

HANS KRISTIAN RUSTAD

## Å LAGE POETISKE BILDER AV FOTOGRAFIER.

OM NOEN EKFRASER I CECILIE LØVEIDS  
DIKTNING.

Mange av Cecilie Løveids dikt er ekfraser, dikt om og skrevet til hverdagslige objekter, malerier, arkitektur og fotografier. Blant hennes mest kjente ekfraser er antakelig diktsuiten Arnolfinis brud (2001), som er skrevet til Jan van Eycks maleri med samme tittel, Museumsvakten (2001) til Georges de La Tours maleri *St. Josefs drøm*, samt diktet Innkjøpsliste til arkitekten Antoni Gaudi og La Sagrada Familia. Løveid er også orientert mot nyere visuelle medier, slik som i diktet Blowup/blowback (2001) til en serie på fem bilder av Mari Slaattelid, Ofeliaplan (2001) til Gregory Crewdsons fotografi(er), Amasonedronningen (2007) til et stillbilde fra Anne Katrine Dolvens kunstfilm *Amazon* (2005), Bildet i politikken (2010), som er en elegi til Astrid Lindgren, samt Spiraler og rør (2001), Gisèle Freund (2008) og Instruksjer fra tilfeldigheten (2010).

En tilnærming til de mange ekfrasene er én nøkkel til å forstå Løveids poesi. I de ekfrastiske diktene beveger Løveid seg fra det virkelige og konkrete til det abstrakte. Diktene er ingen representasjon av fotografiene, men et skapende møte mellom fotografi og dikt. Samtidig er diktene en refleksjon om den kunstarten og/eller det mediet som ekfrasene er skrevet til. I denne artikkelen skal jeg ta for meg de tre ekfrasene Spiraler og rør, Gisèle Freund og Instruksjer fra tilfeldigheten. Disse diktene er skrevet til fotografier som på ulike måter kan karakteriseres som kunstfotografier, og vel så mye som at diktene handler om aktuelle fotografier, er de også en refleksjon om poesi og poesiens forhold til fotografi.

### Fotografiske ekfraser

Dikt skrevet til fotografier er en type ekfrase som følger tett på fotografiets utvikling. Henrik Wergeland hinter til fotografiet som et eksternalisert minne i leilighetsdiktet Skaaltale for et godt Aar, som er en del av diktet Beretning om Sekularfesten i Christiania den 24. Juni 1840, i Anledning af Bogtrykkerkunstens Opfindelse. Der skriver han: «Jeg vil give mig den Frihed at meddele denne herlige Aftens Indtryk paa min Sjæl, saaledes som den daguerreotyperede sig i denne, idet jeg udbringer Ønsket om et Godt Aar for Norge.» (Wergeland 1970, b. VI 1, 293) Bildet av kvelden som har festet seg på poetens minne som en eksakt gjengivelse av kveldens begivenheter, er altså som et daguerreotypi (se også Sandhei Jacobsen 2008). Og Hans Thøger Winther skrev allerede i 1841

et hyllningsdikt til maleren og oppfinneren Louis Jacques Mandé Daguerre og hans oppfinnelse av den moderne fotografiteknologien. I diktet Daguerre, trykt i tidsskriftet *Ny Hermoder* (1841) omtales ikke et bestemt fotografi, men diktet retter oppmerksomheten mot Daguerres idé om at man ved hjelp av skygge og lys kan kopiere naturen. I diktet er maleri og fotografi satt opp mot hverandre, og sistnevnte er i motsetning til maleriet ufeilbarlig ifølge diktjeget. I fjerde strofe heter det «Ja kunst, ak hvor lidet du dog kan formaar / Naturen hvor svag du afspeiler. / i Kunstnerens sjæl vel et billed 'fremstaar / men ak, dog hvor ofte han feiler» (Winther 1841, 95). Ideen til Daguerre er ifølge diktet å tvinge naturen til å kopiere seg selv: «Naturen jeg skal / vel tvinge seg selv copiere» (96), og i strofe åtte lykkes fotografen: «Men tårens er glædens, er Kunstnerens lønn / Naturen sig selv nu afspeiler. / Med skygge og lys, saa vidunderlig skjønn / som maler den aldrig feiler». Mer kjent er antakelig Aasmund Olavsson Vinjes ekfrase, «Medens Daguerreotypisten afgnider et mislykket portret» (1850), skrevet til et portrettfotografi av ham selv: «Mit eget Billed, glad som Gud /jeg skuer Træk for Træk. / Det stryges - uh - det stryges ud. / Nu er det visket væk.» (Vinje 1864/1921, 9)<sup>1</sup>. Utover at Vinjes dikt er et tidlig eksempel på en ekfrase skrevet til et fotografi, er det også i norsk lyrikkhistorie et tidlig eksempel på en ekfrase der det ikke er et kunstmaleri som er diktets visuelle forelegg.

Det disse tre eksemplene har til felles, er blant annet en framheving av fotografiets evne til å gi en presis gjengivelse av et øyeblikk eller en situasjon som en følge av dets eksakthet og detaljrikdom. Det er også slik at disse tidlige eksemplene kommenterer fotografi, enten som medium eller som objekt, uten at fotografiet synes å være av diskursiv betydning. Eller sagt med Sara Danius' fotografiteori: fotografiteknologien er eksternalisert, ikke internalisert (Danius 2002). Internalisert er derimot fotografiet i Sigbjørn Obstfelders dikt «Jeg ser». Her setter fotografiet spor i diktet gjennom måten Obstfelder skriver og komponerer diktet på. Diktets punktvisse observasjonsform gjør at Asbjørn Aarnes skriver at diktet representerer en ny poesi, der vi som lesere blir dratt «inn mot det sentrum hvorfra diktets jeg ser» (Aarnes 1989, 136). Og Jon Brumo og Sissel Furuset skriver at dette diktets «serielle og punktvisse registreringer, dets mangel på prioriteringer og dets sparsomme karakteristikk benytter en visuell logikk som er parallell til fotografiet.» (Brumo og Furuset 2004, 107) Det fotografiske handler da ikke om en mimetisk gjengivelse av virkeligheten slik vi så i de tidligere eksemplene, men fotografiet representerer en annen måte å se på. Dette er tanker om fotografiet som på 1930-tallet ble tatt opp av Walter Benjamin, som argumenterer for at det moderne menneskets sansning er betinget av den samfunnsmessige, teknologiske og mediale utvikling, og da spesielt innen fotografi og film: «[i]nnefor store historiske tidsrom forandres sanseropplevelsene i takt med de menneskelige kollektivets samlede eksistens-

