

# En blek svepning där du ligger och uteblir

En fenomenologisk undersøkelse av Katarina Frostensons

*Stränderna*

Masteroppgave av Cathrine Orkelbog

Veiledet av professor Hans H. Skei

Høst 2013

Institutt for litteratur, områdestudier og europeiske språk

Det Humanistiske Fakultet

Universitetet i Oslo

## Sammendrag

Avhandlingen presenterer en lesning av diktet *Stränderna* av den svenske forfatteren Katarina Frostenson (1953-), der spørsmålet om hva det innebærer å erfare den døde kroppen, samt å uttrykke denne erfaringen poetisk, står sentralt. Avhandlingen anvender seg av tre overordnede analytiske begreper, ”tilsynekomst”, ”metafor” og ”spatialitet” og argumenterer for at Frostenson via disse strukturene forsøker å gi denne problemstillingen en poetologisk behandling. Innledningen kontekstualiserer Frostenson innenfor den kontinentale modernismen, og viser hvordan erfaringen av liket har vært et gjennomgående tema i forfatterskapet. Spørsmålet om hvordan man bør forholde seg til Frostensons sammenveving av denne erfaringen med hennes uttrykkelige ønske om å framstille det sanne og vesentlige ved verden diskuteres. Dessuten pekes det på noen epistemologiske og etisk-estetiske problemstillinger knyttet til anvendelsen av liket som poetisk objekt. I kapittel 1 diskuteres begrepet ”tilsynekomst” utførlig, og det vises hvilken relevans dette uttrykket har for teksten. Kapitlet tar for seg tekstens utforskning av ulike erfaringsformer, og argumenterer for at den utforsker former for innsikt som er motsetningsfulle – både epistemologisk og moralsk – fordi de betinges av dødens og språkets negasjon av sitt objekt. Ved hjelp av Maurice Blanchots bok *L'Espace littéraire* pekes det på de fenomenologiske likhetstrekkene mellom et lik og det litterære verket, og det argumenteres for at denne likhetsrelasjonen er uttrykk for en erkjennelsesform som er særegen for poesien. Kapittel 2 tar for seg diktes tematisering av steder, og argumenterer for at teksten lar erkjennelsesformene den omtaler betinges av spatiale strukturer. Lesningene behandler spesielt metaforene som opptrer i tilknytning til denne tematikken. Det argumenteres for at metaforene har en ekspanderende funksjon, og at de kan leses som en negativ utvidelse av tekstens forestillingsrom. Metaforene demonstrerer hvordan stedstatikken er knyttet til etableringen av et negativt erkjennelsesrom, og kapitlet benytter seg av Martin Heideggers refleksjoner over poesien og stedet, blant annet slik disse er uttrykt i *Parmenides*. Det framsettes en hypotese om at *Stränderna* artikulerer en form for etikk som er paradoksal, fordi den består i å la verden bli omsluttet av den uutgrunneligheten det negative rommet forlener den med. I kapittel 3 gjenopptas tekstens forhold til en større litteraturhistorisk og litteraturteoretisk kontekst. Det argumenteres for at teksten må plasseres innenfor den kontinentale modernismens poetologiske debatter, og at den kan leses som en kommentar til spørsmålet om ”das Wie” sin plass i poesien. Ved hjelp av referanser til

*Strändernas* resepsjonshistorie påpekes dilemmaer omkring plasseringen av den innenfor konkretismen, og det argumenteres for at spatialiteten i teksten representerer en spesifikk metodologisk utfordring i arbeidet med den. Kapitlet viser hvordan tekstens rom må leses både som spatiale, typografiske og metaforiske strukturer, og benytter seg av fenomenologien for å antyde at *Stränderna* reartikulerer noen posisjoner innenfor denne tradisjonens metafor-teori, det vil si om metaforens evne til å fungere erkjennelsesskapende.

”han har dött en ofattlig död, ty  
han tycks ha slukats av oskönjeliga  
fält.”

Sofokles, *Oidipus i Kolonus*.

# Innhold

Innledning	
Den skjøønne resten.....	5
De døde og kunstens liv.....	8
Diktet og fenomenet.....	12
Et forestillingsrom.....	15
Kap.1. Det ”lik-aktige”	
Jomfruliket og jomfrulikhet.....	18
”Att aldrig någonsin likna mer. Synas så.”.....	21
”Havet, bara”.....	24
Liket og det poetiske bildet.....	28
Det ”levningsaktige” og ”likhetskvaliteten”.....	31
Et ”poetisk dictum”.....	34
En klingende uutgrunnelighet.....	35
Epigrammet.....	38
En uforsonlig apostrofe.....	39
”Skallet”.....	41
Kap.2. ”Landet sig Likt”	
”The space of appearance”.....	44
Diktet som gravsted.....	46
Et land som ligger begravet.....	49
”Strävslickad vidd, jungfrulik”.....	51
”Übersetzung”/ ”Übersetzung”.....	53
Negativ fordypning.....	58
Det primordiale.....	61
Pseudonymet.....	64
En semi-konkretistisk estetikk.....	67
Tvetydighetens suggesjon.....	73
”En översättning – Någonting oöversättbart”.....	77
Kap.3. En divergerende form for kunnskap	
Metaforens fenomenologi.....	81
Den døde kroppen og ”das Wie”.....	86
”En blek svepning där du ligger och uteblir”.....	89
Det moralske og det morbide.....	91
Det plastiske diktet.....	95
Avslutning: erkjennelsesrommet og lesningen.....	102
Bibliografi.....	104
Appendiks	

## Innledning

### Den skjønne resten

”Katarina” betyr egentlig ren eller katarisert. Det dreier seg om en som i følge den kristne tradisjonen er jomfruelig, eller slik Aristoteles har lært oss, har gjennomgått den renselsen, den ”katharsis” som kunsten kan gi.<sup>1</sup> Imidlertid kan navnet også assosieres til ”carcasse” som betyr slakt eller lik, og det svenske ordet ”karkas” som betyr skrog eller stamme.<sup>2</sup> Sier vi ”Katarina” sier vi også ”karkas”, et kadaver altså, en rest, men med den klangfyllden og den typografiske og semantiske speildannelsen modernismen setter så høyt. En symbolsk assosiasjon, eller synekdokisk kanskje, for et forfatterskap som framholder den klangfulle resten som diktets vesen. Restens betydning lar seg avlese allerede i tekstenes visuelle og semantiske framtoning, deres overflate så å si; født i Stockholm i 1953, debuterer hun i 1978 med en diktsamling som antyder mellomrommet som tekstens topografi.<sup>3</sup> Deretter *Rena Land* og *Den Andra* som utvikler mellomrommet i mer typografisk retning, før *I det Gula* lar diktet utspille seg i det gule skinnen som oppstår når kremasjonsaske strøes på bakken.<sup>4</sup> Som ekfrasist har hun interessert seg for Jan Håfströms restobjekter (som lik Frostensons tekster er intermedielle, og har trekk både fra malerkunst og skulptur).<sup>5</sup> Og som oversetter har hun hatt hånd om bla. Georges Batailles sorte, surrealistiske *Le Bleu du Ciel*.<sup>6</sup> Så sannelig kan hun kalles modernist. Eksemplarisk dessuten, for den modernismen som symbolismen modellerer, og som lar skjønnheten finnes i det skremmende, morbide.

Som så mange andre modernister er hun religiøst orientert. Interesse for mytologi og åndelighet av den mørke sorten. En tilsvarende avsmak for den fine,

---

<sup>1</sup> Gerald F. Else, *Aristotle's Poetics: The Argument* (Leiden: E.J. Brill, 1957), 227, 423.

<sup>2</sup> *Nordisk familjebok: konversationsleksikon och realencyklopedi*, 1800-tallsutgaven, s.v. ”karkas”. ”Karkas” og ”carcasse” opptrer også hyppig i forfatterskapet. ”Karkas” bla. som tittel på en diktsamling fra 2004, samt som tittel på et dikt i samme samling. Se Katarina Frostenson, *Karkas* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2004), 119. Ordet ”carcasse” opptrer bla. i librettoen til operaen *Staden*, samt i diktet ”City” fra samlingen *Samtalet*. Se Katarina Frostenson, *Staden* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1998), 22 og Katarina Frostenson, *Från Rena land till Korallen: dikter i utval* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2000), 126; Også den svenske kritikeren Anders Olsson har interessert seg for dette elementet i forfatterskapet i Anders Olsson, *Skillnadens konst: Sex kapitler om moderna fragment* (Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006), 329-331.

<sup>3</sup> Katarina Frostenson, *I mellan* (Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1978).

<sup>4</sup> Katarina Frostenson, *Rena land* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1980); Katarina Frostenson, *Den andra* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1982); Katarina Frostenson, *I det gula* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1983).

<sup>5</sup> Katarina Frostenson, *Jan Håfström* (Malmø: Roseum, 1994).

<sup>6</sup> Georges Bataille, *Himlens blå*, overs. av Katarina Frostenson (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1990).

lyse fromheten, hvori troen på et hinsidige innbefattes. Uten tro eller konfesjon, men med en dreining mot det som har blitt kalt et sakralt-primitivt motiv i kunsten.<sup>7</sup> I reisene i katarernes fotspor i Provence er hun mer interessert i deres kroppskultivering – deres *salting* av kroppen – enn tanken om noe hinsidig.<sup>8</sup> På åtti-tallet orienterer hun seg mer og mer mot nettopp dette fraværet av hinsidighet, som på slutten av tiåret utvikles til tanken om en verden uten utgang – tydeligst til uttrykk kanskje, i den kritikerroste diktsuiten *Joner*.<sup>9</sup> Når hun i midten av tiåret inntar stol ”nummer aderton” i Svenska akademien, påpeker hun i sin inntredelsestale poesiens karakter av ”besværlig”.<sup>10</sup> Hun tar inntrykk av en rekke forskjellige tenkere som den jødiske fenomenologen Claude Levinas, den polske teatermannen Tadeusz Kantors dødsteater og ikke minst, Mallarmé-kretsens kanskje mest obskure mystiker, Maurice Maeterlinck.<sup>11</sup> Mot slutten av åtti-tallet var hun som så mange andre post-romantikere interessert i mediekritikk av Jean Baudrillards type. Kritisk til det hun kaller ”oversynlighet” og en ”undergravende intimitet”, anbefaler hun i stedet en *skygge* for språket å leve i.<sup>12</sup> (Det hun i *I mellom* kaller ordenes usynlige ledelys, og senere, i *Joner* utvikler til tanken om et forheng som faller idet teppet går opp.<sup>13</sup>) Sin viktigste politiske relevans oppnår hun vel på mer ytterliggående vis; med sin tematisering av en av Sveriges mest oppmerksommede kriminalsaker: parteringsmordet på den unge prostituerte kvinnen Catrine da Costa.<sup>14</sup> (Som utenom de rent tematiske forholdene arter seg som en serie figurer, og det jeg vil kalle en metonymisk tendens i forfatterskapet.) Midt i den påfølgende rettssaken, og med den kjønnspolitiske debatten som fulgte var motivet en suksess, og flere kritikere har også utropt da Costa til Frostensons muse.<sup>15</sup> Og kanskje kan da Costa oppfattes slik. Parteringsmordet synes i hvert fall å danne et forelegg for forfatterskapets kanskje viktigste motiver: drapene på unge

---

<sup>7</sup> Olsson, *Skilnadens konst*, 313 n.18.

<sup>8</sup> Katar-motivet er særlig tilstede i *Endura* og *Karkas*. Se Katarina Frostenson, *Endura* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2002) og Frostenson, *Karkas*, 51-52.

<sup>9</sup> Katarina Frostenson, *Joner* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1991).

<sup>10</sup> Katarina Frostenson, ”Inträdestal”, *Svenska akademiens handlingar* (Stockholm: Norstedt, 1993), 15.

<sup>11</sup> Katarina Frostenson, ”Språket och den andra”, *Dialoger* 9 (1989): 5-6; Katarina Frostenson, ”I framtiden måste vi lyssna: Några ord om Maurice Maeterlincks dramaer”, *Halifax* 9 (1995): 67; Magnus Florin, ”Den andre och det andra: Om Katarina Frostenson och Jan Håfström”, *Dialoger* 9 (1989): 13.

<sup>12</sup> Katarina Frostenson, ”Scener”, *Bonniers Litterära Magasin*, 1 (1989): 14-15.

<sup>13</sup> Frostenson, *I mellom*, 7; Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 147

<sup>14</sup> En interessant, om enn ubalansert presentasjon av saken er Hanna Olsson, *Catrine och rättvisan* (Stockholm: Carlssons, 1990).

<sup>15</sup> Først og fremst Lena Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike* (Filosofie doktor-avhandling, Universitetet i Lund, 2000), 150. Lignende resonneringer finner man også andre kritikere: Staffan Bergsten, *Klang och åter: Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik* (Stockholm: FIB's Lyrikklubbs bibliotek, 1997), 36; Staffan Bergsten, *Den svenska poesiens historia* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2007), 30; Olsson, *Skilnadens konst*, 342; Ebba Witt-Brattström, *Ur könets mörker* (Stockholm: Norstedts, 1993), 198; Carin Franzén, *För en litteraturens etik: En studie i Birgitta Trotzig och Katarina Frostensons författarskap* (Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007), 124.

kvinner, som så parteres, for så å gjenfinnes ”i delar” i landskapene, så vel som metonymier i tekstene.<sup>16</sup> Motivet er åpenbart politisk, men iscenesetter også problemstillinger som ikke bare angår det politiske, men eksistensielle, så vel som poetologiske forhold. Det man kan tenke seg, og som Frostensons kritikere ikke har underspilt, er at hun iscenesetter den objektiviseringen av kvinnen vi så ofte finner i kunsten. Herostratisk formulert av en av de store romantikerne, Edgar Allan Poe, som beskriver en kvinnes død som ”the most poetical topic in the world”.<sup>17</sup> Og, at forfatterskapet rommer det som har blitt kalt en ”kvinnlig negativitet” som uttrykker erfaringen av en slik objektivisering.<sup>18</sup> Kort sagt: Uten kvinne, inget dikt, som imidlertid blir ambivalent fordi det baserer seg på en negasjon av sitt objekt.

Kanskje ser man allikevel denne problemstillingen fra et annet perspektiv hvis man leser kvinnemordet som en mise en abyme for diktningen. Faktisk kan man hevde at Frostenson foreskriver negasjonen som predikament for all diktning – alt utslettes av diktet – kvinner, menn, ja hele eksistensen. I diktet ”Position” fra *Tankarna* skaper synet av et kvinnelik innsikt i egen dødelighet for en mann, og i ”Kanal” fra samme samling, arrangeres liket av en mann etter modell av et kvinnelik, ”i skreva avklädd” slik naturen har ”krävt”.<sup>19</sup> Bildet av essensialisten Frostenson må avveies mot den androgyne Frostenson som helt fra debuten har skrevet dikt av utpreget eksistensiell karakter – dikt som allmenngjør den kvinnelige erfaringen.<sup>20</sup> Maurice Blanchot skriver, ”Jeg sier: denne kvinde”.<sup>21</sup> Hensikten med dette utsagnet er vel å demonstrere lyrikkens tendens til å negere sine objekter men samtidig åpne språket for deres urovekkende fravær.<sup>22</sup> Benevnelsen gjør kvinnen fraværende, men erstatter henne av et urovekkende nærvær av det hun er uten liv, uten væren. Og har man til hensikt å lese Frostenson i lys av denne fenomenologien, (slik jeg vil i første del av denne avhandlingen), bør det derfor leses i lys av sitt mer androgyne utgangspunkt, Stéphane Mallarmés ”Jeg sier: en blomst!”.<sup>23</sup> Den døde kvinnen er ikke lenger bare en kvinne, men et allment predikament, en metonymi for den kunsten som ofrer livet for

---

<sup>16</sup> Som i ”Hon ligger i delar” og ”Negativ, tindra” fra *Joner*: Se Frostenson, *Joner*, 62, 9-13.

<sup>17</sup> Poe sitert i Elisabeth Bronfen, *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic* (Manchester: Manchester University Press, 1992), 59.

<sup>18</sup> Franzén, *För en litteraturens etikk*, 115, 128.

<sup>19</sup> Katarina Frostenson, *Tankarna* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1994), 25, 27-32.

<sup>20</sup> Frostenson uttrykker i et intervju selv en ambisjon om androgynitet i respons til påstanden om at hennes poesi, fordi den er intellektuell, nødvendigvis må betraktes som ”mannlig”: ”Men jeg tror att riktig bra författare är androgyna, tvåkönade, det är därför de kan återskapa andra människors upplevelser.” Sitert i Malmberg, *Från Orfeus till Eurydike*, 16.

<sup>21</sup> Maurice Blanchot, *Orfeus' blik og andre essays*, overs. av Carsten Madsen (København: Gyldendal, 1994), 51.

<sup>22</sup> Simon Critchley, *Very Little...Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature* (London/New York: Routledge, 1997), 53.

<sup>23</sup> Stéphane Mallarmé, *Divagations*, overs. av Barbara Johnson (Cambridge, Massachusetts/London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007), 210.



dødens attraksjon. Et *etisk-estetisk predikament*, kan man hevde, for Frostenson, hvis poetiske prosjekt kanskje best kan oppsummeres som et forsøk på å framholde den skjønne levningen som diktets egentlige vesen.

### De døde og kunstens liv

”Det där andra, det frånvarande, det döda, bortvända – om det inte finns med i konsten blir det paradoxalt nog just död.”<sup>24</sup> Slik lyder et nesten kryptisk dictum fra det første av Frostensons programessayer, ”Språket och den andra” fra 1989, et utsagn som uttrykker det man kunne kalle Frostensons produktive negativitet. Og som formulerer døden, negativiteten, de ”livlösa kropparna”, det fraværende som betingelsen for diktets liv. At likene, det fraværende og bortvendte lever er det fundamentale premisset for Frostensons dikt; sier man død, sier man samtidig liv, det livet som døden gir kunsten og som dreier seg om diktets evne til å vise oss det forsvinnende og formulere det som diktets betingelse. Av dette følger også ”en annan värld”. ”En annan värld” er Frostensons metapoetiske stedsnavn, det navnet hun gir til diktet og som står som et kursivert imperativ i det siste avsnittet i essayet som ble publisert i samme år som diktsamlingen *Stränderna*, som man kan betrakte som den poetiske manifestasjonen av denne verdenen.<sup>25</sup> ”En annan värld” er også diktets navn i *Tankarna*, som hevder den ”vackra tanke” at ”en värld kan växa i skuggan av den andra”. Og at denne åpner seg for oss som en ”skuggkant glipar”.<sup>26</sup> Og *I mellan* står noen strofer som beskriver diktet som et ”mörkt rum”, som en restverden, der ”gamla lik” og en liten hvit porselensdukke stiger opp av asken i noe som vel best kan beskrives som en travestering av det tradisjonelle Fugl Fønix motivet. Der den kristne forestillingsverdenen ofte lar Fugl Fønix uttrykke sjelens udødelighet, menneskesjelens frelse og gjenfødelse gjennom sin død, er det jo nettopp *døde* mennesker, inanimate objekter og sjelløse skygger som stiger opp fra Frostensons aske:

#### UR ASKAN

De förde väsen  
dockorna  
skuggorna  
de gamla liken  
Tills du fann dig  
tryckt emot stenarna  
trygg emot stenarna  
i vanvettets stilla landskap  
Långt nere

<sup>24</sup> Katarina Frostenson, ”Språket och den andra”, 6.

<sup>25</sup> Katarina Frostenson, *Stränderna* (Stockholm: Wahlström og Widstrand), 1989.

<sup>26</sup> Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 232.

Du skapade krig  
för att gå undan  
Så långt du måste gå...  
Dansade på de spända dragen, trummade  
på de brustna skinnen  
tills du fann dig  
ett mörkt rum  
Blev verklig

Nu går du här bland resterna  
ur askan stigen  
liten docka av porslin  
och tänker på  
till vad du innerst inne  
själv  
har lust<sup>27</sup>

Dette, som man kunne kalle en negativ ascendans, lar meg komme med en viktig understrekning: Frostenson er en billedskapende poet, den negative ascendansen et imaginasjonsbefordrende fenomen. Det er viktig for meg å understreke dette, og jeg vil fastholde det som denne avhandlingens postulat når jeg etter hvert undersøker Frostensons metaforkritikk, hennes typografiske reduksjoner og restpoetikk, som jo lett kan forstås som billedfiendtlig.

En negativ tilsynekomst altså, og denne imaginasjonsarten minner jo veldig om det billedsynet som kultiveres i fenomenologien. Den fenomenologiske tradisjonen har jo fra Jean-Paul Sartre via Martin Heidegger og Gaston Bachelard til Blanchot foreskrevet den negative imaginasjonen som litteraturens foretrukne utfoldelsesform, og som eneste mulige framtid i en verden som i begynnelsen av forrige århundrede dyrket positivismen og i bredere forstand, metafysikken (og på den andre siden en utpreget subjektivisme og relativisme).<sup>28</sup> En lignende poetikk formulerer en av modernismeforskningens klassikere, Hugo Friedrichs *Die Struktur der modernen Lyrik*, som med utgangspunkt i symbolistene Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Charles Baudelaire og Paul Verlaine, beskriver en tom, dunkel transcendens.<sup>29</sup> Som symbolistene står Frostenson i en metaforkritisk og lignelseskritisk tradisjon, der ordene ”comme”, ”wie”, ”gleich” og ”lik” står i sentrum.<sup>30</sup> Og som hos dem, er det samtidens trauma som definerer poetikken – som lar

---

<sup>27</sup> Frostenson, *I mellan*, 47.

<sup>28</sup> Terry Eagleton, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1996), 47. Eagleton skriver: “Science seemed to have dwindled to a sterile positivism, a myopic obsession with the categorizing of facts; philosophy appeared torn between such a positivism on the one hand, and an indefensible subjectivism on the other; forms of relativism and irrationalism were rampant, and art reflected this bewildering loss of bearings.”

<sup>29</sup> Hugo Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, overs. av Paul Nakskov (København: Gyldendal, 1987), 12, 125.

<sup>30</sup> Manfred Engel, *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche lyrik: Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde* (Stuttgart: Metzler, 1986), 164. Engel skriver: ”Metaphorik dieser Art nähert

poetene erklære en ontologisk dissonans som hos Mallarmé, en tom idealitet som hos Baudelaire og ”en annen värld”, en skyggeverden, som hos Frostenson.<sup>31</sup> Men hvordan skal en slik skyggeverden forstås?

Skyggenes tomme mørke åpenbarer seg i poesiens ”fantomrike” som vil danne fokus i denne avhandlingen, og jeg vil tilnærme meg denne problemstillingen systematisk i mine lesninger.<sup>32</sup> Framstillingen av et mørke som viser seg byr imidlertid på en hel del vitenskapsteoretiske så vel som litteraturfilosofiske problemstillinger, og det mest karakteristiske for Frostenson er vel kanskje den tilpasningen og problematiseringen av metode hun konstant fordrer. For hvordan kan noe forsvinnende analyseres vitenskapelig? Og hvordan kan egentlig en skygge imagineres eller forstås? Ved første øyekast kunne man forestille seg at dette trekket ved forfatterskapet lot seg forstå som ledd i den metodologiske utfordringen modernismen stiller oss overfor og som Friedrich definerer som behovet for negative kategorier. Endringene i poesien på 1800-tallet fra en idealiserende, trøstende og helbredende poesi medfører et parallelt behov for endring i litteraturteoriens og -kritikkens begrepsapparat hevder Friedrich, for å kunne tilnærme det en diktning som kun kan beskrives i negasjoner og i uttrykk som tradisjonelt har hatt en nedsettende og fordømmende karakter.<sup>33</sup> Ser man nærmere på Frostensons tekster, oppdager man imidlertid at de ikke fullt og helt lar seg lese på dette viset. For eksempel vil nok Frostenson motsette seg Friedrichs forståelse av modernismen som et brudd med ”sandhedens og godhedens værdier” til fordel for dikterens ”funklende vildfarelser”.<sup>34</sup> Snarere uttrykker poesien det sanne og vesentlige ved verden. Tilsynelatende bringer dette Frostenson i kontakt med Edmund Husserls eidetiske billedsyn, med den fenomenologiske kritikkens tanke om kunstens evne til å framstille det sanne eller vesentlige ved det den avbilder – om enn på en paradoksal måte; for Frostenson framstiller diktningen tingenes ubegripelighet, og for henne er det ubegripeligheten som er det vesentlige og sanne ved verden.<sup>35</sup> Med poesien, som Frostenson forbinder med en ”översättning”, hensettes verden til en mer vesentlig og ”direkt” framstilling.<sup>36</sup> Verden kan kun erfares indirekte så lenge vi ikke innreflekterer og presenterer verdens ubegripelighet,

---

sich der Mittelbarkeit der Vergleichs, der gerade dieser Mittelbarkeit wegen in der Moderne immer wieder mit einem Bannfluch belegt wurde – von Mallarmés ’Je raye le mot comme du dictionnaire’ über Marinettis bis zu Gottfried Benn...”

<sup>31</sup> Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, 133, 41 ; Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 232.

<sup>32</sup> Frostenson, ”Språket och den andra”, 6.

<sup>33</sup> Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, 10-12.

<sup>34</sup> Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, 18.

<sup>35</sup> Atle Kittang, *Ord, bilete, tenking: Artiklar om fiksjonar* (Oslo: Gyldendal, 1998), 264; Richard Kearney, *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard* (London: Harper Collins Academic, 1991), 21.

<sup>36</sup> Frostenson, *Stränderna*, 41; Katarina Frostenson, *Skallarna* (Stockholm: Bonnier Essä, 2001), 7.

urepresenterbarhet, dens ”ekande”.<sup>37</sup> Og diktningen er nettopp denne både reflekterende, reduserende og estetiserende aktiviteten; verden kommer til syne i det momentet den ”oversettes” av poesiens mørke språk.

Poesien er således ikke en autonom virkelighet. Poesien er normativ, didaktisk, etisk, eksistensiell. Gjennom diktet kan vår erfaring av verden nærme seg dens vesen, som imidlertid ikke finnes tilgjengelig for oss på andre måter enn gjennom diktets dunkle bilder. Diktet, som skyggenes kunstform, modellerer det vi kunne kalle et liv uten utgang, det Blanchot (med bakgrunn i Emmanuel Levinas) har kalt ”the impossibility of possibility”, og som den britiske filosofen Simon Critchley har kalt dødens umulighet og forstått som tilstedeværelsen av en fantasmagorisk verden befolket av skygger, gjengangere og levninger.<sup>38</sup> Frostenson gestalter ikke døden slik vi har vent oss til å tenke på den, som en transcendens eller passasje til en annen, ofte forklarende verden der tilværelsens hemmeligheter åpenbares for oss, men manifesterer den som en form for immanens, og som nærværet av noe ubegripelig i vår verden. ”En annen värld” refererer således ikke til en alternativ verden som er hinsides eller metafysisk, men til denne verdenens – dødsrikets – nærvær i våre her og nå. Poesiens ærend er å framkalle denne verdenen, i diktets mørke rom å belyse skyggen, for et øyeblikk å gjøre døden nærværende i livet og således gi diktet skjønnhet og våre liv innsikt.

Slik kunne man oppsummere Frostensons poetikk, kort og skissesvis nødvendigvis, men en foreløpig karakteristikk kunne være en poesi, som i sine mest fullendte øyeblikk (som i de diktene som har *vist seg* for meg, og som jeg har valgt ut som hovedemne i denne avhandlingen) nærmer seg bilder som ikke kan sees og en verden som ikke kan erkjennes, men som allikevel *viser* seg i diktet som poesiens og sannhetens vesen. Diktets Fugl Fønix, små dukker og mørke rom antar restens framtredelesform – det bleke svøpets – som det heter på en av *Strändernas* første sider.<sup>39</sup> Verden *viser seg*, men er allikevel skjult for oss, borte, bortsett fra en kroppslig rest, men kan i kraft av det poetiske språkets restkarakter, det jeg vil kalle dets ”lik-aktighet”, allikevel sees og erfares.<sup>40</sup> Verden og diktet kommer til syne i en paradoksal imaginasjonsbefordrende ”svepning” som overskrider

---

<sup>37</sup> Frostenson, *Skallarna*, 7.

<sup>38</sup> Critchley, *Very Little...Almost Nothing*, 68, 60.

<sup>39</sup> Frostenson, *Stränderna*, 17.

<sup>40</sup> Jeg vil komme tilbake til dette begrepet og der bestemme det nærmere, men vil her kort nevne at jeg utleder det av Frostensons uttrykk ”liklika” som opptrer på side 33 i *Stränderna*.

diktningens og dødens negativitet, samtidig som det forutsetter og forskjønner dem ettersom svøpet blir til dikt, og således skaper Frostensons ubegripelige, mørke sannhet.<sup>41</sup>

### Diktet og fenomenet

Det didaktiske gjør Frostenson utypisk. Allikevel må hun plasseres i en modernistisk sammenheng; i en tysk tradisjon med Eduard Mörike, Gottfried Benn og Rainer Maria Rilke. Motivmessig kanskje først og fremst i en anglo-irsk tradisjon fra T.S Eliot til Seamus Heaneys ”bog poems”, og slik jeg tidligere har nevnt, i tilknytning til den franske, og kanskje først og fremst Mallarmés, symbolisme.<sup>42</sup> Det dreier seg om en negativ tilsynekomst, noe som på underlig vis viser seg, framtrer i landskapet, i teksten og for vår bevissthet. En slik framtoning kalles fra gresk for et fenomen, og i litteraturteorien er det vel nettopp fenomenologien som har beskjeftiget seg med den type erfaring. Fenomenologien utvikler seg i et historisk og filosofisk tvillingskap med modernismen, og når Heidegger bestemmer det å la noe fremmed komme til syne i det allerede kjente som det poetisk bildets natur og samtidig slår parentes rundt de imiterende og kopierende billedformene, så minner jo dette om det Frostenson nesten førti år senere kaller ”bild”.<sup>43</sup> Gjennom forfatterskapet, i særlig grad i essayet *Skallarna*, kultiverer Frostenson forestillingsevnen og det imaginære bildets prosjekt og poesiens ikke-mimetiske vesen. Poesiens oppgave er ikke å avbilde, men å åpne opp for, ikke å beskrive, men å la høre, ikke å opplyse, men å bringe til syne. Frostensons ønske om å ”blåse ut” metaforer og lignelser fra poesien minner om fenomenologiens kritikk av de imiterende billedformene og munner som denne ut i en ny billedart som suggererer det usynlige og stille.<sup>44</sup>

Frostenson er selvfølgelig ingen teoretiker. Men tenker man seg fenomenologien i dens aller mest grunnleggende betydning som *viten* om, eller kanskje aller helst *ordet* om fenomenet, kan hun allikevel kalles fenomenolog. Forestillingen om *fenomenet* vil derfor fungere som ledetråd i min lesning av *Stränderna*, og i særlig grad av den døde kroppen som

---

<sup>41</sup> Frostenson, *Stränderna*, 17.

<sup>42</sup> En veldig fin introduksjon til dette motivet finner man hos Karin Sanders, *Bodies in the Bog: And the Archeological Imagination* (Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009), 111-125; Jeg vil ikke overdrive likhetene med dette motivet, men vil allikevel påpeke de fenomenologiske likhetstrekkene med Heaneys myr-kropper. Motivet utfolder seg imidlertid i sin mest spesifikke form først og fremst i *Tal och Regn* fra 2008, bla. i diktet ”Januari” der det opptreer en figur ved navn ”myrfrostenson”. Se Katarina Frostenson, *Tal och Regn* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2008), 73.

<sup>43</sup> Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, overs. av Albert Hofstadter (New York/Evanston/San Fransisco/London: Harper and Row, 1971), 226; Frostenson, *Skallarna*, 30. Det poetiske bildet er for øvrig tema for hele essayet. Begrepet ”bild” opptreer også i *Stränderna*, bla. på s. 44.

<sup>44</sup> Frostenson, *Skallarna*, 7. Frostenson bruker uttrykket ”utblåsta”: ”Mot metaforer och liknelser, löd ropet. Jag ville skriva fram ett rum där liknelserna var utblåsta, där världen istället skrevs mer direkt, där den skrevs ned utan att omvandlas och där dess ekande hördes”.

viser seg og som teksts subjektets blikk ”dras av”.<sup>45</sup> Underveis vil jeg la meg veilede av teoretiske assosiasjoner, av fenomenologien etter Husserl og Bachelard – først og fremst Blanchot – og av Blanchots forløper innen fenomenologien, Heidegger, som også befattet seg med poesiens fenomenologi.

Fenomenologien forstås av og til i retning av en abstrakt form for idealisme, og jeg bør derfor med en gang understreke at jeg ikke oppfatter Frostenson slik.<sup>46</sup> Frostensons dikt foregår i ”det biletmessige”, for nå å benytte meg av et uttrykk fra den norske litteraturviteren Atle Kittang, som i en samling essays forsøker å formulere det litterære bildets betingelser etter den retoriske vending, og passer kanskje best i den beskrivelsen av fenomenologien som karakteriserer den som en form for idealisme som søker å bryte ned abstraksjonen for å forankre den i det konkrete, solide, materielle.<sup>47</sup> Frostensons tilsynekomst er ingen klar ide. Faktisk *begriper* hun ingenting i det hele tatt. Frostenson viser oss det bildet som ikke viser til noe, ikke minner om noe, ikke forteller oss noe eller på andre måter har bildets vanlige referensialitet, men som er selvrefleksivt snarere enn referensielt, materielt snarere enn ideelt, og konkret snarere enn abstrakt. Frostensons bilde kan kalles materielt, og materialiteten er imaginasjonsbefordrende, tilsynebringende, forsvinnende.

Denne billedmessigheten kan tolkes som en kritikk av metafysikken, og arter seg både som en fascinasjon for språkets restkvalitet, og som en iscenesettelse av disse språkrestenes klangfarger, rytmikk og typografiske uttrykk – deres sansefylde, og jeg vil forstå *tilsynekomst* her ikke kun i lys av dette ordets abstrakte konnotasjoner men også i dets konkrete betydning, og inkludere teksten typografi og auditive trekk i min forståelse av begrepet fenomen. I sine dikt kan Frostenson gi skjønnhet og fylde til de språkrestene det betydningsskapende, begrepsdannende språket etterlater seg, og på denne måten realisere diktets epistemologiske visjon. For hvem kan hevde at innsikt kun finnes i det opplysende språket som refererer til en egentlig, ideell sannhet? Frostensons dikt produserer innsikt ved å *ekspandere negativt* (og jeg vil komme tilbake til dette uttrykket, spesielt i kapittel to). Språkets *negative ekspansjon* fungerer således imaginasjonsbefordrende, det utvider vår bevissthet negativt gjennom å

---

<sup>45</sup> Frostenson, *Stränderna*, upaginert side. Den er den første tekstsiden etter epigrammet og følges av tre upaginerte sider før pagineringen begynner med tallet elleve.

<sup>46</sup> For denne forståelsen av fenomenologien tenker jeg på Hegel som ofte betraktes som en forløper for fenomenologien, og de senere delene av Husserls forfatterskap, som på mange måter beveger seg i idealistisk retning. Kearney beskriver hvordan Husserl i den fjerde av sine *Kartesianske Meditasjoner* karakteriserer menneskets intendering av verden som en ”projeksjon av selvet” snarere enn et møte med noe annet enn selvet, og som en utforskning av a-priori muligheter snarere enn den gitte virkeligheten. Se Kearney, *Poetics of Imagining*, 31-32.

<sup>47</sup> Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 33; Eagleton beskriver fenomenologien som en søken etter konkretisering av erfaringen og en forankring av den i ”tingene selv”: Se Eagleton, *Literary Theory*, 48-49.

fastholde verdens ubegripelighet. Og jeg vil referere til denne bevegelsen som en negativ form for produktivitet, hvis epistemologi nå lar seg omtale ved hjelp av slike underlige paradokser.

En annen likhet med modifikasjoner er synet på metaforen. Som fenomenologiens filosofer er Frostenson opptatt av metaforen. Heidegger beskriver metaforen som basert på metafysikkens sontring mellom en sanselig og en oversanselig verden i *Der Satz vom Grund*.<sup>48</sup> For Bachelard er metaforen et bilde ”utan fenomenologisk verdi” og Blanchots kritikk av det han kaller det klassiske bildet må vel også regnes til fenomenologiens metaforkritikk.<sup>49</sup> Men der filosofene henviser metaforen til metafysikken, trekker Frostenson metaforen *ned* i negativiteten. Frostenson bryter metaforen ned i dens materielle bestanddeler. Ser etter dens mørke og lytter etter dens klang, og når Frostensons foretrukne del av metaforen er sammenligningsleddet – ordet ”lik” – ekspanderes metaforens betydning inn til å inkludere et negativt fenomen. Sammenligningsleddet får hos Frostenson ofte den doble betydningen av ”lik”, altså død kropp, og gjennom denne homonymiseringen fordobles og avdekkes dette ordets funksjon i poesien: Sammenligningsleddet er *både* det elementet i språket som muliggjør begrepsdannelsen, abstraksjonen og således vår forståelse av verden, men også navnet på den *resten* som språkets abstraherende funksjon etterlater seg.<sup>50</sup>

Frostensons dikt minner altså om fenomenologien, men skiller seg allikevel fra den på flere måter, og jeg vil ikke underslå at dette punktet i teksten har øvet betydelig tiltrekning på meg; forholdet kan minne om en ny variant av den gamle debatten om metaforens evne til å generere innsikt som reises av Aristoteles i *Poetikken* og *Retorikken* og som aktualiseres i den kontinentale filosofien, etter Immanuel Kant først og fremst.<sup>51</sup> Og la oss kalle dette en metode; jeg trekker i alle fall metaforteori inn i lesningene i håp om at den skal kunne belyse

---

<sup>48</sup> Martin Heidegger, *The Principle of Reason*, overs. av Reginald Lilly (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1996), 48.

<sup>49</sup> Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 269; Maurice Blanchot, *The Space of Literature*, overs. av Ann Smock (Lincoln/London: University of Nebraska Press, 1982), 260, 262.

<sup>50</sup> Interessen for sammenligningsleddet dreier seg altså om en eksplisering av metaforens epistemologiske premisser, og kan ikke forstås som en framstilling av metaforen som en form for simile. Snarere minner Frostensons posisjon om en oppfatning av similen som en form for metafor, et synspunkt man for øvrig finner uttrykt i Paul Ricoeurs lesning av Aristoteles i Paul Ricoeur, *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary Studies of the Creation of Meaning in Language*, overs. av Robert Czerny, Kathleen McLaughlin og John Costello (London: Routledge, 1978), 24-25. Jeg vil komme tilbake til forelegg for denne problematikken innen modernismen og innen litteraturteorien senere i avhandlingen, men her kun kort nevne at en slik tilnærming til metaforen også minner om den vi finner hos Heidegger i *Unterwegs zur Sprache*, der Heidegger behandler frasen ”ord som blomster” som en metafor: Se Martin Heidegger, *On the Way to Language*, overs. av Peter D. Hertz (San Francisco: Harper, 1971), 100.

