virkelighet. Som jeg vil komme tilbake til, vil fremstillinger av den andres smerte og lidelse være betinget av den aktuelle kunstformen som benyttes. Hamm trekker linjer til psykoanalysen og påpeker kunstens, og spesielt litteraturens, evne til å utforske slike ubevisste strukturer ved sinnet. Kunsten og litteraturen kan virke helbredende eller lindrende for den lidende, og kan dermed forsøke å døyve smerten, eller omdirigere de vonde tankene til den lidende (2017, 17).

Cathy Caruth skriver i *Trauma and Experience* at den lidende vil oppleve smerte, lidelse eller traumer som “a history that they cannot entirely possess” (1995, 5). Med det mener hun at traumer er hendelser som er utilgjengelig for den lidende, men som kan eller bør gjøres tilgjengelig. Hun mener det er en temporal forskyvning mellom øyeblikket traumet oppstår og den traumatisertes evne til å oppfatte eller forstå hva som har skjedd (ibid., 7).

Også Hamm viser til Caruth, og hun fører dermed lidelsens estetikk i retning traumeforskningen. Ordet “traume” kommer fra det greske ordet for “sår”, og det betegner alvorlige og sjelsettende hendelser som kan gi fysiske og psykiske skader (Langås 2016, 19; Gilmore 2001, 6). Caruth påpeker at traumet er “the confrontation with an event that, in its unexpectedness or horror, cannot be placed within the schemes of prior knowledge” (1995, 153), som gjør at den traumatiserte blir stående på utsiden av seg selv. Det er derfor det ikke nødvendigvis er hendelsen som er sentral, men ringvirkningene av opplevelsen (1995, 4; se også Langås 2016, 20). En konsekvens av Caruths forståelse er at traumene eksisterer hinsides språket og markerer hverdagsspråkets utilstrekkelighet (1995, 5). I denne sammenhengen er Hamms poeng at den som møter den lidende kan utnytte et større arsenal av følelser, ferdigheter og kunnskap til å fortolke og gjøre tilgjengelig den smerten som, ifølge Caruth, er utilgjengelig for den lidende (Hamm 2017, 19).

Fordi språket kan oppleves som utilstrekkelig, kan det være utfordrende å finne de estetiske og verbale uttrykkene som den lidende behøver for å fortelle om traumatiske minner. Denne tanken utforsket jeg kort i det innledende sitatet fra Hannah Arendts *On Revolution*, men det har også blitt utforsket av Unni Langås i boken *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (2016). Der sammenfatter hun hvordan litteraturens egenskaper kan brukes til å fremstille egen og andres smerter i tre hovedtrekk. For det første har litteraturen evne til å speile traumets doble erindrings- og kommunikasjonssituasjon. Denne dobbeltheten er ofte en konsekvens av en kombinasjon av individuelle og kollektive traumer (Langås 2016, 20). Med det mener Langås at det ligger en tvetydighet til grunn i traumene fordi noen vil fortelle, mens andre vil tie. For det andre har traumene en kompleks karakter som i litteraturen kan uttrykkes gjennom intertekstuelle referanser og ekko til andre mennesker (ibid. 13; 175). Målet skal ikke være å diagnostisere litterære karakterer, men finne tolkninger som åpner teksten og presenterer de litterære kvalitetene som utforsker traumets betydning (ibid., 21).

Langås sitt tredje hovedtrekk er det hun kaller temporale forstyrrelser i språket. Som en forlengelse av den temporale forskyvningen til Caruth og det Lawrence Langer kaller “durational time” (2007, 193), skriver Langås at “[t]raumet har sin egen temporalitet, som er en slags ikke-tid.” (2016, 31). Langers begrep handler om at traumene skaper en varig tid, en nummen følelse uten start eller slutt. Temporale forskyvninger og brudd kan blant annet komme til uttrykk i et oppløst språk uten fast kronologi i det Langås kaller et traumespråk. Langer skriver om traumatiske minners brudd med kronologien, og mener blant annet at kronologi i møte med traumer er en illusjon (2007, 197). Begrunnelsen for denne påstanden er at vi mennesker har en tendens til å huske den eller de traumatiske hendelsene i et vakuum.

For den traumatiserte vil hendelsene gli inn i hverandre, og det er utfordrende å vurdere både rekkefølge på hendelsene og hvor lang tid hver av de tok. Caruth skriver at den traumatiserte vil stå utenfor sitt eget liv og sine egne erfaringer: “the traumatic event is not experienced as it occurs, it is fully evident only in connection with another place, and another time” (1995, 8). Til tross for at tilskuere kan finne det eksakte tidspunktet for hendelsen eller få et innblikk i hendelsesforløpet, vil traumatiserte bli stående på utsiden av seg selv frem til hun eller han selv oppfatter hva som har funnet sted. Denne selvoppfatningen vil ifølge Langås komme til syne med “forsinkede symptomer som gjentas på tvangsmessig vis” (2016, 31). Ifølge en tidligere artikkel av Langås, kan minner og da særlig traumatiske minner, være årsaken til de temporale forstyrrelsene, når hun skriver at minner er “et fenomen som lar ulike tidspunkter, da og nå, eksistere samtidig” (2014, 87). Litteraturen kan gjennom poetisk språk uttrykke disse temporale forstyrrelsene gjennom ustabile karakterer, skiftende verbtider, gjentakelser og liknende. Traumets særlige temporalitet beskriver et traumespråk som litterære tekster vil behandle på forskjellige måter.

Det er viktig å behandle det estetiske uttrykket med et tilpasset begrepsapparat for å utforske måten lidelsene kommer til uttrykk (Hamm 2017, 21). Ulike kunstarter anvender forskjellige estetiske virkemidler slik at enhver fremstilling av lidelse, i tillegg til å være historisk betinget og situasjonsbetinget også er betinget av de mulighetene det aktuelle kunst- og kulturuttrykket gir. Der blant annet filmmediet og romansjangeren har evne til å skape en helhetlig fortelling fra start til slutt, vil fotografiet skildre en umiddelbarhet gjennom gjengivelse av et øyeblikk. Poesien har sine muligheter gjennom sine musikalske og billedskapende kvaliteter, versevendinger, sin særlige romlighet og temporalitet, for å nevne noe. Viktigst i lidelsens estetikk er det likevel å bemerke seg hvordan ulike estetiske uttrykk formidler og bearbeider lidelser på forskjellige måter.

2.2 Den andres smerte

Som en utdypning av lidelsens estetikk, og for å nærme meg fremstillingene av den andres smerte i *Till Damaskus*, vil jeg gå veien via fotografiet og Susan Sontag. Det er verdt å bemerke at Sontags perspektiv skaper en forskyvning i forståelsen av tilskuerposisjonen. Hamm bruker tilskuerbegrepet for å vise til personen som ser på de estetiske uttrykkene, mens Sontag bruker tilskuer om den personen som ser den andres smerte direkte. I diktene i *Till Damaskus* står tilskueren i handlingene, og jeg forstår den som nærmere Sontags beskrivelse og bruk av begrepet. I *Regarding the Pain of Others* (2003) presenterer Sontag fotografiske

fremstillinger av krigshandlinger, kritikk av voyeuren, og hvordan vi mennesker blir påvirket av en gjentakende strøm av fremstillinger av krig og elendighet i mediene. Jeg vil fokusere på den siste delen om menneskers fascinasjon for den andres smerte.⁴ Hun utdyper ikke eksplisitt hva hun legger i begrepet “den andre”, men det kommer frem at det både er fleksibelt og kontekstavhengig. Sontag forsøker å fremprovosere endringer i folks holdninger og handlinger, for å forandre deres egen oppfattelse av det å se andres lidelser.

Sontag hevder at fotografiet har en spesiell autoritet overfor imaginasjonen (2003, 20). Til forskjell fra skriftlige uttrykk mener hun at fotografiet er mer fengslende, favner bredere og har større sjokkeffekt. Mest sentralt står hennes påstand om at fotografiet ikke krever særlig mye fortolkning.⁵ Skriften vil i større grad forklare, utbrodere tanker, utnytte ulike referanser og er avhengig av et spesifikt vokabular. Til forskjell er fotografiet mer forståelig for flere, fordi “a photograph has only one language and is destined potentially for all” (Sontag 2003, 15). Spesielt i håndteringen av vold, lidelser og krigssituasjoner mener Sontag at fotografiets evne til å fastsette øyeblikkene, dets umiddelbarhet, er utenfor det man kan forvente av ordet. Ordet må bearbeides, velges ut og settes sammen av en person. Sontag er kjent for en slik ransakelse av den moderne kulturen, og hun spør hvordan vi mennesker håndterer de stadig større mediale endringene i samfunnet.

Ifølge Sontag ligger det i menneskets natur å bli fascinert av det grusomme eller det ekle. Hun skriver at “[i]t seems that the appetite for pictures showing bodies in pain is as keen, almost, as the desire for ones that show bodies naked.” (Sontag 2003, 34). Poenget er satt litt på spissen, men Sontag mener vi i større grad bør reflektere over hvordan denne fascinasjonen påvirker oss som samfunnsborgere. Denne diskusjonen er imidlertid ikke ny, men har vært behandlet i flere omganger siden antikken. Sontag viser til Platons *Staten* og hans tanker om menneskesjelens tre hoveddeler. I den delen der Platons Sokrates skal fortelle om thymos, bruker han et eksempel som handler om å både ville og ikke ville se på døde kropp (Sontag 2003, 84). Platon mente at menneskesjelen var delt i tre: fornuft, thymos og appetitt, der thymos er menneskets selvfølelse og indre liv (Fossheim 2020). Ifølge Sontag viser Platons eksempel det grunnleggende ved denne fascinasjonen hos mennesket. Hun mener Platon like gjerne kunne vist til seksuell opphisselse eller andre sentrale trekk ved thymos. Sontag viser senere vurderinger av denne delen ved mennesket gjennom Edmund Burke og William Hazlitt. Burke skrev i 1757 at han tror alle opplever noe glede ved å se den

⁴ Siden *Till Damaskus* har noen sentrale fotografier, vil jeg også drøfte fotografiets betydning i kapittel 3, før jeg vender Sontags tanker mot poesien i kapittel 4, 5 og 6.

⁵ Denne påstanden har blitt kritisert av blant annet Judith Butler i boken *Frames of War* (2009).

andres smerte. Hazlitt påsto 50 år senere at kjærligheten for ondskap er like naturlig for mennesket som sympati (Sontag 2003, 85). Sontag insisterer på at den største utfordringen for mennesket, og spesielt for privilegerte tilskuere, er at fascinasjonen for smerte og lidelser sjeldent fører til at tilskueren gjør noe aktivt for å endre situasjonen for den lidende.

Handlingene uteblir, ifølge Sontag, fordi tilskueren har tilstrekkelig avstand til den lidende. Både fotografiet og skriften tilbyr tilskueren en følelsesmessig distanse til smertene. En vanlig oppfatning i moderne kultur er at så lenge lidelsene blir fremstilt grusomt eller sjokkerende nok, vil tilskuerne oppfatte hvor forferdelig krig og krigshandlinger er (2003, 10). Men allerede i *On Photography* var Sontag overbevist om at fotografiers sjokkeffekt avtar fordi tilskuerne herdes ved å se gjentakende fremstillinger av den andres lidelse (2008, 20). Den følelsesmessige distansen til den lidende markeres av en faktisk distanse mellom den lidende og tilskueren. Dette kan også føre til enda færre handlinger, og det er handlinger Sontag søker etter. Hun ønsker at tilskuerne skal bli mer aktive. Fotografiet er, på lik linje med ordet og poesien, ingen objektiv fremstilling av virkeligheten, men et utsnitt og en bearbeiding av en situasjon (Sontag 2003, 39). Når denne situasjonen innebærer andre menneskers smerte, blir tilskueren også konfrontert med egne følelser. Ifølge Sontag vil enkelte likevel unngå å tenke over andres smerter, selv når det er mulig å identifisere seg med den lidende, fordi tilskueren tenker at det ikke angår *meg*, men *han, hun, de* (ibid., 86). Avstanden manifesterer seg både geografisk og mentalt, og den blir forsterket av at tilskueren selv føler seg trygg.

Tilskueren har, i kraft av å være tilskuer, makt og mulighet til å velge bort lidelsene, enten ved å bytte kanal på tv-en, lukke boken med fortellingene eller gå videre til et annet mindre utleverende fotografi. I verste fall kan dette privilegiet også føre til en tilstand av likegyldighet. Sontag avviser ikke muligheten for at enkelte tilskuere også opplever en trang til å faktisk bidra, til å gjøre en endring for de lidende. Men frustrasjonen som kan oppstå når løsningene er utilgjengelige for enkeltmennesket, kan føre til “an accusation of the indecency of regarding such images” (ibid., 103). Det å se på slike fotografier kan dermed bli en uetisk handling, nettopp fordi man ikke kan gjøre noe for å avslutte lidelsene. Dette setter Sontag på spissen når hun skriver at de eneste som har rett til å se slike bilder bør være de som faktisk kan bedre situasjonen eller lære noe av konsekvensene. Resten må frivillig eller ufrivillig akseptere rollen som voyeur (ibid., 36).

Begrepet “voyeur” viser til en særstilt tilskuerposisjon der tilskueren blir oppfattet som en kikker og kan brukes om menneskers forhold til den andres smerte.⁶ Det er en posisjon der tilskueren ser noe den ikke nødvendigvis skal ha tilgang til, og viktigere, at tilskueren oppnår en type tilfredstillelse av det hun ser. Sontag omtalte fotografen som en voyeur i *On Photography*, når hun skriver at fotografering er “a way of at least tacitly, often explicitly, encouraging whatever is going on to keep on happening.” (2008, 12). Fascinasjonen for det som skjer, er for voyeuren sterkere enn ønsket om at situasjonen skal opphøre. I lys av lidelsens estetikk vil dette ønsket hos voyeuren åpne for etiske diskusjoner og kritikk. Siri H. Lindøe skriver at “[d]et grunnleggende premisset for voyeurkritikken er at det i prinsippet alltid finnes en mulighet for at tilskuere til andres lidelse kan oppleve en fascinasjon ved å befinne seg i denne posisjonen.” (Lindøe 2017, 192). I *Regarding the Pain of Others* stiller Sontag seg kritisk til voyeurens passivitet i møte med andres smerter og lidelser. Hun påstår at det bare er de menneskene som faktisk har mulighet til å lindre smertene, som kirurger på et feltsykehus, som kan se bilder av andres ekstreme smerte (Sontag 2003, 35).

Der Sontag stiller seg kritisk til voyeuren, fortsetter Lindøe med å forklare hvordan også denne tilskuerposisjonen har blitt tolket på nytt. Hun trekker spesielt frem en rekke ikoniske, men grusomme hendelser på begynnelsen av 2000-tallet som 11. september 2001 og fotografiene fra Abu Ghraib-fengselet fra 2004. Judith Butler skriver at fotografiene fra Abu Ghraib eksponerer en utfordrende side ved mennesket som aksepterer at “the humanness is a shifting prerogative”, altså at det humane og inhumane sammenfaller (2007, 954). Lindøe påpeker at akkurat disse bildene trigger en nysgjerrighet, men som også gjør tilskueren etisk forpliktet til å handle (2017, 193). Selv om voyeuren til fotografiene fra Abu Ghraib inntar terroristenes perspektiv, tar tilskueren også bevisst et valg om å bevitne og ta stilling til handlingene. Voyeuren må med andre ord “tåle ubehaget i tilskuerposisjonen”, samtidig som hun kan la seg bevege av det hun ser (Lindøe 2019, 22).

I tillegg til at tilskueren kan være en voyeur, kan tilskueren også oppfattes som en narsissist. Da faller tilskueren inn under det Lindøe kaller narsissismekritikken (2017, 194; 2019, 44). Essensen ved kritikken “går ut på at tilskueren blir for opptatt av sin egen medfølelse og dermed vender seg bort fra lidelsens realitet” (Lindøe 2017, 194). I denne posisjonen er det ikke fare for at tilskuerens fascinasjon tar overhånd, men heller at tilskuerens ønske om å kjenne på gode følelser trumfer den andres smerte. Medfølelse og

⁶ En annen forståelse av voyeuren er i sammenheng med ønsket å betrakte seksuelle handlinger, se blant annet ordforklaringer i *Nynorskordboka*, *Bokmålsordboka* og *Det Norske Akademis ordbok*.

forståelse regnes ofte som høvelige reaksjoner for en tilskuer, men i enkelte situasjoner kan disse fungere mot sin opprinnelige hensikt. Det er fordi tilskueren heller vil rette oppmerksomheten mot seg selv, nettopp fordi tilskueren selv vil føle seg bedre av å ha empati for andre (ibid.). Utfordringen i narsissistposisjonen er at tilskueren kan oppleve det som godt nok å kjenne på disse følelsene. Reaksjonene gir tilskueren tilstrekkelig selvfølelse til å overdøve muligheten for en kritisk oppmerksomhet rettet mot de smertene og lidelsene som tilskueren står overfor.

