



IDYLL OCH ÄNDLIGHET

I sin nya diktsamling *Vinterrecept från kollektivet* söker sig Louise Glück bort från sin väletablerade motivsymmetriska poesi, mot en spretande men också mer levande dikt. Det menar David Zimmerman som bakom nobelpristagarens idylliska villospar anar dödens fasor.

[Lyssna till recensionen? Klicka på pilen!]

Krasst sett är alla dikter döda ting, alldeles oavsett hur levande en läsare må känna sig i läsögonblicket. De flesta andra konstverk också: död materia. Bonsai-träd är ett av de sällsamma undantagen, i egenskap av träd man planterar i krukor och beskär till miniatyrer är de faktiskt levande konstverk. Även om också tavlor, skulpturer och litteratur förr eller senare förgås, har trädkonstverken en relation till tidens gång som i högre grad liknar deras skapares – de går mot döden i realtid.

En av dikterna i Louise Glücks senaste diktsamling *Vinterrecept från kollektivet* gör en stor sak av denna, för många av oss ganska perifera trädkonstform. Dikten är titeldikt och en av fyra lite längre, nästan novell-liknande alster som utgör en stomme i denna spretiga och gåtfulla lilla bok. Manus, som landar på omkring fyrtio sidor, lär ha färdigställts sommaren innan Glück fick Nobelpriset. I den hyllade *Trofast och ädel natt* som utkom sex år tidigare befäste Glück en delvis ny, prosaisk riktning i författarskapet. Men i stället för att löpa hela prosalanan ut och skriva en roman, återkom poeten förra året med denna kondenserade diktsamling,

där mycket står på spel i de få ord som ges. Bonsaimotivet måste antas ha en mer än blott en kuriös betydelse.

Jag säger det för att det faktiskt är lätt att läsa förbi de aparta träden och i stället vila i det bekanta, det som är ”typiskt Glück”. För det finns en del sådant. De fabelliknande, lite sagoaktiga bildvärldarna återkommer, men också dikter som skulle kunna vara hämtade ur böcker som *Ararat* eller *Averno*, med oläkta familjesår och självrannsakande introspektion. Ja, ibland finns till och med små referenser till tidigare dikter, ta bara de tre rader ur *Averno* i vilka talaren konfronterar sin besatthet vid det förflutna: ”Skadan / är ointressant. Ingen som kände mig då / lever nu.” Detta ekar vidare i öppningen till den nya dikten ”Nattliga tankar”:

**Det finns ingen kvar längre
som minns mig som riktigt liten.
Var jag ett snällt barn? Eller
krångligt? Det är bara i mitt huvud
som den diskussionen
fortfarande pågår.**

/.../

Man kan också försjunka i det där drastiskt krassa tonläget, anstruken av en lätt distanserad humor som blivit poetens signum. Apropos den saken tycker jag att översättarna Jonas Brun och Stewe Claeson, som översatt boken tillsammans, återigen gjort ett vackert arbete. Glücks svenska röst är deras skapelse, men är både konsekvent och på många sätt nära den jag hör när jag läser henne på engelska. Ordens subtila charm kan i originalet få mig att skratta till, exempelvis när två åldrade systrar i dikten ”Winter journey” umgås på ett ålderdomshem och dricker gin utan is:

**Looked a lot like water, so the nurses
smiled at you as they passed,
pleased with how hydrated you were becoming.**

Och jag drar i alla fall på munnen när i sköterskorna i den svenska motsvarigheten ler ”nöjda med ditt goda vätskeintag”. När samma sköterskor hävdar att det dödsnära livet på hemmet är ”honky-dory”, motsvaras det kanske inte riktigt av ”finemang”, men hurtigheten lyser ändå igenom.

Gott så, men vad vill Glück med dessa vinterrecept tillägga till vad hon redan sagt? Vintermotivet utgör förvisso en tydlig fond för just denna samling. Men det kan ganska enkelt avkodas allegoriskt som en bild av åldrandet, vilket växt sig starkare som tema för varje verk. Utöver det spretar dikterna till såväl form som innehåll, mer så än i tidigare böcker.

