

## FAKTA OCH FIKTION I EKFRASTISKA REPRESENTATIONER AV BILDER

Frågan om hur man avgör vad som är fakta och vad som är fiktion i en text är mycket svår, för att inte säga omöjlig, att besvara. Eller rättare sagt: i varje enskilt fall är det kanske inte så svårt, men att säga något om artskillnaderna mellan fakta och fiktion på ett generellt plan visar sig närmast hopplöst, när man inkluderar alla relevanta aspekter i diskussionen. Vad innebär det till exempel att en text är en faktatext? Betyder det att allt som står i den är sant? I så fall skulle en fiktionstext automatiskt vara en text som ljuger. Och vi vet ju alla att en skönlitterär text kan säga sanna saker om världen, exempelvis att Paris ligger i Frankrike eller att Gustav III blev dödad på en maskeradbal. På samma sätt kan en faktatext, som ju trots allt är skriven av en människa och därmed är en tolkning, innehålla saker som inte direkt kan kallas för fakta, även om det inte är direkt osant, exempelvis egna värderingar. Man kan alltså inte säga en gång för alla hur en text ska se ut för att vara en faktatext, eller vad den ska innehålla för att kallas fiktion. I denna artikel kommer frågan om fakta och fiktion diskuteras med utgångspunkt i lyriska ekfrastiska beskrivningar av konstverk.<sup>1</sup>

Den mest självklara tolkningen av Magrittes verk *The Treachery of Images* (1928–1929) och den han själv uttalade sig om är att verket visar

på hur vi ser på bilder: inte som representationer utan som att de är ekvivalenta med det som de representerar.<sup>2</sup> Naturligtvis vet vi att pipan på bilden inte är en pipa utan en bild av en pipa, men för det mesta tänker vi inte så. Vi tittar på en bild och ser ett landskap, vi hoppar så att säga över ett led. Vad Magrittes bild också tydliggör är den spänning som kan finnas mellan det verbala och det ikoniska teckensystemet; texten negerar bilden, och vi blir misstänksamma mot den: är det någon som försöker lura mig? Detta har i sin tur att göra med vår skepsis mot bilder, som är kulturellt betingad och har funnits i vår kulturhistoria sedan Platon kritiserade målarkonsten för att vara förledande och vilja bedra betraktaren.<sup>3</sup> Eftersom en bild främst består av ikoniska tecken som liknar det som de refererar till så blir själva representationen i viss mån ”osynlig”. Det gör att bilden har en direkt påverkan på oss som de verbala medierna med sina konventionella teckensystem inte har. Denna direkta påverkan kan användas för att sälja in tvättmedel, religioner och ideologier, och vår rädsla för den blev i vårt land exempelvis tydlig i debatten kring de tecknade mangabilderna av småfflickor. Bildens förmåga att påverka många människor på samma gång är naturligtvis inte i sig positivt eller negativt, möjligtvis kan den ha positiva

eller negativa konsekvenser. Ett exempel på en positiv konsekvens av en bild är fotografiet av den drunknade treårige pojken Alan Kurdi, som spreds över världen och fick västvärlden att verkligen vakna upp och förstå vidden av den tragedi som drabbade Syriens folk.

Men bilder har en begränsning: de kan inte föra sin egen talan. James A W Heffernan uttrycker det så här:

Art criticism speaks for pictures because pictures cannot interpret themselves. Even metapictures – self-referential pictures *about* pictures such as Velazquez's *Las Meninas* – cannot explain what they mean; they can only present themselves to be viewed, understood, and explained, to be seen, read, and interpreted.<sup>4</sup>

Det verbala språket måste alltså gå in och tala i bildernas ställe och har därmed ofta traditionellt givits en dominerande position i relationen. Detta enkla faktum är grunden till allt från konstkritik och ekfrastisk diktning till teorier kring ikonoklasm och den verbala textens imperialism gentemot medier som använder andra semiotiska teckensystem. Många forskare hävdar att relationen mellan ord och bild kan ses som analog med det sätt som män och kvinnor traditionellt har beskrivits på, där ordet är det manliga, aktiva och resonerande subjektet och bilden är det kvinnliga, passiva och stumma objektet. I denna artikel hamnar en sådan diskussion dock något utanför ramarna.<sup>5</sup> Det som är intressant för oss här och nu, är vad som händer med relationen mellan fakta och fiktion när en statisk, ikonisk medieprodukt (alltså en teckning, en målning, ett fotografi och så vidare) presenteras verbalt och i någon mån tolkas både som text och ikonisk artefakt. För att undersöka det kommer ekfrastiska dikter om specifika konstverk att jämföras med faktatexter om samma verk, och såväl semantiskt innehåll som språklig form kommer att undersökas utifrån frågan om fakta och

fiktion. Innan vi går in på våra exempel bör frågan om kontext och representation i texter utredas något.

### KONTEXT, KONTRAKT, KONVENTION

”Ingen text kan garantera sin egen sanningshalt” hävdar Björn Larsson,<sup>6</sup> och det stämmer såtillvida att texten utan kontext inte utan vidare kan påstå säga sanningen om sitt eget innehåll. Det finns en mängd exempel på hur texter som på en metanivå har hävdat sin sanningsenlighet har varit en del av exempelvis en ramberättelse eller legat på någon annan intradiegetisk nivå. Ett klassiskt exempel är naturligtvis Daniel Defoes roman *Robinson Crusoe*, ett annat är Samuel Richardsons *Pamela*. Vi har också modernare exempel som på flera sätt är mer komplexa, som exempelvis Liza Marklunds roman *Gömda*, där författaren hävdade och i stort sett fortfarande hävdar att innehållet är dokumentärt, trots att mycket tyder på att det inte riktigt stämmer. När diskussionen övergår från att kretsa kring litteratur till att bli en politisk och ekonomisk realitet så kan frågan om vad som är fakta och vad som är fiktion lätt bli infekterad. Det gäller alla produkter, oavsett medium, som i paratexten använder sig av ord och formuleringar som ”dokumentär”, ”en sann historia” eller ”baserad på en verklig händelse”.

