

# HANS KRISTIAN RUSTAD

## **EKFRASEN SOM OPPLEVELSE.**

### ESTETISK OG EKSISTENSIELL ERFARING I NOEN DIKT AV TUA FORSTRÖM

Når man leser Tua Forsströms dikt, kan man ofte få inntrykk av en særlig nærhet mellom diktene og poetens sansninger og erfaringer. Diktene framstår som poetiske kontemplanjoner og refleksjoner over noe sett og opplevd. Det kan være bestemte hendelser, bestemte personer eller bestemte objekter. I sistnevnte kategori faller hennes ekfraser. Denne artikkelen handler om slike ekfraser hos Forsström, og jeg vil i særlig grad rette oppmerksomheten mot ekfrasen som uttrykk for estetisk erfaring. Som jeg skal vise, er denne erfaringen ikke isolert til møtet med et kunstverk eller et objekt, men en erfaring som også blir omdannet til en eksistensiell erfaring. Ved å vise hvordan estetisk og eksistensiell erfaring kommer til uttrykk i Forsströms ekfraser, vil jeg hevde at disse erfaringene er sentrale for opplevelsen og forståelsen av disse diktene.

#### **Forsström og ekfraser**

Å utforske Forsströms ekfraser er utfordrende. Det er utfordrende fordi vi har å gjøre med et møte mellom to kunstarter, mellom dikt og (ofte) visuelle kunstverk, mellom ord og bilde, mellom tekst som utfolder seg i tid, og tegn som utfolder seg romlig. Slik er det selvsagt for all ekfraseforskning. Men lesningen av Forsströms ekfraser er også utfordrende fordi det ikke alltid er like lett å gjenkjenne ekfrasene. Noen av diktene til Forsström markerer i tittelen at de er ekfraser, slik f.eks. tilfellet er for diktet "(Till en hare om natten med mørker jämnt fördelat utan stjärnor, himlen skymd av moln. Risto Suomi: Yömatka / Natlig färd)", fra *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2012). Noen dikt kan være signert en kunstner, slik det er for "Den störtade åsnan" (1998), eller dikt kan ha samme tittel som et kunstverk. For eksempel gir tittelen på diktet "Sextonde september" (1998) indikasjoner på at det utgår fra René Magrittes maleri *Le Seize Septembre* (1957). Andre ganger er det eksplisitt informasjon i et dikt som angir kunstverket som et dikt utgår fra, så som i diktet fra samlingen *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2012) som begynner med linjen "Jag skriver till mina läkare / att jag såg Gleaming Lights of the Souls på Louisiana konstmuseum." (s. 24). Men i andre dikt er det ikke like åpenbart at eller om diktet er en ekfrase. For eksempel kan man få inntrykk av at et amatør fotografi utgjør et visuelt forelegg for diktet "(Flicka i gula stövlar)" fra *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2012) eller at det vakre og litt absurde brevdiktet til

Marilyn Monroe, ”Bästa Marilyn Monroe” (1987), er skrevet etter at poeten har lest en avisartikkel og sett et pressefotografi av Marilyn Monroe. Om disse to diktene ikke er typiske ekfraser, gir det i hvert fall mening å tilnærme seg diktene som ekfrastiske. Dette har delvis å gjøre med at disse diktene er deiktiske, at de inneholder ord som peker mot et mulig visuelt materiale. I diktet ”(Flicka i gula stövlar)” (2012) heter det f.eks. ”Flickan i gula stövlar sprang längs vägkanten / och backade försiktigt i sina blöta spår” (s. 26). Diktet maner fram et livfullt bilde av denne jenta. Og i diktet til Marilyn Monroe skriver diktjeget: ”Jag läste åter om Er i tidningen. / Ni stod utanför huset i Beverly Hills” (1987, 35–36), hvilket gjør det sannsynlig at poeten har et bestemt fotografi av Monroe i tankene da hun skrev diktet. Mer sikker er jeg på at diktet i *Parkerna* (1992) som begynner med linjen ”Vad hjälper det att vara ett / vackert hus vid järnvägen”, utgår fra Edward Hoppers *House by the Railroad* (s. 21). Dette er jeg helt sikker på fordi Tua Forsström har fortalt meg det.

Det er en tredje grunn til at det er krevende å skrive om Forsströms ekfraser. Det er nemlig ikke nødvendigvis slik at ett dikt står til ett kunstverk. Det er en slik forståelse man får av ekfrasen om man legger til grunn noen av de mest brukte definisjonene på ekfraser. Leo Spitzer skriver f.eks. med utgangspunkt i John Keats ”Ode on a Grecian Urn” (1820) at diktet tilhører sjangeren ekfrase, det vil si ”den poetiske beskrivelsen av et bildekunstnerlig eller skulpturelt verk” (Spitzer 1955, 206; se også Jansson 2014, 20). James Heffernan kaller ekfrasen for verbal representasjon av visuell representasjon (Heffernan 1993, 3). Heffernan nevner rett nok ikke et bestemt antall i denne definisjonen, men om vi fortolker den litt strengt, kan det se ut til at den antyder at en ekfrase vil si f.eks. ett verbalt objekt som representerer ett visuelt objekt. Tamar Yacobi går i artikkelen ”Pictorial Models and Narrative Ekphrasis” (1995) imot en oppfatning om at ekfraser kun forholder seg til ett visuelt kunstverk og presenterer en rekke ulike måter som verbal tekst gjengir eller forholder seg til visuelle forelegg på. Hun opererer med fire kategorier basert på kvantitet: én-til-én, som vil si én verbaltekst som utgår fra ett bilde; én-til-mange, det vil si én verbaltekst skrevet til flere bilder; mange-til-én, som vil si at mange tekster utgår fra det samme bildet; og mange-til-mange, det vil si at mange tekster er skrevet til mange bilder. Forsströms ekfraser kan grupperes i alle disse fire kategoriene. For eksempel kan den nevnte ekfrasen ”(Till en hare om natten med mörker jämnt fördelat utan stjärnor, himlen skymd av moln. Risto Suomi: Yömatka / Natlig färd)” omhandle, som jeg skal argumentere for, langt flere bilder av Suomi enn det tittelen tilsier. Og som jeg også kommer tilbake til, finner vi i mange av Forsströms dikt ekfrastiske forbindelser til renessansmaleren Piero di Cosimos bilde *The Death of Procris* (cirka 1500–1510), altså som et eksempel på Yacobis kategori mange tekster til ett maleri.