I lesningen av *Till Damaskus* mener jeg at disse to tilskuerposisjonene kan suppleres med et tredje alternativ, nemlig vitnet. Både narsissisten og voyeuren tar utgangspunkt i en hierarkisk struktur der tilskueren er fordelaktig posisjonert i møte med den andre fordi de begge kan oppnå en form for velbehag. Diktene jeg vil utforske i denne oppgaven gir jeget gjengivelser av samtaler mellom seg og andre mennesker. Menneskene jeget snakker med er vitner til ulike, men ofte smertefulle opplevelser. Når disse menneskene avlegger sine vitnesbyrd til jeget, blir jeget vitne til deres smerte. På samme tid er diktene også jegets refleksjoner om det å vitne, og de avlegger sånn sett også sine egne vitnesbyrd. Som jeg skal vise i noen av diktene i *Till Damaskus*, styres ikke møtene mellom jeget og den andre av et hierarki, selv om jeget står på utsiden og ser inn i en ukjent verden. Denne konstellasjonen blir til et nettverk av mennesker og møter som på ulike måter samles om å fortelle om sine erfaringer, og diktet får en innrammende effekt som vitnepoesi.⁷

Jeg vil anvende en utvidet forståelse av vitnebegrepet og betrakte posisjonen som en gjengivelse og bearbeidelse av egen og andres opplevde situasjon. I dagligtalen betegner vitnet en person som har sett eller hørt en hendelse og som selv har anledning til å utbrodere om sin opplevelse av denne hendelsen. Vitnet må ikke ha dyp forståelse for de traumatiske hendelsene, viktigste er det at vitnet kan bistå i etableringen av en bredere forståelse av situasjonen. I litteraturvitenskapen har vitnebegrepet en etablert posisjon. Felman og Laubs bok *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History* om vitner etter holocaust står fremdeles sentralt i feltet. I innledningen etablerer forfatterne sammenhengen mellom litteratur og vitnesbyrd, kunst og minner, og tale og overlevelse (1992, xx). I likhet med Caruths temporale forskyvninger, mener Laub at det kan være utfordrende for et vitne å avgi sitt vitnesbyrd fordi de traumene er fraværende også for vitnet (1992, 57). Vitnebegrepet har et juridisk forankret sannhets- og autentisitetsskrav, samtidig som språket i

⁷ Begrepet "vitnepoesi" har også likhetstrekk med Carolyn Forché's "poetry of witness", som hun lanserte i antologien *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness* fra 1993. Jeg vil likevel ikke gå videre i Forché's diktning og forståelser.

møte med traumer kan være utilstrekkelig.⁸ Det vil være vanskelig å bedømme litterære tekster basert på vitners sannheter, fordi verdenen litteraturen presenterer inneholder like mange sannheter som mennesker. Mitt forslag er en dreining bort fra det juridiske vitnebegrepet og nærmere et litterært-estetisk vitnebegrep som ikke skal bekrefte eller avkrefte en sannhet. Vitnet er heller en som viser, gjengir og fremstiller egen og andres smerte gjennom litteraturen og på litteraturens premisser.

Å være vitne til og dermed ta innover seg realiteten ved den andres smerte, er en handling som kan være krevende for tilskueren. Et av Laubs hovedpoeng er at å være vitne til et vitnesbyrd også kan oppleves som en traumatiserende opplevelse, selv om vitnet til vitnesbyrdet ikke selv blir et offer (1992, 58). Men som Hamm skriver, kan ansvaret likevel være så stort at “vi kan finne på å forsøke å unngå det” (2017, 15). Selv om fremstillingene av den andres lidelse er eksplisitte, sjokkerende, eller emosjonelle kan tilskueren, ifølge Sontag, også velge å se bort – “one can *not* look” (2003, 71). Vitnet som tilskuerposisjon står derfor mellom forpliktelsen overfor den andre og seg selv. Robert Jay Lifton mener at et vitne kan føle på en skyldfølelse for å overleve, og følgende også kan føle på manglende evne til å føle glede i normale aktiviteter (Caruth 1995, 138). Selv om vitnet forsøker å unngå egen smerte, kan vitnet være fanget i egen skyldfølelse. Felman skriver tilsvarende, men mener at skyldfølelsen er “a process of coming to awareness, a process of awakening” (Felman 1992, 196). Det å gjenfortelle og gjenta sitt eller andres vitnesbyrd er likevel en av vitnets viktigste oppgaver, fordi det er et sentralt steg i bearbeidelsesprosessen til den lidende (Laub 1992, 58).

2.3 Poesi og lidelsens estetikk

I et dikt fra *Atlantis* beskriver Marie Silkeberg vitnet slik: “Att vara vittne säger du. /Att upprepa synen om någon ber en.” (2017, 68). Vitnet handler om å gjenfortelle, å være til stede og å videreføre. I *Till Damaskus* er det lyriske jeget vitne til en rekke lidelser og gjenforteller andres vitnesbyrd. Diktene presenterer ikke, verken enkeltvis eller samlet, lidelse, smerte og traumer i en kronologisk orden. Snarere er de mange vitneutsagnene, fremstilt i en sammensatt nettverksstruktur av vitner og lidende, sentrale å avdekke for å forstå hva *Till Damaskus* som poetisk verk gjør.

Vitnesbyrdet vil ofte være en veksling mellom imaginasjonen og de reelle hendelsene, fordi traumene ikke nødvendigvis vil være tilgjengelig for den lidende. Poesien kan skape en

⁸ Se blant annet boken *Limits of Autobiography* (2001) av Leigh Gilmore, der hun tar utgangspunkt i det hun kaller “law as a metaphor”. Gilmore påstår at også skjønnlitteraturen gir lesere makt til å være aktor, forsvarer og dommer når den lidende skal fortelle.

mellomstasjon, et holdepunkt for selvet, ved å presentere en verden som ikke er tilgjengelig med hverdagspråket. I forlengelse av Arendt, kan man si at poesien er en tilsløret og underlig presentasjon av virkeligheten, men også et forsøk på å fylle mellomposisjoner – de som fremstår som tomme uten å være det. Det er likevel ikke alltid enkelt å få tak i den situasjonen som presenteres, fordi den går i oppløsning kort tid etter etableringen. Det er en veksling mellom punkt og linje som gjentas i en “circle song”, som det heter i et av diktene i *Till Damaskus* (49).

Enkelte av de overnevnte kjennetegnene på lidelsens estetikk vil utarte seg på egne måter i dette verket. Betegnelsen som helhet er for vid til at jeg kan bruke det som et analytisk grep, men jeg anser elementer som temporalitet, tilskuerposisjoner og fremstillinger av den andre som sentrale uttrykk for lidelsens estetikk. Diktene i *Till Damaskus* opererer ofte med personlige pronomen uten kausale sammenhenger. Det gjør at pronomenene er av en generell og universell karakter, heller enn tilbakevisende. Dette skaper en flerstemmighet som er særegen for poesien og for disse diktene. Det samme gjelder poesiens forhold til temporalitet, som utarter seg annerledes enn prosaen. Poesien vil ofte forholde seg til et utvidet nå, og er oftest skrevet i presensform (Culler 2015). Den lineære temporaliteten erstattes med et punkt, og selv om dette punktet går i oppløsning er det situasjonen og øyeblikket som fastsettes. I de påfølgende kapitlene vil jeg vise hvordan lidelsens estetikk med utgangspunkt i den andres smerte, traumer og tilskuerposisjoner fremstilles i *Till Damaskus*.

3 Till Damaskus

Det er flere elementer ved verket som helhet som kan løftes frem, men jeg velger her å utdype tre momenter jeg finner spesielt relevante. De tre er tittelen, verkets visualitet og diktens form.

3.1 Tittelen

Tittelen “Till Damaskus” skaper direkte tilknytning til et spesifikt sted, samtidig som den har intertekstuelle referanser. Damaskus er hovedstaden i Syria, og byen har vært et kulturhistorisk sentrum og et sentralt mål for tilreisende i flere hundre år. En av litteraturhistoriens mest kjente reiser til byen er fra historien om Paulus. Ifølge Apostlenes gjerninger var det på reisen til Damaskus at Paulus hørte Guds ord for første gang (Apg. 9). Ifølge Bibelen gjør denne hendelsen så sterkt inntrykk på Paulus at han endrer oppfatning om Gud. Denne fortellingen har inspirert flere, men blant annet August i trilogien *Till Damaskus* (1898-1904). I dette skuespillet møter man “Den Okände” som gjennomgår store sjelelige endringer, slik Paulus gjør i bibelfortellingen. Strindberg-referansen er interessant i lesningen av Almadhoun og Silkebergs *Till Damaskus* fordi den viser hvordan poetene skriver seg inn i en større svensk kontekst, selv om det globale er mer fremtredende enn Sverige og det svenske. I sin anmeldelse av *Till Damaskus* skriver Jesper Olsson (2014) at dobbeltheten mellom den svenske litteraturhistorien og den historiske og samtidige byen Damaskus, er en ledetråd i verket for å vise det som var og det som er; mellom poesien og politikken.

Det ligger en flertydighet til grunn i preposisjonen “till”, slik at tittelen åpner opp for ulike tolkninger. En tolkning er å forstå “till” som en retning mot et mål, der målet er Damaskus. Denne tolkningen ligger kanskje nærmest Paulus sin betydningsfulle reise til byen, siden fortellingen sier det var på reisen *til* Damaskus at han først var tilbøyelig til å høre Guds ord. Med denne tolkningen kan det være nærliggende å tenke at verket selv er på vei et sted. Dette stedet kan være Damaskus, men det kan også være på vei mot verkets egen omveltende endring eller forandring. En annen mulighet er at verket står som en henvendelse eller dedikasjon til byen Damaskus. Tittelen er plassert rett over et flyfoto av en tettbygd storby som kan minne om Damaskus. På samme tid er fotoet av en generaliserende karakter, slik at det også kan være et bilde av en annen by. Damaskus kan derfor forstås som en synekdoke for Midtøsten, for konflikten i Syria, eller verden generelt. Begge tolkningene illustrerer at dette verket er i prosess og i stadig endring.

Till Damaskus kan forstås som en del av et større sosialt prosjekt, spesielt gjennom fremstillingene av den andre og den andres smerte. Til tross for den konkrete stedsforankringen i tittelen, består verket av en rekke geografiske referanser som beveger seg forbi Damaskus' og Syrias grenser. I et dikt viser jeget til "finlandsfärjan" (53), hvilket forankrer situasjonen i Stockholm. Mens sekvensen "Röstens blick" orienterer seg rundt konkrete steder i Polen, og har linjefragmenter som "varmt i krakow" (84), "på väg till katowice" (85) og "chlodnagatan" (88).⁹ Noen dikt viser til konkrete byer som Homs og Casablanca, mens andre retter seg mer mot bylivet generelt. Verket er en stemme i en større global sammenheng, som på forskjellige måter skaper forbindelser mellom mennesker på tvers av landegrenser og erfaringer.

3.2 Verkets visualitet

Poetenes valg og bruk av fotografier i *Till Damaskus* påkaller en særlig visualitet i verket. Med sin tilnærmede kvadratiske form er bokens omslag dekket av et fotografi av en bykjerne sett ovenfra. Fotografiet er mørkt, men stedvis opplyst i en gnistrende rød-oransje farge. Fargespillet mellom de mørke skyggene og de lyse strålene likner glødende aske. Både bokstavene i tittelen og navnene til poetene er farget med den samme glødende fargen fra gatelyktene. Bokstavenes glidende tilpasning i bybildet viser hvordan tittelen og poetene er en naturlig del av byen, men også separate størrelser i fotografiet. Poetene er skapere av verket, men også deltakere i det utsnittet de presenterer av verden. Som Sontag skriver, har fotografiet et språk som snakker til alle (2003, 15). Tittelen, både som retning og som henvendelse, kan bruke omslagsfotografiene som et ytterligere, men bekreftende tolkningsgrunnlag.

På innsiden av omslaget er det et tilsvarende utsnitt av et stort fotografi av en bykjerne tatt på dagtid. Disse to fotografiene sett etter hverandre, skaper en kontrast mellom det mørke og det lyse, mellom natt og dag. Denne kontrasten oppleves som tilstedeværende i hele verket gjennom fremstillingene av andres smerte, spesielt i skildringene av liv og død. Et tusentall bygninger og blokker maskerer og anonymiserer livet i byen og lidelsene til menneskene. Selv om det er dagslys og byen er åpen og våken, er bildet tatt fra en såpass stor avstand at vi ikke kan se hva som skjer på i bygningene. Vi ser konturene av bygningene, men ingen klare detaljer og heller ingen enkeltmennesker. Fotografiene på omslaget oppleves som et bakteppe for lesningen av verket. Sontags påstand om fotografiets autoritet overfor imaginasjonen får

⁹ Jeg bruker ordet "linjefragment" for å vise at det nevnte sitatet et utsnitt av en linje i diktet.

grobunn, fordi verkets motiv blir bekreftet med fotografiene (2003, 20). Når diktene i verket nevner byen Damaskus, blir det nærværende å koble skildringene til fotografiene.

I tillegg til omslaget er det eksplisitt bruk av fotografier også mellom diktene. Det er ett fotografi på side 70 og 71 som dekker overgangen mellom første og andre avdeling, og tilsvarende på side 130 og 131 mellom andre og tredje avdeling. Det første viser byen fra omslaget i skumringstid, mens det andre er tatt rett etter solnedgang, og himmelen har den samme varme fargen som lysene i byen. Rustad (2018) foreslår at den visuelle orienteringen i verket kan være resultat av en nysgjerrighet for hva det visuelle kan gjøre og en funksjon i diktenes fremstillinger av andres smerte. Som Sontag skriver, vil fotografienes egenart gjøre bildene til både “record of the real” og “witness to the real” (2003, 21). Fotografiet er en direkte avbildning av virkeligheten som uttrykker en objektivitet og registrering av det virkelige. Samtidig vil fotografiet alltid være et utsnitt av virkeligheten valgt av fotografen selv, og dermed vitne om det virkelige. Fotografiene på omslaget og i verket gir et overblikk over byen, og har den samme glødende fargen. Den vide vinkelen og store avstanden i alle fotografiene bekrefter Sontags påstand. Bildene er virkelighetsnære, men fremdeles tydelig avgrensede. Fotografiene er uten ramme, men de fyller hele siden og indikerer at byen er mer enn det fotografiene viser. Det overblikket fotografiene gir av byen i samspill med diktenes situasjonsbetingede møter, forsterker verkets sentrale balanse mellom det nære og det fjerne.

Verkets første dikt skaper en glidende overgang mellom fotografiene på omslaget og diktningen med ordene “en meteor mellan två meningar. ett klot. en stjärna. en glödande meteor. precis mitt emellan” (7). Kombinasjonen av fotografi og tekst som vi finner i *Till Damaskus*, kan forstås gjennom fototekstualitet. Dette innebærer kombinasjonen tekst og fotografi, men også kombinasjonen av tekst og “ideen om et fotografi” (Langås 2016, 99-100). I dette verket er fotografiets tegnsystem en støtte for poesien ved at bildemotivet er et virkelighetsnært grunnlag som peker tilbake på poesiens særlige romlighet. Meteoren gir assosiasjoner til sterk intensitet, samtidig som det er et fremmedlegeme som kommer utenfra og krever sin plass når den treffer jordoverflaten. Fotografiet på omslaget minner om det krateret meteoren skaper, der de glødende stripene er sprekker eller sår i overflaten. Linjen poengterer også konsekvensen av å stå i midten, å være mellom to helheter og det å være utenfor. Omslaget komplementerer dermed både tittelen som henvendelse og retning. Det er enten en henvendelse til Damaskus som står mellom “två meningar” (7), eller en retning mot en ny mening eller begynnelse, som Arendt ville kalt det. De to meningene kan både være slutten og begynnelsen.