---

1 Ole Karlsen skriver i boka *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* at selv om diktet står i Vinjes *Ditksamling* fra 1864, ble det skrevet langt tidligere (Karlsen 2003, 26).

form. Den måten den menneskelige sansefølelse er organisert på – det medium som den finner sted i – er ikke bare naturlig, men også historisk betinget.» (Benjamin 1936, 40)

Hos Rolf Jacobsen inngår fotografiet som en rekvisitt fra den moderne virkeligheten i diktet *Til mitt fotografiapparat* (1956), som er en poetisk refleksjon om dette mediets mulighet til å fange øyeblikket og med det skape en rystende motsetning mellom tiden som er fanget på film, og tiden som går ubønhørlig videre. Senere ble fotografier inkludert i poetiske eksperimenter på 60- og 70-tallet av poeter som Einar Økland og Paal-Helge Haugen. I disse poetiske eksperimentene er fotografiene også materielt til stede og står sammen med diktene som en del av deres visuelle uttrykk. Denne typen samspill mellom kunstarter og kulturelle uttrykk finnes også i Paal-Helge Haugens *Det synlege menneske* (1975), og senere i f.eks. Cindy Haugs *Sort sofistiker* (1986) og i Jan Erik Vold *Elg* (1989), som innleder hans politiske diktning på 1990-tallet. Mer tradisjonelle ekfraser skrevet til fotografier følges opp av blant andre Peter R. Holm i *I disse bilder* (1977), i flere av Cecilie Løveids samlinger, hos Eldrid Lunden i *Flokken og skuggen* (2005) og i Hanne Bramness' *Uten film i kamerate* (2010).

Løveids dikt til fotografier kan leses inn i en slik ekfrasetradisjon. Grant F. Scott argumenterer i sin ekfraseteori for en kunstorientert forståelse av ekfrasen som «a creative process that involves making verbal art from visual art» (Scott 1994, 1).<sup>2</sup> I Scotts definisjon er det noe uklare representasjonsaspektet som gjerne anvendes i mer generelle og mer mimetisk orienterte definisjoner, erstattet av et performance-aspekt, der den handlingen som finner sted med ekfrasen, er å anse som kreativ og kunstnerisk. James Heffernan skriver for eksempel at «ekphrasis is the verbal representation of visual representation» (Heffernan 1993, 3). Scott derimot vektlegger poiesis, der det verbale kunstverket ikke representerer noe allerede gitt i et visuelt kunstverk, men omskaper det visuelle kunstverket til verbalkunst. Scotts definisjon er altså kunstspesifikk både hva angår det verbale og det visuelle. De aktuelle ekfrasene til Løveid er skrevet til fotokunstverk. Diktene henvender seg til disse kunstfotografiene, og de er refleksjoner om det visuelle forelegget. De er refleksjoner om seg selv som ekfraser om fotografier, altså som ekfraser skrevet til et bestemt visuelt medium.

Ekfraser skrevet til fotografier er på mange måter som ekfraser skrevet til malerier. Men med fotografiet som «den andre kunstform» blir den paragonale kampen mellom ord og bilde endret, ifølge Stephen Cheeke: «In particular, the stakes seemed to be raised in the contest of truth-to-reality» (Cheeke 2008, 143). Cheeke viser til Susan Sontag som i *On photography* (1977, 154) påpeker at fotografiet er mer enn et bilde som fortolker noe virkelig, de er også spor av og

---

<sup>2</sup> Scotts definisjon blir utførlig diskutert i Ole Karlsens *Lyrikk og lyrikklesninger*, 1998, og i Mats Janssons *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*, 2014.

mekaniske avtrykk fra noe virkelig. Fotografiet framstår altså som et medium og en uttrykksform med et privilegert forhold til virkeligheten.

Som jeg skal vise i det følgende, er Løveids ekfraser orientert mot de aktuelle fotografiene på en måte som gjør fotografiene gjenkjennelige og identifiserbare, samtidig som hun på bakgrunn av disse fotografiene skaper dikt som ikke bare er representasjoner av disse, men i hovedsak selvstendige omdanninger av fotografiene til verbal ordkunst.

### **Lennons, Leibovitz' og Løveids punktum**

Diktet *Spiraler og rør*, fra samlingen *Spilt. Nye dikt* (2001), henvender seg, som mange av diktene i denne samlingen, til tidligere visuelle uttrykk. Diktet bærer i 2001-versjonen undertittelen *Annie Leibowitz* (sic.),<sup>3</sup> og er skrevet til Leibovitz' ikoniske John Lennon og Yoko Ono-portrett som var trykket på forsiden av magasinet *Rolling Stones* 22. januar 1981. Portrettet ble tatt den samme dagen som Lennon ble skutt. Det viser Yoko Ono som ligger påkledd, utstrakt i en seng, og en naken John Lennon som ligger ved siden av Ono med et ben og en arm omkring henne.<sup>4</sup> Løveid retter i diktet oppmerksomheten mot Lennons fot «som krummer daft / ned i den myke madrassens / spiraler og kanaler».

Vi, som er snegler og edderkopper  
kommer utskrevne hjem fra druen,  
forsiktig, løst, oppgave  
og tenker for eksempel på  
John Lennon naken

Tenker på foten som krummer daft  
ned i den myke madrassens  
spiraler og kanaler

Og om det noen gang  
kan nedtrykkes et bedre  
punktum  
(s. 43)

Diktet er delt i tre deler og zoomer langsomt inn mot en bestemt detalj, et punkt(um), i det aktuelle fotografiet som diktjeget tenker på. Detaljen i fotografiet, Lennons fot som er krummet og peker ned i madrassen, er for diktjeget

---

3 I samlingen *Dikt 2001-2013* har Løveid endret undertittelen til Leibovitz og Roland Barthes.

4 Denne kontrasten i fotografiet var ifølge Leibovitz ikke planlagt, men ble slik fordi Ono under bildetakingen nektet å kle av seg.

det ultimate punktum, en detalj som i fotografiet framstår som tilfeldig fanget av fotografen.