Det gäller att vara på det klara med i vilket sammanhang vi förväntar vi oss att stöta på en fiktiv text, och i vilket sammanhang vi räknar med att texten är ”sann”. Det är väl exempelvis inte helt orimligt att påstå att vi när vi läser skönlitteratur har andra förväntningar på texten än när vi läser en artikel på Wikipedia eller i ett uppslagsverk, men även där måste distinktioner göras. Vi litar vanligtvis mer på ett uppslagsverk än på Wikipedia och diskussionen om fakta och fiktion brukar snarare gälla prosa än poesi. I engelskan gör man exempelvis skillnad på *poetry* och *fiction*. Men frågan om huruvida lyrik överhuvudtaget kan räknas till fiktion har

inte diskuterats särskilt mycket. I en artikel av Barbara Herrnstein Smith tas detta dock upp och författaren gör följande klargöranden:

Moreover, although certain formal features – verse, most notably – often do mark and indeed identify for the reader the fictiveness of an utterance, the presence of such features are not themselves the crux of the distinction. The distinction lies, rather, in a set of conventions shared by poet and reader, according to which certain identifiable linguistic structures are taken to be not the verbal acts they resemble, but representations of such acts. By this convention, Keats's ode "To Autumn" and Shakespeare's sonnets are precisely as fictive as "The Bishop Orders His Tomb" or Tennyson's "Ulysses." All of these poems are understood not as the inscriptions of utterances actually uttered by men who spoke poetically, but rather as linguistic structures composed by men whom we call poets because they compose such structures. The statements in a poem may, of course, resemble quite closely statements that the poet might have truly and truthfully uttered as an historical creature in the historical world. Nevertheless, insofar as they are offered and recognized as statements in a poem, they are fictive. To the objection, "But I know Wordsworth meant what he says in that poem," we must reply, "You mean he would have meant them if he had said them, but he is not saying them."<sup>7</sup>

Herrnstein Smith uppmärksammar konventionen, alltså den överenskommelse som finns mellan läsare och författare<sup>8</sup> och som säger att vi som läsare är medvetna om att den fiktiva utsagan är en representation av en "naturlig" utsaga. Lyrikläsaren förväntar sig alltså inte att stöta ihop med en objektivt iakttagbar sanning när hon läser poesi, eftersom den utger sig för att vara och betraktas som ett uttryck för en högst subjektiv, ofta introspektiv upplevelse

eller känsla. Men det hindrar inte poesin från att konstatera något objektivt sant, som att jorden är rund eller att sommaren kommer efter våren. Bara för att det är poesi är inte varje poetisk utsaga osann. Vad det handlar om är att utsagan kommer från ett fiktivt håll, nämligen från det diktjag (diktens motsvarighet till berättare) som står mellan läsaren och författaren och som förmedlar diktens innehåll till läsarna.

Denna uppfattning delas inte av alla. Christer Johansson hävdar exempelvis att många dikter är "presentational without being fictive", eftersom de inte "prescribe imaginings concerning specific situations and characters, they don't tell a story".<sup>9</sup> Som exempel tar Johansson Karin Boyes dikt "Ja visst gör det ont". Johansson skriver:

In her poem Boye presents a series of philosophical, symbolically formulated thoughts concerning life, death, sexuality and human growth, for us to consider and reflect on. It is a presentational composition, but not a fictive representation. True, it presents a scenario, but it does not prompt and prescribe any imaginings concerning specific events and characters. We are not supposed to imagine some specific buds and drops; the buds and drops of the poem apply to all buds and drops, and symbolically to other things.<sup>10</sup>

Vad Johansson inte tar upp här är den ontologiska statusen hos den som formulerar dessa tankar kring livet, döden, sexualiteten och så vidare. Det är där som fiktionen finns: vem är det som säger detta? Är det författaren, Karin Boye, eller är det diktjaget, rösten, alltså – som jag ser det – lyrikens motsvarighet till berättaren? Johansson tar inte med i beräkningen det som Herrnstein Smith poängterar: personen Karin Boye kunde ha sagt allt detta – men gjorde det inte. En annan fråga som Johansson tar upp är berättandet. Naturligtvis kan en dikt vara narrativ, det finns i själva verket få dikter

som inte innehåller något narrativt inslag alls, om vi med det menar ”[s]omebody telling somebody else on some occasion and for some purpose(s) that something happened”.<sup>11</sup>

I en text med vetenskapliga anspråk finns ingen överenskommelse om en berättare eller ett diktjag. Läsaren av en sådan text betraktar namnet under artikeln eller på bokomslaget som ekvivalent med jaget i texten. Bara det faktum att det sällan förekommer ett jag i en akademisk text eller i en nyhetsartikel gör att textens position som sann och objektiv förstärks än mer, det ger texten ett sanningsanspråk som inte finns i skönlitteratur.

## REPRESENTATION

Som Herrnstein Smith påpekar så är en lyrisk text en representation av ett yttrande och det gäller också den vetenskapliga artikeln: trots dess objektiva anspråk så är även den en representation. Att vi inte betraktar den som fiktiv beror på att vi identifierar jaget i texten med jaget utanför texten, på ett sätt som konventionen lärt oss att inte behandla diktjaget. Men alla texter är representationer av objekt utanför dem eftersom språket i sig representerar det som det refererar till.<sup>12</sup> Det är möjligt för texter att referera till objekt och händelser utanför språket,<sup>13</sup> men det är viktigt att vara på det klara med att referenser och representationer till syvende och sist görs utifrån den representerandes egna erfarenheter och perspektiv, hennes intressen och kunskapsområden, och politiska såväl som religiösa uppfattningar. Heffernan resonerar kring detta i introduktionen till *Representing the French Revolution; Literature, Historography, and Art*:

To study the histories written by men such as Michelet, Jaures, and Taine is not only to confront the conflicting interpretations formulated by French historians of the right and left. It is also to see that because we have no direct access to it, the Revolution is for us an inescapably

*mediated* event or series of events: something we can scarcely confront at all without scrutinizing and comparing the various media – literature, historiography, and art – that have been used to represent it.<sup>14</sup>

En historisk händelse som Franska revolutionen har inträffat, men sättet på vilket den förmedlades till omvärlden under tiden den pågick skiljer sig mycket från hur den förmedlas idag, drygt 200 år senare. Allting som förmedlas, som medieras, blir också utsatt för tolkning och tolkning är en subjektiv akt. Ut-sagor om den så kallade verkliga världen ligger alltså på ett kontinuum mellan fakta och fiktion. Hur vi förhåller oss till dessa utsagor och representationer är, som diskuteras ovan, till stor del en fråga om kontext och konvention.

