

Katarina Frostenson

Av Ebba Witt-Brattström

Katarina Frostensons debut 1978 med diktsamlingen *I mellan* inledde en period i svensk litteratur som skulle komma att präglas av starka kvinnliga poeter. Föga anade kritiker och läsare att *I mellans* nedskruvade relationspoesi förebådade ett av vår tids stora lyriska författarskap. Men redan 1980, i *Rena Lands* uppgörelse med det sunda, skuldfria folkhemmet intar några av Frostensons grundläggande formler trevande sin plats: ansiktet, i bemärkelsen den Andre, jungfrun, homonymen lik, rytmen, och inte minst centralt i författarskapet: ett jag på flykt från den tvingande normalitetens kvadratur (Vårt hem, Lilla arbetet, Tankevrån, GEMENSKAPEN). *Den andra* (1982) innehåller en prosatext om att språkligt födas in i underordningen som kvinna: ”bilden säger: du är en kvinna här, jag äger makt att förvandla, att äga dig. Skäms. Remsor av fraser, oförskämda rester. Jag måste plötsligt sopa golvet, tvätta...” Medan den surrealistiska prosatexten ”Den sista november” (*Rena Land*) effektivt gör upp med förväntningar på unga damer i litterära salonger: ”Mitt huvud slet sig uppåt och skrek: Getskriket. Tre gånger”.

I *Den andra* vaknar den frostensonska rösten redan i mottot ”i skrift” och etablerar den rasande position som i motvilja inför de ”havande, rödblommiga” familjerna uppsöker de mörka zonerna och uppstår ”inte havande, men född. Till fält. Genomkorsad av röster”. Genom en menadisk attack från utkanten ska språket tvingas blotta sin mörka sida. ”Att spränga / spränga genom mörkret rakt fram rusa” är en första variant av den drivande, förintande, rusiga rörelse som ger författarskapet dess särpräglade, extatiska idiom och det postmoderna språksaboterandet en riktning och en insisterande rytm. Så manar poeten i sin sena diktsamling *Karkas* (2004): ”ljudet av det ja som spränger kroppen ord / av kött är allt jag velat det är jag som talar gå min linje / lindad avsliten det dova lätet jag / är inte ordet jag är ordets riktning.”

Betydelseförskjutningar i ord, kombinerade med myter, folkvisor, ordspråk, barnramsor, ballader och höglitterära intertexter skapar liksom förtättnings- och dubbleringsstrategier tillämpade på ett litet antal återkommande motiv den ”plats” där den frostensonska dikten blir till: ”den nakengjorda mark / där den andra rösten skall

höras” (*I det gula* 1985). I *Samtalet* (1987) är platsen vorden ett ”oratorium”, en ”hörsalleplats” för spänning mellan röst och blick (“...rösten / som går rakt igenom / och fortsätter att se”). Det handlar hos Frostenson om ett lyssnande inåt mot kroppens rytmer och erfarenheter. Genom en starkt erotisk och kvinnligt präglad bild- och språkvärld utforskar och avvisar Katarina Frostenson den ögats historia som genom den manliga blicken kontrollerar kvinnor i vår kultur.

I *Stränderna* (1989) introduceras den medeltida balladen om Herr Peder som skjuter sin fästmö som hind och sedan sig själv. Den kommer att dominera i *Joner* (1991) och är en fixbild av det dödsbringande mötet mellan könen som är författarskapets återkommande tema, av poeten själv härledd till Emmanuel Levinas filosofi: hur kan man leva med den andre utan att krossas? Det är en tvångsmässig skillnadens etik som gör ”kärlekshandling” synonym med ”våldsakt” (*Tankarna*, 1994). Denna för Frostenson typiska dubbelexponering – som Martin Hägglund visat även gäller den frostensonska röstens fixering vid sig själv och talet – är synnerligen verksam i hennes utforskande av offer- respektive bödelpotentialen i människan. I bakgrunden anar man en lacaniansk uppfattning av språket, ”Faderns lag”, som alstrar ett klivet, radikalt ensamt subjekt. (Det är genom att känna sin ensamhet som man känner den andre, säger poeten exempelvis om sitt drama *Traum*, 1996.) Men där finns också ett motstånd: genom ständiga omladdningar, meningsförskjutningar och snabba scenväxlingar rasar poeten över den symboliska ordningens avvisande av en annan logik som ligger närmare människans kroppsliga erfarenhet, osynlig i språket men närvarande i det omedvetnas spel i människans psyke. Det är en gränstrakt som kulturellt kodas som kvinnlig, vilket leder till att det äckligt kroppsliga tränger in och blir en oskiljaktig del av den kvinnliga rösten hos Katarina Frostenson.