Vad Glück har hittat i bilden av Bonsai-träden är nog något som trots allt binder ihop dikterna i en delvis ny poetologisk idé. Dikten med träden har alltså titeln ”Vinterrecept från kollektivet” och är uppdelad i fyra delar. Den första berättar utan någon bestämd berättare om ett kärvt, nästan primitivt sceneri: i en by samlar gamla män om vintern mödosamt in särskilda slags mossor. Deras fruar fermenterar dessa och gör smörgåsar av dem. Följande nyckelstycke låter läsaren ana att metaforiska dörrar hålls öppna: ”Boken innehåller bara / recept för vintern, när livet är hårt. Om våren / kan vem som helst laga en god måltid.”

Man vet inte vilken bok som åsyftas, men med tanke på diktsamlingens titel är det lätt att tänka sig dessa dikter som Glücks recept till dem som lever i andlig kärvhet. Hur ska då diktkuren fungera? Den andra delen binder genast ihop prologen med något nytt:

**Den finaste mossan sparades
till bonsai och åt dessa
hade man inrett ett särskilt litet rum,
fast få av oss hade gåvan,
och redan då krävdes en lång lärlingstid,
för reglerna var komplicerade.**

Här introduceras alltså berättaren, fast som del av en grupp. Någonstans ute i vinternatten arbetar en samling personer med miniatyrträd. För mig är detta ”kollektiv” lite förvånande, få poeter har lika tydligt som Glück tagit sig rollen som

solitär, som dras ”till den ensamma människorösten” för att citera hennes Nobelföreläsning. Men Glück har också framhållit att hon är skrivlärare, och hur betydelsefull den kollektiva diskussionen varit för hennes skapande. Bonsaiträden i dikten är konstverk som framställs tillsammans, av lärjungar i lärarens närvaro och under årtal av repetitiv övning. I den tredje delen börjar frågorna om konst, liv och död hopa sig, allt det där en Glückdikt förväntas handla om tycks ha smugit sig in bakvägen:

**Och så sorgsna vi blev när något av dem dog,
och de dör verkligen, trots att man lyft ut dem
ur naturen; för till sist dör ju allt.
Jag blev mest rörd av dem som tappade sina löv,
de lade sig i drivor på mossan och stenarna –
Träden var som sagt miniatyrer,
men det finns ingen död i miniatyr.**

Det låter allegoriskt, men att översätta det till en poetik känns inte solklart. Kan vi tillsammans skriva poesi likt hur man beskär träd? I jagets händer framstår miniatyrträdet som ”en fura som vajar i kraftig vind / som människan i universum”, men kan någon dikt bära magnituden av en människas liv?

Drömmen om ett levande konstverk är emellertid gammal, konstaterade Sven Lindqvist i sin bok *Myten om Wu Tao-tzu* från 1967. Jag kommer att tänka Lindqvists för att han, liksom Glück, vänder sig till kinesisk visdom och konsttradition för att säga något om konstverkets relation till livet. Förutom själva myten om *Wu Tao-tzu*, som sades måla så levande att han till slut klev in i sin målning och försvann, skriver Lindqvist exempelvis om hur en sträng kalligrafilärare år efter år övar sin lärjunge mot konstnärlig frihet. Han skriver om Hermann Hesses romankaraktärer som, inspirerade av kinesiska trädgårdsmästare, mot ålderns höst försvinner in i trädgårdsarbetet och uppgår i ”tingens egenliv”.