<sup>51</sup> Se for eksempel *Retorikken* I4o5a25-38, I459a7-8 og I4IobI2-I3, samt *Poetikken* I459a. Utgaven jeg forholder meg til er Jonathan Barnes red., *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation* (Princeton: Princeton University Press, 1984); Clive Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida* (New York/London: Routledge, 2007), 3.

diktene. Aristoteles skriver et sted i *Retorikken* at metaforen genererer en ny eller divergerende form for kunnskap.<sup>52</sup> Forestillingen om et avvikende ord som genererer annerledes og ny kunnskap har vært fristende for meg, fordi den innsikten *Stränderna* gir oss sprenger både den metafysiske kunnskapen metaforen så ofte assosieres med og det vi i *akademia* kaller viten. Som leser av Frostenson forsøker jeg dermed å være litteraturviter på ubegripelighetens premisser, og jeg vil anvende meg av forestillingen om en divergerende form for kunnskap for å nærme meg denne ubeskriveligheten

### Et forestillingsrom

Denne kunnskapen forutsetter imidlertid et rom for tilsynekomst – den har en spatial ekstensjon. Dette rommet kalles av Frostenson vekselvis ”et fantomrike”, ”en annen värld” og ”Landet sig Likt” og antar former som er både tematiske, typografiske og metaforiske. Leser vi Frostenson må vi *se* etter stedet og det som skjer der. Søke formen og dens karakter, og samtidig *lese* rommet slik det framstår gjennom verbale metaforer. Frostensons dikt er formfulle – og formen er spatial, typografisk og metaforisk. Dette stedet er imidlertid ikke enkelt tilgjengelig, men fordrer en suggesjon, det Frostenson kaller ”en översättning”, og som jeg vil forsøke å beskrive i avhandlingens andre kapittel. Stedet er altså ikke hér, men er et sted vi må ”oversettes” til, og dette ordet som opptrer på en av *Strändernas* siste sider, har også en spatial betydning.<sup>53</sup> ”Översättning” betyr jo å ”sette over”, å forflytte seg til den andre siden. Samtidig kan ”översättning” leses som den svenske varianten av ordet ”metafor” – ”metafor” kommer jo av ”meta” som betyr ”over” og ”phérein” som betyr ”føre” – eller som en variant av ”transport”, som jo er den latinske oversettelsen av ”metafor”. En billedannelse som samtidig er en topografisk forflytning, altså, og i fenomenologien har man nettopp bemerket dette ordets doble betydning: Gjennom en lesning av ”metafors” etymologi utvikler Heidegger utvikler tanken om en ”Übersetzung”, en ”overføring” til ”en ny bredd”.<sup>54</sup> Forestillingen om metaforen som en geografisk forflytning veileder også Derridas tekning om metaforen som et ”automobilt kommunikasjonsmiddel” og særlig hans tanke om menneskene som ”[p]assasjerer, opptatt i og forflyttet av metaforen”.<sup>55</sup> Og i ”Le retrait de la métaphore”

---

<sup>52</sup> Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 18; Solveig Bøe, ”Det metaforiske. Grense og tilsynekomst”, *Norsk filosofisk tidsskrift*, 4 (2003): 270. Min lesning av Aristoteles på dette punktet skiller seg imidlertid fra Bøes, som forstår denne kunnskapen som metafysisk, og jeg vil vende tilbake til denne problemstillingen i avhandlingens siste kapittel.

<sup>53</sup> Uttrykket ”översättning” opptrer på s. 41 i *Stränderna*.

<sup>54</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12; Heidegger, *The Principle of Reason*, 47.

<sup>55</sup> Jacques Derrida, ”Metaforens tilbaketrekning”, overs. av Knut Stene-Johansen, *Agora*, 1-2 (1996):34; Jacques Derrida, *Margins of Philosophy*, overs. av Alan Bass (Chicago: University of Chicago Press, 1982), 216-217; Spørsmålet om utveksling, og i videre forstand økonomi, som en metafor for litteraturen, er for øvrig et stort



beskriver han metaforen som en forflytning til ”en lånt bolig” der språket befinner seg i kraft av å brukes i en annen betydning enn sin bokstavelige.<sup>56</sup> Også Blanchot beskriver det litterære bildet som et i essens topografisk fenomen; det er et ”hvilested” som samtidig etablerer en relasjon mellom ”her og ingensteds” som bringer ”ingensteds hit”.<sup>57</sup> At den spatiale dimensjonen i teksten er så sterk, har for denne avhandlingen også medført en metodologisk konsekvens; snarere enn å lese teksten kronologisk, leser jeg den spatialt, det vil si, beveger meg fram og tilbake i den. Og denne konsekvensen har også et fenomenologisk formål; slik jeg vil vise, manifesterer tekstens spatialitet det jeg med den amerikanske filosofen George Baird vil kalle et ”space of appearance”, og jeg tenker her på den forestillingen om at enhver tilsynekomst forutsetter et fenomenologisk ”rom”.<sup>58</sup>

Typografiens kompleksitet skaper imidlertid utfordringer for sitatpraksisen i avhandlingen. Det helhetlige uttrykket siteres nå i mindre biter, og i et forsøk på å bøte på dette gjengir jeg sidene med den mest komplekse typografien (flere av sidene demonstrerer også et fravær av paginering) i faksimiler i appendiks. Følgende sider gjengis:

Appendiks A: De 10 første sidene (inkludert siden med epigrammet), hvorav alle er upaginerte og 3 er uten tekst.

Appendiks B: De 10 siste sidene, hvorav 5 er upaginerte og 4 er uten tekst.

I appendiks C gjengir jeg også den middelalderballaden epigrammet er hentet fra.<sup>59</sup>

Et litt kuriøst utslag av tekstens spatiale dimensjon, er de utfordringene Frostensons utstrakte bruk av ellipser, dvs. tre etterstilte punkter, skaper for bruk av sitater: I Chicago-stilen, som jeg benytter meg av i denne avhandlingen, angis jo utelatelser i sitat ved hjelp av det samme tegnet. For å unngå forvirring, benytter jeg meg i minst mulig grad av ellipser i sitat. Ellipsene som opptrer er således Frostensons egne. De få gangene jeg selv benytter meg av dem,

---

forskningsfelt og en fin introduksjon til dette finnes i Marc Shell, *The Economy of Literature* (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1978). Når det gjelder Derridas ”hus-metafor”, se Hilde Heynen, *Architecture and Modernity: A Critique* (Cambridge/London: The MIT Press, 1999), 195.

<sup>56</sup> Derrida, ”Metaforens tilbaketrekning”, 47.

<sup>57</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256.

<sup>58</sup> George Baird, *The Space of Appearance* (Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1995), 18.

<sup>59</sup> Balladen har, som andre folkeviser, ingen klar opphavsmann. Som de fleste andre gamle, anonyme ballader finnes den i flere versjoner, og Staffan Bergsten hevder, litt selvmotsigende, at Frostenson ” så nær som på modernisering av stavningen følger ...den Noreen-Schückska editionen”. Se Bergsten, *Klang och åter*, 36. Jeg har ikke funnet andre utgaver som ligger nærmere Frostensons sitat. Frostenson utgir i 1991 sin egen versjon av balladen under tittelen med tittelen ”Jungfrun skär; ljudkällan” (Se Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 164.) Epigrammet i *Stränderna* er identisk med den siste strofen i denne versjonen. Imidlertid gjengir Frostenson her kun de siste åtte strofene av balladen, mot de tretten strofene i Noreen og Schücks versjon. Fordi også de første fem strofene er svært relevante for Frostensons tematikk og emuleres i *Stränderna*, er det derfor Noreen og Schücks variant jeg gjengir i appendiks. Denne edisjonen er enklest tilgjengelig i E.N. Tigerstedt og C.I Ståhle, *Sveriges Litteratur* (Stockholm: Svenska Bokförlaget, Bonniers, 1968), 201-202, og jeg siterer derfor derifra.

presiserer jeg dette i noteverket. Nok et kuriøst problem er hennes bruk av anførselstegn, og i sitat i løpende tekst gjengir jeg disse (slik Chicago-manualen anbefaler) som enkle anførselstegn inne i mine egne doble. Jeg presiserer imidlertid i noter der hvor dette er nødvendig. I den grad jeg oversetter til norsk er alle oversettelser mine.

## Kap. 1. Det ”lik-aktige”

### Jomfruliket og jomfrulikhet

Mot slutten av den andre delen av *Stränderna* finner jeg ordet ”liklika” – og jeg vil oversette det til det ”lik-aktige” eller ”lik-artede” når jeg i løpet av dette kapitlet forsøker å lese det, eller bringe det til syne.<sup>60</sup> Dette besnærende og nærmest speilaktige uttrykket står som adjektiv i en setning. Setningen er ugrammatisk og inkomplett og avsluttes av en tankestrek og et bredt hvitt felt og etterfølges av et scenario der tekstens subjekt vender seg – mot ordet så å si – og konkluderer: ”Jag vänder mig om, men ser inget annat.” En poetisk mise-en-abyme, eller synekdoke kan man hevde, for de fortolkningsvanskene dette ordet representerer, eller kanskje heller den uutgrunneligheten det formulerer. ”Liklika” synes nemlig å kunne være en slags abstraksjon av eller navn på det diktet uttrykker, eller snarere en suggerering eller framkallelse av det. Ordet er neologisk, paradoksalt og i seg selv en suggesjon, og nærmer seg i sin art *Strändernas* vesen. For det er nettopp uutgrunneligheten som er denne tekstens tema – uutgrunnelighet som metafor, negasjon, materialitet, død kropp – uutgrunnelighet som lik-aktighet. Selve ordet ”liklika” opptrer kun en gang, mot tekstens ende. Imidlertid vil jeg la meg hensette av det, og anvende det som en vei inn i Frostensons diktning og i særlig grad hennes poetikk. Det er altså som et poetologisk uttrykk jeg vil forstå dette ordet – som et navn på den estetiske erfaringen *Stränderna* tilbyr.

Ordet ”lik” har flere betydninger – likhet, uforlignelighet og død kropp – og Frostensons dikt muliggjøres nettopp av denne semantiske tvetydigheten. Tekstens grunnlag er nettopp billedspråkets negasjon og reduksjon av den levende verden og en refleksjon over denne negasjonen. Diktet blir nemlig til i denne kombinasjonen – negasjon og refleksjon – og det ”liklika” er et ord som nærmer seg denne poetiske hendelsen. Et gjennomgående trekk i diktet er nemlig poesien negasjon av den virkelige verdenen til fordel for en språklig tilværelse i form av et fravær, som allikevel blir paradoksalt fordi det samtidig nærmer poesien til verden.

Imidlertid oppstår det umiddelbart utfordringer når man forsøker å forstå det ”liklika” og dette ordets rolle i teksten, og dette gjelder først og fremst billedspråkets betingelser: Hva er egentlig forholdet mellom bildets negasjon av verden og refleksjonen over den? Hender refleksjonen over bildet på bildets bekostning, gjennom et brudd med språkets figurative

---

<sup>60</sup> Frostenson, *Stränderna*, 33.

dimensjon? Hvordan kan en negasjon egentlig framstilles eller komme til syne? Og må poesien oppgi etikken når man skriver ”liket” snarere enn det levende mennesket?

Jeg forutsetter med dette at det ”liklika” virkelig manifesterer tekstens poetiske erfaring, og egner derfor dette kapitlet til en utforskning av disse problemstillingene i et forsøk på å beskrive teksten som et møte mellom det poetiske bildet og den døde kroppen. Den dobbelte betydningen av ”lik” gir kanskje den mest fundamentale tilskyndelsen i Frostensons poesi, hvis kanskje mest særegne trekk er at den ikke bare tar opp i seg, men også transcenderer det negative synet på sammenligningsleddet som kjennetegner flere av Frostensons forgjengere og forbilder, særlig Gottfried Benn og Stéphane Mallarmé. I de to kapitlene som følger forsøker jeg å nærme meg Frostensons ”lik-aktige” poetikk, slik den arter seg som en negativ utvidelse av forestillingsevnen, gjennom begrepene ”negative metaforer” og ”spatialitet”.

Imidlertid vil jeg allerede nå slå fast at forholdet mellom metaforen og refleksjonen over den ikke må bestemmes som motsetningsfylt, men som kunstnerisk sett produktiv; det ”liklika” blir til når metaforens negasjon av verden kommer til syne, når tingenes fravær trer fram i diktet, når verden viser seg som fraværende. En mer filosofisk slektning av det ”liklika” kunne være det Heidegger kaller ”aletheia” – som kan fornorskes til ”u-tildekking”, ”u-glemsel” eller ”u-løgn” – og som hos Heidegger betegner tilsynekomsten av et fravær, erkjennelsen av å ikke kunne forstå, av møtet med det uerkjennbare.<sup>61</sup> Det spesielle med det ”liklika” er nettopp at dets adjektiviske funksjon ikke er beskrivende i normal forstand; ordet står ikke som adjektiv til et observert fenomen og tjener som beskrivelse av dette, men beskriver snarere erfaringen av ikke å kunne se, ikke forstå, eller tilsynekomsten av fenomenets uforlignelighet. Som vi skal se henger denne adjektiviske, eller kanskje riktigere, adverbiale funksjonen, nøye sammen med ordets egen, vanskelig fortolkbare form.

Det ”liklika” suggereres i Frostensons tekst gjennom en utnyttelse av den materielle identiteten mellom ordet for den døde kroppen og sammenligningsleddet. ”Lik” gjentas og vendes på mellom de ulike betydningene til det selv antar en poetisk form – en uutgrunnelig karakter som reflekterer den uerkjennbarheten den beskriver. Som her i diktet ”Vådringar: råd – order” fra *Rena land*:

---

<sup>61</sup> Begrepet ”aletheia”, ”a-letheia” eller ”Aletheia” (som er variasjoner Heidegger utleder), brukes gjennomgående i flere faser av Heideggers forfatterskap. Jeg forholder meg imidlertid primært til uttrykket slik det utlegges i *Parmenides*, der det utgjør bokens hovedtema. Særlig interessant for min kontekst er sidene 11, 16, 24 og 26.

Jag är slät, blek, jungfrulik, jag går i en ljus skog. Bländande, jag ser på; hur min flicka sjunker, med spegeln i hand, nynnande ”Det går en ängel runt vårt hus, han bär på fem förgyllda...”  
Hon sjunker, och hon är oberörd. Från sjöns botten blinkar hon, skälmskt, drar iväg ur sitt mörka rum. Fast röstarna manar, viskar mot: ”gå in”.<sup>62</sup>

Her treffer vi to kvinner, teksts subjektet som er jomfruelig – ”jungfrulik” – og en ung kvinne som ligger på bunnen av en sjø. Den jomfruelige kvinnen har den døde kroppens framtredelesform, hun er ”slät, blek”, og den døde kvinnen er ”oberörd”, jomfruelig, og ”blinkar... skälmskt” fra sin plass på havbunnen.<sup>63</sup> Den jomfruaktige er død, og liket er jomfru altså. Betegner ordet ”jungfrulik” her tekstsubjektets jomfruelighet eller kvinnelikt som ligger der?

Jeg vil heller si det slik at disse ordenes betydninger vendes inn i hverandre – og at ordet dermed blir en slags tilsynekomst, en syntese av innhold, et nytt uttrykk som samtidig som det antar en ny betydning ivaretar de opprinnelige ordenes assosiasjoner. At ”jungfrulik” framkalles gjennom en materiell identitet mellom to betydninger forteller oss imidlertid at ordet ikke helt kan bestemmes semantisk. Å si at jomfruen bærer dødens merke og den døde er jomfruelig påviser homonymiens betydningsutvidelse, men kan allikevel ikke uttømme dette uttrykkets innhold eller den besnærende erfaringen den suggererer. ”Jungfruliks” klangfylde, dets grafiske og semantiske speildannelser forfører oss med sin komplekse semantikk og assosiasjonsfylde, men skaper samtidig uklarhet i fortolkningen av ordet. Noen helt bestemt fortolkning kan kanskje ikke etableres. Heller er ordet selv en tilsynekomst, en u-tildekking som speiler erfaringen av uerkjennbarhet, uforståelighet – og fungerer dermed best som en vei inn i diktets suggesjon av denne erfaringen. For det er slik jeg foreløpig best kan beskrive det ”liklika” – som tilsynekomsten av en semantisk speildannelse som samtidig er tilsynekomsten av en uerkjennbarhet. Det ”liklika” bereder vei for en slik tilsynekomst gjennom å redusere sammenligningsleddet og andre figurative elementer i teksten og sette dem inn i en materialiserende, forvanskende prosess. Frostensons tekst tilbyr således ingen erkjennelse i vanlig forstand, men snarere erkjennelsen av en uerkjennbarhet og språkets muligheter overfor denne erfaringen. Diktets språk er derfor ikke ord i alminnelig, informasjonell betydning; det skjer en reduksjon av språkets informasjonelle kvaliteter til fordel for ubegripelige figurer – informasjonelle tomrom som etablerer ubegripeligheten som poetisk kvalitet.

---

<sup>62</sup> Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 21.

<sup>63</sup> Min ellipse.

”Att aldrig någonsin likna mer. Synas så.”

Jeg vil nå nærme meg to noen ”åsteder” der ”likhet” diskuteres hos Frostenson. Det første finner jeg midt i teksten og har ”død” som tema. Scenariet angis som ”en slutända”, og jeg leser det som en dialog mellom et døende menneske med ”Sand i munnen. Aska i ansiktet – ” og et annet subjekt som betrakter og samtidig utforsker det døende menneskets utsagn gjennom en serie spørsmål.

Meningen gungade, svängde till  
– Jag älskar dig –

Meningen gungade, i tung obscenitet. Gulnad, en slut-  
ända.  
Sand i munnen. Aska i ansiktet –  
Färglös, frasande torr. Uttömd, uppkastad på de hårda  
bankarna –  
– *Här. Här: är jag. Här är jag!*

Här: ute för dig... En för mycket – Allt för tydlig,  
rysande, *att synas så, att synas så...*

...att försvinna

– Är det död?  
– Det du åstundar?  
– Att aldrig någonsin likna mer. Synas så.  
Bli sig lik.  
– In, i det sista – <sup>64</sup>

Det to spørsmålene, ” – Är det död? – Det du åstundar?”, minner om en fortolkning. Det er ”død” tekstsubjektet ”åstundar”, det vil si lengter etter: Det å aldri noensinne ligne mer. Det dreier seg selvfølgelig om et av tekstens komplekse spill med stemmer, og passasjen tar form av to spørsmål, men versene er hypotetiske – de etablerer en eksplisitt fortolkende posisjon – og påstår en sammenheng mellom det å dø og ”Att aldrig någonsin likna mer.” Døden er således en slags tilstand av usammenlignbarhet og uforlignelighet. Med døden inntreter et skille som er absolutt, og som består i overgangen fra å ligne andre, være sammenlignbar, og til å ”Bli sig lik”. Døden – eller det å bli et lik – er en tydelig overgang også poetisk; overgangen fra å være sammenlignbar og til å bli et lik og ”sig lik” er jo en fundamental utvidelse av ordet ”liks” betydning, en semantisk fordobling og omtolkning av ordet der dets betydning utvides fra å bety likhet til også å omfatte den døde kroppen. Man bør vel merke seg at det her, som alltid i Frostensons tekster, er et samspill mellom den eksistensielle problematikken og den poetologiske. Sitatet lar seg forstå som en poetologisk referanse, og det er nærliggende å

---

<sup>64</sup> Frostenson, *Stränderna*, 20.

tenke at den døden som her omtales også gjelder språkets negasjon av verden. Tilstanden av å være død – og ”sig lik” – lar seg assosiere til tekstens metaforproblematikk, og som jeg skal komme tilbake til, angis døden som en spesiell form for tilsynekomst i teksten, en poetisk billedform.

Den påfølgende frasen, ” – Att aldrig någosin likna mer. Synas så. Bli sig lik.”, er også en fortolkning. Versene følger etter en spørsmålsrekke. Den andre linjen er forskjøvet mot tekstens venstremarg hvilket tillegger den vekt og avgrenser den fra – stiller den mot – de foregående spørsmålene – gir den karakter av svar – og uttrykket ”Synas så” lar oss tro at vi her vil få beskrevet en spesifikk tilsynekomst. ”Så” er jo et adverb og betegner vanligvis hvordan, hvorledes, på hvilken måte, men er hér kryptisk; adverbialet står uten referanse, uten et påfølgende beskrivende element – en syntaktisk særegenhet som er ganske vanlig i Frostensons dikt. ”Synas så” angir en bestemt måte, men uten å beskrive hvordan. Noe som viser seg, uten å fortelle hva. En tilsynekomst uten å fortelle hva slags. Det er presist, men samtidig uspesifisert, og dermed innholdssvakt og a-referensielt. Det er således et slags svar på noe uten at dette svaret på noen måte synes klart. Uttrykket ”Synas så” hensetter oss i forventningen om et beskrivende eller karakteriserende element – en benevnelse – men refererer i stedet fenomenet til seg selv og lar det stå ubeskrevet – selvreferensielt. Angivelsen av en tilsynekomst synes for øvrig å motsi de innledende spørsmålenes reduktive implikasjoner. Hvis døden er en forsvinning, står vel forestillingen om en tilsynekomst i motsetning til denne? Kan hende dreier det seg her om en paradoksal tilsynekomst. En tilsynekomst som i tradisjonell forstand både skjer og ikke skjer, og som tar form av en forsvinning, et fravær, som overskrider språkets tradisjonelle, herværendegjørende, betydningsskapende funksjon?

Fordoblingen av ”likes” betydning presiserer det man fristes til å kalle språkets negative produktivitet; det teksts subjektet lengter etter er den negasjonen som samtidig innebærer en tilsynekomst i og med døden. Eller rettere sagt: Det er som om verden synes i og med negasjonen av den. Til tross for det betydningssvake uttrykket ”synas så” er påstanden klar: I døden, i det å bli et lik, ligger tilsynekomsten av verdens usammenlignbarhet, dens selvlighet. Og man må her tenke liket som et samtidig negativt og tilsynekommende fenomen. Negasjonen bibringer verdens forsvinning, men samtidig tilsynekomsten av verdens uforlignelighet, ubeskrivelighet. Og ordet ”lik” ser vi da er *i seg selv* et ord som nærmer seg dette paradoksale fenomenet. Det er åpenbart at et slikt fenomen fordrer en overskridelse av språket – at dets tradisjonelle, betydningsskapende funksjon på en eller annen måte må

overskrides. Det utvikles i denne teksten til selv å bli en poetisk figur som *iverksetter* den forsvinningen den beskriver.

De tre første avsnittene forbereder denne tilsynekomsten gjennom en slags ”gynging”, en bevegelse fram og tilbake, som havet og ”meningen” gjør, fram og tilbake mellom stranden og havet – og mellom ordenes ulike betydninger, kunne man tenke – og som kaster mennesket opp på ”de hårda bankarna”. Den døende har erklært sin kjærlighet, ” – Jag älskar dig – ”, men har samtidig blitt underlagt dette utsagnets kraft, dets gyngende tunge ”obscentitet”. Han ligger på stranden, ”uttömd, uppkastad”, ”gulnad” som en som allerede er død, ”Färglös, frasande torr”. Allikevel roper han ” – *Här. Här: är jag. Här är jag!*”, hvilket repliseres av tekstens kommentarnivå, som fastslår den elskendes oversynlighet, overtydelighet, utsatthet. Å erklære sin kjærlighet minner nesten om et gjennomlysings- og utslettelsesarbeid; å tydeliggjøres, synes, ”*synas så*”, å bli overtydelig for dermed å kunne utslettes og med dette forsvinne. Han har altså blottstilt seg for sin elskede, men ”åstundar” med dette forsvinningen. Han har gjort seg synlig, ”obscent”, men etterstreber samtidig usynligheten. Det dreier seg altså om den overskridende synligheten Frostenson i et essay kaller for ”scen”, og som er paradoksalt fordi den åpenbarer en uutgrunnelighet, en ubegripelighet.<sup>65</sup> Er det den romantiske kjærlighetens vesen som suggereres i denne teksten er den således intet entydig ideal: Snarere minner den om en paradoksalt gjennomlysning som forbereder en mer kompleks relasjon.

Den døende ”åstundar” står det. Men hva er det han lengter etter? Eller snarere, til hva? Kjærligheten? Lengselen forflyttes i Frostensons tekst fra den romantiske kjærligheten til døden, eller fra kjærlighetserklæringens gjennomlysning av den elskende til dødens forsvinning – eller benytter kjærligheten som et middel til en utslettelse som samtidig muliggjør en annen tilsynekomst – som noe usammenlignbart, ”sig lik”.

Det dreier seg altså om en tilsynekomst som samtidig er en mørklegging. Liket ”*synas så*” og tilsynekomsten av liket er altså en opplevelse av dets uerkjennbarhet, dets ubeskrivelighet. Erfaringen som blir til gjennom denne tilsynekomsten hører tydeligvis ikke til den tradisjonelle formen for epistemologi; snarere ligner den en paradoksalt erkjennelse av verdens uerkjennbarhet, en paradoksalt sameksistens mellom en tilsynekomst og opplevelsen av verdens ubeskrivelighet. En tilsynekomst som jo kan kalles etisk, gitt den utvetydige verdien uutgrunneligheten har i Frostensons tekst. Men som samtidig er paradoksalt, fordi den betinges av utslettelsen av sitt objekt.

---

<sup>65</sup> Frostenson, ”Scener”, 12.



I hvert fall er det den semantiske usikkerheten som faktisk unndrar verden ”det obscene”. Det oppstår en suggesjon – en hensettelse til en annen erfaringsform – når denne semantiske tvetydigheten virker i teksten. Liket – likhet: hensettelsen blir til i lesningen av disse ordene – det er den usikkerheten som suggererer verdens uutgrunnelighet.

”Havet, bara”

Så noen sider senere, der det ikke lenger dreier seg om et menneske som har blitt ”uppkastad” på stranden, men hvor det er havet selv som dør – et forhold man fristes til å kalle metonymisk. Avsnittet består delvis av sitater fra et tidligere ”åsted” på side 15, og jeg vil derfor lese disse avsnittene i sammenheng. Jeg siterer først side 15:

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

”Som att lyfta av en mantel.”

”I namnet av ingenting kröner jag dig.”

”Utanför dig blir jag till.”

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

”I bara, ett, bländande...”

Anrop, namn, röster – den kom ur gången, första gången, somnade, väcktes igjen. I natten: rösten om havet, vems det nu var. Minnet av var den kom är exact: det var vid det stora diket. Blicken sjönk, ”som i en brunn”... Rösten mumlade om och om igjen, samma sak: sin bön, att få rentvå havet. Att tvätta bort namnen, låta det vara. Vara, en enda vid yta. Yta och djup. Bara just detta: det ofattbart andra –

”O natur, kunde vi sluta – ”

Og deretter sidene 29-30:

Det blåser – kring din höga vägran.

Din vägran, till varje form av jämförelse. Ständigt där, oavändbar. Lysande yta, alltid sig så oerhört lik.

Som. Som. Som.

Som – havet...

Bar, black, blank.

Som havets lysande yta, du –

- Ser du. Nu är jag där igjen.
- Ja. Jag ser –
- I detta skälvande framför.
- ”Det vore en kärleksgärning.”
- ”Som att lyfta av en mantel.”

- ”O, natur, kunde vi sluta”.
- Lagg ner händerna då.

Det blåser.

Det blåser inte mer.<sup>66</sup>

Selv-likheten forbindes her med en lysende tilsynekomst – en ”lysande yta, alltid sig så oerhört lik” – og påstanden er vel at denne tilsynekomsten er knyttet til en slags ”kärleksgärning”. Å elske eller gjøre godt består altså i å la verden vise seg som ”selv-lik”, å akte havets egen ”vägran, till varje form av jämförelse”. En kjærlighet og en moral som blir paradoksal fordi den samtidig betinges av den utslettelsen som det ”jämför[ande]” språket bevirker. For å bli ”sig lik” må verden samtidig bli et ”lik”, det er den betingelsen språket og eksistensen setter. Et mulig perspektiv på dette predikamentet – det er en tenkbar tilnærming på grunn av de mulighetene den tilskriver den mørke dimensjonen i språket og i vår forestillingsevne – er *negativ etikk*. Det er den paradoksale impulsen til etikk som negasjonen gir, og som består i en utslettelse, et navn som er et ingenting, men som samtidig er en tilsynekomst som viser oss og opphøyer verdens uutgrunnelighet: ” ’I namnet av ingenting kröner jag dig.’ ”<sup>67</sup>

Det er altså det språket som er ”namnet av ingenting” som lar havet vise seg som selv-lik. I døden rår en ”oanvändbar[het]” og en blakk, opak og ugjennomtrengelig overflate – slik må man vel forstå de første linjene som beskriver havets overflate som ”Bar, black, blank.” Strofen gir inntrykk av denne overflaten som tilsynekomsten av noe ubegripelig, uerkjennbart, kanskje fraværende og framfor alt ikke-objektivt. Her finnes ingen objektivisering eller instrumentalisering; verden har vist seg som ”oanvändbar”, og som ”alltid sig så oerhört lik”. I døden rykkes havet ut av enhver objektiverende tilnærming og blir ugjennomtrengelig for vårt blikk, og inngår i stedet i sin egen udefinerbare temporalitet og sammenheng, for nå å tilnærme meg et Heideggersk perspektiv.<sup>68</sup> Er det en kroning som skjer i navnet av ingenting, er det således ingen utnevnelse til et embede eller tittel som finner sted, men snarere erklæringen av uutgrunneligheten som havets identitet.

---

<sup>66</sup> Frostenson, *Stränderna*, 29-30.

<sup>67</sup> Frasen står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>68</sup> Heidegger utlegger sammenhengen mellom u-tildekking (aletheia) og de-objektivisering i *Parmenides*, bla. på side 34. De mest berømte avsnittene om denne tematikken finner vi imidlertid i *Sein und Zeit*. Maria Vilella-Petit skriver at Heidegger i denne teksten angriper den ”matematiseringen” av naturen man finner i den moderne fysikkens romforståelse, og den reduksjonen av væren til ”res extensia” man finner i kartesiensk tenkning. Se Maria Vilella-Petit, ”Heidegger’s Conception of Space”, i *Critical Heidegger*, red. av Christopher Macann (London/New York: Routledge, 1996), 139.

Imidlertid har vi tilsynekomsten: Leser vi kjeden av sammenligningsledd, ”Som. Som. Som. Som – havet”, ser vi også havets tilsynekomst. Sammenligningsleddene ser jo her ut som bølgetopper – de danner visuelle konkretiseringer av den gyngende vegringen havet bedriver. Frostenson er tiltrukket av denne nesten konkretistiske visualiteten som dukker opp allerede mot slutten av den første siden i *Stränderna* (og jeg vil gå dypere inn i dette trekket ved forfatterskapet i de neste kapitlene). Gjennom typografien viser hun oss at verden ikke kun kommer til syne som abstrakte forestillinger i våre sinn, men også som ulike former for materialitet. Havets lysende overflate manifesteres ikke bare semantisk, men også typografisk, blant annet gjennom den gjentatte bruken av tankestreker som skaper overflater i teksten. Og når havets ubegripelighet fastslåes, manifesteres også dette ved hjelp av en ellipse: ”Som – havet...”. Denne materialiteten ligger samtidig tett opp til en form for nærvær. Havet er ”där” og framfor oss i ”dette skälvande framför”. Det kan vi se oss fram til, ”Ja. Jag ser – ”, på samme tid som tilsynekomsten berøver oss vår begripelse av verden. Derimot ser vi havet som dødt. Lik-aktigheten er et paradoksalt nærvær av noe som er dødt men samtidig lysende, og det er vel åpenbart at det ikke er noe platonisk lys Frostenson beskriver ettersom døden her sammenfaller med en ufattbar annerledeshet, ”det ofattbart andra – ”, og henger sammen med en fristillelse fra alle navn: ” ’Havet vill bli av med alla sina namn, det vore en kärleksgärning.’ ”<sup>69</sup> Den lysende overflaten er snarere tilsynekomsten av en slags sann dunkelhet, som består i erkjennelsen av verdens uerkjennbarhet og opake, ugjennomtrengelige vesen. Denne tilsynekomsten er aldri noen avdekking i epistemologisk forstand, men i stedet en innsikt i værens ubeskrivelighet. Når Frostenson snakker om å ”lyfta av en mantel” dreier det seg altså om en mer kompleks innsikt som innebærer erkjennelsen av ikke å kunne forstå, og en verden som ikke er kartesianismens passive objektrom, (dvs. det rommet som i følge Descartes lar mennesket definere seg som et subjekt eller en ”tenkende substans”, som står overfor ”substanser med utstrekning i rom”) men i stedet en ytrende, handlende verden som hevder sin egen uutgrunnlighet.<sup>70</sup>

Ikke poesien som et fravær av epistemologi altså, men allikevel en kontrast til den sannheten som Aristoteles assosierer med metaforen, og som handler om essensielle sammenhenger og mønstre som avdekkes av sammenligninger og sammenstillinger av ting i relasjoner.<sup>71</sup> En form for epistemologi som allikevel danner et prejudikat for Frostensons

---

<sup>69</sup> Setningen står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>70</sup> Miguel de Beistegui, *Thinking with Heidegger: Displacements* (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003), 140.

<sup>71</sup> Richard Kearney, *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture* (London/Melbourne/Auckland/Johannesburg: Hutchinson, 1998), 106.

tekst; ordene ”lik” og ”som” hensetter oss jo i en forventning om et beskrivende eller karakteriserende element – en sammenligning – men refererer i stedet fenomenet til seg selv og lar det stå ubeskrevet, selv-referensielt. ”Som – havet...” antyder i stedet et semantisk dunkel – en alternativ epistemologi – en tautologi som ingen bestemt mening kan utledes av. ”Som – havet...” og ”Sig lik” synes således å være et uttrykk for den uerkjennbarheten teksten forsøker å framstille; paradoksale uttrykk – og poetiske figurer – som samtidig som de er beskrivelser av noe, selv er merkelig informasjonstomme.

Et mulig perspektiv på dette predikamentet er den figuren William Empson kaller for ”selv-innvevet simile”, og som han forbinder med den moderne poesiers idekompleksitet.<sup>72</sup> Det er selvrefleksiviteten, der tingen snarere enn å relateres til noe annet sammenlignes med ”a vaguer or more abstract notion of itself, or points out that it is its own nature, or that it sustains itself by supporting itself”, som manifesterer tingens usammenlignbarhet og dermed også dens ubegripelighet.<sup>73</sup> Fenomenets kompleksitet overskrider sinnets evne til å begripe det i sin helhet, og dermed muligheten til å sammenligne det med andre fenomener, mener Empson. En etisk impuls, kunne vi i lys av Frostenson hevde, som ved hjelp av språkets figurer og klanger unndrar verden en objektiviserende tilnærming. Denne ”selv-innvevede” similen skaper en tvetydighet, hevder Empson, som opprettholder en uutgrunnelighet som samtidig er skjør og gebrekkelig, og eksempelet fra side 29, ”Som. Som. Som. Som – havet...”, skulle vise hvordan en slik selv-refleksivitet nærmer seg en ”kärleksgärning”, det vi kunne kalle en etisk dimensjon, gjennom å bevare verdens ubeskrivelighet. Og her, på side femtens tredje avsnitt, kan vi se hvordan denne selvrefleksiviteten konkretiserer til en *vasking* av havet, der havet gjennom gjennom en nærmest ubegripelig språklig og imaginær manøver, vaskes av sitt eget element: ”’O, att få tvaga dig namnlös, och själv – ’”.<sup>74</sup> ”Tvaga” er i følge *Svensk etymologisk ordbok* en nydannelse av ordet ”två” gjennom det tyske ”zwagen” og betyr å ”vaske”, ”tvätta”.<sup>75</sup> Å vaske havet navnløst altså, ”Att få tvätta bort namnet, låta det vara”. ”Namnet av ingenting” er altså ingen tradisjonell navnløshet i betydningen fravær av språk, men altså det språket – de figurene – som lar havet sammenlignes med seg selv, uttrykkes selvrefleksivt, relateres til sitt eget element.

---

<sup>72</sup> William Empson, *Seven Types of Ambiguity* (London: Chatto and Windus, 1973), 160.

<sup>73</sup> Empson, *Seven Types of Ambiguity*, 161.

<sup>74</sup> ”O, att få tvaga dig namnlös, och själv – ” står i anførselstegn.

<sup>75</sup> *Svenske etymologisk ordbok*, 1922-utgaven, s.v. ”tvaga”.

## Liket og det poetiske bildet

En fenomenologi som samtidig er en etikk altså, og som blir til gjennom poetiske figurer. Etikken som blir til gjennom denne tilsynekomsten tilhører tydeligvis ikke den tradisjonelle formen for etikk. Snarere ligner den er paradoksal erkjennelse av verdens uerkjennbarhet, en negativ tilsynekomst som lar oss vinne innsikt i verdens ubeskrivelighet. Et langt steg vekk fra Aristoteles kanskje, der retorikken nok forbindes med det gode, men der metaforens evne til å bevirke sannhet dreier seg om avdekkingen av ontologiske mønstre og sammenhenger; dvs. har sammenlignbarheten som forutsetning.<sup>76</sup> Et stykke videre inn i dette predikamentet vil jeg nå forsøke å komme ved hjelp av Maurice Blanchot, som eger essyet ”Les Deux Versions de l’imaginaire” til forholdet mellom liket og det litterære bildet. Blanchot har ingen etisk dimensjon her (den kommer først med *L’entretien infini*), men jeg vil innhente hjelp av ham for å undersøke det fenomenologiske grunnlaget i Frostensons tekst; forholdet mellom liket og tilsynekomsten.

Essyet ble publisert i *L’Espace littéraire* i 1955 og danner et appendiks til hovedessyet ”La Solitude essentielle”. Blanchot utvikler en komplisert refleksjon omkring det negative, som han betrakter som kunstens fundament – og han henspeler her på den negasjonen som det allmenne språket bevirker så vel som den negasjonen som skjer i drapet på et menneske som jo kan oppfattes som en parallell. Imidlertid er hans negativitet av det paradoksale slaget; likesom drapet på et menneske etterlater seg et lik, etterlater det allmenne språket seg en levning, en rest, som forblir ubegripelig – og det er denne resten som er litteraturens objekt: Snarere enn den viten og innsikt som det allmenne språket etablerer, er litteraturens ærend den resten der verden viser seg ubegripelig.

Jeg vil ikke fortolke Blanchot i detalj her, kun fastslå at Blanchot benevner tilsynekomsten av denne resten som ”imajasjonens andre mulighet” og kontrasterer den med billedformer som virker meningsdannende og begrepsliggjørende, og som jeg har forsøkt å vise utvikles de poetiske billedformene i *Stränderna* nettopp gjennom overskridelse av det abstraherende og mimetiske – som en tilsynekomst av det usammenlignbare, uforståelige, som de klassiske billedformene tildekker.<sup>77</sup> Jeg oppfatter derfor flere av Blanchots resonnementer som mulige tilnærminger til Frostensons tekst; det gjelder tilsynekomsten av en ”rest” samt forestillingen om den språklige karakteren til denne tilsynekomsten: Blanchots ”andre mulighet” består nettopp av det språket han kaller ”levningen”.<sup>78</sup> Man kan ane et

---

<sup>76</sup> Kearney, *The Wake of Imagination*, 106.

<sup>77</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 261.

<sup>78</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256.

samspill i terminologi og problematikk mellom Blanchot og Frostenson, og forstår man, slik jeg har gjort, *Stränderna* som uttrykk for en *produktiv negativitet*, samspiller Frostensons poetikk med Blanchots litteraturkritikk.

Her er to karakteristiske passasjer fra billedessayet:

Bildet ligner ikke, ved første øyekast, på liket, men kadaverets underlighet er kanskje også bildets. Det vi kaller jordiske levninger unndrar seg allmenne kategorier. Noe er der framfor oss som ikke egentlig er den levende personen, eller noen virkelighet i det hele tatt. Det er verken den samme som den personen som levde eller en annen person, heller ikke er det noe annet.