Kring motsatsparet skillnad-likhet som en effekt av språksystemet, roterar många dikter, ofta exemplifierat genom könets polarisering (*här dansar herr annan* heter det lekfullt olycksbådande i *Korallen*, 1999). Undantaget är den dystopiska skapelsemyten *Berättelser från Dom* (1992), som skildrar likhetens ”paradis”, en värld på tröskeln till språket. Här lever ett arkaiskt människokollektiv (“sida vid sida, likt lindebarn lagda i rader”) med ett omedelbart förhållande till materien (“deras ord var i ting. Deras ting var ord. Begripliga. Starka. Och kroppar”). Könsskillnaderna är som en konsekvens av detta minimala: ”De såg på varandra och igenkände icke den andre // Den andre / lika lik. Fast ej samme”. Med språkets och civilisationens intåg utplånas folket Dom.

Det är främst under nittiotalets lyriska kraftsamling man kan tala om ett fokus på

kriget mellan könen hos Frostenson, även om det ingalunda är så statiskt framställt som att kvinnor alltid är offer och män alltid förövare. Den frostensonska manstypen är en ”tendre assasin”, en ömsint mördare, liksom kvinnotypen är en jungfru med potential att döda. Begäret mellan man och kvinna som syftar till att låta sig beröras och bekräftas av den andre är alltid havande med subjektets utplåning och talets upphörande. Hos Frostenson finns ett raseri över detta sakernas tillstånd. Hennes undersökning av masochismens identitetsupplösande verkan på subjektet liknar Freuds beskrivning av dödsdriften som en stark önskan om återgång till det organiska liv som är psykets nollpunkt, som i *Berättelser från Dom*. Hos Katarina Frostenson är det en aktiv position, ett spänningsdigert bejakande av en kulturens (oftast kvinnliga) ödestext, som på detta vis föregrips, varieras och överskrids, i synnerhet i *Joner*.

Poetiken

Katarina Frostenson har själv i poetiken *Skallarna* (2001) uttryckt det som att hon började skriva ”i kraftig rörelse *mot*” – bilderna, metaforerna och liknelserna som döljer den råa världen: ”jag ville skapa ett rum *för det skallande ljudet att vara i*”. Hon sätter det i förbindelse med ”den ensamma rösten som viner och slår”, sin ständiga följeslagare ”ekot”, i färd med sina fruktlösa försök att nå den självupptagne Narcissus, frestas man att tillägga. Ekot är i den litterära traditionen en stilfigur för den kvinnliga röst som döms att subjektslöst återge, eka det manliga språket: ”Jag vill minnas Echo /-- / hon vill inte bli sedd / hon är bara en stämma” (*Korallen*). Förutom att symbolisera den kvinnliga exilpositionen i språket, svårigheten att tala med ett auktoritativt jag i ett språkligt system som objektifierar och marginaliserar kvinnan, står Eko även för en härmande rörelse som rubbar systemet. Hos Frostenson sker detta genom nernötning och parodiering av språkets klichéer och intertexter, vilket ger upphov till nya betydelser.

Eko knyts samman med den grekiska mytens Philomela i *Tankarnas* inledningsdikt ”Tunga”: ”flådd / och naken, oskadd, din tungas slag över jorden i eko”. Philomela som våldtogs och fick sin tunga utsliten av sin sväger men ändå lyckades väva in ett vittnesmål till sin syster så att hon kunde hämnas har givit Frostenson två av hennes nyckelord, rot och sorl: ”Bara roten svänger i svalget. Men tungan själv ses skälva på marken under ett sällsamt sorl” heter det i Ovidius *Metamorfoser*. I ”Tunga” vittnar

Philomelas erfarenhet av sexuellt övervåld genom poetens röst som dragits fram ”som inälva ur djuret”. Den kroppsliggjorda rösten tycks sålunda vara en förutsättning för vittnesbörden om det mest förbjudna, kvinnokroppens tal (”även om tungan slitits ur sin vävnad / var rösten kvar därinuti / hur får huvudet ro” heter det i dikten ”Philomela” i *Tankarna*.) Staffan Bergsten härleder Frostensons upptagenhet med såväl jungfrumord som jungfruord till myten om Philomela. Men det är endast en aspekt i det omfattande mytiska omvandlingsarbete som pågår i detta författarskap.

