

POSTMODERNISTISKA DRAG I KATARINA FROSTENSONS POESI

EWA NIEWIAROWSKA

I. POSTMODERNISM

“Postmodernism” har blivit ett av de mest populära och kontroversiella begreppen under de senaste årtiondena. Man talar om ett postmodernistiskt samhälle och språk, en postmodernistisk konst och kultur, arkitektur och litteratur – ordet verkar vara väldigt passande då man vill beskriva något som är svårt att definiera i den moderna verkligheten. Ordets gåta ligger i dess semantiska instabilitet: det kan konnotera allt och samtidigt något speciellt.

Postmodernism har blivit ett tecken för tiden. Inom arkitekturen och den dekorativa konsten har ordet från början haft en ganska definierad innebörd (det dekorativa elementet är viktigare än det funktionella), men den postmoderna litteraturens konturer är tvetydiga och oklara. Prefixet “post-” sätter ordet i ett bestämt perspektiv. Ur detta perspektiv framträder postmodernismen som ett epokgörande skifte i medvetandet, slutet på en historisk företeelse men samtidigt också en fortsättning på det modernistiska arvet. De två perspektiven är lika viktiga och komplementära.

“Det postmoderna i det moderna skulle då vara det som hänvisar till det oframställbara i själva framställningen; det som vägrar att trösta sig med god form, med en smakens konsensus som skulle göra det möjligt att gemensamt uppleva det omöjligas nostalgi; det som utforskar nya framställningssätt inte för att njuta av dem utan för att tydligare visa att det finns sådant som är omöjligt att framställa”.¹

¹ Jean-François Lyotard, *Svår pæ frågan: Vad är det postmoderna?*, i: *Postmoderna tider?*, red. M. Löfgren, A. Molander, Norstedts 1986, s. 92.

Postmodernism kan då betraktas som ett paradoxalt försök att iordningställa en relevant verklighetsbild och ett erkännande om att detta är omöjligt. Ordet "postmodernism" är egentligen inget nytt ord. Det sägs att det användes för första gången 1870 av den engelske målaren John Chapman som med detta ord beskrev sina protagonister i motsats till impressionisterna (modernister). 1934 utgav Fredrico de Onis en antologi över spansk och latinamerikansk poesi. I förordet använde han begreppet "postmodernism" för att beskriva en stilriktning inom den spanskspråkiga litteraturen sedan 1905, som reaktion mot det föregående sekelslutets symbolism. I början av 1940-talet dök ordet upp i engelskan, först för att syfta på en tendens i den spanskspråkiga litteraturen och sedan, efter kriget, för att beteckna de amerikanska poeter som orienterade sig bort från den engelskspråkiga modernismen, som enligt en del kritiker saknade litterär kraft och vitalitet. Mot en sådan uppfattning reagerade andra kritiker, bl.a. Ihab Hassan. Under 50- och 60-talen började ordet en större innebörd. Olika trender inom litteratur, konst, filosofi, sociologi sammanfördes i diskussionen om postmodernism, som även kom in i samhällsdebatten och uppenbarade sig i ett systembegrepp – "postindustrialism". En del teoretiker associerade ordet med de senaste decenniernas politiska, ekonomiska och sociala utveckling och såg postmodernism som en verklig förändring i samhällsstrukturen. Hela debatten nådde sin kulm under åttiotalet och sedan dess har ordet "postmodernism" förknippats med nyare fransk filosofi och litteraturkritik, särskilt med Derrida, Baudrillard och Lyotard. Enligt Peter Luthersson² fick ordet "postmodernism" fem olika innebörder: för det första en stiltendens och reaktion mot det modernistiska genombrottet inom den spanskspråkiga litteraturen under sekelskiftet, för det andra en helt annan stiltendens inom arkitektur och dekorativ konst under de senaste 15 åren, för det tredje en tendens inom nykonserverativ samhällskritik, för det fjärde en uppfattning hos amerikanska litteraturkritiker som med hjälp av detta ord ville beteckna den andra och tredje generationen av amerikansk modernism, för det femte ett idékomplex inom ny fransk filosofi och litteraturkritik.

