

Karin Sanders

Fanget mellem ord og billede

Betragtninger over ekfraseteorier og køn

Med et glimt i øjet har en af de fremtrædende amerikanske ord-billede forskere, James Heffernan, udtrykt, at forholdet mellem litteratur og visuel kunst i de senere år er blevet en hel intellektuel industri.¹ Der er da også noget svimlende over forsøget på at beskrive forholdet mellem ord og billede, hvis man skal forholde sig til blot nogle af de mange, ofte indbyrdes udskiftelige, definitioner, der omhandler visuelle og verbale relationer: kunstkomparation, *sister arts*, *interart*, »verbo-visuelt Gesamtkunstwerk«, det synæstetiske, *ut pictura poesis* og ekfrase.² Det er det sidste begreb, som her skal diskuteres. Hvad betyder det? Er det blot og bart et æstetisk retorisk begreb? Har det noget at sige om kultur, ideologi, politik? Er det muligt at relatere ekfrase til kønsproblematikken?

Definitioner og problemer

Ofte defineres ekfrase som en poetisk genre, hvor et digt tager et visuel kunstværk som sit objekt og giver det liv, stemme. Men en bredere definition, som den James Heffernan og andre foreslår, nemlig, at ekfrase er en verbal repræsentation af en visuel repræsentation, holder sig ikke inden for denne genregrænse. Det vigtigste i denne korte og rummelige formulering ligger i, at ekfrasen altid er en dobbelt repræsentation, hvor sproget (i dets mulige former og forskellige genrer) så at sige gentager dét, kunstværket viser. Der ligger da heller ikke i den oprindelige betydning et krav om, at ekfrase skal være del af én genre, poesien. Etymologisk stammer ordet [»ekphrassein«] fra græsk, og betyder at »udtale« eller »udtrykke«, eller at beskrive en ting eller et kunstværk.³ Det er ekfrasens hensigt at gøre skriften så tydelig som muligt, således at læseren synes at 'se' det, der beskrives, om ikke *med*, så *for* sine egne øjne. Der er altså tale om en dobbeltbevægelse ud mod objektet og ind mod det modtagende øje, hvis delte funktion det er både at læse ord og se billeder.

Ekfrase er altså et greb, litteraturen benytter sig af for – på en mere eller mindre bogstavelig måde – at gengive et virkeligt eller opdigtet kunstværk. Og

man kunne sige, at ekfrase både ønsker at gøre dét, *ut pictura poesis* gør, nemlig antyde et slægtskab, en lighed, mellem kunstarterne og så gå et skridt videre ved i langt højere grad at problematisere slægtskabet.⁴ Vi finder derfor i ekfrase en slags insisteren på et andet, fremmed kunstværks væren i sproget, og på en ofte poetisk formidling af den visuelle tilstedeværelse. Vi kunne se det som en skyggespil, hvor det visuelle kunstværk belyses og gøres bevægeligt af pennen, tydeliggøres i de aftegninger, der gives udtryk i sproget.

Ekfrasedefinitionerne rummer altså ofte mere end blot og bart forestillingen om ordenes reproduktion af et sansemæssigt kunstobjekt.⁵ Jean Hagstrum kalder ekfrase et retorisk trick; Wendy Steiner taler om en koncentreret bevægelse i et enkelt øjeblik;⁶ Murray Krieger derimod definerer det mere spidsfindigt, når han påstår, at vi ved at se ind i ekfrasens univers ser ind i en illusorisk repræsentation af noget, der ikke kan repræsenteres.⁷ Han ser ekfrasen som magiske transformationer i sproget, en slags romantisk forestilling om en tid før syndefaldet, en utopisk korporlig sprogdrom om forskel. Og han taler ligefrem om ekfrasen som et slags poesiens narkotika, der hungrer efter sit rumlige fix.⁸ Andre, som John Hollander, har foreslået at skelne terminologisk mellem faktisk ekfrase, når sproget gengiver et eksisterende kunstværk, og forestillet ekfrase, når det drejer sig om et opdigtet kunstværk.⁹

I ekfrasen kan det til tider forekomme, som om sproget vil bruge det visuelle kunstværk som oplevelseskategori eller moment, som en slag forankring i sanset erfaring. Det visuelle kunstværk, det være sig maleri, skulptur, arkitektur, fotografi eller en kunstgenstand af anden art, omformes via gennemskrivning til noget nyt, der alligevel skal bevare gamle konturer.¹⁰ Det handler altid om noget, der er både fraværende og tilstedeværende. Netop derfor bliver ekfrasen et så potent billede på sprogets poetiske formåen. Det grundlæggende i ekfrasen, nemlig forestillingen om, at sproget kan få os til at se noget fraværende, kan også anskues i sammenhæng med erindringstrangen og dermed også med historieskrivningen. Både erindring og historieskrivning har elementer tilfælles med ekfrasen, som blandt andet Michael Ann Holly har været inde på i *Past Looking*: »I sin kamp for at beskrive noget, der på flere leder ikke længere kan ses, kan ekfrasen fungere som allegori for historieskrivning. Den forsvundne fortid kan ikke genskabes, men trangen til at tale i billeder [speak images, tell pictures] om den, er hele tiden til stede.«¹¹ Det visuelle kunstværk, i dets konkrete tilstedeværelse, bliver på sæt og vis digtets fortid. Denne fortid kan være mere eller mindre ødelagt, lagt i ruiner, for så at blive gravet – nærmest arkæologisk – frem igen.