...han er, jeg ser dette, nøyaktig lik seg selv: han ligner *seg selv*. Kadaveret er sitt eget bilde. Det opprettholder ikke lenger noen forbindelse med denne verden hvor den fremdeles viser seg, bortsett fra som bilde, en obskur mulighet, en skygge... Og hvis liket er så lik, er det fordi det i et bestemt øyeblikk er likhet par excellence: fullstendig likhet, og også ingenting mer. Det er likheten, lik i en absolutt grad, overveldende og merkverdig. Men hva ligner det? Ingenting.<sup>79</sup>

Blanchot beskriver her den døde kroppen som i besittelse av en særegen selv-likhet: Liket ligner ikke på personen slik han var da han levde, heller ikke på en annen person ”eller noen virkelighet i det hele tatt”: Liket er ”lik i en absolutt grad”. Og det samme merkverdige selv-likheten er det karakteriserer det litterære bildet; i sitatene anvendes elleve ganger ord for å beskrive likhet – seks ganger for å uttrykke selv-likhet. Fordi liket ikke ligner på noe, hevder Blanchot, er det heller ikke forståelig i lys av allmenne kategorier, men er i besittelse av en særegen underlighet, en uvirkelighet. Det står ikke i noen direkte relasjon til vår verden, men *viser seg* for oss ”som bilde, en obskur mulighet, en skygge”. Resonnementet er et svar på det spørsmålet Blanchot reiser i begynnelsen av essayet: ”Men hva er bildet?” og avstedkommer en drastisk konklusjon: ”kadaverets underlighet er kanskje også bildets underlighet”. Og påstanden foregripes av det premisset Blanchot gjør klart allerede i essayets andre setning: ”Når der er ingenting, finner bildet i dette ingenting sin nødvendige betingelse, men der forsvinner det.”<sup>80</sup>

Den billedformen som interesserer Blanchot har karakter av levning eller rest, og arter seg som tilsynekomsten av noe ubegripelig. Bildets betingelse er ”negasjon”, og når Blanchot så omhyggelig forbinder det litterære bildet med liket, er det vel for å framholde negasjonen som et ufrakommelig vilkår i språket. Parallellen til liket forbinder språket til en eksistensiell dimensjon, og gir inntrykk av at likesom døden er livets vilkår, er det litteraturens.

---

<sup>79</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256, 258.

<sup>80</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 255.

Her er en annen passasje:

Bildet har ingenting med betydningsdannelse eller meningsfylde å gjøre slik disse framgår av verdens eksistens, av anstrengelser som retter seg mot sannhet, som skjer ved lov og i dagslys. Ikke bare er *bildet* av et objekt ikke *betydningen* til dette objektet, og ikke bare er det til ingen nytte i forståelsen av objektet, det tenderer mot å unndra objektet erkjennelse ved å fastholde det i urørligheten til en likhet som ikke har noe å ligne.<sup>81</sup>

Med betegnelser som ”obskur mulighet”, ”skygge”, ”noe nøytralt”, ”likhet i absolutt grad” og ”unndragelse” beskriver Blanchot denne billeddannelsen som allikevel virker umulig. Beskrivelsene består av en rekke negative kategorier, samtidig som bildene må formidles til oss gjennom språket som jo lett kan være betydnings- og nærværsskapende. Imidlertid finnes det ord ”som når de har makt til å få ting til å ’stige fram’ i hjertet av sitt fravær...også har makten til å forsvinne i seg selv, på bemerkelsesverdig vis å fjerne seg midt i totaliteten de virkeliggjør, som de erklærer samtidig som de utsletter seg selv”, hevder Blanchot enfatisk.<sup>82</sup> Men hvilke ord er det da som er så tett knyttet opp til levningen? Som viser seg og forsvinner i negasjonens tildragelse?

Disse ordene er de materielle. Blanchot skriver at poeten må avvise språkets meningsdannende funksjon til fordel for dets materielle nærvær, dets *tekstur*, som for Blanchot vil si dets bilder, rytme, stavelsesstruktur og typografi. Som Blanchot-leserne Haase og Large bemerker, er denne terminologien og tankegangen mest framtrædende i forfatterskapets første faser, men er tydelig tilstede også i *L’Espace littéraire*, bla. i Mallarmé-essayet.<sup>83</sup> Fordi litteraturens objekt må være den ubegripelige resten det allmenne språket etterlater seg, må også dets medium være resten, hevder Blanchot: Språklige, betydningsreduerte rester, som snarere enn å virke forklarende og betydningsskapende suggererer beskrivelsesobjektets fravær. Og i denne orienteringen mot språkets materielle dimensjon samstemmer Blanchot og Frostenson: Frostenson kommer stadig tilbake til typografi, tankestreken, ellipsen, blanklinjen og homonymien som diktets medium og art. Materialiteten er, vil jeg hevde, selve Frostensons poetiske språk. Å la den materielle dimensjonen være diktets manifestasjon, er en direkte parallell til å la levningen være verdens – det er den retoriske parallellen. Frostenson gir selv uttrykk for denne sammenhengen, for eksempel i interessen for diktets rytme – som i *Skallarna* der den beskrives som et morsealfabet framklapret av ”kåkben och emalj”.<sup>84</sup> Og hun beskriver ønsket om å la diktet

---

<sup>81</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 260.

<sup>82</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 43.

<sup>83</sup> Ullrich Haase og William Large, *Maurice Blanchot* (London/New York: Routledge, 2001), 28.

<sup>84</sup> Frostenson, *Skallarna*, 5.

utsi noe fraværende når hun i ”Språket och den andra” kaller diktet ”en skuggvärld, et fantomrike”.<sup>85</sup>

### Det ”levnings-aktige” og ”likhets-kvaliteten”

Et ord som er en skygge og som utfolder seg i språkets materielle dimensjoner. Slik er de ordene som utgjør det allmenne språkets levninger, og som samtidig danner språkets ytterste grense. Blanchot og Frostenson samstemmer i sine forsøk på å beskrive det språket som selv ikke beskriver, og poesiers fordel er vel først og fremst dens evne til å la resten komme til uttrykk i språket, vise seg som skygge, materialiseres, så og si. Et det av de mest fortettede uttrykkene for dette finner vi allerede på *Strändernas* fjortende side:

Hela kroppen blev stående, blixstill, ett med sig  
själv: vad var det som vaknade? Havet skytmade, vag-  
ande, grått mellan stammarna, knappast en lyssnare.  
Ett urdjur, dövöra, trögdjur, avlägset... Nej, havet är  
havet, en gång för alla –

Och om rösten kommit ut, det låtit höra sig?

Vad var det som lösgjorde sig, som skruvade sig hela  
vägen upp, ur det trånga röret. Som sakta tog sig fram  
och kom ut, över munnen. Som – slam, ett urskak. Ett  
sista läte som tog sig ur –

Kvidet –

– Ett namn?

– Var var du?

– Vad hörde du: *vad var det du hörde?*<sup>86</sup>

Her beskriver jo Frostenson dette språket uten teoriens kompleksitet, men med et desto større repertoar av lydmalende og suggererende termer. Språket lar seg her *høre*, ubeskriveligheten gis uttrykk gjennom serier med språklige levninger, det dreier seg her om ”kvidet”, ”ett urskak”, ”et sista läte”, dvs. en ”röst” med et betydningsreduert, primalt språk og det interessante er jo at disse språk-levningene ytres som et *siste* ”läte”, dvs. av en døende kropp, et mennesket som selv er i ferd med å bli en rest.

Den viktigste grunnen til at jeg fremhever dette avsnittet er imidlertid den pekepinnen det gir oss om denne materialitetens konkrete utforming. Som sitatet viser oss, tar den materielle dimensjonen et særegent preg; repetisjonen av ”som” i andre linje, dvs. anvendelsen av sammenligningsleddet som poetisk figur, bekrefter for oss at dette ordets materielle dimensjon utgjør en viktig del av tekstens forståelse av dette språket. Det er jo sammenligningsleddet – ”som” – som ”lösgjorde sig, som skruvade sig hela vägen upp, ur det trånga röret”. Likevel som relative pronomener, kan jo ”som” leses som subjekter i

<sup>85</sup> Frostenson, ”Språket och den andra”, 6.

<sup>86</sup> Frostenson, *Stränderna*, 14.



setningene, særlig den siste; det er sammenligningsleddet som er den siste lyden som kommer over leppene til det døende mennesket, og den fysiske nærheten til den døde kroppen setter ”som” i et metonymisk forhold både til ”liket” og ”likhet”. Det skandinaviske språkets unike mulighet er jo nettopp den materielle identiteten mellom ordet for likhet og ordet for den døde kroppen. I dette perspektivet blir utviklingen av sammenligningsleddet til en paronomasi viktig:

Det – är vid anblicken.

Vida omkring. Ingenting annat – Där ögat söker sitt centrum, söker sig in –

Var är han. Vart gick han nu. – Vart tog han vägen, den andre, mannen därute på sanden –  
Han, den blå, den grå, så svår att urskilja –  
Går han bakom mig?

Jag ser inte det: vi är ju så lika.  
Så förfärlig lika.  
Så liklika att allt annat –

Jag vänder mig om, men ser inget annat.  
Här, är sig likt. Vitt.  
Blixtrande. Enfärgat.<sup>87</sup>

Sammenligningsleddet repeteres hele fem ganger, og den entydige effekten er formidlingen av persepsjonsobjektets fravær. Vi kan ikke se fordi ”vi är ju så lika”, ”Så förfärlig lika”; ser vi oss omkring ser vi ”inget annat” en at ”här är sig likt”, ”så liklika”. En mulig betegnelse på denne effekten er suggesjon; det er den suggestive anvendelsen av sammenligningsleddet som formidler fenomenets forsvinning til oss, som definitivt forhindrer den meningsdannelsen som så mange modernister tilskriver sammenligningsleddet – før Frostenson lar det *materialiseres*, så og si.

Det er altså fenomenets ubegripelighet som suggereres, og dette fraværet *viser seg* samtidig som et hvitt, udifferensiert lys. Slik må man vel fortolke den fjerde og femte strofen, som beskriver et ”Blixtrande. Enfärgat” lysinntrykk. Når subjektet snur seg, ”vänder mig om”, ser hun ”inget annat”. Persepsjonsobjektet – ”Mannen därute på sanden” – har antatt havets blå- og gråtoner, og lar seg ikke lenger utskille fra de fysiske omgivelsene. Suggesteres verdens ubegripelighet, *ser* vi altså også dens fravær. Frostenson er fascinert av denne forsvinningskarakteren, som dukker opp så vel i lyrikken som dramatikken. Med dette synsinntrykket insisterer hun på at forsvinningen ikke er et fravær av erfaring, men en form

---

<sup>87</sup> Frostenson, *Stränderna*, 33.

for tilsynekomst – en etisk-estetisk erfaring. Forsvinningen kan vi *se* oss fram til, samtidig som synet unndrar oss vår erkjennelse av objektet. Til gjengjeld har vi erkjennelsen av verdens usammenlignbarhet, dets selv-likhet: ”Här, är sig likt”, og denne selv-refleksive billeddannelsen er vel den figurative parallellen til det hvite ”blixtrande” lyset ettersom det settes i umiddelbar sammenheng med det. Det dreier seg altså om en paradoksal erfaring som bare kan skapes av en suggesjon som samtidig virker meningsoppløsende.

Gjentakelsen av ”lik” gir avsnittet klang- og rytme: allitterasjonen på ”k” og ”l”, assonansen på ”i” skaper inntrykket av en klangserie – den aksenturerer sammenligningsleddets semantiske ustabilitet.<sup>88</sup> Samtidig gjør overgangen fra tonem to i første stavelse av ”liklika” til tonem ett i den andre lesningen av dette uttrykket til en paronomasi. En paronomasi kjennetegnes først og fremst av en minimalt forandrende gjentakelse som setter en betydningsforskyvning eller -utvidelse, og bruken av bestemt form i ordets andre ledd forårsaker nettopp en slik forskyvning; den semantiske ustabiliteten som ”lik” innehar i teksten utnyttes, og ordet kan leses som en sammenstilling av ”levning” og ”likhet” og oversettes til det *levnings-like*. Imidlertid denoterer ”lika” på svensk også kategori eller art, og ”liklika” kan dermed også leses som det *lik-aktige* eller *lik-artede*. Med homonymien på ”lik” i mente kan lik-aktig dermed bety både det *levnings-aktige* og en *likhetskvalitet*, og det er neppe å gå for langt å assosiere ”liklika” til en estetisk kategori.

Det er imidlertid langt til den tradisjonelle erfaringsfilosofiske eller erkjennelsesfilosofiske kategorien. Det karakteristiske for det ”liklika” er nettopp erfaringen av erkjennelsens umulighet, og uttrykket tar snarere form av en sammensmeltning av suggesjon og erkjennelse, meningsoppløsning og innsikt. Ordet ”liklika” indikerer både meningsreduksjon og filosofisk kategori, og etablerer dermed en forbindelse mellom erkjennelse og meningsoppløsning, tilsynekomst og forsvinning – mellom sammenligningsleddet og den språklige levningen. Denne forbindelsen medfører, som det står til slutt i strofen, ”att allt annat – ”: Den suggestive kategorien opprettholder ikke lenger skillet mellom nærvær og forsvinning, betydningsreduksjon og mening, kun en umerkelig distanse til det fraværet som indikeres av tankestreken.

Tankestreken manifesterer det ”liklikas” karakter og særpreg: en tilsynekommende forsvinning. Liket sammenflettes med en likhetskvalitet. Likeledes kategorien med suggesjonen. Ubegripelighet og mening syntetiseres til noe ”Blixtrande. Enfärgat,” som ”mannen därute på sanden”, som vi kan se, men samtidig er udifferensierbar, ”så svår att

---

<sup>88</sup> Opprinnelig betegner ”allitterasjon” og ”assonanse” kun likelyd på framlyd. Jeg forholder meg imidlertid til en senere etablert praksis, der uttrykkene også brukes for å betegne likelyd på innlyd.

urskilja –”, uplasserbar, usonderbar. Men hvilket ”öga” er det da som utfordres? Om ikke det øyet som ”söker sitt centrum, söker sig inn –”, det bestemmende, differensierende øyet – selve metafysikkens øye? Frostensons erfaring, slik det lyder i form av det ”liklika” er altså ingen abstraherbar erfaring, slik ordets betydning av kategori kan tenkes å antyde. I stedet er det et konglomerat av klanger og tilsynekomster – sammenblandinger av kategorier og figurer, ”namn” og ”ingenting”, nærvær og forsvinning, sammenligninger og selv-likhet, moral og morbiditet. En hensettelse av oss til det Frostenson kaller det ”lik-aktige”. Hennes erfaring er ikke det som ligner noe, men det som er uforlignelig. I selv-likheten anes den sannheten som tar form av det uutgrunnelige.

#### Et ”poetisk dictum”

”Lik-aktig” eller ”lik-artet” kalles nå erfaringen, men vi kan allikevel se at en begrepslig eller kategoriell lesning til *Stränderna* er umulig; når jeg fortolker sitatet med det uutgrunnelige, kan jeg ikke entydiggjøre ”liklikas” betydning – et trekk jeg samtidig betrakter som avgjørende for dette ordets formidling av denne erfaringen. Det oppstår en fenomenologisk parallell mellom tilsynekomstens uutgrunnelighet og ordets, der tilsynekomstens uutgrunnelighet også blir lesningens, fordi ubegripeligheten utfolder seg i diktet, i ord og figurer som ikke lar seg ”sees” eller enegyldig fortolkes. Samtidig som det gjennom en av sine betydninger synes å manifestere ”kategori”. Jeg anser dette uttrykket for et av Frostensons sentrale, om enn ikke i kvantitativ forstand (det opptrer i *Stränderna* kun én gang, det skapes, så og si, gjennom den gjentagelsen av ”lik” som tar til fra *Rena land*, intensiveres i *Samtalet*, før det kulminerer i herværende tekst), og jeg betrakter det derfor som en metonymi for det poetiske arbeidet som utgjør Frostensons tekst. ”Liklika” har iboende et prinsipielt utsagn, det gir navn til, beskriver, *Strändernas* erfaring, men uttaler seg samtidig kategorisk ved hjelp av suggesjon og poesi. Som om poesien trenger prinsippet, som igjen trenger poesien, for å formulere et prinsipp hvis innhold kun kan suggereres, men som allikevel kategorisk fremholder Værens uutgrunnelighet – et utsagn som jo er ubestridelig etisk. I *Parmenides*, som jeg berørte i innledningen, vil Heidegger se poesien som en samling prinsipielle utsagn om Værens uutgrunnelighet. Denne poetikken, som Heidegger assosierer med før-sokratiske tekster, men også med Homer og Rainer Maria Rilke, bejaer ikke sondringen mellom idé og virkelighet, lys og mørke, abstraksjon og materie, filosofi og poesi, men formulerer seg prinsipielt på en poetisk måte.<sup>89</sup> Og som et navn på dette paradokset

---

<sup>89</sup> Kontrasten mellom platonisme og før-sokratisk tankegang formuleres gjennomgående i *Parmenides*, men er kanskje lettest tilgjengelig på side 11, samt på side 13 som jeg i det følgende siterer fra og hvor Heidegger

foreslår jeg derfor ”poetisk dictum” (eller didaktisk dikt, eller doktrinært dikt som er varianter Heidegger bruker), slik det manifesteres i det ”liklikas” syntese av lys og mørke, kategori og figur, tildekking og åpenbaring – der kategorien *klinger* som poesiens toner for å la noe vise seg.<sup>90</sup> Denne tilsynekomsten utelukker samtidig ”allt annet”. Når vi er ”så lika. Så förfärlig lika. Så liklika”, er det slik at ”allt annet – ” forsvinner. Det utelukkes av det ”liklika” som samtidig er ”förfärligt”, uavgrensbart, ensartet, ”Vitt”. ”Liklika” muliggjør et kategorisk utsagn som smelter sammen med suggesjonen for å framkalle det uutgrunnelige. Det er *kategoriens klanger* som lar språket vende mellom likhet og død, selv-likhet og sammenligninger, begreper og figurer – umulige – kontradiktoriske – sammenstillinger som det ”liklika” allikevel skaper. *Stränderna* skaper sannhet ved hjelp av suggesjoner – og åpenbarer dermed et mørke, en klingende utilgjengelighet – som samtidig er merkelig klargjørende og opplysende.

#### En klingende uutgrunnelighet

”Liklika” kalles nå den poetiske teksten, og jeg har tidligere prøvet ”lik-aktig” som navn på tekstens billedformene og preg. Samtidig har jeg vist at disse uttrykkene ikke helt kan bestemmes semantisk. Ordets flertydighet besnærer oss – lokker oss inn i uttrykkets semantikk, men skaper samtidig usikkerhet i fortolkningen av det. Noen helt bestemt fortolkning av det kan knapt etableres. Snarere er ordet selv en tilsynkomst, en u-tildekking, som speiler diktets erfaring av ubegripelighet, og det fungerer dermed best som en åpning for denne erfaringen. Lignende fortolkningsproblemer finner vi allerede i tekstens aller første del, et ledd på seks upaginerte sider som innledes med et sitat fra middelalderballaden ”Jungfrun i hindhamn” og ender med en blank side, og som på et nærmest mytologisk-allegorisk vis diskuterer det lik-aktige. Jeg anser dette tekstleddet som et av Frostensons vanskeligste og minst fortolkningsbare – de semantiske flertydighetene og mengden typografiske mellomrom truer fortolkningen – lar den nesten forsvinne, men jeg tror det egner seg til et foreløpig oppsummering av den lik-aktigheten som kjennetegner Frostensons tekst.

---

forklarer sannhetsbegrepet i før-sokratisk tankegang: ”We know it [sannheten] as veiling, as masking, and as covering, but also in the forms of conserving, preserving, holding back, entrusting, and appropriating.” Heideggers lesning av filosofen Parmenides gjennomsyrrer hele *Parmenides*, men er særlig konsentrert til det første og andre kapitlet, dvs. sidene 1-28. For lesningen av Rilke, se *Parmenides*, 151-161. For lesningen av Homér, se *Parmenides*, 31-38.

<sup>90</sup> Forestillingen om ”poetisk dictum” beskrives kanskje best på s. 2 i *Parmenides*: ”The words of Parmenides have the linguistic form of verses and strophes. They seem to be a ’poem’. But because the words present a ’philosophical doctrine’, we speak of Parmenides’ ’doctrinal poem’ or ’didactic poem’.”

Tekstleddets typografi er komplisert. Balladeverset innleder teksten – det står som et epigram – etterfulgt av en blank side, en side med inskripsjonen ”en våg”, før en ny blank side avslutter denne helt upaginerte delen. Typografien kan ikke ytes rettferdighet her, og jeg henviser til appendiks A for den fulle gjengivelsen av denne effekten. (Jeg siterer også balladen i sin helhet, alle 13 strofer, i appendiks C.):

Herr Peder spände bågen emot sin fot  
– se djuren under ö –  
och skjuter sig själv i hjärterot.  
– Så lustelig så rinna de!

Stirra  
Stirra –

och ljus kom på: för – bländande –  
ett myller, ett krypande, där, under ytan...

*”Du är ju så vit”*  
*”Varför kan du inte tala”*  
*”Var börjar du, i vilken ände – ”*

○

...som anden i flaskan, snor sig en röst. Gå, säger  
rösten, gå, gå, gå ut över marken – gå den ren, gå den  
rak – gå tills att marken, tills blicken dras av...

en  
våg

Det dreier seg altså om et ubegripelig uttrykk i form av en kategori. ”Liklika” er ikke bare ubegripelig i den forstand at det poetiske språket aldri kan begripes, men også på et mer bokstavelig, materielt nivå; uansett hvordan jeg leser diktet, kan jeg ikke velge mellom ”liket” og ”likheten”. Det ”liklika” *klinger* mellom sine betydninger; tvetydigheten er iboende ”liklikas” materialitet – dets auditive og semantiske speildannelser, kjøtt og ben, så å si.

Allikevel synes ordets form å ville hevde det motsatte; at en begrepslig, kategoriell lesning skulle la seg gjøre, i hvert fall som en av flere tolkningsmuligheter. ”Lik” i ”liklika” denoterer jo som sagt også kategori eller art, og innbegriper derfor en mer begrepslig orientert tilnærming til verden. Og kanskje står vi her overfor et oksymoron, eller kanskje et paradoks; ordet viser oss begrepet som både tenkelig og utenkelig. ”Liklika” uttrykker verdens uutgrunnelighet som både begripelig og uforståelig, både begrepslig og poetisk. Det er i denne motsetningen vi kommer ansikt til ansikt med *Strändernas* erfaring; tidligere har jeg jo forsøkt å forstå denne tilsynekomsten ved hjelp av en motsetningenes tolkningslogikk – som tilsynekomsten av noe forsvinnende, noe som både viser seg og blir borte, som lar seg synes men ikke forstås, som lar seg erkjenne men kun som noe ubegripelig. Erkjennelse og uutgrunnelighet er jo tilsynelatende kontradiktoriske, de er gjensidig utelukkende, men også erkjennelsen her i *Stränderna* arter seg som paradoksal.

Kanskje leser jeg dette oksymoronet for positivt – ”liklika” betinges jo av negasjonen, som den har som sitt utgangspunkt. Men tekstens utlegning av ”liket” og ”likhet” er jo uten tvil produktiv; diktet nøyer seg ikke med å *beskrive* verdens ubegripelighet, uutgrunneligheten *lyder* jo også i diktet, gjennom disse ordenes vendinger mellom betydninger, mellom ”lik” og ”likhet”, homonymier og paronomasier, allitterasjoner og betoningar som for å la uutgrunneligheten *klinge*, samtidig som den griper til kategorien for å *fastslå* den, så og si. Det ”liklika” ikke bare beskriver tilsynekomsten, den frammaner den. Som nevnt i innledningskapitlet, vil Frostenson se negasjonen som diktets skapende hendelse: ”Det där andra, det frånvarande, det döda, bortvända” er, som vi husker fra ”Språket og den andra”, nødvendig for kunsten, om den ikke kun skal være død: ”om det inte finns med i konsten blir den paradoxalt nog just död”.<sup>91</sup> Som en *mise-en-abyme* for diktets tilblivelse forstår jeg derfor de hendelsene som finner sted i *Strändernas* epigram: Herr Peders funn av den døde jomfruen han har tatt livet av – et drap in effigie – synet av hennes døde kropp og hans påfølgende selvmord. Jomfruens døde kropp der hun ligger oppdelt av pilen, smelter jo på morbid vis sammen med tekstens begynnelse: ”Stirra Stirra – ” refererer jo både til ridderens blikk på den døde jomfruen og den kysten som åpenbarer seg, og ”rinna” både til djurens lystige, lokkende flukt og på vannet og blodet som renner. På veien ned mot havet leser vi oss gjennom en nærmest fenomenologisk profilering av den som ser og det som viser seg, jeger og bytte, mann og kvinne, levende og død, havet og det havet skjuler. Åpenbaringen av jomfruens lik utgjør *Strändernas* igangsettende hendelse; drapet på en kvinne og

---

<sup>91</sup> Frostenson, ”Språket och den andra”, 6.

tilsynekomsten av den døde kroppen – som samtidig åpner et ubegripelig mørkt og suggestivt poetisk kyst.

### Epigrammet

Epigrammet forteller om en tilsynekomst, noe som viser seg: den døde jomfruens kropp. Negasjonen og dens resultat, de døde, er diktets livsbetingelse, og i seg selv skapende.

De hendelsene som skildres i epigrammet er blikkets arbeid med jomfruen, verden, livet. Omkvedet, ”se djuren under ö”, henspeler på det jaktscenariet som utspiller seg i de foregående tolv strofene av balladen, forfølgelsen av en jomfru som har blitt overkastet en hindham og nedleggelsen av henne. De to omkvedene får ny betydning i siste strofe, der ”se djuren under ö” ikke lenger refererer til synet av hindens flykt langs strandkanten, men tilsynekomsten av en død kvinnekropp ved stranden, og ”Så lustelig rinna de!” ikke dreier seg om hindens lekende sprang, men om blodet som renner, fra hindjomfruen og deretter Herr Peder. Det er altså ikke den triumferende jegeren, vitalisert i møtet med døden, som skildres, men en slags subjektets retrett i møte med det uutgrunnelige.<sup>92</sup> I det nest siste verset skyter Herr Peder ”sig själv i hjärterot”, og man kan kanskje identifisere dette som en paradoksal kjærlighetshandling – i ”roten” ligger jo ikke bare den elskendes kjærlighet, men også trangen til å kjenne noe til bunns, kjenne roten av noe, trenge inn, utslette. Dreper man sin egen hjerterot, utsletter man samtidig sitt eget vitebegjær, sin trang til å utslette. Et epistemologisk selvmord kanskje, snarere enn et fysisk: Utsletter man sitt eget vitebegjær lar man samtidig jomfruen være slik hun er, ubegripelig, skjult, lekende. Samtidig er begjæret den paradoksale forutsetningen for denne uutgrunnelighetens tilsynekomst. Uansett skildrer diktet negasjonen som diktets eget verk, og som en hendelse der den døde kroppen i møtet med blikket og forestillingsevne brer seg ut til å også omfatte jegerens liv; som vi husker er det ikke bare persepsjonsobjektet – ”mannen därute på sanden” – som utslettes i ”vi är ju så lika. Så förfärligt lika. Så liklika” men også subjektet. Men er det virkelig døden som utbreder seg på livets bekostning? Eller kan døden også begrunne menneskets ukrenkelighet, hegne om den, beskytte den?

Disse motsetningene samvirker i *Stränderna*. Menneskene underlegges sitt eget vitebegjær, døden, tidens gang. Men samtidig skaper døden nye livsrom. Når jomfruen drepes åpenbares samtidig hennes uutgrunnelighet samtidig som en ny erfaringsform, en ny subjektivitet muliggjøres. Mennesket vinner innsikt gjennom å utslette og la seg utslette.

---

<sup>92</sup> Heidegger, *Parmenides*, 103, 7.

Dødens arbeid blir kunstens tilblivelse, og den lille epigrammet en allegorisk fortelling om mulighetene for motsetningsfulle, destruerende, hegnende innsikter.

En uforsonlig apostrofe

Blant de figurene Frostenson griper til for å bevirke denne erfaringen er apostrofen. Apostrofen er blant poesiens grunnleggende og mest fundamentale grep for å bevirke en tilsynekomst, og Frostenson benytter det suggererende, nesten hypnotisk: Balladens omkved påkaller den skjulte hinden, ”se djuren under ö”; den påfølgende sidens oppfordring til å ”Stirra Stirra” er vel tekstens apostrofering av både Ridder Peders og leserens blikk til å ”se” hva som utspiller seg, og de påfølgende linjenes ” ’Du är så vit’ ”, kan vel leses både som en påkallelse av den nå døde, utblødde jomfruen så vel som Ridder Peder, hvis lik ennå hviler i teksten.<sup>93</sup> Frostenson problematiserer samtidig apostroferingens antropomorfiserende muligheter: Når ”du” viser seg er det i form av en hvit, stum masse: ”Du är ju så vit”, ” ’Varför kan du inte tala’ ”, ” ’Var börjar du, i vilken ände – ’ ”.<sup>94</sup> Påkallelens kraft resulterer i en uavgrensbar, fargeløs stumhet. Apostrofens magi bevirker et paradoksalt fravær, og kanskje kan vi si at Frostenson her nærmer seg en magisk, primordial forståelse av språket. Språket er en besvergelse som er negasjon, men som bevirker en påfølgende tilsynkomst som er paradoksalt. Frostenson problematiserer dermed den lengselen etter nærvær apostrofen ofte assosieres med, formulert bla. av Jonathan Culler, som forbinder apostrofen med et forsøk på en ”forsoning av et subjekt og et objekt” som av eksistensielle årsaker har vært separerte, eller Atle Kittang, som beskriver apostrofen som beroende av et svar fra, eller å bli hørt av den som påkalles.<sup>95</sup>

Frostensons apostrofer framstår nesten som problematiseringer av apostrofens retoriske funksjoner; antropomorfiseringen av noe ukjent eller fremmed, forsøket på å gjøre noe tapt eller fraværende nærværende, menneskeliggjøring, erkjennelse. Meyer H. Abrams formulerer i *The Mirror and the Lamp* denne dimensjonen treffende: Antropomorfiseringen, hevder Abrams, har sitt motiv i ønsket om å ”overcome the sense of man’s alienation of the by healing the cleavage between the subject and the object”, på en måte som overfører ”life, physiognomy and passion into the universe”, og samtidig re-integrerer mennesket i en verden

---

<sup>93</sup> ”Du är ju så vit” står i anførselstegn.

<sup>94</sup> Frasene står i anførselstegn.

<sup>95</sup> Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge, 1981), 143; Atle Kittang, ”Dekonstruktion og lyrikinterpretation”, i *Til værks: dekonstruktion som læsemetode*, red. Tania Ørum (Aarhus: Tiderne Skifter, 1994), 51.



som har blitt fremmed for det.<sup>96</sup> Hos Frostenson blir ikke kun jomfruen amorf, men også persepsjonssubjektene – vi som ser – blir negerte, utslettede vesener, og vinner først på dette viset en mer sammensatt innsikt som også er moralsk. De sist nevnte eksemplene, ” ’Du är ju så vit’ ”, ” ’Varför kan du inte tala’ ”, ” ’Var börjar du, i vilken ände’ ”, viser hvordan en slik innsikt nærmer seg det uutgrunnelige gjennom å antropomorforisere og samtidig virke formoppløsende gjennom den poetiske figuren som kalles prosopopeia. Her, på sidens andre avsnitt, kan vi se hvordan jomfruen apostroferes ved hjelp av et personlig pronomen som samtidig påpeker fraværet av en sjel, ved påkallelsen av et svar som samtidig er fraværet av stemme, og ved søkendet etter noe antropomorft som samtidig er problematiseringen av en form. En innsikt framtrer, ”och ljus kom på: för – bländande – ”, og Frostenson nærmer seg denne innsiktens form typografisk med en blank sirkel mellom to blanke linjer, midtstilt på siden. Som et mellomrom, der et ansikt viser seg, som samtidig er et ”bländande – ett myller, et krypande, där under ytan...”. Prosopopeia er således ikke uttrykk for noen autentisitet; ansiktet er samtidig ”ett myller, ett krypande där under ytan...”, noe myldrende, krypende under havoverflaten, og intet ekte ansikt. Heller suggererer ansiktet en erfaring hinsides identiteten, der ingenting kan begripes. Diktet viser oss en tom ansiktskontur, og denne typografiske særegenheten kan også leses som tallet null. Tegnet for null har ingen begynnelse eller slutt. Det kan i sin visuelle utforming verken differensieres eller avgrenses, men tar form av en ukvantifiserbar linje som griper tilbake i seg selv i en uavsluttet bevegelse. Derfor speiler det også det fenomenologiske, så vel som det typografiske landskapet det inngår i; sirkelen står i sentrum av i alt seks upaginerte sider hvorav fire er nesten helt uten tekst. Det ansiktet som ligger hviler ”under ytan” er et ansikt som samtidig er en dødsmaske; transformert, lik-aktig, forvandlet av dødens makt likesom jomfruen har blitt forvandlet, og det ansiktet som viser seg er verken antropomorft eller uformelig, verken gjenkjennelig eller ubegripelig. Snarere et forvansket, stilisert tegn, med en uklar referanse til den avdøde, en skisse til det lik-aktige.

Frostenson etterstreber, med Janike Kampevoll Larsens ord, en problematisering av ansiktet som tegn.<sup>97</sup> I den aktuelle strofen leser vi først en serie apostrofer, deretter en serie paradoksale personifikasjoner der jomfruen gis et ”ansikt” og til slutt en liten lignelse: ”...som anden i flaskan, snor sig en röst.” Men hvem er denne stemmen som oppfordrer oss til å ”gå” ”tills blicken dras av...en våg”? Personifikasjonen, dødsmasken, det lik-aktige ansiktet har

---

<sup>96</sup> Meyer H. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition* (London, Oxford, New York: Oxford University Press, 1953) 65, 64.

<sup>97</sup> Janike Kampevoll Larsen, upublisert artikkelmanuskript.

her fått et egenliv og svarer med en apostrofering uten klart utgangspunkt, men med en egenvilje og et ønske om å la blikkene trekkes mot den havoverflaten, den ”våg[en]” som skjuler det. Vi har her kommet tett på den ”kusten” som Frostenson beskriver på *Strändernas* første paginerte side og som også finnes reflektert i tittelen. Denne ”vågens” overflate grenser til det ubegripelige, noe de innledende sidene også markerer med sine mange mellomrom, ellipser, overflater. Men det er en ubegripelighet i form av en erkjennelse. Breddfull av innsikt som den tomme, blanke sirkelen.

”Skallet”

Det kommer et ”ljus” på som er ”för – bländande – ” som det heter på den andre tekstsiden som siteres overfor, og jeg har pekt på noen av de figurene og suggesjonene hvormed denne ”opplysningen” gjennomføres i *Stränderna*? Men kommer ansiktet ”under ytan” til syne? Forsvinner det?

Frostensons svar suggererer et både-og. Hennes tilsynekomst er verken klar eller utilgjengelig, men synlig og ubegripelig; den er verken mørkets eller lysets rike, men en synergi av begge. Diktets innledende sider synes å tydeliggjøre dette, både gjennom sine figurer, og gjennom å introdusere epigrammet som en liten poetologisk mise-en-abyme.

Tekstsubjektet *ser* mylderet ”under ytan” og ”kusten” slik Herr Peder ser jomfruen, og fortviler i møtet med det uforståelige likesom den unge mannen som nyss har drept sin elskede. Med apostroferinger, prosopopeia og allegorier skapes en virkelighet, der døden forvandler verden til noe som både viser seg, men samtidig ikke lar seg forstå. Den negasjonen som utsletter jomfruen og forlegger ansiktet hennes ”under ytan”, muliggjør ingen klargjørende abstraksjon. Ei heller forlegger den henne til dødens mørke, fjernt fra verden, men sammensmelter det innsiktsskapende med det uforståelige. Hvis jomfruen allikevel virker fjern, er dette i lys av et metafysisk blick. I motsetning blir hun synlig i poesien verden.

På side 14 gjentas scenariet fra balladen, og det er neppe å gå for langt å assosiere også *Strändernas* jegere, de to ”turkosklädda”, og rådyret de jager til tekstens billedproblematikk:

I går gick två turkosklädda på andra sidan det stora  
buskaget, det frasade från deras vida påskläder. De –  
vittrade något. Blev varse att – ”Är det ett rådjur?”  
”Ett vilt?” Att – något stelnat. De blev ivriga, rörde sig  
snabbare. ”Ta en bild. En bild av det. Ta det!”...  
”Skallgång!”  
Rösterna hesnade...

*Ta det. Slit det, ur sin tillvaro, fasthåll. Gör en bild,  
som som –*<sup>98</sup>

*Strändernas* egne versjon konkretiserer og tydeliggjør den poetologiske dimensjonen: jegernes rop ”*gör en bild, som som –*”, og deres begjær etter å ”’Ta en bild. En bild av det. Ta det!’ ”.<sup>99</sup> Ropet som gjaller mot slutten av strofen, ”*som som –*”, indikerer både poesi – metonymisk, i form av et sammenligningsledd – og død, og etablerer dermed en produktiv forbindelse mellom diktning og død, negasjon og bilde, mellom jegernes rop og poesien. Denne forbindelsen blir, slik det står i den femte linjen, til ”en bild”: Dette ”bildet” opprettholder ikke lenger grensen mellom det som er skjult og det som viser seg, men kun en nesten umerkelig distanse til det fraværet som ellipsen indikerer.

”’Skallgång!’ ”, fra avsnittets sjette linje, manifesterer jaktens karakter og dens resultat: ”Bild[et]” – en imaginasjonsbefordrende tilsynekomst.<sup>100</sup> ”Skallgång” betyr jakt med skjellende hund – og i *Stränderna* er det først og fremst sammenligningsleddet som lyder – men kan også bety ettersøk, manngard. I ”skallgångs” assosiasjonssfære ligger også ”skalle”, dvs. hodeskalle; ”skallar” betyr jo både en som utstøter et skjell, en gjallende lyd, og hodeskaller. Jakten sammenflettes med imaginasjonen i samme ettersøk. Likeså imaginasjonen med likdelen. ”Skallet” er jo poesien som skapes i dens jakt på døden, og som utspiller seg i en ”skalle”, en forestillingsevne, en imaginasjon, som samtidig ligger som en lik-del der i gresset. ”Skallet” klinger altså mellom sine ulike betydninger i *Stränderna* akkurat som sammenligningsleddet gjør det, og plasseringen av ”*som som –*” i slutten av avsnittet, grensende mot et hvitt, akustisk rom som tilsynelatende lar disse ordene runge i teksten, lar oss tro at det er sammenligningsleddet som ”skallar”. Frostenson nøyer seg altså ikke med en tematisering av forholdet mellom jakt og poesi; hun lar sammenligningsleddet ”skalla”. Og hvilket bilde er det da som viser seg i teksten? Om ikke selve ”bildet” av jomfruen som død? Det ”skallet” som lyder suggererer den døden som samtidig er tilsynekomsten av et kunstverk. Språket har blitt forvandlet av ”skallet” likesom jomfruen har blitt det, og tilsynekomsten som skapes er verken dødens eller den lyse dagens; snarere en magisk verden med uklare grenser mellom poesi og virkelighet, der språket fanger inn og dreper.

Påkallelsens kraft resulterer i en uavgrensbar, fargeløs stumhet. Negasjonens magi bevirker en paradoksal tilsynekomst, og kanskje kan vi si at Frostenson her nærmer seg en

---

<sup>98</sup> Frostenson, *Stränderna*, 14.

<sup>99</sup> Den siste frasen står i anførselstegn.

<sup>100</sup> ”Skallgång” står i anførselstegn.

magisk, primordial forståelse av språket: Språket er en besvergelse som er negasjon, og som framkaller et påfølgende ”bilde” som er motsetningsfullt. I ”Språket och den andra” skriver hun:

I folkpoesi, i oral poesi, i tex indianers eller eskimåers diktning møter man ofta språket som just fangstinstrument. Som ett sätt att tämja verkligheten. Att fånga inn djuret, den sköna, Med språket hypnotiserar man och suggerer ett hett åtrått mål. ”Kom lilla säl ska jag fånga dig. Jag fångar dig. Jag *har* dig. Nu är du här.” När jag säger ”jag fångar dig” gör jag det. Språket er stärkt, man lägger tro i orden. Besvärjelse, magi.<sup>101</sup>

Frostenson utforsker, (slik hun også gir uttrykk for i dette essayet), språket som fangstinstrument. I det siste avsnittet finner vi først et mytisk-allegorisk jaktscenario. Deretter ansatsen til en simile, ”*Gör en bild, som som –*”, før similedannelsen avbrytes og får form av et ”skall”, som samtidig *bevirker* den døden den betyr. Men hva skal man kalle et ”skall” som kun består av et sammenligningsledd? Elliptisk? Aposiopesisk? Det skallende sammenligningsleddet tilskrives her en egenverdi – det åpner en verden av negative klanger i både poesiens og de ”turkosklädd[as]” tilværelse, og når avsnittet munner ut i en konstatering at ”havet är havet, en gång för alla –”, nærmer vi oss kanskje det ”bildet” jegerne refererer til. Skallet er et bildet som klinger – i skogen, i teksten, i munnen og i ”skallen”. Suggestivt, som jegernes mørke ærend. Klart i sin ukompromitterbare uutgrunnelighet.

