

Lunds universitet
Avdelning för litteraturvetenskap,
Språk- och litteraturcentrum
Handledare: Elisabeth Friis
2012-05-31

Tove Lindén
LIVK10

Att tala med mytens tunga

Om språket och myten i Katarina Frostensons *Tankarna*

Innehåll

1. Inledning	3
1.1 Tidigare forskning	4
1.1.1 Den orfiska myten i Katarina Frostensons poesi	4
1.1.2 Katarina Frostensons språksyn	6
1.1.3 Myten om Philomela i Katarina Frostensons poesi	8
1.2 Myternas receptionshistoria i korthet	9
2. Orfeus och Eurydike	11
2.1 Myten och ”Kanal”	11
2.2 ”Det är ingen opera som stiger”	13
3. Philomela	17
3.1 Språket och staden	19
3.1.1 Bilden av ett aldrig hört läte	19
3.1.2 Språket som våldsakt	20
3.1.3 Stadens skugga.....	21
3.2 Rösten som våldtäkt	23
3.3 Väven	27
4. Avslutande diskussion och sammanfattning	29
Källor och litteratur	32

Appendix: Dikturval ur *Tankarna* (1994)

1. Inledning

Efter att ha blivit våldtagen och fått sin tunga avskuren väver prinsessan Philomela en väv som berättar den historia hon själv inte kan uttala. I radioprogrammet Biblioteket berättar Katarina Frostenson att hon ser sin poesi som en väv, med ”trådar som löper parallellt eller om varandra”.¹ Många av dessa trådar utgörs av myter och folksagor, som slingrar sig mer eller mindre tydligt genom Frostensons dikter och diktsamlingar. Två sådana trådar utgörs av myterna om Orfeus och Eurydike och om Philomela med den avskurna tungan.

De båda myterna jag valt är av stor vikt för Frostensons poesi; Lena Malmberg menar att motiv från myten om Orfeus och Eurydike är ”så frekventa att de bildar en grundstruktur i författarskapet”,² och Anders Olsson menar att myten om Philomela är ”en av de viktigaste intertexterna överhuvudtaget till Frostensons diktning”.³ Författarens användning av myterna har också undersökts av flera innan mig, vilket jag kommer redogöra för i sektionen Tidigare forskning. Vad som däremot inte undersökts i samma utsträckning är hur Katarina Frostenson använder myterna för att problematisera språket och dess relation till världen. Frostenson uttrycker både i sin poesi och i flera essäer en stark språkskepsis, och jag menar att hennes användning av myten är en del i att uttrycka denna, likväl som att förmedla en bild av ett språkets idealtillstånd. Med min uppsats vill jag undersöka Frostensons språksyn med hjälp av myterna, och se hur denna kommer till uttryck i dikterna.

Myterna och dess koppling till författarens språksyn tar sig dock oväntade vägar i Frostensons poesi, och undersökningen kommer att föra analysen både via stadens och landskapets betydelse, hur rösten framställs som våldtäkt och vävens betydelse för språket och dikten. Min analys kommer att utgöras av en närläsning av de relevanta dikterna med bakgrund i den tidigare forskning som gjorts, liksom en jämförelse med en mer traditionell återgivning av myterna. Som denna referenspunkt i analysen av hur myterna tar sig uttryck i dikterna använder jag Ovidius versioner i *Metamorphoser* i översättning av Harry Armini. Valet är inte slumpmässigt, utan grundar sig dels i att det är den källa som främst har fått stå till grund för hur myterna

¹ *Biblioteket*, Sveriges Radio, Stockholm, 16 november 2011, lyssnat 22 maj 2012 från <<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1273&artikel=4780724>>

² Malmberg, Lena, *Från Orfeus till Eurydike: en rörelse i samtida svensk lyrik*. Diss, Lunds Universitet, Ellerström, Lund, 2000, s. 12

³ Olsson, Anders, *Skillnadens konst*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2006, s. 316

traderats, och dels i de exempel på hur Frostensons själv har utgått från Ovidius versioner. Mest uppenbart är det i fallet med Philomela, där orden ”sorla” och ”tungrot” från Arminis översättning ekar igenom hela *Tankarna* och vidare ut i resten av författarskapet. Orden är så pass ovanliga att det gör valet av Ovidius som källa för myterna till givet.

Min undersökning kommer främst att behandla diktsamlingen *Tankarna* från 1994, där element i myten om Philomela utgör en sorts grundstruktur eller en genomgående tråd i den frostensonska väven, och också Orfeusmyten är en viktig intertext. Myten om Philomela uttrycks främst i dikterna ”Tunga” och ”Philomela”, den om Orfeus och Eurydike främst i ”Kanal”, men jag kommer där det är relevant även behandla andra dikter ur samlingen. I uppsatsens appendix finns dessa dikter att läsa i sin helhet.

Frostenson är en synnerligen självkommenterande poet, och flera av hennes egna essäer är av relevans för uppsatsen. Främst har jag använt ”Rösten – vad är den för djur?” i den litterära kalendern Halifax från 1995, och ”Språket och den andra” från tidskriften *Dialoger* 1989 för att belysa vissa aspekter av hennes poesi. Båda texterna är alltså utgivna relativt nära *Tankarna*. Jag ser dessa texter som en del av författarskapet, dels på grund av deras ofta mycket lyriska karaktär, dels genom att de behandlar ämnen som ligger nära teman i Frostensons poesi. Texterna är inget facit till läsningen av dikterna, utan precis som andra dikter ut författarskapet en hjälp att belysa det valda verket.

1.1 Tidigare forskning

1.1.1 Den orfiska myten i Katarina Frostensons poesi

Katarina Frostenson och myten är inte otrampat område, utan har ända sedan början av 1990-talet behandlats i flera texter. Främst är det den orfiska myten som har undersökts, och det största arbetet står Lena Malmberg för, både i sin avhandling *Från Orfeus till Eurydike* och artikeln ”Myten om Orfeus hos Rådström, Tunström och Frostenson”. Malmberg undersöker i den förra hur den orfiska myten och diktargestalten tar sig uttryck hos författarna Katarina Frostenson, Arne Johnsson, Ann Jäderlund, Birgitta Lillpers, Jesper Svenbro och Bruno K. Öijer. Dess fokus ligger inte enbart på den orfiska myten som sådan, utan snarare på den problematik som den visar på. Analysen är uppdelad i flera delar, med tre kapitel om Frostenson.

Malmberg anlägger ett brett perspektiv och undersöker orfiska teman i flera av Frostensons diktsamlingar, och håller sig inte som jag till ett fåtal dikter. Malmberg menar att Eurydike i Frostensons poesi delvis tillåts byta roll i myten och närma sig Orfeus, genom prövandet av olika kvinnoroller: den starka Diana/Artemisgestalten som Malmberg kallar en ”mot-gestalt”, liksom jungfrun som underkastar sig, låter sig dödas och slitas i bitar (ett öde också Orfeus delar).⁴ En viktig del i min studie är hur Malmberg betonar att Eurydike genom att berätta sin egen historia i Frostensons diktning görs till subjekt, och att relationen och maktbalansen mellan henne och Orfeus förändras och förskjuts.⁵ Malmberg betonar också vikten av orfiska motiv, såsom blicken, ryggen och vändningen, för hela författarskapet.⁶

Malmbergs artikel om samtida användning av Orfeusmyten är å andra sidan främst riktad till lärare för att visa hur man kan använda sig av ett mytiskt perspektiv i läsningen av modern poesi. Här gör hon en närläsning av ”Kanal”, som också delvis ingår i hennes avhandling. En del av fokus ligger på diktens intertexter – bland annat Hjalmar Gullbergs ”Sjungande huvud”, Stagnelius ”Näcken” och Psaltaren,⁷ men också på begreppet kanals olika betydelser, hur kontrasten natur och kultur tar sig uttryck i dikten, hur den vänder på schablonbilder av kvinnligt och manligt och hur fruktbarhet och sexualitet gestaltas.⁸

Carin Franzén är annars den som i allmänhet skrivit mest om Frostensons diktning, och hon tar i sin artikel ”Ur det negativa. Om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi” upp Orfeusmyten. Hon utgår här från den tolkning Maurice Blanchot gör av myten sin essä ”Orfeus blick”, där konsten uppstår ur något negativt – i *frånvaro* av världen och verkligheten. Resultatet blir enligt honom ett neutralt verk varifrån jaget och världen utplånats. Enligt Franzén kan man hos Frostenson ”urskilja ett motdrag till den traditionens syn på negativitetens fundamentala roll i det poetiska skapandet”.⁹ Detta motdrag står bland annat förskjutningen från Orfeus till Eurydike för, en Eurydike som tillåts tala klart och tydligt, men betoning av både det positiva och negativa, närvaron och frånvaron är också av vikt. Den vilja Franzén ser hos

⁴ Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike: en rörelse i samtida svensk lyrik*, s. 104-114

⁵ *Ibid.*, s. 109

⁶ *Ibid.*, s. 108

⁷ Malmberg, Lena, ”Myten om Orfeus hos Rådström, Tunström och Frostenson”, *Myter och motiv*, Susanne Larsson-Krieg (red.), Natur och kultur i samarbete med Svenskläraryrket, Stockholm, 1995, s. 117

⁸ *Ibid.*, s. 117-121

⁹ Franzén, Carin, ”Ur det negativa: om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi”, *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 26, nr. 2, 1997, s. 43

Frostenson att låta det onåbara och mörka förbli dolt istället för att belysas genom språket, och på så sätt bevara dess närvaro, är något jag har anledning att återkomma till i min uppsats. Främst undersöker Franzén det negativa motdrag i dikten ”Moira” från diktsamlingen *Joner*, i vilken hon menar att Orfeus och Eurydike sammansmälter och går in i varandra, så att den tidigare subjekt-objektsrelationen upphör.¹⁰ Där Blanchot menar att jaget med nödvändighet måste upphöra i konsten, anser Franzén att jaget finns kvar hos Frostenson som ”ett distinkt men polyfoniskt diktjag”. Det präglas av flera rösters närvaro istället för ett med nödvändighet frånvarande jag. Också Ebba Witt-Brattström ser i sin bok *Ur könets mörker etc.* en ny Eurydike stiga upp i dikten ”Moira”, ”på egen hand återuppstånden”, avvisande Orfeus och dennes blick.¹¹

Hans Ruins essä ”Tal till en rygg” har varit viktig både för Malmberg och Franzén. Han undersöker där ryggens och blickens betydelse i Frostensons diktning, som han ser som orfiska motiv, även om han menar att myten inte förekommer i författarskapet.¹² Skriven 1992 är essän tidigt ute med att identifiera något orfiskt i Frostensons diktning, och *Tankarna* publiceras inte förrän två år senare. *Joner* fanns dock i tryck vid essäns utgivning och citeras av Ruin, men han läser inte, som Malmberg och Franzén, ett tydligt orfiskt motiv i dikten ”Moira”.