Ekfrase er forskydningskunst og kan til tider virke som dialogisk kunst, idet der opstår en slags samtale mellem kunstformerne som mellem *et jeg* og *et du*, der til tider kan blive til et flerstemmigt *vi*, eller skabe illusion om *et vi*. Det er

denne metamorfoselignende og fusionsagtige tilstand, den ideale ekfrase søger. Og den idealistiske ekfrase-mager ville sige, at ordet føder kunstværket påny, og at det er i denne genfødsel, at digtet finder sin potens. Men definitionerne varierer, som sagt, og den naivt-positive definition, der celebrerer ordets evne til at beskrive visuelle kunstværker, får da også modspil i mange af de nyere ekfraseanalyser. Der findes i dag en lang række forklaringer på ekfrasens særegenhed. Ikke mange har siden Lessings kategoriske essentialisering af forskelle mellem de plastiske-billedlige kunstarter og de sprogligt-poetiske søgt at opretholde en rigid og skarp skillelinie. Derfor er ekfrasens indbyggede hybriditet, dens blandingsevne, blevet så væsentlig.¹²

Ekfrastiske frontsoldater

W.J.T. Mitchell, som er den, der måske tydeligst trækker ekfrasen ud af et rent retorisk-poetologisk og æstetisk felt og insisterer på dens placering inden for en politisk og ideologisk problematik, mener, at alle repræsentationsformer nødvendigvis er heterogene, at billedet altid har noget verbalt i sig, og at ordet altid rummer noget billedligt. Selv det mest sprogbevidste modernistiske projekt vil, siger han, pege på en slags billeddannelse, også når den afviser dette; og det mest abstrakte billed-rene maleri vil rumme noget af verbal karakter, selv når dette afvises. Inden for repræsentationsformerne kan man ikke finde homogene størrelser.¹³ Dette heterogene forhold, hvor flerfoldighed og indoptagelse af noget fremmed er i centrum, bliver beskrevet som en slags kronisk ambivalens af Mitchell. Han deler Heffernans definition på ekfrase som en verbal repræsentation af en visuel repræsentation, men formulerer en række variationer, som han kalder ekfrastisk umulighed, ekfrastisk håb, og ekfrastisk angst. Han definerer det umulige via begrebet »ekphrastic indifference« således:

»En verbal repræsentation kan ikke repræsentere sit objekt – det vil sige gøre det tilstedeværende – på samme måde som en visuel repræsentation kan. Det kan henvise til et objekt, beskrive det, fremkalde det, men aldrig bringe dets visuelle tilstedeværelse frem, således som billeder kan. Ord kan 'citere' ['cite'] ikke 'synliggøre' ['sight'] deres objekt. Ekfrasen er således en kuriositet.«¹⁴

Når det alligevel lykkes for sproget at skabe en illusion om, at man 'ser' kunstværket, det ekfrastiske håb, taler han om en fri udveksling, der minder om Sister Art forestillingen. »Dette er fasen, hvor det umulige i ekfrasen overvindes i forestillingsevnen eller gennem metaforer, når vi opdager en måde,

hvorpå sproget kan gøre dét, som så mange forfattere ønsker, det skal gøre: 'få os til at se'.« Og endelig siger han om »ekphrastic fear«:

»Dette er modstandsøjeblikket eller modbegæret [counterdesire], som opstår, når vi føler, at forskellen mellem det verbale og visuelle synes at bryde sammen, og hvor det figurative, imaginære ekfrase-begær muligvis realiseres bogstaveligt og faktisk [...] ekfrastisk frygt opfatter denne gensidighed som en farlig promiskuitet og forsøger at regulere grænserne ved hjælp af faste distinktioner mellem sanserne, repræsentationsformerne og deres respektive objekter [the object proper to each].«¹⁵

Som tidligere nævnt er Mitchell meget explicit i sin placering af ekfraseproblematikken som en del af de subjekt-objekt forhold, kulturen vikler os ind i: klasseforhold, kønsforhold, raceforhold. Det samme gælder for en af de yngre amerikanske ord-billede forskere, Grant Scott. Han går så langt i sine formuleringer, at han ligefrem ser ekfrase-teoretikere, »ekfrasister« kalder han dem, som en slags frontsoldater, der bevæger sig ind på tabuerede, farlige områder. »Når vi bliver ekfrasister«, siger han, »begynder vi at iscenesætte [act out] dét, der er forbudt og incestuøst; vi overskrider grænser med en mærkværdig stilfærdighed, som om vi forfølges af en æstetisk politibrigade.«¹⁶ Det er lidt svært at tage et sådant udsagn helt alvorligt, især når han samtidig beskylder så at sige alle »ekfrasister« (bortset fra W.J.T. Mitchell og Mieke Bal) for at være mere eller mindre skjulte Lessing-essentialister, selv når de eksplicit taler for en flerfoldig ord-billed analyse (Norman Bryson f.eks). Også Bryan Wolf, der, som titlen på hans essay »Confessions of a Closet Ekphrastic. Literature, Painting, and Other Unnatural Relations« ellers ironisk antyder, i stor udstrækning korresponderer med Mitchell, rammes af Grants projektiler og bliver beskyldt for i sine ordvalg at stadfæste den ekfrastiske tradition som en marginaliseret diskurs. Wolf, påstår Grant i sin egen billedrige diskurs, giver ekfrasen karakter af en slags ubehagelig, overflødig »dryppen«, som om sproget blot bliver til som billedets giftige affaldsprodukt.¹⁷