## DEN LYRISKA EKFRASEN

I fallet med den lyriska ekfrasen ställs frågan om representation och kontext på sin spets. Min utgångspunkt är att lyrik *är* fiktion, men också att fiktion inte är ett absolut tillstånd, utan att alla verk, oavsett om de anses vara fakta eller fiktion, befinner sig på en glidande skala. Ekfrasens särställning beror dels på dess historiska användningsområde, som bildreproduktion, förmedlare av visuell information, och dels på hur den definieras, *en verbal representation av en visuell representation*.<sup>15</sup> Det som den representerar existerar (oftast) i verkligheten, och alltså är den en representation på två nivåer; dels representerar den en visuell representation som exempelvis en målning, och dels är den i sin egenskap av text en representation av en utsaga. Vi har alltså att göra med en representerad representation av en upplevd verklighet, vilket gör att ekfrasen på två olika plan kan producera fiktion: den kan reproducera, och ”spela med” i ett annat konstverks fiktion, och den kan i sin representation av ett annat konstverk förtiga eller förvanska eller helt enkelt omtolka det, så att det framstår

som mycket förändrat efter transmedieringen. Det sistnämnda diskuterar Tamar Yacobi i sin artikel "Interart Narrative: (Un)Reliability and Ekphrasis".<sup>16</sup> Hon visar med exempel från bland annat Blake Morrisons "Teeth" hur berättaren genom feltolkningar eller förvanskningar skapar en ironisk kontrast mellan det medierade och medieringen vilket därmed undergräver utsagens trovärdighet.

#### *Ekfrasens historiska betydelse och funktion*

Under den grekiska antiken och i det gamla Rom var ekfrasen en retorisk term som innebar att man beskrev något så att det blev levande inför lyssnarens inre blick. Ekfrasens viktigaste mål var *enargeia*, som Ruth Webb översätter med *vividness*.<sup>17</sup> Ekfrasens motiv kunde men behövde inte vara ett konstverk. Trots att det är först under de senaste hundra åren som termen har kommit att specifikt beteckna bildbeskrivning,<sup>18</sup> kunde den alltså även under antiken användas för att beskriva bilder. Innan reproduktionstekniken utvecklades var ekfrastisk *enargeia* det vanligaste sättet på vilket man kunde sprida kunskap om bilder och bildmotiv, enligt Hans Lund.<sup>19</sup> Ett bra exempel på det funktionella i detta är hur innehållet i den grekiske konstnären Timomachus berömda väggmålning av Medea har förmedlats, både i ord och i bild, genom tiderna. Kathryn Gutzwiller, professor i klassiska studier, skriver följande om målningen:

A stunning portrait of Medea painted in the Fourth Style and found at Herculaneum is commonly assumed to be closely related to a painting by Timomachus of Byzantium. In this large fragmentary panel, Medea stands facing frontally, her eyes anxiously cast to her right, her hands interlaced in front of her, her left arm supporting a sword in its scabbard with the hilt resting in her hands. [...] The assumption that this version of Medea was intended to replicate an earlier painting by the Hellenistic

master Timomachus is based on its likeness to descriptions of that painting in the epigrams, which indicate that Timomachus' Medea stood holding a sword as she was torn between anger at Jason and love for her children.<sup>20</sup>

Den målning som Gutzwiller här beskriver anses alltså vara en kopia av ett verk av den grekiske konstnären Timomachus. Detta har man slutit sig till bland annat genom ekfrastiska beskrivningar av Timomachus original. Man kan förhålla sig på olika sätt till detta. Den tyske 1700-talsfilosofen G E Lessing är förstas medveten om att verket han beskriver inte existerar längre, men tycks inte problematisera det faktum att han bygger sin argumentation på beskrivningar och kopior:

His raving Ajax and infanticide Medea were famous. But from the descriptions we have of them it is clear that he had rare skill in selecting that point which leads the observer to imagine the crisis without actually showing it, and in uniting with this an appearance not so essentially transitory as to become offensive through the continuity conferred by art.<sup>21</sup>

Lessing bygger alltså en del av sin estetiska (och normerande) argumentation på hur ett konstverk som han aldrig har sett representerar en troligtvis mer eller mindre fiktiv händelse ur den grekiska mytologin. Beskrivningarna som han har tagit del av (vare sig de var på vers eller ej) är helt enkelt med Heffernans ord verbala representationer av visuella representationer, där det verbala är en dokumentation av det visuella (som i sin tur är en tolkning av en nedtecknad myt).

Informationsförmedling var som nämnts bara en av ekfrasens funktioner, och inte den viktigaste. Den användes framförallt som retorisk övning, att kunna beskriva något på ett levande sätt inför åhöraren visade att man var en skicklig retoriker. Därför var det i många sam-

manhang viktigare att man uppnådde detta mål än att det man sa kunde uppfattas som sant eller ens sannolikt. Det var inga problem att placera lejon i Norden, om man på det sättet kunde vinna retoriska poäng.<sup>22</sup> Det kontrakt som ekfrasen upprättar med åhörarna eller läsarna är därmed inte stabilt, utan har att göra dels med intentionen hos talaren eller berättaren, och dels med den kontext som den befinner sig i.

