

Lunds universitet

Språk- och litteraturcentrum

Litteratur – Kultur – Medier

Handledare: Anders Mortensen

2015-10-06

Ingemar Pettersson

LIVR07

I mötet med andra

Om relationen och gränsen mellan människa och djur i Per

Odenstens *Andningskonstnären*

”Hans blick är trött av alla dessa stänger.
Den fångar inget mera på sin färd.
För honom finns det, så långt blicken
tränger,
Blott galler – och bak dessa ingen värld.

[...]

Blott sällan kan det underbara hända,
Att någon bild går in i hans pupill,
Går genom lemmarna, de stilla, spända
– och hör i hjärtat upp att vara till.”

– Rainer Maria Rilke, ur ”Pantern”

INNEHÅLLSFÖRTECKNING

1. INLEDNING.....	4
1.1 Syfte och frågeställningar.....	5
1.2 Metod.....	5
1.3 Disposition.....	7
2. BAKGRUND.....	8
2.1 Animal studies.....	10
2.1.1 Djurblickar.....	11
2.1.2 Den antropologiska maskinen och antropocentrism.....	12
2.1.3 Antropomorfism och animalisering.....	15
3. ANALYS.....	18
3.1 Karpens orörliga blickar.....	18
3.2 Axlotlarnas guldblickar.....	25
3.3 ”Akvarievarelsens” blick.....	28
3.4 Antropocentriska aspekter på stadsakvariet.....	33
3.5 Antropocentrismens interna dimension och mänskliga identitetsförskjutningar....	37
3.6 Djuret som symbol.....	41
3.6.1 Dödens djur.....	42
3.6.2 Den antropomorfa noshörningen.....	46
3.6.3 Noshörningsmannens scenföreställningar.....	51
3.7 Axlotlarnas människolika kroppar.....	53
3.8 Fågel- och ormmänniskor.....	58
4. AVSLUTANDE DISKUSSION.....	62
PRIMÄR- OCH SEKUNDÄRLITTERATUR OCH RECENSIONER.....	68

1. INLEDNING

Människans identitet – hur hon definierar sig själv som individ och som medlem av människosläktet – skapas i stor utsträckning i interaktionen med de icke-mänskliga djuren hävdar Boria Sax.¹ Kanske är detta orsaken bakom människans önskan att vara nära djuren. Jutta Ittner menar nämligen att:

Our desire to be face to face with animals is so apparent, so personal, and at the same time so vague that it raises a multitude of questions about the relationship between humans and animals, questions that seem as pressing as they are unanswerable.²

I Per Odenstens (f. 1938) roman *Andningskonstnären* (2013) är denna önskan att vara ansikte mot ansikte med djur både uppenbar, personlig och så vag att den oftast ställer komplexa och obesvarbara frågor om människo- och djurrelationen.³ Djurmotivet är ett stundtals återkommande drag i Odenstens dystra romaner som vanligtvis behandlar tematik som sjukdom, död och det plågsamma sökandet efter den egna identiteten. I synnerhet i *Andningskonstnären* utvecklar Odensten intressanta tankegångar kring djurmotivet, som bland annat kortfattat också skymtar förbi i till exempel debutromanen *Gheel – De galnas stad* (1981) och *Horntrollet* (2007).⁴

Andningskonstnären är utformad som åtta häften som protagonisten Max skriver vid vuxen ålder inne på Zürichs stadsakvarium, för att på sin doktors inrådan få stabilitet i sitt ängsliga liv som startade med en mörk, brokig barndom. Under uppväxten och sitt fortsatta konstnärsarbete – och sedermera även under skrivsituationen – upprättar Max kontakt med den animala världen, delvis med inre påhittade djur, delvis med yttre betraktade verkliga djur.

Anledningen till det intressanta med en undersökning av djurbegreppet och relationen mellan människa och djur är således först och främst att romanens komplexa kärna rör just detta. För karaktärerna och i synnerhet protagonisten Max tycks merparten av självförståelsen komma från mötet med det animala. *Andningskonstnären* ger inte alltid svar angående djur- och människorelationerna, men skapar ständigt en meningsfull diskussion eftersom romanen

¹ Boria Sax, "What is this Quintessence of Dust? The Concept of the 'Human' and its Origins", i Rob Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 21-36 (s. 34).

² Jutta Ittner, "Who's Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector", i Mary Sanders Pollock & Catherine Rainwater (red.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*, New York 2005, s. 99-118 (citat s. 99).

³ Per Odensten, *Andningskonstnären*, Stockholm 2013. Alla referenser till *Andningskonstnären* görs hädanefter inuti den löpande texten.

⁴ Per Odensten, *Gheel – De galnas stad*, Stockholm 1981; Per Odensten, *Horntrollet*, Stockholm 2007. Dessa romaners djurmotiv kommer jag närmare in på i analysen.

ideligen tematiserar relationen och gränserna mellan människor och djur. Därutöver finns det ingen tidigare forskning kring Per Odenstens verk – och följaktligen inte heller kring hans ständiga och skiftande användning av djurbegreppet. Ett ”animal studies”-perspektiv tillämpas därför på *Andningskonstnären*, det vill säga väsentliga begrepp används från detta fält som bara de senaste decennierna växt enormt.

1.1 Syfte och frågeställningar

Syftet med studien är att undersöka relationen och gränsen mellan människa och djur i Per Odenstens *Andningskonstnären*. Syftet är också att studera djurens funktion i romanen. I samband med detta undersöks även viktiga intertexter som är kopplade till djurmotivet, för att kartlägga och fördjupa förståelsen för relationen och gränsen mellan människa och djur.

Frågeställningarna är alltså följande: Hur tar sig relationen och gränsen mellan människa och djur i uttryck i romanen? Vilken funktion har djuren?

1.2 Metod

Metoden som tillämpas är en läsning av *Andningskonstnären* utifrån ett ”animal studies”-perspektiv. Romanens alla djurmotiv analyseras ingalunda, utan endast de mest centrala och ständigt återkommande motiven i romanen studeras. I stor utsträckning är dessa kopplade till protagonisten Max självförståelse. Notera det som Matthew Calarco nämner, nämligen att inga huvudtermer finns inom ”animal studies” vilket gör forskningsfältet ytterst öppet.⁵ De begrepp som används fungerar som relevanta utgångspunkter för en diskussion angående relationen och gränsen mellan människa och djur i *Andningskonstnären*.

I analysen används i huvudsak teoretiska begrepp från Giorgio Agambens *The Open. Man and Animal*.⁶ *Antropocentrism, den antropologiska maskinen, animalisering* och *antropomorfism* är meningsfulla begrepp som Agamben använder när han filosoferar över den mänskliga och den animala relationen och som Odenstens roman ständigt indirekt

⁵ Matthew Calarco, *Zoographies: The Question of The Animal From Heidegger to Derrida*, New York 2008, s. 2. Denna öppenhet inom ”animal studies” vidareutvecklas i avsnitt 2.1.

⁶ Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, översättning Kevin Attell, Stanford CA 2004. Samtliga begrepp som omnämns i detta metodavsnitt definieras och presenteras utförligare i avsnitt 2.1.

aktualiserar. Dock definierar Agamben stundtals inte alla begreppen särskilt utförligt – med undantag för den antropologiska maskinen – och därför tillämpar jag även andra forskares definitioner. Nik Taylors ”Anthropomorphism and the Animal Subject” används till exempel när det gäller antropomorfism, liksom två artiklar från Lorraine Dastons och Gregg Mitmans antologi *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*.⁷ Beträffande antropocentrism används förutom Agambens teori om den antropologiska maskinen även bland annat tre artiklar ur Rob Boddices antologi *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*.⁸ Ett stort fokus läggs på djurblickar med Ittners ”Who’s Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector” och John Bergers ”Why Look At Animals?” som huvudsakliga utgångsverk.⁹

För att förstå att människan inte bara är en enda ”enhet” i kontrast mot djuren, utan att Odenstens roman väcker frågor kring olika mänskliga jag inom varje individ – ofta genom liknande identitetsförskjutningar som Agamben tar upp mellan djur och människor – innehåller analysen även delar som rör mellanmänskliga relationer. Mellan människa och människa – till exempel mellan Max och akvarievaktmästare Pedersen – sker stundtals identitetsförskjutningar som även ofta inbegriper karpens animala identitet.

Identitetsförskjutningen mellan dessa tre ”individer” visar att människan blir till i mötet med andra. Därför använder jag även Martin Bubers teori över hur vi blir till i mötet med andra, det vill säga att det mänskliga *jaget* blir till i förhållande till ett *du*.¹⁰ Bubers teori har inte sitt ursprung i ”animal studies”, men är väl tillämplig på Odenstens roman.

Vissa forskare anser att de mellanmänskliga relationerna rentav är en del av antropocentrismen i lika stor utsträckning som människo- och djurrelationen, en slags intern dimension av antropocentrismen, vilket vidareutvecklas i det kommande bakgrundskapitlet.¹¹ I annat fall använder jag alltså ett större perspektiv än animal studies, ofta med intertexter som förändrar villkoret för romanen. Förekomsten av vissa fiktiva personer bidrar exempelvis till en fiktiv verklighet inom fiktionen. I det intertextuella samspelet framkommer med andra ord en dynamik i den mänskliga identiteten.

⁷ Nik Taylor, ”Anthropomorphism and the Animal Subject”, i Rob Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden and Boston 2011, s. 265-279; Lorraine Daston & Gregg Mitman (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005. Artiklarna presenteras i det kommande bakgrundskapitlet.

⁸ Rob Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden and Boston 2011.

⁹ John Berger, ”Why Look At Animals?”, i Berger, *About Looking*, London 2009 (1980), s. 1-28.

¹⁰ Martin Buber, *Jag och du*, översättning Margit & Curt Norell, Ludvika 1990 (1923), s. 18.

¹¹ Se s. 14 f.

Slutligen när det gäller studiens metod är det väsentligt att påpeka det Cary Wolfe framhåller, nämligen att även om icke-mänskliga djur sätts i fokus och studeras ”betyder detta inte att vi [forskningen] inte fortsätter att vara humanistisk och därmed antropocentrisk per definition”.¹² Denna studie är följaktligen också antropocentrisk per definition.

1.3 Disposition

Kapitel två består av en bakgrund där inledningsvis *Andningskonstnären* och Odenstens övriga författarskap kortfattat presenteras. Därefter följer ett avsnitt som presenterar forskningsfältet ”animal studies” och går igenom och presenterar de väsentliga begreppen som används i analysen. All forskning presenteras inte – enbart den mest grundläggande – eftersom detta utvecklas senare i analysdelen. I kapitel tre kommer analysen. Avslutningsvis kommer en avslutande diskussion innehållande slutsatser och förslag på vidare forskning kring Odenstens utforskade författarskap.

¹² Cary Wolfe, *What is Posthumanism?*, Minnesota 2010, s. 99. Min översättning, utan originalets skiljetecken.

2. BAKGRUND

Andningskonstnären är Per Odenstens femte roman i ordningen. Litteraturkritikerna på Sveriges största dagstidningar har i princip unisont hyllat romanen.¹³ Utöver redan nämnda *Gheel – De galnas stad* och *Horntrollet* har Odensten även gett ut romanerna *En lampa som gör mörker* (1999), *Vänterskans flykt* (2004) och *Människoätarens skugga* (2015).¹⁴ Dessutom finns diktsamlingen *Václav Havel och tystnaden* (1983) och antologin *Nio sätt att beskriva regnet* (2011), en samling noveller, tidigare publicerade tidningsartiklar och dramatik.¹⁵

I den senaste utgåvan av *Litteraturens historia i Sverige* får Odensten ett ytterst marginaliserat utrymme.¹⁶ Odensten omnämns bland ”egensinniga berättare” och hans kritikerhyllade debutroman *Gheel – De galnas stad* och den fristående uppföljaren med den paradoxala titeln *En lampa som gör mörker* beskrivs kortfattat, men i övrigt får Odensten inte mer utrymme än så.¹⁷ Detta är talande för forskningen kring hans författarskap eftersom jag – som nämndes i inledningen – inte funnit någon sådan överhuvudtaget. Det är märkvärdigt att det inte existerar någon forskning kring detta synnerligen intressanta och säregna författarskap. Odensten har blivit nominerad till *Nordiska rådets litteraturpris* och mottagit ett antal litterära priser som *Svenska Dagbladets litteraturpris* och *Doblougska priset*.

Som Olsson och Algulin nämner blev debutromanen en kritikersuccé. Elisabeth Hjort menar att Odensten efter den experimentella debutromanen ”omedelbart tar plats bland de främsta svenska modernisterna” och att romanen är ”släkt med Birgitta Trotzigs, Eyvind Johnsons och Lars Ahlins romaner, inskriven i den hårda och vackra ovärderliga 1900-talslitteraturen”.¹⁸ Att därefter placera in Odenstens övriga verk under någon beteckning är svårt med tanke på

¹³ Se t.ex. Anina Rabe, ”Rakt på själva livsnerven”, *Svenska Dagbladet*, publicerad 2013-10-17, http://www.svd.se/kultur/litteratur/rakt-pa-sjalva-livsnerven_8624624.svd (Hämtad 2015-02-07); Stefan Helgesson, ”Ömsint livsbejakelse. Sällsamt om sorg och erövringen av ett liv”, *Dagens Nyheter*, publicerad 2013-12-05, <http://www.dn.se/arkiv/kultur/omsint-livsbejakelse-sallsamt-om-sorg-och-erovringen-av-ett-liv> (Hämtad 2015-03-07).

¹⁴ Per Odensten, *En lampa som gör mörker*, Stockholm 1999; Per Odensten, *Vänterskans flykt*, Stockholm 2004; Per Odensten, *Människoätarens skugga*, Stockholm 2015.

¹⁵ Per Odensten, *Václav Havel och tystnaden*, Stockholm 1983; Per Odensten, *Nio sätt att beskriva regnet*, Stockholm 2011.

¹⁶ Bernt Olsson & Ingemar Algulin m.fl., *Litteraturens historia i Sverige*, 6:e upplagan, Stockholm 2013, s. 558.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Elisabeth Hjorth, ”Odensten förvaltar sin frihet”, *Svenska Dagbladet*, publicerad 2015-04-13, <http://www.svd.se/odensten-forvaltar-sin-frihet> (Hämtad 2015-05-11).

att Odensten ”banat sin egen väg genom den svenska litteraturen”, som Jenny Aschenbrenner uttrycker det.¹⁹

Elisabet Markkula hävdar att ”Odenstens romaner bär ett släktskap med annan litteratur i en djupare mening” och hon förklarar detta med att *Andningskonstnären*:

[...] bärs av en orädd originalitet som pekar mot ett existentiellt släktskap med författare av samma stoff, de som är universella, mer än nationella, författare som inte känner gränser, utan skriver om det som rör det mänskliga i alla tider: Hermann Hesse, Franz Kafka, Mare Kandre.²⁰

Originaliteten i *Andningskonstnären* går bland annat också att urskilja i romanens uppbyggnad. Nils Schwartz framhåller exempelvis att *Andningskonstnären* är ”en märkelig och gåtfull roman som byter skepnad tre gånger”.²¹ Schwartz menar att:

Vad som till en början ser ut att bli en sagoartad allegori av det slag Odensten har skrivit förr, blir snart en realistisk bildningsroman om Max uppväxt i Karlskrona på 40- och 50-talet, för att sluta med en existencialistisk utläggning om tiden och varat, döden och livet, viljan och föreställningen, meningen och identiteten”.

