

SPRÅK SOM TEMA OCH STOFF I KATARINA FROSTENSONS DIKTNING

KATARZYNA SKALSKA

Adam Mickiewicz University, Poznań

ABSTRACT. Language plays a very important role in Katarina Frostenson's works, being not only the stuff, but also one of the leading subjects. Her literary production is strongly metapoetical and metalinguistic. Frostenson's views on language have much in common with poststructuralism and deconstruction when she maintains that language is insufficient to describe the world and that consequently, the world is falsified by language. However, contrary to poststructuralists and postmodernists for whom, actually, nothing exists beyond the text, she believes that beyond language there is something like an objective reality, some kind of truth, and what's more, she believes that it is possible to describe this reality if one can find a suitable language. In her works she tries to seek such a language, for example by going back to the primitive – both childish and archaic – kind of language. This article deals both with Frostenson's views on language as expressed in her texts, and with how, in consequence, she treats and uses the language in practice.

Katarina Frostensons språksyn liknar på många vis det sätt på vilket poststrukturalister och postmodernister ser på språket. Deras idéer började nå Sverige vid slutet av 70-talet och presenterades mer och mer utförligt under kommande decenniet. De franska postmodernisterna utvecklade Adornos kritik av det instrumentella förnuftet (dvs. det förnuft som gör att varje mänsklig handling skall ha ett ändamål) till en kritik av det diskursiva förnuftet, dvs. det förnuft som är övertygat om att det kan använda begreppen och språket

i sina egna syften.¹ Denna kritik innebär att det inte är möjligt att beskriva verkligheten med hjälp av språket. Derridas språkfilosofi, den s.k. dekonstruktionen, är en textanalytisk metod som går ut på att läsa texten i strid med dess helhetssyftning, vilket leder till avslöjandet av textens dolda självmotsägelser och tvetydigheten. Det är dock inte möjligt att uttömma textens alla betydelser och innebörder – det finns alltid någonting som återstår att upptäcka, någonting som glider undan. Dekonstruktionen – och poststrukturalismen – förespråkar alltings relativitet. Mest relativ – subjektiv, mångtydig och osjälvständig – är, enligt Derrida, verkligheten, eftersom den är språkbunden, dvs. den bara kan förnimmas indirekt, med hjälp av språket.² Och språket är ju i sin tur ett självstyrande system av tecken, ett slutet system som inte hänvisar till någonting annat än sig själv. »Ingenting existerar utanför texten« är Derridas berömda påstående.³ Katarina Frostensons misstro till språket, hennes metaspråklighet och dekonstruktion tyder på att hon mer eller mindre medvetet delar dessa postmoderna åsikter (om än bara delvis, vilket framkommer av vidare analys). I sina två lyriska prosaböcker – *Stränderna* och *Berättelser från dom* – lägger hon tydligt fram sin språkfilosofi.

STRÄNDERNA

I *Stränderna* är Frostensons misstro till språket mycket tydligt uttalad. Att namnge ett ting är som att sätta en tvångströja på det, begränsa det och förfalska. Det språkliga tecknet kan inte återspegla verkligheten såsom den verkligen är. Frostenson ger exempel genom att undersöka samband mellan havet och dess namn. Havets yta skiftar med varje sekund, det är aldrig samma hav som vi ser, medan dess namn – 'hav' – är orörligt, ständigt detsamma, och dessutom poetiskt utslitet. Som följd av sin namnkritik ställer sig Frostenson också mot den poetiska liknelse som visserligen kan vara ett försök att utvidga namnet 'hav' med flera skiftande variationer genom att jämföra det med andra företeelser (som likaväl är bara ord), men som ändå inte är i stånd att uttala havets väsen, utan endast förenklar och förfalskar (*Str*, s. 13):

Men havet är bara havet, ingenting annat – *Ge det inga namn, stanna framför bara* –

¹ Peter Lutheresson, „Synpunkter på postmodernismen”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1988:2-3, s. 66.

² Bo G. Jansson, *Postmodernism och metafiction i Norden*, Uppsala 1996, s. 55 f.

³ *Ibid.*, s. 56.

Det att definiera, fastställa och namnge likställs hos Frostenson med det att döda. Det är tingens inbördes hemlighet, mångfald och mångsidighet som dödas. De dödas eftersom språkets förmåga att återge världen är bristfällig. De dödas eftersom det som överhuvudtaget har lyckats uttryckas gör att denna hemlighet blir alltför synlig och obscen, om än ofullständig. Därför är det så väsentligt för diktjaget i *Stränderna* att befria havet från dess namn, det låter som en mission som anförtroddes diktjaget av en röst i drömmen (*Str*, s. 15):

Och i natten vaknade jag och sa: „Havet vill bli av med alla sina namn, det vore en kärleksgärning.”

„Som att lyfta av en mantel.”

„I namnet av ingenting kröner jag dig.”

„Utanför dig blir jag till.”

„O, att få tvaga dig namnlös, och själv –”

(...) I natten: rösten om havet, vems det nu var. (...) Rösten mumlade om och om igen, samma sak: sin bön, att få rentvå havet. Att tvätta bort namnen, låta det vara. Vara, en enda vid yta. Yta och djup. Bara just detta: det ofattbart andra –

„O, natur, kunde vi sluta –”

Här har vi alltså att göra med en utvidgad betydelse av reningsbadet från renheten, nämligen ett reningsbad från namnen, och det är i själva verket ett och samma bad. Det att namnge, definiera och uttolka, detta att ordna med hjälp av språket, är ju ett av det rena landets åtgärder mot kaoset och oordningen.

