

Pär-Yngve Andersson

Örebro universitet

par-yngve.andersson@oru.se

Från Hoppers *Western Motel* till irländskt julfirande i augusti

Om ekfrasens töjbarhet och eventuella gränser

Begreppet ekfras har ägnats allt större uppmärksamhet av litteraturvetare intresserade av interartiella frågeställningar, åtminstone sedan mitten av 1900-talet. Försöken att beskriva vad det egentligen omfattar har varit många, liksom definitionsförslagen. Det är möjligt att urskilja en rörelse från de senantika retorikernas breda användning, via en insnävning artikulera av bland andra Leo Spitzer, till senare decenniernas nya breddningsförsök, representerade av forskare som Tamar Yacobi och andra.

Ekfraserna i *Iliadens* 18:e sång, där Akilles sköld beskrivs, och i *Aeneidens* första sång, där Aeneas betraktar bilderna i Junotemplet i Karthago, visar de antika rötterna. Där beskrivs konstföremål, helt i linje med moderna definitionsförsök. Under antiken hade begreppet en betydligt bredare användning, åtminstone enligt senantika retorikhandböcker. Ruth Webb beskriver dess retoriska användning som "[a] speech that brings the subject matter vividly before the eyes".¹ Ekfrasen var starkt knuten till begreppet *enargeia*, livfullhet.² Det avsåg retorikerns förmåga att presentera sitt stoff på ett livfullt sätt för en publik. Webb urskiljer åtminstone fyra kategorier som kunde presenteras åskådligt: personer, platser, tider och händelser. Hon tillägger: "The rhetor's students would easily have recognized this group as four of what Theon calls 'elements of narration' [...] the 'who, what, when and where' of the ancient rhetorical schools".³ Föremålet för den ekfrastiska framställningen kunde växla radikalt, och det fanns en tydlig narrativ och dynamisk impuls. Publiken skulle helt enkelt, genom framställningens livfullhet, känna sig närvarande på främmande platser och i svunna tider. Möjligen kan det jämföras med dagens "immersion", ett begrepp som ofta används i sammanhang där en läsare eller interaktiv deltagare i ett spel känner stark inlevelse i en

fiktiv miljö. Någon direkt motsvarighet till den moderna uppfattningen att beskrivningar av konstföremål skulle utgöra en speciellt avgränsad kategori fanns förmodligen inte.⁴

Bland moderna definitionsförsök har Leo Spitzers från 1955 ansetts tongivande. Så här beskriver han vad en ekfras är i en artikel om Keats "Ode on a Grecian Urn": "the poetic description of a pictorial or sculptural work of art, which description implies, in the words of Théophile Gautier, 'une transposition d'art', the reproduction, through the medium of words, of sensuously perceptible *objets d'art*".⁵ Här finns nyckelord som "poetic" och "description", vilka föranlett många forskare att ta fasta på det statiska i en ekfras, något som också knutits till lyrikens kontemplativa sida. Även ordet "reproduction" är viktigt; något återges eller representeras i ett annat medium. Det kan jämföras med t.ex. James Heffernans definition: "*ekphrasis is the verbal representation of visual representation*".⁶ Här finns alltså representation i flera steg. Begreppet "representation" är problematiskt och har att göra med hur strikt man väljer att definiera ekfrasen.

Det finns en tydlig tendens mot breddning i senare forskning. Hans Lund beskriver hur den ekfrastiska texten "pekar ut enstaka element i bilden (*semantisk fokusering*), samtidigt som den adderar element som inte direkt kan iakttas i bildframställningen (*semantisk expansion*). Den använder således bilden suveränt efter sina egna behov."⁷ Slutmeningen slår fast att frågan om representation är underordnad i vissa ekfraser, då författaren kan använda konstföremålet enbart som inspirationskälla eller utgångspunkt.

Claus Clüver är en av dem som tar konsekvenserna. Han definierar ekfrasen brett, som "the verbalization of real or fictitious texts composed in a non-verbal sign system."⁸ Han vill också, i viss opposition till Tamar Yacobi, behålla förbindelserna till *enargeia*. Yacobi själv har en annorlunda, men likaledes bred syn på vad som kan kallas ekfras. Hon betraktar den som en speciell form av citatanvändning, och vad hon kallar en "ekphrastic model" innebär att "the discourse re-presents in language some visual common denominator (topos, theme, style, traditional figure) as distinct from a unique art-work."⁹ Yacobi betraktar ekfras som en paraplyterm, och ser den som en "evocation of spatial art".¹⁰ Precis som i en annan intertextuell relation räcker det med att frammana en relation till ett bildkonstverk, eller rentav till en viss epoks stil, för att man ska kunna tala om ekfras.