1.1.2 Katarina Frostensons språksyn

Viktigare för min uppsats är Ruins analys av Frostensons språksyn i samma essä. I koppling till seendet som motiv i författarskapet, lyfter han fram problematiseringen av språkets kraft och begränsningar. Genom språket begränsas seendet, och Ruin menar att Frostenson försöker finna den balans som tillåter ett artikulerat språk men inte skymmer seendet.¹³ Samma problematik undersöker också jag hos Frostenson, men med fokus på dess koppling till myterna. Enligt Ruin vore det dock ”missriktat att läsa hennes dikt som någon slags meta-poesi”,¹⁴ något jag menar blir möjligt genom hennes användning av två tydligt metapoetiska myter. Förvisso blir det metapoetiska draget tydligast i *Tankarna* genom Philomelamyten, som alltså ännu inte

¹⁰ Franzén, ”Ur det negativa: om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi”, s. 50f

¹¹ Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker etc. litteraturanalyser 1983-1993; Ur könets mörker etc.: litteraturanalyser 1993-2003*, Norstedt, Stockholm, 2003, s. 204

¹² Ruin, Hans, ”Tal till en rygg”, *BLM: Bonniers litterära magasin.*, vol. 61, nr. 4, 1992, s. 31

¹³ *Ibid.*, s. 29

¹⁴ *Ibid.*, s. 28

publicerats när essän skrevs, men Lars Elleström poängterar hur detta drag finns redan i diktsamlingen *I det gula* från 1985.¹⁵

Den mest systematiska undersökningen av Frostensons språksyn har gjorts av Maria Wennerström Wohnrue i artikeln ”Språk som murar och besvärjande sång” där hon jämför den med författaren Henri Michauxs syn på språket (en författare som Frostenson också översatt). Wennerström Wohnrue utgår främst från Frostensons kortprosabok *Berättelser från Dom*, publicerad 1993, ett år före *Tankarna*. Wennerström Wohnrue menar att Frostenson i sin poesi vänder sig mot det statiska, väletablerade språket och dess strukturer. För att undvika det skriver hon en ”undanglidande litteratur”,¹⁶ som inte går att läsa enbart på ett plan, och där relationen mellan ordet och det refererade, betecknande och betecknade, inte blir entydig. Orden blir på så sätt öppna och möjliga att stiga in i. Frostensons användning av gamla ordstäv, folksagor och myter ser Wennerström Wohnrue som ett sätt att väcka gammalt språkbruk till liv och ge språket en ny substans.¹⁷ Hon menar att *Berättelser från Dom* skildrar ett idealt språkligt tillstånd: ord och ting är förenade och tillvaron nästan språklös.¹⁸

Också Martin Hägglund skriver om Frostensons språksyn i sin artikel ”Den främmande logikens landskap. Platsen, minnet, dikten i Katarina Frostensons *Tankarna*”. Han är inte ensam om att hos Frostenson läsa en ovilja till namngivning, något hon själv också återkommer till i sina egna essäer, liksom ett motstånd mot ett allt för reducerande och förenklande språkbruk.¹⁹ Han menar också att det finns en sorts ”främmande logik” i Frostensons diktvärld, där vår bild av ting och kausalitet vänds och förvrids.²⁰ Det är något som märks också i min uppsats, i de ofta oväntade förbund och kopplingar som görs mellan ting, platser och personer i poesin, och inte minst genom de oväntade sätt myten tar sig uttryck på.

I sin artikel ”’På det att det må höras’ Om röstens lek i Katarina Frostensons lyrik” kallar Carin Franzén Frostensons diktning för ”en röstens poesi”, där författarens

¹⁵ Elleström, Lars, ”Att försöka förstå en dikt som inte vill bli förstådd”, *BLM: Bonniers Litterära Magasin*, vol. 63, nr. 5, 1994, s. 39

¹⁶ Wennerström-Wohnrue, Maria, ”Språk som murar och besvärjande sång: en jämförelse mellan Katarina Frostensons och Henri Michaux’ språksyn”, *Modernitetens ansikten*, Carl Reinhold Bråkenhielm & Torsten Pettersson (red.), Nya Doxa, Nora, 2001, s. 292

¹⁷ *Ibid.*, s. 293

¹⁸ *Ibid.*, s. 290

¹⁹ Hägglund, Martin, ”Den främmande logikens landskap. Platsen, minnet, dikten i Katarina Frostensons *Tankarna*”, *Artes*, nr. 1, 1997, s. 80

²⁰ *Ibid.*, s. 79f

ständiga behandlande av rösten som fenomen är en orsak till detta.²¹ Hon visar på de likheter som finns i poesin mellan rösten och könet, men också på hur rösten framställs som autonom och oberoende av både en själ och den andre. Rösten skapar avstånd och splittrar identiteten.²²

1.1.3 Myten om Philomela i Katarina Frostensons poesi

Till skillnad från Orfeusmyten är Philomelas roll i Frostensons diktning inte undersökt i lika stor utsträckning. Främst är det Staffan Bergsten som i sin bok *Klang och åter* ägnar ett kapitel åt dikten och myten om ”Philomela”. Han menar att dikten kan ”läsas på två parallella plan: dels som vittnesbörd om diktandets förmåga att förvandla lidande, dels som metapoetisk modell för det konstnärliga skapandets villkor”.²³ I sin analys visar Bergsten både på diktens kopplingar till myten, samt den syn på diktandet och språket dikten uppvisar. Han menar att det språk Philomela kan uppstå utan sin tunga är ett sorl som är början till en ren, ordlös sång, vilken är språkets ursprung.²⁴ Philomela blir i Frostensons diktning, enligt Bergsten, ”en kvinnlig motbild till Orfeus” genom att de båda översätter sitt lidande till konst.²⁵

Som tidigare nämnts, lägger också Anders Olsson vikt vid mytens betydelse för författarskapet. I sin bok *Skillnadens konst* läser han Frostenson utifrån en undersökning av fragmentet, och betonar främst hur myten har erbjudit Frostenson ett rikt förråd av motiv och ord att använda i sin framställning av språket och rösten.²⁶ Hans betoning på tungans tvådelade betydelse, både som ett exempel på den sönderslitna kroppen och som möjlighet till ett nytt språk,²⁷ är något som också Martin Hägglund återkommer till.

Hägglund lägger sitt fokus främst på våldets betydelse i dikten ”Philomela”, och på tungans ständiga återkommande i *Tankarna*. Han menar att det finns en dubbelhet i våldet, hur det både är ett förgörande och renande våld som drabbar Philomela när

²¹ Franzén, Carin, ”’På det att det må höras’. Om röstens lek i Katarina Frostensons lyrik”, *Artes*, nr. 1, 2002, s. 14

²² *Ibid.*, s. 18

²³ Bergsten, Staffan, *Klang och åter: tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1997, s. 23

²⁴ *Ibid.*, s. 22

²⁵ *Ibid.*, s. 23

²⁶ Olsson, s. 316

²⁷ *Ibid.*, s. 317

Tereus hugger av hennes tunga.²⁸ Han ser också hennes användning av myten som ett tecken på ett steg mot en mer episk form i Frostensons diktning.²⁹ Intressant är att trots den relativt genomgående analys Hägglund gör av både *Joners* och *Tankarnas* tematik, nämner han inte Orfeusmytens vikt för vissa av dikterna. Även om han i sin artikel behandlar både ”Kanal” och ”Moira”, de dikter som främst tas upp av Malmberg och Franzén i sina analyser av Frostensons användning av myten, anlägger han inte ett mytiskt perspektiv på dem.

Annars nämns Philomela främst i förbifarten, både i Lena Malmbergs avhandling och Maria Wennerström Wohrnes artikel. Malmberg menar att man kan se Philomela som en kvinnlig motsvarighet till Orfeus genom att hon är ”en symbol för den sång som kommer ur en personlig smärta och förlust”.³⁰ Wennerström Wohrne liknar Philomela vid författaren själv, då hon menar att de båda försöker skapa en ordlös sång – Philomela för att hon inte har en röst, och Frostenson genom sin skepsis inför det utpekande språket.³¹ I sin presentation av Frostenson på Litteraturbanken.se, nämner Ebba Witt-Brattström användningen av myten om Philomela som ett exempel på hur författaren lägger vikt vid den kroppsliggjorda rösten som nödvändigt för att möjliggöra kvinnokroppens tal.³²

1.2 Myternas receptions historia i korthet

I min uppsats är myterna främst aktuella som berättelser som traderats genom historien och möjliggjort många olika tolkningar och framställningssätt. Katarina Frostenson står för ett sådant framställningssätt, men myterna om Orfeus och Philomela har på olika sätt använts inom litteraturen sedan deras uppkomst. Det är inte lätt att definiera vad en myt är, men det försök som kommit närmast en definition som inbegriper alla myter har gjorts av G. S. Kirk. Han definierar myt som en ”traditional tale”,³³ en definition jag också utgår från, då det inte är av större vikt

²⁸ Hägglund, s. 85

²⁹ Ibid.

³⁰ Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, s. 112

³¹ Wennerström Wohrne, s. 302

³² Witt-Brattström, Ebba, ”Katarina Frostenson”, Litteraturbanken, 2006, hämtat från <<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/FrostensonK/presentation>> 22 maj 2012, utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo.

³³ Kirk, Geoffrey Stephen, *The Nature of Greek Myths*, Penguin, Harmondsworth, 1974, s. 27

eller avgörande för min uppsats *hur* myterna definieras, utan enbart att berättelserna om Orfeus och Eurydike och Philomela *kan* ses som myter.

Myten om Orfeus har sedan dess uppkomst använts, omarbetats, tolkats och fyllts med nytt innehåll i olika former av litteratur och konst. Charles Segal visar i sin bok *Orpheus, the Myth of the Poet*, hur myten om Orfeus haft en viktig roll i skapandet och synen på diktaren. Han gör en grundläggande genomgång av hur myten tagit sig uttryck i litteraturen från antiken in i modern tid. Det finns inte utrymme till en sådan genomgång här, men jag kommer göra några få och korta nedslag i dess receptions historia som är av vikt för Frostensons egen version.

1922 skriver Rainer Maria Rilke *Sonetterna till Orfeus*, vilken kommer att bli en av litteraturhistoriens mest kända tolkningar av Orfeusmyten. Många av sonetterna är lovsånger till naturen och poesins kraft, och står långt ifrån Frostensons grepp på myten. De utgör dock samtidigt intertexter till Frostensons dikter, om än mycket subtilt, vilket också gäller Rilkes tidigare *Duinoelegier*. Exempelvis kan raden ”Oktobers rosor smyckar vägen” (27) i *Tankarna*,³⁴ och det något förvånande i att rosor blommar på hösten, till viss del förklaras genom sonett nummer 5 från *Sonetterna till Orfeus*: ”Blott rosen / ska varje år få blomma för hans [Orfeus] skull”.³⁵

Orfeus som symbol eller urgestalt för diktaren återfinns också i Maurice Blanchots essä ”Orfeus blick”. Orfeus försök att få upp Eurydike till ytan representerar diktarens försök att avbilda världen och hans blick bakåt visar på dennes begär att se verkligheten som den är. Men liksom Eurydike med nödvändighet måste försvinna i vändningen bakåt, leder försöket att representera världen i skrift till att det den försöker avbilda försvinner bakom dikten. Diktaren vet detta, liksom Orfeus vet att Eurydike kommer försvinna när han vänder sig om, men måste ändå försöka – det är i avståndet och spänningen mellan det representerade och det representerande som dikten skapas, och vari inspirationen finns.³⁶

Lynne Huffer visar i sin artikel *Blanchot's mother* hur den bild Blanchot skapar av diktaren är en manlig diktarroll, där Eurydikes, kvinnans, osynlighet och försvinnande är nödvändig för det manliga skapandet.³⁷ Genom att offra Eurydike med sin blick

³⁴ Hänvisningar inom parentes i den löpande texten gäller *Tankarna* (1994) av Katarina Frostenson

³⁵ Rilke, Rainer Maria, *Sonetterna till Orfeus*, Themis, Stockholm, 2009, s. 15

³⁶ Blanchot, Maurice, ”Orfeus blick”, *Essäer*, Propexus, Lund, 1990, s. 61-68

³⁷ Huffer, Lynne, ”Blanchot's Mother”, *Yale French Studies*, vol. 93, 1998, s. 178

möjliggör alltså Orfeus sitt eget skapande, och Eurydike stannar vid att vara ett objekt för subjektet att rikta sig mot.