I *Det lyse rommet* beskriver Roland Barthes «punktum» i et fotografi som en tilsynelatende tilfeldig detalj som påkaller seerens oppmerksomhet (2001, 57). Det som ifølge Barthes er spesielt med slike detaljer, er at de virker utvidende hva angår både tid og sted (op.cit., 57–58). Det han kaller fotografiets ekspansjonskraft realiserer livet omkring den fotograferte hendelsen, og denne hendelsen settes i forbindelse med en kontekst og en tid som er overskridende. Noe senere i *Det lyse rommet* kommer Barthes til at punktum også kan være noe annet enn detaljen, nemlig det han betegner som en intensitet: «Det er tiden, den sønderrivende betoningen i noemaet<sup>5</sup> («dette har vært»), dets rene representasjon.» (op.cit., 117) Det vil si at fotografiet som viser noe, eller som representerer noe, på samme tid også bryter opp denne representasjonen. Dette åpner opp for at fotografiet også gjør noe mer, nemlig å minne om at det som det representerer, ikke lenger er. Barthes påpeker da at fotografiet viser fram døden i framtiden. Han skriver at han «rystes (...) av en katastrofe som allerede har skjedd. Ethvert fotografi er denne katastrofen, enten den som er fotografert allerede er død eller ei.» (ibid.)<sup>6</sup>

Med diktets siste del, «Og om det noen gang / kan nedtrykkes et bedre / punktum», minner Løveid oss om at fotografiet er innskrevet med tid, og rettere en tilintetgjort tid. Løveid skriver fram og gjør nærværende den tiden, døden, i sine tanker om fotografiet. Da Leibovitz tok fotografiet, var døden ennå ikke inntruffet, men like fullt er den der i fotografiet. Lennons død ligger i fotografiets punktum fordi et punktum ifølge Barthes opphever tidens kronologi og gjør framtida nærværende i fortida, fortida nærværende i framtida. Det er et slikt punktum Løveid peker på. I likhet med fotografen tar Løveid del i Lennons dødelighet, men også udødelighet, den kontinuerlig framtrekningen av den døde, nærværet av den fraværende. I diktet er Lennon ikke sanselig nærværende gjennom et fotografi, men han trer derimot tilfeldig fram gjennom poetens imaginasjon: «Tenker for eksempel på / John Lennon naken». Ved å skrive fram et punktum skriver Løveid fram Lennons død og minner om hans dødelighet, som et uttrykk for menneskets sårbarhet og ustadighet, og hans udødelighet, det vil si fotografiets og poesiens ulike måter å gjøre ham udødelig på.

I en slik fortolkning blir fotografiet som det Sontag har kalt elegisk kunst, særlig relevant. Sontag skriver: «All photographs are memento mori. To take a photograph is to participate in another person's (or thing's) morality, vul-

---

5 «Noemaet» er i Barthes' teori å forstå som et fenomenologisk begrep, og da et begrep som viser til det persiperte objektet som persipert, dvs. objektet som et betraktet objekt.

6 Selv om det ikke er avgjørende for lesningen av dette diktet, kan det likevel nevnes at Løveid selvfølgelig er kjent med Barthes' teorier. Løveid har skrevet et dikt tilegnet Roland Barthes. «Kjærlighetens samtaler. Roland Barthes 1915–1980», og det er ikke usannsynlig at hun på en eller annen måte er inspirert av Barthes' tenkning.

nerability, mutability. Precisely by slicing out this moment and freeing it, all photographs testify to time's relentless melt.» (Sontag 1971, 15) For Løveid har fotografiet av Lennon og Ono noe å gjøre med døden. Med Leibovitz' finger som trykker ned utløserknappen, og Løveid som trykker ned taster når hun skriver diktet, kaller de begge fram med et intenst nærvær et bilde av noen som har vært der, og som øyeblikket etter er borte eller endret.

Diktet er metapoetisk. Vi-et i diktet er poeter som «kommer utskrevne hjem fra druen». Ordet druen spiller her muligens på eufemismen «å være på druen», altså å være beruset, men ordet kan konkret, til tross for at det er skrevet uten versaler, vise til vinrestauranten Druen, som eksisterte i Oslo fra 1986 til 2013. I diktet er poetene metaforisert som «snegler og edderkopper». Metaforiseringen av poeten som edderkopp, understøttes av det etymologiske slektskapet mellom vev og tekst, og som snegler arbeider poeter langsomt og nøysomt, de ser og tenker annerledes, og nettopp derfor tenker de på detaljer i f.eks. et fotografi som for lengst er blitt ikonisk og gjort til kunst.<sup>7</sup> Samtidig peker denne langsomheten mot det karakteristiske ved et dikt som skiller det fra fotografiet. Diktet er tidsmessig utspent, der fotografiet er et resultat av et øyeblikks «nedtrykk».

Verbet «nedtrykkes» er flertydig og retter seg mot alle de tre kunstnerne som diktet handler om: Lennon, Leibovitz og poet-jeget. Verbet viser til det konkrete nedtrykket som Løveid tilskriver Lennon når hun skriver at hans fot «krummer daft / ned i den myke madrassens / spiraler og kanaler». Verseendingen framhever bildet av den krumme foten samt adverbialet «daft» og gir daffheten i krummingen ekstra tyngde. Adverbialet og adjektivet er Løveids fortolkning som gjør at diktet blir noe mer enn en beskrivelse av et fotografi, og de er detaljer i diktet som vi stanser opp ved. Det er ingenting i fotografiet som tilsier at madrassen er myk, ei heller at foten er krummet daft. En fot som er krummet, er neppe daff, men heller spent. Lennons positur synes heller å framstå som anspekt, der han anstrengende holder fast i den påkledte Ono, som om han holder fast i kjærligheten og i livet.<sup>8</sup>

Samtidig viser «nedtrykkes» til det konkrete nedtrykket som Leibovitz utfører idet hun trykker ned utløserknappen og fanger «foten som krummer». Diktet framhever den handlingen som foreviger øyeblikket, og som er kunstnerisk fordi Leibovitz trykker ned utløserknappen i det rette øyeblikk. Susan Sontag minner om denne forståelsen av fotografi som kunst i *On Photography* (1977). Hun påpeker hvordan fotografer som Alfred Stieglitz ventet på det rette

---

7 At en forfatter betegner seg selv som en snegle, er for øvrig ikke nytt. F.eks. bærer Günter Grass' politiske roman tittelen *Aus dem Tagebuch einer Schnecke* (Av en snegls dagbok; 1973).