Ved siden av en slik kvantifisering av ekfrasers relasjoner kan vi legge til ekfrasers ulike representasjonsnivåer. Mats Jansson opererer i boka *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik* (2014) med fire slike nivåer i forbindelse med en

analyse av Folke Isakssons *Stenmästaren* (2003). Han finner her en inndeling han finner støtte for hos Andrew Sprague Becker og hans bok *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis* (1995) med nivåene innhold, kunstverk, kunstner og betrakter. En *innholdsorientert* ekfrase tar utgangspunkt i de karakterene og/eller den hendelsen som er avbildet, samt de hendelsene som inntreffer fiktivt eller reelt rett før eller rett etter den hendelsen som er avbildet. Her vil ekfrasen som oftest framstå som narrativ, dramatiserende og/eller fortolkende. Jansson påpeker at en slik innholdsmessig orientert ekfrase kan innebære at selve illusjonen av representasjon blir toneangivende (2014, 138). Han hevder med rette at i et slikt perspektiv kan de mediale betingelsene for de to framstillingene forsvinne: "En dramatisering av en bild innebær att verkets yta blir ett fönster genom vilket man ser den scen som frammanas däri." (op.cit.) Det samme vil gjelde de materielle betingelsene ved et kunstverk. På det neste nivået, *kunstverket*, trer derimot de materielle og mediale aspektene, sammen med de kunstspesifikke betingelsene, fram som betydningsfulle. På dette nivået vil ekfrasen nettopp være rettet mot kunstverkets fysiske framtreddelse. Dette vil si at ekfrasen ikke er orientert mot et kunstverks innhold, men mot den kunstmessige behandlingen, farger, tone, komposisjon, form og andre estetiske aspekter ved et verk. Mens representasjonen av et kunstverks innhold i en ekfrase kan betegnes som en form for transparent, immateriell orientering og en umiddelbar tilnærming, er ekfrasen på dette nivået medierefleksivt og "hypermedialt". På det tredje representasjonsnivået finner vi ekfraser som er innrettet mot *kunstneren*, mot den kreative prosessen og mot relasjonen som kunstneren har til mediet og til innholdet, da med, som Jansson påpeker, ulikt eller skiftende tyngdepunkt (op.cit.). Til sist kommer ekfrasens framstilling eller orientering mot den som ser på kunstverket, *betrakteren*, og dennes relasjon til det kunstverket som betraktes. Her vil det som Jansson påpeker, særlig være effekten, den estetiske erfaringen, som kommer til uttrykk i ekfrasen. Den estetiske erfaringen blir da å forstå som en "förmedlande instans mellan den faktiske läsaren och verket", skriver Jansson (ibid., 139). Som vi skal se, veksler ekfrasene hos Forström mellom disse fire kategoriene, og særlig framtreddende er sistnevnte kategori, betrakteren, i ekfrasens framstilling av erfaringen som diktjeget har i møte med et kunstverk eller et visuelt uttrykk.

Når jeg nevner dette i innledningen på artikkelen, har det dels å gjøre med den metodiske tilnærmingen som Forsströms ekfraser fordrer. I lesningen av ekfrasene (og dikt for øvrig) blir man nødt til å gå på kryss og tvers da motiver, temaer og stemninger gjentas, følges opp og utvikles i ulike dikt og i ulike diktsamlinger. Å lese en diktsamling fra første til siste dikt er fortsatt nyttig, men det er også nødvendig å lese "hypertekstuelte" for å få glimt av noe annet. Ekfrasene (og diktene) består av lag på lag med bilder, eller som Forsström uttrykker det, som en mulig poetikk, i et av sine dikt med en eksplisitt referanse til Platons huleligning: "Bilder, bilder av / bilder hann vi ta / med oss hit. Skuggorna / dansar galna på grottans / väggar" (Forsström 1979, 16). Denne

forsströmske metoden viser fram prosessen med å finne fram til og sette sammen bilder som formidler en livserfaring, der det usikre, utforskende og dialogiske dominerer.

Yacobis og Janssons/Beckers typologier er også relevant for denne artikkelens tematikk: ekfrasen som estetisk erfaring. Den estetiske erfaring som kommer til uttrykk i noen av ekfrasene, vil aldri være forbundet med kun ett bilde. Erfaringen som uttrykkes, kommer naturlig nok fra flere kilder som i selve uttrykket er blandet sammen, der erfaringene farger hverandre. De estetiske erfaringene uttrykker en sanselig og kroppslig tilnærming til de visuelle uttrykkene, men de avslører også en analytisk distanse der Forsström skriver om det hun ser, om kunstverket, om kunstneren og om sin egen posisjon som betrakter og opplever. Ekfrasene er skrevet til en konkret erfaring av et kunstverk vel så mye som de er skrevet til selve kunstverket eller kunstverkene. Dette har å gjøre med Forsströms diktjeg som i mange av diktene er framtreddende, der diktene springer ut av diktjegets kroppslige og sanselige møte med de aktuelle kunstverkene. Jeg vil hevde at dette er uttrykk for en poetikk der diktet og erfaringen er viktigere enn virkeligheten, eller rettere, selv er virkeligheten, og viktigere enn bildene som ekfrasene utgår fra. Som det heter i et av Forsströms dikt:

Nej, dikten måste få vara  
sin egen struktur och verklighet som våra liv  
borde få vara sin egen struktur och verklighet!  
(Forsström 1979, 39)

Med en slik tilnærming til Forsströms ekfraser kan Claus Clüvers oppdaterte ekfrasedefinisjon fra 1998 være relevant: "Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system." (Clüver 1997, 26). Det vesentlige her er ikke at Clüver utvider ekfrasen til å gjelde verbale gestaltninger av alle typer kunstverk og tekster i ulike semiotiske system. I denne sammenhengen er det viktigere å påpeke at Clüver inkluderer fiktive, altså tenkte eller oppdiktede tekster som utgangspunkt for ekfraser. De ekfrasene til Forsström som omhandler den estetiske erfaringen som kommer ut av et møte med et visuelt objekt, eksisterer ikke uavhengig av diktjeget. De er imaginære gestaltninger som i neste omgang blir verbale gestaltninger av estetiske erfaringer. Den estetiske erfaringen blir således skapende og reflekterende, og den er i tillegg som vi skal se, refleksiv.