I en artikel, med titlen »Going Too Far With the Sister Arts«¹⁸ svarer W.J.T. Mitchell på et spørgsmål om, hvorvidt der er en fare for, at blandingen af tekstlige og billedlige strategier kan gå for vidt. Spørgsmålet indebærer, siger han, et skjult håb om, at vi vil finde frem til teoretiske principper, der vil regulere interart-komparationer og således forhindre os i at gå »for langt«. Vi er, siger han, måske ikke gået langt nok i vores undersøgelse af 'text-image'-forholdet, og han citerer William Blake, der jo er mester i ord-billed sammen-smeltningen: »you never know what is enough until you know what is too much.« Spørgsmålet skal i stedet drejes, mener Mitchell, til et behov for at

finde ind til de love, der driver forskellene, og ikke mindst finde ind til dét, der insisterer på forskelle. Hvilke værdier og interesser tjener de, hvilken magt giver dem autoritet over kunstnerisk og kritisk praksis. Med andre ord, hvis der er et grænsepoliti mellem kunstarterne, hvem arbejder de så for. Og hvorfor.

Mitchells omformulering af spørgsmålet forekommer at være vigtig. Han lægger som nævnt ikke skjul på og er ofte blevet kritiseret for, at han ser ord-billede problematikken som indlejret i en kulturel praksis, der altid vil være præget af ideologiske og politiske facetter. Insisteren på forskellighed bliver i Mitchells regi et ideologisk farvet udtryk for et forsøg på at udradere andethed, fremmedhed osv. Han argumenterer mod essentialisme. Der er ingen »essentiell« forskel, påstår han, mellem digt og maleri, men det betyder ikke, at selv den mest rabiante sister-art scholar ikke kan se forskel på »søstre-ne«. Angsten for at udraderingen eller sammensmeltningen af forskelle skal blive »for meget« og at ord-billede-forskerne skal gå »for langt« kan vi tage roligt, siger han, for vi har en sand overflod af mekanismer, hvormed vi teoretisk differentierer tekster fra billeder, alle med en lang historisk tradition. Han opregner fire: den perceptionelle (øjne versus øre) der har sin rod i bla. Leonardos forbillede med hans privilegering af øjet og omvendt også i Burkes æstetik om det sublime; den konceptionelle (rum versus tid) hvor han kombinerer Newton og Kant, suppleret med Lessings forestillinger om det temporale og spatiale, som, siger han, ligefrem fremviser en homologi mellem det fysiske, det subjektive og det æstetiske; den semiotiske (naturlige versus konventionelle tegn) der har sin rod i Platon og senere Gombrich og Peirce; og den funktionelle eller grammatiske (distinktionerne i moderne symbolteori). Han foreslår så en femte vej, som han kalder »historical criticism«, der nærmest kan forekomme at være en meta-disciplin, idet han beskriver den således:

»Denne tilgang til tekst-billedforskellen drejer sig ikke så meget om etableringen af en sand teoretisk begrundelse for en regulering af komparative undersøgelser af tekster og billeder, men mere om spørgsmålet: hvad er årsagen til modstanden mod disse undersøgelser. Hvad er det, der gør relationen mellem tekst og billede til en polemisk debat i stedet for en neutral, teknisk diskussion? Hvad er det, der gør kunst- og medieforvirringen til en så truende forestilling?[...] Hvorfor synes »søsterskabet« mellem kunstarterne at tage form som en kamp mellem konkurrence køn, klasser og nationer?«¹⁹

Mitchell finder grunden til misèren i den vestlige kulturs tradition for ikonoklasme og viser, hvordan også kønsproblematikken associativt sætter sig ind i

ord-billede diskussionen. I ordet »sisterhood« antydes en lighed (her menes ikke den mimetiske, men forstået som »equality«, ligestilling), der ikke er så lige endda. Således viser den litterære søster sig ofte at være overordnet den maleriske, fordi maleriet i kunstkomparationen dels tilskrives en mangel, »stum poesi«, dels har negative konnotationer via sin »kosmetiske« natur. Han stiller det skarpt op:

»Maleri og poesi stiller kunstneren over for et valg mellem den ydre fremstillings forfængelighed (ofte markeret via en maske eller et spejl) og den indre sandheds renhed (generelt markeret via nøgenhed eller en tekst).«²⁰

Mitchell er blevet anklaget for selv at opretholde en slags grænsekontrol mellem kunstarterne, idet han fokuserer på den latente krigstilstand mellem ord og billede, som han ikke ser som totalt adskilt fra seksuelle, sociale og kulturelle kampe. Hans svar er, måske nok noget arrogant, at hans kritik ikke er præskriptiv, men empirisk, altså ikke at det *bør* være sådan, men at det *er* sådan. Og videre:

»Forestillingen om, at forskellen mellem kunstarterne kan beskrives og reguleres i en »forligsaftale« styret af en overordnet magtinstans – en semiotisk superteori, et kantiansk metasprog – er for mig at se en illusorisk pacificeringsstrategi, der gør sig blind over for den reelle kamp, som animerer kunstarterne. Mit bud på denne krig er ganske simpel; den foregår, men vi har en lang række strategier, hvormed vi pretenderer, at den ikke findes, og det er disse strategier, kritikken bør undersøge og undgå.«²¹

Det er tendensen til at skabe altomfavnende systemer, han kritiserer i semiotikkens forkærlighed for klassificeringer. Kampen mellem ord og billede er i sin yderste konsekvens ideologisk. Også Françoise Meltzer og Grant Scott ser, som Mitchell, en slags krig mellem ord og billede, hvor sproget i brugen af ekfrase søger at overtage, kontrollere og ligefrem anæstetisere billedet som en »anden« ved at indlejre ekfrasen i den poetiske sprogbrug. Grant siger: »Sandelig, forholdet mellem iagttager og kunstværk synes til tider at være foruroligende parasitisk. I stedet for at oversætte kunstværket tager iagttageren det ofte i besiddelse.«²² Og Meltzer skriver »Ekfrase kan ligefrem ses som skriftens forsøg på at undgå billedets magt i en mimetisk orienteret kultur.«²³

I modsætning til Mitchell, Meltzer og Grant, der alle undestreger det ambivalente og til tider aggressivt krigeriske potentiale i ekfrasen, står f.eks. Jean Hagstrums *Sister Art*-tradition, der i langt højere grad peger på en lykkelig

udveksling mellem mere eller mindre ligestillede kunstarter. Det kan ikke undre, at vores ekfrastiske frontsoldat Grant, ser Hagstrum-linien som udtryk for en ekfraselæsning, der bøjer sig for billedets autoritet, »ganske tilfredse med at indtage rollen som underordnet amanuensis«. Hvis man skal ridse det skarpt op, så ser nogle altså ekfrasen som en sprogets generøsitet, en åbning, mens andre ser det som en diabolisk måde, hvorpå sproget demonstrerer sin dominans og magt.²⁴

Medusa-effekter

I sin natur er ekfrase delvist hyperbolsk, noget ekstra, nærmest ekshibitionistisk og pyntende. Det er derfor ikke ualmindeligt, at ekfrasedigtning ofte beskrives i termer, der er kønsladede, altså som en billedlig, ornamentagtig kvindelighed. Vi finder det igen tydeligst i Lessings meget kønsladede essentialisering, hvor tid og ord forbindes til maskulin fremdrift, og billede og rum til feminin stilstand.²⁵ Også i retorikken ligger der ofte en indirekte appel til den skrivende om »mandligt« mådehold. Vi kender det fra Aristoteles, der foretrækker handling og fremadskridende, udtømmende katharsis, frem for digressioner og stasis, og fra Platon, der trods sin generelle kritik af mimesis er fortalende for tydelighed i de mimetiske repræsentationer og derfor advarer mod beskrivende broderier. Ekfrasen indeholder latent en 'formegethed', som skal holdes i skak. For ikonoklaster ses ekfrasen ofte som irrationel udsmykning, som kvindelig flerfoldig farlighed, der truer klarhed og rationel tankegang.

Igen er Mitchell nok den, der tydeligst har formuleret kønsperspektivet som led i ekfraseproblematikken. Mens hans definition på ekfrastisk håb, som jeg tidligere beskrev, let kunne ses som en slags Pygmalioneffekt, der ser sproget som suveræn bevægelse og aktiv operatør over for det passive billede, så kan ekfrastisk frygt med Mitchells egen formulering ses som en Medusa-effekt, hvor det døde billede i sin rigide stasis forhindrer sprogets bevægelighed og ligefrem forstener det. Begge definitioner er tydeligt kønskodede. Især Medusa-effekten har optaget »ekfrasisterne«. James Heffernan har således givet sit bud: »Den ekfrastiske Medusa-model kan [...] fremkaldes hver gang konflikten mellem ord og billede [...] bliver til en konflikt mellem mandlig autoritet og kvindelig evne til at fortrylle, underminere eller true denne«.²⁶

Et poetisk eksempel på en Medusa-effekten finder vi mod slutningen af Goethes trettende romerske elegi. Digtet, der behandler en erotisk situation, beskriver en sovende kvinde, som med sine lukkede øjne kan gribes af elskerens og digterens blik. Hendes begyndende opvågningen er en trussel mod iagtagers ro: »Einen Druck der Hand, ich sehe die himmlischen Augen / Wieder

offen – O nein! laßt auf der Bildung mich ruhn! / Bleibt geschlossen! ihr macht mir verwirrt und trunken, / ihr raubet / Mir den stillen Genuß reiner Betrachtung zu früh [...].« Trods digter-elskerens bøn om, at øjnene skal forblive lukkede, åbnes de, hvorved kvinden symbolsk synes at overtage og afslutte digtet og hermed udelukke læseren fra at læse/se, hvad der måtte komme: »Blick ihr ins Auge! Sie wacht! - Ewig nun hält sie dich fest.«²⁷ Nicholas Boyle har i sin monumentale biografi over Goethe netop forbundet disse slutlinier til Medusablikket:

»ved at slutte med et blik på evigheden, bliver det [blikket] selv statuarisk: et øjeblik, bogstavelig talt et »øje-blik« [‘twinkling of an eye’ (Augenblick’)], internaliseres i den litterære ekvivalent af marmor [...]. De sidste ord antyder på een gang en evig fastholdelse/fascination fra manden af kvinden, et evigt favntag og et stadigt seksuelt begær, og samtidig en fastfrysning, via Medusas blik, til et kærlighedsmonument [...] som kommende generationer kan beundre. Skønt Goethe skarpsindigt skriver digtet ud fra sin manglende evne til at skrive det, lykkedes det kun, fordi digtet bryder af netop dér, hvor det gør, på dét tidspunkt, hvor kærlighed og liv overtager digtet, hvor kvinden selv bliver aktiv [...].«²⁸

I modsætning hertil finder vi bl.a. i den femte af Goethes romerske elegier en modsat process, nærmest en Pygmalion-effekt, hvor det synlige, kvindekroppen, kærtegnes gennem de digteriske ord, således at den bliver til et objekt, der følger sig under pennen. Om dagen bruges digterens hånd til at blade i lærde bøger om antikken, om natten bruges hånden til formende kærtegn af en kvindekrops skulpturlignende kurver. Her forbliver den sovende kvinde i søvnens favn: »Überfällt sie der Schlaf, lieg ich und denke mir viel. / Oftmal hab ich auch schon in ihren Armen gedichtet / Und des Hexameters Maß leise mit fingernder Hand / Ihr auf den Rücken gezählt. Sie atmet in lieblichem / Schlummer [...].«²⁹ I begge elegier, som her blot skal stå som korte eksempler, overmander sproget enten billedet (den femte elegi) eller billedet overmander sproget (den trettende elegi). Kvindekroppen er hos Goethe brugt som synligt kunstobjekt, der enten kan forvandles gennem skriftens modelleren til poetisk sprog, eller modsat et øjeblik (Augenblick) tillades at stirre tilbage med et tavst blik og således få digtet til at forstumme.

En malerisk effekt

Det er ikke blot som spor i det poetiske eller litterære sprog, at Medusa-effekten dukker op i de kritiske analyser, også i kunstkritikken har den fået relevans. Her er der ganske vist ikke tale om ekfrase, hvor sprogets relation til billedet er i fokus, men omvendt billedets relation til sproget. Henholdsvis den franske Louis Marin og den hollandske Mieke Bal har som kunstteoretikere kastet lys ind fra sidelinien på det ord-billede spil, vi ser i de poetiske eller litterære ekfraser. Begge bruger Caravaggios *Medusas hoved* som eksempel. Således mener Marin, at Caravaggios konkave maleri af Medusas afhuggede hoved ikke blot i motiv påkalder sig forsteningseffekt, men også i selve malemåden og farvesproget.³⁰ For Marin skal forholdet mellem det visuelle og det verbale ses som en oversættelse fra maleri til diskursivt sprog. Processen, der transponerer syn til ord kan, siger han lidt kryptisk, ses som en særegen retinal, visuel støj, som gør os til offer for sprogets mumlen. Det konstante pres på øjet, som synoplevelsen udgør, må nødvendigvis omformes og gøres læseligt via en lang række tricks, hvis vi skal være i stand til at formulere os gennem ord om maleri. Marin foreslår således, at man i Caravaggios maleri kan iagttage en synseffekt, som flyder ind i den diskurs, der sprogligt forsøger at behandle maleriet. Det magtfulde Gorgon-hoved producerer, netop pga. den markante synseffekt maleriet udstråler, en anden diskurs, som er forskellig fra det sprog, vi finder i allerede formulerede teorier. Det skyldes, at Caravaggios farver sætter sig i stedet for handling, at »repræsentationsøjeblikket« overtages af »synsøjeblikket«. Og når denne synseffekt via farvernes magt eksploderer inden for repræsentationen, produceres en Medusa-effekt, der forstener og udraderer narrativ repræsentation. Det er således Marins påstand, at Caravaggios overtydelige brug af farveeffekter udfordrer de klassiske krav om imitation af antikke modeller og ignorerer, eller ligefrem ødelægger, den herskende tradition, der forudsætter tilstedeværelsen af en tegning eller skitse under maleriet.³¹ En sådan tegning er ofte set som det usynlige-synlige, maleris sjæl. Omvendt er farverne det synligt-usynlige, overfladen og den ydre repræsentation. Ved at give farverne en så radikal effekt, som han gør, overser Caravaggio bevidst denne dobbelthed, og forsømmer således at skabe en kombination af ydre-indre, som via skitsen under maleriet peger på ideen, narrationen, måske ligefrem skriften.