8 Diktet står i en avdeling i diktsamlingen som har tittelen «Om speil. Undersøkelser av u kjente selvfølgeligheter tenkt eller sagt om kjærlighet».

øyeblikk for å ta sine anerkjente bilder (Sontag 1977, 69).<sup>9</sup> Sontag påpeker tidligere i boka at fotografen i det fotografiske øyeblikket står mellom å velge livet og å velge fotografiet, men at fotografen har plikt til å velge fotografiet framfor å blande seg inn i en hendelse og påvirke det potensielle fotografiske øyeblikket.<sup>10</sup> Leibovitz er i dette aktuelle fotografiet en tilbakeholden observatør som ikke blander seg inn i livet og motivets tilblivelse. I forbindelse med fotograferingen av Lennon og Ono har Leibovitz senere fortalt at planen var at både Lennon og Ono skulle være nakne på bildet, men at Ono den aktuelle dagen valgte å beholde klærne på.<sup>11</sup> Løveid løfter fram en slik holdning til det fotografiske øyeblikket, men gjør det i diktet til et ekfrastisk øyeblikk, der det ekspressive uttrykket i fotografiet blir en katalysator for estetiseringen av Lenmons fot.

Til sist er verbet «nedtrykkes» metapoetisk. Det retter oppmerksomheten mot nedskrivningen av diktet, det vil si Løveid som har trykket ned taster på en skrivemaskin eller datamaskin. I likhet med Barthes' forståelse av punktum er også Løveids punktum ekspansivt og utvidende. Diktet er skrevet uten at poeten har satt punktum noe sted.<sup>12</sup> Det forblir åpent og lukker seg ikke om en konklusjon. Det vil si at de manglende punktumene signaliserer at diktet overskrider seg selv slik fotografiet til Leibovitz overskrider tid og rom. Like mye som manglende punktum er et trekk ved mange av Løveids dikt, medfører det for dette diktet at det får et punktum i barthesk forstand. Det lukker seg ikke om et erindret øyeblikk og ei fortid, men står åpent mot framtida. Poeten har i likhet med Leibowitz og Lennon forsiktig, som det heter i diktet, gjort sin oppgave.

### **Feministisk iscenesettelse i Gisèle Freund**

Løveid skriver også fram punktum i bilder tatt av andre fotografer, så som i prosadiktet Gisèle Freund fra samlingen *Nye ritualer* (2008) som med tittelen retter oppmerksomheten mot den tysk-franske fotografen Gisèle Freund og hennes portretter av kjente forfattere og kunstnere. Diktet bærer undertittelen Fotoutstilling. Dermed ligger det allerede i tittelen at vi har å gjøre med et dikt som er skrevet til ikke ett, men flere fotografier, dvs. det Tamar Yacobi har kalt «many-to-one relation» i ekfrasen (Yacobi 1995, 602). Om det er en faktisk eller forestilt fotoutstilling, vet vi ikke. Samtlige av de fotografiene som er nevnt

---

9 Henri Cartier-Bresson framhever en tilsvarende tenkning med tittelen på en av sine fotobøker, *The Decisive Moment* (1952).

10 Dette er en politisk-estetisk forståelse som Sontag i boka *Regarding the pain of the others* (2003) tar avstand fra. Her argumenterer hun for at fotografen som alle andre mennesker har en plikt til å handle, og at denne handlingen må settes foran kunsten og estetikken.

11 Se intervju med Annie Leibovitz her: <http://www.adweek.com/news/advertising-branding/annie-leibovitz-revisits-her-famous-photo-john-lennon-and-yoko-ono-150444>

12 Barthes har da også sitt «punctum» opprinnelig fra litteraturen.

i diktet, finnes samlet i ulike fotobøker av Freund. Diktet har ekfrastiske trekk med en form som etableres gjennom temporaliteten i erfaringen av Friends fotografier, nettopp fordi diktet ikke er skrevet med utgangspunkt i ett romlig kunstverk, ett fotografi, men til flere fotografier som oppleves i tid. Imens Løveid i diktet *Spiraler* og *rør* skriver seg mot et dikterens og diktets øyeblikk, punktet der den lineære tiden opphører, er Gisèle Freund fortellende og utspent i tid. Det har tegning og punktum, og særlig er Løveids mange kommaer i dette diktet framtrekkende. Kommaene markerer at vi har å gjøre med tidkunst, altså et dikt, og understreker diktet som ordkunst i motsetning til fotografiet som romkunst.<sup>13</sup>

Diktet refererer til noen av Friends fotografier av kjente størrelser som Walter Benjamin, James Joyce, Jean Paul Sartre, André Gide, Paul Valéry, Simone de Beauvoir og Virginia Woolf. «En serie bilder over Gisèle F.s tids store, der de poserte for henne i Paris», heter det i diktets første linje. Diktet ramser opp flere av de kunstnerne og forfatterne som Freund portretterte, som om poetens blikk glir over en samling fotografier fra en fotoutstilling og punktvis registrerer portrettene. Deretter rettes oppmerksomheten mot Friends fotografier av de Beauvoir og Woolf. Om de Beauvoir heter det blant annet: «To bilder av Simone de Beauvoir, yndig bøyd med penn og papir.» Og portrettet av Woolf beskrives slik i 2008-utgaven av diktet: «Portretterer Virginia Woolf i en brunrød Bloomsbury interiørkulisje malt av hennes søster Vanessa Bell, en dikterånd stiger opp fra sigaretten.»