Postmodernismens ramar är alltså otydliga och förvirrande. Termen associeras med olika tendenser och begrepp. bl.a.: dekonstruktion, enhetlig sensibilitet, eklekticism, respektlöshet inför auktoriteter, misstro mot generaliseringar samt mot det instrumentala eller diskursiva förnuftet och många andra. Det finns fortfarande frågor man diskuterar. En av frågorna är om postmodernismen skall betraktas som en historisk pe-

² Peter Luthersson, *Synpunkter på postmodernism*, w: Tidskrift för litteraturvetenskap, Nr 2/3, 1988, s. 70.

riod, dvs. en ny period som ersätter modernismen eller som ett ontologiskt perspektiv – en tendens som uppträder i andra epoker. I det andra fallet bör man förmodligen tala om "postmodernitet" i stället för "postmodernism". Enligt Rikard Schönström är det bara ett moment i den litterära skapelsen:

Det är helt enkelt det ögonblick då författaren eller läsaren upptäcker att tecken i texten inte längre betecknar någon yttre realitet utan börjar hänvisa till varandra, så att texten förvandlas till ett slutet, självreglerande system³.

I denna mening blir postmoderniteten (inte postmodernismen)⁴ inte någonting som kommer efter modernismen, utan den fas av modernismen, som många kritiker kallar för avantgardism. Det kanske förklarar varför termen "postmodernism" ibland ersätts av "neoavantgardism". Oavsett hur stora problem man har med själva termen står spänningen mellan modernism och postmodernism i centrum av alla strider, som aktualiserar en del gamla estetiska frågor, om bl.a. realism, rationalitet, kulturbegrepp och tradition.

Mikael Löfgren urskiljer i sin artikel "*Postmodernism är realism*"⁵ tre huvudsakliga grupper med olika uppfattningar om vad som är postmodernistiskt: för det första restauratörerna som söker försoning med modernismens huvudfiender – traditionen och konventionen, för det andra nostalgikerna som uppfattar postmodernismen som modernismens oifrågasatta förfall och ser sin uppgift i att skapa ett normsystem och för det tredje i futuristernas framträdande med futuristiska anspråk, som en klassisk avantgardism.

Den postmodernistiska teorien har – som det visar sig – gjort en riktig revolution inom konsten och i det estetiska medvetandet och har utvecklat sin begreppsapparat och sitt kodlika språk. Genom att avstå från den modernistiska tanken på enhet och helhet, som påverkar verklighetsbilden, inleder den dekonstruktivismen, som en omvänd begreppsordning.

I stället för "dekonstruktion" kan vi hitta andra termer: nedmontering, decentrering, spridning etc. De uttrycker besatthet av fragment och avvisar helhetens tyranni. Det som har blivit huvudtanken är pluralism. Den betyder att texten lämnar alla trånga teoretiska strukturer och spränger genreskrankor samt språkliga gränser. Här talas om pluralism

³ Rikard Schönström och Oscar Hemer, *Tillbaka till nollpunkten. Ett samtal om postmodernism och den skandinaviska åttiotalslitteraturen*, w: BLM Nr 4/1987, s. 227.

⁴ Peter Luthersson i sin artikel om postmodernism (ibidem, s. 70) gör en distinktion mellan "postmodernitet" – en beteckning för ett samhällsligt tillstånd eller historiskt utvecklingsskede och "postmodernism" som betecknar en bestämd reaktion, estetisk eller filosofisk, på detta tillstånd eller skede.

⁵ Mikael Löfgren, *Postmodernism är realism*, w: Vinduet, nr 2/1987, s. 21.

i tänkande och det sätt man ser och beskriver verkligheten på, men också om pluralism som flykt från litterära, politiska eller morala konventioner. Derridas tes "det finns inget utanför texten" betyder att den litterära texten inte representerar någonting annat än bara sig själv och förnekar textens förbindelse med verkligheten. Den postmoderna människan har förlorat sin tro på verklighet som begrepp och därför klipper hon av bandet mellan verkligheten och ett språk, och språket i sin tur har förlorat sin referentiella funktion. Från och med nu skall språket betraktas som ett självrefererande system. Utan denna förbindelse med verkligheten kan texten bli svår att förstå för läsarna. Foucault⁶ påstår att varje text är begriplig när den hänförs till ett bestämt utsagningsfält; det kan vara filosofin, matematiken, litteraturen eller vad som helst. Postmodernister är medvetna om att de gränser som existerar mellan utsagningsfälten inte är stabila därför att fälten nu befinner sig i rörelse och delvis täcker varandra.