Medusa-effekten er for Marin ikke blot en overdreven visualitet; Gorgon-blikkets apotropæiske effekt skaber et særligt forhold mellem ord og billede. Således skærer farvernes insisteren og Medusas forstenende blik ikke blot narrativiteten væk, men ødelægger også billedets evne til at rumme selvrefleksion. Den manglende formidling mellem det fortællende og det visuelle

resulterer i en radikal og overdreven visualitet, Medusa-effekten. Billedet vender sig nærmest ødelæggende mod sig selv eller, som han noget flot og kryptisk formulerer det: mimesis bruges til at ødelægge mimesis.³²

Også den hollandske kunstteoretiker Mieke Bal tager Caravaggios Medusa-hoved under lup med det formål at problematisere relationen mellem ord og billede. Hun ser bl.a. maleriet som en sproghandling:

»At vise Medusas dødbringende karakter i et maleri er en måde, hvorpå sproghandlingen 'Se! Sådan er det' erstattes med 'Lad vær at se nu'. Denne erstatning demonstrerer, hvor risikabelt det er at se, hvor vovet udstilling er. Lad os ikke glemme, at skønt Medusa beskyldes for at dræbe ved hjælp af blikket, så endte hun selv som død ved at blive set på. Var dette et drab vendt indad, en injektion af dødsdriften, måske et selvmord? Eller er 'at-blive-set-på' det samme som at se? Dette ville medføre en forvirring mellem subjekt og objekt, af 'første' og 'anden person' [...].«³³

Hos Bal er det narrative, myten om Perseus og Medusa, delvist opløst af billedets konfrontalitet, men ikke af samme grund som den Marin formulerer. Hun medlæser istedet den kunsthistoriske påstand om, at Caravaggios *Medusas hoved* skulle være malerens selvportræt, hvilket jo så får Gorgon-monsteret til at skifte køn. Volden, kønsforvirringen og den truende forstening virker imidlertid ikke totalt lammende hos Bal, hverken for maler, det maledede objekt, eller tilskueren. Der opstår i stedet en anden form for narrativitet:

»Blikket, der ser væk, sætter narrativiteten igang ved at forvandle figuren til en narrativ karakter, ikke den gamle om Perseus, men den visuelle, i hvilken der sker noget mellem en malet artefakt og en iagttager. Medusa ser væk for herved at få dig til at se væk sammen med hende, for at flygte fra myten, der fastholder hende i [...] den forskrækkende rolle. Medusa 'taler' visuelt med en pågående facon, inciterer 'dig' til, sammen med hende, at kigge efter frygtens virkelige udspring, placeret i den ideologi der forvandler kvinder til uhyrer.«³⁴

Mens Marins formål er at forstå, hvordan sproget forholder sig til en 'læsning' af maleriet, så er det Bals interesse at afkode det betydningsspil, der opstår mellem maleri og tilskuer i det museale rum. For hende er det afhuggede hoved ikke blot kønsudveksleligt, men sætter en dynamik igang mellem billede og iagttager, der får konsekvenser for, hvordan vi kulturelt, historisk og ideologisk *ser* eller har lært at *se*. Hun gør med andre ord aflæsningen af Medusa-

billedet til et epistemologisk problem, hvor kønsproblematikken ligger centralt.

En forstenende hvisken

I Marins og Bals respektive bud på den maleriske Medusaeffekt kan vi, som vi har set, finde spor, der fungerer som malerisk pendant til den problematik, der sprogligt opstår i ekfrasen. Afslutningsvis vil jeg ganske kort se på et litterært eksempel, hvor Tizians maleri af *Den bodfærdige Magdalena* indgår i et særegent spil mellem syn og stemme, nemlig Christian Winthers novelle »Skriftestolen« fra 1843. Vi befinder os i Italien, hvor forberedelser til en ny kirkeindvielse er under vejs. Den unge arkitekt, der har bygget kirken, betror en hemmelighed til en ven, en ung siciliansk adelsmand:

»De veed, at Akustikkens Virkninger undertiden spille os Bygmestere mangt et Puds, hvor vi mindst ventede og mindst ønskede det. Et Træf, en Hændelse har lært mig, at naar man staar her – *her* paa denne hvide Marmorflise, saa hører man aldeles tydeligt hvert Ord selv af den sagteste Hvisken histnede, langt herfra – *der*, hvor De seer den næstsidste Skriftestol staae, uden at de, der befinde sig paa Linien mellem disse to Punkter kunne fornemme et eneste Ord, om de end ere nok saa nær hiint Sted.«³⁵

Efterladt i kirkerummet placerer adelsmanden sig på marmorflisen, mellem »*her*« og »*der*« og fryser bogstavelig talt til en marmorstatue, da han genkender sin unge hustrus stemme fra skriftestolen, mens hun til præsten bekender, at hun nærer en dyb passion for en anden mand, og at hun har planlagt et rendezvous med ham næste morgen.

Om morgenen begiver ægtemanden sig til sin kones værelser og beder om at måtte se på det maleri, som hænger på hendes sovekammervæg. Under sengetæppet ser han en kontur af elskerens krop og sætter sig på hans hoved. Mens han således langsomt kvæler den forsmædelige rival, idet han bogstavelig talt gør ham tavs, bliver han selv poetisk talende.