Med diktet skriver Løveid seg inn i en lang og godt etablert tradisjon av ekfrastiske portrettdikt. Mats Jansson (2014, 49–51) påpeker ved hjelp av Wendy Steiners «Exact resemblance: The literary portraiture of Gertrude Stein» (1978) og Charles s. Peirces tegnteori at portrettdikt kan bestemmes ut fra indeksikalske, ikoniske og symbolske funksjoner. Portrettdiktet peker mot noe som eksisterer, eller har vært, det være seg personen som er portrettert eller fotografiet av denne personen. Den ikoniske funksjonen relaterer seg til at diktet har beskrivende informasjon så som karakteristiske trekk ved utseendet, som gjør at det ligner objektet. Og til sist har portrettdiktet en symbolsk funksjon idet det relaterer seg til en person på et fotografi gjennom kulturelle og sosiale konvensjoner.<sup>14</sup>

Løveids dikt er feministisk, og med sin relasjon til fotografier står det nært den feministiske ekfrasen, det vil si en ekfrase som bryter opp et kjønnforhold mellom skrift og bilde (Rustad 2015, 102). Den feministiske ekfrasen blir av Elisabeth Bergmann Loizeaux definert som en sjanger som «recognizes the power of a sexually, male tradition of looking, takes it on, and challenges its

---

<sup>13</sup> Jamfør Lessings skille mellom tid- og romkunst i *Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie* (Lessing 1766/2008)

<sup>14</sup> Sjangeren portrettdikt blir også behandlet av Ole Karlsen i *Ord og bilete. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk* (2003).



gendered dynamics» (Loizeaux 2008, 81). Løveids dikt er ikke feministisk fordi det nevner fotografier av kvinner, men fordi det framstiller de to fotograferte kvinnene som aktive, heller enn som passive objekter som begjæres av den som ser. Bemerkningen om sigaretten og sigarettøyken i fotografiet av Woolf forankrer diktet til et bestemt fotografi tatt av Freund, samtidig som det etablerer et rikt intertekstuellet spill. Diktet setter portrettet av Woolf i forbindelse med andre av Friends portretter der forfattere og kunstnere opptrer med en sigarett, så som Friends portrett av James Joyce, Jean-Paul Sartre, Jean Cocteau, Stefan Zweig og Vita Sackville-West. Sigaretten er en signifikant for det moderne og urbane, men også for det kunstneriske og dikterånden. Den er et symbol på åndelig frihet, og for kvinnelige forfattere på Woolfs og senere de Beauvoirs tid er det å bli avbildet med en sigarett åanse som en feministisk handling. Sammenstillingen av poet og sigarett er en etablert framstilling av forfattergeniet i høymodernismen og kommer til uttrykk i fotografier så vel som i romaner. I for eksempel den eksperimentelle romanen *The Waves* (1931/) skriver Woolf: «When I cannot see words curling like rings of smoke round me I am in darkness—I am nothing.» (ibid., 86) I samlingen av dikt *Dikt 2001–2013* (2013) har Løveid skrevet om «en dikterånd stiger opp fra sigaretten» til «Orlando stiger opp fra sigaretten». Løveid forsterker det intertekstuelle spillet til Woolfs forfatterskap, og etablerer en relasjon til den feministiske roman *Orlando. A biography* (1928/2012), om Orlando som skiftet kjønn fra mann til kvinne. Bildet av Woolf som Løveid beskriver, minner om en scene i romanen hvor fortelleren som biograf reflekterer over sitt studieobjekt, Orlando, som sitter stille i en stol og derfor ikke gir henne noe å skriver om: «this thinking; this sitting in a chair day in, day out, with a cigarette and a sheet of paper and a pen and an ink pot.» (Woolf 2012, 59) Ved å aktualisere Woolfs roman befester Løveid kjønnsstatistikken i diktet.

I diktet beskrives to bilder av de Beauvoir: «To bilder av Simone de Beauvoir, yndig bøyd med penn og papir». Beskrivelsen av de Beauvoir som «yndig bøyd med penn og papir» kan også leses inn som et feministisk prosjekt, da poeten med ordet «yndig» tilskriver de Beauvoir en feminin måte å sitte på. Måten Løveid framstiller de Beauvoir på, kan ses i sammenheng med mange av hennes kvinnelige portretter i andre dikt. Løveid skriver fram en ømhet ved kvinner, om det gjelder bestemte personer eller kvinner mer generelt. Steinar Opstad påpeker også dette trekket: «[Ø]mt tegnede jente- og kvinneportretter går igjen i hele forfatterskapet» (Opstad 2011, 173). Løveids karakterisering av de Beauvoir står i kontrast til et etablert bilde av de Beauvoir som engasjert og politisk kompromissløs. For Løveid er det ingen motsetning mellom en politisk engasjert de Beauvoir og en yndig de Beauvoir. Karakteristikken er derimot en synliggjøring av en feministisk skrivemåte og en motstemme. Man kunne neppe sett det som en mulighet for en mannlig poet å karakterisere de Beauvoir som yndig, bedårende, deilig osv. Men samtidig er ikke dette et trekk som Løveid gjør for å skrive seg inn i kvinnekampen og en lang tradisjon av feministisk

litteratur. Snarere viser hun fram sin lekenhet, som om hun driver gjøn med patriarkatet, det vil si mannlige filosofer og forfattere som har karakterisert de Beauvoir som alt annet enn yndig. Vi kan lese diktet som en løveidsk utgave av *écriture féminine*, en måte å skrive om andre kvinner på som kun kan skrives av kvinner og feministiske forfattere for å få fram en slik effekt.