Myten om Philomela har också lästs metapoetisk: Staffan Bergsten menar att den ”utnyttjats som symbol för skalden som förvandlar sin privata smärta till högsta konst”.³⁸ Dess genomslagskraft är dock inte av samma magnitud som den orfiska mytens. Theodore Ziolkowskis bok *Ovid and the Moderns* utgör en genomgång av hur Ovidius myter har använts i den moderna litteraturen, och här nämns bland annat T.S. Eliots dikt ”The Waste Land” där Philomela figurerar. Dikten är ett exempel på hur Bergsten menar att myten använts: Eliot visar på hur poesin kan födas ur ett lidande, men också Philomelas renhet trots att hon våldtas av Tereus.³⁹

2. Orfeus och Eurydike

2.1 Myten och ”Kanal”

Varken Orfeus eller Eurydike nämns någonstans vid namn i Frostensons dikter. Ändå är det tydligt att myten är en av de trådar som bildar väven som är hennes poesi. Mytens viktiga element – ”vändningen bakåt, blicken och ryggtavlan” – är, som tidigare nämnts, så frekventa att Lena Malmberg ser det som en grundstruktur i Frostensons författarskap.⁴⁰ I diktsamlingen *Tankarna* är myten mest tydligt använd i dikten ”Kanal”. Ett jag står vid eller i en kanal, ser på det stilla vattnet och dess omgivning. En död man kommer flytande i en kanot, och diktjaget följer honom längs kanalen. Hans huvud skiljs från kroppen och lämnas i diktjagets händer, medan resten av hans kropp flyter vidare (31).

Dikten verkar anspela på slutet av berättelsen om Orfeus och Eurydike. Orfeus som gestalt figurerar i flera myter som en gudabenådad sångare, men mest känd är historien om hans kärlek till Eurydike. Enligt Ovidius *Metamorphoser* lyder den såhär:

Efter att Orfeus och Eurydike gift sig blir Eurydike biten av en giftig orm och dör. Orfeus ger sig ner i underjorden för att hämta upp henne med hjälp av sin sång och harpa. Den vackra musiken får Hades och Persefone att låta Orfeus ta med sig

³⁸ Bergsten, s. 17

³⁹ Ziolkowski, Theodore, *Ovid and the moderns*, Cornell University Press, Ithaca, 2005, s. 54

⁴⁰ Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, s. 12

Eurydike upp till jorden igen, på villkoret att han inte vänder sig om för att se på henne på vägen upp. När de nästan är framme vid jordytan bryter han dock förbudet och vänder sig om för att se på Eurydike, som då försvinner för alltid för honom. Fylld av sorg fortsätter Orfeus att spela och sjunga i hopp om att få tillbaka sin älskade, men utan resultat. Han vänder resten av kvinnosläktet ryggen och älskar istället enbart unga gossar. Han tillber också endast solen, i form av guden Apollo.⁴¹ Rasande av ilska över både sveket mot kvinnosläktet och guden Dionysos, sliter Dionysos kvinnliga tillbedjare, menaderna, honom i stycken. Orfeus huvud och lyra faller i en flod och förs bort, sorgsamt mumlande och spelande. Huvudet når till slut ön Lesbos där Orfeus själ får ro och sjunker ner till underjorden, var han återförenas med Eurydike.⁴²

Det går inte att läsa ”Kanal” som en rak översättning av Orfeus resa längs med floden. Det är inte ens helt tydligt att det är den orfiska myten den baseras på, men Frostensons användning av andra myter som explicit nämns vid namn, som de om Philomela, Artemis och Achaion och Marsyas, liksom likheten med historien – mannen som flyter ned längs floden, det ensamma huvudet och den tysta sången: ”Det är ingen opera som stiger. Det är fallet / ljudet av ett blad som dalar” (31),⁴³ gör att det inte tycks orimligt att dra den slutsatsen, vilket också Malmberg gör.⁴⁴

Lika intressanta som likheterna med myten är de punkter på vilka dikten skiljer sig från den. Mest påtagligt är diktens scen och namn: ”Kanal”. Hos Ovidius flyter Orfeus längs en flod ut mot havet, men i sin dikt har Frostenson ändrat landskapet radikalt. En kanal är gjord av människohänder för ett ändamål (exempelvis transport), till skillnad från floden som uppkommit naturligt. Scenförflyttningen markeras också av raderna ”Kanal, din svärta / helar inte, läker inte” (27) – kanalen är inte som Styx, floden ner mot underjorden i den grekiska mytologin, som hade helande krafter. Med detta markeras att myten har förflyttats från sin ursprungliga miljö till en ny. Istället för en flod i naturen, är scenen nu istället en kanal ut ur en stad. Här finns spår av en annan tids människor:

⁴¹ Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoser, andra bandet*, Allhem, Malmö, 1969, bok 10, rad 1-105, s. 47-51

⁴² *Ibid.*, bok 11, rad 1-66, s. 81-83

⁴³ Raderna är också en variant av de sista raderna i elegi nummer tio i *Duinoelegierna* av Rainer Maria Rilke: ”Och vi, som tänker oss lyckan som / *stigande*, förnamn en rörelse, / närmande sig bestörtning, / när något lyckligt *faller*.” (s. 103) och kan vara ännu en ledtråd till att Katarina Frostensons använder Orfeusmyten, genom att Rilke också skriver en version av den i *Sonetterna till Orfeus*.

⁴⁴ Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, s. 113

en grupp av skallar, kapade vid roten
med en förvirrad uppsyn, ärgiga och svepta
i långa togor ner i mossan sjunkna

står de i förvisningen, i skogen vända
mot en tid som ligger bortom denna. (28)

Här finns tydliga referenser till antiken genom togorna, men avståndet markeras också med att det är ”en tid som ligger bortom denna”. Raderna 13 – 30 skiljer sig från resten av dikten i att de inte handlar om jaget och mannen i kanalen, utan beskriver omgivningen, och jaget blir ett ”vi” (28). Kopplingen till antiken markeras, men också avståndet, både tidsligt och rumsligt, från den.

2.2 ”Det är ingen opera som stiger”

Denna tids- och rumsförskjutning är del av en större meningsförskjutning i dikten. Till skillnad från i Ovidius version av myten står inte längre Orfeus i fokus, utan ett namnlöst diktjag. Detta jag står vid eller i kanalen, stilla betraktandes sin omgivning. Om jaget är man eller kvinna berättar inte dikten, men med tanke på att Frostensons dikter ofta rör sig kring polerna kvinna och man, och att dikten i övrigt överensstämmer med myten, talar mycket för att jaget är en kvinna, antingen en av menaderna, eller Eurydike.⁴⁵ Ingen av dessa två stämmer dock helt – Eurydike är död, och menaderna är ju de som dödat Orfeus, och bör rimligtvis inte vänta längre ner vid kanalen/floden. Främst påminner kvinnan istället om en annan gestaltning av mytens slut – jungfrun i Gustave Moreaus tavla *Orphée*, som håller Orfeus huvud och lyra i famnen, liksom diktjaget håller mannens huvud i sina händer: ”han lämnade sitt huvud kvar i mina händer [---] och huvudet som står i mina händer är uppslaget” (31).⁴⁶

⁴⁵ Malmberg menar att det är en sammanblandning av de två: ”I ’Kanal’ förvandlar Katarina Frostenson Eurydike till en av de rasande menaderna och gör därigenom Orfeus till sin musa.” (*Från Orfeus till Eurydike*, s. 114)

⁴⁶ Anders Olsson visar i sin essä om Katarina Frostenson hur hon upprepade gånger vänder sig till bildkonstverk i sin diktning. Bland annat återges myten om Europa som blir bortförd av Jupiter genom Tizians målning, (”Skogen i Europa” i *Tankarna*) liksom Olssons exempel med myten om Marsyas som blir flädd, också den återgiven via Tizians ”Fläendet av Marsyas” i ”Skenet av Marsyas” i *Karkas*). Se Olsson, s. 347-357

I ljuset av den subjekt-objektsrelation mellan Orfeus och Eurydike som Lynne Huffer påvisar hos Blanchot, blir relationen mellan mannen och kvinnan i ”Kanal” intressant. Även om det är ett kvinnligt diktjag, är det mannens röst som nämns. Redan när kanoten kommer flytande står det att ”mannens orderstämma ensam över vattnen ekar, små och korta hugg” (28). Trots att mannen är död har han kvar sin röst. Men det är inte samma röst som mytens Orfeus haft tidigare, den som förtrollat all världens natur – nej, mannens röst är hos Frostenson obegriplig och utstöter ”små och korta hugg” (28). Ljudet han ger ifrån sig ”är ingen opera som stiger” (31), utan istället ”ljudet av ett blad som dalar” (31). I Ovidius *Metamorphoser* berättas hur lövträden samlas för att ge Orfeus skugga när han spelar efter att ha förlorat Eurydike,⁴⁷ men i ”Kanal” är lövträden inte levande – deras löv faller till marken. På så sätt markeras en tydlig förändring hos Frostensons Orfeus och dennes förhållande till världen jämfört med mytens. Den röst som tidigare hade förmågan att få med sig Eurydike upp ur underjorden och förtrolla naturen har nu förlorat sin kraft. Rösten och förmågan till tal delas på så sätt upp i två delar – dels den fysiska förmågan att göra ljud, som är det som finns kvar efter döden hos Orfeus liksom hos Philomelas tunga, som vi senare ska se, och dels språkförmågan som finns inuti huvudet och gör talet meningsfullt, som också återkommer i dikten ”Philomela”.

Utan förmåga att uttrycka sig framstår mannen som helt isolerad. Upprepade gånger i dikten beskrivs han och vad han gör som ensamt: kanoten rör sig i ”manisk egentakt” (28), ”mannens orderstämma ensam över vattnen ekar” (28), kvinnan uttrycker att hon följer med sin ”enslige” (29), och han är ”[e]nsligheten själv” (29). I Ovidius version beskrivs hur Orfeus efter att ha förlorat Eurydike en andra gång blir homosexuell. John F. Makowski visar i sin artikel ”Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid” dels på Ovidius nedlåtande syn på homosexualitet, och dels hur homosexuella relationer i antika Rom i allmänhet delades upp i en dominant och en passiv partner. Den passiva partnern, i Orfeus fall de yngre männen och pojkar, ansågs inte få ut någon njutning av samröret med den andre mannen. Kärleksakten blev på så sätt centrerad, inte kring två, utan en person, och den dominante homosexuelle mannen framställs som en inåtvänd person.⁴⁸ Detta kan delvis ge nytt

⁴⁷ Ovidius, *Metamorphoser, andra bandet*, bok 10, rad 86-153, s. 51-53

⁴⁸ Makowski, John F., ”Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid”, *The Classical Journal*, vol. 92, nr. 1, 1996, s. 30

perspektiv på mannens isolering i ”Kanal”, även om den också är relaterad till hans förlorade röst.

Isoleringen intensifieras i slutet av dikten, när mannens kropp närmar sig utloppet till havet. Redan tidigare nämns hur mannen har ”en blick som söker efter återvägar” (29), kanske en återväg till Eurydike, men också ett ansikte ”som blicklöst vilar på sin nacke” (29). Det är först när kroppen är på väg ut genom slussdelarna som en interaktion mellan jaget och mannen sker: ”Han vill resa sig, han ser på mig” (31) – någonting händer i separationsögonblicket. När kontakten upprättas mellan jaget och mannen, fortsätter dikten: ”Han har slaktarmask, han har liljestänglar till lemmar” (31). Här finns en stark kontrast mellan det brutala i slaktarmasken och det mjuka i liljestänglarna, som också, genom liljans symbol som begravningsblomma, kan vara en markering av mannens död. Samma tudelning mellan den fysiska rösten och det inre språket verkar göra sig gällande också här: mannen vill resa sig, precis som han vill tala, men misslyckas för att kroppen är död. När mytens Orfeus vänder sig om mot Eurydike på väg upp ur underjorden kan sägas att han inte bara har en slaktarmask, utan också en dödande blick. Mannens blick på jaget i ”Kanal” har inte samma effekt – den kommer bara ur en mask, och är ej på riktigt. Jaget och mannen skiljs här åt, precis som i myten, men det är inte mannens blick som förintar Eurydike och för henne tillbaka ner i underjorden, utan det är mannen som, mot sin vilja, förs ut mot det okända när han ser på jaget.