Det ovanstående citatets sista och oavslutade mening upprepas på tre ställen i boken för att den fjärde gången, äntligen, uttalas (*Str*, s. 43):

å natur kunde vi sluta klä ut förse besudla sudda ut dig

Denna vädjan betonar en gång till *Strändernas* budskap.

En liknande ståndpunkt uttrycks många gånger i hela Frostensons författarskap, bl.a. i följande dikt ur *Den andra*, som förutom den metaspråkliga har också en metapoetisk karaktär (s. 20):

Börja

börja inte börja inte nu, igen

börja inte sluta världar i korsett; med ordsnören

knyta in, fastslå, kröka ord

tills dikter går för sig med fötter inåt; leddjur, trögdjur

eviga, avdelade, Diktande

på rad, rottrådar med gammal alglukt

rengjorda, finslipade
 stängda världar – tics
 gamla stinkande tics – börja börja inte

Med dessa ord kritiserar Frostenson »alltför snäva språkliga tyglar« och avvisar »den alltför självklara och fyrkantiga 'begriplighet', som aldrig skulle kunna uttrycka det svårfångade och sköra«⁴ och det är en kritik som »på det formella planet [riktar sig mot] både ottave rime och (den utomordentligt talspråkliga) blankversen«.⁵

BERÄTTELSER FRÅN DOM

I *Berättelser från dom* skildras ett jungfruligt språkligt tillstånd länge innan det var nödvändigt att tvätta havet från dess namn. Dom tillverkade sina ting från en glödande massa som formades och sedan stelnade. »De göt och de gjorde. Där skapte de tysta och fasta små ting. Som var liksom ord uti munnen« (s. 66). Deras ting kallas med ett av poeten nyskapade ord – skys. Hos Dom förfalskar språket inte verkligheten eftersom det betecknande och det betecknade utgör en enhet: »Deras ord var ting. Deras ting var ord« (s. 67). Doms ord är alltså mycket konkreta, kroppsliga och påtagliga. Småfolket har ännu inte lärt sig att tala i meningar, de talar med enstaka ord, utan grammatik och syntax. Deras språk är spontant, kommer direkt från kroppen: »Orden gick av sig själva, det var bara att lyssna. Orden rann ut ur munnen likt flodamusik« (s. 66). Och allt detta beskrivs som ett lyckligt paradisiskt tillstånd.

Men denna harmoniska tid av oskuld bryts den dagen då en främling kommer till Doms rike. Mannen talar i långa invecklade satser och börjar lära Dom ett utvecklat, abstrakt, logiskt och kausalitetstroget språk. De lägger framför honom sina älskade skys och han namnger dem med konstgjorda, påhittade ord. Plötsligt börjar Dom också höra sig själv tala, språket 'abstraheras' från deras kroppar och de börjar skämmas för sitt enkla, primitiva och jordnära språk som nu ter sig litet och dumt: »De stod där med gapande munnar, och stora i syn. Blev lika idioter« (s. 90). Resultaten blir att de börjar känna sig främmande inför varandra, gemenskapen bryts och de tystnar helt: »Det var så tyst uti huset. En hel fras eller ingenting. Ingenting, eller hel, hållen fras. Inga småord fick driva i luften« (s. 96). De börjar hata sina skys och slår dem

⁴ Tom Hedlund, »Fragmentariskt liv», *SD* 1982-11-22.

⁵ Magnus Ringgren, »Stimulerande spänning mellan skrift och röst», *AB* 1982-11-24.

sönder. Undergången är oundviklig efter syndafallet – deras rike brinner ner.

Det är en berättelse som skildrar de språkliga mikro- och makroprocesser som både språkvetare och psykologer intresserar sig för. Sålunda skriver Staffan Bergsten om detta:

Det är en gammal tanke inom språkvetenskapen att de enkla, känslomässigt laddade orden historiskt sett kommer före syntax och abstrakt begreppsbildning, liksom i barnets språkutveckling. Ordets syndafall i Doms värld representerar, skulle man kunna säga, en övergång från primitiv, kollektiv stamgemenskap, där myt, rit och symboler utgör kommunikationsmedlen, till verbalt utvecklade kultur. Det är också en övergång från barnligt till vuxet språk. Med lacanskt psykoanalytisk terminologi kan de olika stadierna beskrivas som övergången från den tidiga, symbiotiska kommunikationen mellan mor och spädbarn till det lagbundet strukturerade språk som fadern för in i barnets liv.⁶

Språket är huvudperson i *Stränderna* och *Berättelser från dom*, men även andra Frostensons texter är späckade med olika metaspråkliga nyckelord. De mest frekventa är: språk, ord, namn, fras, tystnad, röst, ljud, klang, tal/tala, sång/sjunga, öra, höra, tunga, mun, och i mindre utsträckning: rytm, skrift, bokstav, verb, vokal, text, svalg, strupe. Tematiseringen av språket och av den poetiska tillblivelseprocessen är något som förekommer i hela Frostensons författarskap.