Ved siden av å være et feministisk dikt er diktet også en refleksjon om fotografi og om de Beauvoirs og Woolfs selviscenesettelse i fotografier. I beskrivelsen av et av fotografiene av de Beauvoir heter det «Det oppsatte håret, skyggen på veggen». Skyggen av de Beauvoir som faller på veggen, er i likhet med fotografiet indeksikalsk og et resultat av et spill mellom lys og mørke. Den er et spor av de Beauvoirs nærvær. En skygge krever en romlig tilstedeværelse, slik fotografiet også fordrer at personen som er avbildet, en gang har vært der. I diktet blir skyggen en ekstra dimensjon ved de Beauvoirs nærvær og mer bestemt hennes iscenesettelse. Imens Woolf bevisst lar seg fotografere med sigaretten i hånden, heter det om de Beauvoir at «Hun skifter til en kinesisk silkejakke på neste bilde. Den er rød, som munnen er rød og blomsten er rød. I hånden et manuskript.» De Beauvoir framstilles også som den aktive som kontrollerer måten hun framtrer på i fotografiene. Ifølge diktet poserer «Gisèle F.s tids store» for fotografen. De Beauvoir poserer derimot ikke: «Innadventd, men ikke poserende». Hun framstilles som utseendefixert og som bevisst på sin framtreddelse. Løveid skriver at de Beauvoir iscenesetter seg selv og minner om at dette er de Beauvoirs iscenesettelse, ikke Freund: «Gisèle Freund fanger Simones selvportrett».

De siste linjene i diktet lyder slik: «Ingen kan se seg selv som de er sett av de andre. Det er sjelden at de som er fotografert er fornøyd med resultatet, sier Gisèle Freund.» Den første linja er i fenomenologien og fenomenologisk psykologi en velkjent betraktning om selvets mulighetsbetingelser, mens den siste linja kan leses som en beskrivelse av Friends egne erfaringer, at de hun har fotografert, ikke er fornøyd med resultatet. Ordet «sjelden» tilsier derimot at det også er noen som er fornøyd, og det gjelder muligens for de Beauvoir og Woolf, de to forfatterne i diktet som er framstilt som bevisste om sin framtreddelse på fotografier.<sup>15</sup>

I diktet heter det: «To bilder av Simone de Beauvoir». De to fotografiene er

---

<sup>15</sup> At det i diktet dreier seg som portretter, er ingen tilfeldighet. Allerede på midten av 1800-tallet var portrettet den mest populære fotografiske sjangeren (jamfør Larsen 2007), fordi den blant annet gjorde det mulig å se seg selv slik man er sett av andre. Fotografiet ble ansett som et av modernitetens viktige medier der mennesker kunne speile seg selv, vurdere seg selv og reflektere over seg selv som prosjekt. Det er en slik vurdering som kommer til uttrykk i Vinjes dikt, som jeg refererte til tidligere i artikkelen, og som uttrykkes i siste linje i Løveids dikt. Med fotografiet kunne man synliggjøre seg selv for seg selv og for andre.

tatt på to ulike tidspunkt, det ene i 1954 og det andre i 1952.<sup>16</sup> Fotografiene er derimot i diktet stilt ved siden av hverandre gjennom den narrative framstillingen. Løveid skriver at de Beauvoir «skifter til en kinesisk silkejakke på neste bilde», og skaper dermed en handlingsrekkefølge som i virkeligheten umulig kunne vært der. I Løveids lesing oppheves en lineær tid og erstattes av en annen som hun selv skaper, men som hun like etter stiller seg åpen for at kan være annerledes: «Ble begge bildene tatt den dagen Simone mottok Prix Goncourt i Paris?» De Beauvoir mottok Goncourt-prisen 6. desember 1954, samme dag som det ene av de to fotografiene ble tatt, mens det andre fotografiet altså er tatt to år før.<sup>17</sup>

### Politikk og poetikk

Gisèle Freund er et politisk-feministisk dikt. Det er også et politisk dikt fordi det indirekte tematiserer kunstens, det vil si fotografiets og dikts muligheter til å være politiske gjennom sanseliggjøring og iscenesettelser. Diktet Instruksur fra tilfeldigheten, med undertittelen Bilder fra Gaza av Kent Klich, er politisk i dobbel forstand. Det viser på sin måte fram ødeleggelser fra krigshandlinger i Gaza, og det er et dikt om kunstens og skjønnhetens politikk.

Diktet står i samlingen *Svartere bunader* (2010), en samling hvor mange av diktene er skrevet til en bestemt forfatter eller kunstner og hans verk, så som Antoni Gaudi, Hulda Garborg, Mia Berner, Louise Bourgeois, Georg Johnsen, Roland Barthes og altså den svenske fotografen Kent Klich. De aktuelle fotografiene til Klich er bilder fra Gaza tatt i tidsrommet desember 2008 og januar 2009, og de er vist fram på en rekke fotoutstillinger samt publisert i Klichs bok *Gaza Photo Album* (2010). Klichs fotografier viser fram åpenbare resultater av krig. Hus og leiligheter er skutt og bombet i stykker, i en leilighet står kun ett enkelt møbel igjen. Det er ingen mennesker på fotografiene. Rommene er fraflyttet, eller fraflyktet, og ubeboelige. Fotografiene påtvinger oss et rått nærvær av steder hvor det tidligere har vært liv og mennesker hvis skjebne for oss er ukjent.

Men fotografiene er også komponerte, flotte og vakre. For eksempel viser ett av bildene som diktet til Løveid sannsynligvis er skrevet til, en ødelagt seng sentrert på fotografiet. Fotografiet har buer og linjer som gir en viss synkronitet. Sengen står midtstilt under en buet inngang til et rom, og i bakgrunnen lyser et sentrert vindu opp en naken vegg og et utbombet rom. Fotografiene dokumenterer en krig og sier 'sånn er det', samtidig som de framstår som ordnete framstillinger av ødeleggelsene.

Diktet består av fem strofer, som hver inneholder to enkle setninger uten punktum.

---

<sup>16</sup> Dette er paratekstuell informasjon som Freund har oppgitt som kontekst til bildene, og det er sannsynlig at Løveid kjenner til denne informasjonen

<sup>17</sup> Se f.eks. <http://www.gisele-freund.com/writers/>

Sengen er fylt med sementstøv  
Vi drømmer om forandring

Stolen er dekket av sementstøv  
Vi synger og spiller om forandring

Badekaret er fylt med sementstøv  
Vann kommer vi aldri til å glemme

Kjøleskapet er fylt med sementstøv  
Skjønnhet er det eneste som varer

Vi venter på instruksjoner fra tilfeldighetene  
Vi vet ikke om de virker

I hver av de første fire strofene skriver Løveid fram den konkrete situasjonen som deretter i andre linje følges av en abstraksjon. Førstelinjene beskriver noe poeten ser og legger seg tett opp til og forankrer diktet til de aktuelle fotografiene. Kliché fotografier viser ordinære møbler, så som en seng, en stol, et badekar og et kjøleskap i utbombete rom, fylt og omringet av sementstøv. Møblene er fremmedgjorte, framstilt uten sine hverdagslige funksjoner og skrevet inn som rekvisitter i framstilling av ødeleggelse, forfall og krig.