Istället är det nu kvinnans vars blick kan påverka sin omgivning: ”följer jag min enslige som jag har funnit och / jag vårdar med mitt öga, som jag fuktar / med en blick mot pannans kalla” (29). Dels är det hon som funnit mannen, inte som när Orfeus finner Eurydike i underjorden, och dels är det hennes blick som har en performativ kraft. Kraften är dock inte som hos Orfeus förstörande, utan istället vårdande, omsorgsfull. Kvinnans roll är alltså fortfarande typiskt feminint kodad: hon är omhändertagande, livgivande och närande, men hon är också den som bestämmer och kan agera, till skillnad från mannen.

Inte en enda gång får Eurydike i Ovidius version av myten uttala sig. När hon säger farväl till Orfeus är det så tyst att han inte hör: ”Endast en viskning, ett sista farväl, så stilla, att maken / hörde det ej, och hon sjönk till skuggorna tigande åter.”⁴⁹ Likaså förblir jaget i ”Kanal” tyst dikten igenom. Men till skillnad från hos Ovidius är

⁴⁹ Ovidius, *Metamorphoser, andra bandet*, bok X, rad 62-63, s. 49

det inte något negativt – snarare är Frostensons Eurydike (om det är hon som är diktjaget) i en maktposition. I den klassiska tolkningen av myten är Orfeus det diktande subjektet, och Eurydike det objekt han riktar sig mot. I ”Kanal” är förhållandet det omvända. Eurydike är subjektet, jagpersonen, medan Orfeus är objektet som utelämnats till sin omgivning. Som jag visat ovan är han inte förmögen att kommunicera med omvärlden eller styra sitt eget öde – han kan varken resa sig upp eller hindra sin resa ut mot havet.

Några gånger vänder sig diktjaget mot ett du, men detta du utgörs främst av kanalen själv. Två gånger verkar duet anspela på en person: ”Näck, ur stadens led // blekt av rörens beska vätska, dina muskler spelar inte mer” (29) och ”oändliga sorg, ut vatten stod du fram” (31). Det är inte svårt att se att näcken är en Orfeusfigur – de trollbinder båda med sin musik – och duet borde alltså här referera till mannen i kanalen. Men att Frostenson väljer att kalla mannen Näck den enda gång han tilltalas som du, kan vara en markering av att duet hänvisar till den levande mannen, den som den nu döde var tidigare. Näcken är ju ett övernaturligt väsen och alltså odödlig – han kan därför inte vara densamme som den döde mannen. När denne nu är död kan han inte längre vara ett subjekt att vända sig mot.

Istället verkar diktjaget övertagit rollen som den som är förenad med naturen, så som Orfeus tidigare varit. I början simmar en iller eller mård nära inpå henne, och jaget verkar vara en del av kanalen: ”Skummet står i ledens mitt [---] den lene glidaren i sinnets mitt” (27), som om illern befinner sig både i kanalen och i henne. Föreningen med naturen verkar dock annorlunda än för Orfeus. I dikten är det inte samma natur, skog, buskar och djur som Orfeus lockade med sin sång, utan den människoskapade naturen. Dikten visar en stad och inte skog, kanal och inte flod, och det konstgjorda tycks enligt diktjaget att föredra: ”Kanal, din svärta / helar inte, läker inte. Men vakenheten är en annan här, / kallare, och mera lockande än havens” (27). Detta markera samma scenbyte som jag visade på i början, och verkar vara ett led i ett upphöjande av kvinnans erfarenhet i dikten. Vatten och natur är traditionellt betingade med det kvinnliga, exempelvis som begreppet Moder Jord, men här sker en förskjutning också av detta, genom att staden och kanalen görs till kvinnans domän.

3. Philomela

Till skillnad från Orfeus och Eurydike, nämns Philomela inte bara vid namn, utan har också en dikt döpt efter sig i *Tankarna*. Förutom detta ekar dessutom grundelementen i myten om den grekiska prinsessan – den avhuggna tungan, väven, rösten – genom hela diktsamlingen. Ovidius berättar i *Metamorphoser* myten såhär:

På resa till sin syster Procne blir den vackra Philomela våldtagen av sin svåger Tereus, och när hon hotar att berätta det för resten av världen, skär han av hennes tunga:

Men då hon nu i förtvivlan och skräck blott ropade faderns
namn och försökte att göra sig hörd, drog han ut hennes tunga
grymt med en tång och klippte av den med sitt svärd. Bara roten
svänger i svalget. Men tungan själv ses skälva på marken
under ett sällsamt sorl. Som en avklippt ormstjärt den hoppar
döende fram mot den stympades fot.⁵⁰

Philomela blir instängd i en stuga i skogen, men lyckas väva en väv som berättar hennes öde och skicka den till sin syster. Procne räddar Philomela ur stugan, och för att hämnas henne dödar Procne sin son och tillagar denne som måltid åt Tereus. I bråket som uppstår när Tereus inser att han ätit sitt eget barn, förvandlas de alla tre till fåglar av gudarna: Tereus till härfågel, Procne till svala och Philomela till näktergal.⁵¹

Dikten ”Philomela” skildrar den nu stumma Philomela och hennes upplevelse av världen i sitt nya tillstånd. I sin helhet lyder den:

Den lilla, rosa lappen
i mitt huvud rör sig

underverk,
jag ser ut, det är tyst

mörkret låter viskningarna komma
min tunga begrovs under stenen

⁵⁰ Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoser, första bandet*, Allhem, Malmö, 1969, bok VI, rad 555-560, s. 205f.

⁵¹ *Ibid.*, bok VI, rad 412-674, s. 200-210. Vilka fåglar de förvandlas till står inte i Ovidius version, men är ett sedan länge vedertaget tillägg.

men huvudet fick ingen ro

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

syrenblå spänns väven runt och om mig
hör, hur tonen
växlas ut det är av ljud du lyfter

min tunga är begravd, mitt öra jublar
min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger (46)

Intressant är den nästan triumferande tonen i dikten. Här finns en upptrappning, dels visuellt med de inledande tvåradningarna som följs av tre treradiga strofer, men också innehållsmässigt. ”Underverk” börjar andra strofen med, utan att tydliggöra om det är den lilla lappen som rör sig som är underverket, eller kanske tystnaden, men det står klart att det är något positivt. Upprepningarna på sista raderna i tredje och fjärde strofen bidrar också till upptrappningen, som sedan når ett crescendo genom de två sista raderna med upprepningen av ”mitt”. Fokus i dikten ligger på den starka känslan lyssnandet skapar – ”det är av ljud du lyfter”. Den lilla rosa lappen kan vara både en bild av tungan, att Philomelas inre röst finns kvar även om den avskurna tungan omöjliggör tal, men kan också liknas vid den vibrerande trumhinnan när den träffas av ljudvågor. På så sätt är den lilla rosa lappen en bild både hörseln och rösten – ljud in och ut.

”Philomela” skiljer sig från Ovidius version av myten, där Philomela är fylld av sorg och skam inför vad som har hänt med henne. Hennes öde skildras som enbart en förlust av något – hon kallas upprepade gånger för den stympade – medan Frostenson framställer förlusten av tungan som en vinst av något annat, en ny röst. Det verkar röra sig om samma tudelning av språkförmågan som hos mannen i ”Kanal”, men till skillnad från den döde mannen som enbart har den fysiska förmågan kvar, är situationen för Philomela den omvända: hon har inte längre den fysiska kapaciteten att uttala sig, men rösten och språket finns kvar lika levande inom henne – tungan finns där i form av den ”lilla, rosa lappen” (46).

Varken Orfeus eller Philomelas situation verkar ideal – ingen av dem kan kommunicera med sin röst. Men medan Frostenson framställer Orfeus öde som en

begränsning och en olycka, blir Philomelas tillstånd en upphöjning till en ny nivå, och till och med ett sätt att komma närmare världen omkring sig. *Tankarnas* inledande dikt, ”Tunga”, kan bidra till att klargöra hur detta kommer sig.

3.1 Språket och staden

3.1.1 Bilden av ett aldrig hört läte

”Tunga” är inte som ”Kanal” tydligt berättande, utan här blandas bilder av språket, rösten, staden och landskapet, cirkulerande kring titeln – tunga. Tungan är delvis Philomelas tunga, vilket inte är lika explicit som i ”Philomela”, men tydligt genom hur fraser och ord från dikten och Ovidius version av myten återkommer: ”ett naket organ som drogs över stenen” (10), ”tunga, läppar, rotljud och hjärtslag” (11). Här försätts dock Philomelas språklösa belägenhet i ett större sammanhang, och det är oklart om hon här är diktjaget, som i ”Philomela” – de både delar och saknar egenskaper gentemot varandra. Flera strofer utgörs också av bilder som kan kopplas till myten, som hur tungan låter när den sorlar på marken efter att ha blivit avhuggen: ”hur ljudet det lätet, enstaka, jagat / skuret ut ur sin stämma, fördrivet / ur sin kropp ute, fram ur sitt väsen” (10).

I dikten använder Frostenson myten som en bild för att problematisera språket och dess och människans relation till världen. Redan den inledande strofen handlar om litteraturens villkor: ”Föreställ dig, gör denna våldsakt / eller kärlekshandling, hur det nu är” (9). Att föreställa sig, i längden att skapa och läsa litteratur, innebär att skapa en bild av verkligheten, språkligt och visuellt. Världen blir på så sätt förmedlad genom ord och tecken. Två strofer längre ner står istället: ”världen låg som sådan inför mig, / utsträckt och uppfylld, ett inälvrike i glanser / att kränga sig in i , att stint bli ett med” (9). Att världen ligger som sådan inför en, står i motsats till att föreställa sig den. Ett ”inälvrike” verkar implicera att ingenting ligger fördolt, utan har vänts ut och in och visar sig precis som det är, utan sken, så till den grad att det går att förenas med det, ”bli ett med” det. Denna värld uppenbarar sig helt plötsligt för jaget:

ur stadsvrål steg den, en gulslagen kväll i januari
ur gatstenarna och de blåklädda männen, schäferhundar
och flämtande lågor. Sken av en urtidsvåg

bilden av ett aldrig hört läte
våg av en underkropp – ett naket organ som drogs över stenen:
Vad tänkt finns att höra i fasader och stenar (9-10)

Det är genom ett ljud, ett ”aldrig hört läte”, som denna oförmedlade värld uppenbarar sig, och kopplat till detta ljud finns bilden av ”ett naket organ som drogs över stenen”. Formuleringen liknar den i ”Philomela”: ”min tunga begrovs under stenen”, både i det betecknade – tunga och sten – men också i det betecknande, där ”drogs” och ”begrovs” ljudmässigt står varandra nära. Den öppnade världen, inälvsvärdet, tycks alltså ha en koppling till Philomelas ordlösa tillstånd. För att se vad detta ordlösa tillstånd innebär och varför Philomela är jublande glad, krävs dock en undersökning av motsatsen – hur människan och hennes möjlighet till språk framställs. Aris Fioretos menar i sin artikel ”Frostensons mun” att ”[i] Katarina Frostensons poesi är förhållandet mellan jag och värld ofta bestämt som en språklig relation”,⁵² och Philomela och staden kan sägas utgöra två motsatta språkliga relationer.