---

<sup>101</sup> Frostenson, ”Språket och den andra”, 5.

## Kap. 2. ”Landet sig Likt”

”The space of appearance”

”...in, i de talrika, de tallösa land. Världens vidaste land. Landet sig Likt” skriver Frostenson i en nesten episk linje mot midten av *Stränderna*.<sup>102</sup> Et uttrykk for at den rollen spatialiteten spiller for Frostenson, kunne man tenke. Fremst kanskje i fotobøkene, fra *Överblivet* og utover, og de flermediale prosjektene gjennom 1990- og 2000-tallet, men også i tilsynelatende enmediale utgivelser. Spatialiteten har her både en konkret og en overført betydning: Landets navn gjør det klart at det er likets land vi snakker om; det er stedet som omgir det vi finner seks fot under – det er graven. Samtidig innledes avsnittet av en liten typografisk sti, en ellipse som leder oss inn i og *ned* i gravstedet, og ”Landet sig Likt” henspiller her på det konkrete stedet den døde kroppen forflyttes til, likesom en negativ utvidelse av imaginasjonen (gjennom en ekspansjon av tekstens figurer). I dette kapitlet vil jeg derfor forsøke å nærme meg hva slags ekspansjon Frostensons sted utgjør. Denne litt kunstlede formuleringen er valgt med hensikt; det viktigste med Frostensons steder er nemlig at de *ekspanderer negativt*. Spatialiteten er forbundet med en negativ utvidelse, og denne utvidelsen med en ekspansjon av imaginasjonen; spatialiteten synonymiseres med poesien selv som en utvidelse av forestillingsevnen til det som viser seg i form av en uutgrunnelighet. Kapitlet om ”Landet sig Likt” er derfor den andre komponenten i min undersøkelse av *Stränderna*, tenkt å supplere og fullstendiggjøre *tilsynekomst* og ”lik-aktighet” med det *stedet* som Frostenson forbinder med forestillingsevnen og som jeg vil kalle negativt .

Dette gjenstår selvfølgelig å påvise, og jeg vil forsøke å demonstrere negativ ekspansjon som selve den poetiske bevegelsen i *Stränderna*. Dette ærendet fordrer imidlertid noen irrganger: Jeg går først igjennom betydningen ”Landet sig Likt” har i tekstens topografiske beskrivelser – delvis gjennom den typografiske dimensjonen og den funksjonen denne har som poetologisk prinsipp – deretter undersøker jeg det fenomenet som kanskje tydeligst viser oss hva denne ekspansjonen er, nemlig det jeg vil kalle teksten ”negative metaforer”, etter at jeg har tatt opp tekstens aller første sted, *Strändernas* sammenholdende åsted: den skjønnne kvinnens grav.

Frostensons variant av den negative imaginasjonsutvidelse er særegen litteraturfilosofisk sett. Etter at Blanchot på 1950-tallet utroper ”ingenstedset” til poesien

---

<sup>102</sup> Frostenson, *Stränderna*, 20.

værensform og påpeker en poetologisk forbindelse mellom den døde kroppens påvirkning på stedet den hviler på og de negerte objektenes påvirkning på språket som omtaler dem, gjør Frostenson denne sammenhengen poetisk når hun i *Stränderna* utroper ”Landet sig Likt” til litteraturens land, og erklærer dets mark for ”jungfrulik”.<sup>103</sup> Fordi de restene det allmenne språket etterlater seg er litteraturens medium, synes Frostenson å mene, er stedet der menneskets levninger synker ned i også litteraturens land – en sammenheng man kunne fristes til å kalle metonymisk.<sup>104</sup> Nedfellelsen av språkresten i teksten er jo en analogi til nedfellelsen av den døde kroppen i landskapet – det er jo de heuristiske parallellen, og den fenomenologiske og materielle nærheten mellom den døde kroppen og stedet den begraves i hensetter oss jo til dette landet, bringer oss via vår forestillingsevne *dit*. Det er med ande ord snakk om en særegen, revitaliserende transformasjon av de poetiske figurenes evne til å forflytte oss, hensette oss, transportere oss. Paradoksal i sin bruk av det etterlatte, avsjede, formløse som imaginasjonsbefordrende medium, om enn ikke i sin anknytning til den stedstenkingen som preger fenomenologien i det tyvende århundrede, og som jeg med Baird har kalt ”the space of appearance”.<sup>105</sup> Jeg tenker her på den forestillingen om at tilsynekomsten forutsetter et ”rom”, og som får fenomenologene til å formulere et mylder av arkitekturfilosofiske og topologiske teorier – ofte i anknytning til litteraturteori. Frostensons fordypning er således et spørsmål om poetologisk refleksjon; om hun kan hende med dette paradoksale stedsmotivet konkretiserer de tilsynelatende uforenlige impulsene i forfatterskapets to akser – etikk og negasjon – samtidig som hun lanserer sin helt egne versjon av billeddiktet og det man kunne kalle en semi-konkretistisk estetikk: ”Ekspansjonen”, være den seg typografisk eller metaforisk, skaper jo samtidig et *skjul* for verdens uutgrunnelighet, et sted den kan være, skjermet for dagens skarpe lys og språkets ubøyelige vilje til å identifisere.

Jeg vil diskutere disse problemstillingene under dette kapitlets gang, men samtidig gjøre det klart at de er selektive. Alt for mye har allerede blitt skrevet om forfatterskapet som åsted for voldshandlinger og om den negativiteten disse stedene emanerer.<sup>106</sup> Man glemmer

---

<sup>103</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256; Frostenson, *Stränderna*, 20, 18.

<sup>104</sup> Det dreier seg om den typen metonymi som i Heinrich Lausberg beskrives som ”the container/content relationship”, hvor oppbevaringsmiddelet, i dette tilfellet graven, nevnes i stedet for dets innhold, dvs. kroppen. Se Heinrich Lausberg, *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*, overs. av Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen og David E. Orton (Leiden/Boston/Köln: Brill, 1998), 258. Metonymi defineres for øvrig ofte som en figur basert på materielle sammenhenger (i motsetning til metaforens komparative struktur), og man kan hevde at Frostensons grav/kropp-metonymi, med dets utpreget materielle karakter, på en særlig måte illustrerer denne billedformens vesen.

<sup>105</sup> Baird, *The Space of Appearance*, 18.

<sup>106</sup> Jeg diskuterer forholdet mellom resepsjonen og min posisjon i neste kapittel, dvs. i det siste avhandlingskapitlet.

gjærne at Frostensons steder er utpreget konstruktive, og dermed også etiske; teksten *skaper* de fysiske og epistemologiske landskapene det tilsynebringer (og som vi forflyttes til); negativiteten ikke bare utsletter, den hegner og fordyper, og virker dermed erkjennessskapende. Her konsentrere jeg meg derfor om ”Landet sig Likt”, om hvordan det fungerer produktivt.

### Diktet som gravsted

Tilblivelsen av et negativt rom som betingelsen for tilsynekomsten og dermed diktet – det er den forestillingen jeg finner uttrykt i dette landet som ligger begravd. Det gjelder dermed selve forutsetningen for det som er det imaginære rommet, og allerede *Strändernas* tittel forteller oss vel at diktets viktigste betingelsen er topografisk. Man kunne kanskje si at ”Landet sig Likt” er navnet på det rommet som åpnes av den suggestive ”lik-aktigheten”: Det er en manifestasjon av hensettelsen til denne erfaringen som imaginasjonen må underlegges.

I *Stränderna* nevnes imidlertid dette navnet kun én gang, på diktets tyvende side. Det femte avsnittet lyder:

...in, i de talrika, de tallösas land. Världens vidaste  
land. Landet sig Likt. Alltid detsamma – *grå, fullt*  
*utslagna blommor, rosor, frasande veck*  
*Strö – strö aska över sanden, deras vidöppna ansikte* – <sup>107</sup>

Denne vakre stedsbeskrivelsen lokker Frostenson for et øyeblikk inn i egennavnet, når hun i andre linje betegner stedet som ”Landet sig Likt”, før hun går tilbake til ubestemmelige eksistensielle betegnelser. ”Landet sig Likt” er et land som er ”sig Likt,” men som navnet indikerer, også likets land, og et land som utstråler den samme selv-likheten som kjennetegner den døde kroppen. Dette underlige uttrykket består av et substantiv, et adjektiv og et refleksivt pronomen. Bruken av stor forbokstav gir frasen karakter av egennavn, og den selvrefleksive adjektivfrasen ”sig Likt” gir landet skinn av noe velkjent og gjenkjennelig, men uten at dette landet på noen måter blir tydeligere for oss. ”Landet sig Likt” synes tvert imot å kunne være konkretiseringen av det semantiske tomrommet diktet hittil har behandlet. Den selvrefleksive billedformen *lukker* frasen for beskrivende elementer, og de adjektivene som karakteriserer dette landet er nettopp paradoksale, underlige, i det de først og fremst beskriver dette landets ubeskrivelighet, uavgrensbarhet: ”Världens vidaste land”, og ukvantifiserbarhet: ”in, i de talrika, de tallösas land”. Det er uansett en poetisk frase som i sitt innhold tydeliggjør

---

<sup>107</sup> Frostenson, *Stränderna*, 20.

diktningens felt og element. For det er nettopp landskapet som er elementet til dette diktet – diktet som tomrom, overflate, opphold og opphør, diktning som gravsted. Uttrykkets doble funksjon av egennavn og suggesjon demonstrerer den nære sammenhengen mellom betydningsreduksjon og erkjennelse, meningsoppløsning og innsikt – slik at de framstår som forutsetninger for hverandre. De første linjenes beskrivelse av en vei ”in” i landet, bør derfor forstås som diktets tilblivelse gjennom dødens negasjon. Samtidig gir bildet av veien inn i landet inntrykk av diktet, dvs. den suggestive innsikten, som en ekspanderende bevegelse.

Kunstferdig flettes egennavnet og likets suggestivitet sammen: Landet er ”sig Likt”, det er ”Alltid detsamma” samtidig som adjektivene som beskriver det understreker dets uavgrensbarhet, ukvantifiserbarhet. Og den fascinasjonskraft som utgår i fra ”Landet sig Likt” kommer vel av den overføringen av den døde kroppens framtredelesform og navn til dette landet, hvorifra det får sin identitet. Landet – og diktet, må man anta – er intet konkret eller personlig landskap, men blir til i jordfestelsen, ved den asken som spres over sanden, som vi vel kan lese som en av Frostesons mange manifestasjoner av det levnings-artede, lik-aktige. Leseren *hensettes* til landet i det øyeblikket veien inn i det beskrives; denne effekten trer i kraft gjennom den hyppige anvendelsen av grafiske virkemidler – blanklinje, ellipsetegn og tankestreker – som jo skaper det visuelle inntrykket av et landskap samt bruken av adverbet ”in” i en eksistensiell så vel som lokativ betydning; veien ”...in” i døden er samtidig veien ”...in” i ”Landet sig Likt”, og ellipsetegnet umiddelbart før adverbet kan leses både som en grafisk markering av en eksistensiell overgang – et menneskets død – og som en typografisk sti, en vei som leder oss inn i landet. Ellipsen repliseres av tankestrekene i andre og fjerde linje, og minner jo om overflater og landskap og konkretiserer ”Landets sig Likts” preg av fravær eller uinntagelig flate; et minimalt visuelt uttrykk som avspeiler landets menneskelig land. Samtidig som denne topografiske og semantiske resten gjøres synlig, modifiseres, gjøres herværende, så å si, gjennom typografiske manifestasjoner. Det som besnærer er det som er åpnet; det som er tomt, som en manifestasjon av en forsvinning. Samtidig som denne forsvinningen gis *uttrykk* gjennom tegn fra det materielle og betydningsreduerte – (for nå å si det med Blanchot, men med relevans for Frostenson, tror jeg).<sup>108</sup>

Kanskje alluderer ellipsen også til den asken som strøs over sanden, og som gir landet det døde menneskets ansikt: ”*Strö – strö aska över sanden, deras vidöppna ansikte –*”. De tre siste linjene beskrives en blomsterprakt, ” – *grå, fullt utslagna blommor, rosor*”, og en knitring i foldene til noe som kan være et kiste- eller likklede: ”*frasande veck*”. En begravelse

---

<sup>108</sup> Haase, *Maurice Blanchot*, 28.



eller askespredningsrituale stilles opp for oss, der nedfellelsen av liket i landskapet gir landskapet den avdødes ansikt gjennom en retorisk vending vi kunne kalle en *negativ prosopopeia*. Ellipsetegnet, de tre punktene som innleder avsnittet, skaper en grafisk konkretisering av askekornene: Det skapes en hentydning til ansiktsformen, punktene danner en grafisk assosiasjon til det ”vidöppna ansikte” som trer fram på sanden. Samtidig viser de oss den fraværskvaliteten landskapets ansikt har; ellipsen prikkene danner understreker ansiktets fraværskvalitet, personifikasjonens karakter av utelatelse; her gis ingen enkel antropomorfering. Prosopopeia er tvert i mot flyktig, negativ, begravet; den trer fram som et mønster av aske mot det landskapet den strøs over. Ansiktsformen den påstrødde asken danner på sanden refererer til et lik, som jo for Frostensons utgjør en negativ kategori, en ubegripelig rest, som bare kan representeres av et fravær.<sup>109</sup>

Asken strøs på sanden – den døde kroppen senkes ned i landskapet, og med dette overtar landskapet likets spesielle framtredelesform. Tematiseringen av landet sier vel ikke mer om lik-aktigheten enn beskrivelsen av liket gjør – det dreier seg igjen om erfaringen av noe uerkjennbart, ubeskrivelig, men det anskueliggjør lik-aktighetens vilkår, det jeg har kalt hensettelsen av leseren til en ny erfaring, transporten av oss til en ny erkjennelse. Tilsynekomsten av verdens uerkjennbarhet innebærer en transport inn i en annen tid, et annet land, en slags epistemologisk oversettelsen som her får en helt konkret uforming, og som jeg har påvist, gir valget av landets navn hint om at denne transporten pågår i tekstens poetiske språk. Det dreier seg om en ustabil semantikk som bevirker en epistemologisk forflytning, og man kunne her fristes til å trekke inn Heideggers refleksjoner om topografi i *Parmenides*, der han bestemmer erfaringen av det ubeskrivelige som en oversettelse til ”hensette[lse av] oss... til en ny bredd”.<sup>110</sup> Vendingen fra en metafysisk erfaring av verden til en mer opprinnelig erfaringsform betraktes av Heidegger som en form for geografisk forflytning, og jeg vil undersøke denne forestillingen nærmere i en senere del av dette kapitlet.

Den siste linjen før prosopopeia lyder: ” – *grå, fullt utslagna blommor, rosor, frasande veck*”. Blomstene er fullt utslagne, men allikevel grå og knitrende; tørre, døde som den asken de hviler på. Sorgbinderiet forsterker innholdet av en nylig avholdt jordfestelse, men advarer oss allikevel mot å forbinde graven med noe så stabilt og meningsdannende som en gravstein eller en kirkegård. Landet gir skinn av et egennavn, av identifikasjon, av et hvilested, med alle dets tegn og symboler, men ”Landet sig Likt” problematiserer samtidig stedets mulighet for å

---

<sup>109</sup> Det dreier seg her om den formen for ellipse som Tormod Eide kaller denne figurens andre hovedform og karakteriserer som ”utelatelser som innebærer at konstruksjonen blir stående ufullført”. Se Tormod Eide, *Retorisk leksikon*, 1999-utgaven, s.v. ”metonymi”.

<sup>110</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12.

identifisere. Akkurat som stedet en menneskekropp stedes til hvile i tar form av et hvilested for det, tar litteraturen form av et hvilested for de språkrestene som er dens medium. Men det er et hvilested av det motsetningsfulle slaget ettersom språkrestens ubegripelighet nedfeller seg i stedet, synker ned i det og lar det kollapse til et ”ingensteds”. Litteraturen er altså ikke noe hvilested i tradisjonell forstand, med det Blanchot kaller ”*her hviler*, fylt inn med navn, velformulerte fraser og identitetsbekreftelser”, men et sted der ingenting etableres eller framstilles.<sup>111</sup> Frostenson bestemmer et slikt *ingensteds* som litteraturens topografi – og som jeg har forsøkt å vise, utvikles *Strändernas* billeddannelse nettopp i retning av det jeg har kalt negative ekspansjoner. Dette gjelder hennes tanker om ”levningen” som litteraturens medium og objekt og forestillingen om levningens effekt på det stedet – den teksten – den hviler i samt hennes insistering på litteraturen som et i essens topografisk fenomen. Frostensons poetikk består nemlig i det vi med Blanchot kunne kalle en ”relasjon mellom hér og ingensteds” som bringer ”ingensteds” hit.<sup>112</sup> Man kan påstå en poetologisk dimensjon i denne relasjonen, og plasserer man *Stränderna* som uttrykk for det man (med en variasjon over Gianni Vattimo) kunne kalle en *svak topografi*, der tekstens steder ikke primært etablerer eller framstiller noe, må relasjonen forstås som fenomenologisk.<sup>113</sup>

#### Et land som ligger begravet

Et gravsted, et ingensteds, et tomrom: Slik kunna man oppsummere den litterære topografien som karakteriserer Frostensons poetikk, og som samtidig befinner seg hinsides litteraturens tradisjonelle rom, fordi dens oppgave jo så ofte er å etablere eller framstille. Frostenson forsøker her å etablere det landet som ikke etablerer, framstille det stedet som ikke framstiller, og poesiens fordel er vel fram for alt at den kan la dette *skje* i teksten:

Sömnen har tagit över ditt ansikte helt nu, inga mer  
frågor. Ser, ser bara:lakan. Mil vita lakan, delad sömn,  
en evighet. Här ligger landet begravt, det andra. Ett

<sup>111</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 259.

<sup>112</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256.

<sup>113</sup> Filosofen Gianni Vattimo opererer gjennom store deler av sitt forfatterskap med begrepet ”weak thought”, eller det vi på norsk kaller ”svak tenkning”. Dette uttrykket referer til den tiltagende svekkelsen av metafysikken som skjer i og med utviklingen av moderniteten, og representerer for Vattimo ikke først og fremst et problem, men snarere de mulighetene for mer komplekse innsikter som inntreer i og med Heidegger og Nietzsche. Se Peter Carravetta, ”What is Weak ’Thought’?: The Original Theses and Context of *il pensiero debole*”, i *Weak Thought*, red. Gianni Vattimo og Pier Aldo Rovatti, overs. av Peter Carravetta (Albany: State University of New York Press, 2012), 3-4. Sin mest interessante utvikling av mulighetsdimensjonen i ”weak thought” gjør imidlertid Vattimo i forhold til etikken, der han bla. hevder at kritikken av metafysikken muliggjør moralsk utvikling, fordi undertrykkende hierarkier og relasjoner etter dette oppfattes som relative strukturer som kan underlegges kritikk og litterær bearbeidelse, og dermed endring. Se Gianni Vattimo, *The Adventure of Difference: Philosophy after Heidegger and Nietzsche*, overs. av Cyprian Blamires (Oxford: Polity Press, 1993), 94.

land som liknar sig mer och mer, som försvinner. Säng-  
himmel, veckad, gulnad på ställen. Bolmande, prickad  
av. Små, svarta anhalter.

Sovande kroppar. Tid.

Skallar: skallgångar. Tid. Att varje natt, höljd i sin  
svepning. Mumlande munnar, mot linne, vit väv, vilka  
okända filmer – <sup>114</sup>

Her beskriver poeten et land som ligger begravt: ”Här ligger landet begravt”, med en inngående topografisk beskrivelse, og med en enda sterkere suggesjon av betydningsreduerte og materielle elementer. Landet beskrives som en serie ”vita lakan” – milevis av dem – og som en sengehimmel med en rekke udifferensierbare materielle kvaliteter. Senghimmelen er ”veckad”, dvs. foldet, den er på enkelte steder gulnet, den utgyder en skylignende damp – den er ”bolmande” – og er ”prickad av”, altså avmerket, hullet av noe som kalles ”Små svarta anhalter” og som kanskje kan referere til sengetøyets mønster og tekstur. Man fristes til å kalle dette en liten metapoetisk allegori – sengetøyet og tegnene på den etablerer et vidt utstrakt landskap, som samtidig er en tekst, og denne effekten sammenfaller med gjentagelsen av ordet for den døde kroppen og likhetsleddet: Landet – sengehimmelen – og diktet – ”liknar sig mer och mer”, og det er vel denne ”lik-ningen” som suggererer deres forsvinning. Den åttende raden fraråder oss jo å forbinde stedet med noe så prosaisk som semantisk stabilitet; ”skallar” betyr jo, slik jeg tidligere har nevnt, både en gjallende lydrekke og hodeskaller, og det ettersøket, den jakten som antydes gjennom ”skallgångar” er vel paradoksal først og fremst ved at den er knyttet til en negasjon av jomfruen, en nedleggelse av henne, men samtidig en tilsynekomst og et epistemologisk landskap som ikke kan bestemmes eller fungerer bestemmende.

I alle tilfeller benyttes denne homonymien påfallende ofte for å suggerere et landskap. Ikke kun eksplisitt, som i det nevnte sitatet, men også gjennom mer dulgte assosiasjoner til liket, som for eksempel på en av diktets første tekstsider der en variant av sammenligningsleddet – ordet ”som” – framsuggerer et gravsted: ”Som – ett dike. En grav. *Som som, sudda ut likhetsledet* – .”<sup>115</sup> Substantivene ”ett dike. En grav” som følger umiddelbart etter sammenligningsleddet aktualiserer sammenligningsleddets allusjon til den døde kroppen. Frasene kan jo både leses som relativsetninger der ”som” innleder to similer, og samtidig som adjektivsetninger, der ”som” utgjør subjektet i setningene og hvor ” – ett dike. En grav” danner karakteristikker av sammenligningsleddets funksjon: Og diket og graven henspeler vel her på den negasjonen av verden sammenligningsleddet medfører; på de

---

<sup>114</sup> Frostenson, *Stränderna*, 17.

<sup>115</sup> Frostenson, *Stränderna*, 12.

døde kroppene – likene – det produserer, men samtidig på det negative rommet denne negasjonen åpner opp. Og når Frostenson i nesten samme åndedrag angir uttrykket ”Under vägen”, antar vel denne frasen en helt konkret dimensjon: ”Under vägen” fungerer ikke kun som et tids- og stedsadverbial med betydningen ”underveis”, men antar i lys av tekstens mange henspeilinger på gravsteder, på negative ekspansjoner, *negative* rom, en konkret betydning av et sted under jorden, under veibanen. Og når teksts subjektet så angir ”Under vägen” som det stedet ”motorn [skal] stanna”, må vi tro at det er på et slikt sted teksten skal utspille seg.

### ”Strävslickad vidd, jungfrulik”

Spatialiteten som betingelse for diktet og dermed tilsynekomsten – det er den tanken som kommer til uttrykk i stedet. Det gjelder med andre ord manifestasjonen av det som er poesien – og allerede diktets typografi forteller oss at den kanskje viktigste forutsetningen heter ”Landet sig Likt”. Man kunne kanskje si at ”Landet sig Likt” er det navnet på det landet som skaper rom for ”lik-aktighetens” tilsynekomst; det er et uttrykk for det rommet ”lik-aktigheten” må komme til uttrykk i.

I *Stränaderna* utdypes dette landet nærmere på side atten, som for øvrig følger umiddelbart etter det forrige sitatet. Det tredje avsnittet på siden lyder:

Det är – denna utsträckthet. Så slät – så förödande  
öppen och döv. Strävslickad vidd, jungfrulik. Mil efter  
mil, av mark, sig lik. Där ingenting mer tycks bry sig.  
Vad sker: vad händer med allt? Vart tar det vägen – det  
som tas emot? Steg, röster, övergrepp, hot...ord,  
ord, otal, förbannelser, böner –  
Det försvinner in, läggs til platsen, sjunker ned.<sup>116</sup>

Den suggestive kraften som utgår i fra stedet kommer vel av den semantiske ustabiliteten som ligger i ordet ”jungfrulik”, og som anskueliggjør vendningen fra litteraturen som et sted der ting etableres og framstilles, til et sted uten navn og identifikasjoner – det vi med Blanchot har kalt en anonym og upersonlig plass. Forsvinningen, ubegripeligheten *viser* seg altså for et øyeblikk i teksten der landskapet beskrives. Denne effekten trer i kraft når Frostenson benytter seg av den homonymien som også gir ”jungfrulik” uklar semantisk og syntaktisk status. Ordet betyr i denne teksten både ”jomfruaktig” og en jomfrus lik, og er således både, slik vår umiddelbare grammatiske impuls dikterer, et adjektiv som beskriver landskapet – kaller det jomfruelig – og et substantiv, dvs. liket – som felles ned i det. Liket av jomfruen

---

<sup>116</sup> Frostenson, *Stränderna*, 18.



Fraværet av metafysikken er ”lik-aktighetens” betingelse. ”Lik-aktig” tilsynekomst krever forsvinning, meningsdannelsen en prosaisering: Erkjennelsen, slik den arter seg som en innsikt i verdens ”döv[het], dens ”utsträckhet”, dens uimottagelighet for beskrivelser og navn, krever en problematisering av sannheten i form av en ”uttöm[ming]” av den. Tilsynekomsten av det jomfruaktige landskapet innbefatter et sted som er ” ’Uttömd’ ”, dvs. redusert, men der imaginasjonen allikevel utvides negativt.<sup>118</sup> Viken ”breder sig inte”, den fordypes, ”ligger, still”: Tilsynekomsten medfører altså ingen utvidelse av erkjennelsen i form av en metafysikk, men snarere fraværet av en; en mangel på innsikt som samtidig manifesterer en annen erkjennelsesform. I fraværet av en beskrivbarhet inntreer en alminnelighet, en anonymisering, prosaisering, som er paradoksal, fordi den består i en erkjennelse av stedets morbide uutgrunnelighet.

### ”Übersetzung”/ ”Übersetzung”

*Stränderna* bejaelse av den døde kroppen hviler altså på det rommet den viser seg i: dens hvilested. Kanskje like mye som noen annen modernist har Frostenson kretset rundt dette stedet. Som konkretistene har hun etterstrebet en visualisering av det, ved hjelp av typografiske og ortografiske virkemidler, og jeg kommer nærmere inn på dette og det jeg har kalt stedets semi-konkretistiske dimensjon om noen sider. Imidlertid vil jeg i første omgang minne om at dette stedet må forstås i lys av dets etiske funksjon. For å utdype dette gjør jeg nå en ekskurs, vender tilbake til *Strändernas* epigram samt søker støtte i noen bemerkninger fra Martin Heidegger som sinnrikt forsøker å sammenbinde ”det andre stedet”, (det han kaller en ”en ny bredd”), med etikken og den moderne poesiers muligheter.<sup>119</sup>

Et sitat fra den anonyme balladen ”Jungfrun i hindhamn” danner som nevnt epigrammet til *Stränderna*. Her fortelles med en slags paradoksal presisjon om et sted, et topografisk fenomen, der hinden kommer til syne: ”se djuren under ö”. Stedets identitet er uklar; assosiasjonene til frasen går umiddelbart til ”øy”, og uttrykket kan ifølge Tigerstedt og Ståhle bety et sted langs med en strand med en øy liggende rett utenfor, men betydningen er usikker, og som Frostenson selv påpeker i essayet ”Balladens rader”, dreier det seg om et uttrykk som typisk for balladgenren har løsrevet seg fra sin opprinnelige betydning og blitt

---

<sup>118</sup> Ordet ”Uttömd” står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>119</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12.

betydningsløst, formelaktig og ubegripelig.<sup>120</sup> Imidlertid, hevder hun, kan uttrykket også bety et sted langt borte:

En avlägsen, och okänd plats. ”Han rider sig så arla ut/som fogeln under ö”. En plats för det främmande, och dolda. Under ö är en slags mellanplats, en gränsplats, och en okänd ort. Det är den ständiga mötesplatsen för man och kvinna eller, rättare sagt, för jungfrun och riddaren, de ännu ogifta. Dit måste riddaren rida, ofta genom vatten, för att hämta sin mö. Jungfrun är svept i sobel och mård, och i sin orörda hud, hon är ännu förborgad, dold och instängd, i sin kropp som i sin jungfrubur. Hon är något som likt platsen, måste upptäckas och avtäckas.<sup>121</sup>

Et ukjent sted som viser seg for oss altså, og Frostenson henleder også ”under ö” til ”ögat”:

”Steget mellan ’ö’ och ’öga’ är inte stort, ögat är ju en liten ö” sier hun i samme essay, og ”under ö” kan vel med utgangspunkt i en slik fortolkning best forstås som en tilsynekomst. Det dreier seg om det Frostenson kaller ”en poetisk bild av stor kraft, foreningen av ’se’ och ’under ö’. En bild man aldrig kommer under – en bild för det osägliga – ”, og man fristes til å hevde en parallell mellom dette uttrykkets semantiske ustabilitet og den tilsynekomsten det beskriver. Uttrykkets uklare semantikk – dets udefinerte semantiske rom – suggererer stedets ubegripelighet, og når man leser at ”under ö” også kan bety skjebne, fristes man til å tenke at det er diktets skjebne som her beskrives.<sup>122</sup>

Epigrammet underspiller stedets identifiserende elementer. Stedet beskrives ikke – det suggereres gjennom ”under ös” ulike betydninger – for i stedet å framstilles gjennom en nesten fenomenologisk utforskning av de to protagonistenes forhold til det. Jomfruen beskrives som unnflyende, lekende. I de delene av balladen som ikke siteres i *Stränderna*, skjuler hun seg gjentatte ganger bak røtter, kvister og veltede trær for å unnfly pilen, mens hennes ”skjulthet” stadig viser seg og utgjør hennes fremste karaktertrekk. Herr Peder er ettersøkende, sporende, lokaliserende, men skyter seg selv til slutt i sin ”hjärterot” – hjerteroten en parallell til den sikkerheten og begripelsen han søker, og som han paradoksalt nok må oppgi når jomfruen kommer til syne.

Sted, og dermed tilsynekomst, skiller jomfruen fra herr Peder; han er like ettersøkende som hun er unnflyende. Men jomfruen er også en annen enn hun var mens hun ennå var i live; nå er hun ikke lenger den lekende hinden, men blodet som renner, som det heter seg i omkvedet. Hun er død. ”Lik-aktigheten” er selvfølgelig det som på avgjørende vis skiller henne fra herr Peder – som gjør henne utilgjengelig. Samtidig – med ”under ö” sine tre

---

<sup>120</sup>Tigerstedt og Ståhle, *Sveriges Litteratur*, 201-202; Katarina Frostenson, ”Balladens rader”, *Halifax* 6 (1992): 217.

<sup>121</sup>Frostenson, ”Balladens rader”, 217.

<sup>122</sup>Tigerstedt og Ståhle, *Sveriges Litteratur*, 192; Frostenson, ”Balladens rader”, 218.

betydninger av ukjent sted, tilsynekomst og skjebne, suggererer Frostenson døden som et topografisk fenomen – skilt fra det stedet de levende befinner seg på. Når teksten meddeler at den døde hinden viser seg, er det ”under ö”. Frostenson antyder en spatial kontekst for hennes tilsynekomst, og viser dermed både det imaginære og det epistemologiske rommets betydning for erfaringen av hennes ubegripelighet. ”Under ö” er et slags ingensteds, og kan leses som en foregripelse av dette underlige ”Landet sig Likt”; Frostensons suggesjon av de dødes verden.

Jeg skal ikke berøre alle de kjønnteoretiske og fenomenologiske problemstillinger epigrammet åpner for, men stanser ved det jeg med Baird har kalt hindjomfruens ”space of appearance”.<sup>123</sup> Beskrivelsene av hinden som plassert på et sted langt borte – et fremmed og ubegripelig sted – der hun samtidig viser seg, speiles av de tankene Frostenson formulerer i et essay fra *Strändernas* utgivelsesår. Der beskriver hun døden som ”något annat: en skuggvärld, ett fantomrike”, og hun insisterer på denne verdenens nødvendighet i kunsten, dens paradoksale status som betingelse for kunstens liv.<sup>124</sup> Et år tidligere, også i et essay, skriver hun om det hun kaller en ”scen”, ”en avstånd”:

...ett fält, eller rättare sagt: en slätt, en öppen plats, tom, så när som på några streck, ett par punkter, ljudsignaler. En kal, sparsam dekor. Här kommer jag in i ett vakum, jag vill säga: i ett underbart tomrom. Ett vitt rum, ett gränslöst ansikte. Ritualen är att stå vid kanten, att börja gå över platsen. Närmandet till den där platsen, den där heliga platsen, är ett evig kommande och gående, som att ständigt nalkas och stötas bort. Den platsen, slätten, är lika med ett ansikte för mig. Eller kanske: ett ansiktets frånvaro. En ständig besvärjelse av något. Det finns ett absolut framför och absolut bakom, och ibland – rätt ofta – en vilja att överskrida, att gå över gränsen.<sup>125</sup>

I *Stränderna* utvikles disse tankene først og fremst gjennom anvendelsen av forestillingen om et sted som lar verden være fraværende, men samtidig vise seg, som ett av diktets tematiske omdreiningspunkt. Men epigrammet reiser samtidig spørsmålet om mulighetene for å plassere herr Peder i forhold til dette stedet og forutsetningene for innsikten det forlener han med. Trer han inn i det? Betrakter det på avstand? Eller begge deler? Herr Peder manifesterer tilsynelatende en stedsoverskridende posisjon; i balladens første strofer forfølger han jomfruen gjennom skogen; strofene er en slags katalog over hindens gjemmesteder, ”en qwist”, ”en lågh”, en roth” og herr Peders forsøk på å finne henne. Samtidig er lokaliseringen av henne subjektsutslettende; når han feller henne og finner ”sin fästemes hårlockar små” tar han sitt eget liv.<sup>126</sup> Og hva betyr herr Peders forhold til stedet for det som kan leses som epigrammets allegoriske nivå og som utgjør *Strändernas* hovedtema: poesiens vilkår?

<sup>123</sup> Baird, *The Space of Appearance*, 18.

<sup>124</sup> Frostenson, ”Språket och den andra”, 6.

<sup>125</sup> Frostenson, ”Scener”, 15. Min ellipse.

<sup>126</sup> Tigerstedt og Ståhle, *Sveriges Litteratur*, 202.



*Stränderna* svarer selvfølgelig selv (på den neste siden) med oppfordringen til å ”gå ut över marken”: ”...som anden i flaskan snor sig en röst. Gå, säger rösten, gå, gå, gå ut över marken – gå den ren, gå den rak – gå tills att marken, tills blicken dras av...en våg.”<sup>127</sup> Som jeg nevnte i forrige kapittel, (og som man kan se i appendiks A), utgjør epigrammet den første siden av i alt seks upaginerte sider, hvorav ytterligere tre er med tekst og tre er uten, og de påfølgende sidene kan vel leses som typografiske konkretiseringer av det stedet teksten beskriver snarere enn teksttomme rom. Dette er det stedet teksts subjektet skal gå inn i og der tilsynekomsten skjer. Det dreier seg altså om en topografi som er diktets skjebne og som allerede ved tekstens begynnelse etableres, og når Frostenson to sider senere skriver ”en våg” og ellers lar siden stå tom, må vi vel forstå dette som en grafisk skisse av dette stedet som ikke kan utsies eller på alminnelig vis erfares; tilsynekomsten av ”en våg” hviler på hensettelsen ”under ö”, en forflytning som diktet suggererer gjennom dette uttrykkets betydninger av ”öga”, ”ö” og ”öde”. Nettopp denne dialektikken, der en tilsynekomst betinges av hensettelsen til et annet ”sted” som samtidig fungerer suggestivt har fascinert Martin Heidegger, som har egnet dette mye plass i *Parmenides*, særlig i den første forelesningen med de berømte sidene om ”Übersetzung”.<sup>128</sup> Heidegger utvikler her tanken om at den tilsynekomsten poesien etterstreber har hensettelsen, en ”Übersetzung”, som forutsetning. Heidegger kaller dette for ”oversettelsen (Übersetzung) til en ny bredd” og fortsetter, ”Såkalt oversettelse (Übersetzung) og parafrase er alltid sekundær og følger etter oversettelsen (Übersetzung) av hele vår væren til sfæren av en transformert sannhet. Kun når vi allerede er omfattet av denne oversettelsen (Übersetzung) er vi under ordets omsorg.”<sup>129</sup>

Sitatet demonstrerer kompleksiteten i Heideggers resonnement, når han ved hjelp av en betoningsvariasjon leder oss fra ”Übersetzung”, som er en oversettelse til en annen erfaringsform, til ”Übersetzung” som er sekundær og metafysisk og som Heidegger assosierer med abstraherende lesninger av poesien. Det siste poenget henspeiler både på noen linjer i *Unterwegs zur Sprache*, der det dreier seg om metaforens tilknytning til metafysikken – men

<sup>127</sup> Frostenson, *Stränderna*, upaginert side. Som jeg nevner innledningsvis, dreier dette seg om Frostensons egne ellipser.

<sup>128</sup> Heidegger, *Parmenides* 10, 12, 13. Disse sidene er svært omdebatterte i Heidegger-resepsjonen, ikke minst fordi Heidegger på dette punktet regnes som svært uklar. Imidlertid påpeker Eliane Escoubas den sentrale sammenhengen i Heideggers tenkning: at Heidegger utvikler sin kritikk av metafysikken i relasjon i ulike varianter av begrepet ”oversettelse”, og ”oversettelsens” evne til å bevirke ulike erfaringer: ”Two themes are here interlaced: the theme of truth – ἀλήθεια – as a Parmenidean ’basic word’ (*Grundwort*) and the theme of translation (*Übersetzung*) as a mode according to which truth is thought and unfolded in the course of the history of being.” Se Eliane Escoubas, ”Ontology of Language and Ontology of Translation in Heidegger”, i *Reading Heidegger: Commemorations*, red. John Sallis (Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1993), 342.

<sup>129</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12.

også på et avsnitt i *Der Satz vom Grund*, der Heidegger påpeker at ordene ”metafor” og ”Übersetzung”, (eller ”Übertragung”, som er et likeartet uttrykk Heidegger også bruker) deler betydning.<sup>130</sup> ”Metafor” kommer jo slik jeg innledningsvis nevnte av ”meta” som betyr ”over”, og ”phérein” som betyr ”føre” eller ”sette”, og lar seg, slik Heidegger gjør, lett oversettes til ”Übersetzung” eller ”Übertragung”. I denne forbindelsen utvikler Heidegger en parallell tanke om en ”oversettelse” som ikke er metaforens, men som snarere dreier seg om den tilsynekomsten som kan finne sted når leseren evner å *lytte* til ordenes ”u-hørte” betydningslag.