Andningskonstnären uppträder alltså i tur och ordning som en sagoartad allegori, en realistisk bildningsroman och en existencialistisk utläggning om livets stora frågor. Det är inte enbart inuti verken som det emellanåt går att urskilja byten av genrer, utan även Odenstens olika verk skiljer sig åt. *Gheel – De galnas stad*, som handlar om en grupp galna människor som 1915 beger sig till Karlskrona och bygger ett sanktuarie, är till exempel en fragmentarisk, myllrande skildring med otaliga karaktärer. Odenstens senaste roman *Människoätarens skugga* om en fångvaktare och en fångslad terrorist i ett övervakningssamhälle innehåller däremot enbart ”några få personer som rör sig i berättelsens strama rum”.²² Rent stilistiskt skiljer sig romanerna åt. Medan debutromanen har ett ”vildvuxet bildspråk” med paradoxala beskrivningar,²³ har Odenstens senaste roman ett mer avskalat och tydligare språk. Hjorth

¹⁹ Jenny Aschenbrenner, ”Per Odensten: ’Andningskonstnären’”, *Sveriges Radio*, publicerad 2013-10-16, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=5675357> (Hämtad 2015-02-07).

²⁰ Elisabet Markkula, ”Så länge vi andas”, *Kristianstadsbladet*, publicerad 2013-10-14, <http://www.kristianstadsbladet.se/kultur/sa-lange-vi-andas/> (Hämtad 2015-02-07).

²¹ Nils Schwartz, ”Till bildningens lov”, *Expressen*, publicerad 2013-10-11, <http://bloggar.expressen.se/kritik/2013/10/till-bildningens-lov/> (Hämtad 2015-02-07).

²² Hjorth.

²³ Rabe använder egentligen ”vildvuxet bildspråk” om *Andningskonstnären*, men denna term går även att använda om debutromanen.

framhåller att "[o]m det finns några förväntningar på hur en 'Odenstenbok' ska se ut så struntar han i dem".

För att ta ytterligare ett exempel som visar på Odenstens originalitet och som visar på gränsöverskridandet när det gäller genren är *Václav Havel och tystnaden* en diktsamling skriven som en slags fängelsedagbok. Odensten benämner det själv som "motståndslyrik" och han framhåller i förordet att det är "ett försök att gestalta några fiktiva blad ur Václav Havels fängelsedagbok".²⁴ Med korta och fragmentariska dagboksanteckningar, varvade med dikter, beskriver jag-berättaren sin dystra vistelse som frihetsberövad. Det är karakteristiskt för Odenstens författarskap att ta en historiskt verklig person, i detta fall den tjeckiske författaren Václav Havel, och blanda in denne i fiktionen. Detta gör Odensten även i *Vänterskans flykt* som delvis handlar om den amerikanska poeten Emily Dickinson. Andra aspekter som slutligen också karakteriserar Odenstens författarskap är de stora frågorna och tematiken rörande "liv, död, existens och konst".²⁵

2.1 Animal studies

Studiens teoretiska utgångspunkt och begreppsapparat hämtas som nämnts från det tvärvetenskapliga forskningsfältet "animal studies". En rättvisande och heltäckande definition av "animal studies" är inte möjlig att återge. Enligt Calarco finns det nämligen ingen allomfattande enighet över en exakt definition av "animal studies" – åtminstone inte än så länge.²⁶ Huvudsakligen handlar fältet om att i centrum för den kritiska utredningen ställa frågor rörande djur, menar Calarco.²⁷ Calarco hävdar att trots att "animal studies" spänner över många tvärvetenskapliga forskningsfält har "animal studies" gemensamt att två frågor oftast återkommer. Den första frågan "concerns the being of animals, or 'animality'" och den andra frågan "concerns the human-animal distinction".²⁸

Distinktionen mellan det mänskliga och det animala gör att "animal studies" ibland benämns som just "human-animal studies" enligt Calarco.²⁹ Människan och den mänskliga existensen studeras således ofta i lika stor utsträckning som djurets varande. Här bör påpekas

²⁴ Odensten, 1983, s. 11.

²⁵ Rabe.

²⁶ Calarco, s. 1.

²⁷ Calarco, s. 2.

²⁸ Ibid.

²⁹ Ibid.

att när jag nämner *djur* menar jag alla *icke-mänskliga djur*, det vill säga människan är inte inräknad även om hon också numera av forskare kan klassificeras som ett djur eller ”mänskligt djur”.³⁰ Boria Sax anser att ett stort antal varelser klumpas ihop under en och samma djurkategori – trots att de i själva verket kan ha ytterst lite gemensamt utom det faktum att de inte är människor.³¹ Därför används numera ibland begreppet *icke-mänskliga djur*, även om Sax påstår att detta begrepp enbart gör betydelsen av grundbegreppet *djur* lite mer explicit.

Wolfe hävdar att ”animal studies” eller djurstudier:

are interested in rethinking [...] questions of subjectivity, bodily experience, mental life, intersubjectivity, and the ethical and even political changes attendant on reopening those questions in light of a new knowledge about the life experiences of nonhuman animals [...].³²

Genom att tänka annorlunda kring frågor om till exempel subjektivitet och kroppslig erfarenhet vill alltså ”animal studies” återuppta dessa frågor utifrån den nya kunskapen om icke-mänskliga djurs upplevelser. Med andra ord rör den huvudsakliga frågan enligt Wolfe hur djur uppfattar och upplever världen. Med början i inledningen av 1990-talet med bland annat många litterära och vetenskapliga verk inom människo- och djurrelationer, blev ”animal studies” eller ”human-animal studies” i slutet av 2010 ett levande och interdisciplinärt forskningsfält enligt Wolfe.³³ Han menar att ”animal studies” behöver vara ett transdisciplinärt forskningsfält, där det transdisciplinära är ”a kind of distributed reflexivity necessitated [...] by the fact that (by definition) *no* discourse, no discipline, can make transparent the conditions of its own observations”.³⁴

De begrepp som huvudsakligen används i analysen och som ofta tillämpas i ”animal studies”-undersökningar presenteras i de kommande tre underavsnitten.

2.1.1 Djurblickar

Med djurblickar menar jag både blickar på djur (av människan i huvudsak) och djurens blickar (på människan). Med djurblickar menar jag också när människan och djurets blickar

³⁰ Se t.ex. Sax, s. 26 eller Wolfe, s. xxv.

³¹ Sax, s. 26.

³² Wolfe, s. xxix.

³³ Wolfe, s. 99.

³⁴ Wolfe, s. 116.

möts, det vill säga den jag-du-dialektik som uppstår när de står ansikte mot ansikte med varandra. I synnerhet undersöker jag detta med hjälp av Bubers jag-du-dialektik.³⁵

Ittner undersöker djurblickar och effekterna dessa blickar har på det mänskliga medvetandet i verk av Brigitte Kronauer och Clarice Lispector.³⁶ Ittner studerar vad som händer protagonisterna i mötet med djurblickar och Ittner menar att "[a]ny reflection on animals will turn into a reflection on the human condition" eftersom "all animals are man-made and whatever we say about them will only reflect our own concerns".³⁷

Ittner påpekar i en diskussion om Kronauers verk att "seeing animals is remembering ourselves" och att djurets känslor projiceras på djuret av människan.³⁸ Agamben är inne på samma "spegling", dock rör speglingen inte enbart direkta fysiska betraktande av djur utan framförallt ett konstant mentalt tänkande kring djur. Detta utvecklas i det kommande avsnittet. Det räcker här att nämna att Ittner konkret förankrar studien i litterära verk och att hon därmed i vissa avseenden är mer explicit än Agambens filosoferande – därav anledningen till användningen av Ittner.

Berger, som filosoferar över människans möte med verkliga djur, menar att ett djurs blick är uppmärksam och försiktig när det betraktar människan, men att djuret emellertid inte har någon speciell reserverad blick för människan.³⁹ När människan besvarar blicken blir hon medveten om sig själv.⁴⁰ Som Ittner påpekar skiljer Berger alltså mellan den animala och den mänskliga blicken och framhåller denna tydliga skillnad, men å andra sidan är både människan och djuret fångade "looking across abysses of nonunderstanding".⁴¹ Djuret har ingen speciell blick för människan och människan förstår inte djurets inre. Ittner diskuterar osäkerheten om det är en riktig blick människan får av djuret eller om det är en inbillad blick av människan?

2.1.2 Den antropologiska maskinen och antropocentrism

Vad är en människa? Enligt Agamben är homo sapiens "neither a clearly defined species nor a substance; it is, rather, a machine or device for producing the recognition of the human".⁴²

³⁵ Buber, 1990, s. 18. Bubers teori presenteras i analysen.

³⁶ Ittner, s. 102.

³⁷ Ittner, s. 104 f.

³⁸ Ittner, s. 105 f.

³⁹ Berger, s. 4 f.

⁴⁰ Berger, s. 5.

⁴¹ Ittner, s. 108.

⁴² Agamben, s. 26.

Människosläktet är följaktligen ingen tydligt definierad art utan en maskin eller apparat som producerar igenkänning av sig själv. Vidare beskriver Agamben denna maskin som ”an optical machine constructed of a series of mirrors in which man, looking at himself, sees his own image always already deformed in the features of an ape”.⁴³ Denna optiska maskin bygger på att ”*Homo* is a constitutively ’anthropomorphous’ animal [...] who must recognize himself in a non-man in order to be human”.⁴⁴ Ittner och Berger framhåller att detta sker i samband med direkta djurblickar, medan Agambens teori inte bara rör direkta djurblickar utan han menar att detta sker hela tiden i vårt tänkande.

Den antropologiska maskinen i människans kultur handlar enligt Agamben om ”the production of man through the opposition man/animal, human/inhuman” och fungerar genom exklusion och inklusion.⁴⁵ Agamben hävdar att det egentligen finns två varianter av maskinen: den moderna maskinen och en tidigare forntida maskin. Den moderna maskinen fungerar genom ”excluding as not (yet) human an already human being from itself, that is, by animalizing the human, by isolating the nonhuman within the human”.⁴⁶ Agamben benämner denna animalisering av människan som ”Homo alalus” eller ”the ape-man”. Som det ovannämnda citatet visar bortskjuter och isolerar människan sina icke-önskvärda mänskliga egenskaper som animala.

Den forntida maskinen fungerar genom att en humanisering av ett djur leder till att det icke-mänskliga produceras.⁴⁷ Agamben påpekar att den forntida maskinen fungerar på ett likvärdigt sätt som den moderna maskinen där ”the outside is produced through the exclusion of an inside”. Den forntida maskinen skapar en insida ”through the inclusion of an outside”. Agamben benämner denna humanisering av djur som ”Homo ferus” eller ”the man-ape”, samtidigt som han framhåller att till exempel slavar och barbarer sågs som ”figures of an animal in human form”.⁴⁸

Agamben kallar den antropologiska maskinens fortskridande för en praktisk, politisk separation eller operation som ständigt görs varje gång en individ väljer mellan det animala och det mänskliga.⁴⁹ Maskinerna fungerar genom att de etablerar ”a zone of indifference”, alltså en zon av likgiltighet, i maskinens centrum. Denna ”caesura” eller tomma zon mellan människa och djur tillhör varken animalt liv eller mänskligt liv utan är ”only a life that is

⁴³ Agamben, s. 26 f.

⁴⁴ Agamben, s. 27.

⁴⁵ Agamben, s. 37.

⁴⁶ Ibid.

⁴⁷ Ibid.

⁴⁸ Agamben, s. 37.

⁴⁹ Agamben, s. 16 och s. 79.

separated and excluded from itself – only a *bare life*”.⁵⁰ Om människan slutar utesluta ”det icke-mänskliga” som animalt beteende, stannar maskinen och upphör att producera ”mänsklighet”.⁵¹ Kvar finns någonting som Agamben menar varken är mänskligt eller animalt som placerar sig mellan naturen och historien som kanhända inte har något namn.⁵²

Agambens och även Calarcos slutsats är att ”the human-animal distinction can no longer and ought no longer to be maintained”.⁵³ Calarco anser att ”we need to think unheard of thoughts about animals” och att den politiska och ontologiska nivån av distinktionen bör överges.⁵⁴

Vad Agambens antropologiska maskin handlar om och vad som framkommer i nedanstående citat är antropocentrismen i människans kultur, det vill säga att människan står i världens centrum. Agamben undrar: ”What is man, if he is always the place – and, at the same time, the result – of ceaseless divisions and caesurae?”.⁵⁵

Boddice anser att antropocentrism uttrycks som ”a charge of human chauvinism, or as an acknowledgement of human ontological boundaries”.⁵⁶ Den överdrivna mänskliga överlägsenheten framkommer i kontrast med miljön, naturen och icke-mänskliga djur.⁵⁷

Richie Nimmo framhåller att antropocentrism ”foregrounds its negative aspects – it is human-centered, it neglects the significance of non-humans”.⁵⁸ Enligt Nimmo är inte enbart människa- och djurdistinktionen en del av antropocentrismen, utan också de mellanmänskliga relationerna:

[...] the 'external' dimension of anthropocentrism, in dividing humans from nonhumans, is inseparable from the 'internal' dimension of anthropocentrism, that is, from the question of how we understand human beings and what it is to be human. Anthropocentrism is not just a matter of how we view the status of animals and other nonhumans, and our relations with them; it is also profoundly a matter of how we understand our own status as human beings, and our relations with ourselves.⁵⁹

⁵⁰ Agamben, s. 38.

⁵¹ Agamben, s. 83.

⁵² Ibid.

⁵³ Calarco, s. 3.

⁵⁴ Calarco, s. 6 och s. 14.

⁵⁵ Agamben, s. 16.

⁵⁶ Rob Boddice, ”Introduction. The End of Anthropocentrism”, i Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 1-18 (citat s. 1).

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Richie Nimmo, ”The Making of the Human: Anthropocentrism in Modern Social Thought”, i Rob Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 59-79 (citat s. 60).

⁵⁹ Nimmo, s. 79.

Nimmo framhåller alltså att det finns en ”intern” och en ”extern” dimension av antropocentrism och att dessa är oskiljbara. Just den interna dimensionen undersöks också eftersom *Andningskonstnären* ideligen föremedar resonemang kring mellanmännsliga relationer och identitetsförskjutningar, ofta med hjälp av intertexter som jag nämnde i metoden. En människa förefaller nämligen att ha många olika jag i Odenstens roman.

Ittner menar att ”within the anthropocentric perspective the question of how animals see the world is not even posed” och att djuret förblir ett betraktat objekt.⁶⁰ Med andra ord betraktas människan som subjekt medan djuren betraktas som objekt. Kari Weil påpekar att ”the objects of animals studies cannot speak for themselves”.⁶¹ Därför undrar Weil om djuren alltid är objekt?

2.1.3 Antropomorfism och animalisering

Jag har redan nämnt antropomorfism och animalisering i samband med de två varianterna av den antropologiska maskinen, men en fördjupning kring begreppen är nödvändig.

Antropomorfism kommer från grekiskans *antropos* som betyder ’männslig’ och *morphe* som betyder ’form’.⁶² Taylor definierar antropomorfism som ”the attribution of human characteristics to non-human objects, which include both ’other’ animals and innate objects”.⁶³ Förr i tiden innebar begreppet att ge mänskliga egenskaper till gudar, men numera i modern tid har det i framförallt vetenskapliga sammanhang blivit ett negativt laddat ord eftersom det sker ”attribution of emotions and mental states to animals that cannot be proven by scientific standards”.⁶⁴ Vissa forskare menar att det därutöver finns olika typer av antropomorfism. Serpell definierar en extrem form av antropomorfism som ”the attribution of human mental states (thoughts, feelings, motivations, and beliefs) to nonhumans”.⁶⁵

Taylor menar att antropomorfism är oundviklig med tanke på att människan tolkar den naturliga världen och andra djur genom sin egen förkroppsligade väsentlighet (”embodied materiality”).⁶⁶ Trots att de mänskliga elementen inte kan undvikas i någon mänsklig tolkning av andra varelser, påpekar Taylor att detta inte nödvändigtvis behöver mynna ut i ett

⁶⁰ Ittner, s. 107.