»Uden at ændse de uvilkaarlige, rasende convulsivske Bevægelser af den i Dødsangst Bestedte, vedblev Marchesen med rolig og fast Stemme:

»Hvor er det dog fuldendt, dette Billede! Hvor ædelt og ægte kydisk dækker ikke den skønne, bodfærdige Synderinde sine nøgne Skuldre og

sin Barm med de lange, gule Lokker og med de fine, veldannede Hænder, medens det fromme, sønderknuste Blik taareblændet stirrer didop, hvorfra Naaden og Forbarmelsen skal komme! Man kunde blive Digter ved at betragte et saadant Kunstværk!«³⁶

Mens han således med ironisk præcision beskriver maleriet, dræber han som nybagt »Digter« elskeren med sine ord og fastfryser samtidig hustruen til en dødlignende, kold marmorstatue, mens hun i det tilstødende værelse lytter til mandens maleribeskrivelse. Ironien bliver dobbelt, da det viser sig, at elskeren er den unge arkitekt, der tidligere havde gjort manden opmærksom på den akustiske »voyeurisme« i kirkerummet. Der er således tale om en boomerang-effekt, hvor hørelse og syn er sammenflettet med forstening og drab. Ligesom hustruens konfessionelle ord forplantede sig til en synlig, fysisk dødlignende effekt hos den medlyttende ægtemand, så gentages det, da ægtemanden bevidst får elskovsparret til at forstumme: arkitekten dræbes; hustruen gøres tavs, idet hun ikke kan sige noget uden at bekende sin skyld. I denne narrativt fortættede scene opstår en billed-sproglig ironi, hvor syn og hørelse, ord og billede, forskyder sig ind i hinanden, erstatter hinanden og tildels destruerer hinanden. Ordene dræber gennem billedet, simultant med maleribeskrivelsen.

Maleriet selv fører et dobbeltsprog mellem synd og fromhed, idet Tizians Magdalene med sine arme og lange hår på een gang blotter og skjuler den syndige/blufærdige krop, samtidig med at de himmelvendte øjne kontrasteres med den sensuelt åbne mund. I Winthers novelle er der ikke tale om et eksplicit Medusa-motiv, som hos Caravaggio, eller om at gøre et sprogligt univers stumt, som i Goethes trettende elegi, men om en illustration af forholdet mellem ord og billede, hvor ordene – via billedet – skaber fatale forstenende effekter. Novellen slutter med, at ægteparret sammen går i procession til kirkeåbningen: »Medens hendes Ansigts syntes koldt og forstenet som Statuerne, de skrede forbi, straaled *hans* Øine med en usædvanlig Livlighed og Glands.«³⁷ Hustruens »dræbende« ord fra skriftestolen, der satte det fatale spil igang som ringe i vandet, er overgået af ægtemandens langt mere konkret dræbende maleribeskrivelse. Således rammes både hustru og elsker i en sprogets visuelle handling: elskerens døde krop begravnes anonymt i nattens mulm og mørke; hun bliver en levende død, for evigt må man formode dømt til tavshed om mandens mord. Ved at sætte den ekfrastiske maleribeskrivelse centralt i novellen, som et næsten hybridt omdrejningspunkt, skaber Winther et tableau, der både står stille og bevæger sig, som både forholder sig til syn og hørelse og til ordenes magt gennem billederne.

Hvis ord-billede relationer kan ses som et konfliktfyldt grundforhold mellem »selv« og »anden«, hvor »selvet« forstås som et aktivt, talende og seende

subjekt, mens den »anden« placeres som et passivt, set, og tavst objekt, så vil de ambivalenser,³⁸ der kan opstå mellem det verbale og det visuelle i f.eks. ekfrasen, ikke kunne forklares gennem rent retoriske eller æstetiske kategorier og vil ikke være upåvirkede af det kulturelle – og kønnede – betydningsunivers, der i øvrigt omgiver os. I Winthers novelle bliver det visuelle-verbale spil da også tydeligvis et spørgsmål om en underfundig sammenblanding af et erotisk subjekt-objekt forhold, hvor magt, dominans og social position præger den særlige tekstlige arkitektur, og hvor syn og lyde, billeder og ord, folder sig ud, konkurrerer og til tider skaber forsteningseffekter.

Foredrag holdt af associate professor Karin Sanders fra Department of Scandinavian, Berkeley, Californien, på Institut for Litteraturvidenskab, Københavns Universitet, 14. november 1996.

Noter

1. James Heffernan: *The Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, Chicago og London 1993.
2. Se Ulrich Weisstein: »Literature and the Visual Arts« in *Interrelations of Literature*, Barricelli og Gibaldi (red), New York 1982, s. 252.
3. I det 4. årh. bruger Callistratus ordet som titel på et skrift om 14 statuer. Som retorisk figur minder ekfrasen om prosopopeia (eller prosopopé), det græske ord for at »give ansigt« eller dette at gøre en imaginær eller fraværende, måske død, person eller ting nærværende og talende. Se bl.a. M.H. Abrams: *A Glossary of Literary Terms*, New York 1971. Adams definerer prosopopeia som en retorisk gestus: »hvor enten et ubesjælet objekt eller et abstrakt begreb bliver omtalt som om det var udstyret med liv eller menneskelige egenskaber eller følelser«.
4. Se bl.a. Grant F. Scott: »The rhetoric of dilation. Ekphrasis and ideology«, in *Word & Image* 7, 1991, s. 301.
5. Jean Hagstrum: *The Sister Arts*, Chicago 1958, s. 29.
6. Wendy Steiner: *The Colors of Rhetoric*, Chicago 1982, s. 41.
7. Murray Krieger: *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign*, Baltimore & London 1992, s. xv.
8. Ibid., s. 10.
9. John Hollander: *The Gazer's Spirit. Poems Speaking to Silent Works of Art*, Chicago, Chicago & London 1995.
10. Ekfrasens historie koples ofte tilbage til Homer og hans samtidige og beskæftiger sig her primært med objekter af mere praktisk art, så som skjolde, klædedragte, arkitektur, og mindre med den fordring, som definerer ekfrasen idag, og som i langt højere grad synes at kræve, at den forholder sig til visuelle kunstobjekter primært maleri eller skulptur.
11. Michael Ann Holly: *Past Looking. Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca & London 1996, s. 4.
12. G. E. Lessing: *Laocoön: oder über die Grenzen der Malerei und Poesi* (1766) in

Werke VI, Darmstadt 1974.