I denne sjette delen av *Der Satz vom Grund* (i et metodologisk resonnement som for øvrig danner mønster for hans egne lesninger) beskriver Heidegger den lyttingen som virker tilsynebringende. Også her snakkes det om ”Übertragung”, men i betydning av den ”oversettelsen” som lyttingen til ord og frasers intonasjons- og uttalemuligheter gir. Denne ”oversettelsen” har sitt grunnlag i den suggesjonen de rytmiske, grammatiske og semantiske variasjonsmulighetene en gitt frase rommer, og danner for Heidegger grunnlag for innsikt som ikke er metafysisk, men snarere bringer en innsikt som tidligere var ”uhørt” (Un-erhört). Det som Heidegger søker er den ”oversettelsen” – og jeg siterer de kanskje mest karakteristiske vendingene i denne teksten – som er en fortolkningsaktivitet som ikke er basert på ”distinksjonen, om ikke den fullstendige separasjonen mellom det sanselige og det oversanselige, det fysiske og det abstrakte” og ”som normativt determinerer Vestens tenkning”, men snarere, å ved hjelp av suggesjoner få betrakte det som abstraksjonen skjuler, en ”andre bredd”, det som viser seg i sin forsvinning.<sup>131</sup>

Man kunne tenke seg en parallell mellom Heideggers utlegning av ”Übersetzung” i *Parmenides* og *Der Satz vom Grund* og Frostensons tanke om en forflytning til ”Landet sig Likt”, og det finnes flere argumenter for dette: Heidegger skaper en filosofisk begrepsutvikling av den ”oversettelse” som i hans behandling både blir til ”metafor” og til en hensettelse til en annen bredd. Han er videre fenomenologisk i det at han lar denne utviklingen bero på en lytting til ”Übersetzung” sine intonasjonsmuligheter, på betoningen av henholdsvis ordets første og andre ledd, og postulerer ”lyttingen” til språkets materielle dimensjon som en forutsetning for erkjennelse. Han er topothesisisk i det at hans lyttende anstrengelser tjener en forflytning, den imaginære og epistemologiske hensettelsen til en erfaringsform hvor det ukjente viser seg. Og til slutt er han også etisk, i og med at hans lyttende hensettelse tjener en moralsk hensikt: Som det framgår av *Parmenides*, etterstreber

---

<sup>130</sup> Heidegger, *On the Way to Language*, 100; Heidegger, *The Principle of Reason*, 47, 48.

<sup>131</sup> Heidegger, *The Principle of Reason*, 48; Heidegger, *Parmenides*, 12.

han å gi uutgrunneligheten et "ly", et "hegn" som beskytter den mot den gjennomlysende abstraheringen – og framholder poesien som skaperen av dette stedet.<sup>132</sup>

Man kan selvfølgelig ikke redusere Frostenson til en Heidegger-parallell, men Heideggers "Übersetzung" er allikevel beslektet med det Frostenson senere i teksten kaller "en översättning".<sup>133</sup> Heidegger utforsker metaforen og andre overføringsformer via "Übersetzungs" etymologi og betoningsmuligheter. Det kjenner vi igjen fra Frostensons undersøkelse av sammenligningsleddet, dets ulike betydninger og grammatiske varianter, der det heter seg av verden enten er "jungfrulik", "sig lik" eller "liknar sig mer och mer". Den epistemologiske og topothesiske forflytningen som følge av denne suggestjonen, er som det framgår av dette kapitlet, en viktig dimensjon i Frostensons syn på denne hensettelsen. Hun er også etisk i det at denne forflytningen tjener et moralsk formål; framholdelsen av uutgrunneligheten som en absolutt verdi, og poesien som "lyet" omkring denne. Denne etikken er imidlertid paradoksal fordi den krever den tilsynekomsten som er likets, dvs. språkets negasjon av sitt objekt. Frostensons "Landet sig Likt" ligger derfor nærmere dødens land enn det mer ubestemmelige ubegripelighetens rike som finnes hos Heidegger og framstår som mer morbid, og som et antagende av den spesifikke ubegripeligheten døden forlener verden med. Et land som er "Jungfrulik", "sig Likt", "liknar sig mer och mer" er jo først og fremst ekspansjoner av diktets epistemologiske topografi til å romme den tilsynekomsten som er særegen for liket og som av Frostenson utvikles til en "lik-aktighetens poetikk". Heidegger søker en bevegelse henimot det ubegripelige gjennom en serie oversettelser: Frostenson hegner om det ubegripelige gjennom gravens ekspanderende negasjoner.

### Negativ fordypning

Heidegger og Frostenson minner om hverandre i det de begge tenker om etikken gjennom topografiske beskrivelser, og begges tekster kan vel kanskje kalles topothesier, men der Heidegger strever etter å forlate metaforen (en "Übersetzung" vekk fra "Übersetzung" synes forutsetningen for etikken å være), forsøker Frostenson å utdype metaforen, negativt så å si, for å skape dette "lyet" for det ubegripelige når hun skriver<sup>134</sup>:

---

<sup>132</sup> Heidegger, *Parmenides*, 133.

<sup>133</sup> Frostenson, *Stränderna*, 41.

<sup>134</sup> Om Heideggers lykkes med en slik streven er imidlertid et omtvistet spørsmål i Heidegger-forskningen. En fin introduksjon til denne problemstillingen er Guiseppe Stellardi, *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor: Imperfect Thought* (New York: Humanity Books, 2000), som på side 133 konkluderer med at metaforen i Heideggers tekst vender tilbake: "Expelled, metaphor comes back, uninvited, all the time, which would explain the occasional reaction, at times almost violent, of the author and master." Klassisk er Paul Ricoeurs diskusjon av temaet i *The Rule of Metaphor* fra side 280 og utover, og Jaques Derridas høyinteressante

Kullen är inte riktigt hög, det finns inget riktigt högt här. Huset ligger alltså inte högt, det finns andra hus i närheten. Det är en allmänning runt, ingen vildmark. Havet finns, visserligen, alldeles nära. Havet, krypan- de. Grått eller vitt. Vaggande, åter och an. Med eller utan vågor. Skvalpar, med vita gäss eller spegelblankt. I bleke, i storm. Oljigt, turkost. Med bränningar, fullt av tång eller glasklart: en spegel, en brunn, en förlorad sal...

Men havet är bara havet, ingenting annat – *Ge det inga namn, stanna framför bara* –<sup>135</sup>

I dette avsnittet, fra en av bokens første sider, beskriver Frostenson havet uten metaforens idealiserende potensiale, men med et desto større rom for verdens ubegripelighet. Den åttende og niende linjen minner jo om en metaforkjede; havet er ”en spegel, en brunn, en förlorad sal...” Metaforene har jo i denne avhandlingen blitt presentert i form av dens implisitte elementer, sammenligningsleddet, og det som ofte kalles dens eksplisitte variant, similen.<sup>136</sup> ”Selv-likhet” og ”lik-aktighet” var blant de fenomenene jeg påviste i første kapittel, og ”Landet sig Likt” og et land som ”liknar sig mer och mer” støtte vi på i dette kapitlets behandlingen av ”hensettelsens” evne til å lede oss inn i den døde kroppens rike. I *Stränderna* får imidlertid denne billedformen også en mer tradisjonell anvendelse – om enn uten det som ofte refereres til som metaforens metafysiske dimensjon. Det dreier seg selvfølgelig om en av Frostensons vanskelig fortolkningsbare billedserier, men linjen er slående; bruken av kolon skaper inntrykk av en direkte formulert tanke og etablerer en sammenheng mellom havet og et rom som er tapt eller skjult for oss. Metaforene gjør således rom for fravær – med metaforene skaper Frostenson en fraværets topografi, lar metaforene skape seg som steder, og man bør merke seg at denne metaforiske topografien repliseres av det påfølgende ellipsetegnet og en nesten hel blanklinje. Det er nærliggende å tenke seg en sammenheng mellom tegnet for fravær, ellipsen, og metaforkjeden. Ellipsen og blanklinjen skaper et tomrom i teksten som repliserer frammaningen av en ”förlorad sal”. Det er også nærliggende å assosiere ellipsen og blanklinjens grafiske former til en speil- eller vannoverflate; punktlinjen og den tomme lineære formen kan leses som en assosiasjon til en vannmasse som kun er tilgjengelig for oss gjennom sin overflate, slik ”en brunn” er det, eller til den vannlignende overflaten ”en spegel”

---

essay ”Metaforens tilbaketrekning”, hvor Derrida på side 50 hevder at ”den heideggerske tekstens metaforiske styrke er rikere og mer avgjørende enn hans teser om metaforen”.

<sup>135</sup> Frostenson, *Stränderna*, 13.

<sup>136</sup> Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 24.

utgjør.<sup>137</sup> Metaforen – eller det fraværet som skapes i disse metaforene – er altså manifest typografisk, linjene ser jo ut som havets eller speilets spatiale manifestasjon.

Den tiende linjen minner også om en metafor – ”Men havet är bara havet, ingenting annat” – men er samtidig elliptisk. Setningen minner om innledningen av en metafor, men det andre leddet, metaforens billedledd, er avskåret på en måte som er en hyppig tilbakevendende retorisk variant i Frostenson dikt, og havet refereres i stedet til seg selv. Denne selvrefleksive billedformen synes å replisere den foregående linjens negative utdypning: Hvis havet er ”förlorat” kan det vel heller ikke beskrives på vanlig vis, men befinner seg som en negativ mulighet i språket, et tautologisk eller selvrefererende potensial som må realiseres. Kanskje Frostensons sted er et hensatt et, et sted som har blitt oversatt til en betydningsreduert grafikk, men som allikevel bevarer assosiasjonene til det geografiske steder? Og som i tillegg til å være usammenlignbart, dvs. ”ingenting annat”, er både ”ingenting” og ”annat”?

Den påfølgende setningen, ” – *Ge det inga namn, stanna framför bara* – ”, underbygger vel det man fristes til å kalle stedes negative ekspansjon. Det subjektet skal gjøre er vel å gi havet ingen navn, la navngivningen – dvs. diktet – opphøre. Eller snarere gi havet navn som en intethetens; betydningsreduerte navn som tømmer språket for identifikasjoner og beskrivelser. ”*Inga namn*” er altså både ingen navn og ingentingens navn. Uttrykkets tvetydighet til tross gis frasen den aller sterkeste, det kursiverte imperativets, form; ”*inga namn*” er det navnet som lar det ubegripelige landskapet tre fram for oss som uerkjennbart, og vi må her tenke oss disse navnene som en negativ utvidelse av det idealiserende, meningsdannende språket.

Den femte til åttende linjen foregriper denne påstanden med en slags suggesjon, eller det vi innenfor det syntaktiske begrepsapparat kunne kalle paratakser. Parataksen defineres jo ofte som ”en frase som består av to eller flere likeverdige deler...” og som sammenbindes av en sideordnende konjunksjon;<sup>138</sup> Havet finnes i umiddelbar nærhet, det ”finns, visserligen, alldeles nära”, men er samtidig ”Grått eller vitt”, ”Med eller utan vågor”, det ”Skvalpar, med vita gäss eller spegelblankt”, det er ”Med bränningar, fullt av tång eller glasklart”. Den sideordnende konjunksjonen ”eller” kan leses som uttrykk for havets omskiftelighet, dets vekslinger mellom ulike tilstander, men kan også leses i sin betydning av ”enten-eller”, dvs. som gjensidig utelukkende karakteristikk, eller som ”verken-eller”, som kansellerer

---

<sup>137</sup> I følge Hans Biedermann forstås *brönnen* i gamle verdensbilder ofte som en passasje ned til underverdenen, eller til ” ’vannene i dypet’ der hemmelighetsfulle krefter skjuler seg”. På samme vis forstås speilet, eller den speilaktige overflaten til en vannmasse som tilsynelatende av en ”motverden”. Se Hans Biedermann *Symbolleksikon*, overs. av Finn B. Larsen (Oslo: J.W. Cappelens forlag, 1992), 59-60, 359.

<sup>138</sup>Lars Anders Kulbrandstad, *Språkets mønstre: Grammatiske begreper og metoder* (Oslo: Universitetsforlaget, 2005), 197.

adjektivene fullstendig, og den trefoldige gjentakelsen av konjunksjonen gir avsnittet en suggererende karakter som speiler havets egen bevegelse, dets ”Vaggande, åter och an”.<sup>139</sup> Det dannes en parallell mellom havets bevegelser og avsnittets setningsplan, mellom havets vugging og de korte, ugrammatiske setningenes bølgelignende kvalitet der det foranstilte adjektivet destabiliseres av det påfølgende, før en ny, parallell setning innledes. Hvis det virkelig er havets bevegelser som suggereres, samtykker de altså ikke til språket betydningsdannelse, men fordyper snarere negativiteten. Og konkretiserer den havets ”vägran, till varje form av jämförelse” som jeg påpekte i et tidligere kapittel.<sup>140</sup>

### Det primordiale

Frostenson tilskriver altså metaforen evnen til å etablere det vi kunne kalle ”ein Wo” – et sted – som hegner om verdens uutgrunnelighet, mens metaforen for Heidegger fungerer abstraherende.<sup>141</sup> Snarer enn å som Heidegger forlegge metaforen til metafysikken, og via ”metafors” etymologi suggerere en ”Übersetzung” vekk i fra metaforen, hensetter Frostenson oss til dette ”stedet” ved å utvide metaforen negativt. Denne utviklingen fortsetter på de to påfølgende sidene, der metaforen utvides til det primitive og animalske: Frostenson utvider metaforen ontologisk og epistemologisk og skaper en verden som er langt borte og for lenge siden, men som samtidig finnes her og nå i våre møter med havet. Jeg har sitert noen linjer av det første avsnittet tidligere, men de tåler vel å leses en gang til:

Hela kroppen blev stående, blixstill, ett med sig  
själv: vad var det som vaknade? Havet skymtade, vag-  
ande, grått mellan stammarna, knappast en lyssnare.  
Ett urdjur, dövöra, trögdjur, avlägset... Nej, havet är  
havet, en gång för alla –

Och om rösten kommit ut, det låtit höra sig?

Vad var det som lösgjorde sig, som skruvade sig hela  
Vägen upp, ur det trånga röret. Som sakta tog sig fram  
och kom ut, över munnen. Som – slam, ett urskak. Ett  
sista läte som tog sig ur –

Kvidet –

– Ett namn?

– Var var du?

– Vad hörde du: *vad var det du hörde?*

Som hinnan veckades, ytan rös –

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

<sup>139</sup> Konjunksjonen kan fungere både ”inklusivt”, dvs. siderordne to ledd som ikke utelukker hverandre, og ”eksklusivt”, dvs. sideordne ledd som utelukker hverandre gjensidig. Se *Bokmålsordboka*, 1986-utgaven, s.v. ”eller”.

<sup>140</sup> Frostenson, *Stränderna*, 29.

<sup>141</sup> Heidegger, *Parmenides*, 50.

”Som att lyfta av en mantel.”

”I namnet av ingenting kröner jag dig.”

”Utanför dig blir jag till.”

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

”I bara, ett, bländande...”

Anrop, namn, röster – den kom ur gången, första gången, somnade, väcktes igjen. I natten: rösten om havet, vems det nu var. Minnet av var den kom är exact: det var vid det stora diket. Blicken sjönk, ”som i en brunn” ...Rösten mumlade om och om igjen, samma sak: sin bön, att få rentvå havet. Att tvätta bort namnen, låta det vara. Vara, en enda vid yta. Yta och djup. Bara just detta: det ofattbart andra –

”O natur, kunde vi sluta – ”

Men ända: det där skvalpandet...Skvalp – andet. Eller: prasslandet av den elastiska ytan. Grådjuret, spänt. Utsidan, utan blick, utan öga –

Havsseglet.

Skalet, det renaste, släta –

Utblickandet som liknar, och liknar, försvinner –<sup>142</sup>

Havet beskrives her som et ”urdjur”, og inntrykket er vel at dette dyret ikke kan nåes, men befinner seg ”avlägset”. Vi er avskåret fra det på grunn av dets plassering ved verdens begynnelse og fordi det på tross av å utgjøre menneskehetens opprinnelse, er et dyr og således fremmed fra vårt vesen. En mulig betegnelse på dette forholdet kunne være det *primordiale*. Det er en mulighet, både på grunn av den kronologiske fordypningen og den ontologiske negativiteten dette begrepet manifesterer og som ”urdjur” assosierer til. Det er altså det *primordiale*, den temporale avsondretheten og ontologiske fremmedheten til ”urdjuret”, som anskueliggjør havets ubegripelighet, og som i stedet lar det ”skymta” mellom trærne: ”Havet skymtade, vaggande, grått mellan stammarna”; den kronologiske og ontologiske negativiteten skaper rom for havets uerkjennbarhet.

Det *primordiale* arter seg som en immobil, før-bevisst tilstand. Slik er det vel mulig å lese de to tilstøtende leddene i metaforkjeden: ”dövöra, trögdjur”. Havet beskrives som et døvt øre, som i uttrykket ”vända dövörat till”, eller på norsk, ”vende det døve øre til” og som et dovendyr. Det er ”knappast en lyssnare”, men befinner seg som en udifferensierbar, grå masse som skimtes mellom trestammene, og metaforene kan her minne om den interessen for dyrets bevissthetsformer vi finner bla. hos Nietzsche. I *Also Sprach Zarathustra* og *Jenseits von Gut und Böse* diskuterer Nietzsches dyrets umiddelbare, mer instinktdrevne tilnærming til verden, og framholder denne som en modell for menneskets, som for han kjennetegnes av en

---

<sup>142</sup> Frostenson, *Stränderna*, 14-15.

mangel på åpenhet.<sup>143</sup> Det dreier seg om den privilegerte erfaringen av verden som et førbevisst sinn kan gi, og når Frostenson skriver at "Blicken sjönk, 'som i en brunn' ", er det vel utvidelsen av vår imaginasjon til en slik fordypet, ikke-objektiverende erfaring hun mener.<sup>144</sup> Fordi havet ikke har objektbevissthet kan det heller ikke objektiveres, synes Frostenson å mene, men må snarere befinne seg som en fordypning i teksten, en negativ utvidelse av metaforen, som anskueliggjøres av ur-dyrets epistemologi. Beskrivelsen av havet som et "urdjur, dövöra, trögdjur" er således både anskueliggjøringen av havets uerkjennbarhet og modelleringen av en bevissthetstilstand som lar oss erfare denne uerkjennbarheten. Og ellipsetegnet som følger umiddelbart etter lar seg vel lese både som et tidssignal som konkretiserer den temporale avstanden mellom menneske og "urdjur", og som en manifestering av det fraværet av objektbevissthet dyret har.

Det speilet, brønnen og den tapte salen som ellipsen tegnet i forrige avsnitt gis her en temporal og ontologisk ekstensjon, og vi nærmer oss igjen det språket *Stränderna* bestemmer som "namnet av ingenting". Dette er et språk som lar seg høre: "Vad var det som lösgjorde sig, som skruvade sig hele vägen upp ur det trånga röret. Som sakta tog sig fram och kom ut, över munnen. Som – slam, ett urskak. Et siste läte som tog sig ur – ". Utdypningen av metaforen åpner språket for lave, betydningsreduerte elementer som manifesterer den ubegripeligheten havet karakteriseres av. Røsten som "skruvade sig" er et "slam" som samtidig er "ett urskak", og "slam" lar seg vel her forstå både som et onomapoetisk uttrykk som betyr smell eller slag, og i sin mer konkrete forstand, som en urmasse, som gytje eller leire fra tidenes morgen. Havet lar seg her høre som "det där skvalpendet...Skvalp – andet". "Ande", som betyr sjel eller ånd, beskrives her som en ledd i en skvalpelyd, og forståelsen av havets vesen som et auditivt, materielt fenomen reflekterer vel den primordialiteten havet tilskrives. Som "grådjuret" er havet "utan blick, utan öga – ", dvs. et slett uintagelig skall som ikke kan inntas epistemologisk og som eksisterer uten bevissthet om sin omverden.

---

<sup>143</sup>Christa Davis Acampora og Ralph R. Acampora karakteriserer Nietzsches filosofi som et "dyreinventar". Se Christa Davis Acampora og Ralph R. Acampora, innledende essay til *A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal Beyond Docile and Brutal*, red. Christa Davis Acampora og Ralph R. Acampora (Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2004), xxi; T.J. Reed knytter Nietzsche til "an animal critique of man as a creature which has lost its 'gesunden Tierverstand' ". Se T.J. Reed, "Nietzsche's Animals: Idea, Image and Influence" i *Nietzsche: Imagery and Thought*, red. av Malcolm Pasley (London: Methuen, 1978), 160; Christopher Janaway hevder at Nietzsches filosofi etterstreber et menneske som er "zoological, anatomical, physiological", will reveal the human subject as an animal, the intellect as 'springing from the organism' ". Se Christopher Janaway, "Nietzsche, the self, and Schopenhauer", i *Nietzsche and Modern German Thought*, red. av Keith Ansell-Pearson (London/New York: Routledge, 1991), 121.

<sup>144</sup>Frasen "som i en brunn" står som vist i anførselstegn i teksten.



Denne fremmedgjøringen er samtidig en opphøyelse. Omtaler man havet i ”namnet av ingenting” eksalterer man det samtidig: ” ’I namnet av ingenting kröner jag dig.’ ”<sup>145</sup> Frostenson er interessert i denne eksaltasjonen som noen sider senere tar form av en dronning i verdens midte: ”Drottningen. Hennes kristalliska borg. I mitten, i alltings utbreddhet – .”<sup>146</sup> En negativ fordyppning som samtidig er en eksaltasjon altså, men man forstår jo at det her ikke dreier seg om den klassiske eksaltasjonen som gjerne tar form av en navngivning som opphøyer og idealiserer og på slikt vis lar oss vinne innsikt eller beundre. Snarere dreier det seg om den opphøyelsen som følger av en fristilling av havet fra det betydningsskapende språket til fordel for et negativt språk som lar havet ”bli av med alla sina namn”.

En negativ eksaltasjon som tar form av en fristillelse altså, og dette arter seg som en kjærlighetsgjerning: ” ’Havet vill bli av med alla sina namn, det vore en kärleksgärning.’ ”<sup>147</sup> Kjærlighetsgjerningen tilsvarer vel her den selvrefleksive, simileaktige konstruksjonen ”Nej, havet är havet, en gång för alla –” ettersom ønsket om av havet skal ”bli av med alla sina namn” også formuleres som en bønn om å få ”tvaga dig [havet] namnlös”. Som jeg tidligere har nevnt, betyr ”tvaga” å vaske, ”tvätta”.<sup>148</sup> Å *vaske* havet navnløst altså, ”att få rentvå havet. Att tvätta bort namnen, låta det vara.” ”Inga namn” er altså det – kjærlige – språket som lar havet sammenlignes med seg selv, uttrykkes selvrefleksivt, relateres til sitt eget element, og kombinasjonen av kondisjonalisformer og presens lar denne selvrefleksiviteten – vaskingen – være synonymt med den pågående aktiviteten i teksten, lar det være tekstens tilblivelse.

### Pseudonymet

Det dreier seg om at ”Ublickandet som liknar, och liknar, försvinner – ”, dvs. et sammenlignende blick som forsvinner til fordel for evnen til å la havet være ”Bara just detta: det ofattbart andra –”. Eller slik vi i lys av det forrige avsnittet kunne formulere det: benevnes uten objektivisering. Havet defineres ikke lenger i kraft av et persiperende subjekts assosiasjoner og metaforer, men sammenlignes med seg selv, og Frostenson antyder også en ny subjektsposisjon som følge av denne selvrefleksiviteten når det står at ” ’Utanför dig blir jag till.’ ”, ” ’O, att få tvaga dig namnlös, och själv –’ ”.<sup>149</sup> Her defineres jo subjektet igjen uten den kartesianske subjektfilosofiens kjennemerker, objektbevisstheten, men med et desto

<sup>145</sup> Setningen ”I namnet av ingenting kröner jag dig” står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>146</sup> Frostenson, *Stränderna*, 25.

<sup>147</sup> Setningen står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>148</sup> Svensk Etymologisk Ordbok, 1922-utgaven, s.v. ”tvaga”.

<sup>149</sup> Frasene ”Utanför dig blir jag till.” og ”O, att få tvaga dig namnlös, och själv – ” står i anførselstegn i Frostensons tekst.

større tilfang av det man kunne kalle negativ imaginasjon.<sup>150</sup> Det dreier seg om en stemme som er upersonlig, ”vems det nu var” og som defineres som legio, ”Anrop, namn, røster –”. Stemmen har ingen stabil eksistens, men viser seg i ” ’I bara, ett, bländande...’ ”.<sup>151</sup> Den stiger fra en negativ fordykning i landskapet, et dike, ”det var vid det stora diket”, og får sin identitet gjennom sin bønn om å ”rentvå havet”, og man kan kanskje si at det er aspekter ved den primordiale subjektiviteten som her iscenesettes.

Imidlertid tar Frostenson også en annen vei gjennom det primordiale når hun begrunner havet:

...svartnandet. Gångandet, åter och av, en plats planas ut. Fram och tillbaka, i en enda rörelse, ständigt densamma. I ett kommande –

I ett kommande fram –  
I en tids historia.  
I en sådan historia som bara sträcks ut.  
Som samlas i en sång, som anger konturerna.  
Historia mellan såna som vet. Allt i förväg.  
Bara linjerna.  
Ryggstavlan. Steget.  
Rörelsen, runt.  
Runt, runt platsen, den utsträckta –  
...svepningen...  
...jag lutade mig ned, över dig. Så – nära: var tog det slut. Munnen sade du: den är här. Här: Ögon var var de. Allt var ett enda –

Ju närmare jag kommer, ju mera land –  
Enhetlig, ogripbart: eget land.  
Avstannat.  
Annat. Just bara Du – du  
...ordets hela uteblivande, och hur det vidgas...

...Det är vid anblicken. – Anblicken av detta enda:  
där blicken vandrar av och an, nagelfar, över vatten och sand, söker sitt centrum. Glider över havets bara yta.  
Grått, havet. Blått, svart. Orent, förrått. Det smutsiga gapet – nej, *havet igen* –

Ingenting annat.  
Inget djur. Ingen urväxt.  
Ingen förtrollad prins.  
Havet, bara. Vatten och salt. En simmig sörja, en färglös smörja. Skummande –<sup>152</sup>

---

<sup>150</sup> Heidegger beskriver det kartesianske subjektet som det som ”gives beings their measure by determining independently and with reference to himself what ought to be permitted to pass as being.” Og som befinner seg i tingenes midte, og derifra representerer og vurderer det værende: “...man here is not the isolated egoistic I, but the ’subject’, which means that man is progressing toward a limitless representing and reckoning disclosure of beings.” Se Martin Heidegger, *Nietzsche: Volumes Three and Four*, overs. av Joan Stambaugh (San Fransisco: Harper, 1991), 121.

<sup>151</sup> Setningen står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>152</sup> Frostenson, *Stränderna*, 24.

Mot midten av teksten foregripes dyremetaforene av en serie negasjoner, og hensikten er vel å forhindre en idealisering av dyret. Som Heidegger påpeker i sin Nietzsche-volumer, er idealiseringen av dyret ofte knyttet til en antropomorferingen av det.<sup>153</sup> Akkurat som metaforen refererer til et begrep, ender tematiseringen av dyrets fremmedhet ofte opp i *begrepet* dyr, sier Heidegger – en utvikling som står i motsetning til den fremmedheten og primitive bevissthetsformen dyret representerer. Og ”Inget” i ”Inget dyr. Ingen urvæxt.” forhindrer vel først og fremst at ”djur” og ”urvæxt” utvikler seg til nye begreper, nye navn på havet. Uansett benytter Frostenson seg påtagelig ofte av negasjoner i tilknytning til metaforen. Ikke kun, som i de siterte linjene, gjennom bruken av den man kunne kalle et negativt adjektiv, men som vi så i sitatet fra det forrige avsnittet, gjennom en negativ interjeksjon etter metaforrekken: ”Ett urdjur, dövöra, trögdjur, avlägset...Nej, havet är havet, en gång för alla – ”. ”Nej” altså, og på side tretten, som kanskje er det stedet der Frostenson kommer nærmest en tradisjonell metaforisering, etterfølges metaforkjeden av den innvendende konjunksjonen ”men”: ”en spegel, en brunn, en förlorad sal...Men havet är bara havet, ingenting annat – ”. I det herværende sitatet (fra side 24) framstiller Frostenson metaforen som et tiltagende ”grep” om havet når hun mot midten av siden beskriver et ”blick” som samtidig er et sett negler som ”vandrar av och an” over havet, ”nagelfar” det, etablerer et stadig tiltagende ”centrum” som lar henne differensiere havets koloritt før avsnittet munner ut i beskrivelsen av havet som ”Det smutsiga gapet ”. Den fascinasjonskraften som emanerer fra dette avsnittet kommer vel av den dynamikken som lar subjektet beskrive havet som skittent og ugjennomtrengelig, ”Grått”, ”Blått, svart”, og som et uutgrunnelig, førhistorisk gap, før negasjonen inntrer og insisterer på ” – nej, *havet igjen* – ”. Metaforen negeres, og hensettes videre via negativa, så og si, til fordel for en uklar, negativ referanse, og formålet er vel å forhindre nominaliseringen av ”Det smutsiga gapet”, etableringen av den primordiale metaforen som kilde til innsikt.

En mulig betegnelse på denne oversettelsen, via negativa altså, kunne være det Heidegger kaller ”pseudonymet”. ”Pseudonym” kommer som kjent av ”pseudos” som betyr falsk, og ”onoma” som betyr navn, men for Heidegger er pseudonymet primært et tegn som

---

<sup>153</sup> En fin oppsummering av Heideggers argumentasjon på dette punktet finner man i det tjuefjerde kapitlet i det første Nietzsche-volumet, som i den engelske oversettelsen har overskriften ”Nietzsche’s Overturning of Platonism”: ”But what does that mean – the sensuous stands above all? It means that it is the true, it is genuine being.” Se Martin Heidegger, Martin, *Nietzsche. Volumes I and II*, overs. av David Farrell Krell (San Fransisco: Harper, 1991), 200-211; I *Parmenides* utvikler Heidegger en lignende kritikk av dyret, denne gangen med Rainer Maria Rilke som adressat: ”Rilke inverts the relation of the power of man and of ’creatures’ ( i.e., animals and plants). This inversion is what is poetically expressed by the elegy.” Se Heidegger, *Parmenides*, 154.

ved å vise seg også ”indikerer noe annet”.<sup>154</sup> Det handler om et tegn som ved å vise seg også ”lar noe annet komme til syne”, men uten å avdekke hva dette er, og man kunne vel tenke seg at ”Inget djur. Ingen urväxt. Ingen förtrollad prins.” kjennetegnes av nettopp denne forskytningen av referanse. Negasjonene oppløser metaforenes referensialitet, og når det gjelder hva dette tegnet *viser* oss, er det vel nettopp havets ubegripelighet. Denne effekten skapes i tillegg av Frostensons vending mot en assonantisk og allitterativ stil på de to siste linjene samt det vi kanskje kunne kalle en inverterende bruk av adjektivet ”bara” i frasen ”Havet, bara.”. ”Bara” fungerer jo vanligvis identifiserende. Det kommer fra ”bar” som betyr avkledd eller avdekket, står til substantiver i bestemt form og tjener til å differensiere fenomener, utskille dem fra omgivelsene for å på så vis kunne utsi noe om dem.<sup>155</sup> Men det ”Havet, bara.” anskueliggjør er vel først og fremst fraværet av beskrivelsesmuligheter, at ”havet” bare er ”havet”. ”Havet” viser seg, men det ”Havet, bara.” anskueliggjør er vel først og fremst denne tilsynekomstens pseudonyme, oversatte karakter: dens forskytning av navnet til en ukjent referanse. I de påfølgende, og tilsynelatende mer deskriptive linjene understrekes også denne oversettelsens språklige karakter, dets hensettelse av språket til dets rytmiske og klanglige egenskaper. Havet er en ”simmig sörja”, dvs. en uklar, svømmende sørpe, en ”färglös smörja”, ”Skummande”, og allitterasjons- og assonanserekkene indikerer til oss at erkjennelsen av havets ubegripelighet bevirkes av språkets materielle elementer.

Situasjonen beskrives så som uteblivelsen av ordet ”Du”, og den samtidige utvidelsen av dette ordet demonstrerer denne oversettelsens paradoksale, motsetningsfylte karakter: ”Just bara Du – Du...ordets hela uteblivande, och hur det vidgas...”. Frostensons oversettelse er ikke kun utviskingen av annen person entall, eller andre av språkets identifiserende elementer. Det er en sprengning av dem, i form av en skapende aktivitet. Denne prosessen tar form av en bevegelse fram og tilbake, ”Gångandet, åter och av”, som planerer ordene, bryter dem ned til deres materielle bestanddeler, til ”Bara linjerna” og ”Ryggstavlan”. Der blir tekstens sted til, ”en plats planas ut”, en ”plats” som er poesien og dødens åsted.

#### En semi-konkretistisk estetikk

En nedbrytning av språket till ”Bara linjerna” som betingelse for stedet og dermed diktet, det er den innsikten jeg finner uttrykt i dette ”Gångandet, åter och av”. Det gjelder altså selve forutsetningen for det som er diktet – og allerede epigrammet forteller oss at den kanskje

---

<sup>154</sup> Heidegger, *Parmenides*, 31. Heidegger presenterer dette ordets vanlige betydning av ”falskt navn” og den tradisjonelle forståelsen av ordets etymologi før han presenterer sin egen, divergerende definisjon.

<sup>155</sup> Bokmålsordboka, 1986-utgaven, s.v. ”bare”.

viktigste betingelsen er den negative spatialiteten. Man kunne kanskje si at ”under ö” er navnet på det som skaper rom for den ”lik-aktige” tilsynekomsten; det er en indikasjon på den imaginære ekspansjonen denne tilsynekomsten forutsetter. Geografiske steder hensettes i Frostensons tekst; de reduseres og transformeres til negative ekspansjoner. I *Stränderna* møter vi flere konkrete steder. Men hvert sted har en framtoning som ikke kun er semantisk; havet er en tankestrek, marken er en blanklinje, og jeg har forestilt meg at språkets semantiske og typografiske side sammenflettes, og at det sammenlagte resultatet blir at teksten selv antar et landskapspreg. Det oppstår en visuell, topografisk dimensjon i teksten som både er figurativ og materiell: At marken er en blanklinje og havet en tankstrek har en slags figurativ betydning – tankestreken og blanklinjen minner om fenomenenes fysiske framreden – men denne betydningen kan allikevel ikke begrenses til det figurative. At marken og havet danner overflater og tomrom, låner fra tekstens uforkning av det uerkjennbare; de lokker oss inn i diktets landskap, men lar det samtidig vise seg i sin forsvinning: representerer samtidig en reduksjon av havet og markens former som åpenbarer deres uerkjennbarhet.

Og når Frostenson et par sider inn i teksten sammenligner diktningen med å ”göra en tavla”, er det vel nettopp et paradoksalt slektskap med de plastiske formene hun understreker:

Utsikt: så mycket utsikt. Flackland. Vyn från kullen vidgar sig, som ett svalg. Träd, här är avlövat. Gult: ett nära överjordiskt gult stiger från töreliden. Som solstrålarna, över markklappar, hemlöst grönt.

April i november. Myror spatserar upp för badkarets kant. Allt är sent, kvar ute. Det blommar fräckt, frånvänt. Sist låg björnbär tryckta under gulnade grästrådar: fuktiga, blanksvarta, ”nästan som färska”... Vid detta kunde man stanna, teckna ned, tolka. Om detta kunde man göra en tavla, ett poem: om det levande, dolda. Om det gäckande, ”osedda”. Om detta ”nestan vid gränsen”...

Bedrägeriet, förvillelsen, synvillan: ”O, natur, dina fördolda gåtor”...<sup>156</sup>

I motsetning til den klassiske semiotikken, tilskriver Frostenson poesien en spatial dimensjon, men når hun så sier at poesiens oppgave ikke er ”att samla och spinna”, er det vel en understrekning av at litteraturens spatialitet alltid må være reduktiv, og et avstandstagende fra forestillingen om at kunsten skal bevirke sannhet og erkjennelse gjennom abstraksjoner, som jo de klassiske teoridannelsene som oftest har som forutsetning. Bla. etablerer jo Lessing, i essayet *Laocoön*, en forbindelse mellom kunstarnes type tegn, deres framstillingsform, og det materialet de kan behandle; fordi de plastiske kunstformene består av sammenstillinger av

<sup>156</sup> Frostenson, *Stränderna*, 11.

naturlige tegn og tar form av en øyeblikks erfaring, må de avholde seg fra det skrekkinngyldende, foruroligende, hevder Lessing, mens poesien konsekutive tegnrekker (der et sanseintrykk følger *etter* et annet) evner å oppløse det avskyelige, underlegge det diktets indre tidsforløp og således gjøre det tilgjengelig for en abstraherende refleksjon.<sup>157</sup> Og kanskje man kan hevde at den uutgrunnelige preget *Stränderna* har, skyldes nettopp dens plastiske dimensjon; tilsynekomsten av noe ubegripelig, uerkjennbart underlegges ikke kun språkets distanseskapende, konsekutive tegn, men trer også fram i en grafisk konkretisering.<sup>158</sup> Bruken av typografiske uttrykk tilsynebringer et "lik-aktig" landskap. Samtidig utgjør topografi en viktig del av tekstens tematikk, og Frostenson refererer både til geografiske steder i konkret forstand og det erfaringslandskapet jeg har kalt "Landet sig Likt".

"Landet" er altså "sig Likt", og jeg har kalt tilblivelsen av dette landskapet en imaginær ekspansjon, der en ny erfaring skapes gjennom en transformasjon av ordet "liks" tradisjonelle funksjon. Og jeg har knyttet denne figurative transformasjonen til det jeg har kalt tekstens primordiale metaforer, og til utforskningen av dyrets bevissthetsformer; "Landet sig Likt" innebærer, har jeg tenkt, en hensettelse av vårt forhold til verden til et sted langt borte, for lenge siden, som samtidig er herværende i vårt møte med havet. Likeledes har jeg tenkt at denne negative ekspansjonen manifesterer seg gjennom en reduksjon av det figurative, gjennom anvendelsen av språkets rent materielle dimensjon. I metaforkjeden "en spegel, en brunn, en förlorad sal..." repliseres beskrivelsen av havoverflaten av ellipser og blanklinjer. Og veien "...in" i "Landet sig Likt" er jo en typografisk sti, så vel som en eksistensiell overgang. *Strändernas* transformasjon av språkets figurative dimensjon samvirker med en framholdelse av dets materielle, betydningsreduerte nivå, og den tolvte siden i teksten

---

<sup>157</sup> Frostenson, *Stränderna*, 11; Hugo Friedrich framholder Lessing og Kant som eksponenter for en geniestetikk der geniet forbindes med "de sandhedens og godhedens værdier, der lader sig kontrollere". Se Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*. 18.; Gotthold Ephraim Lessing, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, overs. av Edward Allen McCormick (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1962), 16, 24, 37, 41, 78; Mitchell skriver (kritisk) om Lessing: "Burke and Lessing treat the sign of the racial, social and sexual other, an object of both fear and contempt. The contempt springs from the assurance that images are powerless, inferior, mute kind of signs..." Se W. J. T Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology* (Chicago: The University of Chicago Press, 1986), 151.