⁶¹ Kari Weil, ”A Report on the Animal Turn”, i *differences*, 2010, s. 1-23 (s. 2).

⁶² Taylor, s. 266.

⁶³ Ibid.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Serpell, s. 122.

⁶⁶ Taylor, s. 265.

framhållande av mänsklig överlägsenhet.⁶⁷ Det behöver med andra ord inte finnas någon nödvändig länk mellan antropocentrism och antropomorfism som Daston också påpekar.⁶⁸

Agamben diskuterar antropomorfism i termer av ”the ’manlike’ animals”, ”the man-apes” och ”humanization of the animal”.⁶⁹ Eftersom Agamben inte definierar begreppet helt tydligt kompletterar jag med Taylors nämnda definition. Som nämndes tidigare menar Agamben att människan är ett antropomorft djur som måste känna igen sig själv i en icke-människa för att vara människa.⁷⁰

I motsats till antropomorfism, som alltså humaniserar djur, tillskrivs människan animala egenskaper när en animalisering sker. Denna företeelse kallas också enligt Daston och Mitman för *zoomorfism*,⁷¹ även om begreppet *animalisering* används i en större utsträckning. Utifrån Agambens resonemang om isoleringen och bortskjutningen av det icke-mänskliga inom människan som animala egenskaper eller beteenden, blir animalisering ett negativt laddat ord. Calarco menar att detta inte behöver vara något negativt och påpekar därmed att en tänkbar kritik kan riktas mot Agamben. Calarco undrar: ”Why is it a *necessary* or even virtual possibility that every time a human-animal distinction is made that there will be negative (”lethal and bloody”) political consequences for certain human beings?”.⁷² Varför måste det vara negativt när en distinktion görs mellan djur och människor och en animalisering sker? Finns det inga positiva sidor med att människan särskiljer sig från djuren? Calarco framhåller också att Agambens maskin enbart fokuserar på den antropologiska maskinens effekter på människan och inte på andra former av animalt liv, där någon annan form av analys hade behövts.⁷³

En väsentlig skillnad mellan animalisering och antropomorfism nämner James Serpell, nämligen att antropomorfism har rötterna i människans förmåga för reflexiv medvetenhet. Människan har förmågan att använda självkänedom om hur det är att vara en människa och förstå och förutse andras beteenden.⁷⁴ Förmågan att tillskriva mentala tillstånd på andra – något Serpell benämner som en teori om sinnet – saknar andra djur såvitt det är känt.⁷⁵

⁶⁷ Ibid.

⁶⁸ Daston, s. 53.

⁶⁹ Agamben, s. 24 och 34.

⁷⁰ Agamben, s. 27.

⁷¹ Lorraine Daston & Gregg Mitman, ”The How and Why of Thinking with Animals”, i Daston & Mitman (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 1-14 (s. 3).

⁷² Calaraco, s. 95.

⁷³ Calarco, s. 102.

⁷⁴ James Serpell, ”People in Disguise: Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship”, i Lorraine Daston & Gregg Mitman (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 121-136 (s. 123).

⁷⁵ Ibid.

Undantaget är möjligen ett fåtal djur som exempelvis apor och delfiner. Med andra ord kommer animaliseringen inifrån människan själv och inte från djuren.

3. ANALYS

Detta kapitel är upplagt enligt följande: de tre första avsnitten rör djurblickar. Därefter kommer två avsnitt som behandlar olika antropocentriska perspektiv. Nästa avsnitt behandlar djuret som symbol, med en rad underavsnitt. Avslutningsvis kommer två avsnitt som särskilt fokuserar på antropomorfism respektive animalisering. I dessa tre sistnämnda avsnitt behandlas i huvudsak den antropologiska maskinens fortskridande. Materialet kräver emellertid vid något tillfälle ett överskridande av enstaka delar, till exempel gällande intertexten till Julio Cortázars novell ”Axolotl” (1957) och de olika animal studies-begrepp som aktualiseras där. När överskridandet sker markeras detta i texten eller i fotnoter.

3.1 Karpens orörliga blickar

Ittner framhåller att Lispectors och Kronauers verk alltid tar sin startpunkt i att berättaren betraktar ett objekt – oftast ett djur.⁷⁶ Även i *Andningskonstnären* betraktar berättaren Max ett djur vilket leder honom vidare i sitt nedtecknande av sin brokiga levnadshistoria inne på Zürichs gamla stadsakvarium. Ittner menar att berättaren ifrågasätter vad som finns framför dennes ögon, vilket sedermera leder till ett intimt möte med den andre.⁷⁷ Som Ittner påpekar i sin studie – och som vi ska se även gäller för *Andningskonstnären* – rör sig människan genom ”various phases of increasing awareness of her own human identity, each intimately connected with her fantasies of merging with the animal Other”.⁷⁸

I akvariet finns nordsjöfiskar, ålar och putsarfiskar men det är en gammal karp som fångar Max intresse och som han kallar för ”huvudrollsinnehavaren”. Det är en ”osannolikt överlevande karp” som ”tigande andats i mer än tvåhundra år” (s. 13). Karpen har således en hel del gemensamt med Max ska det visa sig: dels är båda osannolikt överlevande, dels har båda tigande andats under många år. Deras blickar möts alltså en dag:

Med ansiktet tätt intill glaset ser jag in i dess orörliga, tidlöst vakna ögon. Stundom rör den då på munnen som om den talade. (Mera till sig själv än till mig.) Och jag svarar på samma sätt.

⁷⁶ Ittner, s. 102.

⁷⁷ Ibid.

⁷⁸ Ittner, s. 110.

Denna ritual upprepar vi varje gång våra nakna blickar möts. Vi ser in i varandras ögon utan krav på besittningstagande än det som uppfyller en i rymden ensamt störtande (s. 13).

I det ovanstående exemplet möts protagonisten och djurets blickar ”utan krav på besittningstagande”. Odensten demonstrerar ideligen att människan blir till i mötet med andra – antingen djur eller som vi ska se andra människor. Här skapas omgående vad Buber kallar för en omedelbar relation till ett *Du*.⁷⁹ I det omedelbara mötet med andra blir Duet ett medskapande subjekt till jaget, istället för bara ett betraktat objekt. Buber menar att människans värld är tvåfaldig, uppbyggd utifrån två grundord som är ordparet *Jag-Du* och ordparet *Jag-Det*.⁸⁰ Något mänskligt *jag* finns enbart i förhållande till ett *Du* eller *Det*, då Buber påstår att ”Jag blir till i förhållande till Duet”.⁸¹ Medan ”[v]ärlden som erfarenhet tillhör grundordet *Jag-Det*” frambringar grundordet *Jag-Du* relationens värld.⁸²

Enligt Buber finns det tre sfärer där relationens värld skapas. Den första sfären är livet med naturen – en relation som inte kan ”anta språkets form”. Buber påpekar att de ”levande varelserna rör sig inför oss, men de förmår inte komma till oss, och vårt *Du*-sägande till dem stannar vid språkets tröskel”.⁸³ De två andra sfärerna är livet med människorna och livet med den andliga världen, där det räcker att nämna att relationen i den förstnämnda sfären ”antar språkets form”.⁸⁴

Efter att deras nakna blickar har mötts beskrivs karpn noggrant med en mimetisk djurbeskrivning, men med viss osäkerhet över den exakta identiteten. Den omedelbara relationen upphör eftersom Buber hävdar att varje *Du* ”måste bli till ett *Det*” oavsett hur närvarande ömsesidigheten än är och Duet måste alltid bli ”ett föremål bland föremål”.⁸⁵ Djuret beskrivs som en vanlig karp (”*Cyprinus carpio*”), att dess rygg troligen varit ”mörkt brungrön, sidorna mässinggula och buken glänsande som av elfenben” (s. 13). Med tiden har den blivit sliten och liknar numera ”mest en utlevad spegelkarp” med enstaka slaggfjäll. Därefter lägger Max till: ”Eller värre – en naken läderkarp full av sjögräs och arguluslöss” (s. 13). Det finns alltså en osäkerhet i den animala identitetsbeskrivningen: den beskrivs som en vanlig karp, men numera liknar den en ”spegelkarp” eller ”läderkarp”. Denna skiftande eller flytande gräns kommer jag in på senare när det gäller mänskliga identitetsförskjutningar. Här

⁷⁹ Buber, 1990, s. 18.

⁸⁰ Buber, 1990, s. 11.

⁸¹ Buber, 1990, s. 11 och s. 18.

⁸² Buber, 1990, s. 13. Se vidare s. 11-15 för en vidare beskrivning av grundordet *Jag-Det*. Buber benämner bland annat detta som ”objekt för allmän erfarenhet” (s. 18).

⁸³ Buber, 1990, s. 13.

⁸⁴ Ibid.

⁸⁵ Buber, 1990, s. 22.

räcker det att kort kommentera protagonistens nedvärderande antropocentriska syn på karpar och i synnerhet läderkarpar: ”Eller värre – en naken läderkarp”. Till en början framkommer stundtals en viss nedvärderande syn på djuren, där vissa arter bedöms och värderas på en skala.

Vid akvarieglaset går Max emellanåt och protagonisten påstår att ”cisternens orörlige tidsresenär iakttar mig då oberörd” (s. 14). Även om karpn tycks vara oberörd, ger djuret människan en känsla då den omsluter denna ”med kraften av sin grumligt vaksamma blick” (s. 14). Berger framhåller djurets blick som uppmärksam och försiktig när det betraktar människan, men att djuret emellertid inte har någon speciell reserverad blick för människan.⁸⁶ Utifrån Bergers resonemang är det tydligt att människan har en speciell blick för djuret eftersom Max känner kraften av karpens blick, men att djuret inte har en speciell blick för människan då den förblir oberörd men vaksam.⁸⁷

När det gäller de omedelbara relationerna hävdar Buber att djuret inte är tvåfaldigt som människan eftersom det är främmande för grundorden *Jag-Du* och *Jag-Det*, men tvåfalden finns ändå latent.⁸⁸ Någon vidare utförlig beskrivning av *Jag-Du*-förhållandet mellan det naturbundna och människor från djurens perspektiv ger Buber inte då han menar att det inte finns ”något enhetligt svar”.⁸⁹

Vid några tillfällen tycks protagonisten uttrycka en önskan att bli djur, något som han försöker dölja för akvarievaktmästare Pedersen:

Om jag någon längre stund stått lutad över gjutjärnsracket framför vattentanken, och med pannan mot glaset drömt mig in till Karpens mer omedelbara verklighet därinne, ser jag noga till att utplåna alla spår som min andning kan ha lämnat på den repiga ytan (s. 26).

Varför är karpens verklighet mer omedelbar än hans egen? Vad menas dessutom med mer omedelbar än människans? Kanske har berättaren redan gett läsaren svaret på frågorna, då han i ett tidigare stycke uttrycker sin ”bottenlösa motvilja mot alla uppbrott, förvandlingar och ohjälpliga försvinnanden” (s. 14). En mer omedelbar verklighet i hans ögon betyder i så fall en mer trygg och förutsägbar tillvaro. Detta styrks av hans spekulerande om Pedersen ”rentav delade min längtan att för alltid få andas därinne, i akvariets fostervatten. Mellan väggar av beständigt syresatt glas” (s. 14). Just ”[m]ellan väggar av beständigt syresatt glas” för

⁸⁶ Berger, s. 4 f.

⁸⁷ Ibid.

⁸⁸ Buber, 1990, s. 119.

⁸⁹ Buber, 1990, s. 118.

nämligen tankarna till en förutsägbar, trygg verklighet – långt ifrån Max egna, oförutsägbara verklighet som beskrivs allteftersom.

Dessa rader kan naturligtvis också tolkas som att Max uttrycker en önskan att bli ett (akvarie)djur. Berger påstår att människan får betala för sin unika ställning och andlighet med ångest och att djuret enligt människan tycks ”enjoy a kind of innocence”.⁹⁰ Vidare menar Berger att ”[t]he animal has been emptied of experience and secrets, and this new invented ’innocence’ begins to provoke in man a kind of nostalgia”.⁹¹ Beträffande denna nostalgi mellan människor och djur tillägger Ittner att ”animal nature reflects the part in man that has remained natural” eller den del av människan som längtar efter att ”become natural once more”.⁹² Är det djurets oskuldsfullhet som Max längtar efter? Är det längtan efter det naturliga (med motsägelsen att det är ett ”människostyrt” akvarium som är platsen för det naturliga) som Max uttrycker? Emellertid anser jag att han i första hand uttrycker en önskan att leva i en konstgjord värld som hindrar det oförutsägbara verkliga livet, där någon annan – en akvarievaktmästare till exempel – sköter om en och ser till att det alltid finns syre. Paradoxalt nog, som framkommer senare i romanen, finner Max små akvarieliknande vattentankar tilltalande eftersom han däri det instängda, trånga utrymmet kan nå den oändliga friheten för tanken.

Hur vet människan att djuret iakttar henne, att det inte bara är en inbillad blick undrar Ittner med bakgrund i Lispectors verk?⁹³ Det är en berättigad fråga att ställa angående *Andningskonstnären* då Max i följande exempel fastslår att karpn iakttar honom:

Karpen och jag ser granskande in i varandras ögon. Efter en stund rör vi på läpparna som alltid när vi utan att tala talar med varandra. Han iakttar mig; och slår makligt med den grönsvarta stjärtfenan, som om han långsamt övervägde att börja skratta. Eller med drypande ironi le (s. 122).

Protagonisten hävdar att karpn antingen ser ut att nästan börja skratta eller le ironiskt på grund av att fisken slår med stjärtfenan. Projicerar Max sitt eget sinnelag på fiskens rörelser? Max vill plötsligt säga något till djuret men han vet att han ”håller på att säga något till en som inte lyssnar” (s. 122). I stället tiger han varefter fisken glider smygande bort. Hur kan han vara så säker på att djuret inte lyssnar?

⁹⁰ Berger, s. 12.

⁹¹ Ibid.

⁹² Ittner, s. 105. Ittner påpekar detta med bakgrund av György Lukács resonemang.

⁹³ Ittner, s. 112.

Angående den paradoxala frasen ”när vi utan att tala talar med varandra” diskuterar Buber hur ett meddelande reservationslöst kan strömma ur en stum människa eller ett stumt djur.⁹⁴ Buber påstår att ”där ett oreserverat förhållande uppstått mellan människor, de må ha varit stumma, har det dialogiska ordet utspelat sig sakramentalt”.⁹⁵ Enligt Buber blir därigenom den ena delaktig i den andres existens.⁹⁶ Däremot påpekar Ittner när det gäller Bubers *Jag-Du*-resonemang att man kan kalla djuret *Du*, men det kan inte komma till människan och i slutändan är det likväl människans erfarenhet av animalisk ”annanhet”, det vill säga en projektion, som det handlar om.⁹⁷ I det ovanstående blockcitatet tänjer i alla fall Odensten på den mest grundläggande skillnaden angående subjeks- och objektsdualismen, där människan är subjekt och djuret är objekt.⁹⁸ I dessa ständiga, omedelbara relationer med akvariedjuren frångår alltså Odensten denna tanke.

Varför omnämner då Max ständigt karpens och även andra djurarters blickar? Under hans skolgång börjar han delta i tornerspelsdrabbningar som går ut på att fälla en motståndare till marken – allt för att fånga flickornas blickar. Han slåss ”på liv och död” mot större skolkamrater för blickarna. Detta gör att han inser ”att man för att finnas till behövde vara i någon annans ögon” (s. 91). Är det därför djurblickarna är så viktiga för protagonisten, är det därför han lägger märke till karpens och putsarfiskarnas blickar? För att finnas till behöver Max ersätta bristen på människor runt omkring honom med bekräftande blickar av andra levande varelser.