Efter denna snabba exposé över några teoretiska linjer övergår jag till konkreta exempel. De vill visa mångfalden i ekfrastiska framställningar av samma bildmässiga förlaga. 2007 utkom Frode Gryttens novellsamling *Rom ved havet, rom i byen*.¹¹ Den består av

tio noveller, vilka alla är inspirerade av målningar av den amerikanske konstnären Edward Hopper. Jag har valt att koncentrera mig på en text som utgår från målningen *Western Motel* från 1957.

Två andra texter som också behandlar samma målning tas upp för ett jämförande studium. Först kommenteras Mark Strands korta konstanalytiska arbete från boken *Hopper*.¹² Därefter behandlas en dikt av Kendra Kopelke ur en svit kallad *Hopper's Women*.¹³ Gryttens text "Motell i vest" tas sen upp, innan några avslutande teoretiska jämförelser görs. Intentionen är att fokusera på skillnader mellan texterna och dessutom försöka beskriva vilka olika funktioner som kan urskiljas.

Mark Strands konstanalyser

I en tunn bok med den anspråkslösa titeln *Hopper* beskriver amerikanen Mark Strand, annars mest känd som poet, sina intryck av flera Hoppermålningar. Strand ger stor uppmärksamhet åt formella drag som geometriska helheter, men återger också vissa personliga reflektioner, ofta utifrån viktiga kompositionella mönster. Texterna är korta och *Western Motel* ägnas en knapp sida. Resultatet blir en sparsam och inkännande konstanalys.

Kvinnan ser ut att titta rakt mot betraktaren, precis som om hon ska bli fotograferad, skriver Strand och tillägger att hon är den enda figuren i en Hoppermålning som gör så. Han fortsätter med att notera en viss stelhet i hennes hållning "as if she were anxious to unpack or pull the curtain or do anything but what she is doing". Hennes placering i bilden gör att delar av omgivningen också finns med i betraktarens blickfång. Sceneriet är "barren", ofruktbart, enligt Strand. Den sittande kvinnans stillhet "shuts down the heavy traffic of horizontals", skriver han. I huvudsak är han strikt deskriptiv, även om han tillåter sig att kommentera hennes pose något mer personligt. Dessutom väljer han att prata om målaren som fotograf på grund av hur motivet arrangerats. Han noterar att både målaren och betraktaren av målningen i någon mening går in i rollen som fotograf: "We are the real reason everything seems to stop in the picture. We are the invisible force within the painting, and we are the occasion it honors". Bildens stillhet blir också betraktarens.

Mark Strand bjuder på en konstanalys där varje inslag motiveras utifrån målningens faktiska utseende och innehåll. Att kvinnans blick möter vår är ett faktum, de horisontella linjernas styrka som delvis bryts av kvinnofiguren kan påvisas visuellt och att tolka omgivningen som ofruktbar förefaller knappast spekulativt utifrån vad vi faktiskt ser av de stiliserade kullarna i bakgrunden. Strand hade kunnat associera vidare kring vad detta ofruktsamma skulle kunna innebära för målningen som

helhet, men han gör halt här. I hans ekfrastiska uppdrag ingår inte sådana spekulationer. Det är mer av stram analys än associativ tolkning eller tilldiktning. Den föreliggande bilden är i centrum; Strands egen text ansluter till den, försöker klarlägga vissa saker, men har inga ambitioner att ta upp någon konstnärlig tävlan med förlagan. Texten förklarar och belyser, men tar inte över uppmärksamheten på målningens bekostnad. Det är typiskt för den konstanalytiska textens relation till en målning.

Kendra Kopelkes lyriska form

Kendra Kopelke är en amerikansk poet och akademiker. Hennes ”Western Motel” är ett exempel på en lyrisk ekfras där bilden hela tiden känns närvarande i framställningen. Kopelke ger röst åt målningens kvinna. Här frammanas också de intrikata förbindelser som finns mellan betraktare och motiv i och med att kvinnan också sägs styra vårt seende. Den antagonism mellan verbal och visuell gestaltning som exempelvis Heffernan talar om ges här ett komplext uttryck.¹⁴ Poeten, som egentligen har alla möjligheter att dominera genom att vara den som tolkar och fokuserar på vad hon vill, väljer att lyfta fram hur motivet styr oss. Samtidigt är det naturligtvis så att hon lägger orden i kvinnans mun och därigenom styr utifrån sitt efterhandsperspektiv.