Denna strävan återges i nästan identiska formuleringar i en annan av de centrala, novell-liknande dikterna i Glücks bok, ”Att förneka döden”. Här är det ytterligare en lärarfigur, en underlig hotellportier, som delar sina visdomar med jagberättaren:

/.../

**Jag förstår, sa han, att du inte längre
vill återgå till ditt tidigare liv,
att fortsätta, menar jag, rakt fram som tiden
föreslår att vi skall, utan hellre (och nu gjorde han en gest mot sjön)
röra dig i en cirkel i strävan mot
den där stillheten i tingens inre,
fast jag föredrar att tänka mig att den också liknar en klocka.**

/.../

Något som löst binder ihop dikterna "Vinterrecept från kollektivet" och "Att förneka döden" med de likaledes lite längre "En oändlig berättelse" och "Solnedgången", är en äldre persons visa råd till en yngre berättare. I den sistnämnda dikten rör det sig om en konstlärare som visar sig vara blind, och alltså inte ser sina elevers målningar. Han försöker illustrera vad ett bra konstverk är med att visa sina elever en rutten träbit, som tidigare varit en stor gren:

/.../

**... Drivved,
sa han, bekräftar min åsikt – det är därför det framstår
som dramatiskt i sig självt. För att understryka detta
knackade han på träet. Vål våldsamt,
för en bit lossnade.
Rörelse! ropade han. Det är det viktiga!**

/.../

Det får berättaren att skämmas över sin statiska, livlösa konst:

/.../

**... Jag har
aldrig varit särskilt bra på levande ting.
Ljus och mörker är jag bättre på.**

/.../

När Glück skrivit om tid förr, som i *Averno*, har diktjaget beskrivit hur hon "levde i nuet, den del / av framtiden som gick att se." I *Averno* framställs tiden som

kontrasterande bilder i ett statiskt nu, precis som konststudentens konst. Dikten med trästycket slutar med att den sårade eleven står ensam ute i natten, läraren ställer sig bredvid, tänder en cigarett och tröstar. Han vidhåller att det där med drivveden bara är en uppvisning, men:

/.../

**Jag tycker ändå det är ganska vackert, sa han,
som de där små deformerade kinesiska träden,
Pun-sai heter de.**

/.../

Det framstår, tycks det mig, som att Glück söker en poetisk form som rymmer en livaktighet som hennes tidigare poesi saknat. I hennes förra bok var det uppenbart att dikterna inte bara skulle stå stilla i den där motsatssymmetrin av ”ljus och mörker”, utan att tidens gång behövde gestaltas. I dikten ”Berättelse om en dag”, som just tog sig an att skildra en dags långsamma förlopp, konstaterade berättaren:

**Jag slets mellan en motsatsernas struktur
och en berättelsestruktur –**

I den dikten gick det att tolka en stegrande fixering vid tidens gång som kopplad till dödens annalkande. Glück ägnar sig trots allt åt ”recept för vintern”. Inför den slutgiltiga vintern blir frågan om tidens flykt allt. Om *Trofast och ädel natt* på många sätt lyckas skildra hur livet melankoliskt och oåterkalleligt glider fram mot intet, så upplever jag att *Vinterrecept från kollektivet* försöker gå längre. Dikterna tycks inte riktigt nöja sig med att *berätta en historia*. I den korta inledningsdikten ”Dikt” uppstår exempelvis *rörelsen* på ett annat sätt, genom en osäkerhet i metaforernas logik. Dikten inleds med en idyllisk, nästan barnslig liknelse: ”Dag och natt kommer / hand i hand likt en pojke och flicka”. Pojken och flickan ska alltså vara tiden, de klättrar sedan upp för ett allegoriskt berg och flyger bort. En bild av tidens flykt. ”Men du och jag / gör inte sådant – // Vi klättrar i samma berg”. Snart förstår läsaren att de inte alls rör sig uppåt:

/.../

Nedför och nedför och nedför och nedför

för oss vinden;

jag försöker trösta dig

men ord är inte svaret;

/.../

Vilken nivå detta sker på är tvetydigt, kanske är vi fortfarande inuti det allegoriska landskapet där huvudpersonerna tappar fotfästet i sin lyckliga klättring och faller i motsatt riktning, ser "livet passera i revy", som man ibland säger. Men denna logiska konstruktion får allt svårare att hålla ihop i följande stycke:

**Du blundar. Vi passerar
pojken och flickan vi såg i början;
nu står de på en träbro;
jag kan se deras hus bakom dem.**

Flickan och pojken återvänder, fast nu som vanliga barn, befriade från sin tidigare allegoriska funktion. De framstår snarare som ett rörande minne, som vore de huvudpersonerna själva i början av livets panorama. Dikten utger sig först för att ha åtskilda nivåer för liknelser och verklighet, ("likt en pojke och flicka") men suddar ut dem. Precis som det fallande vi:et i dikten fråntas läsaren fotfästet. Det får mig att läsa dikten på nytt, endast för att hamna i samma obestämda läge varje gång dikten slutar, där Glücks allegori tycks sakna lösning.