Detta bekräftar en scen när Max stora kärlek, rektorsfrun Åse, har lämnat honom ensam för att resa till England. I kammarens tystnad innan han somnar ser han genom fönstret ”en mager ensam räv i skogsbrynet på andra sidan åkern” (s. 248). När nära och kära försvinner lägger den ensamma Max märke till djuren runt omkring honom ”för att finnas till”. Berger hävdar att ”animals offer man a companionship which is different from any offered by human exchange. Different because it is a companionship offered to the loneliness of man as a species”.⁹⁹ Blir djuret ett substitut för människan? Det tycks vara så för Max och även för andra, som hans pappa, tycks människoblickarna stilla människans bekräftelsebehov. Som Max påpekar kommer till exempel en dam från huvudstaden som under sitt besök ”log med ögon som svart mjölk”, något som stillar pappans ensamhet (s. 91).

⁹⁴ Martin Buber, *Dialogens Väsen: traktat om det dialogiska livet*, översättning Pehr Sällström, Ludvika 1993 (1932), s. 16 f. och s. 34.

⁹⁵ Buber, 1993, s. 17.

⁹⁶ Buber, 1993, s. 34.

⁹⁷ Ittner, s. 111.

⁹⁸ Nimmo, s. 60.

⁹⁹ Berger, s. 6.

Allteftersom tycks relationen mellan Max och karpn fördjupas och Max blir stundtals alltmer säker på vad karpn känner när han ”ser in i Karpens orörliga, tidlöst betraktande ögon”:

Vad låter han mig inte se! Övervintrande fladdermöss och svalor! Han vet att jag är en människa hemfallen åt ångest och skuld. Därför låter han mig se ett lekande fladdermuspar i skymningen över en lerig novemberåker. I fel ljus, på fel plats, i fel tid. Han tecknar för min syn också svalornas pilsnabba utstrukna skrivtecken mot en himmel bortom tiden [...] (s. 281).

Protagonisten uttrycker ingen osäkerhet över djurets tankar, här sker inget spekulerande, utan djuret vet att han ”är en människa hemfallen åt ångest och skuld”. Att det sker en projicering på djuret av människan, i likhet med Ittners resonemang om Kronauers och Lispectors verk, är uppenbart.¹⁰⁰ I ett tidigare parti berättar nämligen protagonisten att Åse skriver brev från England och att hon ser fladdermöss och hussvalor i december och Max ser alltså dessa djur i karpens ögon eftersom han saknar Åse. I samband med detta drar Max en parallell mellan djurvärlden och människovärlden, där ”också vi hörde till övervintrarna som härdade ut” (s. 276). Max menar att också människan är ett övervintrande djur som inte flyr kylan.

Vidare skriver Max med säkerhet vad karpn känner:

Han ser och vet bakom sina grumligt vaksamma ögon vad förlusten, saknaden ska tvingas bära, om och om igen. Utplåningens ansikte i spegelns mörka rum. Han ser och vet i förväg vad som inte ska tillåtas ske. Att en liten flickas docka ensam väntar i det daggiga gräset. Eller sommarbrevet som ingen ska skriva: ”Jag har lärt mej dyka.” (s. 281).

Även här tycks Max projicera sina egna känslor på djuret, sin egen sorg och rädsla för utplåning, symboliserat av en ensam bortglömd docka och ett brev som ingen ska skriva (han brevväxlar som nämnts med Åse). Ittner menar, som nämnts, att se på djur är att komma ihåg oss själva.¹⁰¹ Av blickarna får Max mycket riktigt många tankar rörande sig själv, sin barndom och ungdom. Hela tiden drar Max paralleller mellan människo- och djurvärlden för att bland annat förstå sin skolgång:

¹⁰⁰ Ittner, s. 105 f.

¹⁰¹ Ittner, s. 105.

[...] Max' förhållande till vuxenvärlden [erinrade] inte så lite om putsarfiskarnas till Karpen. Också vad gällde blickar som ihärdigt betraktade. Och liksom de fullgjorde han plikter som sades syfta till att även stärka honom själv (s. 93).

Protagonisten påstår att han i skolan ”såg vad man gjorde; och försökte ta efter utan att slukas”, precis som putsarfiskarna följer karpen (s. 93).¹⁰² Det finns också mer indirekta paralleller där Max närmast beskriver sig själv som ett betraktat objekt likt akvariedjuren. Max skriver att ”[i]bland när jag vaknar (med Karpens blick alltjämt fäst på mig) får jag en känsla av att någon under min sömn besökt salen” (s. 282). Han menar att det är ”[n]ågon utifrån, som likt Karpen betraktat mitt sovande omedvetna jag på träbänken högt däruppe”, antingen från där han själv legat eller ”på andra sidan akvarieglaset” (s. 282 f). Betyder detta att någon människa eller något djur varit där? Här liknar i alla fall Max sin egen position i salen närmast som ett djur i ett akvarium med en mystisk betraktare utifrån.¹⁰³

Om vi återgår till betraktandet av karpen undrar Max: ”Hur ser vi – Pedersen och jag – ut i hans orörliga ögon – i det som redan medan det pågår förvandlas där till delar av en hundraårig förflutenhet” (s. 122). Här spekulerar Max vad djuret ser och uppfattar om människan. Varför spekulerar han överhuvudtaget om vad som rör sig i djurets huvud? Daston undrar: ”What is it about nonhuman minds [...] that so irresistibly invites wistful speculations (wistful because almost certain to fail)?”¹⁰⁴ Enligt Daston är det svårt att föreställa sig hur en annan människa tänker och känner, och det är ”allegedly impossible to imagine one’s way into the lived experience of other life forms”.¹⁰⁵ Daston menar att distinktionen mellan objektivitet och subjektivitet i det moderna tänkandet är så pass grundläggande att frågan om hur man kan förstå det icke-mänskliga sinnet måste ställas i form av objektivt beteende och subjektivt medvetande.¹⁰⁶

Protagonisten spekulerar till exempel i hur djuren känner inför att lamporna är tända efter stängning: ”Karpen och de andra tycks inte störas av lamporna i taket, trots att de alltså lyser långt efter stängningsdags” (s. 243). Att Max projicerar med ett yttre, mänskligt perspektiv och inte ett inre djurperspektiv är tydligt då han menar att ”den som utifrån ser det nattligt

¹⁰² Ytterligare exempel med kopplingar till paralleller mellan människo- och djurvärlden och till animalisering ges i avsnitt 3.8.

¹⁰³ Avsnitt 3.5 behandlar en liknande tematik med att människan betraktas av någon annan eller betraktar sig själv utifrån.

¹⁰⁴ Lorraine Daston, ”Intelligences: Angelic, Animal, Human”, i Lorraine Daston & Gregg Mitman (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 37-58 (citat s. 41).

¹⁰⁵ Daston, s. 37.

¹⁰⁶ Daston, s. 40.

tända ljuset kan inbilla sig att någon har låtit det brinna för att tilldra sig uppmärksamhet” (s. 243). Ittner hävdar att djurets känslor i Lispectors och Kronauers verk projiceras på djuret av människan och enligt Ittner finns det passager som speglar omöjligheten i att tänka utanför den egna mänskliga existensen.¹⁰⁷ I Odenstens roman finns det också åtskilliga sådana passager. ”No matter how hard we try to imagine ’being’ tiger, we seem condemned to meet only our own projections”, påpekar Ittner.¹⁰⁸

Ändå uttrycker Max klart och tydligt ibland att han vet vad djuren känner, men förmodligen är det egentligen vad han anser att djuren rimligen borde känna, till exempel efter en lång tid utan mat: ”Innan jag släckte och låste kunde jag se misslyntheten i Karpens grumliga ögon över den uteblivna utfodringen” (s. 241). Protagonisten uttrycker ett antropocentriskt perspektiv i sina häften, även om han försöker att spekulera i djurens känslor utifrån deras blickar.

Slutligen när det gäller karpens blick kan följande exempel nämnas, i kontrast till de första gångerna Max studerar den oberörda karpn:

Karpens blick besvärar mig inte heller. Jag är i hans ögon bara en utbytbar del av ett skeende vars upprinnelse han gång på gång kan ha iakttagit i sitt förflutna, kanske i sin ungdom; och vars förlopp i sin tur bara är upprepningar av något passerat och förflyktigt. Hans ögon är utan spegling. De kan därför avgöra giltigheten av allt som sker utan att förvillas. De följer min minsta rörelse (s. 282).

Just det *motsägelsefulla* att Max enbart är ”en utbytbar del” men att karpens ögon likväl ändå följer hans minsta rörelse nu, kommer nämligen nästa avsnitt att handla om när det gäller axolotlarna.

3.2 Axolotlarnas guldblickar

Mot slutet av romanen får en ny djurart stort utrymme – Max beskriver en mexikansk salamanderart kallad *axolotl* med yttersta detaljrikedom, till exempel att arten tillhör släktet *Ambystoma*, att den ”under torrtiden lever på land och när regntiden kommer fortsätter den sin tillvaro under vatten” och att djurets främsta egenskap är dess fullkomliga orörlighet (s.

¹⁰⁷ Ittner, s. 105 ff.

¹⁰⁸ Ittner, s. 108.

283).¹⁰⁹ När det gäller axolotlarnas blickar menar protagonisten att ”två knappålsstora öppningar fyllda av genomskinligt guld iakttar oavbrutet omvärlden” (s. 283). Med paradoxer beskrivs dessa orörliga djurs guldblickar:

Deras stumma guldögon talar med sitt milda fruktansvärda ljus om en annan sorts liv. De är ingångar till en långsam och omätligt avlägsen värld, bortom vår egen opålitliga, ytliga och våldsamma (s. 283).

Kanske är paradoxerna i detta stycke ett uttryck för det Ittner kallar ”looking across abysses of nonunderstanding”.¹¹⁰ Berättaren förstår inte djuren och beskriver därför djuren på motsägelsefulla sätt – till exempel att stumma ögon talar. Vid ett annat tillfälle menar dessutom Max att axolotlarna paradoxalt nog ”stirrar med sina blinda guldögon” (s. 311). Odensten visar genom protagonistens osäkerhet den ovisshet som råder kring den animala identiteten – och även den mänskliga som vi kommer in på i senare avsnitt – och detta speglas väl i de paradoxala beskrivningarna. Att de talar ”om en annan sorts liv” som inte är opålitligt och våldsamt, som människan tydligen inte förstår att skapa, är ett annat exempel som skiljer djurens avlägsna värld från människans nutida värld.

Guldblickarna är en allusion till Cortázars novell ”Axotl”.¹¹¹ Randy Malamud diskuterar Cortázars novell när han analyserar djurblickar kopplade till zoo och angående guldblickarna skriver han: ”The simile comparing the animals’ eyes to gold brooches invokes a reference to a mineral that has become appropriated as the consummate currency of human cultural power: something that represents not nature but human exploitation and usurpation of natural beauty”.¹¹² Malamud påpekar att guld inte brukar uppskattas i sin naturliga form, inte förrän efter människans transformerande och rengörande processer på mineralet, och på ett liknande sätt gör zoobesökaren när denne uppfattar (eller snarare fantiserar om) djurets passiva samtycke till människans kontroll och besittningstagande.¹¹³ Vidare anser Malamud att makt genomsyrar åskådarskapet och att se ”is to penetrate, to violate, to determine the subject’s condition”.¹¹⁴

¹⁰⁹ En utförligare analys av denna människolika djurart kommer i avsnitt 3.7.

¹¹⁰ Ittner, s. 108.

¹¹¹ Se vidare avsnitt 3.7 för en vidare diskussion kring Odenstens respektive Cortázars axolotlar.

¹¹² Randy Malamud, ”Zoo Spectatorship”, i Linda Kalof & Amy Fitzgerald (red.), *The animals reader: the essential classic and contemporary writings*, Oxford & New York 2007, s. 219-236 (s. 227 f).

¹¹³ Malamud, s. 228.

¹¹⁴ Ibid.

Att axolotlarnas ögon kan ge inträde till en ”långsam och omätligt avlägsen värld, bortom vår egen opålitliga, ytliga och våldsamma” kan kopplas till det Berger nämner om djurs oskuldsfulla tillvaro.¹¹⁵ Också Ittners resonemang om att den animala naturen speglar den del av människan som har fortsatt vara naturlig eller den del som vill bli naturlig återigen är väsentligt att omnämna.¹¹⁶ Samtidigt som Max kritiserar den opålitliga och våldsamma människovärlden uttrycker han också en längtan efter något mer naturligt. Varför denna naturliga värld skulle vara en långsam värld, beror antagligen på hans nämnda motvilja mot förändring i form av försvinnanden och förvandlingar.

Vidare beskriver Max att ”de med sina gyllne ögonöppningar naglade fast löftet om skönheten, lugnet och enhetligheten i deras bottenlöst tysta värld därinne” (s. 283). När han skriver om ”skönheten, lugnet och enhetligheten” i akvariedjurens tysta värld uttrycker han människans påstådda längtan efter det naturliga, som Ittner diskuterar.¹¹⁷ Med sitt karakteristiskt motsägelsefulla språk tillägger dock Max att ”[s]amtidigt beskriver de fördömsen av en evig, outhärdlig väntan. Och genomborrar betraktaren med förtvivalade böner om räddning ur orörligheten” (s. 283). Denna ”outhärdliga väntan” och förtvivalan över orörligheten kan tyckas lite motsägelsefull med tanke på att Max söker sig till just denna orörlighet i sin scenkonst bland annat.

Axolotlarna förändrar protagonistens liv när han som ”ofullgången andningskonstnär” hör talas om djuren och de förändrar hans ”syn på de levandes och de dödas liv” (s. 283 f). Numera när han skriver i stadsakvariet, tittar han ner mot cisternens botten för att försäkra sig ”om att axolotlarnas ihärdigt förtvivalade ögon inte söker” efter honom (s. 284). Precis som med karpen uttrycker protagonisten både med säkerhet och med osäkerhet vad dessa djur tänker:

Då jag kommer tillbaka står axolotlarna precis som jag lämnat dem. Samma guldkimrande ensamhet i de stelt vidöppna ögonen. För ett ögonblick får jag för mig att de väntar på mig. Som om de omärkligt och orörligt vred huvudena åt mitt håll, alla på samma gång. Inte fysiskt, i den materiella världen, men i deras egen inre. Där deras förstenade längtan efter förvandling oavbrutet plågar dem (s. 312).

¹¹⁵ Berger, s. 12.

¹¹⁶ Ittner, s. 105.

¹¹⁷ Ibid.

Djurens ”förstenade längtan efter förvandling” är egentligen protagonistens längtan, vilket bekräftas senare i romanen.¹¹⁸ Att han projicerar sin egen smärta och sin egen längtan blir nämligen tydligt av hans kommande handlingar. Ittners påstående i diskussionen om Kronauers verk, att människan kommer ihåg sig själv när hon ser djur och att hon projicerar sina egna känslor på djuret, tycks således stämma väl in här.¹¹⁹ Hur skulle annars Max kunna veta vad som rör sig inuti axolotlarnas inre värld, att de där omärkligt betraktar honom?

Emellanåt när Max står vid axolotlarnas cistern ser han sitt ”eget ansikte speglat i glaset bredvid axolotlarnas”, eller egentligen snarare att han ”ser bilden av det: hur det skulle se ut därifrån” (s. 315). För att använda Agambens ord är människan en maskin som producerar igenkänning av sig själv, en maskin som är ”constructed of a series of mirrors in which man, looking at himself, sees his own image always already deformed in the features of an ape”.¹²⁰ Det är detta Max gör när han skriver:

Jag ser mitt ansikte med pannan pressad mot glaset, ögonen som forskande stirrar in. Läpparna (om de är mina) verkar bleka, och har pressats samman av ansträngningen att vara på båda sidor av glaset samtidigt. Av att uppfatta, verkligen *förstå*, skillnaden mellan ”därute” och ”härinne” (s. 315).

