



KRIGSMYS OCH HELIG PROPAGANDA

Diktens professorer! Ilya Kaminsky och Valszhyna Mort propagerar för sånt de själva redan vet, istället för att som sanna poeter dröja vid frågan. Maxim Grigoriev går till storms mot samtidspoesins faiblesse för att smeka den koketta kamplusten hos en redan upplyst målgrupp. ”Den dikt som tror sig ha svaren är dömd att misslyckas. Men även den som ställer alltför lösa frågor”. Läs eller lyssna till hans recension.

[Lyssna till recensionen? Klicka på pilen!](#)

I sin Nobelföreläsning från 1996 talar den polska poeten Wisława Szymborska om vikten av att inte veta. En kunskap som inte omedelbart leder till nya frågor är dömd att förtvina. Den sanna poeten, menar hon, måste utgå ifrån detta frågande, denna ovetskap, utifrån känslan av att ha misstagit sig i föregående strof eller stycke. Poetens livsverk är resultatet av missnöjet med sig själv. Bara diktatorer, folkförledare och fanatiker vet att de vet.

De dövas republik av Ilya Kaminsky, född 1977 i Odessa och numera professor i poesi på Georgia Institute of Technology i USA, är en modern moralitet som på fri vers berättar om en fiktiv plats med allmänt östeuropeiska drag. Diktverket, utgivet av Rámus i översättning från engelska av Lars Gustaf Andersson, består av två akter, framförda av två olika berättarjag, och sammanhållna av en kör som på korthuggen prosa tecknar avskalade, allegoriska scener och ger läsanvisningar.

I den första akten invaderas den fiktiva orten, som kallas Vasenka, av soldater. En pojke blir skjuten. Berättarjaget Alfonso Barabinski uttrycker kärlek till sin hustru

och deras nyfödda barn. Hustrun grips och förevisas naken på torget, medan soldater spottar henne i ögonen, och skjuts sedan ihjäl. Alfonso driver omkring på gatorna, grips, hängs.

Den andra akten kretsar kring Madame Mamma Galja, en medelåders regimkritiker tillika föreståndare för en dockteater. Mamma Galja tar hand om spädbarnet, som börjat gå. Dockspelarna utför oralsex på soldaterna och stryper dem därefter, en efter en. Även dockspelarna grips, liksom till sist Mamma Galja. Moraliteten avslutas med en parallell till dagens amerikanska polisbrutalitet.

Kaminskys dikt är lättillgänglig eftersom den saknar annan mening än den omedelbart utläsbara. Den kräver ingenting av läsaren, utan kan, i ordets grundläggande betydelse, förbrukas. Diktverket använder sig av ett homogent "vi": kören av samförstånd som berättar den sedelärande historien och anspelar på spänningen mellan tystnad, medskyldighet och skuld. Det är samma "vi" som talar rakt ut i verkets inledande programdikt "Vi levde lyckligt under kriget":

Och när de bombade andra människors hus

**protesterade vi
men inte tillräckligt, vi gjorde motstånd men inte**

**tillräckligt. Jag låg
i min säng, kring min säng**

föll Amerika samman: det ena osynliga huset efter det andra.

/.../

En dikt kan knappast bli mer tydlig och platt än så här. Centralperspektivet kan heller knappast bli mer uttalat: diktjagets säng kring vilken hela landet faller samman. Det är möjligt att Kaminsky medvetet valt att begränsa sin estetiska arsenal i syfte att bättre få fram poängen. Överflödet av plattityder och klichéer ger emellertid upphov till en dyster hjälplöshet i läsarens möte med texten. Möjligen motsvarar denna uppgivenhet den usla allegoriska värld som dikten söker teckna.

Här finns nämligen valv som öppnas och något som ligger i luften. Här finns kroppen som representant för kollektivt lidande:

/.../

Vi ser i Sonjas öppna mun

**en hel nations
nakenhet.**

/.../

Här finns metaforer som “Jag gick i min rakstuga av tankar”. Här finns heterosexuell erotik med strofer som:

/.../

**jag såg dig glänsa i duschen
och du höll dina bröst
med din hand –**

två små explosioner.

I nästa stycke kliver kvinnan “ut ur duschen och hela nationen tystnar”.