I den nya collagetekniken har man olika fragment av ett språk som man gör till ett nytt språk genom att sätta in fragmenten i nya sammanhang. Detta betonas också med den typografiska sidan av verket. Den postmoderna författaren experimenterar alltså både med formen och språket men behåller distans till sina uttrycksmedel. Distansen kan också iakttagas i författarens inställning till det egna jaget. Kanske har vi här en av de stora skillnaderna mellan postmodernism och modernism: tyngdpunkten i själva skapelseakten har förskjutits från författaren till verket.

Storstaden är den postmoderna orten. Den är en mötesplats för livsstilar, tecken, koder, där varje ting speglar sig i något annat och hänvisar till något annat. Denna världs livsdrift är åtrån, libidon, det outsläckliga begäret⁷. Det blir svårare och svårare att hitta ett eget autentiskt språk och att med hjälp av det få kontakt med andra människor. För att etablera kommunikativa förhållanden börjar man använda ironi och parodi. Men humor är en hjälp i att fly från realitet mot ett slags inbillningslek. I den flödande världen kan vi inte skilja mellan det som är verkligt och överkligt, mellan sanning och falskhet, mellan jag och icke-jag. Det finns inget personligt centrum, inget sammanhållande jag i texten. Jaget är upplöst.

Uppmärksamheten riktas mot det egna jaget först när jaget har blivit ett problem. Och detta beror i sin tur på att jaget inte längre kan spegla sig i en oföränderlig eller statisk värld⁸.

⁶ "Att komma till tals med Adorno" Ett samtal mellan Ola Billgren, Horace Engdahl och Hans Gefors om postmodernism, i: Nutida musik 1987/88, nr 6, s. 4.

⁷ Ralf Andtbacka, Postmodernismens tio minuter – en sort efterskrift, i: Nya Argus, 1991/9, s. 258.

⁸ Rikard Schönström, i: Tillbaka till nollpunkten, ibidem, s. 229.

Postmodernistiska tendenser kom till Sverige under åttiotalet och tycks vara mindre exponerande än i de andra västeuropeiska kulturerna. Här fanns det ingen social eller politisk bas för postmodernism. Sverige befann sig egentligen utanför den ekonomiska och kulturella krisens centrum. Å andra sidan har de som sysslat med strukturalism, marxism eller psykoanalys aldrig utgjort någon maktfaktor i Sverige. Den svenska postmodernismen hade alltså ingen rejäl fiende. I denna situation blev postmodernismen "en reaktion mot en typ av ideologi som inte spelat så stor roll i Sverige"⁹. Men faktum är att det är svårt att tala om Sveriges åttiotalslitteratur utan att tala om postmodernism. Åttiotalsförfattarna försökte på olika sätt inkorporera den i den kreativa processen och kände sig mest påverkade av Jacques Derrida och hans dekonstruktivism. Han introducerades av svenska kritiker och blev postmodernismens verkliga företrädare. Kritikerna attackerade den unga svenska författargenerationen för dess romantiska subjektivitet och metafysik och ville i stället föra fram romantikens "ironiskt spelande livskänsla som kan distansera sig från jagets idealistiska anspråk"¹⁰.

Åttiotalslitteraturen i Sverige har beskrivits med olika ord: verklighetsfrämmande, oengagerad i samhället, avpolitiserad, okritisk, men också stil- och språkmedveten. Den är mer intresserad av att beskriva omvärlden, inte som en objektiv verklighet, utan som ett psykologiskt tillstånd.

I det nya marknadssamhället, som kräver flexibilitet och anpassningsförmåga, har identiteten blivit ett problem. Man är fri i sitt val, men man vet inte vem man är i den nya verkligheten. Den traditionella föreställningen om jagets enhet upplöses och det språk man känner räcker inte till att beskriva verklighetens svårgripbara mångfald. Med hjälp av ironi kan man ibland definiera identitetens och språkets gränser. Egentligen använder den nya poesin det vanliga språkets ord men på sitt eget sätt, som oftast är mycket svårt att översätta.

Det är förmodligen lite svårt att benämna svenska åttiotalsförfattare som postmodernister (kanske med ett undantag – Stig Larsson), de flesta följer modernisterna ganska troget, men i många litterära verk finner man postmodernistiska tendenser. En av de författare, vars litterära produktion säkert har påverkats av dessa impulser är Katarina Frostenson.