I sin bok om svensk ekfrasediktning påpeker Jansson at den moderne forståelsen av ekfrasen, representert ved teoretikere som Heffernan, Spitzer og Clüver, skiller seg fra den antikke begrepsbruken. Mens den moderne ekfraseteorien legger vekt på at referenten er et visuelt kunstverk, skriver Jansson det i den antikke litteraturen er "ekfrasens känslomässiga effekt och dess åskådliggörande kraft som framhävs." (ibid., 18). Med orienteringen mot den estetiske erfaringen kan Forsströms ekfraser leses som det Jansson kaller

fenomenologiske ekfraser. Jansson vektlegger forholdet mellom persepsjon og ekfrase og skriver at: ”ekfrasen är betraktarens/författarens litterärt gestaltade perception av konstnärens bildkonstnärligt gestaltade perception så som denna uppfattas ha kommit till uttryck i konstverket.” Hovedtanken i fenomenologien er at våre bevisste handlinger, hver erfaring vi har, er intensjonell. Vi er bevisst om noe, eller vi gjør en erfaring av noe. Om jeg ser, så ser jeg et visuelt objekt, for eksempel et maleri eller en skulptur. Denne er det intensjonelle objektet. Jansson følger Roman Ingardens fenomenologi og påpeker at persepsjonen er en forutsetning for at et kunstverk skal bli fullbyrdet som estetisk objekt, ”eftersom det estetiska ju är fenomenellt och därmed alltid framträder för en betraktare” (ibid., 185). Janssons poeng er altså at ekfrasen og det subjektet (poeten eller diktjeget) som persiperer et kunstverk, gestalter denne persepsjonen i litterær form og dermed *konkretiserer* et eller flere kunstverks potensialer.<sup>1</sup>

### Ekfrasen som gjenspeiling av gjenspeilinger

Det første diktet som jeg skal se nærmere på, står i samlingen *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön* (2012). Det omhandler et diktjeps formidling av et minne om en opplevelse av å ha sett Yayoi Kusamas installasjon *Gleaming lights of the souls* på Louisiana Museum for Moderne Kunst.

Jag skriver till mina läkare  
att jag såg Gleaming Lights of the Souls  
på Louisiana konstmuseum, och att jag inte kan  
glömma känslan av tyngdlöshet, transparens i rymden  
Förnimmelsen av att verkligen sväva, återspeglarna  
återspeglade av återspeglarna  
Någon tog min hand och förband de ensamma delarna  
ögon läppar hjärtat strömmande genom allt  
Och jag tänkte på att vi är gjorda av vatten, längtan  
och stoftpartiklarna i vinden som blåser  
Svalka mot vårt ansikte om kvällen  
Molnskuggor far över vattnet på vägen hem,  
Flygplanets lilla skugga och havsdjupets gröna variationer  
Sopranen sjunger: ”Ich sah dich als Kind”  
Jag stod på golvet med min kasse i handen  
och såg att alla de lysande punkterna var vi  
Och återspeglarna av varandra  
Jag måste gå, människor av många  
nationaliteter väntade utanför det lilla mörka  
rummet i Louisiana konstmuseum  
(s. 24–25)

---

1 Her blir enargeia viktig fordi diktene levendegjør erfaringene for leserens øyne.

Diktet er altså en ekfrase skrevet til en installasjon, med innslag av musikalsk referanse med linjen ”Sopranen sjunger: ‘Ich sah dich als Kind’”. I diktets sentrum står diktjeget som forteller at hun skriver til sine leger for å fortelle om en kunstopplevelse. Den aktuelle installasjonen består av et rom med vegger på 4 x 4 meter, der vegger og tak er dekket med speil. Et vannspeil med smale plattformer som publikum kan gå på, utgjør gulvet på installasjonen. Fra taket henger lysende lamper i ulike farger, formet som små kuler. Fargen på lysene skifter og skaper en rytme og puls som kan skape en opplevelse å være i ett med installasjonens verden.<sup>2</sup>

Det folder seg ut nedover arket, slik kunstopplevelsen har forplantet seg og utviklet seg i diktjegets kropp, den som har gjort det mulig for henne å skrive både diktet og brevet til sine leger. Den manglende punktumsettingen i diktet, som vi finner mange eksempler på i Forsströms dikt, reflekterer denne uavbrutte opplevelsen. Opplevelsen av et kunstverk som setter dype spor i betrakteren, stanser heller aldri. Det oppstår et epifani der alle ting går sammen, der jeget opplever at alt henger sammen med alt.

To tidsplan går i hverandre i diktet: selve skrivingens *nå*, som er markert i første linje med verbet ”skriver”, og opplevelsens *da* som er markert med et tempusskifte fra presens til preteritum i andre linje og ut diktet. Situasjonen er en gjenfortelling av en kunstopplevelse, en opplevelse som er så sterk at den blir hengende i jegets kropp lenge etterpå, og som gjør at jeget må skrive om den. Det er altså ikke snakk om en gjenkalling av opplevelsen. Opplevelsen er der som noe uavsluttet.

Diktet forholder seg spesielt til betrakterens posisjon og dennes forhold til kunstverket og dets innhold. Samtidig inneholder det en rekke ord og beskrivelser som knytter det til den aktuelle installasjonen. Foruten de eksplisitte referansene i diktets to første strofer, inneholder diktet en enkel beskrivelse av rommet hvor installasjonen befinner seg: ”det lilla mørka / rummet i Louisiana konstmuseum”. Uttrykket ”Återspeglingarna återspeglade av återspeglingar” er en konkret beskrivelse av installasjonen, som nettopp består av små speil som reflekterer hverandre. Videre er linjen ”Molnsguggor far över vattnet på vägen hem” en konkret beskrivelse av et visuelt inntrykk som diktjeget får på flyreisen hjem, etter at hun har besøkt Louisiana kunstmuseum, der dette sanseintrykket i formidlingen av den estetiske erfaringen blandes sammen med sansninger av kunstinstallasjonen, f.eks. et visuelt uttrykk i vannet som utgjør gulvet i installasjonen. Men disse referansene til kunstverket, betrakterens observasjoner, står ikke der alene, og vil ikke fungere som poesi alene. Linjen ”Någon tog min hand och förband de ensamma delarna” er her avgjørende for at diktet blir noe mer enn et dikt om at et jeg skriver til sine

---

<sup>2</sup> I forbindelse med et intervju som er publisert på nettsidene til Louisiana kunstmuseum, forteller Kusama at hun med Gleaming lights søker mot en kosmisk visjon og en følelse av uendelighet i møte med (”polka dots”)

leger at hun har sett kunstverket. Men denne linjen blir diktet orientert mot en estetisk og eksistensiell erfaring der livets enkeltelementer faller på plass.

For til tross for diktets beskrivende elementer er det skrivesituasjonen og diktjegets estetiske erfaring som utfolder seg i diktet. Det er ikke kunstverket i seg selv som manes fram for våre indre øyne, men snarere er det et forsøk på å formidle en kunstopplevelse, virkelig eller ikke. Hun beskriver kunstopplevelsen som ”känslan av tyngdlöshet, transparens i rymden” og ”förmimmelsen av att verkligen sväva”. Og litt senere forklarer hun at hun blir revet ut av kunstopplevelsen og skriver at hun må gå: ”människor av många / nationaliteter väntade utanför det lilla mörka / rummet i Louisiana konstmuseum”. Gjennom denne erfaringen oppstår et epifani, en plutselig og kort opplevelse av å berøre livet som helhet:

Jag stod på golvet med min kasse i handen  
och såg att alla de lysande punkterna var vi  
Och återspeglingsarna av varandra

Denne opplevelsen er altså forankret i installasjonens speilrefleksjoner, eller det diktjeget beskriver som ”Återspeglingsarna återspeglade av återspeglingsarna”. Selve beskrivelsen er her perseptivt orientert. Den estetiske opplevelsen i form av overflatesansning glir over i en erfaring som kan betegnes som eksistensiell, der diktjeget kommer i berøring med noen grunnvilkår ved det å være menneske i verden: ”Och jag tänkte på att vi är gjorda av vatten, längtan / och stoftpartiklarna i vinden som blåser”. Installasjonen berører diktjeget estetisk, men også dypt og eksistensielt. Det er installasjonen, kunsten og kunstopplevelsen som tar diktjegets hånd, som det heter i diktet, og åpner opp for en opplevelse som er unik og som skaper det unike diktet.