/.../

**Jag står på jorden i min pyjamas,
min penis pekar –
för år framöver**

åt ditt håll.

Pyjamas återkommer för övrigt flera gånger i texten: det är en sorts kontrast mellan vardagsmys och grymhet som åsyftas. Men här finns inte bara en pekande penis, utan också åkallan av Gud som ett förstärkande litterärt grepp, “måtte Gud ha ett foto på detta”. Här finns fristående dikter som:

**Vad är ett barn?
Tystnaden mellan två bombräder.**

Här finns även tankefigurer som är oförblommerade lån:

/.../

För vårt barn viker jag tidningen till en hatt

**och låtsas inför Sonja att jag är den störste poeten
och hon låtsas att hon lever –**

/.../

Denna retoriska vändning är exakt densamma som utgör dikten *The Committee Weighs In* av Andrea Cohen, något av en klickkraket inom internetpoesin.

Det sammanlagda resultatet av allt detta är inte rättmätig vrede över jordens orättvisor, utan demagogi och lögn. Resultatet är en skamkänsla hos läsaren å

författarens vägnar. Man vill förtydliga: Ett barn är inte tystnaden mellan två bombräder. Nationen (om någonting sådant alls finns) tystnar inte när ens hustru visar sig naken. En sådan hyperbol funkar möjligen som en *pick-up line* en oktoberkväll på en krog i Atlanta, Georgia, men knappast i en allvarligt menad diktsamling. Gud äger inte ett foto på en krigsscen. Kvinnobröst exploderar inte i duschen.

Denna koketterande falsifiering av verkligheten är det som gör att *De dövas republik* aldrig blir mer än en krigsmysparabel, en kampskrift för den upplysta medelklassen, med snille men utan smak, för alla oss som är emot Trump, krig och polisvåld. Det är en performativ absolution för den som omhuldar sitt dåliga samvete över att inte göra tillräckligt inför världens alla hemskheter och orättvisor. Detta nästan erotiskt betingade skuldvältrande, en andelivets bdsm, är diktverkets grundpremiss och existensvillkor. Därvidlag validerar den rättfärdighetsförväntningarna från sitt avsedda marknadssegment och erbjuder målgruppen snabb etisk tillfredsställelse, utan att behöva konfrontera den verklighet den påstår sig beskriva. Det krig som skildras i diktverket är inte ett verkligt krig, utan den välmåendes skuldridna fantasi om hur ett krig brukar eller nästan bör vara för att man ska bli obehagligt berörd, utmanad, omskakad. Det ska vara skjutna pojkar och nakna kvinnor på skampålar, annars får det vara. Den masturbatoriska allegorin blir ett sätt att paketera om världen, att återtäcka den, för att slippa se den i dess korrugerade struktur och skarpt lysande enskildhet.

**

Bättre än så är *Musik för de döda och återuppståndna*, av Valzhyna Mort, född 1981 i Minsk och för tillfället bosatt i USA. Verket är utgivet på Nirstedt/litteratur och mycket stilsäkert översatt från engelska av Ida Börjel.

Det som inleds med en uppväxtberättelse om barndomen i ett höghus på Pravdaavenyn i Minsk, "en stad av järn och ironi", blir snabbt ett upprivet, metafortungt stridsrop. Mort är upptagen av den belarusiska "nationen" och av sitt, som hon kallar det, "modersland", men först och främst som det material, den traderade sanning, *pravda*, som hon själv stöpts i. För att vi verkligen ska förstå vad de mer hermetiska mittenpartierna handlar om, är diktverket försett med såväl ett förord som ett efterord, och därefter ytterligare en förklarande kommentar kring arbetssättet och författarens tvåspråkighet.