#### *Ekfrasens olika fiktionsnivåer*

Ekfrasen kan alltså befinna sig på flera punkter på en skala mellan fakta och fiktion. Som exemplet med Lessing ovan visar så kan ekfrasen vara avsedd som och tas emot som en sanningsenlig utsaga, ett observerbart faktum. Den funktionen ser vi exempelvis i konsthistoriska och konstvetenskapliga texter.<sup>23</sup>

Den kan också befinna sig på en mittemellan-nivå, som i essän eller konstkritiken, där vi har en tydlig avsändare och där vi identifierar jaget i texten med författarens namn, men där vi också inser att författaren ger sin subjektiva tolkning stort utrymme. Diderots rapporter från Parissalongen 1765 och 1767, *Salons*, i vilka han rapporterade till utvalda europeiska kungahus vad han hade sett, är exempel på en tidig form av konstkritik, där personerna som texterna riktade sig till faktiskt inte hade möjlighet att själva ta del av den visuella upplevelsen. Dessa rapporter är skrivna i essäns form, där fokalisatorn balanserar på gränsen mellan fakta och fiktion; genom presensformen ("nu står jag här och betraktar") fiktionaliseras rapporterna, eftersom dessa naturligtvis inte skrevs medan betraktandet pågick utan efteråt, ibland långt senare.<sup>24</sup> Diderot var dessutom frikostig med sina egna tankar och spekulationer kring de verk han såg. Ett talande exempel återges av Heffernan i kapitlet "Diderot: Art criticism as Fiction" i boken *Cultivating Picturacy*: Diderot såg och förälskade sig i Jean-Baptiste Greuzes målning *Girl with a Dead Canary* (1765). För sina läsare beskrev han den utsökta komposi-

tionen, flickans uttryck, hur kläderna var draperade och så vidare, men han nöjde sig inte med det. Han konstruerade en hel berättelse, en mycket fri tolkning, utifrån målningen. Flickans sorg kunde inte bara handla om en död fågel, resonerade Diderot, det måste ligga en olycklig kärlekshistoria bakom: "a young man comes during her mother's absence, makes promises, then reluctantly leaves; the mother scolds her for her self-absorption, then consoles her; the bird dies from the girl's neglect and the girl wonders if this prefigures the death of her love affair."<sup>25</sup> Vare sig modern eller älskaren förekommer i bilden, den består enbart av den unga flickan och en död fågel ovanpå en bur.

I den andra änden av skalan finns den skönlitterära ekfrasen.<sup>26</sup> Hans Lund beskriver motpolerna så här:

Här skiljer sig den skönlitteräre författaren från konstforskaren. Båda behandlar bildkonst med verbala medel. Men medan konstforskaren med sina vetenskapliga förutsättningar och intentioner försöker läsa bilden utifrån vetenskapligt uppställda kriterier, har den kreativt tolkande författaren andra förutsättningar och andra målsättningar. Han koncentrerar sig på de element i bilden han har användning för och förbiser eller väljer bort de övriga. Samtidigt står det honom fritt att relatera de utvalda elementen till sfärer som ligger utanför bildens struktur och semantiska rum.<sup>27</sup>

Hans Lunds termer semantisk fokusering respektive semantisk expansion (som är inspirerade av Barthes begrepp *ancre* och *relais*) kan vara givande att utgå från när man ska närma sig ekfrasens förhållande till fakta och fiktion. Semantisk fokusering innebär att texten koncentreras mot den bild som den representerar och semantisk expansion att texten styr läsaren ut ur bilden, exempelvis mot en bakomliggande berättelse som bilden inte själv visar, som i exemplet Diderot ovan.<sup>28</sup>

**EXEMPEL 1:**  
**"THE HUNTERS IN THE SNOW"<sup>29</sup>**

Den första dikten av Williams som kommer att undersökas är "The Hunters in the Snow" ur samlingen *Pictures from Brueghel* (1962).

The over-all picture is winter  
icy mountains  
in the background the return

from the hunt it is toward evening  
from the left  
sturdy hunters lead in

their pack the inn-sign  
hanging from a  
broken hinge is a stag a crucifix

between his antlers the cold  
inn yard is  
deserted but for a huge bonfire

that flares wind-driven tended by  
women who cluster  
about it to the right beyond

the hill is a pattern of skaters  
Brueghel the painter  
concerned with it all has chosen

a winter-struck bush for his  
foreground to  
complete the picture.<sup>30</sup>

Innan vi går närmare in på en diskussion av dikten, låt oss jämföra den med en konstvetenskaplig beskrivning av målningen *The Return of the Hunt* från 1565. Beskrivningen är hämtad ur *Gardner's Art Through the Ages* av Fred S. Kleiner:

The painting shows human figures and landscape locked in winter cold, reflecting the particularly severe winter of 1565, when

Brueghel produced the painting. The weary hunters return with their hounds, women build fires, skaters skim the frozen pond, and the town and its church huddle in their mantle of snow. Brueghel rendered the landscape in an optically accurate manner. It develops smoothly from foreground to background and draws the viewer diagonally into its depths.<sup>31</sup>