Han placerar sig alltså bland djuren för att betrakta sin mänsklighet och också sin animalitet, då ”att vara på båda sidor av glaset samtidigt” antyder detta. Påståendet ”Läpparna (om de är mina) är bleka” antyder en osäkerhet över den egna identiteten. Distinktionen mellan ”därute” och ”härinne” behandlas i nästa avsnitt.

3.3 ”Akvarievarelsens” blick

Daston och Mitman menar att ”[t]hinking with animals can take the form of an intense yearning to transcend the confines of self and species, to understand from the inside or even to become an animal”.¹²¹ Är det detta som händer Odenstens protagonist efter all tid som han tillbringat med att betrakta akvariedjuren? I romanens slutskede klär nämligen protagonisten helt sonika av sig och hoppar naken ner i cisternens mörka vatten.

¹¹⁸ Se avsnitt 3.3.

¹¹⁹ Ittner, s. 105.

¹²⁰ Agamben, s. 26 f.

¹²¹ Daston & Mitman, s. 7.

”En fot eller fena krefsar mig lätt över ansiktet”, påstår Max (s. 316). Osäkerheten han uttrycker över om det är en människofot eller fiskfena som vidrör honom gör att gränsen mellan människa och djur börjar upplösas och nu sker fysisk kontakt och inte bara blickar. Han omnämner djuren som ”de andra” som han blir ett med: ”Det känns som om jag är väntad; och jag låter mig sjunka till botten. Där jag ställer in mig bland de andra med pannan mot glaset” (s. 316). Blir han ett djur, en axolotl? Vill han som Daston och Mitman menar förstå djuren från insidan?¹²² Nej, han blir inget djur men tar likväl akvariedjurens perspektiv.¹²³

Varför kliver Max ner i cisternen? Max har blivit osäker på människovärlden utanför stadsakvariet, han ”beträder den som en skeppsbruten” och han har blivit ”försvagad och osäker inför sådant som sinnena förut litade på” (s. 315). Han ”synar sina kläder som om de var i färd med att falla sönder” (s. 315). Hans ångest och djurets oskuldsfullhet kan således vara en anledning till att han klär av sig naken, vilket återigen gör Bergers resonemang om människans ångest och djurets oskuldsfullhet relevant att nämna.¹²⁴ Det kan vara en symbolisk handling för att ”ta bort” det mänskliga eller är hans mänskliga identitet så splittrad att han inte orkar bära kläder längre. Det kan också vara så att Max bejakar sin animala identitet och delvis identifierar sig som djur och därför agerar på detta sätt.

Sömnen infinner sig i varje fall hos Max innan han ”ens hunnit försvinna in i guldet” i hans ”vidöppna ögon” (s. 316). Detta pekar på att han blivit en fisk då det naturligtvis krävs gälar för att kunna andas under vattnet i sömnen. Å andra sidan har den inte helt pålitliga protagonisten svårt att skilja mellan verklighet och illusion – med följden att allt skulle kunna vara rena fantasier.

Som jag nämnt och som jag kommer in på senare är Cortázars novell ”Axolotl” en viktig intertext. Enligt Ilan Stavans lider Cortázars karaktärer ofta av milda former av mentalsjukdom med tanke på att de bland annat är starkt ängsliga över situationer och känner tvångsmässigt behov av att förverkliga vissa tankar för att dämpa ångesten.¹²⁵ Huruvida Max är galen eller inte låter jag vara osagt, men klart är i alla fall att hans tillstånd ”involve a loss of the sense of reality” som Stavans nämner.¹²⁶

Vidare skriver protagonisten:

¹²² Daston & Mitman, s. 7.

¹²³ Detta utvecklas på s. 55 f.

¹²⁴ Berger, s. 12.

¹²⁵ Ilan Stavans, *Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction*, New York 1996, s. 13.

¹²⁶ Ibid.

Ingenting är egentligen förändrat. Vi talar bara ett nytt språk. Ett ögonens orörlighetsspråk. Som i en milt lysande, gryningsgrå urskog av guldglänsande stillhet. ”Därute” är salen tom. Bänkarna, trätrappan, järnracket nära cisternglaset – allt är mycket tydligt. Jag ser sådant jag inte sett förr. Avtryck av repor och märken i glaset, träet, järnet. Det instängda. Jag ser långsamhetens rörelser i orörligheten (s. 317).

För det första pekar ”ögonens orörlighetsspråk” på Bubers nämnda reservationslösa meddelanden mellan stumma varelser.¹²⁷ För det andra uppfattar Max omgivningen utifrån det instängda djurets perspektiv nu med detaljer som han inte lagt märke till förr som repor och märken i glaset eller som han uttrycker det: ”Det instängda”. Även om Max har kvar språket och sin människokropp ser han allt ur ett djurperspektiv. Han funderar också inifrån cisternen på andra skillnader gentemot livet på andra sidan glaset, som att ”[m]orgonljuset ’härinne’ är längre, mer utdraget än ’därute’” (s. 316).

Gränsen mellan Max och djuren upplöses så småningom och de blir till ett ”Vi” som betraktar en man med ryggsäck utanför glaset (s. 318). Agambens antropologiska maskin slutar att producera ”människlighet” genom att människan inte ställer sig i kontrast mot djuren.¹²⁸ Den praktiska, politiska separationen som ständigt görs varje gång en individ väljer mellan det animala och det humana äger för en stund inte rum hos Max.¹²⁹ Med Agambens ord: ”It is no longer human, because it has perfectly forgotten every rational element, every project for mastering its animal life”.¹³⁰ Som vi ska se är det i Agambens tomma zon av likgiltighet som Max ”placerar” sig själv.¹³¹

Max och uppenbarligen varelserna runt omkring honom börjar föreställa sig händelser som äger rum utanför deras vetenskap: ”Vi inbillar oss att vi kan höra ljuden av mässingskedjan och det rostigt ekande gjutjärnsportslinet då han använder toaletten i korridoren” (s. 318). Nu utgår Max från ett förmodat djurperspektiv, ovetande vad som egentligen händer får den instängda varelsen inbilla sig vad som sker utanför den närmaste omgivningen. Är det detta djuren gör, det vill säga inbillar sig, eller är det ett mänskligt perspektiv är emellertid den obesvarbara frågan?

De iakttar mannen med ryggsäcken som besöker akvariet och utifrån ljud, eller avsaknaden av ljud, spekulerar de i vad som sker: ”Eftersom inga ljud når in till oss vet vi inte om han är kvar i huset, eller obemärkt vandrat ut på gatan” (s. 319). Utifrån det instängda akvariedjurets

¹²⁷ Buber, 1990, s. 16.

¹²⁸ Agamben, s. 37.

¹²⁹ Agamben, s. 16 och s. 79.

¹³⁰ Agamben, s. 90.

¹³¹ Agamben, s. 38.

perspektiv spekulerar Max i vart mannen är på väg. När mannen sedan visar sig tillhöra en grupp ockupanter och polis stormar byggnaden med vinande batonger fortsätter Max sin spekulering kring händelserna på andra sidan glaset och utanför byggnaden: ”Utan att se ser vi hur de hopskovlade tvingas löpa gatlopp” (s. 325). Efteråt menar han att ”[v]i kan sen uppfatta rester av det: som dova morrande ekon i trapporna” (s. 325) och människovärlden påverkar ständigt akvarievarelserna.

Precis som Malamud hävdar angående Cortázers novell utmanar också Odenstens roman zoo-besökarens traditionella position som en privilegierad överhöghet och iakttagaren Max blir den iakttagne.¹³² Mannen med ryggsäcken blir iakttagaren som betraktar Max och karpen efter att först ha sneplat på sig själv:

Framme vid akvarieglaset sneglar han på sin egen spegelbild. Sen tittar han uttryckslost på oss. Han rör omärkligt på läpparna som Karpen, och lutar sig ett ögonblick över järnräcket för att undersöka något i fjällen på dess sida (s. 319).

Odensten uttrycker tämligen ofta kritik mot antropocentrismen – som vi ska se utförligare om i det kommande avsnittet – skildrat i detta parti genom att akvariebesökaren tittar på sin egen spegelbild först och sedan uttryckslost på djuret. Ittners påstående i diskussionen av Kronauers verk, att människan kommer ihåg sig själv när hon ser djur,¹³³ passar in här med att besökaren inledningsvis ser sig själv när meningen med akvariet är att betrakta djuren.

Den centrala frågan som uppkommer i romanen är varför inte människan reagerar på att det finns en naken människa i akvariet utan hans ansikte förblir uttryckslost? Det finns en rad olika tänkbara svar på detta, varav ingen lösning i själva verket duger. Antingen anser besökaren att det inte är något märkvärdigt med en människa i akvariet eller har Max i själva verket blivit ett djur, vilket ingenting pekar på med tanke på att han har kvar sin människokropp. Han omnämner sin ”högra kind” och ”fot” (s. 316). I annat fall kanske Max ljuger eller så sker allt i Max inbillning. Ett annat alternativ är att Agambens maskin även stoppats för människorna därute och att det är Max medvetande som fortfarande håller igång maskinen även om han stoppat sin egen. Odenstens roman skapar här en provocerande paradox som utlöser frenetisk tolkning, en olösbar ekvation utan begriplig mening. Romanen utmärker sig som litteratur som skapar en egen verklighet.

¹³² Malamud, s. 228.

¹³³ Ittner, s. 105.

Odensten gör precis vad Ittner menar att Kronauer och Lispector gör i sina litterära undersökningar av verkligheten: i sökandet efter sanningen om den mänskliga existensen driver de sina protagonister ”far into unmapped territory”.¹³⁴ Att besökaren inte reagerar på en naken man i akvariet för in Max och även läsaren i det osagdas territorium.¹³⁵

Inne bland fiskarna anammar Max djurets förmodade tidsuppfattning, då han tappar tidsuppfattningen: ”Efter mörkret (nätter?)” skriver han (s. 321). Max och djuren läser av ockupanternas kroppsspråk inifrån akvariet:

Innan de ger sig iväg diskuterar de något framför akvarieglaset. Vi kan inifrån vår sida inte höra vad de säger. Det är antagligen därför som alla deras rörelser verkar så laddade av betydelse. Eller helt betydelselösa (s. 321).

Max benämner akvarievarelserna som ”vi” och utsidans varelser som ”de” – kan man ändå säga att den antropologiska maskinen upphör? Det kan man eftersom Agamben påstår att det är ”an occurrence that is always under way, that every time and in each individual decides between the human and the animal, between nature and history”.¹³⁶ Protagonisten benämner sig själv och djuren som ”oss, de stumma i akvarierna” (s. 326). Han menar att ”[v]i är helt annorlunda” och att ”[v]i står längst nere på botten, i ena hörnet av cisternen, där stenarna och bottenväxterna bildar en grotta av oåtkomlighet. Där inväntar vi en avlägsen tid då världen tillhörde oss” (s. 324). Detta kan givetvis läsas som en kritik av antropocentrismen med de undanskymda djuren som väntar på att världen återigen ska bli deras. Notera att en del sådana här partier när det gäller ”akvarievarelsens” blick analyseras i det kommande antropocentrism-avsnittet.

Att Agambens antropologiska maskin har stannat för en stund när det gäller Max identitet, blir än tydligare i följande exempel: ”Vår känslighet (ögon, gälar, lungor) registrerar redan små darrningar, knappt skönjbara skälvnningar, i vattnet, marken och det vi andas” (s. 324). Den pågående operationen har upphört, den som annars äger rum varje gång individer väljer mellan det animala och det mänskliga.¹³⁷ Odenstens protagonist beskriver alltså sig själv och djuren som en varelse där de utseendemässiga skillnaderna inte spelar någon roll. De ontologiska kategorierna gällande Max identitet är borta för en stund. Detta kan kopplas till Casey R. Riffels diskussion kring Agamben, där han menar att ”going beyond the historicity

¹³⁴ Ittner, s. 102.

¹³⁵ Denna diskussion återupptas i den avslutande diskussionen.

¹³⁶ Agamben, s. 79.

¹³⁷ Ibid.

of human-animal relations allows for new forms of recognition, encounter, and ethics based on relational rather than ontological categories".¹³⁸ I detta exempel är det tydligt att det är den ömsesidiga relationen och inte kategorierna som spelar roll, då Max betraktar alla varelserna som en enda grupp trots de uppenbara kroppsliga olikheterna.

När Max i detta parti tycks smälta samman till en "namnlös" varelse, är det Agambens strävan som delvis uppnås?¹³⁹ Distinktionen upplöses, som Calarco menar är huvudmålet, hos Max själv.¹⁴⁰ Odensten väcker tanken om hur en "oidentifierbar" identitet skulle ta sig i uttryck, samtidigt som han också skildrar djurens snäva perspektiv inifrån akvariet. Dock omnämner sedan protagonisten "människor" (s. 325), vilket följaktligen visar att Max slutar att bemästra sin egen identitet och sin egen inre antropologiska maskin, men han fortsätter samtidigt att urskilja andra människor. Agamben hävdar att det är oklart huruvida ett sådant liv som varken kan betraktas som mänskligt eller animalt kan kännas uppfyllande.¹⁴¹ För övrigt omnämns människorna mestadels som "varelserna" eller vid ett tillfälle "murmeldjursliknande varelser" när Max tagit plats i cisternen (s. 323 f).

Odensten låter ovissheten över verklighet eller fiktion komma på tal igen när protagonisten tar sig tillbaka upp ur den skyddade akvarievärlden: "Snarare är det som om jag återvände efter en Förflyttning. Från det varma mörkret på Savannen" (s. 326). Protagonisten anspelar på möjligheten att allt skett i hans fantasi, men något definitivt svar ger han inte läsaren, och han har inte beslutat om han ska "stanna eller bryta upp" (s. 328). I alla fall har han varit borta ett tag vilket karpens hungriga, förändrade beteende avslöjar: "han slår med stjärten, så att slammet på botten virvlar upp i en rök av otålighet och hunger" (s. 326).

3.4 Antropocentriska aspekter på stadsakvariet

Med tanke på att utgångspunkten för romanen är ett stadsakvarium är det befogat att diskutera Bergers resonemang om zooet – ett fenomen som uppkom när djuren alltmer började försvinna från människans vardag.¹⁴² Enligt Berger demonstrerar ett zoo relationerna mellan djur och människor, det vill säga marginaliseringen av djuren i en människostyrd värld.¹⁴³ Berger drar paralleller till fångelser, dårhus och koncentrationsläger och menar att vyn i ett

¹³⁸ Casey R. Riffel, "Animals at the End of the World: Notes Toward a Transspecies Eschatology", i Linda Kalof & Georgina M. Montgomery (red.), *Making Animal Meaning*, Michigan 2011, s. 159-172 (s. 160).

¹³⁹ Agamben, s. 38.

¹⁴⁰ Calarco, s. 3.

¹⁴¹ Agamben, s. 77.

¹⁴² Berger, s. 21.

¹⁴³ Berger, s. 26.

zoo alltid är fel, som en bild utan fokus, med en artificiell, illusorisk och isolerande boendemiljö.¹⁴⁴

Det artificiella ljuset som djuren ofta utsätts för enligt Berger¹⁴⁵ kan i Odenstens roman bland annat kopplas till efterdyningarna av ockupationstumultet inne i byggnaden. Efteråt släcker polisen allt ljus i byggnaden ”i en slutmanifestation av operationell beslutsamhet [...] Också bland oss, de stumma i akvarierna” (s. 326). Att ingen tänker på djuren blir uppenbart – trots att Max i vattencisternen menar att ljuset påverkar vattenvarelserna då han skriver att ”[s]maken av ljus är det som återstår då salen tömts” (s. 321). Det som är kvar är bara saknaden av det artificiella ljuset.