Dikttolkningen inleds med att kvinnan får presentera sig själv som ”Hopper’s *duende*,/the blonde version of him”. Uttrycket *duende* känns igen från andalusisk folktradition, inte minst genom Lorcas förmedling.¹⁵ Ofta associeras det med ord som intensitet, mörk kraft, skapande och dödsmedvetande. Det kan ses som en form av konstnärlig besatthet som ger verket en ursprunglig livgivande kraft där vetenskapen om dödens närhet är en förutsättning. Kvinnan beskriver sig dock som ”marooned”, vilket kan betyda landsatt eller isolerad, just därför att hon är hans *duende*. Kvinnan är placerad här av konstnären. Vilket pris betalar då han och hans konst för att han lämnat henne? Saknar Hoppers melankoliska målningar *duende*? Sådana frågor aktualiseras av Kopelkes inledning.

Att kvinnan lämnats innebär dock inte att hon framställs som helt maktlös i sin isolering: ”You’ll see how your / view is blocked / by me, by you / looking at me”. Hon styr alltså betraktarens blick, något som är möjligt att förvissa sig om genom att betrakta tavlan. De skilda ontologiska nivåerna utgör inget hinder för uttryckandet av detta fiktiva maktspel i den lyriska framställningen.

Målningens ensamma kvinna manar oss sen att glömma ”what things are / in real life”, för till slut dör mannen och hon blir verkligen kvarlämnad, likställd med de andra visualiserade tingen. Vi bör också glömma ”the story”, för till sist är det enda som återstår detta ensamma

objekt. Hennes "maroon dress" kan inte tas av; övergivenhetens ögonblick har blivit evigt. På så sätt knyter Kopelke också an till en lång ekfrastisk tradition som ställer levtt liv mot konstens frusna tidlöshet. Kvinnan som verkligen givits röst genom dikten kan bara artikulera sin bundenhet.

Kopelke tolkar i hög utsträckning bildinnehållet. Hon motstår impulsen att konstruera ett detaljerat före och efter, även om ett tidsperspektiv ändå impliceras. Det förefaller som om poetens ambition inte i första hand är att uttömmande förklara bilden genom en detaljerad analys. Här skiljer hon sig från Strand. Hon väljer att uppmärksamma den centralt placerade kvinnan, och genom att hon ges röst får vi illusionen att hon talar till oss betraktare. Vår blick får så att säga svar av diktens/målningens kvinna. Det hon talar om belyser kvinnors lott, och därmed ges också en vinkling av tavlans budskap. Innehållet förutsätter till övervägande delen poetens texttolkning. Denna hamnar dock aldrig i konflikt med bildens övergripande stämningssläge.

Kopelke tar, i jämförelse med Strand, ett steg bort från det faktiska bildinnehållet till förmån för en personlig tolkning. Kvinnan är förvisso central i bilden, men genom att ge henne röst avlägsnar sig poeten från vad som faktiskt går att implicera utifrån vad vi ser. Det finns en uppenbar skillnad mellan Strands konstaterande av kvinnans stelheth eller omgivningens ofruktbarhet, och Kopelkes val att låta kvinnan karakterisera sig själv som "Hopper's *duende*". Det är skillnaden mellan en bildanalys med uppenbar intention att nå intersubjektivitet, och en poets fria tolkning utifrån stämningssläget i en bild, eller eventuellt i en bildkonstnärns hela produktion. Som läsare har vi svårare att invända mot Strands analys, medan vi naturligtvis kan hävda att Kopelke är uppenbart subjektiv och inte alls har samma anspråk på bildtrohet. Dikten förefaller därmed ges ett större egenvärde i förhållande till bilden.