13. Mitchell støtter sig blandt andet til Michel Foucaults påstand i *Le Mots et les choses* om, at forholdet mellem sproget og maleriet er uendeligt, og til Michel de Certeau, som kalder det »repræsentationens heterogenitet« (*Picture Theory*, Chicago 1994, s. 5).
14. Ibid., s. 153.
15. Ibid., s. 154-5.
16. Grant F. Scott: »The rhetoric of dilation«, s. 309. Scott siger blandt andet, at ekfrase ønsker at frigøre det visuelle kunstværk fra dets tredimensionelle bolig, så det kan blande sig med, og korrespondere med, ordkunsten. Men samtidig må ekfrase-begrebet bekende sig til en mere ekskluderende dagsorden. Enhver ekfraseproces er, siger han, en »one-way-street«; »dét, der er udenfor, tages ind, oversættes, assimileres og forandres hermed. Således sørger ekfrasen for sin egen kompositionens permanens på bekostning af kunstværkets; det ser bort fra, eller glæder sig måske ligefrem over, det malede eller skulpturelle billedes flygtighed, ibid., s. 301.
17. Grant formulerer det således: »[Wolf] reaffirm[s] the tradition of ekphrasis as marginalized discourse, and adds to it an unpleasant sense of residual drip, as if language comes into existence only as a kind of toxic by-product of images« (s. 310). Selv undgår Grant da heller ikke at falde i den modsatte grøft, når han i sin insisteren på, at billeder ikke altid kan reduceres til ord siger: »images may have their own language, that they do work on us in much different ways than words, and that their affect is powerful and lasting in a way we have yet failed fully to theorize« (ibid.).
18. in James Heffernan (red): *Space, Time, Image, Sign. Essays on Literature and the Visual Arts*, New York. 1987, 2.
19. Op.cit., s. 3.
20. Op.cit., s. 5.
21. Op.cit., s. 16.
22. Grant F. Scott: »The rhetoric of dilation«, s. 302.
23. Françoise Meltzer: *Salome and the Dance of Writing*, Chicago 1987, s. 102.
24. Grant F. Scott formulerer det således: »It is a gift which writing bestows on images, a way of helping the statue say that which it can only suggest (Simonides's speaking picture), as well as a way of demonstrating dominance and power«, »The rhetoric of dilation«, s. 302.
25. Lessing advarer mod de visuelle kunsters visualitet som en farlig promiskuøsitet, der potentielt kan forstene det poetiske sprog og forvandle det fra et ophøjet væsen til en kunstig, feminin dukke. Maleri og andre visuelle repræsentationsformer er stumme, passive og smukke, ikke ulig kvinder (*Laocoön*, op.cit.). Det betyder ikke, at Lessing ikke kan beundre ekfraser, men vel at mærke kun når, som i det berømte Illiade-eksempel med Akilles' skjold, der ikke forfalder til ornamental stilstand, men billedbeskrivelsen fastholdes som en process, der bliver til (om dette se Grant op.cit. s. 307).
26. James Heffernan: *The Museum of Words*, s. 108.
27. Johann Wolfgang Goethe: *Römische Elegien* (1795), in *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, Artemis, Zürich und Stuttgart, Bd. 1. 1949, s. 174.
28. Nicholas Boyle: *Goethe. The Poet and the Age* Vol. 1, Oxford 1992, s. 638.
29. Goethe: *Römische Elegien*, s. 167.
30. Louis Marin: *Détruire la peinture*. Her er anvendt den engelske udgave *To Destroy Painting* (1977) Chicago, Chicago & London 1995.

31. Han sætter således Caravaggios teknik over for den klassicistiske Poussin, der netop citeres for at sige, at Caravaggio var bragt til verden for at ødelægge maleriet. Hos Poussin, især i hans berømte *The Arcadian Shepherds*, er der over for Caravaggios radikale farveeffekt snarere tale om en narrativt aflæselig malerisk form.
32. Louis Marin: *To Destroy Painting*, s. 115.
33. Mieke Bal: *Double Exposures. The Subject of Cultural Analysis*, s. 59.
34. Ibid., s. 60.
35. Christian Winther: »Skriftestolen« i *Fire Noveller* (1843), København 1968, s. 9-10.
36. Ibid., s. 13.
37. Ibid., s. 15-16.
38. W.J.T. Mitchell formulerer det således i »Ekphrasis and the Other«: »The 'otherness' of visual representation from the standpoint of textuality may be anything from a professional competition, to a relation of political, disciplinary, or cultural domination in which the 'self' is understood to be an active, speaking, seeing subject, while the 'other' is projected as a passive, seen, and (usually) silent object«, op.cit., s. 157. Og videre: »Ekphrastic hope and fear express our anxieties about merging with others«, s. 163.