Max betraktar alltså hur antropocentrismen kommer till uttryck inifrån ”djurens plats”. Människornas kaosartade och våldsamma beteenden studeras, som när studentockupanter oförmodat intar det övergivna akvariet. Ockupanterna tar kontroll över byggnaden och över cisternerna och ”de stirrande, helt meningslösa varelserna därinne” (s. 321). Protagonisten noterar hur människan beter sig, helt överlägsen de meningslösa djuren, och Boddices laddning av mänsklig chauvinism framkommer med all tydlighet.¹⁴⁶ Den överdrivna mänskliga överlägsenheten framkommer till exempel när ockupanterna ”röker och sparkar med dammiga kängor mot järnräcket framför akvarieglasset – betraktar med sina blekblå ögon vattentanken som om de värderade dess användbarhet” (s. 321). Detta kommer en att tänka på Agambens retoriska fråga: vad är människan om denne både är platsen och resultatet av distinktioner?¹⁴⁷ Agamben påstår att:

The division of life into vegetal and relational, organic and animal, animal and human, therefore passes first of all as a mobile border within living man, and without this intimate caesura the very decision of what is human and what is not would probably not be possible.¹⁴⁸

Max fortsätter att betrakta och analysera det mänskliga beteendet inifrån akvariet. Han påstår att det förekommer ”en egendomlig självförsjunknenhet bland de här varelserna” (s. 323). När han skriver ”de här varelserna” visar han inga tecken på att räkna in sig själv och den antropologiska maskinen som producerar igenkänning av människan är stoppad hos Max.¹⁴⁹ Kritiken av antropocentrismen framkommer tydligt i ”självförsjunknenheten” och Max skriver

¹⁴⁴ Berger, s. 23 ff.

¹⁴⁵ Berger, s. 25.

¹⁴⁶ Boddice, s. 1.

¹⁴⁷ Agamben, s. 16.

¹⁴⁸ Agamben, s. 15.

¹⁴⁹ Agamben, s. 26.

vidare att: ”Då de kommer fram och stirrar på oss (med den likgiltiga energi som själen mobiliserar för att hålla kroppen lugn) ser de bara sig själva” (s. 323). Ytterligare ett exempel på antropocentrismen inom människan är att protagonisten påstår att de knappt ”uppfattar något annat än de svaga speglingarna av sina egna ansiktens gåta” när deras blickar är riktade mot djuren (s. 323 f).

Malamud föreslår att ”zoos celebrate people’s power over animals”, det vill säga människans penetrerande förmåga att betrakta och hålla fast vid djuren.¹⁵⁰ Cortázers ”Axolotl” visar emellertid att i det långa loppet, om människan fortsätter att uttrycka sin relation med naturen genom zoo, riskerar man att ”sänka” sig till en arrogant ekologisk syn, vilket leder till att naturen slutligen vinner i och med att Cortázers protagonist ”uppslukas” av naturen.¹⁵¹ Även Odenstens roman tar upp detta hot, även om protagonisten kommer tillbaka till människovärlden igen.

Antropocentrismen inom zooet framkommer framförallt annars av att djuren är beroende av skötare,¹⁵² som vi sett åtskilliga exempel på i Odenstens roman redan och där ytterligare ett är att skötarna utfodrar fiskarna vare sig fiskarna vill eller inte och skötarna gör det på sina egenbestämda tider. Vid ett tillfälle påstår Max sig till exempel se ”misslytheten i Karpens grumliga ögon över den uteblivna utfodringen” (s. 241). I detta avseende har alltså människan tagit bort bestämmandet över näringsintaget, den ena av två huvudsakliga funktioner av djurlivet som Agamben omnämner (den andra är fortplantning).¹⁵³

I stället för att interagera med andra djurarter blir djuren isolerade och fullkomligt beroende av sina skötare och Berger benämner detta som ”a passive waiting for a series of arbitrary outside interventions”.¹⁵⁴ Ofta skildrar Odenstens roman just antropocentrismen genom djurets passiva väntan på ”utsidans” människors agerande. Människans (Max) ståndpunkt är dock att hans vikarierande roll som akvarievaktmästare inte utgår från ett antropocentriskt perspektiv utan han menar att:

Ålarna och Nordsjöfiskarna betraktar mig uppenbarligen som en av dem. Möjligen som en *primus inter pares*. Jag är ju alla gåvors givare, dessutom med Pedersens namnbricka på rocken (s. 313 f).

¹⁵⁰ Malamud, s. 228.

¹⁵¹ Ibid.

¹⁵² Berger, s. 25.

¹⁵³ Agamben, s. 18.

¹⁵⁴ Berger, s. 25.

Det latinska uttrycket ”primus inter pares” betyder ’den främste bland likar’ och även om akvariedjuren lever i konstgjord omgivning på människans villkor hävdar Max alltså att djuren inte anser att skötaren har någon myndighet över dem.

Akvarievarelsernas passiva väntan skildras också när Max själv är i akvariet och ”de” avvaktande väntar på ockupanternas agerande:

Kanske ska det också krossa oss. Vi väntar. Våra ögon ser, väntar och andas. Långsamhetens rörelser i örörligheten skälver i våra kroppar, och vi väntar utan fruktan (s. 324).

Med det trefaldiga upprepandet av verbet ”väntar” understryker Odensten otvivelaktigt djurens passiva väntan. Likväl visar exemplet att den artificiella akvarievärlden bidrar med trygghet för protagonisten, som alltså inte känner någon fruktan, där försvinnanden och plötsliga händelser är utbyta mot en trygg väntan.

Akvarievarelserna väntar ”på vad som ska hända när mannen med ryggsäcken gett sig iväg” (s. 320) och så småningom kommer han med en hop ockupanter och intar byggnaden – men annars händer inget i akvariet. Odensten filosoferar ändå över om inte människans och djurens tillvaro trots allt är densamma, att alla måhända är ”dömda att bara se” (s. 319). Att till exempel ”stå och titta på en spindel eller en trätrappas ådring” tillhör kanske inte enbart djurens tillvaro utan också människans.

Det ska också nämnas att marginaliseringen av stadsakvariedjuren och kritiken av antropocentrismen lyser igenom i Odenstens roman med tanke på att endast skolklasser och Max tycks besöka det förfallande akvariet på ett rullande schema (s. 121). I många avseenden tycks den oftast öde inrättningen tämligen meningslös då den är inrättad för människorna, som inte har något intresse av den.

I utseendebeskrivningarna av djuren, som vi redan sett exempel på och som vi ska se ytterligare exempel på senare, kan man likaså urskönja människans antropocentrism. För att ytterst kortfattat nämna något exempel gällande axolotlarna är dessa människolika djur – alltså djuret är lik människan och inte tvärtom. Människan beskriver djuret utifrån sig själv med ett tydligt antropocentriskt perspektiv i beskrivningen av deras gälar, nämligen att gälarna är placerade ”där öronen borde varit” (s. 311). Också Malamuds redan nämnda resonemang om axolotlarnas guldblickar, med människans exploatering och besittningstagande av den naturliga skönheten, bör omnämnas som en aspekt som kan

härledas till antropocentrismen.¹⁵⁵ För övrigt framkommer ännu ett antropocentriskt perspektiv när Max skriver: ”De är ätbara; den näringsrika oljan som kan utvinnas från dem användes en gång i tiden mot bristsjukdomar” (s. 311). De var och är fortfarande således användbara djur i människans värld.

Enligt Ittner ställs, som nämnts tidigare, inte frågan alls inom ett antropocentriskt perspektiv om hur djuren upplever världen.¹⁵⁶ Detta överensstämmer inte med *Andningskonstnären* med tanke på att protagonisten vid flera tillfällen undrar vad djuren känner, liksom att djuren i de omedelbara relationerna inte bara blir betraktade som objekt utan medskapande subjekt.

Trots att Odensten stundtals skildrar människans överhöghet i relationen till djuren och framför en tydlig kritik mot antropocentrismen menar jag att han inte i huvudsak vill förespråka någon likställighetsfilosofi med att helt upplösa distinktionen. Även om Agamben och Calarco vill upplösa distinktionen och rentav påpekar att det är nödvändigt,¹⁵⁷ anser jag inte att Odensten med sin roman vill poängtera nödvändigheten med att upplösa gränserna helt mellan människan och djuret. Odensten skildrar i stället människans överhöghet i relationen till djuret, men fokuserar på att demonstrera de ogripbara identiteterna, de ständiga förskjutningarna och det ostabila jaget. Det är de obesvarbara frågorna om distinktionen och om svårigheten med att sätta identiteter – både humana och animala – som sätts i förgrunden. Dessutom kan det visst komma något positivt ur distinktionen trots Agambens negativa förhållningssätt, skildrat av Odensten genom protagonistens ideliga möten med det animala som bidrar till den splittrade människans självförståelse.

3.5 Antropocentrismens interna dimension och mänskliga identitetsförskjutningar

Nimmos interna dimension av antropocentrismen, det vill säga människans egen status som människa och de mellanmänskliga relationerna,¹⁵⁸ är något Odenstens författarskap ständigt aktualiserar, ofta i samband med diskussioner om konstnärens uppgift. I *Andningskonstnären* berättar den danske professorn, som lär upp Max i hans konstnärskaps tidiga skede, att

¹⁵⁵ Malamud, s. 227 f.

¹⁵⁶ Ittner, s. 107.

¹⁵⁷ Calarco, s. 3.

¹⁵⁸ Nimmo, s. 79.

litteratur och konst ”drejer sig om at forstå noget om mennesker” (s. 145). Professorn rabblar upp namn på några av litteraturhistoriens främsta författare och när Max inte säger sig ha läst dessa utbrister han: ”Du vil vaere kunstner [...] Forstår du overhovedet noget om mennesker?” (s. 146).

Professorn visar sig vara en litteraturkonnässör, det vill säga ”en avnjutare av ordkonsten som vägvisare och sanningsvittne i människornas världar av inre och yttre kaos” (s. 145). Max förstår varför Professorn har höga boktravar på hotellrummen och förstår innebörden av själva namnet Cipolla som Professorn har tagit från Thomas Manns ”Mario och trollkarlen” (1930).¹⁵⁹ Att Max börjar läsa allt som kommer i hans väg beror på Professorns resonemang om litteraturen som en väg till förståelse av människans identitet, eftersom illusionisten ”kender menneskets vaesen” (s. 143). Max tycks dock inte känna sig själv ens och hans ständiga identitetsförskjutanden och ostabila jaguppfattningsskildring gör att Odenstens roman aktualiserar Saxs funderingar kring människans väsen – Sax varnar för försök till en definitiv definition av människan.¹⁶⁰

När det gäller protagonistens andningskonst möjliggör den ”för förvandlingar, förflyttningar och tillgång till flera världar än en” (s. 134). Andningskonsten handlar om ”en sorts inre förflyttningar. Till ’färder’ och upplevelser av sådant som han behövde för att kunna andas friare” (s. 35). Max håller alltså andan för att kunna andras friare. Han uppfylls ”av en *känsla av rörlighet*. Av tillgång till en befriande flerstämmighet. Han var sig själv men också en annan” (s. 35). Denna ”en annan” tycks kunna ha både en animal och en mänsklig identitet. Under andningsuppehållen förflyttar han sig till den animala världen där han kan ”höra noshörningarna andas”, känna ”lukten av gräs och spillning” och se djurens tunga rörelser ”i en förnimmelse av stor och tidsupphävd trygghet” (s. 35).

Agamben hävdar att ”[t]o ask why a certain being is called living means to seek out the foundation by which living belongs to this being”.¹⁶¹ Att leva för Max är att befinna sig i orörlighet utan uppbrott, självmord och andra oväntade händelser runt omkring honom. Enbart i andningskonsten uppskattar protagonisten rörlighet.

Odensten går längre än vad Cortázar gör i ”Axolotl” när det gäller skiftandet av berättarperspektiv. Som Stavans påpekar är hela ”Axolotl” berättad i förstaperson, med undantag för slutets sista stycke där han övergår till tredjeperson, vilket ”stressing the

¹⁵⁹ Thomas Mann, ”Mario och trollkarlen”, i Mann, *Döden i Venedig och andra berättelser*, översättning Nils Holmberg, Stockholm 1989 (1930), s. 223-272.

¹⁶⁰ Sax, s. 32 f.

¹⁶¹ Agamben, s. 14.

interchanging of identities”.¹⁶² I *Andningskonstnären* sker däremot ett konstant skiftande av det subjektiva ”jag” och det objektiva tredjepersonstilltalet ”han”, vilket gör att romanen inställer sig i den modernistiska traditionen och det splittrade moderna subjektet kan kopplas till Arthur Rimbauds välkända formulering ”Car Je est un autre [sic]”.¹⁶³ Ibland sker detta perspektivskifte mitt i meningar som till exempel: ”Och som **jag** kommer ihåg det så visslade **han** på vägen hem, trots smaken av blod i munnen” (s. 92, min fetstil).

Rimbaud omnämns vid ett tillfälle av Professorn och Max läser förmodligen honom också därefter (s. 146). Varför skriver då Odenstens protagonist ömsom i jag-form och ömsom i tredjeperson? Genom att göra sig själv till ett objekt håller Max på så sätt stundtals avstånd och distans till sig själv och i och med detta understryker Odensten splittringen i protagonistens inre och hans ideliga identitetssökande, liksom det moderna subjektets splittring framhålls i Rimbauds formulering. Anledningen bakom protagonistens val är sannolikt morfaderns avskedsbrev, också skrivet i tredjeperson enligt Max broder Aron, även om Max anmärkningsvärt nog har svårt för morfaderns avståndshållande: ”Det fanns ett avstånd bakom orden som jag hade svårt att ta mig över. En oberördhet som skrivaren svept sig i, som för att undkomma sig själv” (s. 174). Av de exempel som Max ger från brevet tycks dock inte brevet i själva verket inte vara skrivet i tredjeperson utan i jag-form.

Odensten tänjer hela tiden på den mest grundläggande subjekt- och objektsdualismen.¹⁶⁴ Precis som när Max betraktar karpn och axolotlarna på avstånd, det vill säga när inte blickarna möts och den omedelbara relationen skapas, betraktar Max och morfadern sig själv utifrån i skrivsituationen. När det inte finns någon annan i närheten ”går jaget utanför sig själv” för att skapa ett *Det* i enlighet med Bubers *Jag-Det*-dialektik.¹⁶⁵ Som Buber framhåller kan grundordet *Jag-Det* bytas mot *Jag-Han* eller *Jag-Hon* utan att grundordet ändras.¹⁶⁶

I sökandet efter vem han är objektifierar och främmandegör Max sig själv. Dessutom påstår han att ”någon, kanske Aron själv, höll på att överta hans andningsförsök” (s. 258). Odensten visar alltså på glidande företeelser där Max kommer ur den självdefinierade jagcentrerade diskursen och likt Agambens animala identitetsförskjutningar förskjuter sin mänskliga identitet.

¹⁶² Stavans, s. 40.

¹⁶³ Arthur Rimbaud, ”Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871”, i Rimbaud *Lettres du voyant*, Gérald Schaeffer (red.), Genève 1975, s. 133-144 (citad s. 135).

¹⁶⁴ Nimmo, s. 60 f.

¹⁶⁵ Buber, 1990, s. 11.

¹⁶⁶ Ibid.

Ett återkommande inslag i Odenstens romaner är identitetsdestabilisering och identitetsförskjutning, som framkommer i *Andningskonstnären* genom protagonistens osäkra beskrivningar av människorna runt omkring honom. Det tydligaste exemplet är stalkern som börjar förfölja Max i Hamburg och som liknar Aron. Protagonisten konstaterar att "[h]an både var och var inte Aron" (s. 297) och att han "var Aron utan att vara det" (s. 301). När Max ser honom inifrån akvariet stannar han för länge i vattnet och drunknar nästan eftersom han vill få reda på vad "Aron" tänker säga (s. 304). Med tanke på att Aron förmodas vara död råder det även här en osäkerhet över om det är verklighet eller fantasi.