<sup>158</sup> Det er nærliggende å knytte Frostenson til den utviklingen Sven-Olov Wallenstein beskriver, og som karakteriseres av en overskridelse av Lessings genredistinksjoner. Det skjer i den modernistiske kunsten en "nedbrytning av distinktionen text-bild, föremål-rum, etc." hevder han, og en transformasjon av den hierarkiske og systematiske estetikken til fordel for "en öppen spatial och temporal mångfald". Wallenstein, *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar* (Stockholm: Eriksson og Ronnefalk, 2002), 103. Mitchell derimot, hevder at genreoverskridelser ikke kan lokaliseres til noen spesifikk genre eller epoke, men må forstås som kunstens fundamentale tilskyndelse: "...that the tendency of artists to breach the supposed boundaries between temporal and spatial arts is not a marginal or exeptional practice, but a fundamental impulse in both the theory and practice of the arts, one which is not confined to any particular genre or period". Se Mitchell, *Iconology*, 98.

rommer en tematisering av det man kanskje kunne bli fristet til å kalle dets spatio-visuelle paradoks. (Jeg har nevnt de siste linjene fra dette avsnittet en gang før):

Emaljens vithet, tecknens vassa kanter, spetsens snab-  
ba raspande: I lockelsen att gå samma väg dag efter dag  
finns – något annat. Under vägen skall motorn stanna.  
Avstanna, blottlägga. Barskrapa, renlägga –  
Ren, sade du? Ren, det blir tyst efter ordet – kommer  
det senare?  
Som – ett dike. En grav. *Som som, sudda ut likhets-  
ledet* –  
Ett vitt fält sträcker sig, i oändlighet<sup>159</sup>

Pennen – ”spetsen” – blir her et instrument som skrapet ordet vekk, visker – ”suddar” det ut – til fordel for ”ett vitt fält”. Det oppstår en paradoksal dynamikk der språket skrives fram for å viskes vekk, og vi kan vel lese dette scenariet som en av Frostensons mest fortettede utlegninger av den spatio-visuelle poesiers dynamikk: Avsnittet beskriver en metapoetisk situasjon. Vi hører ”spetsens snabba raspande”, ser ”tecknens vassa kanter” – et dikt blir til, og ordet ”som” hensetter oss i en forventning om en personifikasjon eller simile – men snart blir det tydelig at like mye som å formulere ”likhetsledet” visker ”spetsen” det ut: ”*Som som, sudda ut likhetsledet* – ”. Snarere enn å la sammenligningsleddet inngå i diktingen ved å på normalt vis danne similer, sammenligninger og lignelser, er det formuleringen og den påfølgende *utviskingen* av sammenligningsleddet som driver diktingen framover. Den negative ekspansjonen av poesien er tydeligvis ingen rett fram eller enkel bevegelse, men blir til gjennom en paradoksal konsentrasjon om et ”vitt fält”, som vi vel kan lese som ennå et av Frostensons navn på det etisk-estetiske rommet.

Utviskingen understrekes av den flere ganger gjentatte tankestreken og den halve blanklinjen som følger den: ”Barskrapa, renlägga –”, heter det i den fjerde linjen, ”Ren, det blir tyst efter ordet –”, i den femte, før den niende linjens beskrivelsen av ”Ett vitt fält [som] sträcker sig, i oändlighet” følges av en og en halv blank linje. Teksten formulerer en ambisjon om å ”Barskrapa, renlägga –”, og uttrykkene ”ett dike. En grav” som følger umiddelbart etter likhetsleddet må vel leses som manifestasjoner av denne ambisjonen – og som topografiske konkretiseringer av den negative ekspansjonen utviskingen skaper – snarere enn som tradisjonelle billedledd i en simile. Som jeg nevnte tidligere i dette kapitlet kan jo ”Som – ett dike. En grav” leses både som en toleddet simile og som adjektivsetninger der ”ett dike” og ”En grav” danner karakteristikker av sammenligningsleddets funksjon, og diket og graven

---

<sup>159</sup> Frostenson, *Stränderna*, 12.

henspeiler som sagt her både på den negasjonen av verden sammenligningsleddet medfører, og på det rommet denne negasjonen åpner opp. Den syvende og åttende linjens tankestrek og nesten komplette blanklinje repliserer dessuten den siste setningens kursiv. Tankestreken, kursivering og blanklinjen er som reduksjoner og utviskninger av språket; betydningsreduerte uttrykk, som konkretiserer den ekspansjonen av imaginasjonen som avsnittet beskriver. De enkle strekene som fyller siden er som paradoksale tilsynekomster av en forsvinning – et minimalt språklig uttrykk knyttet til en utviskning av det betydnings- og meningsskapende likhetsleddet.

”Ett hvitt fält” er en stadig tilbakevendende fascinasjon hos Frostenson, som i årene før *Stränderna* tilegner det stadig mer plass – (og jeg tenker her både på *Den Andra* fra 1982, *I det gula* fra 1985 og *Samtalet* fra to år etter), og kanskje rommer det hvite feltet, som i følge avsnittets siste linje må beskrives som uendelig, en assosiasjon til det berømte hvite rommet som Mallarmé benyttet, og som han i sin egen kommentar til diktet ”Un coup de dés jamais n’abolira le hasard” beskrev som en ”stillhet som omgir språket”.<sup>160</sup> Det som Mallarmés hvite rom bringer til syne er vel framfor alt en ikke-mening, hvis vi skal uttrykke oss i Derridas formspråk men, håper jeg, med relevans for Frostenson, og må vel hos henne først og fremst forstås som en paradoksal hegning om noe uartikulerbart eller ufremstillelig.<sup>161</sup> Når det står ”*Som som, sudda ut likhetsledet – Ett vitt fält sträcker sig, i oändlighet*” kan dette altså oppfattes både som diktets ende, og som et vink om det kommende diktets vesen: Utviskningen av likhetsleddet innebærer bruddet med de betydningssskapende framstillingsformene metaforen tradisjonelt assosieres med, men innebærer samtidig begynnelsen på et dikt preget av det jeg med Heidegger har kalt ”hegnet” som framstillingsform. Utviskningen av likhetsleddet og tilsynekomsten av et ”vitt fält” er imidlertid således ikke bare en litterær utvikling, men også en eksistensiell og fenomenologisk. Den får i kraft av de konkrete assosiasjonene – viskelæret, pennen, det hvite arket – en konkret metapoetisk dimensjon, men utgjør også tekstens metafysiske dynamikk; den er en modell for den litteraturen som forflytter seg til en annen erfaringsform, transformerer seg selv gjennom en iscenesettelse av sine egne framstillingsformer.

Tomrommene og de enkle strekene som fyller siden er som en paradoksal tilsynekomst av en forsvinning – et minimalt språklig uttrykk knyttet til utviskningen av det betydnings- og meningsskapende adjektivet ”som” – en utviskning som samtidig blir

---

<sup>160</sup> Stéphane Mallarmé, *Collected Poems and Other Verse*, overs. av E.H. Blackmore og A.M. Blackmore (Oxford: Oxford University Press, 2006), 262.

<sup>161</sup> Marius Wulfsberg, *Det litterære rommet: En studie i Stéphane Mallarmés og Maurice Blanchots forfatterskap* (Dr.artes-avhandling, Universitetet i Oslo, 2002), 90.



ekspansiv fordi den muliggjør et imaginært, negativt rom. En nesten konkretistisk estetikk, kunne vi tenke oss, der ”[r]ommet redefineres slik at materialiteten gjøres likeverdig og det gamle hierarkiet av figurasjon avskaffes (rommet mellom objekter regnes nå som like viktig som de rommene som avgrenser objektene selv)”. Og som ”dermed suspendere[r] gjenkjennelsen av subjektet i en vev av spor og ekko”, slik det heter seg i Peter Nicholls’ *Modernisms*.<sup>162</sup> Det som besnærer er utviskningen – det som er i sin forsvinning, som fjernes, skrapes vekk. Samtidig som denne forsvinningen muliggjøres, etableres, understøttes gjennom et nærvær av det betydningskapende sammenligningsleddet. Vi har dermed fått et slags svar på spørsmålet om hva stedet (og dermed diktet) er for Frostenson: det som viser seg i sin forsvinning. Og et glimt av at denne forsvinningen inngår i en tilsynelatende paradoksal dynamikk med sin motsetning. *Stränderna* gir videre inntrykk av denne forsvinningen som en tilsynekomst av noe ubegripelig, uerkjennbart, omhegnet, kanskje fraværende og framfor alt ikke objektiverte (og jeg har vært inne på de siste linjene i dette avsnittet i første kapittel):

...Jag går in bakom ditt huvud. I kulisserna bakom,  
 drar bort förhänget. Står: framför salar. Står, stiger in.  
 Jag börjar att gå. Slås bak, av något – hårt. Blankt. Från  
 – stötande. Slås tillbaka. Någonting hårt slår mig till-  
 baka. Ett ljud, ett läte, verkar i tysthet. Någonting  
 verkar i tysthet, sänder en ton. En dov ton slår mig  
 tillbaka. Ett verk sänder, det enda som hörs. Någon-  
 ting är i gång, och verkar. Som hörs, inte syns. Det är  
 tomt. I din frånvaros plats. I ditt ställe. Som – bolmar –  
 Men framifrån är det alltid detsamma. Blankskinan-  
 de. Utan ett ljud –

Varifrån kommer det dova blåsljudet –  
 som av gas –  
 Utrymda käril.  
 Höga och stendöva tonhöjder –

Det bolmar. Det – blåser –

Det blåser – kring din höga vägran.  
 Din vägran, till varje form av jämförelse. Ständigt  
 där, oavändbar. Lysande yta, alltid sig så oerhört lik.  
 Som. Som. Som.  
 Som – havet...  
 Bar, black, blank.  
 Som havets lysande yta, du –<sup>163</sup>

Her finnes ingen objektivisering eller instrumentalisering: Verden viser seg som ”oavändbar” og som ”alltid sig så oerhørt lik”. Den rykkes ut av vår instrumentaliserende

<sup>162</sup> Peter Nicholls, *Modernisms: A Literary Guide* (London: MacMillan Press, 1995), 119.

<sup>163</sup> Frostenson, *Stränderna*, 28-29.

tilnærming til den, for nå å vende tilbake til et Heideggersk perspektiv, og inngår i stedet i sin egen udefinerbare temporalitet og sammenheng.<sup>164</sup> I den tredje og femte linjen assosierer havet til *seg selv*, gjennom det jeg har kalt en selvrefleksiv billedform: Havet besitter en ”Lysande yta, alltid sig så oerhört lik”. Det er altså i besittelse av en særegen selv-likhet. Og rekken av likhetsledd munner ikke ut i noe billedledd som havet sammenlignes med, men sammenligner det i stedet med ”havet”: ”Som. Som. Som. Som – havet...”. Ellipsen etter ”havet” utestenger andre referanser og assosiasjoner: Frasen nærmer seg tautologien, og havoverflatens ”lysande” kvalitet er tydeligvis ikke noe platonsk lys som opplyser fenomenenes væren for oss, men belyser snarere havets uerkjennbarhet. Overflaten beskrives som ”Bar, black, blank” – det dreier seg altså om en bar, falmet og opak havoverflate som reflekterer subjektets blick snarere enn å la seg gjennomtrenges av det, og denne epistemologiske ugjennomtrengeligheten repliseres av overflatelinjene og tomrommene tankestreken og ellipsetegnet trekker opp.

Til det urovekkende, men framfor alt gripende ved tilsynekomsten av et usammenlignbart og de-objektivisert nærevær er ikke kun tekstsubjektets egne poetologiske refleksjoner, men også havets: Det er havet selv som motsetter seg ”jämförelse”: ”Din höga vägran, til varje form av jämförelse”. De-objektivering og det å motsette seg sammenligninger er således tett forbundet, og havet tilskrives et høylytt, kategorisk og imperativt motstand som ”slår mig tillbaka”. Avsnittet karakteriseres best som en dynamikk mellom subjektets forsøk på å ”jämföra” og havets vegring, og det blir her åpenbart hvor tydelig ”jämförelse” henger sammen med fortolkning og erkjennelse. Subjektet vil ”se”, ”går in bakom ditt huvud”, bevege seg inn i ”kulisserna bakom, drar bort förhänget”.

#### Tvetydighetens suggesjon

En fortolkende ”jämförelse” som betingelse for utviskningen og dermed stedet, det er den tanken jeg finner uttrykt allerede i dette gjentatte ”som”. Det dreier seg med andre ord om forutsetningen for diktning, og scenariet forteller oss at diktets viktigste betingelse kalles ”jämförelse”, som igjen kanskje kan karakteriseres som ennå en av Frostensons variasjoner over ”översättnings” og ”metafors” etymologi og assosiasjonssfære. Sammenligningen, ”jämförelse[n]”, etableringen av en likhetsrelasjon, er jo grunnlaget for den eksistensielle verdien Aristoteles tilskriver metaforen, og man kunne kanskje si at ”jämförelse” for Frostenson er et av navnene på den fortolkningsaktiviteten som kvalifiserer utviskningen,

---

<sup>164</sup> Heidegger, *Parmenides*, 34; Villela-Petit, ”Heidegger’s Conception of Space”, 139.

muliggjør reduksjonen av språket til et minimalt grafisk uttrykk, som paradoksalt nok også er ekspanderende.<sup>165</sup>

På den neste siden nevnes sammenligningsleddet i alt ti ganger, syv av dem i det nest siste avsnittet:

- Ser du. Nu är jag där igjen.
- Ja. Jag ser –
- I dette skälvande framför.
- ”Det vore en kärleksgärning.”
- ”Som att lyfta av en mantel.”
- ”O, natur, kunde vi sluta?”

– Lägg ner händerna då.

Det blåser.

Det blåser inte mer.

Fågelskrin, frasande: inte ett tecken.  
Fåglar som skriker, strandgräs som frasar.  
Ingen historia, är det möjligt. Bara ren ut-sträckthet –

Strandanhalt, svår att uthärda. Fullkomligt lik, sig  
själv lik.  
Som blir denna kritade, tysta likhet. Som laddas med  
samma – underlighet...  
Som blir ett ansikte, får denna skepnad. Som väcker dina förtvivlade liknelser.  
Alla tusen namn, gester, sagor, för att behålla, hålla  
kvar, underhålla –  
Den andra.  
Som ritas över och människobli.  
Besudlas med mänskodrag.  
Som – försvinner –  
Som blir ett ansikte, får denna skepnad –<sup>166</sup>

Det to første gangene sammenligningsleddet nevnes forbindes det, som vi kan se, med utviskning, det virker faktisk som forsvinningens indikasjon: ”Som blir denna kritade, tysta likhet”, ”Som laddas med samma – underlighet...”. Anaforene – rekken av ”som” som innleder linjene – fungerer som diktets framdrift, diktet drives framover og *vekk*. Slik jeg har framholdt gjennom avhandlingen, kan ikke sammenligningsleddet sees på som kun et element i en poetisk figur, som et ledd i metafor eller simile, men må betraktes som en paradoksal erkjennelsesform som trer i kraft når det diktes. Det er således ikke kun likhetsleddet som hviskes ut, men snarere fortolkningen selv, oversettelsen, som forsøkes avsluttet.

Det mest forunderlige innslaget i disse linjene gjelder imidlertid utviskningens art: dens karakter av tilsynekomst. Beskrivelsen av en krittet, stille likhet, ”Som blir denne

---

<sup>165</sup> Kearney, *The Wake of Imagination*, 106.

<sup>166</sup> Frostenson, *Stränderna*, 29-30.

kritade, tysta likhet” må oppfattes som beskrivelser av de semantiske og typografiske tomrommene utviskningen skaper. Og den påfølgende setningen, ”Som laddas med samma – underlighet...”, viser oss den tette sammenhengen mellom utviskningen og en tiltagende erfaring av ubegripelighet, slik at de framstår som forutsetninger for hverandre. Den første setningens bruk av presens – ”blir” – bør dermed forstås som en beskrivelse av diktets tilblivelse; diktet blir til gjennom å hviskes ut. Likeledes skaper bildet av en ladning – ”laddas” – et inntrykk av denne tilblivelsen som en intensiverende tilsynekomst av ”samma – underlighet...”.

Linjen fletter utviskningen inn i tilsynekomsten, og ser vi nærmere på dette fenomenet, oppdager vi at det har med sammenligningsleddets flertydige syntaktiske status å gjøre (og slik jeg tidligere har påpekt, er dette et hyppig anvendt grep i teksten).<sup>167</sup> Sammenligningsleddet er jo både subjekt i setningene, ”som” er det elementet som viskes ut og etterlater seg en krittet, stille likhet: ”Som blir denne kritade, tysta likhet. Det lades med en tiltagende underlighet, før det antropomorfiseres og ”väcker dina förtvivilade liknelser” før det igjen forsvinner. Imidlertid kan ”som” også leses som subjunksjonen som innleder relativsetningene som beskriver subjektets erfaring av havet: det er havet som underliggjøres, antropomorfiseres, utviskes og forsvinner. Ved første øyekast arter seg imidlertid en slik bruk av relativsetning som en motsetning. Relativsetningen har jo som oftest en adjektivisk funksjon, den står til et korrelat og fungerer bestemmende og beskrivende snarere enn å åpenbare korrelatets fravær, og man kan hevde at Frostenson innfører et *negativt element* i denne setningstypen.<sup>168</sup> Snarere enn å fungere beskrivende bestemmer relativsetningen havets ubegripelighet, og det negative elementet repliseres ved at relativsetningene står skilte fra sitt subjekt og står som ugrammatiske delsetninger. Spesielt interessant er kanskje dette i forhold til antropomorfiseringene; I ”Som blir ett ansikte, får denna skepnad” er ”som” er både subjekt i setningen og subjunksjonen i en relativsetning som antropomorfiserer havet. Umiddelbart arter subjektsposisjonen til ”som” seg som en gjeninntreden av sammenligningsleddet – det gjeninntre i teksten etter å ha bli visket ut, tar form, ”skepnad” i teksten, og innleder en serie prosopopeia. Det relative pronomenet refererer til et implisitt korrelat, det er havet ”Som blir ett ansikte”, ”Som ritas över och människobli”, og ”Som väcker dina förtvivilade liknelser”. Imidlertid inneholder også besjelingene et negativ element.

---

<sup>167</sup>Føllesdal beskriver syntatisk flertydighet som en grammatisk enhet som kan forstås på flere måter, og hvor flertydigheten ikke beror på enkeltords betydningsmuligheter: ”Hvis et uttrykk har to eller flere forskjellige betydninger, og dette ikke skyldes at de enkeltord det er sammensatt av, har forskjellige betydninger, skal det være mulig å generere uttrykket på tilsvarende mange forskjellige måter. Se Daginn Føllesdal, Lars Walløe og Jon Elster, *Argumentasjonsteori, språk og vitenskapsfilosofi*, 3. utg. (Oslo: Universitetsforlaget, 1984), 188.

<sup>168</sup>Kulbrandstad, *Språkets mønstre*, 234.

Der antropomorfering, slik jeg tidligere har påpekt, ofte overbygger det man med Abrams kunne kalle separasjonen mellom mennesket og verden, har den oss Frostenson karakter av ”besudling”, av ”förtvivilade liknelser” som gjør at havet ”försvinner”: Snarere enn å tilhele kløften mellom subjekt og objekt, tar besjelingen form av en negasjon av havet som får det å forsvinne gjennom å la det ”ritas över”, forlene det med mennesketrekk – en operasjon som samtidig skjuler havets fravær.<sup>169</sup> Det dreier seg altså om en paradoksal figuralitet som problematiserer sin funksjon gjennom å inkorporere en negativ dimensjon. Snarere enn en enkel motsetning dreier det seg her om den skapende prosessen som iverksettes av ”jämförelsen”; anaforenes syntaktiske tvetydighet og prosopoeias negative dimensjon skaper en suggererende effekt som frammaner havets ubegripelighet. Det oppstår en parallell mellom anaforenes uklare syntaktiske status og beskrivelsen av havets ubeskrivelighet, og resultatet er en slags hensettelse der havets uerkjennbarhet anskueliggjøres for oss.

Den suggesjonen som anaforene bevirker kommer vel fra sammenligningsleddets metaforiske kraft, dets evne til å hensette oss til en ny erfaring. Metaforen defineres, slik jeg tidligere har nevnt, gjerne som en overføring eller transport av egenskaper mellom likeartede uttrykk eller betydningsområder. I *Stränderna* derimot, dreier det seg i stedet som en suggestiv anvendelse av sammenligningsleddet som hensetter oss til en opplevelse av havets usammenlignbarhet. Snarere enn å etablere en likhetsrelasjon gjennom en overføring fra et betydningsområde til et annet, dreier det seg her om en ny måte å erfare verden på, en ny billedform som allikevel bevarer assosiasjonene til metaforen. Oversettelsen, transporten, foregår i det øyeblikket havets uerkjennbarhet anskueliggjøres, og trer i kraft gjennom Frostensons anvendelse av selvrefleksive billedformer, typografiske virkemidler, syntaktiske tvetydigheter samt den retoriske særegenheten jeg har kalt negative relativsetninger. Det dreier seg altså om en særegen anvendelse av sammenligningsleddet, og kanskje kan den semantiske tvetydigheten i uttrykket ”*Som som, sudda ut likhetsledet* – ” tjene som modell for denne anvendelsen. ”Sudda ut” betyr, som vi husker, å viske ut, fjerne, men det kan også bety å rable over, å klusse ut, dvs. forvanske, utdeliggjøre eller omskrive likhetsleddet altså – og vi kan her snakke om en transformerende og estetiserende anvendelse av sammenligningsleddet.

Disse virkemidlene er midler til fortetting av den poetikken som preger Frostensons tekst, der poesien oppgave defineres som det å anskueliggjøre verdens ubegripelighet. Imidlertid demonstrerer de også noe av denne tilsynekomstens art: dens preg av oversettelse,

---

<sup>169</sup> Abrams, *The Mirror and the Lamp*, 65.

reduksjon, materialitet – av transport til det jeg med Baird har kalt et nytt ”space of appearance”. I de påfølgende og like flertydige linjene understrekes også at oversettelsen er en kraft som viser seg og virker i verden: ”som syns”, ”Som – väcks till liv...”:

Vad är det som syns.  
Vad är det som saknas.  
Vad är det som sorlar, myllrar, kryper under ytan. I det  
blixstill.  
I meningen där.  
Ett porlande, av en annan värld –  
”Under ö” –  
Som – väcks till liv...  
– Ropa!  
– Dra!  
– Ropa fram det!

Vatten, rinnande.

– Vad är det som rinner, sorlar under ytan.  
– På den andra sidan.  
– Oåtkomligt. Oavvänt –  
– Oavvänt: rita det ordet –  
– Någon vänder sig bort och är kvar. Rakt framför – <sup>170</sup>

Valget av uttrykk understreker at denne aktiviteten skjer i språket, i dets materielle dimensjon: ”Vad er det som sorlar, myllrar, kryper under ytan. I det blixstill. I meningen där.” ”Någoting oöversättbart” gjennomtrenger ”meningen” – språket – ved å la sammenligningsleddet sildre, piple inn i det. Når dette ”porlande” så beskrives om ”av en annen värld – ” som så bestemmes som ””Under ö –” markeres denne overføringens topografiske preg, dens karakter av transport til et annet sted.<sup>171</sup> Dette stedet er ikke ”Oåtkomligt”, men ”Oavvänt” dvs. uvergelig, det er sted ”På den andra sidan” som vi hensettes til gjennom språkets kraft. På denne andre siden stiles vi overfor ”Någon [som] vänder sig bort och är kvar. Rakt framför –”, som er her og som viser seg i sin forsvinning.

”En översättning – Någoting oöversättbart”

Jeg har flere ganger brukt termen ”metafor” som betegnelse på tekstens aktivitet og logikk – eller med forbilde i Heidegger, ”Übersetzung”, som har samme etymologi, og ”översättning” som er Frostensons eget uttrykk. Gjennom dette har vi også kunnet se at ”översättning” ikke enkelt lar seg gjennomføre: Teksten framstiller en erfaring som ikke nødvendigvis lar seg framstille gjennom en metafor slik denne forstås i tradisjonell, aristotelisk forstand, og

---

<sup>170</sup> Frostenson, *Stränderna*, 30-31.

<sup>171</sup> ”Under ö” står i anförelstegn i Frostensons tekst og etterfølges av en tankestrek.

resultatet har således blitt en paradoksal oversettelse til en nye billedformer – ”lik-aktige” tilsynekomster og forsvinnende rom – en ny måte å representere verden på som allikevel bevarer assosiasjonene til metaforen.<sup>172</sup> Som jeg har nevnt er ”översättning” et begrep jeg har hentet fra Frostensons tekst, fra diktets avsluttende sider, som utgjør en diskusjon av ”en översättning” samtidig som de diskuterer ”Någonting ööversättbart”. Dette avsnittet egner seg på mange måter som en avslutning på denne andre analysedelen fordi den benytter seg av en rekke av de former for ”oversettelse” som utgjør Frostensons tekst, og jeg vil derfor benytte den som anledning til et foreløpig oppsummerende resonnement, før jeg i neste kapittel utdyper og kontekstualiserer en del av de påstandene jeg her har framsatt.

Avsnittet som diskuterer ”en översättning” utgjør sjettede side i det man kunne kalle tekstens aller siste ledd. Dette leddet, som i alt er på ni sider, innledes av tre upaginerte sider som alle er tomme bortsett, fra en blank sirkel på leddets tredje side. Deretter følger seks tekstsider, hvorav alle, bortsett fra den andre siden, er paginerte. For den fulle grafiske gjengivelsen refererer jeg til appendiks B, men siterer her sidene 41-42:

Blicken mister sitt fäste  
Hör, mer än det ser  
Klar, bara anas  
Skuggsången, svepet Ett blänk  
dras in i sängen  
Stiger, förblindar –  
Plötsligt är allting annat – Det jag inte är  
klar över  
strömmar genom samtalet, syrar  
silar in  
Finns inte där mer  
Som när ljuset träffar glas Någonting  
ööversättbart  
som bar är det,  
sprids, ilar  
försvinner  
”Textöar som fantomvakar”  
Vad kan det betyda  
”innebära”  
en mening,  
en slinga, en  
efterhängsen strof  
Ständigt där, på sin plats,  
aldrig där  
en översättning

satsen  
som rann ur handen  
gladde tanken

---

<sup>172</sup> Kearney, *The Wake of Imagination*, 106.

Den snabba rörelsen under ytan Blänket  
ur ögat  
ordets stirrande bo ...  
”Finns det  
Finns det där?  
Är det kvar  
Är det – ”

Har jag kommit närmare  
Kommer jag närmare –  
”Jag är nästan säker.  
Jag vill att du kommer”

vill att du kommer: rörelsen,  
gungningen därinne –

arabesk  
raksträcka

raksträcka, arabesk

meningen kryper i meningen

*Stränderna* må sammenfatningsvis karakteriseres som et dikt om ”en översättning” og ”Någoting oöversättbart”. Om oversettelse i den mest fundamentale betydningen av at all erfaring innebærer oversettelse, eller mer konkret, hvordan metaforisering, begrepsliggjøring og forklaring lar oss forstå verden og at det finnes ”Någoting oöversättbart” som negeres når vi oversetter det. Samtidig iscenesetter teksten den andre muligheten som ligger nedfelt i dette ordets etymologi, nemlig ”översättning” som en transport til en annen, mer primordial erfaringsform – og diktet utvikler et språk som tilsvarende denne erfaringsformen. Ordets doble etymologi, ”översättnings” flertydige betydning, anskueliggjør tekstens uløselige paradoks, dens grunnleggende dynamikk: Diktet viser oss oversettelse i begge former, og jeg har tidligere forsøkt å beskrive dette forholdet som en produktiv negativitet – en oversettelse som både er en negasjon og en tilsynkomst, en avdekking og en tilsløring, en morbiditet som samtidig er en moral. ”Någoting oöversättbart” og ”en översättning” framstår tilsynelatende som motsetninger, men også motsetningsforholdene viser seg i denne teksten som produktive.

Dette er kanskje en for positiv fortolkning, men diktet antyder det samme i sin beskrivelse av ”Någoting oöversättbart” som både viser seg og forsvinner – som ”dras in i sången” som ”Ett blänk”<sup>173</sup> og der ”Stiger, förblindar –”. Teksten beskriver et ubeskrivelig element som strømmer gjennom språket, ”strömmar genom samtalen”, for så å ikke finnes der mer, men ”sprids, ilar försvinner”, og som påvirker språkets begripelighet, gjør at det faller ut av hendene på oss, ”satsen som rann ur handen”, og lar meningen opphøre. Vi husker fra

---

<sup>173</sup> ”Blänk” er et svensk substantiv som betyr lysglimt, refleksjon.



essayet *Skallarna* og fra det første avhandlingskapitlet at Frostenson ville se diktets lyd som ”skallande”, og jeg har lest *Strändernas* mange grafiske og auditive speildannelser, ekko og forskyvninger som uttrykk for denne ambisjonen. Som en metafor for denne lyden foreslår jeg derfor uttrykket ”Skuggsången” som opptrer på den fjerde linjen.<sup>174</sup> Dette, i utgangspunkt ornitologiske begrepet, betegner den betydningsreduerte sangen fuglene bedriver i skumringstid og demring og som ikke som vanlig sang lar seg forstå som kommunikasjon til andre fugler eller rovdyr. Denne sangen kjennetegnes av en oppløsende struktur, og ”Skuggsången” tar vel hos Frostenson nettopp form av en fordreining av språkets mening til en paradoksal, selvrefererende tautologi: Den er et språk der ”meningen kryper i meningen”. Denne metaforen samspiller med det metapoetiske uttrykket ” ’Textöar som fantomvakar ’ ” – som likesom ”Skuggsången” knytter diktet til skumringen, demringen og natten.<sup>175</sup> Teksten er øyer der verden viser seg i sin forsvinning slik den avdøde viser seg under vaken, synes Frostenson å mene, og som vi husker, er ”under ö” et uttrykk som selv har mistet sin betydning og blitt formelaktig, betydningstomt, og som i følge Frostenson får sin mest presise bestemmelse som navnet på et sted langt borte, hinsides begripelse. En ubegripelig sang fra et sted langt borte, synes altså Frostenson å definere poesien som – ”Någonting oöversättbart” – som viser seg som glimt, tautologier og ekko i diktet.

---

<sup>174</sup> Dette ordet har resonans i den svenske poesien historie; ”Skuggsång” er tittelen på en diktsamling fra 1973 av Bengt Emil Johnson, og Lena Malmberg gjør i sin doktorgradsavhandling et poeng av at Frostenson kan leses i relasjon til dette forfatterskapet. Se Lena Malmberg, *I begynnelsen var ordet: Essäer om den litterära erfarenheten* (Stockholm: Aiolos, 2002), 177.

<sup>175</sup> Denne frasen står i anførselstegn i Frostensons tekst.

## Kap. 3. En divergerende form for kunnskap

### Metaforens fenomenologi

”En översättning” som samtidig etterlater seg ”Någonting oöversättbart”, altså. Eller en innsikt som tar form av en ”skuggsång”. Eller kanskje en metafor som samtidig etterlater seg nos u-metaforiserbart, hvis vi nå tenker på ordet ”översättnings” greske etymologi. På tekstens aller siste side leser vi det vi kunne tenke oss er et mønster for dette ”oöversättbar[e], der ”Den okände kommer emot mig”, men allikevel ” ’stannar på visst avstånd’ ”.<sup>176</sup> Derneft får et ansikt, men uten at dette ansiktet identifiserer den ukjente eller gjør denne kjent for oss. Snarere tar ansiktet form av en serie der det ene ansiktet henviser til det andre uten noen endelig identitet: ”jag lyfter försiktigt av hans ansikte. Ett ansikte, ett till. Ett og ett till, jag drar och drar av, otaliga, i all ’oändlighet’.”<sup>177</sup> Ansiktskjeden overskrider prosopopeias tradisjonelle funksjoner, og skaper en tilsynekomst uten faste referanser og identiteter, i både menneskets og ”Den okände[s]” verden. Ansiktene trekkes av ett etter ett, men refererer til hverandre snarere enn en person, og når ansiktene beskrives som ”Lika – ” er det vel nettopp ansiktenes selv-referensialitet, deres selv-likhet snarere enn deres sammenlignbarhet som menes. Ansiktene definerer sin egen eksistens – de ligner ingen andre enn seg selv, og har man det jeg har kalt tekstens ”lik-aktighet” i mente, er det fristende å lese dem som den uutgrunnelige erfaringens framtredelesform:

du är inte här

du finns inte här, inget ansikte –

möjligen, stegen efter den andre på stranden, ett tecken –

Havet, havet är här. Ute, överallt: det ligger där, och det uppfyller en stor del av jorden. Havet, det syns, det låter, ”som en autostrada”. En massa, ett skvalpande, vad man nu kallar det. Aldrig bortvänt, trött, sorgset, förrått – å natur kunde vi sluta klä ut förse besudla sudda ut dig

jag  
bugar mig

en bild

---

<sup>176</sup> Frasen ”stannar på visst avstånd” står i anførselstegn i Frostensons tekst.

<sup>177</sup> Frasen ”i all oändlighet” står i anførselstegn i Frostensons tekst.

Den okände kommer emot mig. Stanner ”på visst av-  
stånd”, stillastår. Jag går emot honom, sträcker fram  
handen. Vidrör, lätt. Så känner jag till: jag känner efter.  
Jag känner och drar: jag lyfter försiktigt av hans an-  
sikte. Ett ansikte, ett till. Ett och ett till, jag drar och  
drar av, otaliga, i ”all oändlighet”. Lika –  
Förtvivlan –  
Han ler: han, bara ler ...  
Världen är vad den är, var finns mysteriet.  
Strandhinnan. Vattnets krusning.  
Den utspända ytan

Avståndet<sup>178</sup>

Kanskje nærmer vi oss her den ”bild” diktet ber oss se på, og som finnes angitt som temaet og tittelen – ”en bild – på toppen av *Strändernas* aller siste side, og som angir *bildet* som tekstens forehavende. Dette bildet tangerer tomrommet – noe som også markeres typografisk av de tre blanklinjene etter ”en bild” og de tre blanksidene som innleder denne siste delen av teksten. Det dreier seg om ”Avståndet”, som er det ordet som avslutter *Stränderna*, og som der fastslås som tekstens og verdens vilkår – en avstand som skiller mennesket fra verden, språket fra fenomenene og som må aksepteres snarere enn overbygges: ”Världen är vad den är, var finns mysteriet.” Men det er et tomrom dannet av tilsynekomster, av selvrefleksive lukninger og antropomorfiserende forsvinninger – av *bilder* som åpenbarer avstanden for oss.

Dette ”bildet” har dannet utgangspunktet for min interesse for teksten – og jeg har i mite arbeide vekselvis assosiert det med det jeg har kalt ”lik-aktighet”, negativ ekspansjon av metaforen, selv-refleksivitet, ”översättning” og det jeg med Aristoteles har betegnet som en *divergerende form for kunnskap*. I både *Poetikken* og *Retorikken* beskriver jo Aristoteles poesiens karakter av ”allogros”, dvs. dens anvendelse av navn som tilhører noe annet, og som skiller seg fra ”kurion” – den alminnelige anvendelsen av ordet: ”underlige ord, metaforer, forlengede former og alt som avviker fra ordinære talemåter [para to kurion].”<sup>179</sup> Avviket fra det kjente, alminnelige er således viktig i poesien, og Aristoteles beskriver dette divergerende språket i termer av et epistemologisk paradigme, dvs. i lys av disse underlige avvikenenes evne til å generere en ny og annerledes form for kunnskap. Homonymiseringen av metaforens implisitte sammenligningsledd – ”liks” dobbelte betydning – den negative ekspansjonen av tekstens typografiske metaforer, tanken om en ”en översättning” som samtidig etterlater seg ”Någonting oöversättbart” og forestillingen om en uforsonlig, negativ prosopopeia som samtidig lar noe vise seg, er manifestasjoner av slike epistemologiske avvik, har jeg tenkt

---

<sup>178</sup> Frostenson, *Stränderna*, 43-44. ”Bild” er også et begrep hun benytter seg av hyppig i essayet *Skallarna*. Se Frostenson, *Skallarna*, 30.

<sup>179</sup> Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 18.

meg: En kunnskap jeg har sammenlignet med jegernes rop og kalt en ubegripelighet i form av en erkjennelse og forbundet med den innsikten den tomme sirkelen er breddfull av.

Fortolkningen av de ”underlige ord[enes]” sannhetsinnhold utgjør imidlertid, slik jeg påpekte i innledningskapitlet, en av de gamle debattene i litteraturfilosofien. Aristoteles’ forestilling om en ny eller annerledes form for kunnskap forstås jo like gjerne som uttrykk for en essensialistisk realisme, der ikke minst metaforen, ved å avdekke tingenes essensielle væren, skaper sammenheng og mening i verden: Metaforen transporterer oss fra erfaringen av verdens kontingente framtoning til erkjennelsen av dens essensielle sammenhenger og mønstre, hevder bla. Richard Kearneys Aristoteles, og har således en viktig eksistensiell funksjon.<sup>180</sup> Og i fenomenologien forstås vel metaforen først og fremst som platonsk. Som jeg har nevnt beskriver Heidegger metaforen som en metafysisk struktur basert på separasjonen mellom en sanselig og en ideell sfære, en fysisk og abstrakt dimensjon. Forestillingen om ”transposisjon” og ”metafor”, hevder han, er basert på ”sondringen, om ikke den komplette separasjonen mellom det sanselige og det abstrakte som to sfærer som eksisterer for seg selv.”:

The idea of ”transposing” and of metaphor is based upon the distinguishing, if not complete separation, of the sensible and the nonsensible as two realms that subsist on their own. The setting up of this partition between the sensible and nonsensible, between the physical and nonphysical is a basic trait of what is called metaphysics and which normatively determines Western thinking. Metaphysics loses the rank of the normative mode of thinking when one gains the insight that the above-mentioned partitioning of the sensible and nonsensible is insufficient. When one gains the insight into the limitations of metaphysics, “metaphor” as a normative conception also becomes untenable – that is to say metaphor is the norm for our conception of the essence of language. Thus metaphor serves as a handy crutch in the interpretation of works of poetry and of artistic production in general. The metaphorical exists only within metaphysics.<sup>181</sup>

Som jeg har nevnt betyr ordet “metafor” ”oversettelse” eller ”transport”. Det oversettes av Heidegger vekselvis til ”Übersetzung” og ”Übertragung”, og uttrykkets etymologi refererer vel i denne sammenhengen først og fremst til oversettelsen av det flertydige språket til en sikker, abstrakt betydning. Akkurat som metaforiske lesninger av poesien skjuler språkets mørke, u-hørte betydningslag, underslår metaforiske beskrivelser verdens uutgrunnelighet, hevder han; oversetter dens flertydighet og unndragelse til sikker viten. Og i en forelesningsrekke fra 1957-1958 beskriver Heidegger metaforen som uttrykk for en form for intensjonalitet som lar

---

<sup>180</sup> Ricoeur, *The Rule of Metaphor*, 27; Kearney, *The Wake of Imagination*, 106. Den kognitive lingvistikken har i senere år også interessert seg for metaforens evne til å etablere kognitive sammenhenger; et hovedverk i dette feltet er Georg Lakoff og Mark Johnson, *Metaphors we Live by* (Chicago: University of Chicago Press), 1980.

<sup>181</sup> Heidegger, *The Principle of Reason*, 48.

mennesket forbli i metafysikken: ”Det ville bety at vi forble nedsunkne i metafysikken hvis vi skulle lese uttrykket Hölderlin skaper her ’ord, som blomster’, som om det var en metafor.”<sup>182</sup>

En lignende posisjon finner vi hos Bachelard. I *Rommets Poetikk* beskriver jo Bachelard metaforen som ”uten fenomenologisk verdi” og som ”et oppkonstruert bilde, uten dype, sanne, virkelige røtter”.<sup>183</sup> Betyr fenomen tilsynekomst, består metaforens verdiløshet altså i at den ikke bringer tilsyne, ikke lar noe vise seg – og bibringer ikke den sannheten fenomenologien interesserer seg for og som for Bachelard dreier seg om poesiens evne til å bryte ned skillet mellom objekt og subjekt, deformere sanseintrykk og språkets formale elementer til fordel for en dynamisk, imaginasjonsbefordrende hendelse. Metaforen er snarere ”post-ideativ” dvs. abstrakt, et ”tankeresyme” dvs. sekundær, og tilhører språkets formale virkemidler.<sup>184</sup> Og karakteristisk for fenomenologien på dette punktet, kontrasterer Bachelard metaforen med det han kaller ”bilde”, som ”tilfører oss være” og er ”eit av det talande vesendets spesifikke fenomen”.<sup>185</sup> Noe senere, i et essay fra 1971, beskriver Jacques Derrida metafysikken som oppstegen fra, derivert fra, metaforen.<sup>186</sup> Metaforens referanse til en egentlig, abstrakt sannhet modellerer metafysikken, hevder Derrida, som samtidig blir paradoksalt, fordi dens begreper betinges av den metaforen den forsøker å ta avstand fra.<sup>187</sup>

Frostensons utgave av fenomenologien ligner ingen annens (men anknyter til og avgrenser seg mot dens metaforkritiske tradisjon fra Heidegger og en fransk tradisjon fra Bachelard og Blanchot). Allikevel oppviser den likhetstrekk med fenomenologiens kanskje viktigste litteraturteoretiske poeng: kunstens paradoksale epistemologi. Når Heidegger utnevner Aletheia, eller u-tildekking, til den poetiske beskrivelsens mål og profilerer den mot de metafysiske, mimetiske billedformene, utroper Frostenson cirka førtifem år senere, ”likaktigheten” til poesiens vesen.<sup>188</sup> Fra *Rena land* fra 1980, og i særlig grad *Samtalet* fra 1987,

---

<sup>182</sup> Heidegger, *On the Way to Language*, 100.