I diktet er det tre nøkkelbegrep som er av relevans for diktet som en fenomenologisk ekfrase. Ordene ”skriver”, ”såg” og ”känslan” betegner en estetisk situasjon av relevans for den ekfrastiske framstillingsmåten. ”Skriver” og ”såg” er intimt knyttet til ekfrasen, og understreker at poeten skriver om et kunstverk hun har sett, og en kunstopplevelse hun har hatt. Ordene understreker at ekfrasen er en mediering i skrift, dvs. en litterær gestaltning av noe diktjeget (og poeten) har sett. Dermed blir ekfrasen ikke et forsøk på å imitere det visuelle kunstverket, diktet er ikke et uttrykk for det Mitchell ville kalle ”ekphrastic hope” (Mitchell 1994, 152–153). Derimot framhever skrivesituasjonen at diktjeget forsøker å formidle og beskrive noe hun har sett og følt. Det er altså en formidling av en formidling av en kunstopplevelse.

Denne forskyvningen er relevant både for å forstå diktet og for å forstå diktets metapoetiske tematikk. Ekfrasen reflekterer en mediert forskyvning, det vil si den er et dikt om at diktjeget har skrevet til sine leger om at hun har sett *Gleaming Lights of the Souls*. At hun skriver at hun har skrevet at hun har sett fanger opp en perseptiv forskyvning som vi også finner formidlet i diktjegets

opplevelse av installasjonen. I diktet heter det ”Förnimmelsen av att verkligen sväva, återspeglarna / återspeglade av återspeglarna”. Installasjonen er kledd i speil og med vann på gulvet, noe som medfører at det man persiperer, er persepsjoner som er formidlet (gjennom speilingen). Slik er det også med ekfrasen. Den er en gjenspeiling av en gjenspeiling av en gjenspeiling, det vil si en gjenspeiling av at diktjeget har skrevet til sine leger om en kunsterfaring hun har hatt.

### Steds- og naturgestaltning

Kunsterfaringen som formidles som en opplevelse av å bli løftet ut av hverdagen og inn i omgivelsene der diktjeget for et øyeblikk føler seg vektløs, der tid og rom er opphevet, kan minne om en opplevelse som framkommer i et annet dikt av Forsström, da fra samlingen *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar* (1997). Diktet ”*Plumeria acutifolia*” er en gestaltning av en steds- og naturopplevelse, men det er også en arkitektonisk ekfrase. Ekfrasen oppstår her ikke fordi diktjeget skriver til eller om et visuelt kunstverk, jamfør Scotts definisjon: ”a creative process that involves making verbal art from visual art” (1994, 1). Derimot reflekteres det visuelle gjennom de arkitektoniske beskrivelsene, altså som en virkelig eller tenkt visuell representasjon (jf. Clüver 1997, 26). Både Clüver og Jansson kommenterer en slik forståelse av ekfrasen. Jansson skriver at til og med ”arkitektur, musikk og dans kunna inbegripas i en ekfras.” (Jansson 2014, 29).

Diktjeget forteller at hun vandrer gjennom et bylandskap og får øye på noen trær av slekten *Plumeria*, som løfter henne ut av hverdagens ubehag og begrensninger.

Jag gick i en stad som glittrade  
av valutakurser och låga motell  
Väldiga hallar med spelautomater  
som om ingen verkligen bodde där  
Tills i ett gathörn bland biluthyrningsfirmorna  
Stod trädet som ett moln av doft och regn  
Stod trädet som ett moln av regn och vita blommor  
Som regnade på mig och doftade och föll  
Det var en ljum och övergående tropisk störtskur  
De vita blommorna och regnet regnade på mig  
Jag stod i blöta kläder och är gammal  
Och doft och regn står omkring trädet som ett moln  
Och det fanns ingen flygbiljett till norra hemisfären  
Jag ville ingenting och önskade mig inte mer  
Och det fanns inget svek och inga slakterier  
Bara *Plumeria acutifolia*, i regn  
(s. 37).



Diktet framkaller byarkitekturen. Det innleder med en innskriving av diktjeget i en konkret situasjon som den påfølgende estetiske og eksistensielle erfaringen bryter ut av. Omveltningen i siste linje, der diktjeget vender seg fra det intensive øyeblikket og igjen minnes øyeblikket utenfra, kan også minne om overgangen fra det intensive møtet med installasjonen *Gleaming lights of the souls* til erindringen om at det stod folk utenfor installasjonen som ventet på å komme inn. Og til sist, i begge disse diktene er det en framstilling av en total befriende glemsel av seg selv som subjekt, samt diktjegets romlige og temporale kontekst. Michel Ekman kommenterer i boka *Harens almanacka* (2014) dette diktet med hensyn til den estetiske erfaringen som diktjeget uttrykker, og skriver at "(m)ot bakgrunden av en otrevlig och livlös miljö drabbas diktjaget alltså av en mycket stark och sinnlig naturupplevelse som upphäver alla rumsliga och tidsliga kategorier." (ibid., 191) Diktet kan slik Ekman gjør, leses som en framheving av en verdiladet kontrast mellom by og natur, der sistnevnte finnes som et slags fristed i førstnevnte. Men det kan også leses som en glidning, fra byen til en naturopplevelse, fra hverdagen til det enkle og unike, fra det ytre til det indre.

Den vektløse, befriende tilstanden som diktjeget beskriver, rammes inn av det konkrete minnet. Kontrasten mellom det konkrete og det sublime, og den kapitalistisk hypervirkeligheten ("Som om ingen verkligen bodde där") og naturen ("Plumeria acutifolia") er markert formmessig, som Ekman poengterer, med et skifte av rytme fra linje seks ("Stod trädet som ett moln av doft och regn"). Her blir språket og rytmen suggererende og understreker diktjegets passivitet, som om hun i elendigheten overgir seg til denne estetiske tilstanden. Heller ikke i dette diktet setter Forsström punktum, noe som markerer mangelen på opphør, erfaringen vedvarer og understreker en bevegelse fra noe til noe annet.