Skallarna inleds med en kusligt förtätad bild av hur en text nalkas poeten som en rytm genom kroppen. Tandraderna klappar fram ett morsealfabet som genererar ett grått ”landskap med fält, stenar och kullar”, som genom jagets blick strax dränks ”i en mörk, blodröd vätska...”. I landskapets mitt, omgivet av ”ett dovt eko” ligger ett ensamt, avskalat, leende huvud. Orfeus, söndersliten av rasande menader eller Johannes döparen, likaledes ett offer för kvinnligt övervåld, Salomé? Den poetiska metoden: en rörelse från rytm till röst (dovt eko), till skrift (morsetecken), till död närvaro (huvud utan kropp), till ögats, seendets makt att våldsamt förvandla (grått landskap dränks i blod).

Brottet: den Andres bortvändhet. Brottsplatsen: könens (o)möjliga möte. I *Tankarnas* programdikt ”Kanal” lämnar Orfeus över sitt huvud, ”uppslaget” till det lyriska jaget, och i *Joner* går Eurydike sin väg innan Orfeus vänder sig om.

Här har Katarina Frostenson, som Lena Malmberg framhållit, i likhet med andra poeter ur sin generation flyttat tyngdpunkten från Orfeus fråga till Eurydikes svar. Genom att aktivt söka sin egen utplåning vill Eurydike förinta Orfeus, han som väljer sin sång framför mötet med henne. Men Frostenson går ett steg längre när hon i librettot till operan *Staden* (1998), tonsatt av Sven-David Sandström, även saboterar den klassiska manliga berättelsestrukturen sedan Sofokles *Kung Oidipus*. Vi tänker i början och slut, identifierar en handling, fokuserar ett (manligt) subjekt som förändras genom mötet med ett (kvinnligt) objekt. Den stora berättelsen vilar på ett antagande om sexuell skillnad som ger den mytiske hjälten initiativet och reducerar kvinnorna till figurer, positioner, platser genom vilka hans öde går i mål och får mening. Icke så hos Katarina Frostenson. I *Staden* övertas hjälten funktion av en a-dramatisk, repetitiv och bromsande berättelse om ett gränsöverskridande begär framkallat av den förföriska queergestalten Sorl, som i slutet sönderslits av alla som åtrått henne/honom.

Staden är ett förvandlingsdrama, en metamorfos, skriver författaren med en blinkning åt Ovidius. Frostenson tar itu med vår litterära institutions glömska av den

levande rösten genom att återuppliva antikens provisoriska litteraturbegrepp som faller isär i röst och skrift, levande närvaro och död frånvaro. Antikens skrifter var, som Jesper Svenbro framhållit, litteratur utan publik, fixerade, redan döda röster som säger ”jag är där jag inte längre är”. Här återfinns Frostensons övertygelse att bokstaven dödar och att lyrik, liksom antikens texter, bär sorg över den levande, kroppsliga röst skriften begraver men poeten försöker återuppväcka. I *Staden* sker det genom Sorls narcissistiska imperativ: ”Se. Se på mig. Se mig bara. / Se bara på mig. På mig! Se mig bara”.

Effekten av en levande stämma skapas i Frostensons lyrik genom ett speciellt tilltal, apostrofen, som är poesins sätt att gjuta liv i den döda skriften. I hennes författarskap är det särskilt riktat mot kroppen, som hos Sapfo eller Edith Södergran. Apostrofen bryter upp berättelsens dåtid och skapar en illusion av nu-tid som involverar läsaren i talaktens drama: ”røj dig ansikte”, ”Tal, vi är nu vid din rot till slut”, ”Mun, / jag ska lära dig tala / tills du ser dig själv”, ”tunga, tunga / fuktiga mun svälj / mig jag kommer till dig”.

I antikens backspegel är *Staden* ett feministiskt metadrama om kampen mellan att se (penetreras, utplånas) och att höra (känna begär, kroppens närvaro). Det är också i hjärtat av denna frostensonska problematik som kvinnor och män faktiskt kan mötas, genom ett varsamt avlyssnande i ett inre, reflekterande seende: ”Förunderligt. Märkligt! / Ditt ansikte förvandlas av din röst / Jag såg det plötsligt – ett vatten täcker dragen. / Säg det igen så får jag se!”