3.1.2 Språket som våldsakt

Efter ljudet som kommer upp ur staden, genom fasader och sprickor i kaklet, är det som att staden sluts: ”Hällen skakade, gatsten drogs samman / himlen kallnade” (11). Istället för ljudet som kommer upp ur det undre, täpps staden igen: ”Och staden täcktes och sveptes i dräkten” (11). Formuleringen är intressant, då den kontrasteras mot ”Philomela”: ”min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger” (46). När Philomela förlorar sin talförmåga, försvinner också hennes ”dräkt” – språket. Orden ligger nära varandra – ”språkdräkt” betyder text skriven med en viss ton eller visst sätt. Om staden svepts i en dräkt, tycks den ha klänts av ett språk: ”människan bekläder världen nu, överallt hennes hus” (12) fortsätter dikten några strofer längre ner. Precis som att föreställningen kunde vara en våldsakt, verkar också språket kunna vara det. I essän ”Språket och den andra” skriver Frostenson om språkets våld: ”Om orden som vill tvinga fram, ’sanningar’ och ’bekännelser’, som vill rama in.”⁵³ Genom sitt språk sätter människan namn på allting omkring sig, och skapar en barriär mellan sig själv och omvärlden. ”Det är språket som tvingar samman namn med egenskaper, som gör

⁵² Fioretos, Aris, ”Frostensons mun: fjorton anteckningar och två efterskrifter”, *Att skriva sin tid: nedslag i 80- och 90-talet*, Madeleine Grive & Claes Wahlin (red.), Norstedt, Stockholm, 1993, s. 86

⁵³ Frostenson, Katarina, ”Språket och den andra”, *Dialoger*, nr. 9, 1989, s. 6

konstant våld på individen genom sin mani att benämna”,⁵⁴ och att människan sätter hus överallt har samma innebörd: ensamrätt till och dominans över världen. Världen verkar så till den grad våldförd att Frostenson kallar den ”experimentdjuret” inför ”det kartläggande ögat” (13).

Staden blir i dikten en bild för människans ständiga kartläggande och benämning. Dess fasader täcks av skärmar. En primitiv syn på språk och bild är att de är exakta representationer av verkligheten, att bilder är fönster mot världen och att språket oproblematiskt avbildar den. Detta är inte fallet i dikten, där verkligheten inte kan uppfattas direkt, utan ses via stadens skärmar. Dessa speglar inte världen så som den är, utan skiner med ”sitt spräckta sken, sitt grusiga skimmer” (11). Överföringen mellan verklighet och människans uppfattande av den grusas av skärmarna, precis som språket grusar människans relation till världen. Skärmarna blir en bild för hur språket enbart visar världen ur ett perspektiv och förenklar kontakten mellan människa och värld. Genom att ting pekas ut och namnges, blir de reducerade till orden, tecknen, som står för dem. Maria Wennerström Wohre kallar det för ”inneslutande strukturer” i språket, som till exempel kan vara ”ett ensidigt mimetiskt språkbruk och en lineär fiktion styrd av orsak/verkan-samband”, vilket hon menar att Frostenson anser är av ondo.⁵⁵ Genom språkets inneslutande strukturer verkar Frostenson mena att människan förflyttas ur en autentisk verklighet, för att enbart se den genom gallret språket sätter upp för oss.

3.1.3 Stadens skugga

För att motverka detta ensidiga språkbruk märks i Frostensons poesi en kritik mot mimesis, med vilket jag menar en enkel verklighetsåtergivning i litteraturen. Kritiken blir tydlig i betoningen av det mörka och osäkra: det som inte går att spegla rakt av, som inte fångas särskilt lätt av språket. I följande fyra strofer ställs det mörka och det ljusa mot varandra:

Mörkt, som ur kedjeskogar, stiger ett anlet
i tystnad än, tunga, hjärta, rot och mun är låsta
Står där, in fronte

⁵⁴ Ibid.

⁵⁵ Wennerström Wohrne, s. 298

inför kartläggande ögat, blicken på experimentdjuret
den svarta tåhättan, inför en kritvit nagelrand
Står och är skälvande stilla

Mot skuggan vill ögat mitt dra sig ett slag, mot landskap
sinneslösa, att beta där, vanvettet kommer och lägger sig
stilla, vid sidan, vid sidan om

men tränger bilden upp i min kropp, intar den gången
rullar den runt i mitt kärl, tala, det gör våld i din mun
och det renar, och öppen står leden (13)

Frostenson framställer staden och skogen som två poler, associerade med ljus och mörker, tal och tystnad. De två motsatserna verkar finnas både ute i världen och inuti människan; de två första stroforna visar på skog och stad, de två sista på tystnad och tal. Tystnaden, skuggan, kan läsas som det irrationella, och jaget söker efter en annan existens: kanske som ett djur, betandes. En tillvaro i harmoni med vanvettet, som trots den vildhet det är associerat med ligger stilla som en hund bredvid jaget. Frostenson återkommer ofta till sökandet efter det icke-logiska och otydliga, och ett motstånd mot strukturering återklingar exempelvis i dikten ”Jungfrun talar:” i *Joner*: ”var rädd / det finns ett mönster”.⁵⁶

Det framstår dock som omöjligt att nå fram till skuggan och vanvettet – när jaget ska tala är det inte vanligt tal som kommer ut, utan resultatet av orden: en bild. Precis som föreställningen kan vara en våldsakt, gör bilden våld på jagets mun. Rösten och språket framställs dikten igenom som framkallandet av just bilder: ”bilden av ett aldrig hört läte” (10), ”ur lätet rullades bilderna” (11). Genom att återge orden som bilder, görs det tydligt att språket är en framställning av världen, ett försök till mimesis, men omöjlig en perfekt sådan. Vid talet underkastas människan det rationella och förnuftsstyrda, med språkets grammatiska regler och strikta betydelser.

Därför gör språket i Frostensons poesi det omöjligt för människan att komma världen riktigt nära, att världen ska bli det inälvrike som nämns i början av dikten. För detta krävs att på något vis komma utanför det strukturerande och utpekande språket, och det är här Philomela kommer in. När hon förlorar sin tunga, förlorar hon också förmågan till tal, men börjar höra. Hon uppfylls av ljud, och istället för att

⁵⁶ Frostenson, Katarina, *Joner*, Walhström & Widstrand, Stockholm, 1992, s. 71

människan tvingar in världen i en form, omsluter världen och dess ljud Philomela. Ljuden är en syrenblå väv ”runt och om mig / hör, hur tonen / växlas ut” (46).

Frostensons Philomela blir på så sätt en lösning på det problem Blanchot menar att konstnären har, när denne genom språket strävar efter att fånga och avbilda verkligheten, men ovillkorligen alltid måste misslyckas. Lena Malmberg menar att enligt Blanchot är språket ”verklighetens icke-existens, verklighetens frånvaro. Så fort man benämner ett ting förnekar man genast detta ting som ting och gör det till tecken”.⁵⁷ Det avstånd som då skapas mellan ting och människa genom tecknet, är samma avstånd som Frostenson illustrerar genom stadens bildskärmar. ”Språkets villkor är, enligt Blanchot, att få tingen att försvinna och göra dem till något de inte är. Därför kan vi inte visa tingens närvaro utan bara deras frånvaro genom språket.”⁵⁸ Philomela däremot, förlorar sin röst och förmåga till tal, och kan alltså inte längre beteckna tingen omkring sig. Hon har förvisso kvar språkförmågan inuti sig (hon kan ju till exempel väva ett meddelande till sin syster): ”även om tungan slitits ur sin vävnad / var rösten kvar därinuti” (46), men det viktiga är att talet är borta. Den jublande tonen i ”Philomela” är inte lika tydlig i ”Tunga”, men vissa rader påminner om Philomelas nya tillstånd och kontakt med världen, som: ”jag vill smeka dig med blicken som jag stryker över tingen”. Medan Blanchot menade att språket fick tingen att försvinna, verkar Philomela i sitt tysta tillstånd ha upprättat en ny kontakt med dem. Intressant är hur den taktila kontakten ersatts av ögonkontakt – tingen stryks med blicken, inte med handen. Detta kan läsas som att jaget i sin nära kontakt med världen (raden efter den citerade raden är den redan behandlade ”världen låg som sådan inför mig”) är så nära, så förenad med verkligheten att det inte ens behövs fysisk kontakt för att röra varandra.

3.2 Rösten som våldtäkt

Att diktjaget i ”Philomela” verkar lycklig, hänförd, över sitt nya tillstånd, kan verka förvånande med tanke på mytens tragiska handling. Att Philomela får sin tunga avskuren är en direkt följd av att Tereus har våldtagit henne och att han vill försäkra sig om att hon inte ska kunna berätta det för någon. Även efter att hennes tunga blivit utskuren förgriper han sig på henne. Denna våldtäkt och mytens tragik är tydligare

⁵⁷ Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, s. 38

⁵⁸ Ibid.

i ”Tunga”, där ett fokus på det kroppsliga går som en röd tråd genom dikten. Mycket av diktens språkbruk vittnar om den våldtäkt som ligger till grund för Philomelas öde. De första raderna, ”Föreställ dig, för denna våldsakt / eller kärlekshandling, hur det nu är”, har jag tidigare visat hur man kan läsa som en kommentar till vad litteraturen kan göra, men en annan läsning är också möjlig. Då är det inte föreställningen som är en våldsakt, utan läsaren uppmanas att föreställa sig att göra ”denna våldsakt eller kärlekshandling” – våldtäkten. Gränsen mellan det frivilliga och forcerade samlaget kan vara en gråzon, inte alltid tydlig. Mycket av det som i ”Tunga” kan läsas som språkkritiskt, är också kopplat till något fysiskt och kroppsligt. Att tränga in, som i den forcerade penetrationen, återkommer flera gånger, även om det inte är en explicit beskrivning av en våldtäkt: ”tränga in i blindo eller försänt” (9), ”i osäglighet trängde bilden upp av kroppen där handen / gör det du inte kan tänka dig” (12), eller som i den redan citerade strofen:

men tränger bilden upp i min kropp, intar den gången
rullar den runt i mitt kärl, tala, det gör våld i din mun
och det renar, och öppen står leden (13)

Här framställs rösten som en oral våldtäkt. Frostensons användning av ”bild” istället för ”ord”, för att visa på språkets betecknande funktion, återkommer här när rösten som tränger upp ur halsen och ”gör våld i din mun”. Ännu tydligare blir den våldförande rösten i dikten med just namnet ”Röst”. Rösten framställs här som ett monster: ”Monstrum, lägg dig runt mig” (15), och är alltså mer än bara ljudvågor – den är en varelse. Motivet återkommer i flera av Frostensons texter. I essän ”Rösten – vad är den för djur?”:

Rösten är hemsk för den har ingen kropp. Den går utanför kroppen men den görs effektivt och smidigt av kropp. Det är ljudvågor, stämband vibrerar, röstspringan, ”glottis”, öppnas. Tonen modereras av kannbrosk, resonansrummen i din kropp ger klangen. Allt detta händer och något styr. Styr blint, och med järnhand. Rösten existerar skild från organet och ändå är den så påtaglig, går nästan att fånga. Smärta av röst, rysningar.⁵⁹

⁵⁹ Frostenson, Katarina, ”Rösten – vad är den för djur?”, *Halifax*, vol. 9, 1995, s. 121f