Igen skriver Forsström fram en eksistensiell erkjennelse på bakgrunn av en sansning: "Och doft och regn står omkring trädet som ett moln". Diktjeget lukter, kjenner og ser, og hennes persepsjon fører til erkjennelsen: "Jag ville ingenting och önskade mig inte mer / Och det fanns inget svek och inga slakterier / Bara Plumeria acutifolia, i regn". Diktjeget uttrykker en estetisk og eksistensiell erfaring som er dypere enn det hverdagslige, som ikke er kontrollert av samfunnet omkring henne med valutakurser, moteller, spillautomater og bilutleiefirmaer. Opplevelsen er komplett. Denne enkle og i utgangspunktet trivielle opplevelsen er i diktet forvandlet til noe enestående.

## **Procris**

I samlingen står ovennevnte dikt sammen med en annen ekfrase der den estetiske opplevelsen er sentral for en fremmedgjøring som transformerer den hverdagslige persepsjonen. "Det är vackert på Sicilien om våren när citronträden blommar" (Forsström 2003, 147) er et brevdikt, der diktjeget blant annet hevder kunstens mulighet til å befri mennesket fra dets skjebne, samt at den kan påvirke virkeligheten ved å få denne til å framstå på en ny og annerledes måte. I diktet henvender jeget seg til en komponist hvis musikk

hun har hørt framført. Hun skriver: ”det är konstigt med musiken: man återvänder / till ställen som inte finns.” Og litt senere i diktet heter det: ”jag ville ändå fråga för att musiken / återställer oss”. Diktet er en ekfrase, skrevet i tilknytning til den antikke myten om Procris og mer bestemt Piero di Cosimos renessanse-maleri *The Death of Procris* (cirka 1495). Myten forteller at Procris ble drept av sin mann Cefalus i en jaktulykke, etter at hun ut av sjalusi spionerte på ham. Di Cosimos maleri viser en satyr som sørger ved kroppen til den døde Procris. Ved siden av Procris’ kropp sitter en hund som muligens representerer Laelaps, Cefalus’ hund. Forsströms dikt knytter an til myten og maleriet. I diktets midtparti heter det:

Två frågor

sysselsätter mig. Den ena handlar om  
förutsättningar och öde. Den andra handlar om  
Procris. Att hon gav sig till att springa ut i skogen.  
Att hon inte kunde lita på sin mann! Jeg besökte ett  
museum för renässansmåleri och såg därefter överallt  
på gatorna, i tunnelbanan: ljus, sidenblått och den särskilda  
vekheten. I alla människor! I djuren!

(s. 147)

Ifølge diktjeget har hun to spørsmål, men diktet inneholder ingen spørsmål. Navnet ”Procris” i diktet knytter an til myten, men sammen med opplysningen om at diktjeget har besøkt et ”museum för renässansmåleri”, leder diktjeget vår oppmerksomhet mot et maleri av Procris. Diktets avslutning knytter også an til myten: ”och ett moln driver genom fönstret in / i min lägenhet liksom molnen driver hastigt alla / morgnar över parken där jag promenerar.” I myten heter det at det var tåke i skogen som gjorde at Procris og Cefalus misforstod situasjonen som ende i Procris’ død.

Det som er vesentlig i relasjonen mellom diktet og maleriet, er at møtet mellom diktjeget og di Cosimos maleri endrer diktjegets persepsjon av virkeligheten. Etter at hun har sett det aktuelle maleriet, framstår virkeligheten annerledes for diktjeget enn den gjorde før hun besøkte det nevnte kunstmuseet. Diktjeget ser overalt lys, silkeblått og ”den särskilda / vekheten.” Disse detaljene kan spores tilbake til maleriet som diktjeget har sett med dets lys, den silkeblå bakgrunnen. Den siste observasjonen, ”vekheten. I alla människor! I djuren!”, er diktjegets fortolkning av maleriet. Den svakheten, sjalusien, som hun leser ut av maleriet, projiseres over på og gjøres aktuell for virkeligheten og diktjegets nå.

Maleriet *The Death of Procris* utgjør også visuelt forelegg for et annet dikt som står noe tidligere i samlingen. Her er det særlig tittelen på diktet, ”Procris”, som peker mot det aktuelle maleriet, men diktet består også av andre referanser til maleriet: ”Man förväxlar någon med ett djur och dödar djuret / Så går det till i skogen, det är inget mer med det”. Siste linje i diktet tematiserer

muligens forholdet mellom dikt og maleri, det temporale og det statiske: ”Det var frost i gräset och sjön hade frusit till.” Sjøen som er frosset til, kan tolkes som død, og kan rette oppmerksomheten mot sjøen i underverdenen som er avbildet i bakgrunnen på di Cosimos maleri. I så måte forsterker det døden som aktualiseres allerede i første linje i diktet ”och dödar djuret”. Samtidig er den fastfrosne sjøen en referanse til maleriets framstillingsmåte. Maleriet som en romlig og ikke temporal kunstart, må nødvendigvis framstille en sjø som i det aktuelle øyeblikket som er avbildet, er fastfrosset. Ekfrasen representerer altså både innhold og kunstverk, og den aktualiserer betrakteren og hennes erfaringer i møte med maleriet.

Opp mot maleriets stillstand står diktet som formidler en temporalitet. I diktet foregår det en kamp mot tiden, og mer bestemt mot mineralene som må tas hånd om slik at de ikke forvitrer. Ordet forvitret står i en kreativ syntagme og metafor ”förvittrad omfamning”. En forvitret omfavning kan bety en omfavning som ikke lenger er, eller rettene som er og ikke er på en gang. Her aktualiseres en temporalitet som står i kontrast til det fastfrosne øyeblikket på maleriet. Verbet ”forvitret” brukes gjerne om nedbrytning av bergarter og mineraler, der disse over noe tid smuldrer opp og forvitrer eller dør. Diktet kan tematisere en slik forvitring, noe maleriets stillstand ikke kan gjøre, i hvert fall ikke på samme måte. Den forvitrede omfavningen settes i forbindelse med en drøm. ”Jag vaknade ur en förvittrad omfamning och en dröm”, heter det i diktets tredje linje. Drømmen og den forvitrede omfavningen kan her knyttes til en estetisk opplevelse. Både omfavningen og drømmen er temporal og kan ikke vare. Etter en viss tid våkner man opp, med mindre man er død eller fastfrosset. Diktet viser her hva det kan gjøre: Der maleriet viser fram noe statisk, kan diktet bevege seg inn i noens drøm og inkludere både drømmen og oppvåkningen.