3.3 Diktenes form

Som en utvidelse av verkets særlige visualitet mener jeg at diktenes visuelle utforming er sentralt element i lesningen av enkeltdiktene og verket som helhet. Dette er særlig fordi den visuelle utformingen av flere av diktene likner det noe uoversiktlige inntrykket omslagsfotografiene gir av bykjernen. *Till Damaskus* består av tre avdelinger: “YOUR MEMORY IS MY FREEDOM”, “STROFEN I KATASTROFEN” og “ALLT TALAR TIL ALLT”, og hver av disse avdelingene består av lengre og kortere diktsekvenser. Den første avdelingen har en opptrappende virkning, mens den siste gradvis nærmer seg både forløsning og oppløsning. Felles for avdelingene og diktsekvensene er at diktene møtes i sin særegenhet.

Det er mulig å identifisere ulike dikttyper i *Till Damaskus*. “Staden” (20), “Burka” (103) og “Jag kan inte komma” (203) er dikt og diktsekvenser som kan minne om prosadikt. Disse forholder seg til ortografiske normer og har den karakteristiske arbitrære linjedelingen fra andre prosatekster, kombinert med tydelige poetiske grep. Andre sekvenser har et mer fragmentarisk og ubestemmelig preg. Åpningssiden til sekvensen “Detaljarna” (111) viser ni grupper av varierende størrelse. Disse gruppene utgjør en helhet, men de er plassert i en ujevn sirkel, og det er uklart hvor lesningen starter. Gruppene har enten jevn høyre- eller venstremarg, avhengig om de er på den høyre eller venstre siden av sirkelen. Margene utgjør dermed omrisset av sirkelen. I dette diktet kan det være en sammenheng mellom diktenes utforming og innhold. Diktet skildrer en krypskytter, rekyl og menneskekroppen, og diktets utforming etterlikner en blink eller et stålmål. Også diktsekvensen “Snow revolution” (141) har en liknende fragmentarisk form, men i stedet for grupper med linjer er det kun enkeltlinjer. Disse er plassert sporadisk rundt på siden. Linjene manifesterer sin plass på arket, og diktsekvensens luftige uttrykk skaper en rolig rytme i lesningen. *Till Damaskus* har et heterogent visuelt uttrykk, og de ulike diktenes utforminger speiler og utdyper innholdet.

Et gjennomgående trekk i de aller fleste sekvensene er en karakteristisk kompaktet. Diktene konsentrerer seg om og orienterer seg rundt spesifikke personer eller hendelser fremstilt i en fortettet mening. Det kompakte utspiller seg også i flere av diktenes visuelle utforming gjennom det jeg omtaler som blokk- og kvadratdikt.¹⁰ Blokkdiktene har liten linjeavstand, der bruken av små bokstaver gir et homogent uttrykk. Venstremargen er rett, og linjene strekker seg mot høyremargen slik at diktet, i tillegg til å få et prosaisk preg, illuderer en geometrisk figur. Kvadratdiktene følger det samme oppsettet, men har også rett høyremarg

¹⁰ I et intervju i *The Asymptote Journal* har Marie Silkeberg selv omtalt diktene som både blokker og kvadrater (Vanada 2016).

slik at den geometriske illusjonen blir reell. Denne formen finnes i deler av Silkebergs tidligere diktning deriblant *23:23* (2006) og *Material* (2010), men at vi finner den samme formen hos Inger Christensen er ikke tilfeldig. Silkeberg er en av Nordens viktigste formidlere av Christensens forfatterskap, og det er overhengende sannsynlig at hun finner inspirasjon i Christensens diktning. Både blokk- og kvadratdiktene i *Till Damaskus* kan minne om diktenes form i Christensens toneangivende verk *Det* fra 1969. Christensen innledet med dette verket den moderne systemdiktningen i Danmark, og boken symboliserer en vilje til å gjøre det umulige, til å finne mening i en verden uten mening (Fjørtoft 2011, 23). Geometrien er likevel, ifølge Silkeberg, inspirerende når den enkle kvadratiske formen komplementeres med en sirkelbevegelse i språket (Vanada 2016). Sirkelen i kvadratet skildrer både formen og innholdet, den er førmateriell og tidsbestemt.

Den geometriske formen gir iøynefallende fotografiske assosiasjoner, og komplementert med diktenes innhold, kan den minne om utsnittene av virkeligheten slik som i Sontags krigsfotografier. Silkeberg har selv koblet kvadratdiktene til den russiske kunstneren Kazimir Malevich sine svarte firkanter fra starten av 1900-tallet (Vanada 2016). Den visuelle likheten er tilstedeværende, nettopp fordi de begge utnytter den geometriske formen og den svarte fargen dominerer. Malevichs kvadrater var et tidlig forsøk på å male ingenting. Kvadratene fungerer som sentrale motiv i maleriene hans, og viser abstrakte tolkninger av en verden i endring. I stedet for å male fotografiske etterlikninger av virkeligheten, flyktet Malevich inn i geometrien og kvadratet ble dermed et forsøk på å frigjøre seg fra verden (Tate u.d.). Forskjellen fra Silkeberg er at hennes kvadrater ikke virker beskyttende. I stedet er formen enkel og forvitret til det minimale og absolutt mest nødvendige. Kvadratene kan minne om et svart-hvitt-fotografi eller en ødelagt tv-skjerm, og de er fylt med brutale skildringer av en urolig situasjon, som her: “arton döda. en dag. under en dag. under vapenvilan.” (106). Der Malevich sine kvadrater forestiller en ny form for ingenting, er kvadratene i *Till Damaskus* en enkel og estetisk innramming av en bevegelse i språket og en sammensatt og komplisert virkelighet.

Diktene i *Till Damaskus* har også et utstrakt forhold til pauser. Rustad (2018, 76) skriver at pausene er et sentralt element ved denne diktningen, og jeg vil her lese pausene som uttrykk for diktenes traumespråk og særlige temporalitet. Flere av diktene, især kvadrat- og blokkdiktene, har en karakteristisk bruk av punktum som separerer og isolerer, men også binder ord og ordgrupper sammen. De hyppige pausene er så små at deres restituerende effekt marginaliseres og erstattes av en økende følelse av utmattelse. Samtidig er de også store, dramatiske avbrekk i en uordnet situasjon. Tegnssettingen har imidlertid ikke én

gjennomgående funksjon, men heller et flerfoldig symbol som både fremhever et alvor og bryter opp en grammatikk. Pausene skapes også med luft på sidene, som i “Jag tappade en öppningsmening” (11) og “Sarajevo, 2013” (177). Disse gir i mindre grad følelsen av noe forhastet, samtidig som de store luftfrommene også krever en utvidet utholdenhet. Når Langer forstår traumer og minner som et vakuum av ingenting og allting, er det for å skildre den traumatisertes manglende begrep om tid og varighet i erindringen av traumene (2007, 197). Langås fortsetter Langers spor og skriver om hvordan den lidende gir uttrykk for sin ikke-tid gjennom forsinkelser (2016, 31). I dette verket kan disse pausene være uttrykk for traumenes temporale forsinkelser og forstyrrelser fordi resultatet av pausene, både de lange og de korte, er en utvidelse av nåtiden og det poetiske øyeblikket.

Enkelte av anmelderne har brukt de ulike visuelle utformingene av diktene som en rettesnor for å avgjøre hvem av de to poetene som har skrevet hvilke dikt. Magnus Ringgren er kanskje den tydeligste når han skriver at “Ghayath Almadhouns tekster (med lite større stil) är kraftfulla och muskulösa” og “Marie Silkeberg (med lite mindre stil) skriver om något som är ’attraktivt för det episka begäret’” (2014, 5). Uten at Ringgrens beskrivelser nødvendigvis er presise nok, er tanken bak ganske tydelig: han vil vite hvem som har skrevet hva. Poesien blir ofte omtalt som tekster som ligger nærme forfatteren. Fordi de to poetene har ulike utgangspunkt og erfaringer, kan det være nærværende å lese deres personlige stemmer inn i jegets refleksjoner og handlinger. Sven Nyberg (2014, 21) og Elin Almestad (2014, 70) viser dette i sine anmeldelser når de skriver om den siste diktsekvensen “Jag kan inte komma” (203). Begge ilegger Almadhouns stemme til dette jeget, og bruker dette som et analytisk grep for å få en bedre forståelse av diktet. Selv om anmelderne ikke avskriver verket som et samarbeidsprosjekt, vektlegger de poetenes enkelte arbeid. Alternativt, som jeg gjør i denne oppgaven, er å anse verket som et resultat av et møte mellom to ulike poeter, og heller utforske hva som skjer når nettopp disse to poetene skaper poesi sammen. Almadhoun og Silkeberg tar med seg tradisjoner, poetiske refleksjoner og erfaringer inn i den verdenen som *Till Damaskus* er, og sammen skaper de en møteplass, en ny helhet.

4 Your memory is my freedom

Tittelen på den første avdelingen i *Till Damaskus* er “Your memory is my freedom”.

Setningen er også tittelen på den første diktsekvensen i denne avdelingen. Avdelingen inneholder dikt som fremstiller nære og distanserte relasjoner mellom jeget og byen og jeget og andre mennesker. Diktsekvensen kan med sin varierte utforming leses som en opptakt til de utfordringene verket som helhet berører. Det er i denne sekvensen Damaskus som meteor blir lansert, som nevnt kapittel i 3.2, men det er også her vi finner referansen til Hannah Arendt som jeg utforsket i innledningen.

Den engelskspråklige tittelen illustrerer et sentralt translingvalt element ved det poetiske språket i *Till Damaskus*.¹¹ Dette er et iøynefallende virkemiddel med en desautomatiserende effekt, som også er et sentralt element i Silkebergs diktning.¹² De engelske ordene bryter opp de svenske og skaper et fremmed eller distansert perspektiv på situasjonen. I det tredje diktet i denne diktsekvensen brukes det engelske blant annet for å konkretisere slaveri og statsborgerskap og sette det i et annet perspektiv: “upprepat. arbetet. kroppens slit. plötsligt är man fångad i maskinen. straffkolonin. slaveriet. /part of the whole. to become a part. a citizen of the state. a state.” (9). I disse linjene ser man hvordan translingvale elementer handler om å bruke andre språk, men også å inkludere dette språkets sosiopolitiske og historiske rammer. I den globale diskursen brukes engelsk som et lingua franca som både kan minimere avstanden mellom mennesker og synliggjøre forskjellene. Jeg leser engelskbruken i Almadhoun og Silkebergs diktning som et uttrykk for en global engelskspråklig samfunnsdiskusjon. Deres arbeidsprosess uttrykker det samme, der Almadhouns arabiske dikt har gått veien via engelsk, fordi engelsk er poetenes felles språklige møtested. Diktenes universelle karakter behandler situasjoner og tematikk som er av global interesse, og det engelske markerer møter på tvers av grenser og nasjonaliteter.¹³

¹¹ Begrepet “translingval” brukes her for å beskrive poetenes bruk av to ulike språk etter Steven Kellmans forståelse (2019). Se også Ingeborg Kongslisens artikkel “Translingval fantasi – nordiske forfattere som skriv på andrespråket” (2009)

¹² Se blant annet Silkebergs tidligere og senere utgivelser *Sockenplan, säger hon* (2003), *Material* (2010), *Atlantis* (2017) og *Revolution House* (2021).

¹³ Jeg mener at effekten av de engelskspråklige linjefragmentene kommer best til uttrykk i de engelske oversettelsene av diktene. I *Damascus*, *Atlantis* har oversetteren Kelsi Vanada, i samråd med Marie Silkeberg, laget et kompromiss der noen av de engelske linjefragmentene har bestått umarkert i sin engelske drakt, mens andre er satt med kursiv. Disse fragmentene er ikke like synlige og betydningstette som i originalen. Effekten av dette har jeg undersøkt nærmere i mitt etterord til denne utgivelsen: “Marie Silkeberg’s Micro-Universes” (Kvinnslund 2021, 163–167).

Tittelen på sekvensen etablerer også en interessant relasjon mellom et jeg og et du, der jegets frihet er betinget av duets minner og hukommelse. Både minner og frihet er omfattende og abstrakte konsepter, og de er begge bundet i det individuelle ved at de tilhører enkeltmennesket. Når individet deltar i en større enhet, som en befolkning eller gruppe, kan begge disse konseptene likevel få kollektiv betydning, på lik linje med Unni Langås sin forklaring av traumer (2016, 20). Selv om minner og frihet er kollektive konsepter som kun i teorien kan deles mellom mennesker, er de sterkt tilknyttet enkeltmenneskets oppfatninger av og relasjoner til samfunnets strukturer. Når tittelen sier “Your memory is my freedom”, altså at *ditt* minne er *min* frihet, bygger det på illusjonen om at jeget har tilgang til duets minner. Dette er kun mulig gjennom duets egne fortellinger av egne opplevelser – altså duets vitnesbyrd. Utfordringen er at en objektiv fremstilling av egne opplevelser er umulig fordi, som Langer skriver, “memory itself is not neutral” (2007, 192). Samtidig må både duet og jeget gjøre et forsøk dersom det er det som skal til for at jeget kan få sin frihet.

4.1 “jag tänkte på kvinnan”

I sekvensen “Your memory is my freedom” finnes de første fremstillingene av den andres smerte og lidelse. Diktet som åpner med ordene “jag tänkte på kvinnan” er en beskrivelse av en lemlestet kvinne, og diktet kan forstås som en refleksjon over og et forsøk på å forstå alvoret i situasjonen.

jag tänkte på kvinnan. som på skärmen såg ut som ett skimrande ägg. bilden av henne. slöjan. vitheten. bland de för mig helt obegripliga arabiska 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. huvudet. i fem delar. dragit huden från kroppen. jag har aldrig sett något liknande säger han. bilderna. hur en kropp utan hud ser ut
(15)

Med sine seks hardtslående linjer gjør dette diktet seg best gjengitt i sin helhet. Bildene av kvinnen slår fra seg som en knyttneve, og de ryster både jeget og “han”.

Den iøynefallende fremstillingen av kvinnens lidelse skiller seg ut i sin klarhet. Jeget ser ikke kvinnen direkte, men minner seg selv på å ha blitt fortalt om og sett bilder av kvinnen gjennom skjermen. Åpningsordene “jag tänkte på kvinnan. som på skärmen såg ut som ett skimrande ägg.” (ibid.) etablerer diktets situasjon og grunnnarrativ. Situasjonen har likevel tre tider og tre nivå: nåtiden når diktet utsies av jeget, fortiden som refererer til tiden da jeget tenkte på kvinnen, og da jeget først så kvinnen på skjermen. I referansen til skjermen

aktualiseres ikke bare en medialisering i diktet, men også minnet om situasjonen, fordi det ligger en avstand mellom øyeblikket da jeget tenkte på kvinnen og øyeblikket hun sier at hun tenkte på kvinnen. Disse temporale nivåene, det at jeget selv reflekterer over at hendelsene har skjedd på ulike tidspunkt, aktualiserer Langås sine temporale forstyrrelser (2016, 31). Når jeget konstaterer “jag tänkte på kvinnan”, tvinger hun seg selv å hente frem minner om kvinnen og minner om den situasjonen hun selv befant seg i da hun så bildene. I diktet markeres dette i en kombinasjon av verb i presens og preteritum, og sammen manifesterer dette en temporal bevegelse i jeget. Sontag skriver at mennesker håndterer andres smerte best hvis de har avstand til det som skjer (2003, 87). De eksplisitte skildringene på tredje linje kan vise et behov hos jeget for å knytte synet av kvinnens lidelser til en konkret hendelse i jegets eget liv. På den måten kan avstanden til bildene av kvinnen bli større, og dermed også oppleves som tryggere.