Vägen dit går dock genom den tidiga dramatikens fokus på könsskillnaden som en konflikt som aldrig kan lösas, en gestaltning av det mest radikala av utanförskap. En via negativa.

Dramatiken

Med *Fyra Monodramer* 1990 fick teatern en helt ny dramaform, ett tal som inte låtsas att den är röst och en scen som stiliserar människans oförmåga att tala till den Andre. I hur hög grad en mystisk upplevelse styr Frostensons via negativa, blir man varse i kallelsevisionen ”Sebastopol”: på sjunde dagen irrar en ung kvinna på en boulevard i Paris och besvärjer platsens ansikte att lära henne tala ”med tungrotens yttersta tal”. Men först med kyrkklockornas starka, rytmiska klang öppnar sig asfalten och blottar:

”Rösten. Rösten var där, den fyllde rummet. Den *var* rummet. Den såg på mig med sitt enda, sitt stora, sitt alldeles gråa öga. Är du Där? Ja, jag är här.” Medan mannen i ”Förslutningen” som talar ”i hög sång, opera, ibland förvrängd” aldrig kan finna den plats som ”liknar honom”. Att som kvinnan i ”Sebastopol” vilja tala med tungrotens yttersta tal är att vittna som Philomela om den rituella kränkningen av kvinnan. I det första monodramat, ”Nilen”, drömmer en kvinna i en park på natten om främlingen som ska tömma och tysta henne. I ”Bro” möter vi mannen som fantiserar om att ha gjort det. Mer lyrik än drama, tyckte många kritiker om Katarina Frostensons debut som dramatiker.

När Frostenson återkommer med ”Traum” och ”Sal P” (*Två skådespel*, 1996) är det fler roller på scenen och icke-mötet mellan människor uttrycks med en absurdistisk saklighet. ”Traum” spelar upp en folie à deux och i ”Sal P” definieras talstörningar som glappkontakten mellan ord och kropp. Incitamentet till ”Sal P” finns *I det gula*, där hysterikerna på Charcots berömda kvinnoklinik la Salpêtrière i Paris inkarnerade ”världens vägran / att tala, foga sig” – underförstått inför den psykologiska diskurs som satte likhetstecken mellan kvinnlighet och sjuklighet under det sena 1800-talet. Elva år senare är det tvärtom, hysterikerna i ”Sal P. Sal Prestation. Salen där vi är Oss själva. Till 100 procent” är tre varianter av den våldförda jungfrun, kvinnor som ”visar upp sina symtom och bilden av sin smärta” genom att tala och tala stört. Traumat som språk är egentligen mer Freuds uppfinning än Charcots, och Frostensons drama kan med fördel analyseras utifrån Freuds begrepp *Vorstellung*, föreställning, hysterikernas uppspel inför en manlig ”expertpublik”, och *Darstellung*, kvinnornas tvångsmässiga iscensättande av sina urscener för varandra, vilket leder till en momentan rening i slutet. Frostensons sena dramatiska texter *Kristallvägen* och *Safirgränd* (2000) är incestuösa familjedramer i centraleuropeisk inramning som låter ana att Frostenson som dramatiker utvecklas bort från den komprimerade lyriska metod som gjorde *Staden* till ett mästestycke.

En radikal kvinnlig negativitet: *Joner. Tre sviter*

”Deflorera
all tillfällig grönska
Det är blod

över lönnens blad
Nu kommer sången”

(Mottot i ”Balladen om vägen”)

Med *Joner* (1991) intog Katarina Frostenson en självklar ledarposition i sin lyrikergeneration. Samlingens tre sviter: *Negativ tindra* (*utseeendet är emot dig*), *Jungfrun skär; ljudkällan* och *Minnestaden* korresponderar genom laddning och omladdning av mötet mellan könen i termer av sexuella övergrepp och verklig eller symbolisk död. Mer än annars hos Frostenson får dikotomin likhet-skillnad här innebörden att lik-heten både dödar (Någon som liknade mig, in i det sista / så att verbet slutar gå”) och hotar genom nivellering (”värld din likhet bländar”). Inledningsdikten ”Vi liknar” visar en dödens ort där de som ”liknar” varandra som lik ”ligger upplagda, sida invid sida”. Som om inte det räckte exemplifierar samlingens stora programdikt ”Negativ, tindra” genom ett styckmord lik-hetens konsekvenser för kvinnan. Och i *Joners* slut sammanfattas problematiken: ”jag hör min röst tala / jag talar som du” /---/ ”jag känner mig på ett fat / dukad / runt om speglad, lik / utan skillnad i något / men gör sveket då” (”Moira”).