II. KATARINA FROSTENSONS DIKTNING

Enligt de postmoderna reglerna skulle *jaget* i dikten vara upplöst. I Frostensons diktning finns det många dikter som saknar jaget, men vi

⁹ Horace Engdahl i: *Att komma till tals med Adorno*, Nutida 1987/88, Nr 6, s. 3.

¹⁰ Nina Burton, *Den hundra poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, FIB:s Lyrikklubb, 1988, s. 217.

kan inte säga att jaget är helt upplöst. I de flesta dikter, särskilt från 1980-talet, finns det inget bestämt *jag* och dikterna beskriver oftast någon bild, som t.ex.:

det är en osynlig tröskel här
 en påskhelg
 måla
 ansiktet vitt
 inga avsatser
 allt är ansatser
 rummet är stort
 ensamt

Samtalet

Man är ställd inför en tavla eller en scen som man tittar på. Konstigt är att även då Frostenson beskriver ett mycket bestämt *jag* som i dikten "jAg", *Samtalet*, där hon inte längre är observatör och står framför något utan finns "i" det, vill hon komma ut och ställa sig framför. Ett avstånd visar sig vara nödvändigt.

Ibland händer det att *jaget* plötsligt dyker upp i diktens sista rader, vilket dock inte betyder att *jaget* får en personlig gestalt. Det kan bli t.ex. en slätt, en strand, men det som är vanligast i Frostensons dikter är att *jaget* eller någon annan agerande i dikten presenteras i form av ett ansikte.

du är inte här
 du finns inte här, inget ansikte -

Joner

Att gömma *jaget* eller "den andre" bakom ett obestämt ansikte (eller ansikten) ger säkert en postmodernistisk prägel. Något rent *jag* finns inte här. Ett *jag* träder för det mesta fram först då, när "den andre" dyker upp.

Kom
 Ansikte Du svarar mig
Rena land
 eller:
 skriver sig rakt in i kylan,
 där ansiktet upphör, den andres
 detta stora, svala öppna
 detta frisinnade rum – jag vill veta vad
 du kunde bli
I det gula

Detta ansikte beskrivs oftast med adjektiven "vit" eller "ren", för att betona dess oskuld ("vitt är renhetens färg", Aktaion, *Joner*) eller helt enkelt anonymitet, vilket stämmer med postmodernistiska regler. Ansik-

tet i Frostensons dikter vill bli sig självt och för att kunna lyckas med det, måste det lösas upp:

jag ligger i mitt vita kar
 som i en grav: att lösas upp, bli
 den jag var
Karet, Samtalet

I en stor stad är ansiktet reducerat till en yta eller till en rad ansiktet som speglar sig i varandra. Ansiktet saknar oftast sin individuella prägel och presenterar tysthet eller tomhet. Men ansiktet, alltså diktens jag, försöker, som sagts, göra sig fri. Friheten kan skapas också genom att "tvätta bort namnen" (*Stränderna*), alltså genom att bli namnlös.

Ivåg
 namnen, talen
 platserna: häger på en sten,
 födelseorten
Samtalet

Alla namn bygger ramar och sätter gränser och så är ansiktet determinerat av sitt namn. För att kunna bli fri måste det ta av sig sitt namn. Först då kan *jaget* försöka skapa kontakt med den bortkomna världen.

Själva världen ansiktet/jaget lever i är – hos Frostenson – beskriven på ett ganska otydligt sätt. Många av hennes dikter liknar en dröm och därför blir de bilder som skapas otydliga. Men den kan kanske betraktas som symbol för en bortkommen värld, som man lever i.

Hon beskriver världen så:
 Världen är vad den är, var finns mysteriet.
Stränderna

eller:

Det är som ett rum som ekar osynligt ropar
 på att befolkas men ingen
 vill låta höra sin röst
I det gula

men denna värld antingen skall gå under:

världen skall bli dräkt
Joner

eller den måste öppnas: "öppna öppenheten" som i titeln på ett stycke i *I det gula*.

Den presenterade världen är full med rörelse, vilket betonas i dikter med många verb, som: falla, rasa, stiga osv eller med ord som blir symbol för rörelsen: vatten eller röst. Det verkar som att det är svårt att leva i en sådan förvirrad och anonym värld. Man längtar till något annat och söker sig till en annan verklighet. Förmodligen använder diktaren därför också en plural form:

håll dina vaga världar vid liv i en
alldeles för tydlig tid
Samtalet

Känslan av förvillelse förstärks bl.a. med ord som slutar med suffixet "lös" (ortlös, planlös, hemlös, ordlös) eller med adjektiv som: avlägsen, stängt, främmande, lämnad.