Många av textens bilder återkommer i dikter i *Tankarna*. I essän styr rösten blint, i ”Tunga”: att ”tränga in i blindo” (9). Här finns ett fokus på röstens fysiska delar: i ”Tunga” är det ”tunga, läppar, rotljud och hjärtslag” (11), i essän visas hur rösten fysiskt blir till, med ljudvågor, stämband och så vidare. Mest påtaglig är dock bilden av rösten som en kroppslös varelse. I ”Tunga” framställs jaget som helt värnlös inför denna röst som med våld intar kroppen, som hur bilden tränger upp i kroppen. Motivet återkommer också i ”Röst”: ”Foten vandrar upp den trånga gången, / vit och okänd i mig” (15). Philomelas jubel över sin nyvunna stumhet verkar alltså inte särskilt märkligt – det är som att hon blivit av med en parasit, som att röstens önskade djur har försvunnit från kroppen. Diktjaget i ”Tunga” vill uppnå samma tillstånd som Philomela:

min hand vill dra ur mig röst som inälva ur djuret
och se, förundrad, därinne levde du flådd
och naken, oskadd, din tungas slag över jorden i eko (14)

Också i skildringen av hur rösten lämnar kroppen finns likheter med hur Philomela blir av med sin röst:

hur ljudet lätet, enstaka, jagat
skuret ur sin stämma, fördrivet
ur sin kropp ute, fram ur sitt väsen (10)

Här är lätet ”skuret ur sin stämma”, liksom Philomelas tunga skärs ut ur hennes mun. Hennes upplevelse görs på så sätt mer allmängiltig, för även om myten behandlas mycket bokstavligt i dikterna – hon blir verkligen av med sin tunga – så visas likheten mellan hennes situation och något mycket mer vanligt, nämligen att göra ljud, att ha en röst. ”[M]an hör ljuden komma, avskiljas såsom med en sax” skriver Frostenson i sin essä,⁶⁰ liksom Philomelas tunga i Arminis översättning sägs klippas av, trots att Tereus egentligen skär eller hugger av den med ett svärd. Och liksom Philomelas tunga sedan fortsätter att sorla när den ligger framför hennes fötter, låter rösten

⁶⁰ Frostenson, Katarina, ”Rösten – vad är den för djur?”, s. 121

utanför vår kropp, vilket Frostenson också framhåller: ”Rösten är sin egen. Den lever fri från kroppen och från tingen.”⁶¹

Såsom det smärta när Philomelas tunga skärs ut, beskrivs också röstens väg ut ur kroppen smärta. De oväntade ordvalen, hur ljudet är ”skuret ur sin stämma, fördrivet”, i citatet ovan gör denna smärta tydlig, liksom det tidigare citerade: ”det gör våld i din mun” (13). Men inte bara rösten och talet smärta – också hörseln gör ont. I ”Tunga”: ”det kommer och ställer om hörseln på denna värld / skruvar ner spiken av smärta i gången” (14), och ännu tydligare i dikten ”Stråk”: ”smärtan i att höra / och lusten däri” (37). Hörsel och röst är ju förbundna – örat hör vad munnen säger – och hörseln är ännu mer oskyddad inför omvärlden än vad rösten är. Örat kan inte stänga av sig själv, kan bara hållas för av händerna, och de skyddar inte mot de högsta ljud. På så sätt liknar också att höra att bli våldtagen. Att det både finns en lust och en smärta i att höra gör detta ännu tydligare, liksom gråzonen mellan våldsakten och kärlekshandlingen. I ”Philomela” uttrycks just glädjen inför att höra: ”det är av ljud du lyfter” och ”mitt öra jublar” (46), men hon frågar sig också ”hur får huvudet ro” (46). Kanske handlar det delvis om att få ro både från orden och språket inom henne som hon inte kan få ut, men också få ro från ljuden utifrån: ”mörkret låter viskningarna komma” och ”hör, hur tonen / växlas ut” (46).

Våldtäkt och rösten liknar varandra alltså på flera plan: de framställs båda som att ens kropp inkräktas av en utomstående varelse, de orsakar båda smärta, och fysiskt sett finns flera likheter mun och kvinnligt underliv emellan: strupe och slida, läppar och blygdläppar.

Den våldtäkt som figurerar i *Tankarna* är den som drabbar kvinnan. Inte bara Philomela är drabbad – i dikten ”Skogen i Europa” finns också berättelsen om Europa som blir bortförd av Zeus i tjurförklädnad. I Vergilius version av myten om Orfeus och Eurydike är det flykten från Aristaios, som vill förgripa sig på Eurydike, som resulterar i hennes död. När rösten liknas vid en våldtäkt, är det då den kvinnliga upplevelsen av rösten det handlar om? Och om både språket och rösten är en våldsakt, i vilken position sätter det poesin och Frostenson själv när hon väljer att framhålla en språkskeptisk hållning genom lyrik? Vi återkommer till detta i den avslutande diskussionen.

⁶¹ Frostenson, Katarina, ”Rösten – vad är den för djur?”, s. 121

3.3 Väven

När Katarina Frostenson säger att hon ser sin poesi som en väv, sällar hon sig, kanske omedvetet, till en kvinnlig tradition. Att väva är traditionellt en kvinnlig syssla, vilket inte minst är tydligt i myten. Dikten om Orfeus och Eurydike i *Joner*, ”Moira” har fått sitt namn från de grekiska ödesgudinnorna, moirerna, som genom att väva en människas livstråd bestämde dennes öde.

När Philomela förlorar sin talförmåga, väver hon istället sin historia för att kunna förmedla den till sin syster. Ordet text kommer från latinets *textus* som betyder just väv, och genom detta blir Philomelas väv någonting mer – den blir text och hon, i förlängningen, poet. Föga förvånande är då den position som symbol för poeten och poesin som näktergalen, fågeln Philomela blir förvandlad till, har fått.

I *Tankarna* återkommer väven upprepade gånger. I själva ”Philomela” spänns en syrenblå väv runt henne, och i ”Tråd” är det som att texten faktiskt efterliknar en vävande tråd (dikten här återgiven i sin helhet):

Men du är ju inte där, i trådarna och vad de heter – jag
ser ner så att jag mister alla – linjerna, förlorar, linjen
i spelet utav röda svarta vita. Väv, lilla väv det är ett
enda drag, det är ett enda ansikte man ser, men uttjänt
så man skriker, förväxling och förblandning det är inte
vackert, man drages lång, min fjärl du är skön, du är
min mor som vänt tillbaka, du är landet, du är allt och
intet, jag sliter ut med våld en enda tråd, ett kranskärl,
jag skiljer dig med våldet ut, du är icke hon, är inte allt,
en endaste och jag är inte den som väver (78)

Texten har formen av en fyrkant, som en väv. Den är skriven utan några uppehåll i form av punkter – liksom en tråd är den obruten. Detta markeras också i dikten: ”Väv, lilla väv det är ett / enda drag”. Interpunktionen, kommatecknen som återkommer flera gånger på varje rad, ofta följda av samma ord: ”du” och ”jag”, påminner om de vertikala trådar som väven vävs runt. Men jaget säger att det inte är hon som väver – skriver – trots att det på ett sätt uppenbarligen är så: genom att vara diktjaget är hon den som berättar. Vävandet kan dock vara något mer än att bara berätta en berättelse – Frostenson säger ju själv att hennes texter är en väv av flera olika trådar. Dikten poängterar också detta genom ”röda svarta vita”, trådarnas olika färger. Jaget berättar,

men det hon berättar kan komma från flera håll, och väven blir en sammanblandning av flera olika berättelser. Frostensons användning av myter är ett exempel på dessa olika trådar som vävs samman till poesi.

En nyckel till hur det förhåller sig med berättandet och skapandet ges genom raden ”min fjärl du är skön, du är / min mor som vänt tillbaka”. Modern återkommer flera gånger i diktsamlingen, främst i dess sista del, *Var i världen*, och liknar ibland Philomela. I dikten ”Hon som jag ur kommer” återkommer väven i form av ”Lärftens stora grotta” (23) (”lärft” är en synonym till ”väv”), och i dikten ”Trast, mata” är jaget en fågelunge som modern matar i den tidiga morgonen som påminner om världens början: ”Värld i tidighetens skynke” (96). Också här återkommer väven i form av en lärft, som också den verkar vara världens ursprung: ”lärft, som världen färgas in uti / så att man inte ser den, ursprungsfärgen” (96). Philomela är ju från en sorts urtid, eller i alla fall en obestämd tid, och myter kan ses som urberättelser som försöker förklara fenomen i världen; exempelvis berättar myten om Philomela hur näktergalen uppstod.

I slutet av dikten påminner modern också om Philomela:

hon och hennes hår
en rand, ett utropstecken
fågel uppburrad i gråhets regn, av spikar
naglad ut i själva luften
hon gav mig sin ensamhet som mat
den är av denna världen (97)

Redan i ”Tunga” nämns vad som troligtvis är Philomelas, hår: ”hennes svarta kringspridda hår till förtvivlan virvlat / ett utrop i luften” (13), och likheterna är uppenbara – håret är ett utrop eller utropstecken, och det liknande håret talar för att de är samma, eller liknande, personer. Modern matar sedan jaget som en fågel med ensamhet, och Philomela blir ju också förvandlad till näktergal. Ensamheten kan komma från hur Philomela avskärmas från världen när hon förlorar sin röst och inte längre kan kommunicera med andra människor. Hon närmar sig dock också naturen genom att, som jag visade i 3.1.3, inte längre beteckna den och tillslut som fågel bli ett med den.

Genom likheterna mellan kvinnan som kallas modern och Philomela framstår Philomela som den som poetiskt sett har gett upphov till poeten Katarina Frostenson, eller åtminstone det diktande jaget i hennes dikter. När Philomela vänder sig till

väven för att förmedla sig, är det om att hon vänder sig till konsten för att uttrycka något som inte kan sägas i tal: hon blir konstnär, poet. Diktjaget uttrycker samma upplevelse i dikten ”Hör”: ”kan jag inte säga det må jag låta det höras / värld, tills benen styvnar och knäcks // Det som bryter genom fingrar är bokstäver” (44). Diktjaget gör sig hörd, inte genom tal, utan med bokstäver.

4. Avslutande diskussion och sammanfattning

Vad motiverar att skriva poesi om språket är en våldsakt och rösten en våldtäkt? Vad får en så språkkritisk poet som Katarina Frostenson att inte söka tystnaden? Nyckeln till svaret finns i hennes egen poesis uppbyggnad – de uppbrutna meningarna, spridningen av orden över sidorna, de oväntade ordvalen. Frostenson kan sägas utmana det konventionella språket, det språk som diktjaget i ”Tunga” vänder sig mot, genom att bryta mot dess regler och låta ord ta oväntade vägar. I slutet av *Tankarna* finns dikten ”Bach går i gångarna”, där diktjaget verkar ha nått en gräns, varefter det bara finns tystnad. Men samtidigt:

Ändå hör jag tonen, att den finns
det jag hör är det jag tror på
Ton som rymmer hjärtat ut och i en ensamhet
går runt i alla rummen
Det går en hög ton runt vårt hus
A O E I A
av bara, skrapade vokaler (119)

När språket har tömts och urholkats, finns ändå tonen kvar, och med den poesin. Anders Olsson påpekar i *Skillnadens konst* hur bokstaven A i ”A O E I A” ramar in de tre vokalerna i ordet ”poesi”.⁶² Vid tystnadens gräns, finns ändå poesin kvar, och bokstaven A markerar att gränsen också innebär en början, en ny start.

I *Tankarna* använder Frostenson myterna om Orfeus och Eurydike och Philomela för att visa på språkets problematik, och vägen ur den. I ”Kanal” flyter en modern form av Orfeus ner för kanalen: han är bilden av den klassiska manliga diktaren, men

⁶² Olsson, s. 307

som verkar ha förlorat sin uttryckskraft och koppling till omvärlden. Den gräns Blanchot menar att dikten och språket innebär mellan det diktade objektet och dess förlaga, har här lett till en total frånkoppling från verkligheten. Mannen är ensam och isolerad, utstöter obegripliga ord.