Ved å bruke simile på første linje finner jeget støtte i språklige virkemidler i erindringen slik at minnet om kvinnen blir tydeligere. Similen markerer startpunktet for erindringen, men jeget må gjennom flere steg før hun kan nærme seg de realitetene – lidelsene – hun har sett. Dette kan være en litterær utforming av Caruths tanker om at den traumatiserte står på utsiden av egne opplevelser og som ofte trenger tid for å selv oppfatte de grusomme handlingene de har vært vitne til (1995, 8). En annen fremtredende simile er sammenlikningen mellom kvinnen og “ett skimrande ägg”. Bildet gir assosiasjoner til noe vakkert og glitrende, men også nakent og uberørt. Eggets og kvinnens hvite farge, også uttrykt gjennom ordet “vitheten” på andre linje, kan symbolisere noe uskyldig og rent. På tredje linje vendes dette bildet, når det står at kvinnen har blitt “våldtagen”. Diktets første to linjer og similer fungerer som et anslag som blir stående i stor kontrast til denne vendingen. Slik Susan Sontag mener fotografiet, og for så vidt kameraet, kan utnyttes som en distansemarkør til den andres lidelser, ser vi her hvordan poetiske strategier i form av simile, kan gjøre det samme. Denne tropen vil aldri kunne skape nærhet, men vil av natur forsøke å nærme seg det hverdagspråket kan gjøre. Similen er en måte å forstå ved å skape likhet, men skaper samtidig en distanse fordi kvinnen ikke faktisk er sammenlikningen.

Den mediale referansen til bilde og skjerm, sammen med den kortfattede og automatiske skildringen av kvinnen, gir diktet et nyhetsaktig preg. Vinklingen i diktet tilsier at jeget gjengir ordene slik “han” sier dem når jeget ser bildet av kvinnen. Det står “våldtagen. ungefär trehundra gånger säger han.”(15), som om denne mannen selv har blitt fortalt om hendelsen og deretter gjengir sin opplevelse, sitt traume, til jeget. Rustad foreslår at narrativet som uttrykkes gjennom mannen er en måte å forklare av hva som har skjedd med kvinnen

(2018, 72). En utvidelse av dette synet kan være at mannens narrativ er et betryggende element i jegets erindring om kvinnen. Både for at jeget skal få en bekreftelse på at hun ikke er alene om minnet om kvinnen, og for å tydeliggjøre avstanden mellom jeget og kvinnen på bildet. På tredje og fjerde linje gjentar jeget hvordan mannen skildrer hendelsen med en følelsesmessig distansering: “sedan hade de styckat henne. armarna, benen. huvudet. i fem/ delar.” (15). Beskrivelsene dekker kun handlingene, og de presenteres helt uten fortolkninger gjennom adjektiv eller andre reaksjoner fra enten jeget eller mannen. Et slikt journalistisk og forsøksvis objektivt syn på hendelsen kan være uttrykk for både jeget og mannens posisjon til å velge bort kvinnens lidelser. Også bruken av passiv i verbet “våldtagen” markerer en ukjent person, eller her ukjente personer. Det påkaller en anonymitet og gjør at ingen kan stilles personlig til ansvar for handlingen. Fraværet av disse sentrale aktørene i lidelsene viser også at i fremstillingen av den andres – kvinnens – lidelser, er det kvinnen som er sentral. Det er kvinnen jeget husker, og ikke de som forvoldte seg på henne.

Skildringene av den døde kvinnen gjennom jegets gjengivelser kan gi uttrykk for at det er jegets lidelse i møte med bildet av kvinnen som er viktigst. Som narsissismekritikken uttrykker, vil en tilskuer – noe ubevisst – dreie den andres lidelse mot tilskuerens egen lidelse i øyeblikket (Lindøe 2017, 194). Selv om det er kvinnens dødsfall som er motivet for bildene og den mest eksplisitte smerten, er det fortalt gjennom jegets erindring og mannens manglende sammenlignbare erfaringer. Den gjentakende markeringen “säger han”, som vi også finner i mange av verkets etterfølgende dikt og diktsekvenser, uttrykker at mannens utsagn fortelles gjennom jeget. Slik kommer det frem at jeget står i sentrum og at mannens vitnesbyrd har skjedd i fortiden, gjenskapt i jegets nåtid. Her opphører både mannen og jegets normale tidsforståelser. Som Langås skriver, vil traumer i litteraturen fremstilles ved at fortidens traumer påvirker nåtidens handlinger og skaper usikkerhet for fremtiden (2016, 178). Med gjenfortellingene viser diktet hvordan jegets egne erfaringer fra fortiden gjenoppleves i nåtiden og foreviges i diktet.

Det faktum at dette diktet finnes, kan uttrykke menneskets fascinasjon for, eller forpliktelser til, andres lidelser. Når Sontag sammenlikner fascinasjonen for å se lidende kropper med begjæret etter å se nakne kropper, er det for å markere at både opplevelser og fremstillinger av den andres smerte, uansett hvor eksplisitte og groteske er, vil ha en effekt på tilskueren (2003, 34). Jeget forteller om synet av kvinnen på skjermen som om det var hennes traume. Det ligger likevel et ubesvart spørsmål til grunn for hvorfor det må gjøres på denne måten. Det er derfor nærliggende å knytte jegets erindring om kvinnen til voyeuren, dog i Lindøes nytolkning av posisjonen. Der Sontag stiller seg utelukkende kritisk til voyeuren,

fordi den ikke fører til handling eller en forbedring av situasjonen til den lidende, sier Lindøes nytolking av voyeur- vil være etisk forpliktet til å reagere med mer enn fascinasjon (2017, 193). Det betyr at dette diktet ikke utelukkende er en del av jegets bearbeidelsesprosess. Det kan også være et uttrykk for jegets følelse av forpliktelse til å fortelle om disse grusomme hendelsene videre slik at det ikke skjer igjen. Den enkleste løsningen for jeget er å ikke ta innover seg den andres lidelse, i alle fall i denne situasjonen der lidelsene er avsluttet. Erindringen, bearbeidelsen og gjenfortellingen er heller et forsøk på en handling.

Jeget kan også oppfattes som et vitne som forsøker å balansere alle dimensjonene til både voyeur-, narsissist- og vitneposisjonen. Kvinnens lidelser fremstilles med flate, distanserte og følelsesløse skildringer, og jeget utbroderer ikke om egne følelser i minnet om kvinnen. I stedet presenteres distansemarkører som blant annet at bildet av kvinnen står “bland de för mig helt obegripliga arabiska tecknen.” (15), altså i et mylder av uforståelig arabisk skriftspråk. De arabiske tegnene blir en distansemarkør for jeget, i tillegg til å være en utenforstående faktor som jeget ikke kan kontrollere. Tegnene tillater likevel jeget å plassere seg lengre unna kvinnen. Det affektløse språket kan forstås som en strategi for jeget som vitne, slik at det skal være mulig for henne å faktisk være et vitne uten å kollapse i egne følelser og traumer. Jegets språklige distansering kan dermed forstås som en beskyttelse, fordi hun – ved å nevne kvinnen på skjermen – forstår alvoret i sin tilskuerposisjon som vitne. På samme tid behøver hun en holdning som gjør det mulig å forholde seg til kvinnen på bildet. Som i tittelen på sekvensen, er kvinnens frihet betinget av jegets minne.

Et av dette diktets sterkeste virkemidler er sjokket som skildringen av kvinnen skaper. Både jeget og mannen som begge har sett kvinnen “utan hud”, formidler synet med en flat tone som viderefører deres overgripende følelse. Dette oppsummeres best med ordene “jag har aldrig sett något liknande säger han.” (15). Synet av kvinnen presenteres med så få ord og språklige bilder som mulig, fordi de ikke har et sammenlikningsgrunnlag. Jeg mener dette diktet, i sammenheng med flere andre sjokkerende skildringer i *Till Damaskus*, viser at det ikke kun er fotografier som kan sjokkere, slik Sontag påstår, og at den sjokkerende følelsen vedvarer. Det er en suggererende murring av sjokk og forskrekkelse i de mest eksplisitte bildene. Vi ser det her, men og i andre dikt: “blodet. slakhusområdet. lukten av blod. de skär snabbt vid knäskålarne. drar av huden.” (97), “bilden på de döda barnen. hama. de avskurna halsarna. med kniv. femtio/ stycken. tätt inntill varandra på marken.” (107), “de tomma restaurangerna. dimman. hur de tömdes. från augusti till november.” (167). Som Sontag skriver, vil ikke ordet og fotografiet fremstille det smertefulle øyeblikket på samme måte. Hun skriver at fotografiet er som et sitat, en maksime eller et ordtak, det biter seg fast i minnet

og blir værende som en følge av dets klare språk som ikke krever fortolkning (Sontag 2003, 17). Diktet “jag tänkte på kvinnan” og tilsvarende dikt i *Till Damaskus* motbeviser Sontags påstand. Også ordet kan sjokkere.

Diktet “jag tänkte på kvinnan” fremstiller den andres lidelse i sin kortfattethet. Plasseringen så tidlig i sekvensen og verket for øvrig bidrar til å forsterke sjokkeffekten, fordi det bryter opp og vender stemningen i verket. Sontag vil på sin side påpeke at verket ikke er tjent med for mange slike sjokkerende fremstillinger (2003, 10). Hun kritiserer det hun mener er en misforståelse i moderne kultur at desto mer eksplisitte bilder, jo mer vil uberørte tilskuere bli berørt. For som hun skriver senere, “[s]hock can become familiar. Shock can wear off.” (Sontag 2003, 71). Sontag fortsetter og med å skrive at en konstant strøm av bilder av andres lidelser påvirker menneskets evne til å ta innover seg andres lidelse, nettopp fordi tilskueren velger – bevisst og ubevisst – å gå videre. Min tolkning er likevel at diktet fungerer som en påminnelse om konsekvensene konflikten som verket sirkulerer rundt, har for enkeltmennesker. Som også Hamm poengterer, trenger vi etiske diskusjoner om fremstillinger av den andres lidelser. I dette diktet utvides problemet ved at kvinnen ikke selv kan problematisere fremstillingen, og verken jeget eller poetene har tilgang til kvinnens tanker og følelser. Anonymiseringen gjennom de personlige pronomenene skaper imidlertid en distanse mellom kvinnen, mannen, jeget og diktet. Dermed fremstår diktet fjernt nok til å akseptere det, men nært nok til å bli sjokkert av det.

4.2 “now the killing will start”

Diktet etter “jag tänkte på kvinnan” åpner med ordene “now the killing will start” og har et mer overordnet blikk på flyktningeutfordringer, borgerkrig, frustrasjon og sorg. Diktets første linje skaper en umiddelbar forbindelse mellom jeget og den andres smerte: “now the killing will start säger han. när jag frågar honom om vetot.” (16). Disse ordene kan minne om en trussel mot jeget, men også en form for neglisjering av dødsfallene som allerede har skjedd. I diktet får jeget en relasjon til mannen basert på jegets interesse for hans erfaringer, og hun inntar vitneposisjonen når hun møter den andres smerte på deres premisser. Med sine 31 linjer er diktet nesten like bredt som langt, og det står som et av verkets første kvadratdikt. Som bygningene på omslaget står ordene tett i tett som en vegg av Damaskus.

Selv om pronomenbruken er den samme i “now the killing will start” som i “jag tänkte på kvinnan”, betyr det ikke at det er linearitet eller en kausal forbindelse mellom disse menneskene, altså at det er den samme “han”. De personlige pronomenene er et sentralt

virkemiddel i verket som gir fremstillingene av den andres smerter en anonymiserende, men universell karakter. I balansen mellom det nære og det fjerne blir pronombruken sentral for å knytte sammen erfaringene, traumene og lidelsene til enkeltmennesker. Denne virkningen skjer til tross for at Sontag skriver at mennesker oftest er ute av stand til å ta innover seg smertene til den andre når den andre er en person nær oss. Hun mener også at identitetsmarkører som kjønn, alder eller andre trekk fremstår lite relevante når tilskueren ikke selv opplever de faretruende situasjonene (Sontag 2003, 87). I *Till Damaskus* identifiseres menneskene kun med kjønn, og det er en balanse mellom den informasjonen som blir gitt og den som blir utelatt gjennom de personlige pronomenene. I diktene er det denne balansen som skaper den distansen Sontag mener er viktig for å forstå den andres smerte.

I dette diktet ser vi hvordan jeget møter mannen og andre lidende på deres premisser og inntar vitneposisjonen. Jeget registrerer smerten, men møter også motstand når hun forsøker å utnytte sin privilegerte posisjon som vitne: “følger du mig till bussen. no svarar han. hjälper/ du mig med väskan. no svarar han. tar den från mig. går mot bussen.” (16). Til tross for vitneposisjonens teoretisk nøytrale og fordomsfrie grunn, baserer relasjonen mellom de to, vitnet og den andre, seg på en grunnleggende balanse mellom å være utenfor og innenfor, mellom minoritet og majoritet. I diktet markeres dette tydeligst gjennom personenes språklige barrierer. De møtes i det engelske språket, deres felles språklige plattform. Møtene gjenfortelles av jeget på svensk, men det tydeliggjør vitneposisjonens forsøk på å nærme seg den andre. Jeget viser her hvordan hun forsøker å forstå hvordan fortiden til den andre former handlingene i nåtiden. Halvveis i diktet står det blant annet “jag kunde inte säga/ hans namn. utan att känna att det var en avgrund jag rörde mig över.” (16). Her viser jeget forsiktighet og avslører egen uvitenhet. Mannens navn og mest personlige identitetsmarkør uteblir fra diktet, fordi jeget frykter hun vil trå feil. Når det senere står “jag tänkte på viskningen i barnets öra när det föds. att ha kvar drömmen/ om det. realisera den när det er möjligt. om det blir möjligt. leva för att det ska bli.” (16), nærmer jeget seg i større grad den andres erfaringer, men her også tradisjoner. Som utenforstående overfører jeget den andres håp og ønsker for fremtiden, samtidig som hun beholder den andres urolige distansering til en fremtid som kan gå i oppløsning.

Diktet kjennetegnes av et traumespråk som forsøker å se fremover og bakover, men som blir værende i et utvidet nå. Nåtiden fremstilles på ulike måter, men spesielt fremtredende er bruken av ulike infinitte verbalformer som infinitiv, presens partisipp og passiv. Disse markerer en handling, men uten å befeste når handlingen skjer. Disse verbformene kan ses i sammenheng med Caruths poeng om traumet som forsinket reaksjon

og traumets “refusal to be simply located, in its insistent appearance outside the boundaries of any single place or time” (1995, 9). Handlingene vil være i tiden. Vi ser det i linjefragmentene “klart lysande färger. rinnande/ vatten.”, der vannet fortsetter å renne, eller det overnevnte “viskningen i barnets öra när det föds” om trosbekjennelsen som fortelles til det nyfødte barnet i dets første møte med verden. Vi vet ikke hvilket barn det er eller når fødselen skjer, men vi har et håp om en handling som kan gjennomføres i øyeblikket. Den samme vedvarende situasjonen finnes i ordene i “att spegla sig i det främmande.” og “att vara nedbruten. i delar. att låta delarna tala.”. Også “att vara i uppror med världen.” markerer en pågående handling som gir klare Arendt-assosiasjoner, når verbet impliserer et konstant opprør som verken har en begynnelse eller avslutning. Arendts tenkning kan åpne opp for at avslutninger går over i begynnelser, og dermed at både begynnelser og avslutninger er noe som vedvarer. Samtidig som avslutningen også kan markere et håp. Det poetiske nået som uttrykkes i dette diktet kan forstås som en ytterligere intensivering av denne tanken, i tillegg til at det konkretiseres i vitneposisjonen. Traumespråkets særlige temporalitet kan i møte med vitnets handlinger skape en forandring i den lidendes behandling av traumene.

Mannens smerter fremstilles gjennom jegets refleksjoner og tolkninger. I gjengivelsene utbroderer verken jeget eller mannen om alvorlige hendelser, tilsvarende den i “jag tänkte på kvinnan”. Han viser imidlertid passet sitt og forteller indirekte at han mangler nasjonal tilhørighet: “de ser det här säger/ han. och pekar på nationalitet statslös. jag ser i hans palestinska pass. ett fotografi av honom/ som mycket yngre. känner knappt igen honom.”. På grunn av en betent politisk situasjon står mannen utenfor tid og rom. Han mangler nasjonal tilhørighet og lever i et utvidet nå. Hans temporale forskyvning konkretiseres i offentlige papirer; papirer som følger han uansett hvor han går og uansett hvem som hører hans vitnesbyrd. Jeget oppsummerer sin oppfatning av mannen med ordene “en erfarenhet av våld. /en insikt i det. att bära minnet av det.”. Jeget leser vold og lidelse i mannen, og hun er vitne til konsekvensene disse minnene har for mannen. Mannens smerte kommer tydeligst frem ved at han er tilstede i anslaget, men forsvinner etter hvert ut av diktet. En tolkning er at han kan forstås som en personifikasjon av eksilet. Han står mellom det å være og ikke være, og hører ikke til noe sted.