I en sådan svår värld börjar ansiktet/jaget söka en plats åt sig själv. Ordet "platsen" är ett av de viktigaste ord som Frostenson använder i sin poesi, därför att platsen, enligt henne, är ett själsavtryck. Ibland beskriver hon landskap som "slätt" eller "mark", gärna "öppen mark", men framför allt rör det sig om stadslandskap. Staden, särskilt storstaden, är hennes hemmaplan och hon är fascinerad av den. Frostenson tycker om udda och bortglömda platser, platser utan funktion eller platser "utan ansikte" ("En våg" *Stränderna*), som i dikten "Parken" (*Samtalet*):

det finns en punkt
där du styrs ut
en plats, utanför a och o
där allt står tyst

Det finns över huvud taget rätt många dikter, som har en bestämd anknytning till staden, bl.a. i titlarna: "Paris – Austerlitz – Salpetriere", "I Katotriwiti", "City", "Montreal". I vissa dikter anger hon mycket exakt platsens topografi, men oftast använder hon adverb som "här" eller "där", förstärkta med för henne ganska vanliga obestämda pronomina "någonting" eller "någon/ något", vilket skapar både precision och osäkerhet. Man kan tänka sig att Frostenson söker sig till det okända eller obegripliga. Och staden hon beskriver har dessutom något mystiskt inom sig.

Väldiga plats
Bortvända ansikte
Stum som historieboken Kung kejsare
slag årtalsberg Närmare ... hårdare...
längre in... min mun
smakar, smälter avstånd, murverk
I det gula

I "*I det gula*" skildras staden som "obsцен". Där känner man sig helt förvirrad och bara går längs breda gator utan någon mening. Den stora,

oavgränsade platsen kan symbolisera en tillvaro utan kontext, men samtidigt också en obegränsad frihet. Känslan av agorafobi förenas här med ett sökande till det anonyma och neutrala.

Mitt i staden är ett nomadsland
en annan ort
någonting ur de döda
"City", *Samtalet*

Detta som helt naturligt blir intressant för henne är en strand eller en ö – en avlägsen plats, ett gömställe eller en mellanplats, därför att staden egentligen är en plats där människor möts och försöker skapa kontakt med varandra. Kanske därför blir platsen oftast "öppen" i hennes dikter.

Men ansikten är helt förvirrade i den stora staden, där avståndet till den andre verkar oändligt.

öra röst
två världar
Samtalet

Den stora staden med stumma människor/ansikten som bara pratar för sig själva utan att bli hörda eller utan att försöka lyssna på andra är svår att leva i. Stadens stora avstånd återspeglas i människokontaktterna.

I Frostensons diktning är förhållandet mellan människor/ansikten betonat med motsättningar. Appositionen: höra/tala tillhör säkert de viktigaste här. Den skildrar två viktiga sätt att vara, och samtidigt ett nödvändigt krav på att få kontakt med andra. Den frammanar handling och leder till dialog.

Men appositionen förenas hos Frostenson med verbet "att se".

mun,
jag ska lära dig tala
tills du ser dig själv
"Platsen", *Samtalet*

Man har en känsla av att man inte finns om ingen hör en.

Överallt – vem har naglat sin blick i det utspända, naturen heter: "jag ses". Jag ses där jag hörs
"Naturens öga", *Joner*

därför att:

Det jag hör höjer, lyfter och vidgar mig
"Övärld", *Samtalet*

För att kunna förstå sig själv eller den andre måste man göra plats för att kunna bli sedd:

Jag måste försvinna. Heit gå under. Först då blir
platsen jag synlig
Joner

Det finns olika kroppsdelar som har med kommunikation att göra och som Frostenson gärna återkommer till: mun, tänder, tunga och läppar. Tack vare de uppstår rösten. Munnen är denna röstens katedral. Den beskrivs på olika sätt:

Munnen, två gråmask vridna
nyss uppdragna
ur jorden
spända, i väntan
på den andres vilja
"Ett tal", *Samtalet*

eller:

mörka sorlkärl, ogenomträngt
klang och åter
"Vi liknar", *Joner*

Rösten ger ansiktet dess frihet:

Den frihet finns, där du står. Hör din röst tala.
„Negativ, tindra”, *Stränderna*

och kan bli en väg till den andre:

Sök rösten med rösten
Joner

Den dialog man vill starta måste bestå av ord och tystnad (apposition tala/tiga), för man måste ju kunna höra den andre. Kanske därför är ordet "tystnad" så vanligt i Katarina Frostensons dikter.

en mycket lång tystnad som låter
dig öppna ord
mot mig
"Vatten" *I det gula*

I dig, i mig
i mellan
Möt mig i tystnad
I mellan

Uppehållet spelar för det mesta en viktig roll. Tystnad markeras av diktaren med hjälp av mellanrum, som öppnar sig mellan orden i dikten, kanske för att ge plats åt det redan sagda och åt det som skall sägas.

Denna tystnad har dessutom ett semantiskt värde: avståndet symboliserar vår verklighet med kommunikationsproblem – symboliserar frånvaro, tomhet eller förblir ett ihärdigt tigande. Men för att kunna kommunicera med andra människor/ansikten måste man tiga ibland:

Det blev en bild, men runtom
var för mycket ord: det kunde varit mera tystnad,
vi förstod
"Parken", *Samtalet*

eller börja tala. Det är liksom på scenen:

Den första akten börjar med språk i mörkret. Sedan, måste de börja tala. De måste börja tala, det är villkoret
"Scen" *Joner*

Mötet med den andre sker också på det intima planet. Erotiken har en ganska viktig plats i Frostensons diktning. Hon använder gärna sådana uttryck som: att åtrå, att bli åtråvärd, naken, nakenhet. Färgsymboliken är också av betydelse här. Adjektivet "vit" förekommer ofta kanske som motsats till andra färger. Medan "vitt är renhetens färg", *Joner*, och associeras med renhet och oskuld, symboliserar substantivet "blod" den röda färgen.

Deflorera
all tillfällig grönska
Det är blod
över lönnens blad
Joner

Relationen mellan man och kvinna är svår att skapa liksom alla andra kontakter mellan människor. Kvinnan längtar efter en man, men är rasande inför den utplåning hon söker (Negativ, tindra i *Joner*). Det kvinnliga presenteras ofta i Jungfrugestalt som för det mesta är ett återkommande motiv i Frostensons diktning. Kvinnan längtar efter renhet men blir invaderad av sin kroppslighet. Denna motsats kan inte upplösas. I erotiken blir mötet med den andre gestaltat i sin starkaste konfrontation.

ditt kön är ett öga
I det gula

Könet öppnar sitt öga
Samtalet

Erotik präglas oftast av brutal symbios eller oftare av brist på denna symbios.

I 1980-talslitteratur utvecklar man gärna våldet som motiv. Våldsproblematiken finner vi också i Frostensons diktning. I *Joner* beskriver hon en prostituerad som blivit mördad av två män. Det var ett brutalt våld förövat mot kvinnans kropp. Denna diktsvit anknyter till den gamla balladen om Jungfrun i hindhamn, vilken handlar om en flicka som dödas av sin fästman.

Katarina Frostenson, liksom många andra diktare som associeras med Sveriges moderna poesi tycker om att experimentera med språket. Man vill göra sig fri från dess missbruk i politiska, ideologiska eller kommersiella sammanhang. Var och en, diktare börjar allt mer använda ett vardagligt språk, fast på sitt eget sätt. Oftast är sådana dikterna omöjliga att översätta rad för rad. Den viktigaste utgångspunkten – för Frostenson – var tanken att diktare kan vara helt fria i sitt språk, därför att:

en text en gränslöst frihet,
Samtalet

Språket som uttrycksmedel spelar förstås en viktig roll. Men hos Frostenson är förhållandet mellan jaget och den andre eller världen beskrivet som en språklig relation. Alla grepp hon använder, inklusive dikstens typografi eller ordens placering, leder till att betona och förtydliga olika motsättningar, till exempel:

En ren närvaro som är av den djupaste frånvaro
I det gula

Katarina Frostenson experimenterar med språket på olika sätt. Hennes lyriska språk är reducerat och sönderbrutet. Hon använder gärna upprepningar, klangfärger, sällan metaforer. Men framför allt leker hon med fonem och rytm. I sådana dikter bygger hon inga associationer, utan antecknar snarare ljudens gång.