ABJEKTION OCH NEGATIVITET

Maria Wennerström ser hos Frostenson en vilja att motarbeta både den strukturalistiska definitionen av språket som, enligt de Saussure, är ett system av arbiträra tecken, där innehåll och uttryck är skilda, och Lacans övertygelse om att språket inte förmår utrota saknaden. »Frostenson skulle alltså ta på sig en omöjlig uppgift, när hon försöker åstadkomma språkliga tecken utan gränsdragning mellan innehåll och uttryck, för att sedan, med hjälp av dessa, försona språket med saknaden« skriver Wennerström.⁷ Men hon nämner också en teoretiker som menar att sådant är möjligt, och det är Julia Kristeva. Kristeva sysslar med på en gång både psykoanalytisk och feministisk

⁶ Staffan Bergsten, „Frostensons språkliga mylla. Gäster från när och fjärran i *Berättelser från dom*”, *BLM* 1993:6, s. 10.

⁷ Maria Wennerström, „Stilistisk åderlätning. Språkliga teorier och strategier i Katarina Frostensons *Berättelser från dom*”, *Horisont* 1994:6, s. 64.

litteraturforskning. Hennes nyckelbegrepp är abjektion och negativitet. Med abjektionen menar hon barnets avståndstagande från den på en gång attraherande och bortstötande moderskroppen, vilket är ett steg i utvecklingen av barnets identitet. Det är en process full av våldsamhet, förtvivlan och skräck, och den lämnar efter sig en känsla av sorg hos barnet. Det fylls av saknad, men det är redan oåterkalleligt skilt från modern. Då kommer negativiteten. Barnet negerar förlusten genom att lära sig ett språk med hjälp av vilket det på ett konstgjort sätt kan framkalla inför sig abjektet – den frånstötta modern. Språket föds alltså ur en känsla av sorg och är ett medel med vilket subjektet försöker motverka denna sorg. Vidare menar Kristeva att författaren har en förmåga att sublimeras, dvs. att »benämna det prenominala, preobjektala som egentligen bara innebär ett överskridande av benämning och objekt«. ⁸

Sådant sker i *Berättelser från dom* där Frostenson benämner det prenominala genom att beskriva Doms förspråkliga stadium. ⁹ Avgörande i detta sammanhang är det faktum att till denna beskrivning skapar hon ett särskilt språk – liksom gräver det upp från mullen och skrapar det från det undermedvetnas bottnar – ett språk som förenar det barnsliga och det arkaiskt primitiva, vilket syftar tillbaka på språkets ursprung och den tiden då subjekt och objekt, innehåll och uttryck, världen och människa, mor och barn var ett, och förenade i en kärleksfull gemenskap. Det är med detta språk som Frostenson lyckas – åtminstone tillfälligt – avlägsna saknaden och ensamheten.

På flera ställen i Frostensons författarskap får vi läsa att det är just ur abjektionen, negativiteten och den åtföljande sorgen som språket föds. Den frostensonska framställningen av modern följer den psykoanalytiska modellen. Frostenson beskriver både den harmoniska och trygga sammansmältningen med modern och den oundvikliga abjektionen då modern vänder sig bort och då sorgen och ensamheten kommer. ¹⁰ Frostenson tar också nästa steg och hon beskriver negativiteten då hon på flera ställen talar om ordets tillkomst: »för varje svek / stiger en text« (*Idg*, s. 44), »men gör sveket då / och uträtta sorgen / låt ordet gå in – fullmognad« (*J*, s. 107), eller (*J*, s. 30):

⁸ Julia Kristeva, *Fasans makt*, Göteborg 1992, citerat efter Maria Wennerström, op.cit., s. 64. I min presentation av Kristeva baserar jag på Wennerströms artikel och en artikel av Carin Franzén, „Ur det negativa. Om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1997:2.

⁹ Wennerström, op.cit., s. 64.

¹⁰ Om modersgestalten hos Frostenson skriver Staffan Bergsten i artikeln „Kärlekens tretal. En läsning av Katarina Frostensons diktsvit „Den röda””, *Tidskriften* 90-tal 1995:16, s. 57-64.

Den första akten börjar med språk i mörker. Sedan, måste de börja tala. De måste alltid börja tala, det är villkoret
Villkoret – är sorg

Men språket inte bara kommer ur sorgen, som Lacan vill se det, utan lyckas även bekämpa denna sorg, vilket är Kristevas övertygelse: »en så djup förtvivlan som bara / kan läkas av att en bokstav syns leva« (*T*, s. 71).

NYTT SPRÅK

Frostensons förhållande till språket är alltså djupt ambivalent. Å ena sidan kritiserar hon språket och uttrycker en motvilja att benämna och stänga världen i ord, vilket samtidigt ju är ett attack mot det medel utan vilket författarskap inte kan existera. Å andra sidan ser hon det språkliga skapandet som en befrielse från sorgen. Bara tack vare denna ambivalens kan hon vara författare. Hon skulle nog inte kunna skriva om hon vore övertygad om att vart och ett av hennes ord var lögn. Det kan också ses som om hon bekämpade det manliga, civiliserade, arbiträra språket och försökte återskapa det kvinnliga, primitiva och tingsnära språket. Detta tycks vara hennes författarskaps huvuduppgift.

Hennes språkliga förnyelseprogram (där förnyelsen egentligen innebär ett steg tillbaka) består av tre etapper – först lyssnar hon sig in i tystnaden, sedan letar hon efter rösten, för att slutligen skapa ett eget poetiskt språk.