Omtrent samtidig som mannen forsvinner ut av diktet, overtar jeget det som til slutt kalles “exilens språk. diktens.”. Dette linjefragmentet stiller “eksil” og “dikt” opp mot hverandre, og viser hvordan eksilets og diktets språk er sammenflettet. Tilsvarende meteoren som nevnes på verkets første linje som er “mellan två meningar ... precis mitt emellan” (7), er eksilet utenfor det etablerte. Mennesker i eksil står i en mellomposisjon og i et

ingenmannsland. I forlengelse av Caruths perspektiver kan det samme sies om mennesker som har opplevd traumer, fordi de er utenfor seg selv og utenfor det etablerte (1995, 7). Som jeg vil komme tilbake til, er det interessant å undersøke sammenhengen mellom traumer, eksil og diktningen og om det er slik at disse tre tilhører det som ikke hører til. Eksilets språk poengterer sin egen verdi gjennom gjentagende metapoetiske referanser. I linjefragmentet “att överlämna ordet till natten. eller ta det. /försöka. risikera ordet.”, presenteres et paradoks der selve ordet settes i spill. Men det kommer også til uttrykk i tausheten, slik som i “när språken tystnar” (16) Eksilets språk markerer koblingen mellom utsigelsen i diktet og handlingen som utsigelsen refererer til. Det utvidede nået viser de temporale forstyrrelsene som registrerer en handling, men ikke at disse handlingene skjer. Vi kan likevel forstå at handlingene skjer eller finnes idet diktjeget uttaler den. Poesien kan forstås som en presentasjon av verden, heller en representasjon fordi språket tilbyr en rekke forestillinger om verden. Poetens oppgave er å velge mellom disse forestillingene og gjøre den indre verdenen til den virkelige.

Som nevnt innledningsvis er dette diktet et av verkets flere kvadratdikt. Med sine 31 linjer, den enkle linjeavstanden og utelukkende bruk av små bokstaver, fremstår formen som et fullstendig kvadrat. Denne kvadratiske formen er ikke en beskyttelse, men heller en grunnleggende bestanddel og et utgangspunkt for behandlingen av såre temaer og voldsomme bilder. Kvadratet rommer sorg, smerter, lidelser og traumer, men uten å være begrensende. Den geometriske figuren er nesten komplett, men unntaket i diktets siste linje gjør formen til eksilets form. Den siste linjen er ikke komplett, og det er den verken i dette diktet, eller noen av de andre kvadrat- og blokkdiktene i verket. Det som ser ut som geometrisk ufullkommenhet, kan imidlertid være poetisk fullkommenhet. I tillegg til å avskjære linjen, avslutter kvadratet uten et punktum som gir uttrykk for at diktet fortsetter. Laub skriver at vitnet alltid vil bære med seg det hun har vært vitne til, at traumet alltid vil være der. (1992, 69). Sontag poengterer på sin side at alltid vil finnes mer smerte når hun stiller spørsmål ved hvilke døde kroppar som ikke vises i nyhetene (2003, 10). Hun skriver implisitt at der det finnes lidelse, vil det finnes mer. Bruddet i linjen i Almadhoun og Silkebergs dikt viser hvordan diktet, vitnet og den andre har en form som kun passer i seg selv og ikke i helheten – en form i eksil. Ved at formen nekter å fullføre den forespeilede helheten, skaper den en ny helhet, en uendelighet.

Til forskjell fra “jag tänkte på kvinnan” utbroderer verken diktet eller jeget om de lidelsene mannen og hans nærmeste har vært utsatt for. I stedet beveger dette diktet seg mellom det nære og det fjerne i fremstillingen av den andres smerte. Over halvveis i diktet utvider jeget perspektivet og spør “om väst var dissidenternas hopp i öststaterna. vad var då

hoppet i syrien. hoppades man/ något överhuvudtaget.”. Linjene knytter mannens erfaringer og smerte til revolusjonen som startet krigen i Syria. På samme tid er diktet et forsøk på å gi en stemme til menneskene som befinner seg i revolusjonens og konfliktens mellomrom. Dette diktet skiller seg ut fra de andre i sekvensen, ved at det markerer sitt eget eksilspråk. Diktet poengterer at det står i mellom det som er og det som var, og kan dermed leses som et poetisk verbalisert mellomrom. I forlengelse kan diktet også leses som vitnets forsøk på å nærme seg den andre og å nærme seg vitnets rolle i den store sammenhengen. Som diktet selv påpeker, “att acceptera. /stå ut. veta. att se. att ha sett.” (16). Diktet svarer ikke på spørsmål. Det fremstår komplekst og uavsluttet, samtidig som det er en utvidet betraktning på et vitnets opplevelse av den andres smerte.

5 Sådan set er byen en dobbelt glemsel

Sekvensen “Sådan set er byen en dobbelt glemsel” er den siste sekvensen i avdelingen “YOUR MEMORY IS MY FREEDOM”. Som verkets lengste sekvens markerer den en overgang fra den første avdelingens anslag til intensiteten som finnes i andre og tredje avdeling. Tittelen på sekvensen viser tilbake til de forestående sekvensene “Staden” og “Städerna”, men markerer samtidig et brudd fordi det, til forskjell fra resten av verket, er en linje på dansk og ikke svensk eller engelsk. Ordene “Sådan set er byen en dobbelt glemsel” er hentet fra tidligere nevnte *Det* av Inger Christensen. Selv om det med den intertekstuelle referansen til *Det* ikke er snakk om en traumetekst, kan denne koblingen leses som en metapoetisk løsning på Langås sin påstand om at traumelitteraturen har en estetisk kompleksitet som ofte inkluderer ekko fra andre tekster (2016, 177). Almadhoun og Silkeberg har flere eksplisitte intertekstuelle referanser som de nevnte sitatene fra Hannah Arendts *On Revolution* (8) til utdrag fra Jean Genets *Un Captif amoureux* (101). Referansene kan også uttrykkes indirekte som i linjefragmentet “läser jag hos lindqvist.” fra “now the killing will start” (16). Dette henviser til den svenske historikeren Herman Lindqvist. Slik viser poetene hvordan verket inngår i en større tekstuell sammenheng.

I “PROLOGOS” fra *Det* gjentas strukturen “sådan set er byen”, helt til det står “Sådan set er byen en dobbelt glemsel. Et system av forbrug, der er/ i stand til at skjule alle de skjulte overgange mellem liv og død.” (Christensen 1969, 17). Jeg har ikke anledning i denne oppgaven til å utbrodere om forholdet mellom *Det* og *Till Damaskus* og heller ikke om andre møtepunkt i forfatterskapene til Marie Silkeberg og Inger Christensen.¹⁴ Her begrenser jeg meg til å nevne at sitatet fra Christensens *Det* peker på noen interessante og sentrale elementer som jeg også finner i denne sekvensen. Byen har en kompleks struktur, der det er lett å forsvinne i mengden. Som omslagsfotografiene illustrerer, og som komplementeres i blokk- og kvadratdiktenes kompakte struktur, vil det være vanskelig å se hvor helheten starter og slutter, hva som er enkeltmennesket, og hva som er systemet. Christensen skriver at byen er “en glemsel der viger tilbake for at betrakte sig selv som glemsel” (ibid.). Byen kan både være stedet man glemmer ting og stedet der man selv blir glemt.

¹⁴ Marie Silkeberg har oversatt store deler av bibliografien til Inger Christensen fra dansk til svensk, deriblant *Det* som kom ut i 2009 på forlaget Modernista.

5.1 “flygplanen”

Det første diktet i denne sekvensen er et kvadratdikt, og jeg vil omtale det etter åpningsordet “flygplanen” (49). Dette diktet orienterer seg rundt jegets refleksjoner i møte med en mann og erindringer om et møte med en kvinne. Jeget undersøker grenser, trygghet og det jeget kaller “postmodern kolonialism.”. Stilen er utforskende og reflekterende, og jegets tankestrøm beveger seg på tvers av situasjoner og grenser. I likhet med “now the killing will start” (16) veksler også dette mellom nærhet og distanse, og i denne vekslingen fremstilles den andres smerte, traumer og tilskuere. Møtene med mannen og kvinnen resulterer i vitnesbyrd som begge er av en personlig, men universell art. På grunn av den åpne, fordomsfrie holdningen mot den andre, kan jeget betraktes som et vitne. Blikket og jegets refleksjoner drives også utover deres vitnesbyrd. På den niende linjen står ordene “förstörda rubbade strukturer. inom vilka människor kunde leva. överleva.” og følger senere på med “att uppheva skillnaden. göra alla till medborgare. hot eller offer.” (49). De nære møtene kombineres med systemkritikk og spørsmål om grenser, grenseoverganger og innvandringspolitikk.

Med linjefragmentet “flygplanens snabba skuggor över vattnet i inflygningen.” (ibid.) åpner diktet i en hurtig bevegelse. I skildringen “snabba skuggor” antyder utsigelsen at jeget ikke ser flyet, kun skyggen over vannet idet flyet skal lande. Dette er likevel nok til å vite at flyet er der, fordi skygger både er noe helt konkret som kan persiperes og en kausal representasjon. Skyggen har en dobbelthet ved seg som, i likhet med et fotografi, forutsetter nærværet av det skyggen representerer. Med skyggen vet vi at flyet er der, men samtidig vet vi dette fordi jeget kun ser skyggen. Dette bildet kan overføres til noen av fremstillingene av den andres smerte som finnes i dette diktet. Gjennom skildringer av handlingenes “skygger” vil diktet indirekte fortelle at lidelser har funnet sted, som på den andre linjen med ordene “först synliga i vattnet. /inte i luften. de döda i medelhavet. en grav.” (ibid.). Ordet “grav” vender om og senker den etablerte rytmen i diktet. Denne skildringen er også en slik kausal representasjon av den andres smerte og lidelser, fordi det sjokkerende bildet av Middelhavet som gravplass er et resultat av en rekke skjebner som har satt kursen mot Europa over havet.

Mannen forteller sitt vitnesbyrd til jeget, og jeget får dermed vite om hans smerte gjennom hans skyggesider. På fjerde og femte linje utsier jeget at hun “följde/ med till polisstationen för att anmäla stölden. de två anteckningsböckerna. en dikt han ar-/betat med i en och en halv månad.”. Mannen forteller videre at “jeg har så dåligt minne säger han. so many losses.” (ibid.). Traumer og vitnesbyrd har en klar tilknytning til minner og står i et avhengighetsforhold til hukommelsen (Langås 2016, 25). Mannens glemsel kan også forstås som en manifestering av Caruths forståelse av traumet som hendelser på utsiden av selvets

eksisterende kunnskap om verden, og dermed også hinsides språket (1995, 153). Notatbøkene er også en del av forutsetningene for diktene og poetens frihet. Som tittelen på avdelingen sier, er *ditt* minne *min* frihet. Felman og Laub skriver i introduksjonen til *Testimony* at litterære uttrykk være “a precocious mode of witnessing – of accessing reality – when all other modes of knowledge are precluded.” (1992, xx). Mannens utsagn gir uttrykk for at diktene og notatbøkene er noe av det viktigste han eier. Denne metapoetiske handlingen avslører en langsom behandling av noen sentrale og utfordrende opplevelser i mannens liv. Litterære uttrykk, her uttrykt gjennom poesien, vil kunne bistå den lidende. Notatbøkene kan forstås som mannens skyggeside; den indirekte fremstillingen av mannens smerter.

Kvinnens vitnesbyrd og historie fremstilles mer eksplisitt. Til jeget sier kvinnen at “det var mitt/ livs största misstag. at söka asyl.” (49). Der mannen fremdeles er i bevegelse på vei mot en bedre fremtid, har kvinnen kommet på plass “hos en schizofren man som låter de behövande bo hos/ sig. utan att kräva sex som betalning.”. Denne linjen fortsetter med “utsatta och traumatiserade. mitt/ livs största misstag. circle song.” (ibid.), hvilket bekrefter og understreker kvinnens beretning om at det systemet hun reiste til ikke har gjort livet hennes bedre, heller det motsatte. Effekten som ligger i repetisjonen av kvinnes vitnesbyrd er hardtslående. Langås skriver at traumer kan fremstilles med gjentakelser som manifesterer den traumatisertes kronologiske vakuum (2016, 31). Kvinnens utsagn gjentas på to nivå gjennom å repetere det samme utsagnet, “mitt livs största misstag”, men også i beskrivelsen “circle song.”. Utsagnet repeteres hos kvinnen i en uavsluttet løkke og uttrykker henens posisjon i en ikke-tid på utsiden av vanlig tidsoppfatning. Repetisjonen uttrykker dermed den smerten og følelsesmessige nummenheten som ligger i kvinnens vedvarende tilstand og manglende fremtidsutsikter.

Kombinasjonen av mannen og kvinnens historier kan forstås som uttrykk for Langås sin individuelle og kollektive tilnærming til traumer. De to vitnesbyrdene forteller om ulike personlige traumer, men de kan også regnes som representanter for en befolkning som er på flukt og som møter europeisk migrasjons- og innvandringspolitikk. Grunnstrukturen i diktet baserer seg på det store bildet i flyktningsspørsmålet, om hvem som skal dra og hvem som skal bli, som for eksempel denne linjen: “värdighet. vems. att upphäva skillnaden. göra alla till medborgare. hot eller offer.” (49). Samtidig er det et gjennomgående trekk i hele *Till Damaskus* at diktene beveger seg mellom det nære og det fjerne. Det at kvinnens utsagn gjentas i sin helhet i diktet og utgjør en sirkelsang, viser også hvordan kvinnens erfaringer eksemplifiserer de personlige ringvirkningene av migrasjonspolitikken i Europa. Mannen og kvinnens traumer kan være uttrykk for det diktet kaller “postmodern kolonialisme” (ibid.).

Der postkolonialisme peker på noe etter kolonialismen, viser postmoderne kolonialisme til en ny og annerledes form for kolonialisme. Sett i sammenheng med kvinnens “circle song” kan dette forstås som en sirkel med gjentakende kolonialisme i ulike ideologier. Vitnesbyrdene forteller både direkte og indirekte om disse menneskenes egne traumer, samtidig som de uttrykker smerter som kan overføres til andre.

På grunn av diktets egen oppløsende karakter og manglende linearitet, skaper diktet en dobbelthet i de pågående tankene og refleksjonene. Spesielt i det påfølgende linjefragmentet “compassion fatigue”, som både kan referere til at mannen eller kvinnen blir trøtte av å motta medlidenhet fremfor et bedre system, eller at jeget, i kraft av å være tilskuer, blir trøtt av å uttrykke sin medlidenhet til den andre. Jegets pågående interesse for den andre styrker hennes posisjon som vitne, men også vitnet er en privilegert tilskuerposisjon. Som både Hamm (2017, 15) og Sontag (2003, 39) poengterer, har tilskueren mulighet til å velge bort den andre, eller som dette linjefragmentet kan vise til, det er mulig for jeget å bli trøtt av egen posisjon. Gjennom vitnets interesse for den andres lidelse ligger det et element av medlidenhet til grunn. Forskjellen fra narsissisten er likevel at vitnet ikke nøyer seg med å vise sin medfølelse. Gjennom jegets refleksjoner fra møtet med mannen og kvinnen viser diktet hvordan jeget skaper en utvidet forståelse og kritikk av en etablert situasjon.

Også i dette diktet finnes det flere eksempler på punktum som et betydningsbærende tegn. I sitatet om de papirløse i avsnittet over ser vi at punktumet har en oppstykket, men oppramsende effekt. Pausen punktumet skaper mellom “papperslösa” og “odokumenterade” på den andre linjen er kort, utålmodig og driver verselinjen mot linjeskiftet. Tilsvarende driv finnes også på de påfølgende linjene med ordene “trovärdighet. berättelsen. eller människan. gränsszoner. forex. fontex.”, der den korte pausen punktumene forsterkes av allitterasjon og assonans i forskyvningen fra “forex” til “fontex”. Punktumet avgrenser ordene og forsterker dermed enkeltordenes betydning. Pausene skaper en stakkatolikhende effekt, der punktmarkeringen påberoper et opphold mellom tonene. Likevel er det en retning og et driv i linjen som forstyrrer og går utover punktumets normative funksjon og bruk. Felman viser til den franske dirigenten Pierre Boulez som har sagt at “the art of sound” må defineres som “a counterpoint of sound and silence” (1992, 37). I vitnepoesien kan stillheten fortelle vel så mye om traumer og den andre som ordene selv.