Driv dina rötter
till det dödas värld
för ingenting för
inget mål för när du vänder dig
inom dig ljuder
ordlös för handens utsida för den som stannat
mitt i sin mening för avståndet där *det andra*
I det gula

eller:

röstens frö i jordens mull
rösten under vita träkors vilar

röstens skärv mot skovelns grund
ting ting klinga
Joner

Här i det andra exemplet hänvisar hon till balladstrofen och assonanser. Ljud, särskilt vokalernas valörer, spelar för henne en viktig roll. Ofta bygger hon sina dikter på kontrasten mellan de ljusa, främre vokalerna: i, å och ö och de mörka, bakre: o och u, som i det föregående exemplet. Ibland kan det hända att hon markerar ordets bärande element med stora bokstäver: jAg, kAtArinA, mlare, PADAkran. I andra dikter lyfter hon fram ordets ursprungliga innebörd, fast det står i strid med ordets senare betydelse. I diktsamlingen *Joner* till exempel leker hon med orden: lik och likna. Likhet hos Frostenson kan övergå till likhet, alltså att vara som ett lik. Detta grepp visar att hon söker ordens nya betydelse. Om språkets funktion säger hon:

Det är ett språk som spårar
Samtalet

Man kan säga att hon inte vill bruka ord utan bli ett med dem.

Här är jag helt
i ett ord utan att veta vad det är
I det gula

Men samtidigt känner vi ibland att hon misstror det medium som hon trots allt använder – språket.

Enligt den ovanstående korta vandringen genom Frostensons poesi kan vi se att Katarina Frostenson har blivit påverkad av några postmodernistiska drag. Det visar sig inte bara i diktens språk och konstruktion utan också i det sätt hon använder för att presentera jaget och världen. Men trots det vågar jag inte kalla henne för en postmodern diktare. I många avseenden faller hennes poesi utanför den postmodernistiska ramen och hon har lyckats skapa sitt eget språk, vilket bevisar hennes individualitet existerande utanför alla tänkbara ramar och gränser.

BIBLIOGRAFI

I. Om postmodernism

Andtbacka Ralf, Postmodernismens tio minuter – en sort efterskrift, i: Nya Argus, 1991/9, s. 253-261.

“Att komma till tals med Adorno” Ett samtal mellan Ola Billgren, Horace Engdahl och Hans Gefors om postmodernism, w: Nutida musik 1987/88, nr 6, s. 3-13.

Baran Bogdan, *Postmodernizm*, Inter Esse, Kraków 1992.

Burton Nina, *Den hundrade poeten. Tendenser i fem decenniers poesi*, FIB:s Lyrikklubb, 1988

Peter Luthersson, *Synpunkter på postmodernism*, i: *Tidskrift för litteraturvetenskap*, Nr 2/3, 1988, s. 65-77.

Mikael Löfgren, *Postmodernism är realism*, i: *Vinduet*, nr 2/1987, s. 18-28.

Jean-François Lyotard, *Svår på frågan: Vad är det postmoderna?*, i: *Postmoderna tider?*, red. M. Löfgren, A. Molander, Norstedts 1986, s. 80-93.

Rikard Schönström i *Oscar Hemer, Tillbaka till nollpunkten. Ett samtal om postmodernism och den skandinaviska åttiotalslitteraturen*, i: *BLM* Nr 4/1987, s. 227-234.

II. K. Frostenson

Katarina Frostensons diktsamlingar:

- *I mellan*, Korpen 1978
- *Rena land*, Wahlström & Widstrand 1980
- *Den andra*, Wahlström & Widstrand 1982
- *I det gula*, Wahlström & Widstrand 1985
- *Samtalet*, Wahlström & Widstrand 1987
- *Stränderna*, Wahlström & Widstrand 1989
- *Joner*, Wahlström & Widstrand 1991

III. Om Katarina Frostenson

Fioretos Aris, *Frostensons mun. Fjorton anteckningar och två efterskrifter*, i: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, red. M. Grive & C. Wahlin, Norstedts 1993, s. 86-114.

Florin Magnus, *Den osynliga tröskeln. Om Katarina Frostensons poesi*, i: *BLM* 1989, Nr 1, s.4 - 11

Witt-Brattström Ebba, *Fula flickor, masochism och motstånd. Samtida kvinnliga stämmor*, i: *Att skriva sin tid. Nedslag i 80- och 90-talet*, red. M. Grive & C. Wahlin, Norstedts 1993, s. 298-317.