Dessa två texter arbetar utifrån två olika konventioner, lyrikens och faktatextens. Ingen skulle få för sig att ifrågasätta en respekterad konstvetares utläggning om en målning, åtminstone inte när det kommer till vad den föreställer. Men även om Williams dikt är relativt "matter of fact" i sin beskrivning av målningen så betraktar vi den som en fiktiv utsaga, bland annat utifrån de konventioner som aktualiseras av versformen, den oregelbundna högermarginalen och de uppbrutna satserna. Heffernan påpekar att dikten kan ses som "a narrative of the viewing process"<sup>32</sup> och även Valerie Robillard fokuserar på den kognitiva aspekten: "By first introducing 'the over-all picture', Williams creates the sensation of approaching a painting from some distance, perhaps imitating the manner in which a viewer moving through the museum might take in the painting's entire surface a general first impression."<sup>33</sup> Robillard menar att dikten är "remarkable (for a modern epigraphic text) for its 'exhaustive' description of a work of art".<sup>34</sup> Williams arbetar med semantisk fokusering, han pekar inåt mot bilden och refererar knappt alls till element utanför den. Han lägger inte heller till element till bilden. Tvärtom följer han och beskriver innehållet (jägarna, elden, värdshusskylden, skridskoåkarna, busken och så vidare) men också formen, kompositionen, mycket noggrant: "The over-all picture", "in the background", "from the left", "to the right beyond" och "a winter-struck bush for his foreground". Wendy Steiner påpekar likheterna mellan Williams dikt och Brueghels målning: "It seems obvious that there are extraordinary

correspondences between Brueghel's painting and William's poem"<sup>35</sup>, och hon menar att dessa ligger i likheter i den strukturella uppbyggnaden i målning respektive dikt. Grant F. Scott påpekar att Williams helt avstår från att utnyttja målningens narrativa potential (narrativa ekfraser blir ofta semantiskt expanderande vilket leder dem bort från bilden<sup>36</sup>): "In retitling the picture 'The Hunters in the Snow' (Brueghel's title is 'The Return of the Hunt'), Williams further stills the scene, punning, perhaps, on Lessing's frozen moment."<sup>37</sup>

Det är dock inte bara där likheterna finns: dikten gör som Robillard skriver en uttömmande beskrivning av målningen. Egentligen är Williams text mer sysselsatt med en objektiv beskrivning av målningen än vad Kleiners text är. Som vi ser för Kleiner in en värdering mitt i beskrivningen, och han gör tolkningen att målningen representerar den extremt kalla vintern år 1565. Det enda Williams påstår är att målaren "concerned with it all has chosen" en vintrig buske att ha i förgrunden. Skulle man alltså ställa upp Williams dikt i prosaform, sätta en konstvetares namn under och möjligen lägga till ett och annat bindeord så skulle ingen få för sig att tolka texten skönlitterärt<sup>38</sup>. Skulle man göra motsvarande förändringar med Kleiners text så hade man nog betraktat den som en dikt, om än kanske inte en fantastisk sådan.

I artikeln "The Reality Effect" tar Roland Barthes upp den målande beskrivningen av staden Rouen i Flauberts roman *Madame Bovary* som ett exempel på en kombination av realistisk och estetisk effekt:

All the same, the aesthetic goal of Flaubertian description is thoroughly mixed with "realistic" imperatives, as if the referent's exactitude, superior or indifferent to any other function, governed and alone justified its description, or – in the case of descriptions reduced to a single word – its denotation: here aesthetic constraints are steeped – at least as an alibi – in referential

constraints: it is likely that, if one came to Rouen in a diligence, the view one would have coming down the slope leading to the town would not be "objectively" different from the panorama Flaubert describes.<sup>39</sup>

Deskriptionen har här alltså två mål; dels ett estetiskt och dels ett realistiskt; det finns ingen anledning att anta att Rouen inte ser precis ut så som det beskrivs i Flauberts roman, samtidigt finns beskrivningen där för sin skönhets skull, "the jewels of a number of rare metaphors".<sup>40</sup> På samma sätt fungerar Williams dikt: den ger en sanningsenlig (i den bemärkelsen att vi inte upplever en diskrepans mellan målningen och dikten representation av den: den ger, efter Yacobi, ingen anledning till misstro) och noggrann beskrivning av Brueghels målning, men samtidigt fungerar den som estetiskt objekt: genom ordval, avbrutna satser och komposition kan även den estetiska dimensionen transformeras från målning till dikt.

## EXEMPEL 2: ISENHEIM-ALTARET

Vårt andra exempel är Isenheim-altaret, skapat av målaren Matthias Grünewald (ca 1475–1528) och representerat dels i en text av konstforskaren Artur Burkhard, dels i en ekfras av Ella Hillbäck. Vi börjar med dikten, "Mathis målaren i Isenheim":

Ögonpunkten, världens fäste.  
Frälsaren i mörkrens lopp.

Jämmers blekhet, stoftets vindil.

Magdalena, gravens fjärl  
ger jag ringhets sken och kropp.  
Armod's glöd som genomstrålar

aftonskuggor, rummets välde.

Blott och bart ur armod's sinne  
sankt Antonius jag målar.



Giv ett bröd åt mästers själ!  
Tomhet är ett gruvsamt öga.

Låna mig av bergens lyse!  
Skänk en eldfläkt från din öken.  
Ljus och motljus ly och lä.

Mödan som välsignar möda.

Då till rummet kommer bergen.  
Rymden mättas. Syner bär...  
Fromhets ljud ur luften stige!

Änglar spelar en konsert.<sup>41</sup>

Faktatexten är hämtad ur en 23-sidig artikel som är helt dedikerad till beskrivningen av altaret. Därför har jag bara kunnat välja ut en liten del av den.

The Crucifix stands near the centre and almost alone; the figures on the sides are arranged in groups. The three forms at the left are moved by human sympathy to the point of physical pain. Nearest Christ, who turns His head to her, with her hands in a clasp of anguish upraised toward Him, kneels the comparatively small form of Magdalene, a symbol of agonized despair. Her emotional torment moves her very mantle, disturbs the wayward tresses of her hair, seeks expression in her moving, protruding fingers, struggling to free themselves from the series of firm folds of drapery that clamp her arms as if with iron rings. Her unrestrained protest prepares us for the more dignified grief of Mary, whose figure rises directly behind her and forms an effective contrast: Magdalene, near, small, human, disturbed; Mary, distant, heroic, tragic and contained. The wavy lines, the fluid movement, the noisy emotionalism of Magdalene are now rejected. Mary's mantle is white and cold, her form is rigid and firm, her face lifeless, her eyes closed. Her fainting body threatens to fall backward with

a movement so abrupt as to seem anatomically impossible but all the more terrifying on this very account.<sup>42</sup>