Enkelte av punktumene skaper pauser som alene kan åpne for en etisk diskusjon. Tydeligst blir dette i linjefragmentene “uppmaningen att skydda. liv.” og “inom vilka människor kunde leva. overleva” (49). En årsak til at pausene i akkurat disse linjefragmentene oppleves så store, er den tydelige tematiske og semantiske endringen i linjenes og diktets

budskap. Punktumet som står mellom “skydda” og “liv”, innehar et tvilsmoment der selvfølgeligheten om å beskytte menneskeliv settes på prøve. Pausen i punktumet mellom “leva” og “overleva” står som en påminnelse om at de to ordene ikke benevner den samme handlingen, at å leve er å eksistere, mens å overleve er å eksistere lenger enn noe eller noen. Tilsvarende effekt er det også på slutten av fjerde siste linje med ordene “att berövas tiden. framtiden.”. Preposisjonen som legges til verbet transformerer betydningen av verbet, fra å gjelde nåtiden til å gjelde fremtiden. Den lidende blir dermed ikke kun frastjålet tiden som er nå, men også håpet om bedre tider i fremtiden. Punktumet blir en påminnelse om den semantiske forskjellen mellom ordene, det viser at “tid” og “fremtid” er to forskjellige aspekter. Slik står diktet, linjen og linjefragmentet på en pendel som veksler mellom lyd og stillhet, mellom å være eller ikke være.

I likhet med “now the killing will start” kan diktet behandles som et kvadratdikt. Der kvadratet i det forestående diktet er et uttrykk for eksilets språk og form, refererer dette diktet til egne grenser. I likhet med utsnittet i omslagsfotografiene kan dette kvadratdiktet skape tanker om hva som foregår utenfor grensesnittet, eller som diktet selv sier: “gränser omöjliga att kontrollera. omöjligt. vad som händer utanför gränsarna.” (ibid.). Diktet kan både forstås som en utforsking av landegrenser, og som et metadikt som refererer til egne grenser. Sontag skriver at fotografen gjør flere valg på vegne av tilskuerne når han fører linsen mot et motiv og samtidig ber tilskuerne akseptere at det finnes en verden utenfor akkurat dette fotografiet (2003, 39). I dette diktet reflekterer jeget over hva som finnes på utsiden av grensene og hvordan grensene kontrolleres. Når noen bestemmer hva og hvem som skal være på innsiden av grensene, vil de også bestemme hvem som skal være på utsiden, slik Sontag skriver at fotografiet også vil gjøre. Denne minimale formen som kvadratet utgjør, er fortsatt en ramme som ikke alltid vil være begrensende. Rammen vil fylles med vitnesbyrd, vitner og refleksjoner over en kaotisk og sammensatt verden.

Den hurtige bevegelsen i skyggesiden av flyet komplementeres med en roligere bevegelse i avslutningen. Diktet runder av med ordene “kommer jag frågar/ den nigerianske författaren. att få tillbaka de fingeravtryck. jag lämnat. i övergången.”. Med disse ordene reetableres et av diktets første situasjoner der mannen og jeget møtes. Som i begynnelsen vil mannen flytte seg fra et sted til et annet og jeget følger etter. Ordet “övergången” manifesterer at de to befinner seg i en tom og usikker romlig og temporal tilstand. De står mellom to steder og mellom to tider. Vi ser også at jeget krysser reelle og imaginære grenser i refleksjonene. Jeget kritiserer et system som bestemmer hvem som står innenfor og utenfor et sett med gitte rammer. Diktets form støtter oppunder den samme kritikken gjennom kvadratet og pausene.

Som nevnt blir den repeterende bruken av punktum meningsskapende når den lager pauser og poengterer forskjeller mellom enkeltord. Den kvadratiske formen er i likhet med kvadratet i “now the killing will start” ufullstendig, ved at den siste linjen brytes og dermed markerer noe uavsluttet. Diktet som helhet kan forstås som en hendelse som verbaliserer tomrommet mellom det som var, det som er og det som skal komme.

5.2 “såg du mig inte”

Det neste diktet fra “Sådan set er byen en dobbelt glemsel” åpner med linjefragmentet “såg du mig inte frågar han.” (53). Åpningen skaper en temporal og romlig forankring i diktet, og gjennom henvendelsen i pronomenet “du” og presiseringen “frågar han” etablerer det en relasjon mellom jeget og en mann. Grunnoppsettet for diktet likner de overstående diktene i analysen; det er et jeg som snakker med en mann, og gjennom mannens vitnesbyrd til jeget reflekterer jeget over mannens – den andres – smerter. Sammenliknet med de andre diktene har dette likevel en tydeligere romlighet, og med linjefragment som “striderna i damaskus.” uttrykker det også eksplisitte linjer til konflikten i Syria. Med sine tolv linjer etablerer dette diktet flere situasjoner som raskt går i oppløsning. Jeg vil vise at disse oppløsningene skjer på tre måter gjennom romlige, temporale og personlige forskyvninger. Disse forskyvningene vil på ulike vis fremstille den andres smerte.

Allerede på diktets første linje etableres det at jeget og mannen befinner seg i Sverige: “såg du mig inte frågar han. den stora finlandsfärjan vänder i vattnet. när vi sitter på kajen.” (ibid.). Diktet nevner ikke Sverige eksplisitt, men “finlandsfärjan” er en betegnelse på fergen som går mellom Stockholm og Helsinki. Når jeget forteller at både hun og mannen ser finlandsfergen, bekrefter det at de begge befinner seg fysisk utenfor lidelsene i Syria og at de ser konflikten utenfra. Dette synet blir forsterket med dette utsagnet fra mannen: “har du hört vad som har hänt/ i syrien? frågar han i telefonen.” (ibid.). Dette spørsmålet har et dobbelt tidsperspektiv som både kan vise til historiske hendelser og hendelser i samtiden. Uansett flytter både mannen og jeget seg fra rolige Sverige til urolige Syria. Denne romlige forskyvningen skjer mentalt hos jeget og gjennom faktiske forflyttinger. Den mentale forskyvningen innebærer at jeget forflytter refleksjonene sine fra den etablerte scenen på fergekaien i Stockholm til Syria. Jeget flytter seg ikke, men tankene gjør. Denne forskyvningen skjer hos jeget gjennom hennes kjennskap til mannens nære relasjoner: “striderna i damaskus. den fria/ armén. om hans vänner, familj kommer att överleva. ett år.

eller en måned.” (ibid.). Både jeget og mannen ser på lidelsene utenfra og har en fysisk distanse til det som skjer.

De faktiske romlige forskyvningene uttrykkes gjennom mannens ønske om å flytte seg fra kaien: “vart ska vi säger han. it will rain. the clouds säger han och/ pekar på molnen allt mer rosa, gyllene” mens jeget svarer “when frågar jag.” (ibid.). Mannens spørsmål om hendelsene i Syria kan forstås som både fascinasjon og forferdelse, men ønsket hans om å fysisk flytte seg er en reaksjon på noe han har fått vite. Et premiss i den utvidede forståelsen av vitneposisjonen er også en utvidet forståelse av vitnesbyrdet, som i denne situasjonen kan være den informasjonen mannen har fått om Syria. Laub skriver at den som lytter til fortellingen om traumatiske opplevelser “comes to be a participant and a co-owner of the traumatic event” (1992, 57), og mannens reaksjon kan derfor være et resultat av byrden hans ved å være vitne. Han vil fysisk flytte seg fra der han ble et vitne til et annet sted der de traumatiske hendelsene virker mindre påtrengende, for som Hamm påpeker kan man som vitne forsøke å unngå posisjonen, nettopp fordi byrden blir for stor (2017, 15). I diktet begrunnes forflyttingen i et drastisk værromslag fra sol, varme og blå himmel til mørke skyer og regn. Når mannen poengterer det ventende regnværet, fremstår det som et farevarsel, som om dårligere tider vil komme, og at den tryggheten de nå har vil ta slutt.

Været og det kommende værromslaget er et sentralt motiv i diktet. Det kan være et uttrykk for diktets romlighet, samtidig som det viser diktets temporale forskyvninger. Når Caruth skriver om tempoale forskyvninger viser hun til oppholdet mellom traumet og oppfattelsen av traumet. Her ser vi hvordan den temporale forskyvningen markerer tiden som går bakover og fremover, men som står, i likhet med traumene, utenfor vitnenes kontroll. På diktets tredje linje presenteres situasjonen ved kaien i godt vær med ordene “ljuvlig morgon. sol. värme. glittrande solreflexer/ i vattnet.” (53). Gjennom været etablerer jeget et fastsatt nå. Hun konstaterer utgangspunktet for refleksjonene og gir både seg og mannen et fast punkt å vende tilbake til. Forskyvningene beveger seg bakover ved at mannen tenker tilbake til vinteren som var: “den mörka vattenytan. så mörkt var det i vintras säger han. so dark.”. Her sammenlikner mannen et element i nåtiden – vannoverflaten – med et minne han har fra fortiden – vinteren. Ved å knytte minnene til været viser både mannen og jeget hvordan minner, og i dette tilfellet også traumatiske minner, kan konkretiseres i omgivelsene. Forskyvningene vendes også fremover mot en usikker fremtid. I jegets tankestrøm og romlige forskyvning brukes fargene i været til å forflytte tankene fra det som er nå i Sverige til det som kan komme i fremtiden i Syria: “de dova/ speglingarna. gråare skuggor. om dödandet blir våldsamt. striderna i damaskus.”. Været står i kontrast til de kommende lidelsene i Syria.

Vanligvis er været et fenomen i nær fremtid som vi kan forutse med stor sikkerhet. Konflikten og krigføringen i Syria kan verken jeget og mannen eller noen andre forutse eller kontrollere.

De personale forskyvningene uttrykkes gjennom flere tilskuere og henvendelser. Diktets utsigelse ligger tydelig hos jeget, i likhet med de andre diktene jeg har nærlest. Å gjengi presiseringer som “frågar han”, “säger han” og “säger jag” uttrykker, som også nevnt i analysen av “jag tänkte på kvinnan”, at samtalen er en fortid gjenskap i nåtiden. I dette diktet ser vi at presiseringene bidrar til å løfte blikket ut av denne situasjonen og til en større helhet. Den konkretiseringen som ligger til grunn i bemerkningen “frågar han i telefonen”, som etterfølger mannens spørsmål om “vad som har hänt/ i syrien”, kan tilsi at spørsmålet er en dobbel henvendelse. Dermed oppstår det en personal forskyvning. Ved at jeget poengterer at mannen snakker i telefonen, stilles spørsmålet til personen på andre siden av mannens telefonlinje, samtidig som det rettes mot jeget. Rustad (2018, 68) skriver at telefonen som medium markerer jegets og mannens fravær fra lidelsene, og i en forlengelse av dette kan også innholdet i spørsmålet, sammen med den personale forskyvningen, markere at det er flere som står på utsiden av konflikten. Den personale forskyvningen må ses i lys av at lidelser alltid er situasjonsbundne og individuelle (Hamm 2017, 24). Det vil innebære at jeget, mannen og andre involverte vil oppleve smerten på ulike måter, avhengig av deres forutsetninger og erfaringer.

Introduksjonen av diktets andre “han” på den tiende linjen er en personal forskyvning som også fungerer som en anonymisert personifisering av konflikten i Syria: “ryktena går att han är i bergen. de alevitiska. att han vill stycka landet.”. Presiseringen av de alawittiske fjellene trekker linjer til Syrias president Bashar al-Assad. Fjellområdet er der den religiøse minoriteten Alawitt holder til, som også er den minoriteten Assad er en del av. Konflikten i landet og de etterfølgende lidelsene hos sivilbefolkningen har oppstått som følge av opprøret mot Assads regime og de syriske myndighetenes vold mot egen befolkning. Sammenliknet med de andre diktene i sekvensen er dette diktet mest eksplisitt i sin tilknytning til konflikten. Diktet nevner direkte “den fria armén”, som er en av de største motstandsgruppen mot Assads regime, men også “kemiska stridsvapen” som det i 2014 ble kjent at har blitt brukt mot sivilbefolkningen. Her ser vi at den andres smerte fremstilles ved å nevne aktører og våpen, heller enn å skildre konsekvensene av krigføringen. På spørsmålet om hva som har skjedd i Syria er det ingen av de henvendte tilskuerne som svarer, i stedet etterfølges spørsmålet av ordet “ordlösheten.” (53). Det samme ordet kan romme diktets fremstillinger av den andres smerte, fordi de i høyeste grad er tilstede, men uten direkte skildringer.

I dette diktet ser vi at både jeget og mannen inntar vitneposisjonen med god distanse til de pågående lidelsene. Forskyvningene i diktet viser hvordan vitnets etiske forpliktelse til handling kan møte motstand i vitnenes temporale og romlige plassering. Når Sontag kritiserer tilskueren, og da spesielt voyeuren, for manglende handlinger, er det fordi hun mener tilskuerne velger å distansere seg fra den andres smerte (2003, 71). Her konfronteres både jeget og mannen med at deres distanse til den andre, ikke nødvendigvis deres egen vilje, forhindrer dem fra å handle. Det er med andre ord ikke det at de velger å være passive, men at de ikke har mulighet til å gjøre annet enn å håpe at mannens nærmeste klarer seg. På den tredje siste linjen uttrykker jeget en narsissismekritikk med ordene “sentimentala filmer om rehabiliterade soldater.”. Her poengterer jeget med en kritisk undertone et kulturelt fenomen som vanligvis presenteres som en løsning, men som egentlig ikke er det. Lindø skriver at narsissistposisjonen vil tillate tilskueren å vende seg bort fra lidelsene (2017, 194). Jeget uttrykker gjennom sin vitneposisjon at slike holdninger finnes, men at det ikke er en vedvarende løsning for konflikten og for ofrene.

Gjennom diktets romlige, temporale og personale forskyvninger fremstiller dette diktet den andres smerte og traumer, i tillegg til å posisjonere både jeget og mannen som vitner. Det viser i stor grad hvordan vitneposisjonen ikke baserer seg på et makthierarki, og at vitnet vil handle og gjøre en forskjell. Mannens relasjoner i Syria viser at mannen og jeget har ulike utgangspunkt. Samtidig er de her vitne til lidelsene i Syria på nesten identiske premisser, de er begge utenfor konfliktens kjerne og må forholde seg til konflikten på avstand. De har altså en felles grunnmur på utsiden av konflikten, og må ta utgangspunkt i den samme informasjonen om den andres smerte. De romlige, temporale og personale forskyvningene er sentrale elementer ved diktet, men skillene er samtidig uklare og den ene forskyvningen er forbeholdt den andre og omvendt. Sammen fremstiller de den andres smerte og vitnenes etiske forpliktelse til å bidra.

6 Jag kan inte komma

Til forskjell fra de forestående analysene, vil jeg i analysen av verkets siste sekvens “Jag kan inte komma” (205-217) behandle den i sin helhet. Dette er ikke et blokk- eller kvadratdikt, men likner heller et prosadikt, det vil si, slik Dan Ringgaard hevder “en kortere selvstendig prosatekst med lyriske elementer, typisk en høy rytmisk og billedlig forarbeidning.” (Larsen 2009, 210). Linjene i denne sekvensen har noen elementer som minner om prosaspråk, men utformingen i seg selv, det at noen sider kun har én linje, passer ikke til forståelsen av prosadikt som dikttype. Sekvensen har en anaforisk struktur som lager en tydelig sammenheng mellom diktene som strekker seg utover de tolv sidene. Hvert dikt består av et vekslende antall linjer. Halvveis i diktet vender sekvensen mot avslutningen, og det blir færre linjer for hver side. Til sist står det igjen med ordene “Det är inte det som förhindrar mig att komma, jag ska säga dig sanningen ...” (217).¹⁵ I tillegg til at diktet selv går i oppløsning viser det hvordan verket som helhet strekker seg mot slutten, eller “reaches towards the end” som Arendt skriver (1990, 213). Jeget er et vitne som ikke lenger ønsker ansvaret ved å være vitne, det er et jeg som gjentatte ganger beklager sitt fravær for den andre og seg selv.