Jag får samma känsla i slutet på dikten "Att förneka döden". Berättaren har blivit övergiven av sin partner, endast kallad "du", på ett hotell och tycks på ett kafkaartat vis bli bofast i hotellets lobby under hotellportierens överinseende. I slutet av dikten när flera år passerat, minns denne portier händelsernas början:

/.../

Och mig kallade du något konstigt, minns jag.

***Portier*, sa jag. *Portier* är vad jag kallade dig.**

**Och dessförinnan, *du*, som tror jag är
brukligt i litteraturen.**

/.../

Hur kan portieren på hotellet och du:et i diktens början vara samma person? Det går inte! Inför en paradox som denna, påminns jag om att ordet *error* kommer ur det gamla indoeuropeiska ordet *er*, vilket betyder att "röra sig". Blir inte den logiska omöjligheten i diktens slut just ett slags igångsättare här? Dikten suddar ut sig själv och börjar om igen på nytt med nya premisser. Lite som livets rörelse pumpas runt i våra kroppar, kanske.

Att skapa ett verk som är sig självt nog är också vad Sven Lindqvist kommer in på. Han skriver apropå Hesse om idyllen som "fullständighetsupplevelsens diktart", som Hesse genom sina "intrikata metaforer" blåser liv i. Lindqvist menar, inspirerad av det kinesiska, att idyllens andliga innehåll är förankrat i dess praktiska råd och konkreta ting: "Det är receptet som konstart".

Eftersom Glück ger oss just "recept", visdomar och påståenden om hur livet ter sig, och eftersom hon genom sitt arbete med liknelser och metaforer i denna bok uppnår en rörlig och självtillräcklig dikt, är det kanske idylldiktning i Lindqvists mening. Kanske är det intresset för buddhism och det kinesiska som lett dem in på samma stig. Men idyll låter lyckligt, i själva verket är detta en mycket skrämmande bok – för att döden är så skrämmande. Den symmetri i motiv och övergripande tematik som Glück alltid varit så förtjust i tycks bruten, dikterna tillåts likt små träd växa i oväntade riktningar, den tuktade formen till trots. När jag tror att jag vet i vilken värld, på vilken nivå den eller den dikten befinner sig, så öppnar Glück falluckan, som i avslutningen på dikten om de gamla systrarna med gin-glasen:

/.../

**Det blåste. Nattetid kunde jag se
granarnas skuggor, så starkt
lyste månen.**

**Nästan varje timme vände sig min vän om och vinkade åt mig,
det trodde jag i alla fall, fast
hon syntes dåligt i mörkret.
Ändå höll hennes närhet mig vid gott mod:
några av er kommer att förstå vad jag menar.**

I sista raden finns bara diktens röst och läsaren kvar, med diktens utsagda ämne vibrerande mellan sig. Diktens plats och berättelse försvinner i periferin. Just så som våra egna platser och berättelser en dag ska göra. Att bevittna en dikts död så här borde väl inte vara så hemskt, invänder någon. Men när den sena Glück nu anstränger sig till det yttersta för att inom poesins form simulera livets och dödens växlingar i all dess dignitet, blir dikten skrämmande levande – och därför samtidigt så dödlig, i sig själv. Man bör då påminna sig om vad hon skriver om träden: ”det finns ingen död i miniatyr”.

Louise Glück
Vinterrecept från kollektivet
Rámus, 2022
Översättning Jonas Brun och Stewe Claeson

Fotografi: Katherine Wolkoff