När man läser Hillbäcks dikt så ser man att andra krafter är i spel här jämfört med det förra exemplet. För det första syftar titeln, "Mathis målaren i Isenheim" med allra största säkerhet både på Isenheimaltaret och på Hindemiths opera och symfoni *Mathis der Maler* från 1934–1935. Denna flermedialisering gör dikten semantiskt expansiv; den pekar delvis bort från altarbilderna och mot ett annat medium. Tre medier är alltså i spel i dikten, som anknyter till en klassisk ekfrastisk tradition att skildra själva skapandet av bilden samtidigt med bildbeskrivningen.<sup>43</sup>

Titeln skapar alltså en semantisk expansion medan diktens första strof skapar en semantisk fokusering; ordet "ögonpunkten" aktiverar vårt mentala bildseende,<sup>44</sup> får oss så att säga att "mentalt skärpa blicken". Nästa rad introducerar Frälsaren, som är altarets centralgestalt när det är stängt. Maria Magdalena beskrivs i den fjärde raden som "gravens fjärl" vilket kan syfta på hennes dräkt som breder ut sig på marken. "Ringhets sken och kropp" kan syfta på hennes position, bedjande på knä. Här finns diktjaget med: "ger jag ringhets sken och kropp" (min kursivering). Den andra och den sjunde raden talar om mörker och skuggor, och scenen med den korsfäste och de sörjande är målad mot en mörk bakgrund, vilket väl kan kopplas till det oväder som ska ha drabbat staden när Jesus korsfästes. Diktjaget/konstnären målar sankt Antonius "blott och bart ur armods sinne" och utbrister: "Giv ett bröd åt mästers själ/Tomhet är ett gruvsamt öga" och han blir bönhörd: andra delen av dikten representerar altaret med de yttre vingarna öppna, en mycket ljusare uppsättning bilder. Här får vi se bebådelsen, födelsen och änglakonserten.

Även om det finns många element ur altaret representerade i dikten, så saknas lika många:

Maria Magdalena nämns, men inte Jungfru Maria, Sankt Antonius finns med, men inte Sankt Sebastian. Dessutom får vi följa altarets skapelse genom målarens ögon, vilket är ett narrativt inslag som pekar bort från själva målningen som statisk bild. Dikten utgör ett växelspel mellan skapelse och skapare, mellan semantisk fokusering och semantisk expansion, mellan syn och hörsel. "Mathis målaren i Isenheim" anknyter alltså till den ekfrastiska tradition där konstnären själv inkluderas. På ett mycket subjektivt plan, inifrån Mathias Grünewalds huvud, får vi i Hillbäckes dikt följa skapandet av altarbilderna och konstnärens känslor inför det: "Blott och bart ur armods sinne/sankt Antonius jag målar." Skapandeprocessen börjar i moll, med den korsfäste Jesus och sankt Antonius frestelser, och slutar i dur med änglakonserten: skapelsen är fullbordad.

Man kan med lätthet konstatera att Hillbäckes dikt inte skulle kunna fungera som faktatext, även om den fick en mer prosaliknande layout. Det finns ingen riktig beskrivning av bilderna, inget tydligt rum som bilderna kan ockupera. Dikten pendlar mellan yttre bildvärld och inre själstillstånd, och är lika mycket en tolkning av målaren som av målningen. Gör det då "Mathis målaren i Isenheim" till en fiktionstext i högre grad än "The Hunters in the Snow"? Egentligen inte, båda dikterna är fiktiva texter, just i sin egenskap av att vara dikter. Men den semantiska expansionen hos Hillbäck, i kontrast till den semantiska fokuseringen hos Williams, ger Hillbäckes dikt ett lägre sanningsanspråk, en lägre "reality effect", för att tala med (en översatt) Barthes.

Alla texter, även facktexter, har ett tolkande förhållande till sitt ämne, och det ser man inte minst i Arthur Burkhardts artikel om Isenheimaltaret. Det blir tydligt av beskrivningen att det finns ett tolkande subjekt: "The spectral figures all *seem* to stand *like reliefs* in the same plane. As the cross is placed in the very foreground, Magdalene's head, *violently* thrown back, *ap-*

*pears* to come out of the picture to approach us."<sup>45</sup> I följande stycke skapar den poetiska beskrivningen av Maria Magdalenas uppenbarelse en sorts känslomässig stegring som avslutas med en kraftfull liknelse: "Her emotional torment moves her very mantle, disturbs the wayward tresses of her hair, seeks expression in her moving, protruding fingers, struggling to free themselves from the series of firm folds of drapery that clamp her arms as if with iron rings."<sup>46</sup> Detta stycke skulle i en annan kontext kunna uppfattas som poesi.

### SLUTSATS

De tidiga konstkritikerna och konsthistorikerna gick i dialog med målningarna, deras tolkningar utgjordes av föreställningar kring verkets innehåll och dess tillkomst, föreställningar som genererade berättelser. Heffernan talar exempelvis om en "narrative impulse" hos Vasari och Diderot, som han sedan ser även hos Meyer Schapiro.<sup>47</sup> Konstvetenskapen talar för bilderna, och den som talar om den andre, representerar honom. Och representation innebär alltid tolkning. Innebär det då att alla texter befinner sig på samma nivå på skalan mellan fakta och fiktion, att det inte går att göra någon skillnad mellan dem? Nej, ändå inte. Men skillnaderna ligger inte i innehållet, som ju kan vara lika "sant" i en fiktionstext som i en faktatext, och inte i heller nödvändigtvis i layouten; både prosa och prosalyrik är uppställda som vilken text som helst på baksidan. Fiktionstextens språkliga form och stil behöver inte heller utmärka sig som särskilt "litterär" eller lyrisk, det räcker med att gå till Borges och hans imitationer av olika texttyper för att inse det.