<sup>183</sup> Bachelard sitert i Rolf Vige, *Poetisk territorium* (Oslo: Andresen og Butenschøn, 2010), 25.

<sup>184</sup> Bachelard sitert i Rolf Vige, *Poetisk territorium*, 25.

<sup>185</sup> Bachelard sitert i Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 270.

<sup>186</sup> Derrida, *Margins of Philosophy*, 258. Se også notene nederst på siden – særlig note nr. 61. Derridas mål med dette essayet er flerdelt: For det første argumenterer han for at filosofiens kritikk av metaforen og forsøk på å distansere seg fra den nødvendigvis må være forfeilet fordi det filosofiske begrepet er basert på metaforen, og Derrida påviser i denne teksten metaforens tilstedeværelse i en rekke filosofiske tekster og diskuterer hvordan metaforen arter seg i disse. For det andre påviser han at metafor-begrepet selv er metaforisk, og således vanskelig lar seg undersøke innenfor en strengt filosofisk horisont.

<sup>187</sup> Derrida, *Margins of Philosophy*, 211, 225. Derrida utdyper og forklarer denne problemstillingen også i essayet ”Metaforens tilbaketrekning”, og en god introduksjon til Derridas tanker på dette punktet finnes i Stellardi, *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor*, 74, og i kortere versjon i Martin Jay, *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought* (Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984), 508-512. Problemstillingen finnes undersøkt også i Ricoeurs *The Rule of Metaphor*, 284-289, der argumentasjonen delvis tar form av en respons til Derridas argumentasjon i *Margins of Philosophy*.

<sup>188</sup> Martin Heidegger, *Parmenides*, 11.

insisterer Frostenson på metaforens negativitet og på den poetiske innsiktens mørke, fordekte karakter. Metaforens oppgave er ikke å opplyse, men å formørke, ikke å oversette til ideell betydning, men å hensette oss til en mer uutgrunnelig erfaring. Frostensons omhyggelige ”utblåsning” av metaforen minner i stedet om den fenomenologiske ”oversettelsen” til en ny erfaringsform (som Heidegger snakker om, og som han kontrasterer med metaforens oversettelsesform) – og etablerer i likhet med denne, et nytt åsted, en ny geografi for poesien.<sup>189</sup> Evnen til å høre et ord på en ny måte, med en ny betydning eller betoning hensetter oss til ”en ny bredd” hevder Heidegger – og i *Stränderna* hensetter assosiasjonene mellom det å ligne og ordet for den døde kroppen oss til det landet Frostenson på den neste siden av diktet kalle ”et land som liknar sig mer och mer”, som befolkes av ”sovande kroppar”; mennesker med ”mumlande munnar” som hver natt er ”höljd i sin svepning”<sup>190</sup>:

Vidunderlig, vilken öppenhet –  
 Vilken djärv utåkning: slätare land finns inte här.  
 Blyertstid: antracit, åska, blygrått. Men, dena sjuka,  
 punktvisa färgprakt: törelld, rosor, röda bär. Den andra  
 backen leder rakt ned, över rötter, knotor, vissna blad.  
 Det kommer en korsning efter det första fallet, sedan  
 en trång passage: fortsatt rakt fram –  
 – Rakt fram: alltså, en raksträcka, äntligen!  
 Nej, sade du. Aldrig rakt fram. Bara det slingrande  
 leder rakt fram.  
 – Men du kommer, ändå, efter dina vägar.

Och jag bad.  
 – Kanske, senare.  
 Sömmen har tagit över ditt ansikte helt nu, inga mer  
 frågor. Ser, ser bara: lakan. Mil vita lakan, delad sömn,  
 en evighet. Här ligger landet begravt, det andra. Ett  
 land som liknar sig mer och mer, som försvinner. Säng-  
 himmel, veckad, gulnad på ställen. Bolmande, prickad  
 av. Små, svarta anhalter.  
 Sovande kroppar. Tid.  
 Skallar: skallgångar. Tid. Att varje natt, höljd i sin  
 svepning. Mumlande munnar, mot linne, vit väv, vilka  
 okända filmer –<sup>191</sup>

Frostensons poetiske åsteder og hensettelsen dit må derfor forstås som ledd i den *estetiske erfaringen* som jeg har forsøkt å beskrive i min avhandling. Forestillingen om oversettelsen til en annen erfaringsform har veiledet min lesning av Frostensons homonymisering av ordet for den døde kroppen og sammenligningsleddet, og i særlig grad

<sup>189</sup> Som jeg nevner i forrige kapittel av avhandlingen, er det omtvistet spørsmål i Heidegger-resepsjonen om han lykkes med en slik ”oversettelse” til en ny erfaringsform.

<sup>190</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12; Frostenson, *Stränderna*, 16-17.

<sup>191</sup> Frostenson, *Stränderna*, 16-17.

*Strändernas* manifestering av denne som erfaringen av ”lik-aktighet”. Den har også veiledet også min lesning av det jeg vil kalle tekstens åsteder – som hos Frostenson antar en utpreget konkret og typografisk dimensjon. Underveis har jeg trukket inn flere litteraturfilosofiske assosiasjoner, i første kapittel særlig Heideggers bundsforvant i fenomenologien, Blanchot, som har skrevet et interessant essay om liket og det poetiske bildet.<sup>192</sup>

Jeg bør med en gang understreke at jeg ikke anser Frostenson som en metaforiker eller anti-metaforiker for den saks skyld, og heller ikke har villet behandle henne som en sådan. Snarere enn å egne seg for en entydig karakteristik, kan man si at Frostenson *åpner* metaforen for fenomenet, for nå å låne et perspektiv fra den britiske filosofen Clive Cazeaux, som i en bok forsøker å formulere metaforens vilkår etter Kants *Die Kritik der reinen Vernunft*. Kants redefinering av erfaringen fra en objektivt gitt hendelse til det som viser seg, er samtidig en oppåpning av metaforen for en språklig artikulering av en tilsynekomst hevder Cazeaux – og en fristillelse av metaforen fra den platonske dualismen som tidligere har regulert den.<sup>193</sup> På samme måte er Frostensons metafor heller ingen platonsk sådan. Frostenson problematiserer metaforens epistemologiske premiss, søker dens henførelse framfor dens oversettelse, dens materialitet framfor dens metafysikk, dens selvrefleksjon framfor dens mimesis. Frostensons metafor bringer til syne, og tilsynekomsten er taktil, suggestiv, materiell.

Fordi Frostensons metafor ikke er platonsk, kan hennes dikt oppfattes *både* som en kritikk av metaforens anknytning til metafysikken, *og* som en kultivering av dens epistemologiske potensial slik det arter seg som et svakt, forsvinnende bilde. Ved å ekspandere negativt kan metaforen bringe til syne; i sine dikt kan Frostenson skape bilder av den virkeligheten som ikke finner rom i metafysikken – mens den platonske metaforen forblir bundet av den ideelle bestrebelsen. For hvem kan si at metaforen kun lar seg ekspandere positivt (en problemstilling som har dannet utgangspunkt for kapittel 2)? Påpekningen av et lik som viser seg i metaforen reiser spørsmålet om metaforens fenomenologiske potensial, og kanskje kunne man utrope Frostensons poetikk til en *metaforens fenomenologi*, om disse to begrepene nå tåler å holdes sammen.

### Den døde kroppen og ”das Wie”

En negativ ekspansjon, altså. Som flere av det tyvende århundredes fenomenologer orienterer Frostenson metaforen mot det uutgrunnelige, men uten å som dem regne den som et

---

<sup>192</sup> Jeg tenker på essayet ”Two Versions of the Imaginary”, som finnes i *The Space of Literature*.

<sup>193</sup> Cazeaux, *Metaphor and Continental Philosophy*, 2-4.

fenomenologisk nullpunkt. Frostensons metafor viser oss negasjonen eller åstedet for denne, og utgjør dermed essensen av all tilsynekomst. Det viktigste fenomenet er dog den døde kroppen som utgjør både en del av metaforens semantiske betydning og dens vesen, og er det som gjør diktet innsiktsskapende. Frostenson identifiserer altså et "lik" i metaforen. Ved å lytte til metaforens materielle elementer, ekspliserer hun dens u-hørte betydningslag og strukturer og bryter den ned i dens elementære bestanddeler. Materialiteten blir således en kilde til innsikt – og dét i en figur som så ofte oppfattes som abstraherende.

Frostensons poetikk anknytter til andre modernister på dette punktet, men er samtidig ingen typisk sådan. I stedet, og jeg vil ikke underslå at dette har vært en kilde til fasinasjon for meg, kan dette forholdet betraktes som en ny variant av spørsmålet om "das WIE" sin tidsriktighet i den moderne lyrikken, for nå å uttrykke meg med den tyske lyrikeren og litteraturteoretikeren Gottfried Benn i hans *Probleme der Lyrik*.<sup>194</sup> La oss kalle det en hypotese – jeg har i hvert fall trukket inn denne debatten her i avhandlingen i håp om at den skal kunne etablere en ny kontekst for forfatterskapet. F.T. Marinetti skriver i ett av sine futuristmanifest at ekspansjonen av dikterens imaginasjon til et fritt spill der fremmedartede, fjerntliggende og motstridende ting uhindret kan sammenstilles, beror på utviskingen av sammenligningsleddet og andre sammenbindende elementer til fordel for mer "kondenserte metaforer".<sup>195</sup> Påstanden er tiltrekkende for min tilnærming, som forsøker å analysere sammenligningsleddet som et springende punkt i diktet og med forhåpningen om at det som tilsynelatende utgjør et teknisk element i poesien skal kunne *leses* både semantisk og fenomenologisk.

Denne ambisjonen er for øvrig ikke ny. Ser vi til Mallarmé, oppdager vi at poesien beror på ustrykingen av sammenligningsleddet: "Je raye le mot *comme* du dictionnaire". "Comme" er en del av teksten, som andre av poesiens elementer, og behandles sådan; som et tekstelement som må skrives, leses og strykes ut, når det som Mallarmé påstår, ikke bevirker negativ transcendens.<sup>196</sup> Og ser vil til den franske futuristen Blaise Cendrars, oppdager vi utviskingen av sammenligningsleddet oppløser det han kaller metaforens "Eigentlichkeitsgrund" til fordel for "die *absolute Metapher*".<sup>197</sup> Med ekspliseringen av metaforens materielle elementer og etableringen av dem som litterære dimensjoner i diktet,

---

<sup>194</sup> Gottfried Benn, *Probleme der Lyrik* (Wiesbaden: Limes Verlag, 1961), 15-16.

<sup>195</sup> F.T. Marinetti, "Destruction of Syntax – Imagination without Strings – Words-in-Freedom", i *Futurist Manifestos*, red. Umbro Apollonio (London: Thames and Hudson, 1973), 98-100.

<sup>196</sup> Mallarmé sitert fra Engel, *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche Lyrik*, 164; For en innføring i Mallarmés tenkning omkring metaforen, se Arne Kjell Haugen, *Mallarmés poetikk* (Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1966), 76.

<sup>197</sup> Joachim Umlauf, *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde: Blaise Cendrars und Robert Delauney* (Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995), 79.



tilskrives sammenligningsleddet verdi eller snarere ingen sådan, og man kan si at det svenske språkets unike fordobling av dette ordets betydning åpner det for nye muligheter. Der Mallarmé, Cendrars og Benn konkluderer negativt, eller snarer om mangelen på negativitet i sammenligningsleddet (Benn beskriver ”das Wie” som et ”feuilletonistisk innbrudd i lyrikken, en nedsettelse av den språklige spenningen, og en svakhet i den skapende transformasjonen”), åpner det svenske språkets homonymi for den døde kroppens inntreden i det.<sup>198</sup>

Kanskje formulerer man samme problematikk fra et annet perspektiv hvis man sier at det åpner den døde kroppen for billedproblematikken. Faktisk kan man få inntrykk av at Frostenson definerer den døde kroppen og det litterære bildets framtredelesformer som en og samme sak (som jo er det skandinaviske språkets unike mulighet). Poesien blir til i tilsynekomsten av den døde kroppen, dvs. i framtredelesen av et bilde. Bildet må søkes i den døde kroppen, i dens tematikk, men frem for alt i dens kroppslighet, dens tekstur, metonymiske karakter, språklyder og typografi, liksom den døde kroppen må søkes i det poetiske bildet, dets karakter av tilsynekomst, fenomen – et bilde som er uutgrunnelig, fordi det bildet viser oss er uforståelig. Blanchot skriver: ”Bildet ligner ikke ved første øyekast på liket, men kadaverets underlighet er kanskje også bildets”, hvilket har til hensikt å påvise en fenomenologisk likhet mellom den døde kroppens tilsynekomst og det litterære bildets. Likets uutgrunnelighet er også det litterære bildets, og den poetiske tilsynekomsten kan ikke erfares uten at vi også tar den døde kroppen innover oss, hevder Blanchot.<sup>199</sup> Og i *Melancholie de l'art* beskriver den franske filosofen Sara Kofman litteraturen som en ”revenant”, dvs. en dauing. Fordi kunsten forutsetter fraværet av sitt objekt, må den gå igjen, hevder hun, stå i stedet for, fordoble, og dermed ha døden som signifikant.<sup>200</sup> En litteraturforståelse som har røtter i romantikken, hevder Elisabeth Bronfen, og som kultiverer den døde kroppen som litteraturens hypertropiske element, det øyeblikket hvor litteraturen blir selvrefleksiv.<sup>201</sup> En relevant problemstilling for Frostenson, kan man hevde, hvis forfatterskap kan formuleres

---

<sup>198</sup> Benn, *Probleme der Lyrik*, 16: ”...das ein WIE immer ein Einbruch des Erzählerischen, Feuilletonistischen in die Lyrik ist, ein Nachlassen der sprachlichen Spannung, eine Schwäche der schöpferischen Transformation”.

<sup>199</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256; Goodwin beskriver sammenhengen mellom liket og det poetiske bildet hos Blanchot som ”kiasmisk”. Se Sarah Webster Goodwin og Elisabeth Bronfen, innledende essay til *Death and Representation*, red. Sarah Webster Goodwin og Elisabeth Bronfen (Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993), 12.

<sup>200</sup> Se Goodwin og Bronfen, ”Introduction”, 12.

<sup>201</sup> Goodwin og Bronfen, innledende essay til *Death and Representation*, 4; Bronfen, *Over her Dead Body*, 62; Alan Warren Friedman beskriver hvordan dette hypertropiske temaet i litteraturen tar form av en forestilling om en inkomplett, ufullført død, og hvordan denne dødsforestillingen manifesterer det tyvende århundredets epistemologiske og litterære krise. Alan Warren Friedman, *Fictional Death and the Modernist Enterprise* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995), 18.

som et forsøk på å la den døde kroppen vise seg, komme til syne, bli poetisk, sørges over og begjæres.

”En blek svepning där du ligger och uteblir”

Den paradoksale bejaelsen av moralen og sannheten (denne hypertropien avføder) gjør Frostenson atypisk. Poesien er ingen autonom virkelighet, men normativ, didaktisk, etisk, eksistensiell og begrunnet i den *verdien* uutgrunneligheten har i dette forfatterskapet. Allikevel, eller kanskje derfor, har jeg argumentert for at hun må plasseres i en modernistisk sammenheng; i en tysk tradisjon med Eduard Mörike, Gottfried Benn og Rainer Maria Rilke. Motivmessig kanskje først og fremst i en anglo-irsk tradisjon fra T.S Eliot til Seamus Heaneys ”bog poems”, og i tilknytning til den franske, og kanskje først og fremst Mallarmés, symbolisme.<sup>202</sup> Det dreier seg om negative tilsynekomster, ting som på underlig vis toner fram, *viser* seg i landskapet, i teksten og for vår forestillingsevne, og jeg har knyttet disse framtoningene til fenomenologien og dennes beskjeftigelse med den type erfaring. Fenomenologiens utvikling i det jeg har kalt et historisk og filosofisk tvillingskap med modernismen har vært interessant for meg: Når Heidegger bestemmer det å la noe fremmed komme til syne i det allerede kjente som det poetiske bildet natur og samtidig slår parentes rundt de imiterende og kopierende billedformene, minner jo dette om det Frostenson nesten førti år senere kaller ”en bild”, og en foreløpig karakteristikk av dette forfatterskapet kunne være en poesi som i sine mest fullendte øyeblikk, (som i de diktene som har *vist seg* for meg, og som jeg har valgt ut som hovedemne i denne avhandlingen), nærmer seg bilder som ikke kan sees og en verden som ikke kan erkjennes, men som allikevel *viser* seg i diktet som poesiens og sannhetens vesen.<sup>203</sup> Diktets Fugl Fønix, små dukker og mørke rom antar restens framtredelesform –”en blek svepning”– som det heter seg på en av *Strändernas* første sider:

Det går inn i platsen, in, i en annan värld. Allt – Det –  
Du – Utgav. Ett vitt stilleben, ristat av rörelser, nattens  
spår, av osynliga tryck. En blek svepning där du ligger  
och uteblir –  
I fullt ljus.  
I strålkastarlåga.  
Sedd, från din utsida –  
Din utsida, spänd –  
– Säg drömmen, din.  
– En sandstrand brann. Vinden kom –  
– Och?  
– Vinden kom, och spred alltsammans...  
– Sedan?

<sup>202</sup> Sanders, *Bodies in the Bog*, 111-125.

<sup>203</sup> Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 226.

Verden *viser seg*, men er allikevel skjult for oss, borte, bortsett fra en kroppslig rest, men kan i kraft av det poetiske språkets restkarakter, det jeg har kalt dets ”lik-aktighet”, allikevel sees og erfares. Verden og diktet kommer til syne i en paradoksal imaginasjonsbefordrende ”svepning”, et svøp som samtidig er et sveip – det svenske ordet ”svepning” betyr jo både liksvøp og glidende bevegelse – som overskrider diktningens og dødens negativitet, samtidig som det forutsetter og forskjønner dem ettersom ”svepningen” blir til dikt, og således skaper Frostensons ubegripelige, mørke sannhet. ”En annan värld” forbindes her forbindes her med ”ett vitt stilleben”, og påstanden er at vi ikke har tilgang til det svøpte likets karakteristika. Vi forhindres på grunn av likets paradoksale uteblivelse; liket ligger ”där”, men uteblir, ”där du ligger och uteblir –” i ”fullt ljus. I strålkastarlåga”. En mulig tilnærming til dette perspektivet – det passer på tross av, eller kanskje på grunn av, den doble symbolikken hvitt har av både jomfruelighet og lik-svøp – er det jeg har kalt uutgrunnelighet. Blanchot skriver jo om nettopp denne dobbelheten ved den døde kroppen; liket er bærer av en nøytralitet, en upersonlighet der ingenting bekreftes, og som samtidig er ubegripelig og umulig å bli vant til.<sup>205</sup> Det er den døde kroppens nøytralitet i form av ”osynliga tryck” på det hvite lerretet som hindrer det gjennomlysende blikket som Frostenson her tilskriver subjektet, samtidig som liksvøpet *viser seg*, så å si.

Det er altså likets identifiserbarhet, ”Allt – Det – Du – Utgav” som ”går inn i platsen, in, i en annen värld”. I denne verdenen synes kun utsiden, ”Din utsida”, og en slags spenhet, slik må man vel tolke femte til åttende linje som beskriver hvordan liket viser seg på denne ”platsen”; når svøpet viser seg, sees det ”från din utsida – Din utsida, spänd –”. Til gjengjeld *ser* vi lerretet: Ser vi det svøpte liket erfarer vi også hva kunsten *er*. Og Frostenson er fascinert av dette intermediale, eller nesten ekfrastiske motivet som dukker opp i diktene så vel som i essayene; med det hvite stillebenet insisterer hun ikke bare på at tilsynekomsten av en forsvinning er en dimensjon ved døden, men at den også bejaer kunsten. Det hvite stillebenet med de usynlige trykkene er tilsynekomsten av et fravær. Dette viser lerretet oss, samtidig som tilsynekomsten fratar oss tilgangen til det som ligger der. Imidlertid har vi ”drömmen”; den kan utsies, ”säg drömmen din”, og den brennende sandstranden blir vel her et bilde på kremasjonen av den avdøde og den påfølgende spredningen av aske ettersom brannen lar seg høre som det ”frasande ljudet av hud” og etterfølges av en vind som kom ”och spred altsammans...”. Jomfruen, som i *Strändernas*

<sup>204</sup> Frostenson, *Stränderna*, 17-18.

<sup>205</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 254, 258, 259, 262.

epigram lekte langs med stranden, brennes altså, og lyden av den knitrende huden etterfølges av et mørke. Kunsten, være det seg det indre eller ytre øyets stilleben, kjennetegnes således av en ubegripelighet, og kan bare skapes ved hjelp av den negasjonen som samtidig åpner en annen verden. Frostensons jomfru er således aldri nærværende eller erkjennbar, men i ytterste konsekvens en nøytralisering av den hinden som en gang lekte ”under ø”. Den andre verdenen, som ikke er dagens eller lysets verden, er i stedet en hensettelse til en annen erfaring, en konsumerende negasjon som samtidig skaper en annen form for innsikt enn den objektivering den betinger og som samtidig utgjør tekstens grunnlag for etikk.

#### Det moralske og det morbide

”O, natur, kunde vi sluta – ”.<sup>206</sup> Slik lyder en nærmes elegiserende apostrofe fra en av *Strändernas* første sider, et utsagn som fortetter det man med et begrep fra den svenske kritikeren Carin Franzén, kunne kalle Frostensons ”oetiska öppning av etiken”, eller hennes uetiske etterstrevelse av en poesiers etikk (Franzén er vel den som først og mest systematisk, i tillegg til Janike Kampevoll Larsen, framholder det etiske elementet hos Frostenson).<sup>207</sup> At kvinnen, landskapet, havet – ja, verden destrueres, er den fundamentale forutsetningen for Frostensons dikt. Det som viser seg i diktet dør. Men av dette følger også ”kunde vi sluta”. Slik arter også dilemmaet seg i voltaen i ”Hon ligger i delar” i *Joner*, som publiseres to år etter *Stränderna*, og som på mange måter manifesterer denne problemstillingen i dens mest utviklede form.<sup>208</sup> Fra den tredje linjen står det noen setninger som med en form for resignasjon hevder at jomfruen ”måla[s]”, dvs. avbildes eller sminkes, at malingen er identisk med parteringen av henne, og at innsikten i denne sammenhengen utløser en trang hos tilskueren til å rive øynene ut, kaste de fra seg, slutte å se. Malingen skaper et ansikt påmalt et lerret eller en overmaling av jomfruens ansikt – en fordobling så og si – før tilsynekomsten av ansiktet vender parteringsmotivet mot tilskueren og lar denne bli objekt for det. Et moralfilosofisk eller nærmest bibelsk motiv, der innsikten i hva øyet gjør utløser et ønske om å kaste det fra seg, men som allikevel ikke stanser begjæret etter å se<sup>209</sup>:

Måla jungfruns rygg. Måla hennes ansikte.  
Hon låter dig göra allt med sig – skallen vilar

<sup>206</sup> Frostenson, *Stränderna*, 15.

<sup>207</sup> Franzén, *För en litteraturens etikk*, 18.

<sup>208</sup> Frostenson, *Joner*, 62.

<sup>209</sup> Dette motivet finnes i rikt monn både i det nye og det gamle testamentet, men finner sin kanskje mest kjente form i Matteusevangeliet, kap.5, vers 29: ”Om ditt høyre øye lokker deg til synd, så riv det ut og kast det fra deg! Det er bedre for deg å miste ett av dine lemmer, en at hele ditt legeme kastes i helvete.” Den bibelutgaven jeg forholder meg til er *Bibelen: Det gamle og det nye testamente* (Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1978).

i skrevan nu. Hon ligger i delar. Hur hårt sitter  
ögat, och vems är – dess sträng. Det finns ingen  
mättnad i ögat. De förstörde henne. De ser – genom  
ett instrument. De ser: allt går. Allt går genom  
kroppens delar.

Frostenson er en etisk poet – hennes dikt en kultivering av den etiske refleksjonen. Jeg vil gjerne understreke dette, og har hatt det i mente når jeg har undersøkt hennes morbiditet, materialitet og utpregede metonymiske, parterende karakter – trekk som jo lett kan virke a-moralske.

En moralsk parteringsmorder; ut over å lyde oksymoronsk, utgjør en slik karakteristikk også et problem i forhold til den modernismen som har latt seg inspirere av Edgar Allan Poe og som Frostenson lett kan assosieres til. Modernismen har fra røttene i romantikken via Poe til Baudelaire kultivert skrekken og gotikken som poesiens arena og mulige framtid i en verden hvor moralen og idealene har falt, og som er ubestridelig morbid, og i den forstand også a-moralsk. Ganske riktig har Frostenson vist seg vanskelig plassere i denne delen av modernismens pantheon. I Espen Stuelands opus magnum, *Gjennom kjøttet: disseksjonens og kroppens kulturhistorie*, hvor Frostensons ”Position” og ”Trakt” fra *Tankarna* leses opp mot Baudelaires ”La charogne”, identifiserer han en nedtoning av det morbide og gotikke hos Frostenson til fordel for det demoniske og aggressive. Frostenson antyder en kriminell kontekst for motivkretsen som problematiserer Baudelaires mer kliniske blikk, hevder Stueland, og innfører en etisk dimensjon som ikke entydig fordi den betinger det begjæret den problematiserer.<sup>210</sup>

Som jeg tidligere har antydnet, står Frostensons poesi i et problematisk forhold til den løsningen av poesien fra ”sandhedens og godhedens værdier” som Hugo Friedrich identifiserer fra Diderot og den tyske romantikken først og fremst, og som han mener kjennetegner deler av modernismen slik den arter seg i symbolismen.<sup>211</sup> Frostensons dikt kultiverer ingen autonom imaginasjon; det er i forhold til samtidens traumer, slik de arter seg både i konkrete referanser og som stiliserte, ofte klassiske motiver fra sagn og ballader som Frostenson spør ”kunde vi sluta”, og både Anders Olsson og Staffan Bergsten beskriver Frostensons evne til å identifisere og stilisere disse mytenes kjerne av vold.<sup>212</sup> Balladene approprieres, helt konkret som i *Joner*, der Frostenson publiserer balladen ”Jungfrun i

---

<sup>210</sup> Espen Stueland, *Gjennom kjøttet: Disseksjonens og kroppens kulturhistorie* (Oslo: Oktober, 2009), 642.

<sup>211</sup> Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, 18, 23. Innenfor den tyske romantikken refererer Friedrich først og fremst til Schlegel og Novalis.

<sup>212</sup> Olsson, *Skillnadens konst*, 342; Witt-Brattström, *Ur könets mörker*, 200; Bergsten, *Klang och åter*, 38; Bergsten, *Den svenska poesiens historia*, 28. Dette perspektivet er for øvrig gjennomgående i Bergstens lesninger av Frostenson.

hindhamn” som et av sine egne dikt under tittelen ”Jungfrun skär; ljudkällan” med undertittelen ”(variation)”, eller bearbeides tematisk og språklig på en måte som skaper et mytologisk nivå i tekstens samtidsproblematikk.<sup>213</sup>

Men hvordan skal denne interrogative, eller kanskje snarere kondisjonalispregede ”O, natur, kunde vi sluta – ” forstås? Jeg kan kun oppsummere her – og for utdypning må jeg henviser til mine lesninger, dvs. til resten av denne avhandlingen. Når jeg benytter meg av Hugo Friedrichs negative kategorier, som altså på flere måter ikke ”passer” til Frostenson, har jeg imidlertid forsøkt å rette dem etter Frostensons språk og tanker. Frostenson ville nok ikke være med på at hennes ”vi är ju så lika. Så förfärligt lika. Så liklika att allt annat – ” munner ut i det Friedrich kaller ”klangrækker befriet fra mening”, dvs. gjør språket selvrefererende.<sup>214</sup> Nærmest motsatt gjør klangen poesien virkelighetsnær. Og dette i etisk forstand; poesien blir etisk ved å gi verden form, klang og bilde. Gjennom denne tilformingen (som både har abstrakt og materiell karakter), skapes erkjennelsen av at poesien forgår seg mot verden, samtidig som den begrunner og framviser verdens ukrenkelighet, ubeskrivelighet, uforståelighet. Uten denne motsetningsfylde: ingen kunst. Poesien er denne motsetningsfulle destruerende, krenkende og hegnende hendelsen. Det finnes bare i det momentet den besinner og ivaretar verden men samtidig lever ut sitt begjær.

Poesien er etikk uten moral. Poesien er besinnende, impulsiv, hegnende, destruktiv. Med poesien kan verdens utgrunnelighet vise seg for oss, men mot et bakteppe av destruksjon. Poesien som destruksjonens kunst peker altså samtidig på muligheten av etiske utsagn, ”poetiske dictum”, for nå å vende tilbake til et uttrykk fra Heideggers beskrivelse av litteraturen.<sup>215</sup> ”Dictum” kommer jo fra latin og betyr utsagn, prinsipp eller observasjon og ”poetisk dictum” forstås gjerne som ”metapoetisk utsagn” eller ”poetologisk prinsipp”, men benevner hos Heidegger i stedet en litterær form eller *evne* i litteraturen til å formulere seg prinsipielt om Værens ubeskrivelighet – en handling som jo er ubestridelig etisk. Denne evnen, som Heidegger assosierer til den før-platonske litteraturen, til Parmenides (men også Homér og Rainer Maria Rilke) bejaer ikke sontringen mellom ide og virkelighet, lys og mørke, abstraksjon og materie, men formulerer seg prinsipielt på en poetisk måte.<sup>216</sup> Å

---

<sup>213</sup> Frostenson, *Joner*. Sidene er upaginerte, men befinner seg mellom sidene med paginasjonen 42 og 45.

<sup>214</sup> Frostenson, *Stränderna*, 33; Friedrich, *Strukturen i moderne lyrik*, 10.

<sup>215</sup> Forestillingen om ”poetisk dictum” beskrives kanskje best på side 2 i *Parmenides*: ”The words of Parmenides have the linguistic form of verses and strophes. They seem to be a ’poem’. But because the words present a ’philosophical doctrine’, we speak of Parmenides’ ’doctrinal poem’ or ’didactic poem’.”

<sup>216</sup> Kontrasten mellom platonisme og før-sokratisk tankegang formuleres gjennomgående i Parmenides, men er kanskje lettest tilgjengelig på side 11, samt på side 13 som jeg siterer fra, og hvor Heidegger forklarer sannhetsbegrepet i før-sokratisk tankegang: ”We know it [sannheten] as veiling, as masking, and as covering, but also in the forms of conserving, preserving, holding back, entrusting, and appropriating.”; Heideggers lesning av

”dicere” eller ”utsige” betyr her altså ikke å opplyse eller avdekke, men å u-tildekke, bevare i tildekkingen, å la verden vise seg i mørke og glemsel ved hjelp av et poetisk språk. Og jeg har foreslått poetisk dictum, (eller ”doktrinært” eller ”didaktisk dikt” som er variasjoner Heidegger bruker) som betegnelse på Frostensons forfatterskap, ikke minst som respons på den paradoksale etikken jeg her identifiserer. ”O, natur, kunde vi sluta – ” er altså ingen ren kondisjonalisform eller interrogativ der en avslutning eller premissene for en avslutning av språkets negasjon undersøkes logisk. Heller ikke er det et ren poetisk frase hvor språkets negasjon av verden elegiseres og den døde sørges over, men utsier snarere at det som viser seg i diktet skal være skjult, mørkt og framholde en paradoksal ubeskrivelighet. Poesiens mandat er å bringe denne uutgrunneligheten tilsyne i diktets form, å utsi den, i diktets bilder å formørke verden og således gi Væren hegn og diktet moral.

Slik vil jeg forstå Frostensons poetiske dictum, som i sine kanskje beste øyeblikk munner ut i prinsipielle utsagn om at verden ikke kan erkjennes, og hvis uutgrunnelighet *viser seg* i det mørket diktet skaper. Frostensons destruksjon og refleksjon manifesteres i språkets flertydighet, i homonymien, i det sammenligningsleddet som samtidig er et lik som det står i *Stränderna*. Metaforen opplyser, den lar oss oversette til en ideell mening, men holder i kraft av den døde kroppen verden fast i dødens mørke. Etikken skapes i en poetisk billeddannelse som både betinges av og overskrider diktets poetiske språk siden den er prinsipiell, og dermed blir Frostensons ubegripelig paradoksale etikk.

Frostenson finner etikk når språket hensetter oss fra en objektivierende tilnærming til en suggesjon av verdens ubegripelighet. Veien dit har jeg beskrevet ved hjelp av ord som likaktighet, nøytralisering og negativ ekspansjon – alle henspeilinger på en tilsynebringende av verdens ubegripelighet. I *Stränderna* skapes etikken når imaginasjonen utvides negativt. En slik negativ utvidelse etterstreber Frostenson gjennom forfatterskapet, og den kulminerer, slik jeg nå leser henne, i en forestilling om et paradoksalt, tilsynebringende språk – særlig i *Strändernas* suggerering av et ”urdjur, dövöra, trögjur, avlägset”, som jeg tidligere har assosiert med en negativ ekspansjon av forestillingsevnen.<sup>217</sup> Den ontologiske og temporale forskytningen av liket – opplevelsen av den døde kroppen som fjern, fremmed og materiell – får en parallell i erfaringen av havet som døvt, dyrisk og primordialt; overskridelsen av en objektiviserende tilnærming til verden, anskueliggjøres av havets uerkjennbarhet samtidig

---

filosofen Parmenides gjennomsyrrer hele *Parmenides*, men er særlig konsentrert til det første og andre kapitlet, dvs. sidene 1-28. For lesningen av Rilke se side 151-161. For lesningen av Homér se sidene 31-38.

<sup>217</sup> Frostenson, *Stränderna*, 14.

som den umælende verdenen modellerer en bevissthetstilstand som er forbilledlig fordi den er ikke-objektiverende.

### Det plastiske diktet

Frostenson antyder en metaforproblematikk – men eksponerer sammenligningsleddets doble, negative betydning. En symbolsk handling, kan man si – til og med sammenligningsleddet blir poetisk hos denne dikteren, som lar det vi med Heidegger kunne kalle språkets ”u-hørte” betydningslag bestemme diktet.<sup>218</sup> Og denne avhandlingen tar først og fremst mål av seg til å *lytte* til dette ordets betydninger – en aktivitet som til tider vil måtte arte seg som en *lyttingens etikk*. Etableringen av fenomenologiens metafordebatt som perspektiv på forfatterskapet og en utforskning av denne figures auditive dimensjon er for øvrig uten forelegg i resepsjonen. Et metaforperspektiv reiser imidlertid den svenske forskeren Fabian Hieltes artikkel ”Bortom metaforiken: En läsning av Katarina Frostensons *Stränderna*”, som fortjenestefult analyserer det man kunne kalle metaforens polysemi.<sup>219</sup> Hieltes konklusjon om at Frostenson etterstreber ”[e]n poesi helt utan figuration (metaforik) eller abstraktion, en poesi utan dolda skikt och nivåer, utan gåtfulla underjordiska schakt. En helt och hållet synlig poesi...” skiller seg imidlertid fra mitt eget perspektiv, som snarere må assosieres til Atle Kittangs foreskriving av en reaktualisering av ”bildet” i litteraturvitenskapen. Den retoriske vendingen, (fra bla. Victor Sklovskijs formalisme-manifest *Kunsten som grep* fra 1916, og den påfølgende lingvistiske vendingen fra slutten av femti-tallet) har i følge Kittang medført en ”radikal uttørring” av det billedmessige i teksten. Fokuset på retoriske strukturer har redusert imaginasjonens rolle i lesningen, og for Kittang krever en revitalisering av litteraturvitenskapen at vi vender blikket bakover, ”over” dekonstruksjonen og poststrukturalismen, og lar det ”falle ned” på fenomenologien.<sup>220</sup> For Kittang innebærer en slik metodologisk vending først og fremst innsikten i at verbale og visuelle billedformer har felles ”rot”, og som jeg tidligere har nevnt har billedformene i *Stränderna* både verbale og spatio-visuelle dimensjoner.<sup>221</sup> Mønsteret er klassisk, nesten episk; underlige steder (i *Flodtid* en grop, i *Överblivet* bla. Salpêtrièresykehusets hage og i *Stränderna* et generisk kystlandskap) som man ankommer på uklart vis og som blir åsted for dramatiske hendelser og tilsynekomster, som så blir gjenstand for refleksjon.<sup>222</sup> Komposisjonen er kanskje enkel, men aktualiserer problemstillinger som ikke

---

<sup>218</sup> Heidegger, *The Principle of Reason*, 46.

<sup>219</sup> Fabian Hielte, ”Bortom metaforiken: En läsning av Katarina Frostensons *Stränderna*”, *Pequod* 28 (2000): 88.

<sup>220</sup> Hielte, ”Bortom metaforiken”, 102; Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 19-20, 40, 19.

<sup>221</sup> Kittang, *Ord, bilete, tenking*, 262.

<sup>222</sup> Katarina Frostenson, *Flodtid* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2011); Katarina Frostenson og Jean Claude Arnault, *Överblivet* (Stockholm: Katten Förlag, 1989).



bare gjelder de konkrete stedene, være de seg menneskeskapte eller naturlige, men *stedets* betydning – og som relaterer til dets funksjon i diktningen. Det som slår en (og som deler av resepsjonen har påpekt), er at stedet blir bærer av minnet om disse hendelsene som så igjen framkalles gjennom et slags minnets topografi. For eksempel beskriver Ewa Niewiarowska-Rasmussen stedet som en projektor for subjektets minner og følelser, som igjen fordrer en oppløsning av grensen mellom subjekt og sted.<sup>223</sup> Barbro Sigfridssons doktoravhandling analyserer stedsangivelsene i Frostensons dramatik og operaen *Staden* (som Frostenson har skrevet librettoen til) som metaforer for ”jagets plats”, dvs. som åsteder for artikuleringen av subjektets pre-refleksive erfaringer og minner. Wenche Larsens artikkel om *Nilen, Bro, Sebastopol* og *För sluttningen* utforsker monodramaet som en interaksjon mellom karakterenes minner og stedets spor.<sup>224</sup> Og Steve Sem-Sandberg beskriver reisemotivet i diktet ”Paris Austerlitz – Salpêtrière” fra *I det gula* som han mener formuleres negativt, som en bevegelse vekk, og som utgangspunktet for en negativ mening i diktet.<sup>225</sup>

Eller mer konkret: Stedet som emanasjonen av en ubestemmelig stemme. I tidsskriftet *Dialogers* temanummer med tittelen *Den andre*, beskriver Magnus Florin Frostensons tekster som steder der noe nylig var, men nå har forvunnet, men som kan manes fram og vise seg gjennom et uutgrunnelig auditivt motiv, og Florin sammenligner dette motivet både med Jan Håfströms kunstobjekter og Tadeusz Kantors ”dødsteater”, som han beskriver som teater uten representasjon.<sup>226</sup> Og for Martin Hägglund viser ”den andre” seg på steder som samtidig er underlagt en temporalitet fordi ”den andre” egentlig aldri har vært her, men alltid har vært fraværende på grunn av det han (med Derrida) kaller ”det ursprungliga våldet”, dvs. en primordial voldstilstand, fraværet av en opprinnelig enhet, vår alltid allerede utsatthet i verden.<sup>227</sup> Altså: Stedet som en slags spatial metafor, eller kanskje snarere metonymi for diktet, hvis oppgave er å suggere traumet eller minnet om den fraværende, drepte.