Diktet åpner med ordene “I norr, nära Guds stängsel, njuter jag av civilisationens pågående framsteg, /teknologins magi och den mänskliga civilisationens senaste landvinningar, drogad/ av trygghet, sjukförsåkring, välfärd och ytterandefrihet” (205). Beskrivelsen “nära Guds stängsel” kan forstås som en metafor for landet i nord som nærmer seg himmelens porter. Metaforen kan også forstås med en ironisk distanse når jeget senere i diktet forteller “låt mig berätta om rangordningen genom hudfärg, om innebörden av att ingen kan uttala ditt namn, om svart hår, om demokratin som alltid står på de rikas sida” (210). Selv om livet i nord ikke er uproblematisk, plasserer jeget seg fremdeles i trygge omgivelser uten krig, der velferd og ytringsfrihet er normen. Jeget forteller indirekte at dette er en ny situasjon for henne. Dette er også en annerledes situasjon sammenliknet med “södern”. Diktet forteller “jag ligger i norr och tänker på södern/ och diktar upp historier för att kamouflera min frånvaro, om anledningen till/ varför jag inte kan komma.” (205), og med disse ordene manifesteres diktets formål. Jeget alluderer til egen skyldfølelse og vil beklage sin privilegerte posisjon som tilskuer.

¹⁵ Også her kan man trekke linjer til *Det* av Inger Christensen. I “PROLOGOS” nedjusteres versegruppene slik at de til slutt kun består av én linje. Christensen skaper denne nedjusteringen og oppløsningen etter et fast system, mens denne sekvensen har en mer tilfeldig struktur.

Diktets anaforiske struktur bidrar til å konstruere de lange linjene i sekvensen. I den første halvdel av sekvensen gjentas tittelen “jag kan inte komma”, før det halvveis i diktet vendes om og gjentar “jag ska säga dig sanningen”. Denne figuren er sentral for å skape en poetisk sammenheng mellom diktene i sekvensen, men fungerer også som en pågående poengtering av jegets budskap. Silkeberg har tidligere skrevet at gjentakelser er nødvendig for at meningen skal komme frem, at et poeng “måste genomvandra flera gånger för att avge något av sin betydelse” (2005, 13). Jeget forsøker her å gi sin forklaring, men tilkjenner at det ikke er nok og bruker heller gjentakelsen for å understreke og forsterke meningen til utsagnet. Den påtrengende gjentakelsen av “jag kan inte komma” og “jag ska säga dig sanningen” viser også at jeget har et behov for å gjenta disse utsagnene for seg selv, slik at også jeget selv skal tro på det hun sier.

De gjentakende figurene kan også være uttrykk for jegets traumespråk og for diktets traumeform. Påståeligheten som uttrykkes i anaforen viser et språk i oppløsning som fokuserer på egen eksistens, og et jeg som forsøker å forklare sitt fravær for seg selv, like mye som for den andre. På den første siden forteller jeget at “jag ligger i norr och tänker på södern och diktar upp historier för att kamouflera min frånvaro, om anledningen till varför jag inte kan komma.” (205). Dette gir grunn til å tro at jegets påfølgende forklaringer kan være upålitelige, fordi hun innrømmer at hun dikter opp unnskyldningene. De modale hjelpeverbene viser til handlinger i fremtiden, og kan dermed markere et håp. På samme tid avviser disse verbene den nære fremtiden og plasserer handlingene i en ubestemmelig fremtid som verken er nær eller fjern, liknende Arendts “hiatus” (1990, 205). Anaforen i sammenheng med diktets sakte oppløsning kan også være uttrykk for jegets og diktets traumer, for diktet som traumets form. Slik kvadratet i “now the killing will start” er eksilets form, viser også dette diktet hvordan form og innhold er sammenbundne størrelser. Caruth skriver at språket være utilstrekkelig til å uttrykke den lidendes opplevelser (1995, 5), men som Hamm poengterer, kan estetiske uttrykk bidra til å møte denne utilstrekkeligheten (2017, 15). I “Jag kan inte komma” ser vi hvordan formen, anaforen og diktets sakte oppløsning, i like stor grad som språket selv, kan være uttrykk for jegets traumer.

I likhet med Caruth skriver Langer at traumatiske opplevelser fra fortiden vil bryte opp kronologien i nåtiden. Selv om et vitnesbyrd oppleves kronologisk for lytteren, vil den som forteller være “out of time” når hun forteller om hendelsene (Langer 2007, 194). Vi vet imidlertid ikke om jeget vil følge opp handlingene sine, om hun faktisk vil forklare og fortelle. På sekvensens tredje side står linjene: “Jag kan inte komma för att avståndet mellan min verklighet och mitt minne bevisar att Einstein har rätt, att energin som strålar ut från min

längtan är lika med massan multiplicerad med ljusets hastighet opphöjd i två.” (207). Similen som kobler jegets lengsel og Einsteins masseenergilov, forankrer jegets følelser til noe reelt, og det kan ses som en måte å virkeliggjøre lengselen på. Mer interessant er det likevel at jeget poengterer Caruth og Langers poeng. Jeget sier selv at hun befinner seg i et mellomrom og at hun er klar over at det er en avstand mellom hennes nåtid og hennes minner om fortiden. Caruth kaller dette fenomenet “latency” (1995, 8), som Langås oversetter til “forsinket reaksjon” (2016, 23). I lys av Langer kan dette være et uttrykk for det han kaller “durational time”, altså at jeget mister grep om kronologi. Ved å artikulere jegets egen distansering fra virkeligheten, fremstilles en manifestering av traumer i diktet.

I denne sekvensen ligger den andres smerte som et premiss for jegets egen smerte. Halvveis i sekvensen står blant annet “kan du tro mig om du på min kropp ser fysiske ärr efter kulorna som träffat mina vänner medan jag har suttit här bakom dataskärmen” som fortsetter med “att ett uppehållstillstånd i Europa ökar avståndet mellan oss och döden genom kulor” (211). Jegets unnskyldning er overfor de menneskene hun kjenner som ikke er “när Guds stängsel” (205), men som fortsatt befinner seg i krigen og i Damaskus: “jag svor vid allt, månen, fyrverkierna, kvinnornas fingrar, men allt var slut och jag flydde norrut ...” (213). Jeget tilkjenner at hun forlot Damaskus og gir uttrykk for at hun vil tale seg ut av egen vitneposisjon. Vitnet, selv om det i denne oppgaven presenteres som et alternativ til voyeuren og narsissisten, er likefullt en tilskuerposisjon som har mulighet til å velge bort lidelsene, som kan velge å heller se noe annet. I forlengelse av Laub (1992, 58), vil jeget gjøre motstand fordi byrden av å være vitne blir for stor. I denne sekvensen ser vi at jeget som vitne står i kløften mellom ansvaret for den andre og ansvaret for seg selv.

Når jeget tar ansvar for eget velbehag, kan en konsekvens være skyldfølelse for manglende ansvar overfor den andre. Lifton påpeker at vitner som overlever vil føle på et ansvar overfor den andre som blir igjen, men at dette ansvaret må balanseres mellom lettelsen over at man selv har overlevd og skyldfølelsen for at man har sluppet unna når andre ikke har (Caruth 1995, 138). Jegets reise nordover åpner for å inkludere perspektiver på skandinaviske skyldfølelser, også kjent som “ScanGuilt” (Oxfeldt 2016, 9). Betegnelsen er utforsket i et forskningsprosjekt med samme navn (*ScanGuilt*), med mål om å blant annet forstå bedre den kulturelle skandinaviske identiteten og estetiske og retoriske formidlinger av skyldfølelse. Elisabeth Oxfeldt, lederen for forskningsprosjektet, skriver at skyldfølelsene fungerer som symptom på et “ubehag vi som skandinavere og nordmenn føler over global urettferdighet, og at våre privilegier er forankret i strukturelle økonomiske og politiske (mis)forhold” (ibid., 10). Når jeget forteller om noen av årsakene til at jeget ikke kan komme, poengterer hun forhold

ved den nordiske velferdsstaten. Innledningsvis forteller hun om de nye privilegiene hun har fått, som “sjukförsäkring, välfärd och yttrandefrihet”, men hun sier også at hun ikke kan komme “eftersom det inte kommer att hitta någon som kan mata fiskarna i min frånvaro.” (205; 206). Unnskyldningene bærer preg av det nye livet i nord, der forholdene – og derav bekymringene – er koblet til de forholdene Oxfeldt og *ScanGuilt* peker på.

Jegets beklagelser og pågående uttrykk for skyld kan leses som en årsak til og virkning av jegets motstand til vitneposisjonen. Ingenting er avklart eller fullstendig, og jegets skyldfølelser bekrefter Felmans påstand om at skyld alltid er i en prosess (1992, 196). Vitneposisjonen behøver et vitnesbyrd, og vitnesbyrdet er igjen avhengig av et språk som er tilpasset situasjonen og som mestrer å uttrykke vitnets – her jegets – komplekse minner og traumer. Mot slutten av sekvensen uttrykker jeget at “mitt språk föll sönder, bitarna stals av de förbipasserande, så jag har inget språk längre ...” (215). Linjen kan forstås som at jeget anerkjenner språkets utilstrekkelighet. Som vitne trenger jeget språket for å avgi sitt vitnesbyrd og for å bearbeide egne og andres traumer. Dette blir ytterligere utfordrende når jeget ikke lenger finner et språk å bruke. Ved å poengtere sitt fraværende språk, skriver jeget seg fysisk ut av posisjonen. Hun er et vitne som ikke lenger ønsker å være et vitne. Som en utvidelse av Sontags refleksjoner, kan jeget yte denne motstanden fordi hun har flyktet. Sontag skriver at det er enklere for en tilskuer å velge bort den andres smerte når tilskueren selv føler seg trygg (2003, 86). Jeget uttrykker at hun gjerne skulle gjort noe for å forbedre situasjonene både for seg selv og de som har blitt igjen og viser dermed et ønske om å bidra, men møter motstand i seg selv.

Diktsekvensen “Jag kan inte komma” viser gjennom både form og innhold hvilke utfordringer som kan ligge i vitneposisjonen, og hvilke konsekvenser som følger vitnes forpliktelser overfor den andre. Det at jeget beklager for å være fraværende overfor den andre blir ytterligere forsterket ved at jeget også blir fraværende. Jegets stemme blir værende hele sekvensen gjennom, men etter hvert som diktet nærmer seg slutten, blir innholdet i jegets utsigelse mindre og mindre pregnant. Sekvensens og verkets oppløsning åpner opp for at vitnet kan tale seg selv ut av vitneposisjonen, men kan som tidligere nevnt også være et uttrykk for traumets form. I likhet med eksilets form, har traumet en form som kun passer i seg selv og i ikke helheten. Formen gir motstand til det etablerte, fordi det står utenfor seg selv, og utdyper dermed jegets motstand i seg selv.

7 Avslutning

I denne oppgaven har jeg undersøkt tre sekvenser fra *Till Damaskus* (2014) av Ghayath Almadhoun og Marie Silkeberg, med mål om å finne ut hvordan verket fremstiller traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte. Oppgaven har teoretisk forankring i det Hamm, Lindøe og Markussen kaller “lidelsens estetikk” (2017) og i en utvidelse av Sontags perspektiver på den andres smerte. Jeg har forstått lidelsens estetikk som et overordnet perspektiv som favner om verkets fremstillinger av traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte, fordi begrepet i seg selv er for stort til å brukes som et analysegrep. Målet med analysen har vært å utforske hvordan poesi kan uttrykke noen former for lidelsens estetikk, og da mer bestemt hvordan lidelsens estetikk kommer til uttrykk i dette verket. Når Hamm spør hvorvidt vi kan godta fremstillinger av den andres smerte, svarer Almadhoun og Silkebergs *Till Damaskus* med direkte og indirekte skildringer av smerte og lidelse som er forankret i en etisk forpliktelse til å reagere. Slik vitnene i verket er forpliktet til å videreformidle det de er vitne til, tilsier den etiske forpliktelsen at leserne skal ta imot verkets vitnesbyrd – diktene – og la seg berøre. Verket anerkjenner sådan at poesien det rommer kun er ord. *Till Damaskus* er et verk som ikke nødvendigvis vil gå ut i gatene og skape forandring, men som eksplisitt tar samfunnet og handlingene utenfor inn i verkets eget univers.

7.1 Oppsummerende refleksjoner

For å besvare problemstillingen “Hvordan er traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte fremstilt i Ghayath Almadhoun og Marie Silkebergs *Till Damaskus*?”, har jeg pekt på noen sentrale elementer ved verket som helhet og ved enkelte dikt. Utvalget er både eklektisk og et forsøk på å finne gode utgangspunkt for å besvare problemstillingen. Jeg anser det som en kvalitet ved verket at jeg kunne valgt nesten alle diktene og fortsatt kommet frem til legitime svar. Det finnes flere sjokkerende bilder, paradokser og kontraster, og det er mange sider ved diktene særlige visualitet som åpner opp for ulike tolkninger. Selv om det er mulig å overføre noen av fremstillingene til andre dikt i verket, er verket mangefasettert med et heterogent uttrykk. Det har mange subjekter og stemmer, og fordi stemmene ikke følger kausale koplinger, har diktutvalget mitt begrenset hvilke stemmer som blir hørt. Diktutvalget har derfor påvirket det jeg nå kan forstå som fremstillinger av traumer, tilskuerposisjoner og den andres smerte i verket.

Hele verket kjennetegnes ved heterogenitet og kompleksitet, hvilket også uttrykkes i fremstillingene av den andres smerte. Betegnelsen “den andres smerte” har jeg som nevnt,

lånt fra Sontags bok *Regarding the Pain of Others* (2003), uten at hun heller definerer hvem “den andre” faktisk er. I mine lesninger av disse diktene er begrepet “den andre” både fleksibelt og kontekstavhengig, men det omhandler ofte de menneskene som diktjeget har omkring seg, både de hun danner en relasjon til og andre berørte. Det er et paradoks at jeget får rollen som vitne, når jeg i forklaringen av denne tilskuerposisjonen vektlegger at vitnet ikke er plassert i et hierarki og begrepet “den andre” markerer en form for ulikhet. Ulikheten uttrykkes ved at jeget står utenfor og kikker inn i en situasjon, og hun har ikke de samme smertene som de hun ser på. Likevel vil ikke jeget som vitne utforske den andres smerte på bakgrunn av egen tilfredsstillelse. I stedet viser jeget som tilskuer hvordan alle mennesker er bundet sammen, og kritiserer den strukturelle bakgrunnen som forårsaker den andres smerte.

To hovedfunn i mine lesninger har vært at den andres smerte fremstilles i balansen mellom det nære og det fjerne og med det som ikke blir sagt, altså at det er en smerte i fraværet. Begge funnene uttrykkes i diktene gjennom pauser og taushet. I enkelte dikt artikuleres tausheten, som ordet “ordlösheten” i “såg du mig inte” (53). I andre dikt forsvinner den andre ut av diktet, som i “now the killing will start” (16). Fraværet av den andre betyr imidlertid ikke fravær av den andres smerte, fordi smerten videreføres og rekonstrueres gjennom jegets – vitnets – refleksjoner. Tausheten uttrykkes også gjennom musikalske virkemidler som pauser. Mest iøynefallende er den påfallende bruken av punktum i diktene som enten øker tempoet og smertene, eller stopper opp og åpner for etiske diskusjoner. Også i den mest eksplisitte fremstillingen av de fem, “jag tänkte på kvinnan” (15), ligger et fravær til grunn for smertene. Både mannen og jeget ser kvinnen på avstand, og de uttrykker seg i kortfattethet. Det sjokkerende bildet av kvinnen står likevel i kontrast til de andre diktene og viser det Hamm mener er karakteristisk for smertenes situasjonsbundne og individuelle form (2017, 15). Balansen mellom det nære og det fjerne gir fremstillingene av den andres smerte en individuell, men også kollektiv verdi. Diktene ser på enkeltmennesker, samtidig som de er samfunnskritiske og skildrer konsekvenser for større grupper.

I sin teoretiske redegjørelse påpeker Langås at de traumatiserte ikke skal diagnostiseres, men heller avdekke traumenes spill i språket. Det har også vært mitt mål i denne oppgaven. Traumene som uttrykkes i diktene jeg har undersøkt, fremstilles ofte i språkets tilnærming til seg selv. Med utgangspunkt i Langås sin terminologi har jeg utforsket det jeg omtaler som diktenes traumespråk. Traumespråket kjennetegnes her av forsinkede reaksjoner, temporale forstyrrelser og gjentakelser. Som inngang til verket er traumespråket interessant fordi det kan brukes til å forstå handlingene i diktene. Handlingene foregår på ulike tider og ulike steder, men sammen skaper de et utvidet nå. Poesien tillater alterasjoner i

språket som gjør det bedre til å representere traumene for den lidende. Som jeg utforsket i analysen av “now the killing will start”, kan traumespråket ha flere likhetstrekk ved det som der omtales som “exilens språk. diktens.” (16). Å være i eksil handler om å være der man ikke hører til, og det samme kan sies om traumene. Traumene står på utsiden av den traumatisertes verden og kan forskyve jeget i eksil. Diktene viser hva traumer, eksil og poesien har til felles, fordi de tre utforsker det som er i mellomrommet. Fremstillingene av traumer viser hvordan det poetiske språket kan være et alternativ for hverdagspråket, når hverdagspråket oppleves som utilstrekkelig.