I andrelinja i de fire første strofene samt i siste strofe framkommer et vi. Viet som drømmer, synger, danser, husker og venter. Løveid skriver fram et menneskelig nærvær som er fraværende i fotografiene. Mer bestemt kan «vi» i diktet være de som ser på bildene, inkludert poeten og fotografen. Viet uttrykker et ønske om å utgjøre en forskjell, slik den politisk engasjerte poeten (og fotografen) ønsker. Ved å skrive om fotografiene forsøker Løveid å skape en forandring, selv om som det heter i siste linje, viet i diktet ikke vet om det virker.<sup>18</sup>

I diktet er sengen, stolen, badekaret og kjøleskapet dekket eller fylt med sementstøv. I et badekar finner vi altså det tørreste som er, der vi ellers kunne ventet vann. Det som varer, ifølge diktjeget, er kunsten, det skjønnne: «Skjønnheten er det eneste som varer». Strofen kan leses som en henvisning til kunst generelt, til Kliché fotografier og til poesien, til det å skrive fram tablåer fra et krigsherjet Gaza. Her viser Løveid fram hva som er kunstens og poesiens politikk, det å gjøre varig sanselig det forgjengelige, gjenkalle det som er fraværende og fremmedgjøre gjennom en metonymisk seleksjon der man forteller om krig ved å fortelle om noe annet. I diktet skriver Løveid om krig uten å skrive om krig.

Tittelen på diktet tas opp i siste strofe, der det heter «Vi venter på instruksjoner

---

18 I Løveids *Dikt 2001–2013* (2013) er denne liste linja tatt ut av diktet.

fra tilfeldigheten». Setningen kan synes motsetningsfull da instruks gjerne gis for at man skal handle etter en plan, altså ikke etter tilfeldigheter. Her er sammenstillingen med på å underbygge hvordan mennesket hele tiden må forholde seg til det uforutsigbare, det planløse, kanskje fordi det som Opstad skriver om dette diktet, er blitt umulig «å holde fast ved et idealistisk verdensbilde i en verden der alt på alle vis har blitt så relativisert» (Opstad 2011, 172). I så måte kan vi lese tittelen og setningen som at poesi skrives med utgangspunkt i tilfeldigheter til en relativisert verden. Diktet er en ordning av poetens erfaring med disse tilfeldighetene.

En slik forståelse av formens betydning artikuleres av Theodor W. Adorno, som i sin antitese mellom poesi og materielt liv hevder at formen er det som gjør kunst til kunst. «Formbegrepet markerer kunstens strenge antitese fra det empiriske livet, der dens eksistensrett ikke lenger er sikret.» (Adorno 1998, 249; se også Atle Kittangs forsvar for den poetiske formen i Kittang 2012, 15) Adorno er likevel klar på at form og innhold ikke kan settes opp mot hverandre, og han påpeker blant annet at formen sedimenterer og modifierer innhold. Kittang uttaler et Adorno-inspirert formbegrep i *Poesiens hemmelege liv*: «Form er det som formar, men også det som *omformer* våre relasjoner til verda og oss sjølv.» (s. 20). Et slikt dobbelt formbegrep både former og frigjør, den er «stabiliserende og overskridende på same tid», skriver Kittang (2012, 18). Den poetiske formen stabiliserer og gir form til erfaringer fra virkeligheten, og den er samtidig en overskridelse og frigjør den poetiske tanken fra virkeligheten, slik at tanken og poesien blir til noe annet enn en ren gjentakelse av noe allerede sagt.

Løveids dikt er en ordnet framstilling «basert» på instruks fra tilfeldigheten. Instruksene må her forstås som at de kommer fra fotografiene og fra virkeligheten. Det umiddelbart gitte i fotografiene som en ikonisk og indeksisk gjengivelse av sanseintrykk fra en krig, blir i Løveids dikt negert gjennom en distanserende fremmedgjøring, og som tidligere nevnt, gjennom en metonymisk seleksjon og en bevegelse fra det konkrete til det abstraherte. Heri oppstår forandringen som dikt-viet drømmer, synger og spiller om.

Diktets doble relasjon til virkeligheten, på en gang engasjert og distansert, reflekteres i strofenes to linjer og bekreftes i diktets siste linje: «Vi vet ikke om de virker». Diktet ender ikke i noen syntese mellom linje én og linje to. Poeten vet ikke om det å skrive dikt virker og kan derfor ikke konkludere, eller for den sakens skyld avslutte og sette punktum.

## Konklusjon

De tre ekfrasene som jeg har tatt for meg her, demonstrerer en måte å behandle visuelle forelegg på som kan karakteriseres som en «creative process that involves making verbal art from visual art», slik Grant T. Scott som nevnt definerer ekfrasen. Løveids ekfraser er representasjon, men først og fremst presentasjon.

Hun stabler sammen elementer slik at diktene mer enn å være gjenkallinger av fotografier er omdanninger av disse samt framkalling av poetiske bilder.