Frostenson rör sig i sitt författarskap på gränsen till det utsagda. Hon låter tystnaden tala, den tystnad som finns mellan raderna, mellan orden – också i överförd mening, men framför allt i typografin – och den tystnaden som kan finnas i orden själva: »stig in i (...) den vokala tystnaden« (*Idg*, s. 71).

Det är bara ur denna tystnad som det sanna språket kan födas. Den inre rösten är lika viktig som tystnaden. Utan den kan inget äkta språk bli till. Den rösten kan höras, men den kan också vara skenbart stum och leva i tystnaden, som i Philomelas huvud (*T*, s. 46):¹¹

även om tungan slitits ur sin vävnad
var rösten kvar därinuti
hur får huvudet ro

¹¹ Dikten „Philomela” anknyter till den grekiska myten: Tereus, förälskade sig i sin hustus syster Philomela, våldtog henne och sedan klippte av hennes tunga för att hon inte skulle kunna berätta vad som hade hänt. Philomela fann däremot en utväg och genom att väva en bild berättade sin grymma historia.

Hennes inre röst, hennes berättelse uttrycks med ett språk som inte består av ord, och sålunda uppstår konsten. Denna starkt metapoetiska dikt om Philomela kan man tolka som en återspeglning av Frostensons situation som författare. Eftersom hon berövats 'sitt' språk genom att inse dess falskhet och 'manlighet', måste hon finna ett annat sätt på vilket hon skulle kunna befria sin röst från stumheten. Det gör hon genom att skapa ett nytt, 'kvinnligt' språk, på samma sätt som Philomela berättar sin grymma historia genom att väva en bild (vilket förutom att vara en kvinnlig sysselsättning, också är mycket mer påtagligt än vanliga ord och bildens synliga likhet till det som den beskriver kan påminna om Doms sakbundna ord).

Den tredje etappen i Frostensons språkförnyelse består av en lång rad ingrepp som blandas med en grundlig undersökning av språket. Denna undersökning börjar från olika klanger och rytmer, går genom språkljud och bokstäver och slutar på den semantiska och syntaktiska nivån. Hon experimenterar, provar sig fram, smakar på, luktar på, dissekerar, dekonstruerar och konstruerar. Det är en mycket spännande process, som dock kan verka frånstötande på de läsare som förväntar sig ett helt igenkännbart och fullständigt begripligt språk 'utan komplikationer', och struntar i att ett sådant språk för det mesta är utslitet, oäkta, förenklande och förfalskande. Frostenson avvisar uttolkningbarhet av världen överhuvudtaget och begriplighet som poesins mål i synnerhet. Det skulle alltså vara löjligt att kräva av en författare med sådana förutsättningar, att det som hon skriver ska kunna förklaras från första till sista ord.

Man kan urskilja flera principer som hon följer i sin undersökning och sitt skapande av språket, vilka har sin grund i och bekräftar Frostensons språkfilosofiska åsikter som beskrevs ovan. Jag skall nämna två av dem: frambringandet av språkets fysiska, kroppsliga sida, och främmandegöringen av språket. Dessa sker i sin tur med hjälp av många olika redskap (till exempel dekonstruktion), vilka jag strax skall exemplifiera.

Det kroppsliga och fysiska hos språket tydliggör Frostenson på två sätt – för det första genom att betona språkets ljudmässiga sida, det onomatopoetiska som sägs ha givit upphov till språkets första ord. Dessutom spelar rytmen en viktig roll – den kommer före orden, vilket inte bara kan märkas i många av hennes dikter, utan också uttrycks direkt i dikten „Låt ske *det sker*” (*Idg*, s. 26):

(...) Tidigt en morgon
 står en text runt min säng, dallrande Hög, röjer sig inte Inte
 ett ord, bara det nakna rytmverket säkerhet

För det andra förses ord och bokstäver med en fysisk kropps egenskaper. »Där ordet börjar ryka, förtära sig, visa sig i all omöjlighet – full hals, där, vill jag ligga, stilla« (*Da*, s. 37), »i den ömma kanalen – / där orden hugger ut ... « (*Da*, s. 57). Diktjaget »hungrar röst« (*Idg*, s. 26) och tycker att det »är härligt att hungra / så hårt på ett namn« (se hela dikten „Bari”, *J*, s. 99). »Räck ut tungan: / du kysser med den full av ord« (*J*, s. 32), »namnet som skogen som / växer i munnen« (*T*, s. 104) och »det som bryter genom fingrarna är bokstäver« (*T*, s. 44). Dessa är bara några få av de talrika fragment där ordets 'påtaglighet' förklaras, men detta genomförs också rent praktiskt i Frostensons poetiska språk. Det fysiska hos språket får också sitt uttryck i det faktum att Frostenson har gjort den kroppsliga språkapparaten – mun, tunga, tänder, svalg och strupe – till en mycket viktig nyckelordsapparat i sin lyriska värld.

Den andra principen, främmandegöringen av språket, var redan Aristoteles definition av poesin, då han såg den som ett främmande språk, ett språk som förvånar och överraskar.¹² Den undersökning av språket som leder fram till främmandegöringen genomför Frostenson ibland genom att helt enkelt fråga sig »benet / vad betyder benet« (*T*, s. 37), men framför allt genom att dekonstruera och omstrukturera språket, vilket leder till att en bekant kliché kan börja klinga på ett alldeles överraskande sätt och avslöja förvånande innebörder. »Jag ska driva meningen ur meningen jag ska / rota ut djuret som kurar där« deklarerar hon i dikten „Jungfrun talar” (*J*, s. 70) och det är vad hon konsekvent och skickligt gör i alla sina böcker.