Till skillnad från Kaminsky och i enlighet med Szymborskas råd har Mort fler frågor än svar, men dessa frågor är retoriska. De gäller i synnerhet den rörelse som brukar symbolisera en människas liv, från det så kallade "ursprunget" och mot den så kallade "framtiden". Frågan "Var kommer jag ifrån?" ställs uttryckligen och återkommande i dikten "Ett försök till genealogi", som ett identitetsmantra, men samma fråga upprepas sedan i allehanda variationer genom verket, tills den når en sorts inre förfrämligande:

**Hur kan det vara så att jag kommer från den här Jorden,
fast träd också kommer från den här Jorden?**

/.../

Mort manövrerar skickligt med upprepningar. Två eller tre rader upprepas efter varandra och får texten och dess framåtrörelse att gå omlott, att slingra sig en kort stund innan den linjära läsningen vidtar. Verket växlar också elegant mellan berättande prosa om uppväxten och den som gränsar till bachmannsk antilyrik, som får historiebakgrunden att granulera och falla samman, ungefär som Amerika runt Kaminskys säng. Mort behärskar även tilltalets konst, och använder sig gärna av egennamn som led i den retoriska recitationen: en teatralisk åkallan som påstår sig adressera en rollfigur men egentligen riktar sig till publiken.

Hon är visserligen inte heller helt immun mot samtida schabloner, eller för den delen mot allt det *paulcelaneri* som samtida dussindiktning är behäftad med. Hon skriver rent av "Också jag är kött" på ett ställe. Men i övrigt lyser såväl dåliga metaforer som plattityder med sin frånvaro. I stället hopar sig de retoriska frågorna, och efter inledningens enkla och för det amerikanska klimatet oundgängliga "var kommer jag ifrån?" balanserar de alltmer på gränsen mellan det uttrycksfulla och det tillgjorda.

"Ur vems mun drog du ut mig?" frågar texten. "Vad är det med mitt ansikte / som får det att bli ett dokument, / en biljett, utsträckt av en nacke?" "Varför / skulle en kvinna med tretton barn be / till en enda Gud?" "Vad kan en tunga minnas efter förlust och hunger?"

Ja, frågar man sig, vad *kan* en tunga minnas efter förlust och hunger? Mort uppnår bäst effekt när hon gör sig av med ordens konventionella betydelse, när hon, som hon själv skriver i efterordet, överlämnar diktrösten åt "språkets potentialitet och dess talares maktlöshet". I de mer berättande partierna, då världen återvänder till läsaren i all sin ondskefulla banalitet, blir också dikten svagare. Allra svagast är Morts egna reflektioner kring sin och andras poesi, som i den avslutande essän. De påminner om Knausgårds försök att läsa Paul Celan i *Min kamp*. Här finns rent av direkta (men oredovisade) lån från den texten, som när hon skriver om att man inte kan argumentera mot Celan "med ord", vilket är exakt samma olyckliga formulering som Knausgård använder. Hur skulle man annars, kan man fråga sig, argumentera mot en dikt? Med knytnävar? Påståendet likställer poesi med helig propaganda, varvid just det vetandets brott som Szymborska varnade för begås. Att skriva poesi i dag torde i själva verket vara just detta – att argumentera mot Celan med ord.

Finns det, kan man fråga sig, en yttre gräns där den retoriska frågan slutar vara en öppning och blir en uppblåst pose? När slutar upprepningen att vara effektiv? Kan dikten, om den skulle följa Szymborska idé, bli alltför frågande?

Den dikt som tror sig ha svaren är dömd att misslyckas. Men även den som ställer alltför lösa frågor kan förvandla sig till en tom uppvisning. Mycket har hänt sedan Szymborskas tal om hur hennes samtida kollegor kände en viss motvilja inför att kalla sig poeter. Morts efterord har undertiteln "Ansikte – ansikte – ansikte: en poet i spåren av förluster." Poeten är alltså hon själv. Varken Mort eller Kaminsky tycks ha problem med att tala för ett "vi", amerikanskt eller belarusiskt, med att bruka

genitiv när de talar om “sitt land”, med att använda andras lidande som poetiskt byggmaterial, med eller mot vilket man alltså inte kan argumentera – med ord.

Det finns inga professorer i poesi, konstaterade Szymborska i sitt tal 1996. Där hade hon fel.

De dövas republik

Ilya Kaminsky

övers. Lars-Gustav Andersson

Rámus, 2021

Musik för de döda och återuppståndna

Valszhyna Mort

Övers. Ida Börjel

Nirstedt/litteratur, 2021

Författarfoto: Cybelle Knowles (Kaminsky)

Författarfoto: Tanya Kapitonava (Mort)