Kanskje nærmer man seg samme sted fra en annen retning hvis man sier at diktets typografi suggererer det stedet Frostenson vil hensette oss til. Faktisk kan man hevde at Frostensons ikke kun vil forvandle stedet til dikt, men også diktet til sted; typografien i

---

<sup>223</sup> Ewa Niewiarowska-Rasmussen, ”Människan och platsen: Några anmärkningar om Katarina Frostensons författarskap”, *Folia Scandinavica* 10 (2009):110; Ewa Niewiarowska-Rasmussen, ”The Concept of Boundaries in Modern Swedish Poetry”, *Folia Scandinavica* 41 (2002): 64.

<sup>224</sup> Barbro Sigfridsson, *Jagets plats: Gestaltningen av det kvinnliga subjektet i Katarina Frostensons Nilen, Traum, Sal P och Staden*, Filosofie doktor avhandling (Hedemora: Gidlunds Förlag, 2003), 66; Wenche Larsen, ”To fornyere av nordisk dramatik: Cecilie Løveids og Katarina Frostensons kroppslige, poetiske drama”, *Bøymen* 2 (1998): 5.

<sup>225</sup> Steve Sem-Sandberg, ”Den befriade rösten: Å lese Katarina Frostenson”, *Vinduet* 41-2 (1987): 48

<sup>226</sup> Florin, ”Den andre och det andra”, 12,13.

<sup>227</sup> Martin Hägglund, *Kronofobi: Essäer om tid och ändlighet* (Stockholm/Stephag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002), 49-50.

*Stränderna* er utpreget topografisk og danner visuelle konkretiseringer ikke bare av det landskapet som beskrives, men av dets tilsynekomst. Og lesningen av stedet som et negativt fenomen i forfatterskapet må veies mot den visuelle tilsynekomsten av stedet, som lar diktet ”Orden mot” i *Flodtid* ta form av den roten den beskriver, og Odenplan i ”allegori barbaro” fra *Den Andra* ta form av en kvadrat – dikt som tilsynebringer det stedet som tilsynelatende forsvinner, beveger seg vekk:

På Odenplan – kanskje  
föll det glans , en gång

Plan: på plakat lyste i ljust rött några fyrkantiga bitar kött  
Blod som stannat – blod som aldrig rusat runt  
i djurens ådror – känner du rasa

Enskilda personer  
gick alldeles rakt fram

med något undantag : i ett buskage  
föll tungt, och mörkt

Ur, lös  
Kände rasa stiga snabbt  
och störta ner...

Mammorna drog sina lådvagnar rakt fram  
grönt rött och randigt tyg

Så stog jag plötsligt flinande  
och längtade en rå gång  
Röd närvaro<sup>228</sup>

Anette Almgren Whites analyse av Frostensons flermediale bøker, *Överblivet, Vägen till Öarna* og *Endura* (som i hovedsak er organisert med ett foto og ett dikt per oppslagsside), har til hensikt å demonstrere det White kaller bøkenes ”visuell[e] ikonicitextualitet”, dvs. hvordan fotografiernes spatialitet og den typografiske dimensjonen i tekstens samvirker.<sup>229</sup> Den poetiske teksten er altså ikke kun verbal men også visuell, og fotografiene også poetiske. Dette er en meget viktig observasjon i forhold til dette forfatterskapet, hvis poetikk kanskje kan oppsummeres som et forsøk på å hevde det poetiske bildet som diktets egentlige vesen.

”(grå ros)” er tittelen på et av de tre diktene som i 1990 ble utstilt som plastisk objekt i Galleri FORUM, en handling som manifesterer det jeg vil kalle Frostensons formfylde,

---

<sup>228</sup> Frostenson, *Från Rena land till Korallen*, 40.

<sup>229</sup> Anette Almgren White, ”Intermedial narration i fotolyrik. Två exempel: Katarina Frostenson/Jean Claude Arnault og Rut Hillarp” (Licentiatavhandling, Växjö Universitet, 2009, 4; Frostenson, *Överblivet*; Katarina Frostenson og Jean-Claude Arnault, *Vägen till öarna* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1996); Katarina Frostenson og Jean-Claude Arnault, *Endura* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2002).

hennes bejaelse av den plastiske formen.<sup>230</sup> At havet, landskapet, kroppen antar form – se det er den fundamentale forutsetningen for Frostensons dikt. Det som viser seg, kommer til syne for oss og er imaginasjonsbefordrende, er diktets anliggende – og av dette følger også den spatiale formen. Dette konkretiserer også Frostensons dikt – det tredje diktet i utstillingskatalogen til Håkan Rehnbergs maleriserie *Moria*, som sammen med *Stränderna* og *Den andra* ble skrevet på åttitallet, som er de årene hvor Frostensons dikt blir sted.<sup>231</sup> På toppen av siden står to setninger som ved hjelp av hvite mellomrom viser oss at stedet ”svävar langs vägen”, befinner sig ”vid sidan” og ”i skuggan där rösten har kallnat” og at poesien finnes i de mellomrommene som tekstens spatialitet skaper:

platsen ser du inte den svävar langs vägen, vid sidan  
i skuggan där rösten har kallnat

där du är, där uppstår en plats

dragen tillbaka ett blänk: ”förstå  
vad jag säger dig”

det är du  
stegen går baklänges vad betyder  
ditt nej vad är det som reser sig  
som ett krön  
en hård båge

ute i ljuset  
ställd det flödar inte  
det är du

”du ska ställas inför något”

länge begrundar jag din hals

<sup>230</sup> Både ”(grå ros)” og det andre utstilte diktet, ”(Artemis siktar Aktaion)” finnes i en litt andre versjoner i *Joner* som kom ett år senere. Det tredje diktet som ble utstilt har jeg ikke funnet utgitt andre steder, men lyder slik:

MONSTER                      SPJÅL

#### O FRAMSTÄLLING

Utstillingen i FORUM var første ledd i et prosjekt ved navn ”undersökning – ansiktet”, og innbefattet bidrag fra en rekke billedkunstnere og forfattere, bla Ola Billgren, Horace Engdahl, Jan Håfström, Ann Jäderlund, Stig Larsson, Eva Löfdahl, Anders Olsson, Håkan Rehnberg, Johan Scott, Göran Sonnevi, Björner Torsson og Birgitta Trotzig. Annen etappe i prosjektet var boken *Ansiktet*, som dokumenterer utstillingen og som ble redigert av Jean Claude Arnault: *Ansiktet* (Lund: Propexus, 1991). Også et utdrag fra *Stränderna* har blitt utstilt: *Stränderna* ble re-utgitt i 2004 i forbindelse med den svenske billedkunstneren Bertil Hanssons utstilling av en grafikkserie ved samme navn. Grafikkserien tok form av en kommentar til *Stränderna* og inkluderte et utdrag fra teksten utstilt på et podium, og 2004-utgaven har omslag med motiv fra Hanssons serie. Se Katarina Frostenson *Stränderna* (Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2004). Elisabeth Lagercrantz skapte for øvrig omslaget til 1989-utgaven.

<sup>231</sup> Håkan Rehnberg og Katarina Frostenson, *Moria: En målning i 29 delar* (Stockholm: Sandler-Mergel, 1990), 7. Som nevnt er disse diktene skrevet til Rehnbergs maleriserie. Jeg kan imidlertid ikke finne noe dokumentasjon som indikerer at disse diktene på noe tidspunkt har vært utstilt som plastiske objekter.

Frostenson er en plastisk dikter – hennes poesi en hommage til den grafiske formen. Jeg vil gjerne presentere dette som et postulat, og jeg har funnet det nødvendig å gjenta dette når jeg senere fordyper meg i hennes reduksjoner, hennes interesse for døden og den døde kroppens nedbrytning – som jo kan framtre som en formoppløsende estetikk. Den plastiske poesien kan lett assosieres til den modernismen som Apollinaire søtti år tidligere søkte mot og kalte ”kalligrammer” eller den skjønne skrift, og som vi ellers kjenner under begrepene figurdikt, visuell lyrikk eller konkretisme – i den skandinaviske tradisjonen fra Bengt Emil Johnson og Jan Erik Vold, først og fremst.<sup>232</sup> Konkretismens tradisjon har med forbilde i barokkpoesien, over symbolismen (jeg tenker bla. på Mallarmé, og hans påstand om at ”i poesien har intet funnet sted uten stedet”) og de nye tradisjonene i billedkunsten (med vekt på kubismen), hevdet den grafiske formen som diktets framtid, og som åsted for den feiringen av modernitetens objekter som de tradisjonelle billedformene kommer til kort overfor.<sup>233</sup>

Frostenson er allikevel vanskelig å innplassere i konkretismens billedsyn. (Anders Olsson og Agneta Pleijel argumenterer for det motsatte standpunktet og plasserer Frostenson i tilknytning til den svenske konkretismen med vekt på Bengt Emil Johnson.<sup>234</sup>) Frostenson er for det første langt mindre figurativ. Der konkretismen ofte lar typografien ligne diktets objekt og lar diktet utvikle seg i en spenning til denne parallellen, lar Frostenson diktets visuelle framturen bli mer abstrakt, materialisert kunne man si, eller kanskje mer synekdochisk. Samtidig er hun langt mindre billedkritisk. Der bla. konkretisten Valéry Larbaud, men framfor alt Blaise Cendrars drømmer om et metaforfritt dikt, trekker Frostenson metaforen *ned* i typografien, lar den bli visuell, grafisk og del av diktets grafiske framturen, som her, hvor bokstaven ”S” i sammenligningsleddene arter seg som krusninger på det havet som omtales, men som samtidig motsetter seg ”varje form av jämförelse” og ikke ligner andre enn seg selv: ”Som. Som. Som. Som – havet... Bar, black, blank. Som havets lysande yta, du – ”.<sup>235</sup> Dessuten står diktenes grunntone i en problematisk kontrast til den futurismen jeg antydte overfor og som i hvert fall deler av den kontinentale konkretismen tok opp i seg. Frostensons verdensbilde inviterer ikke til noen framtidstro – det er med utgangspunkt i samtidens traumer og ikke modernitetens rus at Frostenson suggererer ”skyggestedet” eller et sted ”vid sidan”, som likevel er et åsted for innsikt, tilsynekomst og form.

---

<sup>232</sup> ”Visuell lyrikk” er for øvrig Apollinares egen betegnelse, se Nicholls, *Modernisms*, 122.

<sup>233</sup> Mallarmé, *Collected Poems*, xxvii, 179; Nicholls, *Modernisms*, 112

<sup>234</sup> Olsson, *Skillnadens konst*, 306; Agneta Pleijel, ”Förvandling”, i *Tillskrifter: 20 kritiker närläser ny svensk poesi* (Stockholm: FIB:s Lyrikklubb, 1985), 84.

<sup>235</sup> Nicholls, *Modernisms*, 81, 123. Larbaud siteres på side 81 i Nicholls: ”Enough words, enough sentences! O real life, /Artless and unmetaphored, be mine.”; Frostenson, *Stränderna*, 29. Jeg har gått nærmere inn på dette avsnittet i første analysekapittel.

Frostenson kan altså ikke kalles konkretist, men skriver seg allikevel opp mot figurdiktet slik det arter seg i den tyskspråklige tradisjonen fra bla. Christian Morgenstern og Kurt Schwitters og det franske figurdiktet fra Mallarmé til Guillaume Apollinaire. Snarere minner hennes billeddikt om den utforskningen av bildets steds karakterer man kan finne i fenomenologien. Når Heidegger bestemmer det poetiske bildet som tilsynekomsten av noe fremmed i det velkjente, beskriver han samtidig denne tilsynekomsten som opprettelsen av et *sted*. Både i ”...dichterisch wohnet der Mensch...” og *Parmenides* insisterer han på det poetiske bildets steds karakter og stedet som betingelse for diktning.<sup>236</sup> Og når han beskriver dette stedet er det utpreget åpent (og kalles ”das Offene”), men tar samtidig form av et hegn eller et le som omslutter og beskytter verdens uutgrunnelighet.<sup>237</sup> Frostensons ”skyggested” minner om dette tilsynekomstens åsted, og tar som dette form av en billeddannelse – et poetisk hegn så å si – som beskytter fenomenets ubeskrivelighet (og som er det man kunne kalle stedets etiske funksjon).<sup>238</sup>

Dette stedet er imidlertid ikke enkelt tilgjengelig, men fordrer en suggesjon, den ”översättning” som jeg har forsøkt å beskrive ved hjelp av min egen lytting i avhandlingens andre kapittel. Stedet er altså ikke hér, men er et sted vi må ”oversettes” til, og dette ordet som opptrer på en av *Strändernas* siste sider, har også en spatial betydning.<sup>239</sup> Som jeg tidligere har forklart, kan jo ”översättning” bety jo å ”sette over”, å forflytte seg til den andre siden. Samtidig kan ”översättning” leses som den svenske varianten av ordet ”metafor”, eller av ”transport”, som jo er den latinske oversettelsen av ”metafor”. En billeddannelse som samtidig er en topografisk forflytning, altså, og jeg har satt denne dimensjonen i forfatterskapet i forbindelse med fenomenologiens bemerkninger om dette ordets doble betydning. Blandt annet har jeg nevnt at forestillingen om metaforen som en geografisk forflytning veileder Derridas tekning om metaforen som et ”automobilt

---

<sup>236</sup>Relasjonen mellom sted og poesi er tema for hele denne forelesningen, så vel som dens tvillingforelesning ”Bauen Wohnen Denken”. For mine formål understreker jeg først og fremst sidene 214 og 215. Se Martin Heidegger, *Poetry, Language, Thought*, 214-215. (”Bauen Wohnen Denken” finnes for øvrig samme samling); *Parmenides*, 117; Heideggers utforskning av denne relasjonen har for øvrig gitt opphav til en stor resepsjon innen den filosofiske fenomenologien, men også hatt betydelig innflytelse på arkitektur og arkitekturteori. En god filosofisk innføring i Heideggers tenkning er Karsten Harries, ”In Search of Home”, *International Journal of Architectural Theory* 2 (1998), oppsøkt 2. november 2013, [http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/982/Harries/harries\\_t.html](http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/982/Harries/harries_t.html), der Harries forbinder Heideggers arkitekturteori med en form for eksistensiell lengsel.; En meget konkret og pedagogisk innføring i relasjonen mellom Heidegger og moderne arkitektur finner vi i Adam Sharr, *Heidegger for Architects* (London: Routledge, 2007).

<sup>237</sup> Heidegger, *Parmenides*, 131, 133.

<sup>238</sup> Det man gjennom en variasjon over Karsten Harries’ *The Ethical Function of Architecture* kunne kalle ”stedets etiske funksjon”. Se Karsten Harries, *The Ethical Function of Architecture* (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1997), 4.

<sup>239</sup> Uttrykket ”översättning” opptrer på s. 41 i *Stränderna*.

kommunikasjonsmiddel” og særlig hans tanke om menneskene som ”[p]assasjerer, opptatt i og forflyttet av metaforen” (en forestilling som blir økonomisk i ”La Mythologie Blanche: La Metaphore dans le texte philosophique” der forflytningen tar form av en ”utveksling” eller ”sirkulasjon”, der metaforen gradvis slites ut, uttømmes, og mister sin figurative karakter til fordel for et tilsynelatende abstrakt innhold).<sup>240</sup> Og i ”Le retrait de la métaphore” beskriver han (med henvisning til Du Marsais’ standardverk om retorikk) metaforen som en forflytning til ”en lånt bolig” der språket befinner seg i kraft av å brukes i en annen betydning enn sin bokstavelige.<sup>241</sup> Denne spatiale dimensjonen finnes også hos Heidegger som utvikler forestillingen om en form for ”Übersetzung” som setter oss over til ”den andre bredden”, som er et annet sted enn den ideelle sannheten metaforen oversetter oss til, og som skiller seg fra den *oversettelsen* til en ideell sannhet metaforen bevirker – og som Frostenson benytter Heidegger seg av de materielle dimensjonene i dette ordet – klang og ordspill – for å utvikle sin tenkning om metaforen.<sup>242</sup> Også Blanchot beskriver det litterære bildet som et i essens topografisk fenomen; det er et ”hvilested” som samtidig etablerer en relasjon mellom ”her og ingensteds” som bringer ”ingensteds hit”, og jeg har benyttet meg av Blanchots tanker på dette feltet for å utvikle sammenhengen mellom den døde kroppen og jorden den hviler i.<sup>243</sup>

Midt i dette utpreget fenomenologiske landskapet vil jeg også nevne en mindre typisk fenomenolog, Friedrich Nietzsche, som i ”Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne” definerer metaforen som en serie transporter av sanseintrykk til tiltagende abstraksjoner, som for hver transport forflytter oss ”ut av en sfære og lander midt i en helt annen”. Metaforen som en serie oversettelser altså, der en nerveimpuls forvandles til et bilde, og dernest bildet omformes til lyd, og Nietzsche beskriver denne forflytningen som en interaksjon mellom mennesket imaginasjonsevne og imaginasjonsbefordrende sanseintrykk.<sup>244</sup> En interaksjon som til slutt stivner eller koagulerer til abstrakte begrepsstrukturer eller nomenklaturer som Nietzsche beskriver ved hjelp av arkitektoniske metaforer – begrepet er en bikube, et kolumbarium, en begrepskatedral, og Nietzsche videreutvikler og radikaliserer det topografiske motivet i *Die Philosophie im tragischen Zeitalter der Griechen* der metaforens ”flytende vann” og ”billedlava” koagulerer til et lasete

---

<sup>240</sup> Derrida, ”Metaforens tilbaketrekning”, 34; Derrida, *Margins of Philosophy*, 216-217; Shell, *The Economy of Literature*; Heynen, *Architecture and Modernity*, 195.

<sup>241</sup> Derrida, ”Metaforens tilbaketrekning”, 47.

<sup>242</sup> Heidegger, *Parmenides*, 12.

<sup>243</sup> Blanchot, *The Space of Literature*, 256.

<sup>244</sup> Friedrich Nietzsche, ”Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand”, overs. av Kjeld-Willy Hansen, *Agora* 2/3 (1989): 118; Sarah Kofman, *Nietzsche and Metaphor*, overs. av Duncan Large (London: The Athlone Press, 1993), 35.

edderkoppnett.<sup>245</sup> Metaforen som en (i alt overveiende positiv) samvirkning mellom sanseinntrykk og menneskets perspektiv på verden, altså – eller det man kunne kalle en *interaksjon*. Og holder man Frostenson opp mot henholdsvis Nietzsches *interaksjon* og Heidegger, Bachelards og Blanchots tanker om metaforen som en form for metafysisk *identifikasjon* av verden, er det tydelig at Frostensons *fenomenalisasjon* av metaforen representerer noe nytt i forhold til metafor-teorien.

#### Avslutning: erkjennelsesrommet og lesningen

Identifikasjon, interaksjon, fenomenalisasjon....Tanken om en *fenomenal metafor* gjør Frostenson til en fenomenolog med en forskjell og skiller henne fra den filosofiske fenomenologien blant annet gjennom hennes evne til å la metaforen innreflektere negasjonen av sitt objekt. Imidlertid tilhører hun fenomenologiens ”space of appearance”, for nå å igjen benytte meg av dette uttrykket fra Baird, som har tatt sikte på å formulere arkitekturens og topografiens vilkår i det tyvende århundrede i en serie fenomenologiske analyser av kjente landskap og bygg.<sup>246</sup> Frostensons tilsynekomst forutsetter et rom – den har en spatial ekstensjon. Leser vi Frostenson må vi se etter stedet og det som skjer der. Søke formen og dens karakter og samtidig *lese* rommet slik det framstår gjennom verbale metaforer. Frostensons dikt er formfullt – og formen er spatial, visuell og metaforisk.

Fordi Frostensons spatialitet ikke er figurativ (i hvert fall ikke i streng forstand), kan hennes steder *både* oppfattes som informasjonelle tomrom som hegner om verdens uutgrunnelighet, og som semantiske uttrykk, slik de viser oss stedets omriss og form. I *The Ethical Function of Architecture* undersøker Karsten Harries rommets etiske funksjon. Ordet ”etikk” kommer av ”ethos” som betyr karakter, vesen eller væremåte påpeker Harries, og arkitekturens etikk må i følge ham dermed forstås som rommets evne til å artikulere en bestemt væren, en spesifikk væremåte på jorden – en tanke som applisert på Frostenson først og fremst må forstås som stedets evne til å manifestere verdens uutgrunnelighet<sup>247</sup>: Stedets ”ethos”, dets etiske dimensjon, er lokalisert i dets evne til å hegne om verdens uutgrunnelighet, ubegripelighet, en tankegang jeg også har funnet uttrykt i Heideggers

---

<sup>245</sup> Nietzsche, ”Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand”, 122, 121; Friedrich Nietzsche, *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*, overs. av Marianne Cowan (Washington: Regnery Publishing, 1962), 80; Kofman, *Nietzsche and Metaphor*, 61, 64, 66; Claudia Brodsky Lacour, ”Architecture in the Discourse of Modern Philosophy: Descartes to Nietzsche”, i *Nietzsche and an Architecture of our Minds*, red. av Alexandre Kostka og Irving Wohlfart (Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999), 21.

<sup>246</sup> Baird, *The Space of Appearance*, 18-19.

<sup>247</sup> Harries, *The Ethical Function of Architecture*, 4.

forestilling om poesien som et ”hegn” eller et ”ly” for verden.<sup>248</sup> Som dikter kan Frostenson altså gi uttrykk til de rommene vi lever i og som hun gjennom poesien hegner om, men dette poetiske uttrykket utgjør samtidig en metodologisk utfordring. For hvordan skal slike rom som ”svävar vid sidan” egentlig leses?

En metodologisk grunnproblematikk, egentlig; som så mange andre modernister utforsker Frostenson det rommet som tilsynekomsten forutsetter, men uten å for den saks skyld la det vise seg for leseren eller gjøre det tilgjengelig. Snarere kjennetegnes det av utilgjengelighet, u-lesbarhet, hermetikk. Frostensons rom kan kalles metafor, typografi eller negativitet og framstår som selve forutsetningen for all tilsynekomst. Viktigst i denne sammenhengen er imidlertid at det samtidig er forutsetningen for all tolkning og metodisk tilnærming. Frostenson oppretter et suggestivt rom ved lesningens yttergrense og lar verden vise seg der. Hensettelsen av leseren til dette rommet blir således dette forfatterskapets metodiske fordring.

En slik hensettelse er i seg selv ingen metode, men kan allikevel, hvilket har vært kilde til fascinasjon for meg, oppfattes som en adaptasjon av fenomenologiens tanker om hensettelsen til et slik sted som en ny ”vei” inn i teksten, for nå å uttrykke meg med Heidegger.<sup>249</sup> La meg kalle det en hjelp med modifikasjoner – som jeg har forsøkt å vise transcenderer Frostensons metafor fenomenologiens billedbegreper, hvilket i seg selv gjør lesningen av Frostenson til en metodekritikk. Men jeg har i hvert fall støttet meg på fenomenologisk metode i denne avhandlingen i håp om at dennes vei også vil lede meg inn i *Stränderna*. Heidegger skriver et sted at teori ikke er noe annet enn hensettelsen av mennesket til en perseptuell relasjon til verden.<sup>250</sup> Teori som hensettelsen av mennesket til et relasjonelt rom altså, der verden viser seg for oss i form av imaginasjonsbefordrende sanseintrykk. Denne metodologien har vært appellerende for meg i møte med en tekst som jeg har måttet lytte og se meg til, i håp om at den på denne måten skal kunne la seg *leses, vise seg og få moral*. Det er en konkret, men framfor alt uutgrunnelig relasjon til verden dette forfatterskapet etablerer. Som leser har jeg derfor forsøkt å være forsker på denne relasjonens premisser.

---

<sup>248</sup> Heidegger, *Parmenides*, 131, 133.

<sup>249</sup> Heidegger, *Parmenides*, 66.

<sup>250</sup> Heidegger, *Parmenides*, 147



# Bibliografi

## Primärlitteratur:

- Katarina Frostenson. "Balladens rader". *Halifax* 6 (1992): 210-225.
- \_\_\_\_\_. *Den andra*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Flodtid*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Från Rena land til Korallen: dikter i utval*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2000.
- \_\_\_\_\_. *I det gula*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1983.
- \_\_\_\_\_. "I framtiden måste vi lyssna: Några ord om Maurice Maeterlincks dramaer". *Halifax* 9 (1995): 67-81.
- \_\_\_\_\_. *I mellan*. Göteborg: Bokförlaget Korpen, 1978.
- \_\_\_\_\_. "Inträdestal". *Svenska akademiens handlingar*. Stockholm: Norstedt, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Jan Håfström*. Malmö: Roseum, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Joner*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Karkas*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Rena land*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Samtalet*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1987.
- \_\_\_\_\_. "Scener". *Bonniers Litterära Magasin* 1 (1989):11-15.
- \_\_\_\_\_. *Skallarna*. Stockholm: Bonnier, 2001.
- \_\_\_\_\_. "Språket och den andra". *Dialoger* 9 (1989): 5-7.
- \_\_\_\_\_. *Staden*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1998.
- \_\_\_\_\_. *Stränderna*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Stränderna*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2004.
- \_\_\_\_\_. *Tal och Regn*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2008.

\_\_\_\_\_. *Tankarna*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1994.

Frostenson, Katarina og Jean Claude Arnault, *Endura*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2002.

\_\_\_\_\_. *Vägen till öarna*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1996.

\_\_\_\_\_. *Överblivet*. Stockholm: Katten Förlag, 1989.

Frostenson, Katarina og Håkan Rehnberg. *Moira: En målning i 29 delar*. Stockholm: Sandler-Mergel, 1990.

#### Teori og sekundærlitteratur:

Abrams, Meyer H. *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and the Critical Tradition*. London/Oxford/New York: Oxford University Press, 1953.

Acampora, Christa Davis og Ralph R. Acampora. Innledende essay til *A Nietzschean Bestiary: Becoming Animal Beyond Docile and Brutal*. Redigert av Christa Davis Acampora og Ralph R. Acampora. Lanham/Boulder/New York/Toronto/Oxford: Rowman & Littlefield Publishers, 2004.

Arnault, Jean Claude. *Ansiktet*. Lund: Propexus, 1991.

Baird, George. *The Space of Appearance*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 2003.

Barnes, Jonathan, red. *The Complete Works of Aristotle: The Revised Oxford Translation*. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Bataille, Georges. *Himlens blå*. Oversatt av Katarina Frostenson. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 1990.

de Beistegui, Miguel. *Thinking with Heidegger: Displacements*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 2003.

Benn, Gottfried. *Probleme der Lyrik*. Wiesbaden: Limes Verlag, 1961.

Bergsten, Staffan. *Den svenska poesiens historia*. Stockholm: Wahlström og Widstrand, 2007.

\_\_\_\_\_. *Klang och åter: Tre röster i samtida svensk kvinnolyrik*. Kristianstad: FIB:s Lyrikklubbs bibliotek, 1997.

*Bibelen: Det gamle og det nye testamente*. Oslo: Det Norske Bibelselskap, 1978.

Biedermann, Hans. *Symbolleksikon*. Oversatt av Finn B. Larsen. Oslo: J.W. Cappelens Forlag, 1992

- Blanchot, Maurice. *Orfeus' blik og andre essays*. Oversatt av Carsten Madsen. København: Gyldendal, 1994.
- \_\_\_\_\_. *The Space of Literature*. Oversatt av Ann Smock. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 1982.
- Bokmålsordboka*. Oslo: Universitetsforlaget, 1986.
- Bronfen, Elisabeth. *Over her Dead Body: Death, Femininity and the Aesthetic*. Manchester: Manchester University Press, 1992.
- Bøe, Solveig. "Det metaforiske. Grense og tilsynekomst". *Norsk filosofisk tidsskrift* 4 (2003): 266-276.
- Carravetta, Peter. "What is Weak 'Thought'?": The Original Theses and Context of *il pensiero debole*". I *Weak Thought*, redigert av Gianni Vattimo og Pier Aldo Rovatti, 1-39. Oversatt av Peter Carravetta. Albany: State University of New York Press, 2012.
- Cazeaux, Clive. *Metaphor and Continental Philosophy: From Kant to Derrida*. New York/London: Routledge, 2007.
- Critchley, Simon. *Very Little...Almost Nothing: Death, Philosophy, Literature*. London/New York: Routledge, 1997.
- Culler, Jonathan. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. London: Routledge, 1981.
- Derrida, Jacques. *Margins of Philosophy*. Oversatt av Alan Bass. Chicago: The University of Chicago Press, 1982.
- \_\_\_\_\_. "Metaforens tilbaketrekning". Oversatt av Knut Stene-Johansen. *Agora* 1-2 (1996): 33-67.
- Eagleton, Terry. *Literary Theory: An Introduction*. Oxford: Blackwell, 1996.
- Eide, Tormod. *Retorisk leksikon*. Oslo: Spartacus forlag, 1999.
- Else, Gerald F. *Aristotle's Poetics: The Argument*. Leiden: E.J. Brill, 1957.
- Empson, William. *Seven Types of Ambiguity*. London: Chatto and Windus, 1973.
- Engel, Manfred. *Rainer Maria Rilkes 'Duineser Elegien' und die moderne deutsche lyrik: Zwischen Jahrhundertwende und Avantgarde*. Stuttgart: Metzler, 1986.
- Escoubas, Eliane. "Ontology of Language and Ontology of Translation in Heidegger". I *Reading Heidegger: Commemorations*, redigert av John Sallis, 341-347. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1993.
- Florin, Magnus. "Den andre och det andra: Om Katarina Frostenson och Jan Håfström".

*Dialoger* nr. 9 (1989): 9-16.

Franzén, Carin. *För en litteraturens etikk: En studie i Birgitta Trotzig och Katarina Frostensons författarskap*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2007.

Friedman, Alan Warren. *Fictional Death and the Modernist Enterprise*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

Friedrich, Hugo. *Strukturen i moderne lyrik*. Oversatt av Paul Nakskov. København: Gyldendal, 1987.

Føllesdal, Dagfinn, Lars Walløe og Jon Elster. *Argumentasjonsteori, språk og vitenskapsfilosofi*. Oslo: Universitetsforlaget, 1984.

Goodwin, Sarah Webster og Elisabeth Bronfen. Innledende essay til *Death and Representation*, redigert av Sarah Webster Goodwin og Elisabeth Bronfen, 3-28. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1993.

Haase, Ullrich og William Large. *Maurice Blanchot*. London/New York, 2001.

Harries, Karsten. "In Search of Home". *International Journal of Architectural Theory* 2 (1998): 101-120. Oppsøkt 2. november 2013. [http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/982/Harries/harries\\_t.html](http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/eng/Subjects/982/Harries/harries_t.html)

\_\_\_\_\_. *The Ethical Function of Architecture*. Cambridge, Massachusetts/London, England: The MIT Press, 1997.

Haugen, Arne Kjell. *Mallarmés poetikk*. Oslo: Johan Grundt Tanum Forlag, 1966.

Heidegger, Martin. *Nietzsche: Volumes I and II*. Oversatt av David Farrell Krell. San Fransisco: Harper, 1991.

\_\_\_\_\_. *Nietzsche: Volumes III and IV*. Oversatt av Joan Stambaugh. San Fransisco: Harper, 1991.

\_\_\_\_\_. *On the Way to Language*. Oversatt av Peter D. Hertz. San Francisco: Harper, 1971.

\_\_\_\_\_. *Parmenides*. Oversatt av André Schuwer og Richard Rojcewicz. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1992.

\_\_\_\_\_. *Poetry, Language, Thought*. Oversatt av Albert Hofstadter. New York /Evanston /San Fransisco /London: Harper and Row, 1971.

\_\_\_\_\_. *The Principle of Reason*. Oversatt av Reginald Lilly. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press, 1996.

Heynen, Hilde. *Architecture and Modernity: A Critique*. Cambridge, Massachusetts/London, England: MIT Press, 1999.

- Hielte, Fabian. "Bortom metaforiken: En läsning av Katarina Frostensons *Stränderna*". *Pequod* 28 (2000), 84-104.
- Hägglund, Martin. *Kronofobi. Essäer om tid och ändlighet*. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag Symposion, 2002.
- Janaway, Christopher. "Nietzsche, the self, and Schopenhauer". I *Nietzsche and Modern German Thought*, redigert av Keith Ansell-Pearson, 119-142. London/New York: Routledge, 1991.
- Jay, Martin. *Downcast Eyes: The Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press, 1984.
- Kearney, Richard. *Poetics of Imagining: From Husserl to Lyotard*. London: Harper Collins Academic, 1991.
- \_\_\_\_\_. *The Wake of Imagination: Ideas of Creativity in Western Culture*, London/Melbourne/Auckland/Johannesburg: Hutchinson, 1998.
- Kittang, Atle. "Dekonstruktion og lyrikinterpretation". I *Til Værks: dekonstruktion som læsemetode*, redigert av Tania Ørum, 35-56. Århus: Tiderne Skifter, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Ord, bilete, tenkning: Artiklar om fiksjonar*. Oslo: Gyldendal, 1998.
- Kofman, Sarah. *Nietzsche and Metaphor*. Oversatt av Duncan Large. London: The Athlone Press, 1993.
- Kulbrandstad, Lars Anders. *Språkets mønstre: Grammatiske begreper og metoder*. Oslo: Universitetsforlaget, 2005.
- Lacour, Claudia Brodsky. "Architecture in the Discourse of modern Philosophy: Descartes to Nietzsche". I *Nietzsche and an Architecture of our Minds*, redigert av Alexandre Kostka og Irving Wohlfart, 19-34. Los Angeles: Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, 1999.
- Lakoff, Georg og Mark Johnson. *Metaphors we Live by*. Chicago: University of Chicago Press, 1980.
- Larsen, Wenche. "To fornyere av nordisk dramatik: Cecilie Løveids og Katarina Frostensons kroppslige, poetiske drama". *Bøyggen* 2 (1998): 2-11.
- Lausberg, Heinrich. *Handbook of Literary Rhetoric: A Foundation for Literary Study*. Oversatt av Matthew T. Bliss, Annemiek Jansen og David E. Orton. Leiden, Boston og Köln: Brill, 1998.
- Lessing, Gotthold Ephraim. *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*. Oversatt av Edward Allen McCormick. Baltimore/London: The John Hopkins University Press, 1962.

- Mallarmé, Stéphane. *Collected Poems and Other Verse*. Oversatt av E.H. Blackmore og A.M. Blackmore. Oxford: Oxford University Press, 2006.
- \_\_\_\_\_. *Divagations*. Oversatt av Barbara Johnson. Cambridge, Massachusetts/London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2007.
- Malmberg, Lena. *Från Orfeus til Eurydike: En rörelse i samtida svensk lyrik*. Filosofie doktorsavhandling, Universitetet i Lund, 2000.
- \_\_\_\_\_. *I begynnelsen var ordet: Essäer om den litterära erfarenheten*. Stockholm: Aiolos, 2002.
- Marinetti, F.T. "Destruction of Syntax – Imagination without Strings – Words-in-Freedom". I *Futurist Manifestos*, redigert av Umbro Apollonio, 95-107. London: Thames and Hudson, 1973.
- Mitchell, W.J.T. *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 1986.
- Nicholls, Peter. *Modernisms: A Literary Guide*. London: MacMillan Press, 1995.
- Nietzsche, Friedrich. "Om sannhet og løgn i en utenom-moralsk forstand". Oversatt av Kjeld-Willy Hansen. *Agora* 2/3 (1989): 115-127.
- \_\_\_\_\_. *Philosophy in the Tragic Age of the Greeks*. Oversatt av Marianne Cowan. Washington: Regnery Publishing, 1962.
- Niewiarowska-Rasmussen, Ewa. "Människan och platsen: Några anmärkningar om Katarina Frostensons författarskap". *Folia Scandinavica* 10 (2009):107-112.
- \_\_\_\_\_. "The Concept of Boundaries in Modern Swedish Poetry". *Folia Scandinavica* 41 (2002): 61-76.
- Nordisk familjebok: konversationsleksikon och realencyklopedi*. Digital faksimile av 1800-tallsutgåven. Oppsøkt 1.november 2013. <http://runeberg.org/nfah/0140.html>
- Olsson, Anders. *Skillnadens konst: Sex kapitler om moderna fragment*. Stockholm: Albert Bonniers Förlag, 2006.
- Olsson, Hanna. *Catrine och rättvisan*. Stockholm: Carlssons, 1990.
- Pleijel, Agneta. "Förvandling". I *Tillskrifter: 20 kritiker närläser ny svensk poesi*, 82-88. Stockholm: FIB's Lyrikklubb, 1985.
- Reed, T.J. "Nietzsche's Animals: Idea, Image and Influence". I *Nietzsche: Imagery and Thought*, redigert av Malcolm Pasley, 159-219. London: Methuen, 1978.

- Ricoeur, Paul. *The Rule of Metaphor: Multi-disciplinary studies of the creation of meaning in language*. Oversatt av Robert Czerny, Kathleen McLaughlin og John Costello. London: Routledge, 1978.
- Sanders, Karin. *Bodies in the Bog and the Archeological Imagination*. Chicago/London: The University of Chicago Press, 2009.
- Sem-Sandberg, Steve. ”Den befriade rösten: Å lese Katarina Frostenson”. *Vinduet* 41-2 (1987): 45-54.
- Sharr, Adam. *Heidegger for Architects*. London: Routledge, 2007.
- Shell, Marc. *The Economy of Literature*. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1978.
- Sigfridsson, Barbro. *Jagets plats: Gestaltningen av det kvinnliga subjektet i Katarina Frostensons Nilen, Traum, Sal P och Staden*. Filosofie doktor avhandling. Hedemora: Gidlunds Förlag, 2003.
- Stellardi, Guisepppe. *Heidegger and Derrida on Philosophy and Metaphor: Imperfect Thought*. Amherst, New York: Humanity Books, 2000.
- Stueland, Espen. *Gjennom kjøttet: Disseksjonen og kroppens kulturhistorien*. Oslo: Oktober, 2009.
- Svensk Etymologisk Ordbok*, digital faksimileutgave av 1922-utgaven. Oppsøkt 10.11.2013 <http://runeberg.org/svetym/1122.html>
- Tigerstedt, E.N. og C.I Ståhle. *Sveriges litteratur*. Bd.1. Stockholm: Svenska Bokförlaget, Bonniers,1968.
- Umlauf, Joachim. *Mensch, Maschine und Natur in der frühen Avantgarde: Blaise Cendrars und Robert Delauney*. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1995.
- Vattimo, Gianni. *The Adventure of Differenc: Philosophy after Nietzsche and Heidegger*. Oxford: Polity Press, 1993.
- Vige, Rolf. *Poetisk territorium*. Oslo: Andresen og Butenschøn, 2010.
- Villela-Petit, Maria. ”Heidegger’s Conception of Space”. I *Critical Heidegger*, redigert av Christopher Macann, 134-157. London/New York: Routledge, 1996.
- Wallenstein, Sven-Olov. *Den sista bilden: det moderna måleriets kriser och förvandlingar*. Stockholm: Eriksson og Ronnefalk, 2002.
- Wulfsberg, Marius. *Det litterære rommet: En studie i Stéphane Mallarmés og Maurice Blanchots forfatterskap*. Acta Humaniora nr.150. Dr.artes-avhandling, Universitetet i Oslo, 2002.

White, Anette Almgren. ”Intermedial narration i fotolyrik. Två exempel: Katarina Frostenson/Jean Claude Arnault og Rut Hillarp”. Licentiatavhandling, Växjö Universitet, 2009.

Witt-Brattström, Ebba. *Ur könets mörker*. Stockholm: Norstedts, 1993.