DEKONSTRUKTION OCH KONSTRUKTION

Det finns olika sätt på vilka Frostenson dekonstruerar språket, men det mest iögonfallande är då hon delar itu sammansatta ord och sätter ett bindestreck mellan de två lederna. Detta betonar vardera leden och bägge börjar därigenom att fungera och påverka varandra som separata ord, vilket utvidgar eller till och med förvränger det ursprungliga ordets betydelse. Detta är alltså en dekonstruktion av mening som leder till konstruktion av nya meningar. Det finns många olika mönster enligt vilka den ursprungliga betydelsen kan ändras eller utfyllas. Det kan vara så enkelt som i »sol-ros-frö« (*Idg*, s. 22), där vi antingen har att göra med ett solrosfrö eller med en sol, en ros och ett frö. Men det kan

¹² Catharina Göransson, „Katarina Frostenson väcker ett motstånd”, *Arbetarbladet* 1993-03-20

vara lite mer avancerat, som i »Repetera. Upp-repa. Repa upp« (*Str*, s. 34), eller rentav förvrängande, som i: »psyko- / anna lytiska terra – levelsen«. En intressant nedmontering av två namn förekommer i dikten „Paris Austerlitz – Salpêtrière” i *I det gula* (s. 19):

(...) Blixt *blixt i stenberget!*
 Aus-terr-litz!
 Ur jord
 ansikten Ett ledat hav
 blixtljus i mattsvart
 gummilukt som sluter in litz *Aus!*

»Ur jord / ansikten« framkallas av den innebörd som de tre lederna i Aus-terr-litz har i tyskan: 'aus' – ur och 'Antlitz' – anlete, samt i franskan 'terre' eller i latin 'terra' – jord. »Blixt« och »blixtljus« kommer i sin tur från de tyska 'Blitz' och 'Licht', och sten i »*stenberget*« möjligen från det grekiska ordet för sten – 'lithos'.¹³ I samma dikt sönderdelas sjukhuset Salpêtrière till »Salpeter prière« (s. 20). 'Prière' betyder bön på franska och denna betydelse utnyttjas strax intill det nedmonterade ordet, då uttryck »sjungbes« och »min bön« dyker upp, och då sjukhuset Salpêtrière beskrivs som »Ett tempel mitt i staden«.

De andra dekonstruerade orden räknar jag upp utan närmare kommentar, för att visa deras mångfald: *Rl*: Ut-Tala (s. 9), sorg-sen (s. 29); *Idg*: van-makt (s. 36), ena-stående (s. 44), sam-väldet (s. 46), under-bara (s. 64); *Sam*: ut-sökta (s. 17), menings-lösa (s. 20), från-stötande (s. 22), in-biten (s. 30), ute-bliva (s. 31), vit-het (s. 32), lek-trakter (s. 67); *Str*: skvalp-andet (s. 16), ute-blivande (s. 16), ut-sträckhet (s. 30); *J*: sinne-bild (s. 12), av-slöjande (s. 33), o-kända (s. 53), ut-fört (s. 53), in-samlar (s. 79). Alla dessa och de följande exemplen får förstås ännu fullare mening eller o-mening då de läses i sitt sammanhang. På flera ställen hamnar lederna på två olika rader, till och med utan bindestreck, t.ex.:

| | | | |
|-----------------|-----------------------|----------------|-----------------------|
| svirr- ande | (<i>Rl</i> , s. 53) | Smitt- ande | (<i>Sam</i> , s. 23) |
| o, en- fald | (<i>Sam</i> , s. 18) | Upp- låtna | (<i>Sam</i> , s. 60) |
| färg- skalor | (<i>Sam</i> , s. 7) | o berörda | (<i>Sam</i> , s. 60) |

¹³ Jfr: Magnus Florin, „Den osynliga tröskeln. Om Katarina Frostensons poesi”, *BLM* 1989:1, s. 5.

Frostenson utför också en helt motsatt process då hon binder ihop ord, som borde vara skilda, med bindestreck, som t.ex. i »kom-ta-mig-svälj- / mig-para« (*Idg*, s. 20), »ha-tagit-ett-kliv-« (*Sam*, s. 30), »helt-saknar-betydelse-« (*Sam*, s. 32), »så-rikt-språk« (*Sam*, s. 48), eller med en ekande effekt: »skrik-skrik-skrik-skrik« (*Sam*, s. 24) och »ata-ata-ata-lante« (s. 65).

Hon går ännu ett steg längre då hon skapar sina egna sammansatta ord – det finns stora mängder av sådana i hennes texter. De som följer grammatikens och logikens regler väcker inte någon större förvåning, men det finns också ett avsevärt antal av sådana som sticker i ögonen, som antingen förenar helt motsägelsefulla ord eller sådana som annars inte har så mycket att göra med varandra: *Idg*: vakthimmel (s. 7), sänghav (s. 26), hinnhav (s. 40), halvhjärta (s. 44), vassmjuk (s. 52), glestätt (s. 57); *Sam*: svartblank (s. 7), strandvärk (s. 33), tydlichörs, glosrymder (s. 35); *Str*: fyllös (s. 19), *J*: verbhjärta (s. 71), fånfågel (s. 76).