Katarina Frostenson talar i en intervju om en ”kvinnlig negativitet” i tre bemärkelser. Dels omfattar den hela den poetiska undersökningen, dels är den en ”bakgrundsbild som jag är sysselsatt med att framkalla, nånting som döljer sig bakom det synliga, en ännu osynlig bild”. Det passar in på ”Negativ, tindra” med dess underliggande raster, ”negativet”. Men där finns också ”tindra” som för poeten är ett kraftfält: ”den aktiva negativiteten, en rasande mot-vilja” inför könen diametralt olika ödestexter.

I *Joner* utforskas en sådan diktarhållning genom ett lyhört lyssnande till utplåningsdriftens lockande rytm och förföriska sug: ”det ler så mörkt i skogen”. Skogen, parken, lunden, orten där kvinnan ”går ut efter mannen som ska ta mig av daga” finns tidigare, exempelvis i monodramat ”Nilen”. Men i *Joner* återkommer temat som en grundlig undersökning av offer/bödelpotentialen i de mänskliga grundvillkoren. Det handlar om att ”framkalla” en allt annat än entydig bakgrundsbild i förhållandet till den andre: ”du är den jag vill framkalla och alltid skall önska” (”Jag ropar in de kalla djuren”). Det är en problematisk önskan eftersom den andre i maskulinum med enstaka undantag alltid blir kvinnans baneman. Genom *Joners* tre sviter (något mindre i den tredje, *Minnestaden*) är mansfiguren en lögnare. Men här finns också ett moderssvek

som komplicerar bilden. ”Nu haver jag sannat min moders ord!” utbrister Herr Peder efter att ha uppdagat att han skjutit sin fästmö i hindhamn, varpå han skjuter sig själv ”i hjärterot”.

Favoritplatsen i *Joner* är, som Frostenson själv förklarar, en avlägsen, okänd ”mellanplats, en gränspats, och en okänd ort”, balladens ”under ö”: en ”deflorationsplats”, där jungfrun börjar ”sin väg mot att bli fru, och kvinna, mot att öppnas. Det är därunder det sker”. Det är inte utan betydelse att ”ö” är en kortform för ”öde”. Då handlar det inte endast om jungfruns öde, som är att skjutas av sin älskade, Herr Peder, som tog henne för en hind. Frostenson uppmärksammar även hans öde, att i samma ögonblick som han skjuter sig själv ”i hjärterot”, för första gången se och känna den andre. Det ödesdiga mötet koncentreras i formeln ”se djuren under ö”, som för henne blir ”en poetisk bild av stor kraft”, ”en bild man aldrig kommer under – en bild för det osägliga”. Jungfrun i sin tur, förklarar poeten, ”fångar mig mellan raderna också, hennes osynlighet, hennes immaterialitet. Och, hennes gäckande mitt i allt.” Det är kombinationen av kvinnans värnlöshet och bortvändhet som lockar till övergrepp. Hon ska ”infångas, undersökas, dissekeras” och hennes renhet ”förvandlas, befläckas och skändas”, vilket sker i flera dikter. Att överskrida det masochistiska mönstret genom att frivilligt underkasta sig det ger den frostensonska jungfrun en särskild, könsetetisk makt: ”Ja, hon är den som framkallar och förvandlar, hon är en blank och oskriven sida”. Andra sviten *Jungfrun skär; ljudkällan* är (med undantag för en dikt om Artemis som straffar den unge Aktaion med döden för att han såg på henne innan hon såg honom) en enda lång variation av balladens inledande övergrepp. Men efter att ha tömts och skändats om och om igen får Jungfrun i svitens centrala dikt ”Jungfrun talar” makt att förvandla, upphäva jungfruoffret: ”Jag ska driva meningen ur meningen jag ska / rota ut djuret som kurar där. Jag ska plocka kulan ur honom / ur hjärtat”. Hon tilltalar jägaren (”O, min fiende”) och förklarar att hon inte kan ses, att hon är försedd med ett ”verbhjärta som inte slår”. Hon är ”ljudvågen runtom / och inuti ordet”. Dikten avslutas med varningen: ”var rädd / det finns ett mönster”.