Mellan akvarievaktmästaren Pedersen och Max växer en tystlåten, vänskaplig relation fram. Genom romanen utväxlas inte många ord dem emellan, då protagonisten menar att Pedersen och han själv föredrar "att meddela sig återhållsamt och bara när han har något att säga" (s. 12). Båda verkar trivas i det ensliga akvariets tystnad (s. 49). Som nämnts tidigare spekulerar protagonisten i om inte akvarievaktmästaren delar hans "längtan att få andas därinne, i akvariets fostervatten. Mellan väggar av beständigt syresatt glas" (s. 14).

Protagonisten hävdar att Pedersen kunde vara "en tankspridd kommunal arbetare" men att han inte vet så mycket mer om honom än vad vaktmästarrockens namnbricka talar om (s. 12). När Pedersen en dag plötsligt uteblir tar Max helt sonika hans plats som akvarievaktmästare. Identitetsförskjutningen går till och med så långt att Max iklär sig Pedersens rock och bär hans namnbricka (s. 120). Trots att Pedersens frånvaro kommer plötsligt kan ändå en gradvis identitetsförskjutning urskiljas med att tanke på att Max tidigare fått nyckeln till akvariet och som tack sopar han bland annat golvet (s. 85 f). Intressant nog är tystnaden i byggnaden mer kompakt än brukligt efter Pedersens försvinnande, något som Max beskriver som en "sorts vattenstillhet" (s. 119), vilket för tankarna till ett enda stort (mänskligt) akvarium. För övrigt är detta ett återkommande drag Max gör, då han till exempel benämner bassängerna han provar som marindykare i för "Kronans akvarier" (s. 128).

Vad Odensten gestaltar med de mänskliga identitetsförskjutningarna är det som Sax¹⁶⁷ och Agamben¹⁶⁸ menar. Människan inte är någon tydligt definierad art, utan en maskin eller apparat som producerar igenkänning av sig själv. För att ytterligare öka komplexiteten i de mellanmänskliga relationerna drar Odensten in karpn som en viktig del av Pedersen. I centrum för romanens estetik är alltså även de växelvisa relationerna mellan en människa och en annan människa och ett djur. Nimmos interna dimension av antropocentrismen är återigen viktig att poängtera då Odenstens roman inte skildrar någon enhetlig människoegenart i

¹⁶⁷ Sax, s. 32 f.

¹⁶⁸ Agamben, s. 26.

förhållande till djuren utan människan har många olika identiteter. Det är alltså viktigt att poängtera angående romanens egenart att ”animal studies”-perspektivet bara är aktuellt för delar av romanens egenart och att Bubers jag-du-dialektik mellan människor är viktig för förståelsen av romanen.¹⁶⁹

Karpen är Pedersens ”skyddsling” och när Pedersen försvinner får Max ”plötsligt en känsla av att den ende som egentligen vet något om Pedersen är karpen. Vem han faktiskt är. Hur han lever sitt liv utanför Akvariets väggar” (s. 121). Mot bakgrund av vad Max senare kan uppleva instängd i vattencisternen, är det omöjligt för djuret att veta något om Pedersens liv utanför byggnaden. Relationen borde därför vara djupare än bara det som kan ses.

Max rör sig som om han ”lyckats fylla tomrummet som hans [Pedersens] frånvaro framkallat”, han utfodrar djuren och han tar till synes över Pedersens identitet till fullo (s. 120 f). Efter att Pedersen kommer tillbaka igen råder det en ovisshet om Pedersens försvinnande verkligen hänt eftersom protagonisterna nedtecknar: ”Jag har kanske drömt eller inbillat mig alltihop” (s. 123). Några dagar senare försvinner Pedersen emellertid oförklarligt igen (s. 241). Protagonisten undrar om Pedersen vill att han ska ta över skötseln av akvariet och han är övertygad om att karpen ”vet var Pedersen håller hus” (s. 282).

I ett av de få samtal som äger rum mellan Pedersen och Max diskuterar de karpen och putsarfiskarna, ”hans välvilliga hjälpredor” (s. 85). Max nämner det ryska ordet ”znakomstvo”, vars översättning är ’bekantskap’, det vill säga ”en relation som förenar ett knippe gemensamma intressen så att alla belönas” (s. 85). Alla gynnas hädanefter i denna triangelrelation mellan Pedersen, Max och karpen – då protagonisterna får obegränsad tillgång till byggnaden och djuren, Pedersen får en tillfällig ersättare och karpen får utfodring.

I analysens sista avsnitt återkommer jag till viss del till identitetsförskjutningar mellan människor.¹⁷⁰

3.6 Djuret som symbol

Berger framhåller att djuren var människans första symboler, något som Weil fyller i med exemplet Lascaux-grottans 17 000 år gamla målningar, där Weil ställer frågan om sådana representationer minskar eller ökar distansen mellan människan och djuret.¹⁷¹ Som vi ska se, i

¹⁶⁹ Buber, 1990, s. 13.

¹⁷⁰ Detta avsnitt handlar om protagonistens ”fiktiva” identitetsförskjutning av Professorn till Cipolla.

¹⁷¹ Berger, s. 7; Weil, s. 9.

enlighet med Agamben, ökar mestadels distansen när icke-önskvärda mänskliga egenskaper bortskjuts i form av symboler, men samtidigt minskar även distansen i och med att Max identifierar sig starkt med djuret och använder djuret i sin scenkonst. Genom hela sitt liv använder protagonisten och hans omgivning djuren som en symbol för något annat.

3.6.1 Dödens djur

Döden är som nämnts ett ständigt återkommande motiv i Odenstens författarskap.¹⁷² Redan under den första anteckningsrubriken i *Andningskonstnären* uttrycker protagonisten sin oro över hotet som vilar över hans liv och ”många andra”, att ”luften i världen håller på att ta slut” (s. 11). Som vi ska se är hotet om död ständigt påträngande i romanen.

Protagonisten betonar att han skriver i häftena som en läkningsprocess eftersom han ”måste stiga ner i mörkret utan konstens förklädnader” (s. 12). Ändå börjar allting med en ”förklädnad” då protagonistens deprimerade moder Gertrud Holjersson fastlår att alla människor är noshörningar. Innan moderns självmord ”anförtrodde hon Aron, min bror, att vi alla var noshörningar. Rhinoceros”, skriver Max (s. 15). Eftersom Aron enbart är sex år tar han orden bokstavligt och börjar med tiden ta reda på mer om noshörningar, medan Max hakar på sin storebrors auktoritet: ”Och han övertygade oss båda för resten av livet att Mamma hade rätt: vi var verkligen en sorts noshörningar” (s. 15).

Utifrån Agambens resonemang isolerar och utesluter människan här det ”icke-mänskliga” som animalt beteende med tanke på vad noshörningen fungerar som symbol för.¹⁷³ Den antropologiska maskinens bortskjutande kan således sägas vara bakgrunden till mycket händelser som komma skall i protagonistens liv. Egentligen tar merparten av uppväxten och merparten av den framtida yrkeskarriären sin början i moderns ord. När Max frågar vilka noshörningarna egentligen är svarar Aron argt att ”Noshörningarna e ju alla som inte vill finnas, fast dom egentligen vill! Och därför finns nån annanstans!” (s. 17 f).

Enligt doktor Bleuler Jr. är noshörningen ”en av det kollektivt omedvetnas arketyper för dödsdriften” (s. 35). Adrian Franklin hävdar att människan ålägger djursamhället socialt konstruerade uppsättningar av betydelser och förståelse genom exempelvis metaforer.¹⁷⁴ Vad

¹⁷² Se t.ex. Odensten 2011. I flertalet av berättelserna i *Nio sätt att beskriva regnet* återkommer döden som tematik, t.ex. ”Moln som speglar”, s. 118-126.

¹⁷³ Agamben, s. 37.

¹⁷⁴ Adrian Franklin, *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, London 1999, s. 4.

Odenstens karaktärer ålägger djursamhället genom sina symboler är framförallt djurets ”djuriska” bejakande av förbjudna drifter (som alltså egentligen tycks finnas i överflöd hos människan). Doktor Bleuler Jr., som i själva verket var en historiskt verklig doktor och psykiater vid namn Manfred Bleuler (1903-1994), verksam i Zürich och son till välkände psykiatern Eugene Bleuler (1857-1939), konstaterar att:

[...] för de ensamma småpojkar var ’noshörningarna’ en gåta... För er mamma var de det undermedvetnas arketyp för det kollektivt omedvetnas dödsdrift. För hela artens självmordslängtan. Om hon gick in i ’noshörningens landskap’ kunde hon låta sig försvinna där, utan skräck för att då utplåna er och allt omkring sig (s. 302).

Faktum är att protagonistens närmaste familjemedlemmar nästan uteslutande får självmordstankar vid något tillfälle. Hos Max klampar de självdestruktiva tankarna på vid konformationstiden, pappan är självmordsbenägen efter Arons försvinnande (förmodat självmord) och mamman och morfadern gör slag i saken. Beträffande hela mänsklighetens självmordslängtan utvecklar Max sina tankar:

Jag kommer ihåg att Aron och jag, ibland när vi höll på med Kaliafra, verkligen kunde gripas av den stora skräcken att *ingen* ville finnas till. Att det hos alla – alla på hela jorden – fanns en lust att bara försvinna. Att inte finnas mer (s. 303).

Hotet mot mänskligheten är påtaglig romanen igenom – luften håller ju bland annat på att ta slut som Max förkunnar i inledningen – och Max undrar: ”Mamma hann uppleva nazismens och Stalins mordänglar. Vad hade hon sagt om vätebomben, miljöförstörelsen, världsfattigdomen och den religiösa fanatismens självmordsänglar?” (s. 303). Mammans självmord i köksspisen föregås av förintelsestankar som inte var hennes egna och det ”avgrundsdjupa krigsmörkret” som råder (s. 41 ff). Max menar att dessa händelser ägde rum ”medan slaktandet pågick för fullt i Auschwitz, Stalingrad och Treblinka. Flera än vi hade förvisso anledning att känna sig utrotningshotade” (s. 15).

Fortfarande som vuxen bortskjuter Max självmordet med djursymboler, som när han till exempel nedtecknar: ”Ändå är det bara lite mer än fem månader till Rhinoceros, till Fasans avgrund av mörker och flykt” (s. 44). Doktor Bleuler Jr. konstaterar att mammans noshörningar är:

De som är dömda att se och förstå utan att kunna påverka förloppet. Så länge 'noshörningarna' finns, så länge vi alla är 'noshörningar' går det an. Men i det ögonblicket då också de vill dö innebär det ett hot om allas död (s. 302).

Pojkarnas sökande efter mammans noshörningar är i grund och botten ett sökande efter deras mänskliga identitet, de måste finna djuren enligt Aron för "att få leva i våra egna kroppar och inte nån annanstans. Där ingenting fanns. Inte vi själva heller" (s. 19). Doktorn menar att:

För att förklara er mammas försvinnande animerade ni och er bror 'noshörningen'. 'Noshörningens' närvaro blev också ert första möte med 'helheten'. Jag tror också att ni, utan att ni visste om det, övertog er mammas syn på 'tiden' i 'helheten'. Att allt som händer hänger samman med allt annat. Att alltså inte bara livet har sina årstider, utan också *meningen* (s. 302).

Mötet med "helheten" som doktorn talar om är pojkarnas plötsliga inträde till det vuxna livets komplikationer och svåra ämnen. Protagonisten påstår att han precis som modern "upplever hela människosläktets utplåning" i sin andningskonst (s. 35). Emellanåt väntar han också för länge med att återvända och han ger nästan vika för frestelserna. Han tänker "hur tillnyktrande det måste vara för de döda att gå in genom sorgens portar" (s. 303).

Omkring morfadern råder en tystnad "som påminde om den kring Mammans noshörningar" (s. 174). Att det endast figurerar rykten om missbruk och självmord ute på en is, är ännu ett exempel på att familjen inte pratar om självmord, varken mammans eller morfaderns, och bortskjuter beteendet till animalt beteende.

Den dystra perioden efter mammans självmord benämner Max som "de där noshörningsgråa novemberveckorna" (s. 16). I enlighet med Agambens bortskjutningar associeras djuret med icke-önskvärda mänskliga egenskaper,¹⁷⁵ vilket i detta fall är den för Aron sorgsna perioden och för Max den mer ovetande perioden då bland annat pappan bor några månader hos vänner för att "han inte skulle smita samma väg som Mamma" (s. 16).

Då Max som vuxen hälsar på hos Aron ser han sjuk ut. När den skakade protagonisten får reda på att Aron skriver om noshörningarna, en diktsamling kallad "Rhinoceros", undrar han upprört om det är mammans eller deras noshörningar, varpå Aron kryptiskt svarar: "Dom gamla vanliga! Och nära nya" (s. 171). Även som vuxna fungerar således djuret för bröderna som en symbol för dödsdriften och självmordslängtan och samtidigt som en trygghet och en sammanhängande funktion i en kaotisk värld. En dag är Aron försvunnen och innan han

¹⁷⁵ Agamben, s. 37.

försvann brände han enligt bekanta förmodligen upp manuskriptet till ”Rhinoceros” (s. 195). En tolkning är att djuret som lugnande symbol inte fungerar för honom längre och det antyds att han har gått samma väg som sin mamma även om något definitivt svar aldrig ges (s. 196).

När Max träffar Göran Printz-Påhlson, en verklig poet och litteraturvetare, för att diskutera Arons diktsamling konstaterar den senare att dikterna ”hade röster som andades utan avstånd. Som om de kom inifrån människor och djur vilka befriats från de vanliga begränsningarna, och därför kunde se och ifrågasätta mera än sig själva” (s. 200). Printz-Påhlson menar att Aron likt ”den engelske poeten Ted Hughes’ ’Crow’, var på väg att upptäcka ett okänt land och hade börjat beskriva det” (s. 200).

Enligt Susan Bassnett skildrar Hughes mörka värld i *Crow: From the Life and Songs of the Crow* (1970) ”the violence of animals and humans, the traumas of history and the universal patterns of aggression, retribution and regeneration that recur in myths and legends”.¹⁷⁶ Protagonisten är naturligtvis en kråka – ensam och grym – associerad med döden.¹⁷⁷ Utan att analysera Hughes verk alltför detaljerat är den antropomorfa kråkan utan begränsningar – även om Gud till exempel inte lyckas lära protagonisten säga ordet ”kärlek” kan den ofta makabert skrattande kråkan bland annat ingripa i Guds skapande av mannen och kvinnan och vända upp och ner på Guds planer.¹⁷⁸

Det intressanta i Hughes poesi är det inre och yttre kaos som omgärdar alla Hughes varelser och framförallt att varelsena är helt utan begränsningar, då gränslinjerna mellan djur och människa och även det gudomliga tycks vara upplösta. Ingen tydlighet gällande Bubers tre relationer mellan mänskligt liv, animalt liv och gudomligt liv går att urskilja.¹⁷⁹ Även om Hughes benämner djur och människor finns det inte några förutfattade meningar vad som ska ingå i dessa benämningar och de är befriade från alla vanliga begränsningar vilket gör att Hughes närmar sig vad Agamben kallar ”bare life” eller vad Odenstens Printz-Påhlson kallar ett ”okänt land”.¹⁸⁰ Slutligen när det gäller Hughes-intertexten är det också intressant att Printz-Påhlson tar upp *Crow* med tanke på konnotationen det ger – i nästan vartenda dikt i Hughes diktsamling figurerar döden, vilket skulle kunna ge en hint om vad som hänt Aron.

I *Andningskonstnären* blir vid ett tillfälle å andra sidan djuret en symbol för livet och människan en symbol för döden. När Åse dör i en bilolycka undrar Max ”[h]ur han tänkte låta

¹⁷⁶ Susan Bassnett, ”’Crow looked at the world’: The Poet as Shaman”, i Bassnett, *Ted Hughes*, Horndon 2009, s. 32-47 (s. 33).