Det finns även andra, mycket mera komplicerade sätt på vilka Frostenson skapar sina neologismer. Ett fint exempel kan vara ordet »rota« (*J*, s. 72), som tycks vara en sammansmältning av ordet 'ros' ålderdomliga form 'rosa' och ordet 'rot'.¹⁴ Båda orden förekommer i *Joner*, även åtskilda från ordet »rota«, och alla tre har ett visst samband med balladen om Herr Peder. Det är alltså även på denna språkliga nivå som intertexten utvecklas – sammansmältningen av moderns och sonens attribut har sin betydelse.

Bland andra specifika neologismer finns »albumblätter« (*Idg*, s. 74), »elefantiasis« (*Idg*, s. 65), »BamBamvärld« (*Idg*, s. 13, 46).

En neologism skapas ibland genom att Frostenson lägger en ny innebörd till ett redan existerande ord, vilket också kan ses som om hon skapade en homonym till ordet. Så sker det i en dikt i *Joner* (s. 36, min understrykning):

Nu mardrömmor mor
vad är det för brottsling hon skyddar
bland dragen till ro
sonen av marmor

Det välkända ordet 'marmor' har fått en ny betydelse, och nu betecknar det även en mor som mardrömmor. Detta är ett av de sätt på vilka språket främmandegörs hos Frostenson. Ett liknande exempel finner vi *Tankarna* (s. 19, min understrykning):

De var två. Två och ensamma då. De var kanske desamma.

¹⁴ Staffan Bergsten, »Jungfrumord och jungfruord», *BLM* 1992:4, s. 33.

Man kan se detta som en lek med orden, men denna lek visar sig inte vara helt irrelevant för det som Frostenson skriver *om*. Det korta fragmentet snuddar vid tre hos Frostenson viktiga teman – möte, ensamhet och likhet, och de språkliga lekarna kan här, som på många andra ställen, bidra till det som uttrycks på den semantiska nivån, de kan rikta ljuset på en ny aspekt av problemet. Ytterligare ett exempel finns i *Samtalet*, men här följer det ett lite annorlunda mönster (s. 42):

inne i staden „står ett torg”
står, och förstår – befinner sig alltid
efteråt

Här får ordet 'förstår' en ny betydelse, och den kan motiveras i betydelsen av prefixet 'för-' som förekommer till exempel i ordet 'förbli'. Den nya innebörden tycks vara skapad genom analogi: bli – förbli, stå – förstå.

LJUD

Språkets ljudmässiga plan har ett otroligt stort betydelse i Frostensons dikter. Hon kan fascineras av ordets klang, leka med den. Klangens kan vara viktigare än betydelsen. En sådan dikt som byggs nästan enbart på ljud är „Könet öppnar sitt öga” i *Samtalet*. Jag citerar den i dess helhet, och med fel stil, kursiv och understryckningar markerar jag de mest iögonfallande (egentligen: iöronfallande) allitterationerna och assonanserna (s. 64):

kung tung
hud
lumlum Ögongloba-

Smaka
smaka av skala
Händerna
i halsen Gapa

smaka, kaka
stekel
krasa

grå borre, på rygg
krasa stekel
gula, smeta

dra

i tömmarna -

ramar

ramar saknas – sträcka, strama -

blinda ungar tungor Tunnlar -

vassla, skrik stig upp i tio

tusen gubbar, gråa

stubbar

dunk dunk i kabunk i bunkar

haxa hlunda

Blända, vänd -

han kör ett leksakståg

I denna dikt drivs det ljudmässiga till ett extrem, och givetvis ser inte alla Frostensons dikter ut så, men dikten illustrerar ändå mycket bra det som görs – med mindre täthet – i ett stort antal av hennes dikter, nämligen att klangen i ett ord framkallar det ord som kommer efter (och detta kan vara en variation eller upprepning). Denna process behöver inte alltid vara helt meningslös på den semantiska nivån. I »Strävare / strövare« (*Idg*, s. 43), till exempel, ändrar utbytet av ett enda språkljud betydelsen till en helt motsatt (den som strävar har något mål, medan den som strövar inte har det). Här kommer några flera exempel på de olika ljudmässiga associationerna:

ur kalkar, kar (*Da*, s. 69)

ser reser ser (*Idg*, s. 18)

frånvara vara (*Idg*, s. 33)

En lanstrakt Vakt (*Idg*, s. 74)

äckel och smäck / smyckäcklet i min hals (*Idg*, s. 80)

Bygd / och obygd utan blygsel (*Sam*, s. 14)

be bön blöt (*Sam*, s. 17)

stranden värker, verkar / i dig utvärker (*Sam*, s. 32)

en likstel blick replik (*Sam*, s. 44)

älskare (...) läskare (*Sam*, s. 60)

Frostenson använder ibland onomatopoetiska uttryck: »Dunk-dunk«, »sscchh«, »bomp -bomp-bomp«, »tick-tick tack«, »tagg tagg«, men ännu mera intressant låter det då hon fascineras av vissa sammanställningar av stavelser som inte har någon mening (det tror man inte i alla fall) och som låter som magiska formler, hemliga besvärjelser: »ope, tope, otåle« (*Da*, s. 14), »hovdi mok« (*Da*, s. 35), »omaha o utah« (*Sam*, s. 32), »hetzi-keri-jej« (*T*, s. 13). Om detta hur vissa ords klang kan påverka henne berättar Frostenson i en intervju,

och på så sätt förklarar hon varför det ibland är onödigt att försöka *begripa* vissa delar av hennes texter:

- Jag kom igång sent med att skriva, berättar Katarina Frostenson, men jag brukade gå omkring och 'suga på orden' som liten, njuta av ord. Jag kommer ihåg när jag var i treårsåldern. Ett italienskt lyxfartyg sjönk, och många ombord dog. Skeppet hette Andrea Doria, och det namnet gick jag och upprepade högt för mig själv hela sommaren. Även senare, under puberteten, kände hon ordmagin.
- Hugg dem i strupen och ät! kunde hon sitta och skrika rätt ut i luften på lektionerna. Den frasen finns med i *Den andra* som en 'infantil rest'.¹⁵

Även »Doria« dyker upp Frostensons bok, nämligen i *Berättelser från dom* (s. 67).

En viktig roll i Frostensons språk spelar homonymer. Som Lars Elleström anmärker,¹⁶ får följande homonyma titlar i *Tankarna* inte entydiga betydelser ens i relation till de dikter de betitlar: »Tunga» (s. 9), »Var» (s. 16), »Drag» (s. 24) eller »Vår» (s. 120). Frostenson anspelar ofta på homonymen 'tunga' – som både är ett talorgan och en böjd form av adjektivet 'tung'. Ett exempel på detta finns i *I det gula* (s. 22):

ögon läppar Tunga
bedövade tumlande sfär

Om man läser varje rad för sig, blir »Tunga« ett talorgan – mycket på plats bredvid läppar och ögon. Men man kan också läsa »Tunga« som ett epitet för »sfär«. Versalen som inleder ordet, talar just för denna tolkning genom att suggerera början av en ny fras. Frågan förblir oavgjord i detta fall, och i otaliga andra. Och det är precis som det skall vara, detta är Frostensons poetik. Entydigheten får inte pressas fram ur hennes dikter, den finns inte där helt enkelt. Och detta är det spännande.

TYPOGRAFI

Typografin är en mycket viktig del av Frostensons dikter. Ordens och frasernas placering på sidan kan inta alla möjliga former. Det finns dikter som är mycket täta – långa rader utan tomma mellanrader, och

¹⁵ Kajsa Lundgren, »Katarina Frostenson – ung poet. Jag är ute efter det röriga och grova!», *Röster i Radio-TV* 1983:8, s. 62

¹⁶ Lars Elleström, »Att försöka förstå en dikt som inte vill bli förstådd», *BLM* 1994:5, s. 39

dikter som glest och oregelbundet strös ut på sidan eller formas till en smal kolumn. Det att ett ord eller uttryck står ensamt i förhållande till en lite tjockare text, lägger en mycket stor betoning på det. Typografin kan också återspegla rörelse, dynamik eller aggressivitet i dikten. De blanka ställena på sidan spelar en viktig roll i återgivningen av tystnaden, som – bredvid ljudet – är ju så viktig för Frostenson. Hon skriver mycket *om* tystnaden, men vad är ett bättre sätt att dyrka tystnaden på än att *tiga*? Och det gör hon i det ofta långa och breda mellanrummet mellan raderna, och även mellan orden i raderna. Tystnaden kan även – rent grafiskt – råda i ordet. Så är det i titeln „Mi no” (*Idg*, s. 58) där stavelsen 'la' utelämnas.

Typografin används kreativt av Frostenson även på teckennivån. Hon använder ofta kursiv stil och citationstecken, och någon gång mindre stil. Ibland versaliserar hon ett helt ord, och hon kan dessutom byta från gemena till versaler mitt i ett ord:

BamBamvärld som ekar allT ÄR VERKLIGHET HÄR (*Idg*, s. 13)

till en mÅlare (Sam, s. 7)

jAg (Sam, s. 24 och 34)

Även om detta kan vara ett slags lek, så är den i alla fall inte helt meningslös. I dikten „jAg” (*Sam*, s. 34) förklaras detta skrivsätt i följande rader »Allt inom mig reser sig« och »På höjden, / en tornväg, en steg med / ett enda steg«.

Frostenson använder även följande grafiska tecken i sina dikter:

& ! ∞ (*Da*, s. 17) Ⓐ (*Da*, s. 30) ○ (*Da*, s. 77 och *Sam*, s. 32)

Det förefaller tydligt att bägge sidor – den ljudmässiga och den grafiska – är mycket viktiga i Frostensons dikter. Både *grafi* och *sonoritet* organiserar hennes poesi, och det är »omöjligt att utan betydande förluster sammanfatta denna till det ena eller det andra«. ¹⁷

Visserligen ger Frostensons författarskap på många sätt uttryck åt den postmoderna filosofin, men det visar sig tydligt att hennes 'postmodernitet' bara är ytlig. Hennes utgångspunkt är samma som postmodernisternas då hon påstår att språket förfalskar verkligheten, att det är otillräckligt och bristfälligt, men här skiljs deras vägar. Postmodernister förnekar sanningens existens, enligt dem finns den helt enkelt inte, och det finns i själva verket inte så mycket att förfalska eftersom det ju inte finns någon verklighet (sanning) utanför texten. Frostenson tror däremot på att bortom det förfalskande språket finns en

¹⁷ Aris Fioretos, »...det nakna rytmverket«: textur, röstbild, ansikte. Kring några drag i Katarina Frostensons diktning”, *Montage* 1986:12-13, s. 20.

sanning och hennes författarskap tar sig som uppgift att leta efter denna sanning, även om det kanske är helt omöjligt att någonsin komma fram till den. Men det räcker med själva övertygelsen om att sanningen finns – oavsett den är nåbar eller inte – för att inte kunna kallas för postmodernist. Hennes hyllning av det primitiva språket i *Berättelser från dom*, ett språk som verkar innesluta den sanna verkligheten, har inget att göra med den poststrukturalistiska språkfilosofin.