Visst är mycket lyrik utpräglat lyrisk och innehållet i en roman kan oftast utan tvekan säga oss att det måste röra sig om fiktion. För det mesta kan vi skilja på faktatexter och fiktionstexter utan att behöva fundera så mycket på det. Men om man blir ombedd att reflek-

tera över det kan man inte i rättvisans namn påstå att det är frågan om en artskillnad, för vore det så, behövde man aldrig tveka och frågan skulle inte ens uppkomma. Svaret måste vara att den avgörande skillnaden ligger i kontexten, och därmed i konventionen. Marcel Duchamp placerade en pissoar i en konsthall, och den förvandlades till konst eftersom människor betraktar föremål utställda i en konsthall som konst. Det var kontexten och därmed konventionen som ändrades. När vi tar del av en dikt finns den vanligtvis i en kontext: i en diktsamling på ett bibliotek eller på lyrikhyllan i bokhandeln, under "Veckans vers" i morgontidningen. Den är uppställd på baksidan på ett sätt som signalerar poesi. Ändå består den kanske helt enkelt av ett utsnitt ur en bruksanvisning från Ikea. Men just där och

då har den blivit dikt. Den har förvandlats till en bruksanvisning från Ikea till en representation av en bruksanvisning från Ikea.

Samma sak gäller omvänt: när jag exempelvis läser Kleiners beskrivning av *Hunters in the Snow* så tänker jag mig inte för ett ögonblick att det jag läser är poesi. Inte för att texten inte är poetisk, utan för att den befinner sig i fel forum. En konstvetenskaplig artikel tolkar ett konstverk precis som en ekfras gör det, men med olika mål. Eftersom författarintentionen är utanför vår räckvidd så är det kontexten som får avgöra för oss vilka respektive mål är. Ett mål kan man dock säga att konstvetenskapliga texter och ekfraser har gemensamt: de vill närma sig någon sorts sanning, bara på olika sätt och med olika medel.

1. Frågan om fakta och fiktion diskuteras i många litteraturvetenskapliga sammanhang, inte minst inom narratologin. Jag begränsar mig dock i föreliggande text till att diskutera frågan utifrån ett intermedialt perspektiv, även om jag emellanåt anknyter till narratologin.
2. Marcel Paquet, *Magritte*, Köln: Taschen, 2000, s. 9 och 67f.
3. James A W Heffernan, *Cultivating Picturacy. Visual Art and Verbal Interventions*, Waco, Texas: Baylor University Press, 2006, s. 14. Se också James A W Heffernan: *Museum of Words*, Chicago: University of Chicago Press, 1993, s. 176: "This critique originates with Plato, the first western theorist to use the mirror as a metaphor for artistic representation. When Plato compares the painter to a person holding a mirror up to the universe, he does so precisely to argue that painting appeals to our basest impulses: manipulating appearances, it represents not the true dimensions and proportions of things but only their appearances, so that 'the body which is large when seen near, appears small when seen at a distance' (*Republic* 10.602)."
4. Heffernan 2006, s. 42. Detta påstående kan naturligtvis ifrågasättas. Vad innebär det att tala för sig själv? En bild talar också till sina betraktare, men med andra, icke-verbala, medel. Men om vi här och nu med "att föra sin egen talan" menar att kunna förklara sig och argumentera för sin sak på ett sätt som många människor oberoende av varandra kan förstå, så är det en uppgift som språket måhända är bättre lämpat för.
5. För en diskussion kring detta, se exempelvis W. J. T. Mitchell, *Iconology. Image, Text, Ideology*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.
6. Björn Larsson, "Litteraturen och dess förhållande till verkligheten. Att falla eller inte falla för den referentiella frestelsen", i *Kungliga Humanistiska Vetenskapsamfundets årsberättelse*, Stockholm: Almqvist & Wiksell, 2002/2003, s. 36.
7. Barbara Herrnstein Smith, "Poetry as Fiction", i *New Literary History* 2 (1971), s. 271.
8. För en diskussion kring kontraktet mellan författare och läsare, se exempelvis Poul Behrendts bok *Doppeltkontrakten. En estetisk nydannelse* 2006.
9. Christer Johansson, "Fictionality Dissolved. On Four Different Representational Pheno-