Di Cosimos maleri har åpenbart fascinert Forsström og har inspirert til flere ekfraser. I diktsamlingen *Parkerna* finner vi fem korte dikt som utgår fra dette maleriet. Disse fem diktene er skrevet i en oppramsende stil hvor flere av setningene er ufullstendige. De knytter an til di Cosimos maleri samt til hverandre gjennom beskrivelse og gjentakelser. I flere av diktene heter det ”Med liljor flätade i hennes hår” eller ”underbara hår”, og det heter ”Med öronen som liknar åsnans öron”. Ved å la maleriet og persepsjonen av maleriet framkomme i flere dikt viser Forsström fram prosessen og tilblivelsen av ekfrasene.

Samtidig tematiserer disse diktene persepsjonen av maleriet. I det ene diktet legger diktjeget vekk bildet og ser på det, som om det først er når maleriet er fraværende, at diktjeget virkelig ser det, jamfør ekfrasens funksjon å gjøre nærværende et kunstverk som er fraværende. Og i en annen firelinjer spør diktjeget: ”Vad händer i cylindern när ventilens läge ändras”. Spørsmålet aktualiserer hva vi ser og hva vi ikke ser på maleriet, samt hva som skjer når vi for eksempel endrer perspektivet ved å skrive ekfraser. Ekfrasen får med andre ord fram noe annet enn det maleriet viser fram ”när ventilens läge ändras”.

## ”att se vad vi / inte kan se”

Persepsjonen, hva vi ser og hva vi ikke ser, tematiseres også i diktet ”(Till en hare om natten med mørker jämnt fördelat utan stjärnor, himlen skymd av moln)”, som utgår fra Risto Suomis bildet *Nattlig färd* (1989). Bildet viser en hvit hare som ligger på et grå-blått dekke på en helsort bakgrunn. På bildets overflate er det risset inn grafiske figurer: en slags portal, en sirkel, samt et innriss som ligner en fot eller en harelabb. En beskrivelse av dette bildet finner sted i diktets tittel som kan leses som en dedikasjon: ”(Till en hare om natten med mørker jämnt fördelat utan stjärnor, himlen skymd av moln. Risto Suomi: Yömatka / Nattlig färd)”.

Det finns bilder som gör det möjligt att se vad vi  
inte kan se

Det finns stjärnor som inte syns och någon annanstans  
blått och svanar

Jägarna jagar och bär gevär på axeln i skogarna

Haren reser om natten. I någons dröm

Det finns stjärnkopplingar, flerfassystem

Haren tillhör en annan krets som vi tillhör alla

Sökord: skogshare, förekommer rikligt, obegränsad  
avskjutning

Men harens hjärta är starkt och rent

Haren känner främmande länder och folk

Haren har räknat de skadade

Haren känner den som är hungrig och har inget hem

Haren besöker den som har kastats i fängelse

Haren är inte sentimental men haren gråter

Vi blir gamla, förvirras

”Jag brann i onödan, för onödiga saker”

Det är tyst när man reser om natten, regnet  
prasslar mot mörka blad

Vi känner tacksamhet när de vilda djuren kommer nära  
utan att notera oss

Det finns bilder som gör det möjligt att se det andra,  
jag vet inte i vems dröm du befinner dig i det jämnt fördelade  
mörkret och det regnar rosor över alla djur

(s. 41–42)

Den lange tittelen står i parentes og er en beskrivelse av det aktuelle bildet. Parenteseringen av tittelen underordner den beskrivende modus og markerer at diktet er noe annet enn deskriptivt. Parentesen markerer en ubestemthet, og at diktet ikke er underordnet maleriet. Henvendelsen eller dedikasjonen i tittelen (“(Till en hare)”) blir med parentesen mindre viktig, eller sekundær,

som indikerer at dette er en henvendelse til et bilde, men at det også er noe mer og annet.

I tittelen har Forsström lagt vekt på noen bestemte kvaliteter i Suomis bilde. Foruten haren framhever tittelen den mørke bakgrunnen, fraværet av stjerner på himmelen, og skyene som skjuler himmelen. Det interessante ved beskrivelsene i tittelen er at to av trekkene er gjenkjennelig på maleriet, men den tredje kvaliteten som nevnes i tittelen, skyene som skjuler himmelen, er ikke synlig. Diktets tittel forteller oss om noe som vi ikke kan se. Nettopp forholdet mellom det synlige og det som ikke syns, mellom sansning og overskridelse, tematiseres i diktets møte med bildet *Nattlig färd*.

Haren dukker opp i mange av Forsströms dikt og er mer å regne som et av mange dyr enn som en konkret referanse til Suomis bilde. Det heter ”Haren reser om natten” og ”Men harens hjärta är starkt och rent / Haren känner främmande länder och folk”. En mulig ekfrastisk beskrivelse kommer inn i diktets tredje og fjerde linje: ”Det finns stjärnor som inte syns och någon annanstans / blått och svanar”. Man kan lese dette som at beskrivelsen delvis refererer til noe poeten ser, så som det aktuelle bildet, *Nattlig färd*, der bakgrunnen som forestiller en natthimmel, er helmørk, slik tittelen på diktet sier: ”mörker jämnt fördelat utan stjärnor”. Den andre delen av setningen, ”annanstans / blått och svanar”, overskrider det aktuelle bildet. Ved å påkalle det fraværende blir andre bilder (inklusive andre bilder av Suomi)<sup>3</sup> nærværende. Og det er dette som er fraværende som i neste omgang blir avgjørende for diktet, nemlig det drømmeaktige, det å være under nattehimmelen, om denne er helsort eller stjerneklar. Diktet gjør det maleriet ikke kan gjøre. Maleriet viser fram en hvit hare som ligger stille på et sort lerret. Diktet kalle fram harens egenskaper, andre bilder av haren, samt haren i drømmen: ”jag vet inte i vems dröm du befinner dig i”.

Diktets overskridende potensial er av betydning for å forstå det ikke bare som en ekfrase, men også som et dikt om ekfrasen (og om kunstens og poesiens funksjon). I åpningslinjene folder diktets meta-poetikk seg ut: ”Det finns bilder som gör det möjligt att se vad vi / inte kan se”. Linjene står alene og kan sann sett ilegges ekstra betydning. Linjedelingen mellom ”vi” og ”inte kan se” skaper

---

3 Blått er en gjennomgående farge på mange av Suomis malerier, og på andre bilder enn *Nattlig färd* finner vi svanen som enslig motiv, slik som i maleriet *Joutsen* (Svanen, 1998), og i et annet bilde framstiller Suomi en verden i blått med en hvit svane. Stjernene som diktet nevner at ikke er synlig på bildet, får også sin mening og blir synlige gjennom sitt fravær. En gjennomgående tematikk i Suomis bilder er natten, og i mange av disse bildene er stjerner på himmelen av betydning da de indikerer eller forsterker det drømme-aktige i bildene. Dette er tydelig i bilder som *Zen II* (2007), *Under stjernene* og *Watching and waiting* (2011). Og videre peker linjen ”Haren reser om natten.” mot et annet bilde av Suomi, nemlig *La nuit tombe* (1989), der en hvit hare er avbildet i sprang mot en blå nattlig bakgrunn.

en pause og framhever sistnevnte linje. Linjene tematiserer persepsjonen, forholdet mellom det synlige og det usynlige og kunstens oppgave å gjøre synlig det usynlige. Dette er på en gang en generell kommentar om kunst og det man kunne kalle kunstens politikk, og en mer bestemt kommentar på ekfrasen. Ekfrasen gjør det mulig for oss å se det vi ikke kan se.