Det är viktigt att påpeka att det inte är någon torrt spekulerande språkfilosofering som Frostenson ägnar sig åt. »Att reducera Frostensons poetiska projekt till 'bara' språkfilosofi vore att göra våld på ett författarskap vars brännande tematik inte utgör någon bra fästgrund för bläcket i de litteraturpolitiska decenniestämplarna eller de kategoriserande etiketternas klibbiga klister« skriver Carl Fredrik Henriksson.¹⁸ Som Åsa Beckman träffande anmärker, har Frostensons tematisering och undersökning av språket »aldrig framstått som en kokett, estetisk hållning, utan som ett djup personligt drama«.¹⁹ Det är också det som skiljer Frostenson från 60-talets (manliga) konkretister, trots många ytliga likheter. Deras behandling av språket hade en mycket formell karaktär, medan Frostensons värld är kroppslig, sinnlig, personlig. Även postmodernister verkar stå ganska likgiltiga och oberörda inför sina språkfilosofiska konstateranden, de betraktar dekonstruktionen mer som underhållning, medan Frostensons upptäckter om språket, hennes strävande efter sanningen i språket eller sanningen bortom språket, är inte sällan fyllda med ångest och förtvivlan.

LITTERATURFÖRTECKNING

Katarina Frostensons böcker (i parenteser finns förkortningar som används i artikeln):

| | |
|------------------------------------|----------------|
| <i>I mellan</i> , Göteborg 1978 | (<i>Im</i>) |
| <i>Rena land</i> , Stockholm 1980 | (<i>RI</i>) |
| <i>Den andra</i> , Stockholm 1982 | (<i>Da</i>) |
| <i>I det gula</i> , Stockholm 1985 | (<i>Idg</i>) |
| <i>Samtalet</i> , Stockholm 1987 | (<i>Sam</i>) |
| <i>Stränderna</i> , Stockholm 1989 | (<i>Str</i>) |
| <i>Joner</i> , Stockholm 1991 | (<i>J</i>) |
| <i>Berättelser från dom</i> , 1992 | (<i>Bfd</i>) |
| <i>Tankarna</i> , Stockholm 1994 | (<i>T</i>) |

¹⁸ Carl Henrik Fredriksson, „Minnet av ett säreget släkte”, *Res publica* 1992:22, s. 218.

¹⁹ Åsa Beckman, (recension av *Berättelser från dom*), *BLM* 1992:5, s. 71.

Andra källor:

- Beckman, Åsa, (recension av *Berättelser från dom*), *BLM* 1992:5, s. 71-72.
- Bergsten, Staffan, „Jungfrumord och jungfruord”, *BLM* 1992:4, s. 32-39.
- Bergsten, Staffan, „Frostensons språkliga mylla. Gäster från när och fjärran i *Berättelser från dom*”, *BLM* 1993:6, s. 4-11.
- Bergsten, Staffan, „Kärlekens tretal. En läsning av Katarina Frostensons diktsvit „Den röda””, *Tidskriften 90-tal* 1995:16, s. 57-64.
- Elleström, Lars, „Att försöka förstå en dikt som inte vill bli förstådd”, *BLM* 1994:5, s. 39-41.
- Fioretos, Aris, „...det nakna rytverket: textur, röstbild, ansikte. Kring några drag i Katarina Frostensons diktning”, *Montage* 1986:12-13, s. 18-28.
- Franzén, Carin, „Ur det negativa. Om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1997:2, s. 41-59.
- Fredriksson, Carl Henrik, „Minnet av ett säreget släkte”, *Res publica* 1992:22, s. 218-220.
- Göransson, Catharina, „Katarina Frostenson väcker ett motstånd”, *Arbetsbladet* 1993-03-20.
- Hedlund, Tom, „Fragmentariskt liv”, *SD* 1982-11-22.
- Jansson, Bo G., *Postmodernism och metafiktio i Norden*, Uppsala 1996.
- Kristeva, Julia, *Fasans makt*, Göteborg 1992.
- Lundgren, Kajsa, „Katarina Frostenson – ung poet. Jag är ute efter det röriga och grova!”, *Röster i Radio-TV* 1983:8, s. 62-64.
- Luthersson, Peter, „Synpunkter på postmodernismen”, *Tidskrift för Litteraturvetenskap* 1988:2-3, s. 66-77.
- Ringgren, Magnus, „Stimulerande spänning mellan skrift och röst”, *AB* 1982-11-24.
- Wennerström, Maria, „Stilistisk åderlåtning. Språkliga teorier och strategier i Katarina Frostensons *Berättelser från dom*”, *Horisont* 1994:6, s. 59-67.