Detta fasans mönster, ett rituellt jungfruooffer, introduceras redan i den första sviten, *Negativ tindra (utseendet är emot dig)*. Staffan Bergsten påminner om att jon(er) är en elektrisk nettoladdning och ser hur Frostenson ”joniserar” ord som vandrar och ingår nya föreningar. Men lika viktigt är att tala om joners betydelse för röntgenstrålar. För här finns den starka viljan att röntga världens utsida, positivet som är den svenska jämställdhetens fyrfärgsbild av de havande rödblommiga familjerna i *Rena land*. Syftet

är att visa negativet till en bakgrundsbild av sexuella övergrepp: ”jag jagar vid gränsen / Värld / jag vill jaga dig ut till den randen / Där bildhinnan brister. Där dragen slaknar”. Det är ett insisterande jag som inledningsvis talar: *Man borde / skugga världen, följa tätt i spåren / Härma den / tills den försvann*. Denna ”kvinnliga negativitet” perforerar den synliga världens bildhinna så att det underliggande mönstret av könskrig framträder i denna scen: ”likt två män, / Likt två män som kom. Som såg. Som stod lutade / över rondbordets glans. En kropps alla delar”. Detta lik som observeras av två män, kunde vara den prostituerade Catrine da Costa som styckmördades 1984. Två män, en obducent och en allmänläkare, frikändes från mordet men fälldes för styckning 1988, en akt som preskriberats och därför inte ledde till någon straffpåföljd. Fallet ger Frostenson möjlighet att koppla den manligt penetrerande blicken till Philomela-motivet: ”det finns ingen mättnad i ögat / ingen rå / det finns ingen rot därinne som skriker // inget-värn. Vad är det för jakt på alltings inre delar / se, mekanismen, vad som kurar därinne / mörk, skälvande pulpa...”

Genom åkallan av Philomela, symbolen för kvinnokroppens smärtsamma tal, får poeten kontakt med en erfarenhet som förändrar hennes röst. Nyckelfrasen ”det ilar i mitt långa oläkta sår, negativ blända” pekar mot en identifikation med den styckmördade kvinnan, poetens namne Catrine (”min like / en skenleende svepning”). Samtidigt finns här en kristusidentifikation, det är när jaget får ryggsidan öppnad som den radikala omsvängningen sker. Catrines lik stympades och tömdes enligt sexualmordets regler sedan Jack the Ripper: de yttre könsdelarna skars av och de inre reproduktionsorganen avlägsnades. Berövad sina kvinnliga könskaraktäristika i den yttersta av offerhandlingar kan jaget i *Joner* gå in i en sublimerings rörelse. Motivviljan avtar, som om den suttit i bröst, blygdläppar, äggledare eller livmoder, och det omedvetna (som inte känner någon negation) tar över i en plötslig bejakelse av sexualmordets djupaste innebörd: förintandet av kvinnokönet. Så lyder diktens slutord: ”så står du där, med din ryggsida öppnad. Ler, / vämjts, vänjs i ljuset: vad är det som händer / du har ingen motvilja mer.”

Lyssnandet till ”ordet ur en kropp / hur det låter” är jungfruns metod i nästa svit. Och det är genom att inte väja för den mörkaste av mänskliga erfarenheter i samhällets könskontrakt som Frostensons unika röst kan tala så starkt. Som när hon i den lilla dikten utan titel efter ”Negativ, tindra” låter den offerade jungfrun återuppstå. Som en triumferande Eurydike motstår hon Orfeus dödade blick och slungar ett självmedvetet tal över världen:

Jag lyser som en stjärna

Jag är klar

Se dig inte om. Du är vänd. Redan

Varför är du så grå

i synen

i spikregnet

sårkant

Alla läsare förmår inte ta emot en så stark samtidsdiktning. Ett representativt exempel är Peter Luthersson som i *Den svenska litteraturen* skriver om Katarina Frostenson: ”om inte närvaron av ett frågande och osäkert diktjag vore så omedelbart iögonfallande, skulle denna poesi riskera att upplösas i sina beståndsdelar.” Det är en värdering att förundras över.

Stipendier och pris

Samfundet De Nios stora pris 1989, Bellmanpriset 1994, Sveriges Radios lyrikpris 1996.

Litteraturbanken, 2006