- mena”, i Lars-Åke Skalin (red.), *Fact and Fiction in Narrative. An Interdisciplinary Approach*, Örebro: Örebro University Library, 2005, s. 268.
10. Ibid., s. 272.
  11. James Phelan, *Living to Tell about It. A Rhetoric and Ethics of Character Narration*, Ithaca: Cornell University Press, 2005, s. 18.
  12. Se Stuart Hall, *Representation. Cultural Representations and Signifying Practices*, London: Sage, 1997, s. 16: ”The word stands for or represents the concept, and can be used to reference or designate either a ‘real’ object in the world or indeed even some imaginary object, like angels dancing on the head of a pin, which no one has ever actually seen.”
  13. ”Det är fullt möjligt, både i skrift och tal, att lyckas med den språkhandling som består i att med hjälp av språket referera till entiteter som existerar utanför och oberoende av språket.” (Björn Larsson, ”Litteraturen och dess förhållande till verkligheten. Att falla eller inte falla för den referentiella frestelsen”, *Kungliga Humanistiska Vetenskapssamfundets årsberättelse*. Almqvist & Wiksell International, Stockholm, 2002/2003, s. 21.)
  14. James Heffernan (red.), *Representing the French Revolution. Literature, Historiography, and Art*. Hannover/London: The University Press of New England, 1992, s. ix.
  15. Några av de olika ekfrasdefinitioner som har föreslagits kretsar kring denna formulering: Leo Spitzer, ”The Ode to a Grecian Urn, or Content vs. Metagrammar”, *Comparative Literature* 7 (1955), s. 218: ”The description of an objet d’art by medium of the word”; Heffernan 1993, s. 3: ”The verbal representation of visual representation”; Claus Clüver, ”Ekphrasis Reconsidered. On Verbal Representations of Non-Verbal Texts”, i Erik Hedling m.fl. (red.), *Interart Poetic. Essays on the Interrelations of the Arts and Media*, Amsterdam: Rodopi, s. 26: ”Ekphrasis is the verbal representation of a real or fictitious text composed in a non-verbal sign system”.
  16. Yacobi, Tamar, ”Interart Narrative. (Un)Reliability and Ekphrasis”, i *Poetics Today* 21 (2000), s. 711–749.
  17. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Farnham/Burlington: Ashgate, 2009, s. 5.
  18. Ibid., s. 2.
  19. Hans Lund, ”Litterär ekfras”, i Hans Lund (red.), *Intermedialitet. Ord, bild och ton i samspel*, Lund: Studentlitteratur, 2002, s. 183.
  20. Kathryn Gutzwiller, ”Seeing Thought. Timomachus’ Medea and Ekphrastic Epigram”, i *The American Journal of Philology* 3 (2004), s. 342f.
  21. G. E. Lessing, *Laokoon. An Essay Upon the Limits of Painting and Poetry*, övers. Ellen Frothingham, Mineola, New York: Dover Publications, 2005 [1898], s. 18.
  22. Roland Barthes, ”The Reality Effect”, i Dorothy J Hale (red.), *The Novel. An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*, Oxford: Blackwell, 2005, s. 231f.
  23. Det råder oenighet inom ekfrasforskningen kring huruvida konstvetenskapliga texter ska räknas som ekfraser. Jag anser att de ska det.
  24. Påpekad av Arne Melberg under ett symposium om fakta och fiktion vid Lunds universitet, 3 mars 2011.
  25. Heffernan 2006, s. 53f.
  26. Den skönlitterära ekfrasen kan representera ett existerande eller ett fiktivt konstverk. De flesta ekfrasforskare är överens om att ekfrasen kan representera fiktiva konstverk, men det saknas inte helt motargument. Anders Mortensen hävdar i sin artikel ”Vision och estetisk projicering”, i Ulla-Britta Lagerroth m.fl. (red.), *I musernas tjänst*, Stockholm/Stehag: Symposion 1993, s. 229, att ”det är någonting lurtt med själva föreställningen om transformation av fiktiva bilder” eftersom den ekfrastiska traditionen är mimetisk och bygger på representation av faktiska bilder. Jag tror att man måste se representationsformen i sig som en estetisk strategi, och den är densamma oavsett om det är faktiska eller fiktiva bilder som representeras. Eftersom frågan om fiktiva ekfraser är rätt komplicerad, kommer jag dock här att koncentrera mig på ekfraser som utgår från existerande bilder.
  27. Hans Lund, *Texten som tavla. Studier i litterär bildtransformation*, Lund: Studentlitteratur, 1980, s. 34.

28. Ibid., s. 35.
29. Dikterna är valda eftersom de utgör goda exempel på ekfraser som förhåller sig olika exakt till ursprungsmediet, alltså bilden de representerar. Faktatexterna är valda för att illustrera hur facktexter skiljer sig från skönlitterära texter. Man ska naturligtvis ha i åtanke att facktexter kan skilja sig åt i subjektivitet, även om det antagligen är ytterst få facktexter som är helt renons på spår efter författarens värderingar eller åsikter. Gemensamt för dem är dock att kontraktet de upprättar med läsaren är att det som står där är sant.
30. William Carlos Williams, *Pictures From Brueghel and Other Poems*, New York: New Directions Publishing Corporation, 1962, s. 5.
31. Fred S Kleiner, *Gardner's Art through the Ages. The Western Perspective*, Boston: Wadsworth, Cengage Learning, 2010 [2006], s. 521.
32. Heffernan 1993, s. 168.
33. Valerie Robillard, "Still Chasing Down the Greased Pig", i Jens Arvidson m.fl. (red.), *Changing Borders. Contemporary Positions in Intermediality*, Lund: Intermedia Studies Press, 2007, s. 265.
34. Ibid., s. 263.
35. Wendy Steiner, *The Colors of Rhetoric. Problems in the Relations Between Modern Literature and Painting*, Chicago: The University of Chicago Press, 1982, s. 89f.
36. Emma Tornborg, *What Literature Can Make Us See. Poetry, Intermediality, Mental Imagery*, Malmö: Bokbox förlag, 2014, s. 48ff.
37. Scott F. Grant, "Copied With a Difference. Ekphrasis in William Carlos Williams' *Pictures from Brueghel*", i *Word & Image* 15 (1999), s. 66, kursiv i original. Det verkar dock som om den titel man oftast brukar förknippa målningen med är *The Hunters in the Snow*.
38. Med ett undantag: krucifixet i fjärde strofen. Det finns inget krucifix i målningen. Se Heffernan 1993 för en vidare diskussion kring detta.
39. Barthes 2005, s. 232.
40. Ibid.
41. Ella Hillbäck, "Mathis målaren i Isenheim", i *Lovsångens fält*, Stockholm: Bonniers, 1962, s. 47f.
42. Arthur Burkhard, "The Isenheim Altar", i *Speculum* 9 (1934), s. 59.
43. Jämför exempelvis Homeros berömda sköldbeskrivning.
44. Se Tornborg 2014, kapitel 4.
45. Burkhard 1934, s. 58, mina kursiveringar.
46. Ibid., s. 59.
47. Heffernan 2006, s. 51, 55.

## SUMMARY

### *Fact and Fiction in Ekphrastic Representations*

How do we distinguish between fictional and factual texts? Is there an inherent difference between the language used in, for example, a poem, and a text in an art history book? Or is it merely a matter of context? Ekphrastic texts have a special place in discussions about fact versus fiction, since they often (though not always) relate in various ways to existing media products such as paintings, photographs and sculptures, and since they have been traditionally used as substitutes for actually seeing, for example, a work of art.

In this article I investigate ekphrastic poems and factual texts which represent the same art works, in order to discuss the issue of fact and fiction in different kinds of texts.

*Keywords:* Ekphrasis, fact, fiction, context, representation.