Tilskuerposisjonene har sterk tilknytning til den andre, og analysene av dem handler om å undersøke hvilke holdninger som uttrykkes og på hvilke måter tilskuerne forholder seg til den andre. De tre tilskuerposisjonene voyeur, narsissist og vitne diskuterer hvorvidt tilskueren ser den andre for egen forlystelse, eller fordi de vil handle utover egne interesser. Det er i samtalene at jeget som tilskuer etableres, fordi de tydeliggjør hvordan jeget er i møte med andre. I de diktene jeg har lest, viser refleksjonene at jeget møter den andre på bakgrunn av nysgjerrighet og etisk forpliktelse, heller enn forlystelse eller medfølelse. Det fremkommer også at vitnet er en tilskuerposisjon som har vilje til å handle, men som begrenses av avstanden til den andre. Der Sontag mener avstanden gjør tilskueren handlingslammet, vil denne vitneposisjonen være til stede på tross av distansen. Motstanden som ytes i “Jag kan inte komma” bekrefter denne skildringen av vitnet. Jegets rolle som vitne i diktene markerer at vitneposisjonen er en vitneforståelse som er særegen for poesien, og spesielt dette verket, heller enn allmenngyldig.

Diktene består av flere lag med vitner og vitnesbyrd, og selv om det er jeget som er den tydeligste tilskueren, er hun heller ikke den eneste. Diktene er ofte gjenskapninger og gjenfortellinger av hendelser, og vitnesbyrdene avgis i lengre linjer. Det er ikke gitt at det er linearitet og kausale forbindelser mellom de ulike karakterene som diktene orienterer seg rundt. Det innebærer også at det er nye vitner som stadig går inn og ut av situasjonene. De personlige pronomenene anonymiserer og generaliserer lidelsene, samtidig som de bidrar til å skape en dobbelthet i verket. I hverdagspråkets forståelse av vitnet vil vitnets troverdighet ofte være betinget av en sammenheng og troverdighet i vitnesbyrdene. Det samme gjelder diktjeget. I *Till Damaskus* det grunn til å tro at også jeget er skiftende. En grunn er at det er to poeter, men også fordi stemmen og stemningen er forskjellige og diktene favner om ulike kulturer og posisjoner. Det karakteristiske ved diktene jeg har analysert er det flerstemmige, og det viktige er dermed ikke troverdighet, men hvordan de ulike vitnene favner om og forstår situasjonene de er en del av.

7.2 Om å lese Till Damaskus

En lesning av *Till Damaskus* åpner for en rekke metodologiske spørsmål. En del av disse har jeg behandlet indirekte i oppgaven, men her vil jeg løfte frem noen. De fleste av utfordringene handler om at verkets overordnede kompleksitet kompliserer mitt mål om å skrive frem en utvidet helhetsforståelse av verket. Jeg har lest tre diktsekvenser i et forsøk på å nærme meg en overordnet lesning av verket. Dette var også hensikten ved å omtale verkets siste avdeling, fordi det er en sekvens som går i oppløsning, både som sekvens og som avslutning på verket. Jeg valgte den første sekvensen fordi den kan forstås som et anslag og viser verkets første bilder. Hovedutfordringen er at helheten er en betingelse for verket, samtidig som den mangefasetterte formen gjør krav på at enkeltdiktene skal leses på egne betingelser. Diktene er fremdeles samlet om ulike måter å nærme seg Damaskus, samt den andres smerte, traumer og tilskuere.

Kompleksiteten uttrykkes blant annet ved at diktene er formmessig heterogene. Det finnes ikke et fast mønster eller system som gjelder for alle diktene og diktsekvensene, og hvert av de ulike karakteristiske formmessige trekkene påvirker lesningen og forståelsen. Diktene veksler fra store, luftige sider til kvadrater som ser ut som kolosser og der ordene er vanskelig å skille fra hverandre. Heterogeniteten uttrykkes også gjennom verkets mange stemmer og subjekter. Disse stemmene skaper den sammensatte verdenen verket forsøker å presentere. Det er kanskje et paradoks at jeg forsøker å ordne diktene i et vagt narrativ. I analysene omtaler jeg jeget, “han” og “hon” som handlende mennesker som i en fortelling, uten at de fremstår som narrative dikt organisert etter en temporalitet eller kausalitet. I stedet er det et forsøk på å skape sammenheng i situasjoner som går i oppløsning nesten like raskt som de etableres. Jeg tror likevel at det ligger et grunnarrativ, eller rettere, en grunntemporalitet i de diktene jeg har lest. Denne grunntemporaliteten er en del av det utvidede nået som flere av diktene presenterer.

Det er også sentralt at verket er et samarbeidsprosjekt mellom to poeter. Sammen med intensiteten i stemmene og møtene mellom jeget og de andre, driver forskjellene mellom Almadhoun og Silkebergs tradisjoner, erfaringer, poetiske utgangspunkt og inspirasjon diktene. Dette er ikke et verk som tar utgangspunkt i en nasjonalitet, men som etablerer en rekke paralleller, og i så måte er verket postnasjonalt (Vold 2019). *Till Damaskus* kan derfor forstås som et faktisk og metaforisk møte mellom de to poetene. Målet er ikke nødvendigvis å oppnå en enhet, men et verk som viser frem et mangfold av stemmer, smerter og forskjeller. Samtidig vil det gjennom fremstillinger av den andres smerte, traumer og tilskuerposisjoner skape en affektiv og tematisk sammenheng, og der nettopp dette er verkets eget svar på hva

“exilens språk. diktens.” kan være. Ofte vil et møte mellom to like individer ende opp som et møte der jeget møter seg selv. Det har ikke nødvendigvis en spesifikk retning eller ordning. Et møte mellom to individer der man utnytter forskjellene mellom dem, vil i større grad skape spenninger. Almadhoun og Silkeberg viser hvilke ringvirkninger deres møter og spenninger kan ha for den andre og leseren. Min lesning har som nevnt tatt utgangspunkt i verket som ett samlet produkt. Både Almadhoun og Silkeberg har gitt ut deler av diktene i andre utgivelser, og dermed tatt eierskap til enkelte sekvenser i verket. I *Till Damaskus* har de likevel felles eierskap og presenterer verket som et felles estetisk uttrykk som samler deres erfaringer.

Verket påkaller mange forskjellige tilnærminger, og min har vært én av disse. Til sammenlikning har også Rustad (2018) en lesning av verkets fremstillinger av den andres smerte, men han gjør denne gjennom diktenes eksplisitte og implisitte henvisninger til medier. Dette mediebildet kunne også vært utforsket ytterligere, der fremstillinger av den andres smerte kan være en av flere funksjoner. Verkets vide tematikk åpner også opp for andre lesninger, deriblant en ytterligere utforskning av migrasjon og eksil, i lys av det verket kaller “exilens språk. diktens.” (16). Som nevnt kan eksil leses i sammenheng med mellomposisjoner og traumer, men ordet kan også få en større mening i lys av menneskers stadige bevegelser. Verkets bevegelser uttrykkes også i språket. Jeg diskuterte kort de translingvale elementene ved denne diktningen i kapittel 4, men en ytterligere utforskning av det translingvales funksjon kunne vært interessant, i tillegg til å utforske virkningen av de språklige bevegelsene som uttrykkes gjennom diktenes mange metapoetiske kommentarer.

Slik tittelen alluderer til, er *Till Damaskus* et verk i prosess. Det er på vei til et sted eller en tid, og reisen i seg selv er målet, og ikke midlet. Det er fristende å spørre om vår situasjon, kompleksiteten i den globaliserte post- eller transnasjonale verden, og den kompleksiteten som ligger i dikt om eksil, krig, traumer, den andres smerte og vitner også krever et verk som dette. Et verk som på nye måter tar på alvor og utforsker mangfoldet av subjektposisjoner, stemmer, tradisjoner og erfaringer, kanskje rett og slett fordi verden krever det, tematikken krever det og den privilegerte posisjonen noen kan være i, krever det. Poesien vil forsøke å formulere en helhet, men denne helheten vil ikke være mer enn et utsnitt av verdenen poesien presenterer.

8 Bibliografi

Albert Bonniers forlag. u.d. *Till Damaskus*.

<https://www.albertbonniersforlag.se/bocker/191396/till-damaskus/>.

Almadhoun, Ghayath. 2010. *Asylansökan*. Översatt av Marie Silkeberg. Stockholm: Ersatz.

—. 2017. *Adrenalin*. Översatt av Catherine Cobham. Notre Dame, Indiana: Action Books.

Almadhoun, Ghayath, og Marie Silkeberg. 2014. *Till Damaskus*. Stockholm: Albert Bonniers forlag.

Almestad, Elin G. 2014. «Om kärleken till en stad och till mänskligheten.» Göteborgs-Posten, 20. februar.

Arendt, Hannah. 1990. *On Revolution*. 2. utgåve. London: Penguin Books.

Berg, Aase. 2014. «Ursinniga strofer. Stark och vild poesi om kriget i Syrien.» Dagens Nyheter, 8. februar.

Butler, Judith. 2007. «Torture and the Ethics of Photography.» *Environment and Planning D: Society and Space* 25, 951-966. <https://doi.org/10.1068/d2506jb>

—. 2009. *Frames of War. When Is Life Grievable?* Verso.

Caruth, Cathy (red.). 1995. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore og London: The Johns Hopkins University Press.

Christensen, Inger. 1969. *Det*. København: København.

Culler, Jonathan. 2015. *Theory of the Lyric*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.

Dagens Nyheter. 2014. *Årets bästa böcker 2014*. 13. desember. <https://www.dn.se/kultur-noje/bocker/arets-basta-bocker-2014/>.

Feiler, Dror. 2010. «Att uppfinna hoppet.» I *Asylansökan*, av Ghayath Almadhoun, 7-10. Stockholm: Ersatz.

Felman, Shoshana. 1992. «Education and Crisis.» I *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, redigert av S. Felman og D. Laub, 1-56. New York og London: Routledge.

Felman, Shoshana. 1992. «The Betrayal of the Witness: Camus' The Fall.» I *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, redigert av S. Felman og D. Laub, 165-203. New York og London: Routledge.

Felman, Shoshana, og Dori Laub. 1992. *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*. New York: Routledge.

- Fjørtoft, Henning. 2011. «Jordsanger. Økokritiske analyser av Inger Christensens lange dikt.» Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-vitenskapelige universitet.
- Forché, Carolyn. 1993. *Against Forgetting: Twentieth-Century Poetry of Witness*. New York og London: W.W. Norton & Company.
- Fossheim, Hallvard. 2020. «Platon.» *Store norske leksikon*. 15. desember. <https://snl.no/Platon>.
- Gilmore, Leigh. 2001. *The Limits of Autobiography: Trauma and Testimony*. Ithaca: Cornell University Press.
- Gustavsson, Bo. 2014. «Om våldets mekanismer.» *Upsala Nya Tidning*, 15. februar.
- Hamm, Christine. 2017. «Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier. Introduksjon til etiske, epistemologiske og estetiske spørsmål.» I *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier.*, redigert av C. Hamm, S. H. Lindøe og B. Markussen, 11-26. Bergen: Alvheim og Eide Akademisk Forlag.
- Hamm, Christine, Siri H. Lindøe, og Bjarne Markussen (red.). 2017. *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Alvheim og Eide akademisk forlag.
- Kellman, Steven. 2019. «Literary Translingualism: What and Why?» *Polylinguality and Transcultural Practices* 16 (3), 337-346. <https://doi.org/10.22363/2618-897X-2019-16-3-337-346>
- Kjerkegaard, Stefan. 2010. «Genreopbrud i 00'ernes danske poesi. Det selvbiografiske dikt.» *Passage - Tidsskrift for Litteratur og Kritik*, 109-127. <https://doi.org/10.7146/pas.v25i63.6374> .
- Kongslie, Ingeborg. 2009. «Translingval fantasi - nordiske forfattarar som skriv på andrespråket.» *Nordand. Nordisk tidsskrift for andrespråksforskning*, 31-52.
- Kvinnslund, Ranveig. 2021. «Marie Silkeberg's Micro-Universes.» I *Damascus, Atlantis*, av Marie Silkeberg. Terra Nova Press.
- Langås, Unni. 2014. «Sorgens bilder, sorgens språk. Fotografi og minner i Jacques Roubauds Noe svart.» I *Fra Wergeland til Knausgård: lesninger i nordisk litteratur*, redigert av H.K. Rustad og H. Howlid Wærp, 85-100. Oslo: Akademika.
- . 2016. *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Langer, Lawrence L. 2007. «From Memory's Time: Chronology and duration in holocaust testimonies.» I *Theories of Memory*, redigert av M. Rossington og A. Whitehead, 193-205. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Larsen, Peter Stein. 2009. *Drømme og dialoger. To poetiske traditioner omkring 2000*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.

- Laub, Dori. 1992. «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening.» I *Testimony. Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, redigert av S. Felman og D. Laub, 57-74. New York: Routledge.
- Lindøe, Siri H. 2017. «Den døde gutten på stranden. Ethiske og estetiske aspekter ved fremstilling av lidelse i mediene.» I *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*, redigert av C. Hamm, S. H. Lindøe og B. Markussen, 183-199. Bergen: Alvheim og Eide.
- . 2019. *Lidelse på TV. En kritisk analyse av fremstillinger og fortellinger i TV-aksjonen*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.
- Nyberg, Sven. 2014. «Myllrande samtidsdokument över krigshärjad stad.» *Norrbottens-Kuriren*, 27. februar.
- Olsson, Jesper. 2014. «Samarbete i en märkt värld.» *Svenska Dagbladet*, 11. februar.
- Oxfeldt, Elisabeth (red.). 2016. *Skandinaviske fortellinger om skyld og privilegier i en globaliseringstid*. Universitetsforlaget.
- Petterson, Marie. 2014. «Porten till Damaskus.» *Helsingborgs Dagblad*, 3. april.
- Refsum, Christian, og Christian Janss. 2003. *Lyrikkens liv*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ringgren, Magnus. 2014. «Allting drunknar i textmassorna.» *Aftonbladet*, 13. februar.
- Rosenthal, M. L., og S. M. Gall. 1986. *The Modern Poetic Sequence: The Genius of Modern Poetry*. Oxford: Oxford University Press.
- Rustad, Hans Kristian. S. 2018. «Lyrikk, medier og den andres smerte. Om noen ekfraser i Ghayath Almadhouns og Marie Silkebergs diktning.» *Tidskrift för litteraturvetenskap* (3), 66-78.
- Serup, Martin Glaz. 2013. *Relationel poesi*. Odense: Syddansk Universitetsforlag.
- Silkeberg, Marie. 2003. *Sockenplan, säger hon*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- . 2005. *Avståndsmätning*. Göteborg: Litträr gestaltungs skriftserie.
- . 2006. *23:23*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- . 2010. *Material*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- . 2017. *Atlantis*. Stockholm: Albert Bonniers förlag.
- . 2021. *Damascus, Atlantis*. Oversatt av Kelsi Vanada. Terra Nova Press.
- . 2021. *Revolution House*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Sontag, Susan. 2003. *Regarding the Pain of Others*. London: Penguin Books.
- . 2008. *On Photography*. London: Penguin Modern Classics.

Tate. u.d. *Five ways to look at Malevich's Black Square*.

<https://www.tate.org.uk/art/artists/kazimir-malevich-1561/five-ways-look-malevichs-black-square>.

Vanada, Kelsi. 2016. *Opening the Voice to the Other Sound: A Conversation with Marie Silkeberg*. 20. april. <https://www.asymptotejournal.com/blog/2016/04/20/opening-the-voice-to-the-other-sound-a-conversation-with-marie-silkeberg/>.

Vold, Tonje. 2019. *Å lese verden. Fra imperieblikk og postkolonialisme til verdenslitteratur og økokritikk*. Oslo: Universitetsforlaget.