I Spiraler og rør skaper og skriver Løveid fram et barthiansk punktum i diktet, i fotografiet av Lennon og i Leibowitz' handling. Vi vet ikke om Lennon bevisst trykker foten ned på fotografiet, og vi vet heller ikke om det fra Leibowitz' side var dette nedtrykket som hun så, og som hun ønsket å fange på film. Løveids dikt er derfor frigjort fra fotografiet. Ekfrasen blir en kreativ prosess og en skaping som retter seg på en gang mot fortida og nåtida. Diktet representerer ikke fotografiet og den fotograferte situasjonen i 1980, og det er ikke en ren gjengivelse av en erfaring diktjeget hadde idet hun tenker på fotografiet. Ekfrasen er derimot et tredje uttrykk, på en gang engasjert i og distansert fra fotografiet og poetens tanke. I diktet Gisèle Freund setter Løveid sammen de ulike fotografiene til en fotoutstilling, og hun skaper i diktet en likhet i fotografiene gjennom en romlig nærhet. Denne sammenstillingen er også en distansering gjennom overskridelse av tid. Og som nevnt synliggjør Instruksjer fra tilfeldigheten Løveids poetikk idet det er en seleksjon av noe for å fortelle om noe annet. Det er et dikt om krig uten å handle om krig. Diktet forholder seg her til fotografiene slik poesien forholder seg til verden. Fotografiene danner poetens erfaringer, som i diktet blir omdannet. Diktjeget drømmer om forandringer gjennom poetiske bilder formidlet i et dikt som i seg selv er forandring, og som kun kan bety noe ved å være forandring.

Til tross for den lekne og frigjørende handlingen som diktene reflekterer, framstår Løveid som engasjert og forpliktet i møte med fotografiene. Hun skriver inn fotografen på ulike måter, samtidig som hun er tilstrekkelig forpliktende til fotografiene, slik at det er forholdsvis enkelt å finne fram til det aktuelle fotografiet hun skriver dikt til. Det i seg selv sender ambivalente signaler til leseren. Fotografiene er ikke inkludert i diktsamlingene, og derfor framstår diktene som dikt som kaller fram visuelle uttrykk som er fraværende. Men med titler og undertitler, samt ved å skrive fram informasjon om og detaljer fra de aktuelle fotografiene, kan det synes som om Løveid likevel vil at vi skal se på fotografiene. Dette siste kan leses som et uttrykk for poetens sterke interesse for og orientering mot andre kunstarter. Det er hos Løveid ingen konkurranse mellom fotografi og dikt. Og med det opprettholder Løveid en stadig uavsluttet interaksjon mellom de to, en interaksjon som er åpen slik diktene forblir åpne med punktum uten å sette punktum.

## Litteratur

Adorno, Theodor W. 1998. *Aesthetic Theory*. London: Continuum.

Barthes, Roland 2001. *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Oslo: Pax.

Benjamin, Walter 1936/1975. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Oslo: Gyldendal.

Bruno, John og Sissel Furuseth 2004. *Norsk litterær modernisme*. Bergen: Fagbokforlaget.

- Cartier-Bresson, Henri 1952. *The Decisive Moment*. Göttingen: Steidl.
- Cheeke, Stephen 2008. *Writing for Art. The Aesthetics of Ekphrasis*. Manchester: Manchester University Press.
- Danius, Sara 2002. *The Senses of Modernism. Technology, Perception, and Aesthetics*. New York: Cornell University Press.
- Grass, Günter 1973. *Av en snegls dagbok*. Oslo: Gyldendal.
- Heffernan, James 1993. *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*. Chicago: Chicago University Press.
- Jacobsen, Rolf 1956. *Sommeren i gresset*. Oslo: Gyldendal.
- Jansson, Mats 2014. *Poetens blick. Ekfras i svensk lyrik*. Stockholm: Symposion.
- Karlsen, Ole 2003. *Ord og bilde. Ekfrasen i moderne norsk lyrikk*. Oslo: Samlaget
- Kittang, Atle 2012. *Poesiens hemmelege liv*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Klich, Kenneth 2010. *Gaza Photo Album*. Göteborg: Hasselblad Center.
- Lessing, Gotthold Ephraim 1766/2008. «Fra Laokoon, oder Über die Grenzen der Malerei und Poesie». I Bale, Kjersti og Arnfinn Bø-Rygg (red.). *Eстетisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Loizeaux, Elizabeth Bergmann 2008. *Twentieth-Century Poetry and the Visual Arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Løveid, Cecilie 2013. *Dikt 2001–2013*. Oslo: Kolon.
- Løveid, Cecilie 2010. *Svartere bunader*. Oslo: Kolon.
- Løveid, Cecilie 2008. *Nye ritualer*. Oslo: Kolon.
- Løveid, Cecilie 2007. *Gartnerløs*. Oslo: Kolon.
- Løveid, Cecilie 2001. *Spilt. Nye dikt*. Oslo: Kolon.
- Opstad, Steinar 2011. *Til Cecilie. Festskrift til Cecilie Løveid på 60-årsdagen*. Oslo: Kolon.
- Rishin, Abigail S. 1996. «Beside the reclining statue. Ekphrasis, narrative and desire in Middlemarch». I *PMLA*, vol. 11., nr 5.
- Rustad, Hans Kristian 2015. «Nedbrytning av ekfrasen som maskulin sjanger? Framstilling av kjønn og makt i noen fotoekfraser av Hanne Bramness og Janus Kodal». I Alfredsson, Johan, Hadle Oftedal Andersen og Susanne Kemp (red.). *Kjønnskrift / Kønnskrift / Könnskrift. Modernisme i nordisk lyrikk 7*. Bergen: Alvheim og Eide.
- Scott, Grant T. 1994. *The Sculpted Work. Keats, Ekphrasis, and the Visual Arts*. Hanover H.N.: University Press of New England.
- Sontag, Susan 1977. *On photography*. New York: Delta
- Vinje, Aasmund Olavsson 1864. *Diktsamling*. Oslo: Cappelen.
- Woolf, Virginia 1928/2012. *Orlando. A Biography*. Oxford: Oxford University Press.
- Woolf, Virginia 1931. *The Waves*. London: Hogarth Press.
- Wergeland, Henrik 1970. *Samlede skrifter*. Faksimileutgave. Oslo/Christiania: Tønsbergs forlag.

- Winther, Hans Thøger 1841. *Ny Hermoder. Et estetisk Ugeskrift*. Christiania: H. T. Winther.
- Yacobi, Tamar 1995. «Pictorial Models and Narrative Ekphrasis». I *Poetics Today*, vol. 16. Nr. 4. S. 599–649.
- Aarnes, Asbjørn 1989. *Perspektiver og profiler i norsk poesi*. Oslo: Solum.