Gryttens irländska motell

"Motell i vest" är en rätt omfångsrik novell på sexton sidor. Inledningsraden ger associationer både till Strand och Kopelke: "Tom ville fotografer meg før vi kjørte vidare" (s. 65). Kvinnan är textens "jag" precis som hos Kopelke, och Grytten får – liksom Strand – associationer till fotografering. Enstaka inslag i början av novellen uppvisar också bildtrohet: "No plasserte han meg sitjande på senga, slik at han fikk med fronten på bilen utanfor og koffertane ved sengegavlen" (s. 65). Redan tidigt introducerar Grytten dock en känsla av osäkerhet och irritation i relationen mellan den fotograferande mannen och kvinnan. Mannen brukar mest dokumentera miljöer från deras resor för att de inte ska glömmas bort. Nu ska kvinnan också vara med på bild, och hon

frågar om det betyder att han inte kommer att minnas henne heller. ”Dette blir det bildet du vil ta fram og vise den nye kjærasten din, sa eg” (s. 66). Detta kan förstås inte impliceras utifrån Hoppers målning, och redan på tredje sidan lämnas bilden genom att paret helt enkelt tar väskorna och går mot bilen. Heffernan beskriver hur ”ekphrastic literature reveals again and again this narrative response to pictorial stasis, this storytelling impulse that language by its very nature seems to release and stimulate.”¹⁶

Grytten har valt att förlägga händelserna till Irland, där paret är på semesterresa i bil. Vi får reda på att kvinnan är klart äldre än mannen, och att hon lämnat sin familj för honom. Genom hela novellen återspeglas hennes tvivel angående relationen, trots mannens uppenbara kärlek och varsamma känslighet. ”Du elsker meg ikkje” (s. 69), säger hon utan förekommen anledning. Ålderskillnaden verkar plåga henne, och humörsvängningar leder till konflikt. Då mannen gråter säger hon: ”Tårene fikk meg till å ønskje at eg skulle ha møtt han før” (s. 71).

Till slut kommer de till Spiddal och möts av juldekorationer och tomtar trots att det är 27 augusti. De går in på en pub och får förklaringen att det är en lokal tradition. En pojke från orten tvingades tillbringa hela julhelgen på sjukhus och kom hem först 27 augusti följande år. Han fick sitt julfirande då, och sen dess har traditionen funnits. Efter detta märkliga julfirande på puben tar de in på ett hotellrum och älskar. Mannen säger att han aldrig kommer att gå ifrån henne, men hon anar att det inte är sant: ”Framleis fanst det ein rest av sommar i meg. Så snart den resten var borte, ville Tom også forsvinne” (s. 80). Så slutar novellen i melankoli.

Att kvinnan på Hoppers målning inte är helt ung kan man nog konstatera, och det antyds också av Strand. Hennes anletsdrag kan tolkas som spända; hon verkar inte finna vila i ögonblicket. På så sätt kan novellen möjligen sägas ansluta till bildens stämningsslag. Det finns också en mer allmän Hopperreferens i texten, då Grytten låter kvinnan säga ”[k]vadrat av sollys dreiv over fanget mitt” (s. 67), under bilturen. Kvadrater eller rektanglar av solljus är mycket vanliga i Hoppers målningar, och i *Western Motel* finns också fält av inbrytande sol. Sammantaget har dock Grytten avlägsnat sig från bilden på ett radikalt sätt.

Bilden som narrationens språngbräda

Mina tre exempel har således visat mycket skiftande inställningar till uppgiften att i ord gestalta eller kommentera en bild. För Strand uppfordrar bilden till analyser eller kommentarer, Kopelke ser

stämningsskvaliteter som leder henne att inta ett särskilt perspektiv i sin dikt, medan motivets inneboende narrativa impulser inspirerar Gryttens fria tilldiktning. Dessa impulser som finns latenta i Hoppers målning, och som accentueras genom såväl titel som bilddetaljer – motellet är en genomgångsplats, inte ett hem – leder till att Grytten diktar vidare utifrån bildens frusna ögonblick. Korta nedslag i en tänkt förhistoria ges, men blir aldrig dominerande. Huvuddelen av stoffet hämtas inte från bilden. Här finns en uppenbar skillnad gentemot Kopelke, vars personligt hållna lyriska gestaltning ändå i viss mening håller sig till förlagan. Den lyriska dikten kan ofta skildra ett försjunkande i tillstånd eller stämningsslägen, vilket gör att diktaren inte behöver ha samma behov av att gå helt utanför bilden. För Grytten som novellförfattare räcker inte målningen till. En alternativ narrativ gestaltning hade visserligen kunnat använda sig av tillbakablickar genom kvinnans tankar och minnen och därigenom så att säga ”stanna i bilden” i teknisk mening. Det praktiska resultatet skulle inte ha behövt skilja sig särskilt mycket. Grytten väljer i stället en mycket yvig tilldiktning. Kvinnan tar helt enkelt väskorna och går ut ur bilden. Texten ska inte alls representera ett bildinnehåll, utan det är fråga om en semantisk expansion av radikalt slag. Skillnaden i jämförelse med Strands analytiska text är påfallande. Narrativ inlevelse i frusna förlopp finns ju redan i Homeros återgivande av bilderna på Akilles sköld, men Grytten har en annan strategi. Bilden blir utgångspunkt och inspirationskälla. Han gör en personlig tolkning av den och fortsätter fabulera längs helt egna tankelinjer. Målningen uttöms inte genom hans språkliga efterhandsperspektiv, utan han lämnar den helt enkelt bakom sig.