Som hans motsats sätts Philomela. Hon har blivit av med sin tunga, och med den det obegripliga mummel språket kan innebära. Intressant är hur det latinska originalet av *Metamorphoser* speglar denna likhet mellan Orfeus ensamhet och Philomelas avhuggna tunga. Den senare beskrivs i Arminis översättning ”sorla”,⁶³ där sorlet är en översättning av latinets ”inmurmurat” i originalets bok VI, rad 558. Orfeus huvud sägs i översättningen stamma ”klagande ljud”,⁶⁴ vilket på originalets latin motsvaras av ”murmurat” i bok XI, rad 53, båda orden från verbet ”murmuro”. De utstöter alltså på originalspråk samma ljud, vilket också återkommer i Frostensons versioner av myterna.

När Philomela blivit av med sin tunga, blir hon också av med den varelse ljudet framställs vara, och dess väg ur kroppen som en våldtäkt. Det finns hos Frostenson en djup fascination för ljudet, men det är snarare för världens ljud som så lätt blir tystat av människans röster, än det senare. Hon beskriver själv i essän *Skallarna* hur hon när hon började skriva poesi ”skrev för att driva ut bilderna som för mig dolde den råa världen [---] Jag ville skriva fram ett rum där liknelserna var utblåsta, där världen istället skrevs mer direkt, där den skrevs ner utan att omvandlas och där dess ekande hördes: jag ville skapa ett rum för det skallande ljudet att vara i.”⁶⁵

Genom Philomela kan Frostenson sägas ha funnit ett exempel på det rummet, en bild att använda för att illustrera ett språkligt idealtillstånd. På så sätt använder hon myten som den använts av flera poeter tidigare – metapoetiskt, men den får för henne en annan poetisk innebörd. Det primära är inte hur lidandet överförs till poesi, utan hur poesi kan skapas ur någon annat än den vanliga rösten och språket, som våldför sig på världen. Hur poesi och värld kan leva i en sorts harmoni, utan att den senare söker dominans över den förra. Orfeus är vanligtvis ett exempel på en poet som är i kontakt med naturen – kan förtrolla och behärska den. Frostenson tycks gå emot den romantiska bilden av poeten och poesins tillblivelse genom att försätta myterna i en urban kontext – både ”Tunga” och ”Kanal” utspelar sig i staden. I den senare är det

⁶³ Ovidius, *Metamorphoser, första bandet*, bok VI, rad 559, s. 206

⁶⁴ Ovidius, *Metamorphoser, andra bandet*, bok XI, rad 52, s. 83

⁶⁵ Frostenson, Katarina. *Skallarna*, Bonnier, Stockholm, 2001, s. 7

det kvinnliga diktjaget, inte mannen, Orfeus, som i sin tystnad har kontakt med världen omkring sig, och i ”Tunga” befinner vi också oss i staden. Här innebär dock staden en språkkritik, men det uttrycks också hur det okända ljudet, det mörka i skuggan, finns bakom stadens fasader och sprickor i kaklet – det är där, bara inte synligt.

Sammanfattningsvis använder Katarina Frostenson de två myterna om Orfeus och Eurydike och Philomela genom att försätta bilder och motiv ur dem i en modern kontext, och på så sätt försöka finna en väg ur den problematik språket skapar för vårt förhållande till världen. Myterna förändras och dess beståndsdelar ändrar betydelse och värdering i Frostensons versioner av dem: kvinnans och mannens ändrade roller i ”Kanal” är ett exempel på detta, Philomelas tungas betydelse som en bild för en större språkproblematik ett annat.

Myternas närvaro är påtaglig i olika grad – den om Orfeus och Eurydike mindre tydlig än Philomelas uppenbara närvaro i diktsamlingen. Att Frostensons poesi är mångt mycket mer än bara en pastisch, gör en sådan läsning som min möjlig. Genom att fylla myterna med nytt innehåll, gör Frostenson dem relevanta också för den moderna läsaren och dennes förhållande till sin omvärld.

Källor och litteratur

Tryckt material

- Bergsten, Staffan, *Klang och åter: tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*, FIB:s lyrikklubb, Stockholm, 1997
- Blanchot, Maurice, "Orfeus blick", *Essäer*, Propexus, Lund, 1990, s. 61-68
- Elleström, Lars, "Att försöka förstå en dikt som inte vill bli förstådd", *BLM: Bonniers Litterära Magasin*, vol. 63, nr. 5, 1994, s. 39-41
- Fioretos, Aris, "Frostensons mun: fjorton anteckningar och två efterskrifter", *Att skriva sin tid: nedslag i 80- och 90-talet*, Madeleine Grive & Claes Wahlin (red.), Norstedt, Stockholm, 1993, s. 86-114.
- Franzén, Carin, "'På det att det må höras'. Om röstens lek i Katarina Frostensons lyrik", *Artes*, nr. 1, 2002, s. 14-20
- Franzén, Carin, "Ur det negativa: om ett motdrag i Katarina Frostensons poesi", *Tidskrift för litteraturvetenskap*, vol. 26, nr. 2, 1997, s. 41-59
- Frostenson, Katarina, *Joner*, Walhström & Widstrand, Stockholm, 1992
- Frostenson, Katarina, "Rösten – vad är den för djur?", *Halifax*, vol. 9, 1995, s. 121-126
- Frostenson, Katarina. *Skallarna*, Bonnier, Stockholm, 2001
- Frostenson, Katarina, "Språket och den andra", *Dialoger*, nr. 9, 1989, s. 5-7
- Frostenson, Katarina, *Tankarna*, Walhström & Widstrand, Stockholm, 1994
- Huffer, Lynne, "Blanchot's Mother", *Yale French Studies*, vol. 93, 1998, s. 175-195
- Hägglund, Martin, "Den främmande logikens landskap. Platsen, minnet, dikten i Katarina Frostensons *Tankarna*", *Artes*, nr. 1, 1997, s. 79-91
- Kirk, Geoffrey Stephen, *The Nature of Greek Myths*, Penguin, Harmondsworth, 1974
- Makowski, John F., "Bisexual Orpheus: Pederasty and Parody in Ovid", *The Classical Journal*, vol. 92, nr. 1, 1996, s. 25-38
- Malmberg, Lena, *Från Orfeus till Eurydike: en rörelse i samtida svensk lyrik*. Diss, Lunds Universitet, Ellerström, Lund, 2000
- Malmberg, Lena, "Myten om Orfeus hos Rådström, Tunström och Frostenson", *Myter och motiv*, Susanne Larsson-Krieg (red.), Natur och kultur i samarbete med Svenskläraryrket, Stockholm, 1995, s. 106-127
- Olsson, Anders, *Skillnadens konst*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2006

- Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoser, första bandet*, Allhem, Malmö, 1969
- Ovidius Naso, Publius, *Metamorphoser, andra bandet*, Allhem, Malmö, 1969
- Rilke, Rainer Maria, *Duinoelegierna*, Bonnier, Stockholm, 1967
- Rilke, Rainer Maria, *Sonetterna till Orfeus*, Themis, Stockholm, 2009
- Ruin, Hans, ”Tal till en rygg”, *BLM: Bonniers litterära magasin.*, vol. 61, nr. 4, 1992, s. 28-32
- Segal, Charles, *Orfeus: The Myth of the Poet*, Softshell books ed., John Hopkins University Press, Baltimore, 1993
- Wennerström-Wohrne, Maria, ”Språk som murar och besvärjande sång: en jämförelse mellan Katarina Frostensons och Henri Michaux' språksyn”, *Modernitetens ansikten*, Carl Reinhold Bråkenhielm & Torsten Pettersson (red.), Nya Doxa, Nora, 2001, s. 290-306.
- Witt-Brattström, Ebba, *Ur könets mörker etc.: litteraturanalyser 1983-1993; Ur könets mörker etc.: litteraturanalyser 1993-2003*, Norstedt, Stockholm, 2003
- Ziolkowski, Theodore, *Ovid and the moderns*, Cornell University Press, Ithaca, 2005

Otryckt material

- Biblioteket*, Sveriges Radio, Stockholm, 16 november 2011, lyssnat från
<<http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=1273&artikel=4780724>>
den 22 maj 2012
- Witt-Brattström, Ebba, ”Katarina Frostenson”, Litteraturbanken, 2006, hämtat från
<<http://litteraturbanken.se/#!/forfattare/FrostensonK/presentation>> den 22 maj
2012, utskrift finns i uppsatsförfattarens ägo.

Appendix

Dikturnal ur *Tankarna* (1994), siffror hänvisar till sidan i originalutgåvan

9

TUNGA

Föreställ dig, gör denna våldsakt
eller kärlekshandling, hur det nu är

tränga in i blindo eller försänkt, inför en tröskel dröja:
jag vill se ditt stora inre stelnat på en skärm i staden
jag vill smeka dig med blicken som jag stryker över tingen

världen låg som sådan inför mig,
utsträckt och uppfylld, ett inälvsnike i glanser
att kränga sig in i, att stint bli ett med

eller som sårinje ute i åkern, ett snigelspår
solkigt och uppenbart, utåtvänt oförsvarat
att vattna med låren, att närsynt luta sig ner över

ur stadsvrål steg den, en gulslagen kväll i januari
ur gatstenarna och de blåklädda männen, schäferhundar
och flämtande lågor. Sken av en urtidsvåg

10

bilden av ett aldrig hört läte
våg av en underkropp – ett naket organ som drogs över stenen:
Vad tänkt finns att höra i fasader och stenar

i staden där skalan av toner tycks styckad
sjunken till grunden, ett följande av svarta och vita tangenter
ett piano som ohört under ytan klinkar och söker

och alla de främmande talen risslar kring min hörsel
en själ av fasa att svepa sig in i, världen att tömma
som om örat törstar att dricka det främmande

svälja och sjunka i kärlet att blandas
drivas fram i ett land i okända tankar
som om vägen vill beredas en gång för alla

hur ljudet det låtet, enstaka, jagat
skuret ur sin stämma, fördrivet
ur sin kropp ute, fram ur sitt väsen

Ur kakelhällar, ur slushhallar, marmorsarkofager
där ögon mörka som skåldjup drojer
Får jag följa med: ur en fläck på asfalten

en springa i kake, ur den tomma perrongen
Det ljudet söker sin gud och sin herre
eller sin baneman, visste det vilket

Där steg den: rösten som främmande lät upp sitt undre
Med tjugo ord i sin kapsel, inte mera
det lät som ylning, ett blåsljud ur kroppen

tunga, läppar, rotljud och hjärtslag
Hällen skakade, gatssten drogs samman
himlen kallnade. Och staden täcktes och sveptes i dräkten

ur låtet rullades bilderna fram på den stora skärmen
den väldiga, elefantgrå flimrande skärmen
med sitt spräckta sken, sitt grusiga skimmer

ett bildband över den största fasaden
en minneslängd: där försvunna rullades fram, sorgset och
ofrivilligt som en fot på den döde, hans fotabjälls skallra

uppförstorade, oigenkännliga, vita i synen
den svarta kinden, i trasiga kläder, svepta mot marken
Var skall jag stå inför anblickens talan:

skärmen och tavlan; den första kom stirrande, rullande
fram över skärmen med stora och ljusa glasögonbågar
ett hår som var upplöst och hängde i testar

en kvinna i förmultning redan bland höstlöv
du kände hennes namn och en bild av ett ansikte
hennes namn, ett rassel av löv, ljud av papp

12 som skrynklats och brukats kanske, använts
ett ansikte med avtrycksspår över, med jord
i sin ögonvrå, vitögon öppna

den lapp som var kvar i henne virvlade bort
till vila i utkantsmarker, att bli en i raden
den långa raden av kroppar i gräsen

fram gled landskapen, trakter med rivsår och vålta
jordar med saker djupt nere i sig
med lukten ur marken, persedlar och stumpar

i osäglighet trängde bilden upp av kroppen där handen
gör det du inte kan tänka dig: blodet trycktes ut
ur ådern av en annan ström än andedräkten