Frasen ”det andre” blir en metapoetisk bemerkning som peker mot det ekfrastiske diktet, og mer bestemt mot det som kan *realiseres*, det som kan ”ses” og framstilles i diktet. I ekfrasen er nettopp den eller det andre vesentlig da det peker mot det som er representert i den andre kunstarten, og som åpner opp for at man for eksempel kan skrive et dikt til et maleri eller til opplevelsen av et.

### **Ekfrasen som en prosessuell tankefigur**

Ekfrasen ”Den störtade åsnan” (Forsström 2003, 146) utgår direkte fra et relieff i Lund domkirke. Her er det ikke den estetiske erfaringen i seg selv som gestaltes verbalt. Derimot leser Forsström ut av et relieff en realisering som forbinde kunstverket med kunstnerens liv. Altså har vi også å gjøre med det tidligere nevnte nivået der ekfrasen representerer kunstneren.

”Den störtade åsnan”

Ber er vänligt taga om hand mitt hus  
Efterlämnar ej längre hustru och barn  
Efterlämnar valv och portaler och djur  
Till Guds ära och för att det är mitt yrke  
Högg till sist en åsna som stupat ikull  
Reser i maj till Tyskland och hit tillbaka  
O herre gud hvad ende skal the faa the vy  
ey vele vor skröbelighed forstå

Adam stenhuggare van Düren

Diktet er et eksempel på hvordan Forsström viser fram prosessen med å finne fram til og sette sammen bilder som formidler en livserfaring, der det utforskende og dialogiske dominerer. Diktet er undertegnet ”Adam stenhuggare van Düren”, og de ufullstendige setningene uten subjekt kan knyttes til van Düren som diktjeget. Det består av seks apostrofiske verslinjer som er rettet mot et ”er”, som i denne sammenhengen kan være leserne eller menigheten i Lund domkirke. Deretter følger to linjer som vender seg mot en fraværende gud, og som er et sitat hentet fra det aktuelle relieffet til van Düren.

Diktet utgår som nevnt fra det aktuelle relieffet, men det ligger også svært tett på van Dürens liv. Van Düren var en tysk arkitekt og skulptør som levde fra 1487 til 1532, og som arbeidet i Sverige og Danmark.<sup>4</sup> Det fortelles om

---

4 I Sverige har van Düren blant annet satt opp deler av bygningene som utgjør middel-

van Düren at arbeidet i Domkirken i Lund ble mer omfattende enn han hadde trodd. Birger Gunnarsen som var den siste katolske erkebiskopen, tilbød van Düren tjeneste i Lund der han skulle drenere krypten som stod under vann. Men han skulle også gjøre erkebiskop Gunnarsens sarkofag, et brønntak og andre arbeider i krypten. Man vet også at van Dürens kone og barn ble syke og døde før ham.<sup>5</sup>

Et av hans siste kjente arbeider er relieffet i Lund domkirke av et styrtet esel som ligger på ryggen med utfoldede ører, og som i diktet blir referert til som ”en åsna som stupat ikull”. Ved relieff-kolonnens andre side ligger en steinhugger med sitt verktøy, som en framstilling av at også steinhuggeren har falt om eller ”stupat ikull”. Relieffet inneholder også påskriften som Forsström har inkludert som de to siste linjene i diktet.

O herre gud hvad ende skal the faa the vy  
ey vele vor skröbelighed forstå<sup>6</sup>

Også denne ekfrasen glir over mot eksistensielle spørsmål. Sitatet har forrykket rim, slik at det blir innrim heller enn enderim (faa – forstaa). Enjambementet settes etter ”vi”, noe som forsterker diktjegets henvendelse til ”oss”. Videre framhever det hva som blir konsekvensene, altså hvordan det vil gå med oss til sist, om vi ikke forstår vår egen skrøpeligheit.

Adverbet i den andre linja ”Efterlämnar ej längre hustru och barn” er gripende, og aktualiserer et tap og opphør. Diktets barn og hustru er døde, det som derimot er igjen og som diktjeget etterlater seg, er materielle objekter av dets arbeid: ”valv och portaler och djur”. Altså er det arbeidet, det jordlige og materielle, det som har vært en stor byrde for diktjeget, han etterlater seg. Diktjeget er i diktet metaforisert som det døde eselet som vi finner gjengitt i diktets tittel, og som er avbildet i van Dürens relieff.

I lesningen av denne ekfrasen er det viktig å huske på at diktet utgår fra et relieff som er en fortolkning av en bibelsk tekst, som igjen er en fortolkning av Guds ord. Forsströms moderne dikt blir til en re-re-presentasjon av en re-presentasjon, jamfør Janssons beskrivelse av ekfrasens modus og ekfrasen som

---

alderborgen Glimmingehus i Skåne, han har restaurert deler av storkirken i Stockholm og Lund domkirke på begynnelsen av 1500-tallet. I disse bygningene har han også stått for deler av utsmykningen, så som i Lund domkirke hvor det er skulpturer og relieffer etter ham.

5 Ifølge Gyldendals store danske leksikon er Adam van Düren identisk med en kongelig majestetets tjener, Doem van Dywren, som i 1532 fikk reisepass til Tyskland og tilbake. Ut fra kildene vet man ikke om van Dywren reiste til Tyskland og eventuelt kom tilbake, ei heller vet man hvordan han endte sine dager. Adam van Düren derimot vet man at døde i 1532.

6 Forsström har forsvensket den originale påskriften, som på relieffet er skrevet på dansk og lyder: ”O Herre Gud, hvad Ende skal det faa, det vi ej ville vor Skröbelighed forstaa”.