Svårfixerat begrepp

Murray Krieger ser ekfrasen som ”the verbal equivalent of a plastic art object”.¹⁷ Ordet ”equivalent” gör begreppet svårt att applicera på Gryttens novell. Forskare med vidare definitioner har dock mindre problem att inkludera texter av det här slaget i begreppsfällan. Hans Lund skriver att den litterära ekfrasen sällan har som sitt syfte ”att exakt verbalisera bilden, att åstadkomma en verbal reproduktion”.¹⁸ I annat sammanhang noterar han att ekfraser finns i olika genrer, exempelvis ”i textpartier invädda i romaner och noveller”.¹⁹ Ordet ”invädda” ger associationer till ett mer statiskt ekfrasbegrepp, där själva bildbeskrivningen framstår som en digression genom att den narrativa utvecklingen stannar upp. Skulle det innebära att det är problematiskt att kalla hela Gryttens novell för en ekfras? Valerie Robillard provar ett brett ekfrasbegrepp med olika ”grader”. Samtliga texter som kan kallas ekfraser är vad hon kallar ”attributive”, i och med att de markerar eller

namnger sin förlaga. Mer kvalificerade ekfraser kallar hon "depictive"; kategorin "includes texts which come closest to the critical demand for 'representation'".²⁰ En lösare kategori kallar hon "associative". Texter som kan räknas hit "refer to conventions or ideas associated with the plastic arts, whether they be structural, thematic, or theoretical".²¹ Här närmar hon sig Tamar Yacobis ekfrastiska modell. Gryttens novell kan knappast kallas "depictive". Frågan är om den hade kunnat räknas som "attributive" om han bara hade gjort en smärre hänvisning till Hoppers målning, utan att alls utgå från dess innehåll. Robillard's modell kan förefalla sympatisk, men som många liknande kategoriseringsförsök tenderar slutresultatet att bli magert. Kategoriseringar i sig har ofta begränsat intresse. Möjligen skulle man kunna förstärka diskussionen om de ekfrastiska texternas funktioner utan att komma med nya definitionsförsök. Hur skulle en sådan kort sammanfattande diskussion se ut kring mina tre exempeltexter?

Sammanfattande funktionsdiskussion

I Mark Strands framställning hålls bilden fram till detaljerat beskådande. Följdriktigt är också *Western Motel* reproducerad på baksidan. Texten har en analysfunktion, och författaren ger av sin kunskap till en läsare som idealt ska få en större förtrogenhet med Hoppers bildvärld efter genomläsningen. Bildens formella element fokuseras tydligare än i andra typer av ekfraser. Man kan också notera bokens titel *Hopper*; konstnären och den aktuella målningen är i centrum.²² Bildrummet hålls intakt och är inte föremål för någon narrativ eller personligt tolkande utvidgning. Bara betraktarens stilla blick kommenteras.

Även i Kendra Kopelkes dikt spelar målningen en viktig roll. Vissa bildelement ges dock betydligt större prioritet än andra. Målet är här inte att ge en allsidig belysning av bilden som konstverk, utan den används i syfte att aktualisera en fråga som förefaller viktig för poeten själv. Hon vill ge kvinnan röst, och belysande nog är dikten hämtad ur en svit kallad *Hopper's Women*. Kopelke vill tolka och dra fram det eventuellt förbisedda. Själva frågeställningen eller perspektivet blir det primära. Utifrån detta valda perspektiv kan så Kopelke fritt dikta kring kvinnans imaginära röst.