Handen går i tanken över kullarna, de svarta, av mänskohår
en rännarbana ångar svart, orangea slänter vätskar sig
stelnar, var skall jag stå inför bilden som stiger

- människan bekläder världen nu, överallt hennes hus
Hennes kropp och lukten ur kläderna
Lukten ur marken som inte skingras
- Mörkt, som ur kedjeskogar, stiger ett anlet
i tystnad än, tunga, hjärta, rot och mun är låsta
Står där, in fronte
- 13 inför kartläggande ögat, blicken på experimentdjuret
den svarta tåhättan, inför en kritvit nagelrand
Står och är skälvande stilla
- Mot skuggan vill ögat mitt dra sig ett slag, mot landskap
sinneslösa, att beta där, vanvettet kommer och lägger sig
still, vid sidan, vid sidan om
- men tränger bilden upp i min kropp, intar den gången
rullar den runt i mitt kärl, tala, det gör våld i din mun
och det renar, och öppen står leden
- ”hetzi-keri-jej” – ett ansikte i nålregnet
nära stunget, i skenet av stavlampan, den svarta flåtan
den saffransfärgade kinden i kristallvintem ute
- tänk, här går jag som en främmande
det strålar ur sidan, ur såret
av ensligheten, av fjärlisspråket svaltt ner
- hur långt får jag följa dig främling, dig
som jag skuggar. Tar jag mig ner i dina skor
härmar jag din skyggande röst, ditt skåldjup till öga
- kajkanten glider mot centrum, gränsfloden är röd
hennes svarta kringspidda hår till förtvivlan virvlat
ett utrop i luften
- 14 det kommer och ställer om hörseln på denna värld
skruvar ner spiken av smärta i gången
sätter ut speglar i våldigheten
- min hand vill dra ur mig röst som inälva ur djuret
och se, förundrad, därinne levde du flådd
och naken, oskadd, din tungas slag över jorden i eko
- kanske kommer du rullande fram över stenåsen ute i ljuset
du kommer, smärtande dig fram på din buk, över berget
med en blick i din grävåvnad

förtörnad, riven i sidan, där fjällen rasar
Jag var åldrig, bara försvunnen. Levde i grunden
min puls slog, vilket säger

det säger: en puls går genom delarna stenen, jag är längden
jag som förbinder, jag är pulsen slagen vägen, jag är lång
väg och evig sträckning heter min kropp

15

RÖST

Monstrum, lägg dig runt mig, vad är det jag skall
känna Stort och oförklarligt stumt, ett hästars
täcke Öga, näsa, panna lob, kinden täckes min mun,
varför är du övergiven Ett strå sticks in, en smak av
mineraler, salta Foten vandrar upp den trånga gången,
vit och okänd i mig, draget kommer Och luften är
stark, och kall, och svart och hög Nu betar jag
vårdsgräs

Hennes stora utsida som färgar allt
 mer utfälld färg kan inte skiljas ut ur någonting.
 Lärlfens vida grofta. Blekare är inte – än hon,
 här kläder hon världen helt, och dess utkantssidor,
 rivna hudar. Hennes ansiktshud har tånjts ut, kind
 och käkben endast sjunker inåt. Anletsdrag som känns,
 som kölden. Luftens sena och dess kuckelspår, som
 bryter mot i stela kam, i vågor. Hon vänder den andra
 sidan till och ger inte av blicken. Hon som jag ur kommer.
 En sådan ensamhet är ej av den här världen. Jag känner
 hennes ensamhet. Som kappan med den slitna djurkragen
 vid halsen. Hermelinstråna mot strupen

Det rör sig vid min sida. Det liknar sprittning
 av en fisk. Ett silverblänk i svarta urgröpheten
 Sedan blir det stilla. Skummet står i ledens mitt
 det förs, sakta, åt sidan. Smaragdfärgad, läskande och klar
 går utkantsleden fram mot havet
 Oktobers rosor smyckar vägen, gula, manshöga
 något stryker till invid min sida
 och skjuter mig varligt fram: en iller, mård
 den lene glidaren i sinnets mitt
 han längtar till en punkt därute i det klara . . . gattet
 Ett skimmer under ytan åter, ärgat vatten
 och ljuset av en länd som naken vänds, och blänker
 mot djupet av den mörka fasen. Kanal, din svärta
 helar inte, läker inte. Men vakenheten är en annan här,
 kallare, och mera lockande än havens
 28
 Ur staden gick vi: torg och gångarna står lösta bakom ryggen
 inga skallar lyser mera i dess cirklar

kapade vid roten står ett kalhygge av socklar		Här, ur denna mänskogrävda fåra
en svart hund nosar i den djupa hålan vädrare, och olycksaliga jägare strövare, och nosen pejar ut mot skogen, dit de drivits	29	följer jag min enslige som jag har funnit och jag vårdar med mitt öga, som jag fuktar men en blick mot pannans kalla
en grupp av skallar, kapade vid roten med en förvirrad uppsyn, ärgiga och svepta i långa togor ner i mossan sjunkna		en länd som ensam driver, ett grönskimrande väsen en manslem i sitt vatten. Ensligheten själv och tunna, sirligt svarta, våta lockar
står de i förvisningen, i skogen vända mot en tid som ligger bortom denna. Det stora askgrå brödrskapet, med rivsår över sina kinder, nakna länder		ansiktet som blicklöst vilar på sin nacke och som flyter upplåten och schaktad i det kalla vattnet som till haven går – Näck, ur stadens led
Skogen är nu fälld, en andra gläntan fylls och lyser Vackra tanke: att en värld kan växa i skuggan av den andra, en skuggkant glipar, under den är väldeliga Nya Dagar –		blekt av rörens beska vätska, dina muskler spelar inte mer Jag följer vägen ut, oktobers rosor smyckar båren det kalla vattnet älskar att kroppen långt ut föra
Över kanalens yra drar i manisk egentakt en blå kanot med mannen klädd i rött i sig så somnambult, så obönhörligt rycker den sin väg		dra, i denna magra fåra, släpa den på rygg i skåran av mänskonaglar grävd, pinade i roten ner sträckt till gränsen att den brister
mannens orderstämma ensam över vattnen ekar, små och korta hugg över en dvala, ansiktet som vilar ut mot haven		vad dras jag mot, som liknar . . . silver En outgrundlig virvel, en spiral i vatten

Ur staden fram med okänd last

en blick som söker efter återvägar
hans stjärna som har slitits ur sin väv och
blänker matt i någon skreva

30 Jag iakttar: han flyter. Han är naken, jag i drakten
Vit och styv och enslig, och hans fadersfötter
Nakna, så som fötterna är nakna, som de lyser

Kanal, ett liktåg drar igenom dig
Den okände begraven förs bland gröna slingor
Jag går vid sidan om, han låg där när jag fann honom

smord och kalkad var han inte, bara tvagad
hade villigt lagt sig till att föras
till att vaggas fram genom den svarta fåran

skavas emot kanten, såras i sin sida
blod och galla, könsskum är utrunnet
Nageln flagad, kinden brusten

och så som den nakna naturen behövt sin kropp, som man krävt
dess kvinnolik, såsom tanken kallat den till marken fram

för åsynen som ger en sådan ro och salva

krävt att den ligger så stilla uppspärrad
i skrevan avklädd, lägger jag honom
i hans fåra i en stillhet som erinrar –

som behovet har släckts av åsynen
förfäran och fasa och lugn, vad är det, sänker jag honom
i en fåra ner i stillheten som erinrar om tanken då den vänder

31 vad fruktar jag. Jag håller vakten
Jag följer honom ut till gattet, det är ingen opera
som stiger, och huvudet det reser före

Nu öppnar sig slussdelarna, nu glider han fram
gondol går upp i skimmervägen . . . Han vill resa sig, han ser på mig
ur vatten kom du man

Han har slaktarmask, han har linjestänglar till lemmar
han hade våtdräkt, han är naken under
Han försöker stå. Han ser mot mig

oändliga sorg, ur vatten stod du fram
Och delarna fällt ner i stunden ljuset sjunker

Och ljuder ryser över ytan

44

HÖR

han lämnade sitt huvud kvar i mina händer

Kroppen flyter ensam ut till vattnen

i svalkan som är återfunnen, röd

i pilträdens skugga, vid kanalens vägga

Kanal, du drar dig åter samman

och samlar dig, smaragdärgad, sällsynt klar och skön

och huvudet som står i mina händer är uppslaget

Det är ingen opera som stiger. Det är fallet

ljudet av ett blad som dalar. Tystare än leden själv blir natten

32

när den kommer

Och vattnet går

Lyster finns i luftlagren

svalgets skär och höga ekots rop

sänk det ljusa, bukiga lodet

lyft de vita öronlocken, stort

den högre hörseln kallar, den ur hjorttrakten

horn mot horn

vänd mot det

som djupt ropar eller tonlöst åsneskriar

kvider, kväker eller med trumskinn

dovt uppstoppat fingerdunkar

skria, skria, vriden trasan strupen ut och in

och låt duken färgas djupt av ljuden

kan jag inte säga det må jag låta det höras

värld, tills benen styvnar och knäcks

det som bryter genom fingrar är bokstäver

Den lilla, rosa lappen
i mitt huvud rör sig

underverk,

jag ser ut, det är tyst

mörkret låter viskningarna komma

min tunga begrovs under stenen

men huvudet fick ingen ro

även om tungan slitits ur sin vävnad

var rösten kvar därinuti

hur får huvudet ro

syrenblå spänns väven runt och om mig

hör, hur tonen

växlas ut det är av ljud du lyfter

min tunga är begravd, mitt öra jublar

min dräkt är försvunnen mitt huvud sjunger

Men du är ju inte där, i trådarna och vad de heter – jag ser ner så att jag mister alla – linjerna, förlorar, linjen i spelet utav röda svarta vita. Väv, lilla väv det är ett enda drag, det är ett enda ansikte man ser, men uttjänt så man skriker, förväxling och förblandning det är inte vackert, man drages lång, min fjärl du är skön, du är min mor som vänt tillbaka, du är landet, du är allt och intet, jag sliter ut med våld en enda tråd, ett kranskärl, jag skiljer dig med våldet ut, du är icke hon, är inte allt, en endaste och jag är inte den som väver

Dag som står ute och slår
 Dag som står i hallen
 Dag som står på torget i ett rop
 Dag som är uppslagen och gapande värre
 Med grå och svarta stänk
 i sitt luftskenke, dragen
 Värld i tidighetens skynke
 i färgen av en svepning
 Det är en blick som spänns i luftens drag
 ögondräkten
 Modern drar sin blick, i sorgens och omsorgens trånga hushåll
 Modern undrar vad hon fött
 hon drar sitt öga däröver
 på avstånd, och med avstånd börjar allt
 I de ljusa och solneddränkta rummen
 Ensamma är vi där
 Mot den strimmiga gardinen
 gardinen med sina breda och gråa ränder
 den bleka rosen i tapetens mönster
 lärt, som världen färgas in uti
 så att man inte ser den, ursprungsfärgen

röd i mörkret
 I den färgen
 dagen som är genommandad av ett skrik
 dragen genom att försaka
 doket släpat över gatan
 kinden dragen över stenen
 håret upplöst
 tunna, regelbundna tunna drag
 rosen som har slagit ut
 i de sträva gråa bladen
 i den skallande dagen
 där man inte fruktar annat än sin moders tankar
 ett snitt endast, en öppnad panna
 som man skymtat i ett förmak, galengapet
 ett snigelspår av sorgeroten
 pannan emot väggen slagen
 hon och hennes hår
 en rand, ett utropstecken
 fågel uppburrad i gråhets regn, av spikar
 naglad ut i själva luften
 hon gav mig sin ensamhet som mat
 den är av denna världen