”re-representation” av bibelsk steinrelieff (Jansson 2016) Forholdet mellom kropp og sjel som tematiseres i diktet, knytter dermed an både til van Dürens relieff og til Bibelen. I diktet heter det: ”Till Guds ära och för att det är mitt yrke / Högg till sist en åsna som stupat ikull”. I *Korinterbrevet* 6 (19–20) står det at menneskets legeme er et tempel for Den Hellige Ånd: ”Gi derfor Gud ære i deres legeme og i deres ånd, for både legeme og ånd hører Gud til”. Det skulle i så fall bety at en troende mann vil bruke kroppen til ære for Gud, slik van Düren har gjort, og som han har tolket inn i relieffet. I relieffet kan vi også lese et annet sitat som ikke er med i diktet, ”Den maa vel et Asen være, som tager mer paa, end han kan bære”. Innskripsjonene klinger mørkt og bittert, og framstiller steinhuggeren (og mennesket) som et esel som tar på seg større byrder enn han/det kan bære. Diktet tar altså utgangspunkt i relieffet og tematiserer byrder, i dette tilfellet byrder som er større enn kroppen kan tåle. Kroppen eller kjødet er skrøpelig og kan ikke bære like mye som sjelen. Sjelen vil mer enn kroppen.

Forsström viser ikke fram kunstverket, men gjør kunstneren og hans intensjon nærværende. Diktet blir en prosessuell tankefigur som synliggjør relieffets tilblivelse gjennom en tale som framstiller kunstneren og hans liv og verk. Ekfrasen er her et uttrykk for at poeten som observatør betrakter kunstverket og realiserer dets potensialer, gjør det konkret, for å bruke Ingardens terminologi. Gjennom sin medskapende aktivitet tolker, eller som Ingarden ville kalt det, rekonstruerer poeten kunstverket i dets virksomme karakteristikk. Rettet spesifikt mot ekfrasen, og da ekfrasen som modus, skriver Jansson at ettersom poeten gjør dette under innflytelse av betingelser eller forslag som så å si kommer fra det materialiserte verket, kompletterer poeten dets skjematiske strukturer og aktualiserer ulike elementer som fram til ekfrasens tilblivelse er før-konkretiserte potensialer (Jansson 2014, 185; 263).

## Konklusjon

Forsström skriver ekfraser som etablerer et komplekst forhold til sine visuelle uttrykk. Det er på den ene siden slik at ett dikt ikke aktualiserer ett visuelt uttrykk, men ett dikt kan relateres til flere visuelle uttrykk, og flere dikt kan leses opp mot ett visuelt uttrykk. På den andre siden kan Forsströms dikt leses som ekfraser på ulike representasjonsnivåer. Ekfrasene er sjelden alene orientert mot en visuell representasjons innhold, ofte faller flere representasjonsnivåer sammen. Et dominerende trekk er likevel ekfrasenes representasjon av betrakterens og skriverens ståsted, og den relasjon disse har til det aktuelle kunstverket. At det er slik, har å gjøre med Forsströms poetikk. Svært ofte har diktene sitt utspring fra en konkret sansning og opplevelse som i neste omgang forvandles til noe helt spesielt, noe vi kunne kalle estetisk og eksistensielt.

De ekfrasene jeg her har tatt for meg, kan karakteriseres som fenomenologiske ekfraser. Ekfrasene består av en rekke ord (se, lukte, kjenne, føle, høre) som retter oppmerksomheten mot persepsjonen, og som betegner en estetisk situasjon som er relevant for den ekfrastiske framstillingsmåten.



Ved å framstille den estetiske erfaringen, diktjegets opplevelse av og i et eller flere kunstverk, legger Forsström seg tett opp til en opprinnelig betydning av ekfrasen. Jansson minner om at ekfrasen opprinnelig var et retorisk grep som handler om å bringe opplevelsen av et objekt til en lytter eller leser gjennom svært detaljerte beskrivelser. Utfordringen lå altså i å få opplevelsen av en person, et sted eller en ting til et publikum. Jansson viser også til Ruth Webb (2009) påpeker at den sanne bruken av ekfrasen ikke bare var å gjengi enkle detaljer om et objekt, men å dele den følelsesmessige opplevelsen og innholdet med noen som aldri hadde møtt det aktuelle verket. Ekfrasen skulle altså legemliggjøre kvaliteter utover de fysiske aspektene av kunstverket som blir observert. Det handlet altså om å se forbi det observerbare, det som er synlig, og synliggjøre også det usynlige. Dette medfører at vi i Forsströms ekfraser ikke kan skille kunstverket fra diktjegets framstilling av opplevelsen av det. Ved å gjøre erfaringen nærværende gjør Forsström samtidig diktjeget nærværende i objektet (kunstverket). Den estetiske erfaringen nærværende i subjektet. Dermed er det kunsterfaringen som står livfull foran vårt indre øye.

Forsströms ekfraser er samtidig metapoetiske. De uttrykker reflekterer over seg selv som ekfraser, over persepsjonens betydning for ekfrasene. Det er ikke det visuelle objektet, men primært den estetiske erfaringen og den perseptive situasjonen i møte med det eller de visuelle objektene som hun skriver fram. Samtidig framstår ekfrasene som mer enn dikt om persepsjonens betydning og metapoesi. Diktene beveger seg fra det estetiske og poetiske og mot en eksistensiell orientering. I Forsströms ekfraser forblir konkrete estetiske erfaringer sentrale. Det konkrete blir værende i diktet, samtidig som de de poetiske refleksjonene springer ut av og vandrer omkring dem.

## Litteratur

- Becker, Andrew Sprague 1995. *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*. London: Rowman and Littlefield Publishers.
- Clüver, Claus 1997. "Ekphrasis Reconsidered: On Verbal Representations of Non-Verbal Texts". I Lagerroth, Ulla-Britta, Hans Lund and Erik Hedling (red.) *Interart Poetics: Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi.
- Ekman, Michell 2014. *Harens almanacka*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.
- Forsström, Tua 1987. *Snöleopard*. Helsingfors: Söderström & C:o.
- Forsström, Tua 1992. *Parkerna*. Stockholm: Bonniers.
- Forsström, Tua 2006. *Sånger. Dikter*. Söderströms/Symposion: /Helsingfors/ Stockholm.
- Forsström, Tua 1998. *Efter att ha tillbringat en natt bland hästar*. Helsingfors: Söderström
- Forsström, Tua 2012. *En kväll i oktober rodde jag ut på sjön*. Helsingfors: Schildts & Söderströms.

- Heffernan, James A.W. 1993. *Museum of Words*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Isaksson, Folke 2003. *Stenmästaren*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag.
- Jansson, Mats 2014. *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm: Symposion
- Jansson, Mats 2016. "Ekfras som poetiskt modus". I *Nordisk poesi. Tidsskrift for lyrikkforskning*. 1/1.
- Mitchell, W.J.T. 1994. *Picture Theory*. Chicago: Chicago University Press.
- Scott, Grant F. 1994. *The Sculpted Word. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. London: University of New England Press.
- Spitzer, Leo 1955. "The 'Ode on a Grecian Urn', or Content vs. Metagrammar". I *Comparative Literature*, vol. vii/2.
- Yacobi, Tamar 1995. "Pictorial Models and Narrative Ekphrasis". I *Poetics Today* 16/4.
- Webb, Ruth 2009. *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*. Farnham: Ashgate.