För Frode Grytten är bilden viktig som utgångspunkt; den förefaller betydligt viktigare för författaren än för novellläsaren. Läsaren ska inte bibringas ny kunskap om Hopper och hans konstnärskap, utan författarens egen gestaltning är viktigast. Textens primära funktion verkar vara att gestalta ett stämningsslag som inspirerats av bilden. Denna får alltså en sekundär funktion, och det är inte Gryttens ambition att göra rättvisa åt Hoppers konst. Det är inte fråga om bildbeskrivande reproduktion,

utan ren tilldiktning. Möjligen kan man säga att författaren använder sig av begreppet *enargeia*; han försöker ge läsarna en livfull beskrivning av en historia om ett kärlekspars semesterresa på Irland.²³ På så sätt knyter han också an till den breda antika ekfrastradition som går långt utöver beskrivningen av konstföremål.

Noter

¹ Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham, Surrey & Burlington, 2009), s. 1.

² Ibid., s. 71.

³ Ibid., s. 62–63.

⁴ "It is almost certain that the description of art objects was not considered a distinct genre in antiquity, and that ekphrasis itself was not so much a genre as a technique or quality of both literary and oral composition", skriver James A. Francis i "Metal Maidens, Achilles' Shield, and Pandora: The Beginnings of 'Ekphrasis'", *American Journal of Philology* 130 (2009), s. 2.

⁵ Leo Spitzer, "The 'Ode on a Grecian Urn', or Contest vs. Metagrammar", i *Essays on English and American Literature*, ed. Anna Hatcher (Princeton, New Jersey, 1962), s. 72. Texten publicerades ursprungligen i *Comparative Literature*, 1955, VII, 203–225.

⁶ James A.W. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery* (Chicago and London, 1993), s. 3.

⁷ Hans Lund, "Litterär ekfras", i *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, red. Hans Lund (Lund, 2002), s. 185–186.

⁸ Claus Clüver, "Quotation, Enargeia, and the Functions of Ekphrasis", i *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, eds. Valerie Robillard, Els Jongeneel (Amsterdam, 1998) s. 49.

⁹ Tamar Yacobi, "The Ekphrastic Model: Forms and Functions", i *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, s. 23.

¹⁰ Ibid., s. 23.

¹¹ Frode Grytten, *Rom ved havet, rom i byen* (Oslo, 2007). Sidhänvisningar i löpande text ges till den andra utgåvan (Oslo, 2008).

¹³ Mark Strand, *Hopper* [1994] (New York, 2007). Texten om *Western Motel* återfinns på s. 48 – 49.

¹⁴ Boken *Hopper's Women* är antagen för publicering, men ännu inte utgiven. För texten "Western Motel", se www.ubalt.edu/cla_template.cfm?page=1457 (hämtad 09-11-27).

¹⁵ Se t.ex. Heffernan, s. 7, där han skriver om "the antagonism [...] between verbal and visual representation".

¹⁶ Se t.ex. den föreläsning, "La Teoría y Juego del Duende", som Lorca höll i Buenos Aires 1933. Den finns utlagd i engelsk översättning av A.S. Kline på www.poetryintranslation.com/PITBR/Spanish/LorcaDuende.htm (hämtad 10-03-31). Lorca konstaterar att "it's not a question of skill, but of a style that's truly alive; meaning, it's in the veins" (s. 3), och han tillägger: "the *duende* loves the edge, the wound, and draws close to places where forms fuse in a yearning beyond visible expression"(s. 9).

¹⁷ Heffernan, s. 4–5.

¹⁸ Murray Krieger, "The Problem of *Ekphrasis*: Image and Words, Space and Time – and the Literary Work", i *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, s. 4.

¹⁹ Hans Lund, "Den ekfrastiska texten", i *I musernas tjänst : Studier i konstarternas interrelationer*, red. Ulla-Britta Lagerroth, Hans Lund, Peter Luthersson & Anders Mortensen (Stockholm/Stehag, 1993), s. 217.

²⁰ Hans Lund, "Litterär ekfras", i *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, s. 183.

²¹ Valerie Robillard, "In Pursuit of Ekphrasis (an intertextual approach)", i *Pictures into Words: Theoretical and Descriptive Approaches to Ekphrasis*, s. 61.

²² Ibid., s. 62.

²³ Hans Lund beskriver konstvetarens ekfras som "relativt solidarisk med den bild den beskriver". Se "Litterär ekfras", i *Intermedialitet: Ord, bild och ton i samspel*, s. 185.

²⁴ Ruth Webb påminner om hur de senantika retorikerna lärde ut "ekphrasis as a part of the exercise of narration" (s. 65) och att "in the ancient definition the referent is only of secondary importance; what matters [...] is the impact on the listener" (s. 7).