¹⁷⁷ Bassnett, s. 35.

¹⁷⁸ Ted Hughes, *Crow: From the Life and Songs of the Crow*, London 1974, s. 19 f.

¹⁷⁹ Buber, 1990, s. 13.

¹⁸⁰ Agamben, s. 38.

Döden hantera honom; om han, som den begärde, tänkte fortsätta andas med lungor, eller övergå till gälar” (s. 285). Om han fortsättningsvis andas med lungorna och fortsätter sitt liv som vanligt kommer han att slukas av döden, vilket han undviker om han börjar andas med gälar och stannar i vattentanken. Därmed vänder Odensten på djuret som symbol för döden som han annars så genomgående skildrar.

Protagonisten hatar ”alla uppbrott, förvandlingar och ohjälpliga försvinnanden” och angående Pedersen nedtecknar han bland annat: ”det jag skriver i hans halvt övergivna, medfarna akvarium handlar om utplåning och förstörelse” (s. 189 f). Innebörden av ”förstörelse” kan emellertid inte Max förklara, men han konstaterar att ”försvinna” är ett mer direkt och obestridligare ord, och uppräknar därefter 22 synonymer till ordet ”försvinna” (s. 190). Protagonisten påstår att hans andningskonst uppkom på grund av ”förintande uppbrott och flykt” (s. 15). När omtyckta Leni försvinner ur protagonistens liv, vilket blir ”mer omedelbart drabbande” än moderns försvinnande, flyr han förkrossad till Stänkskärms-Kaliafra i garderoben (s. 62). I samband med detta utvecklar Max sin andningskonst – han kan hålla andan över andningsreflexgränsen och ”färdas i syrebristdunklets ytterområden”(s. 63). Hotet om död figurerar varje gång han gör sina ”förflyttningar i utplåningens gränsländ” (s. 36).

3.6.2 Den antropomorfa noshörningen

På Arons inrådan börjar pojkarna spika ihop en noshörningsvarelse av ”sådan som livet i sin förströddhet strör omkring sig: en ärrad sågbock, mögelluktande presenningsväv, en kolhink som tjänat ut, bitar av ett cykeldäck” (s. 19). Noshörningshornet hamrar en cykelhandlare till av ”en rostig stänkskärm”. Max tycker inte att den är vacker ”men utan tvekan noshörningslik: kompakt och snabbfotad, med små, vaksamma, närsynta ögon” (s. 19). De kladdar till och med lera på lekstugans väggar, så det påminner om ”noshörningars övernattningshål och platserna där de födde sina ungar” (s. 19). Djuret lever först i stugan och sedan i en komprimerad version i en garderob.

Franklin menar att ”[t]he relationship with pets is the closest and most humanized of human-animal relations”.¹⁸¹ Jag hävdar att Arons och Max noshörning blir ett slags husdjur eftersom bröderna med större omsorg än något annat i sina liv tar hand om djuret: ”Vi

¹⁸¹ Franklin, s. 84.

tröstade, borstade och matade henne (med fjolårslöv, gräs och harsyra)” (s. 19). Serpell undersöker bland annat husdjursägandets fördelar och menar att antropomorfism inte bara handlar om att djurets beteende eller utseende formas utifrån människan, utan att antropomorfismen i själva verket kan fungera som ett medel för att öka människans hälsa och välbefinnande.¹⁸² Att de tröstar Kaliafra och därigenom attribuerar djuret sorg och andra känslor är ett exempel på Taylors antropomorfism med en tillskrivning av en mänsklig egenskap på ett icke-mänskligt objekt,¹⁸³ eller än mer kategoriserat sker Serpells extrema form av antropomorfism, med en tillskrivning av ett mänsklig mentalt tillstånd på en icke-mänsklig varelse.¹⁸⁴

Redan i brödernas namngivande av noshörningen Kaliafra och så småningom Stänkskärms-Kaliafra sker antropomorfism, i och med överföringen av människonamn till djuret.¹⁸⁵ Även om protagonisten påstår att djuret själv framvisar namnet Kaliafra en dag (s. 19), anger namngivningen ändå ett ägandeskap med människan i centrum.

Enligt Max börjar djuret alltså att tala och skrotnoshörningens tal är ”mångtonigt skiftande”. Språket kan ”komma med tunn bleckröst ur hennes inre; eller mumlande (ibland dovt sjungande) ur hennes hinkhuvud: i små korta befällande satser, alltid handlingsbärande” (s. 20). Sax menar att de mest meningsfulla försöken att särskilja människor från djur med ett enda unikt särdrag är i termer av språk.¹⁸⁶ Agamben hävdar också att det som skiljer djuret från människan är språket och att om språket försvinner, försvinner därmed även skillnaden mellan djuret och människan.¹⁸⁷ Detta förutsatt att man inte ”imagine a non-speaking man”. Att språket skiljer är en historisk produktion och inte ”a natural given already inherent in the psychophysical structure of man”.¹⁸⁸ Människan placerar stumhet utanför mänskligheten.¹⁸⁹ Agamben framhåller, med bakgrund av Alexandre Kojèves resonemang, att ”[t]he definitive annihilation of man [...] must also entail the disappearance of human language”.¹⁹⁰

Margo DeMello hävdar att:

¹⁸² Serpell, s. 123.

¹⁸³ Taylor, s. 266.

¹⁸⁴ Serpell, s. 122.

¹⁸⁵ Ralph Slovenko, ”The Human/Companion Animal Bond and the Anthropomorphizing and Naming of Pets”, *Medicine and Law*, vol. 2, 1983, s. 277-283 (s. 280).

¹⁸⁶ Sax, s. 30.

¹⁸⁷ Agamben, s. 36.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Agamben, s. 35.

¹⁹⁰ Agamben, s. 10.

According to linguists, all human languages share a number of features which are not shared with other animals, including multimedia potential, cultural transmission, arbitrariness, creativity, and displacement: the ability to talk about objects or events that are remote in time and space.¹⁹¹

Den grundläggande skillnaden mellan människa och djur – det vill säga den språkliga kommunikationen – ifrågasätts och bevisas däremot felaktig i ny forskning angående icke-mänskliga djurs kommunikationssystem. Enligt DeMello kan en handfull djur nu kommunicera med människor genom ”mänskligt” språk.¹⁹²

I Odenstens roman är det tydligt att det handlar om antropomorfism, vilket Max kommentar avslöjar – nämligen att noshörningens tal är tydligast när Aron är närvarande och när enbart Max är där hörs bara obegripligheter eller skrapljud (s. 20). Att det rör sig om människans projiceringar blir tydligt då den äldre Aron således kan fantisera ihop mer språkligt än sin lillebror, vars bidrag till savannritterna är ”mest namn utan verklighet” (s. 21). Visst är det Aron som mestadels verkar fantisera ihop mötet med noshörningarna, dels längtar pojkarna efter mötet med noshörningarna, dels längtar Aron till ”det som en gång funnits kring Mamma” (s. 21). Från noshörningens rygg både medverkar Aron och iakttar berättelserna och detta tillåter honom att ”frigöra också sådant som hans tankar annars inte skulle vågat vidröra” (s. 21).

Berättelserna blir symboler för händelserna i pojkarnas omvärld, ”tunga saker” behandlas som ”bilder från ett barnsligt dödsrike, där sällsamma varelser (människor eller djur) plågade och slaktade varandra i obegripliga krig” (s. 21). Det är händelser som de annars inte orkar tänka kring och det är uppenbart att de ofta bortskjuter icke-önskvärda mänskliga egenskaper till dessa möten med djuren, som Agamben framhåller.¹⁹³ Nu kan pojkarna genom savannritterna ”närma sig något som annars skulle vara opålitligt och hotande” (s. 32), vilket främst är mammans skrämmande, ”icke-mänskliga” dödsdrift.

Taylor påpekar att personer som regelbundet interagerar med djur gör så antropomorfiskt och att den antropomorfa tillämpningen hotar gränsbevarandet.¹⁹⁴ Följden blir att en hybriditet uppstår, det vill säga en inte självmedveten blandning av mänskliga och animala egenskaper.¹⁹⁵ Serpell menar att forskning visar att husdjursägare är mer resistent mot

¹⁹¹ Margo DeMello (red.), *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*, New York & London 2012, s. 6.

¹⁹² Ibid.

¹⁹³ Agamben, s. 37.

¹⁹⁴ Taylor, s. 267.

¹⁹⁵ Taylor, s. 270.

stressfulla effekter från negativa livshändelser än icke-husdjursägare och att de har färre hälsoproblem eftersom djuren kan fungera som ett sorts socialt stöd.¹⁹⁶ Antropomorfismen är enligt Serpell det som “ultimately enables people to benefit socially, emotionally, and physically from their relationships with companion animals”.¹⁹⁷ Doktor Bleuler Jr., som Max läser upp sina anteckningar för, konstaterar att:

[...] 'Kaliafra' – hon blev alltså med alla sina sociala implikationer ert övergångsobjekt till inbillningens livräddande makt... Ja, fantasin är sannerligen barnets medel att bygga verkligheten (s. 25).

Från inbillningen kommer ett djur och från djuret kommer ett socialt stöd. Enligt Serpell finns det en rad olika definitioner av socialt stöd, men han nämner två huvudkategorier: ”perceived social support” och ”social network”. Med Serpells ord handlar den första om en kvalitativ beskrivning av en persons nivå av belåtenhet med stödet denne får av särskilda sociala relationer medan socialt nätverk handlar om en kvantitativ mätning av frekvensen av personens totala sociala interaktioner.¹⁹⁸ I sin tur brukar dessa i samtida forskning delas in i olika underkategorier. Jag kommer relativt kortfattat in på tre av fem kategorier och ger några exempel.¹⁹⁹

En kategori är *emotional support*, det vill säga ”the sense of being able to turn to others for comfort in times of stress; the feeling of being cared for by others”.²⁰⁰ I synnerhet denna kategori går att applicera i och med att pojkarna vänder sig till Kalifra konstant när de är ledsna eller rädda, som Max till exempel gör när Leni försvinner. En andra kategori är *social integration*, vilket Serpell benämner som ”the feeling of being an accepted part of an established group or social network”.²⁰¹ Ett exempel på detta är att Aron och Max tillber djuret och offerar mat och i utbyte får pojkarna ”sitta upp på hennes rygg och rida ut på Savannen. Till den skygga noshörningsflocken, som bepansrad väntade i det varma dunklet därute” (s. 20). En social samhörighet skapas med noshörningsflocken för de ensamma pojkarna som lämnas av sin mamma och vars pappa till en början inte orkar ta hand om dem.

¹⁹⁶ Serpell, s. 125.

¹⁹⁷ Serpell, s. 127.

¹⁹⁸ Serpell, s. 125.

¹⁹⁹ De andra två kategorierna Serpell, s. 126, nämner är *esteem support*, som definieras som ”the sense of receiving positive, self-affirming feedback from others regarding one’s value, competence, abilities, or worth” och *practical, instrumental, or informational support*, som definieras som ”the knowledge that others will provide financial, practical, or informational assistance when needed”.

²⁰⁰ Serpell, s. 125 f.

²⁰¹ Serpell, s. 126.

Aron nämner aldrig mamman och för unga Max existerar hon inte och allt detta ”andades frusen vrede” (s. 20). I efterhand tänker Max ”att vreden (särskilt Arons) verkligen måste ha liknat det instängda raseriet hos en flyende noshörningsflock alldeles före utplåningen” (s. 20).

En tredje kategori är *opportunities for nurturance and protection* som inbegriper ”the sense of being needed and depended upon by others”.²⁰² Denna sistnämnda kategori tar sig i uttryck hos Odensten genom att pojkarna skapar så att djuret bland annat behöver dem för utfodring, trots att det i själva verket är pojkarna som behöver djuret. Serpell menar alltså att potentialen för socialt stödjande hos husdjur handlar om att djuret ”behaving in ways that make their owners believe that the animal cares for and loves them, holds them in high esteem, and depends on them for care and protection”.²⁰³

Tematiken med en ung människa i en svår social situation och ett antropomorft djur återfinns även i Odenstens *Horntrollet*. Där fångar nämligen den 15-årige protagonisten Eilert Stavh ett horn troll, det vill säga en ekoxe, i en ask. Eilert har en svår skolgång, är förståndshandikappad och har därutöver en misshandlande pappa och den ”tunghänta ensamheten” som figurerar i horn trollen ”kunde surra i bröstet på vem som helst”.²⁰⁴ Som ett led i ensamheten pratar han med och ställer diverse frågor till ekoxen, även om det tycks vara Eilerts egen inre röst då Horn trollen svarar ”Med hans egna ord”.²⁰⁵ Antropomorfismen tycks därmed ske inuti Eilerts huvud på ett liknande sätt som pojkarna fantiserar ihop i *Andningskonstnären*, även om det i *Horn trollen* figurerar en osäkerhet över verklighet och illusion, det vill säga om det är konstruktion inuti Eilerts tankar eller inte. Med sedvanlig Odensten-paradox pratar i varje fall djuret med sin ”ljudlösa icke-röst”.²⁰⁶

I slutet av romanen släpper protagonisten ut djuret: ett symboliskt slut för att hans barndom är över och för att han inte behöver dess sällskap längre. Likt pojkarna blir för gamla för noshörningen, växer Eilert ifrån djuret med tanke på att djuret också otvivelaktigt blir ett socialt stöd för protagonisten i *Horn trollen*. Serpell betonar att (hus)djursägande och antropomorfism under flera omständigheter är ett kraftfullt motgift till människans existentiella ensamhet.²⁰⁷ Antropomorfism ger en möjlighet att delta i icke-mänskliga djurs liv som en aktiv, social partner, snarare än enbart som en betraktare, något Serpell därmed menar

²⁰² Ibid.

²⁰³ Ibid.

²⁰⁴ Odensten, 2007, s. 26.

²⁰⁵ Odensten, 2007, s. 29.

²⁰⁶ Ibid.

²⁰⁷ Serpell, s. 132.

erbjuder en unik möjlighet att överbrygga den moraliska och konceptuella klyftan mellan människor och djur.²⁰⁸

Aron vänder sig så småningom bort från noshörningen: ”För även om Aron inte tröttnat på ’noshörningarna’ (vi slutade aldrig, inte ens som vuxna, att spåra upp dem varhelst vi anade deras närvaro) så hade han vuxit ifrån Kaliafra” (s. 33). Det vill säga för hans del upphör antropomorfismen och husdjursägandet, men inte djuret som symbol, och han lämnar över till Max som då ”förhärjas av övergivenhetens saknad och vrede” (s. 33). Han är ”ensam bland noshörningarna i den afrikanska natten” och strider själv ”mot de förintelsens makter som utplånat Mamma” (s. 37). Så småningom slutar även Max sagotid och inga ”fyrfota djur” sjungs till liv längre och andningskonsten tar överhand helt och hållet (s. 63).

3.6.3 Noshörningsmannens scenföreställningar

När Max svävar i vattencisternen som en noshörningsman kallar han sig ”Mr Rhino – andningskonstnären” (s. 237). Scenföreställningens utsmyckade cistern påminner om ett akvarium:

På cisternens botten sand och spår av övergivet eller slocknat havsliv: föremål från förlista skepp, en multnande kista med ålderdomliga nautiska instrument, rester av förolyckade människor eller djur, rostande huggvapen, halvt begravda i en stelnad havsfauna: musslor, sjöborrar, snäckor [...] (s. 249).

I denna akvarieliknande tank med artificiellt utsmyckad miljö som efterliknar en reell havsbotten blir Max än mer djurlik. På bildskärmar projiceras bilder ur andningskonstnärens medvetande, föreställande bland annat ”Kärlekens och Dödens alla uppenbarelseformer” (s. 263). Enligt doktor Bleuler Jr. kan bildskärmarna ”avläsas som metaforer för samhällets undermedvetna” (s. 301) och föreställningarnas symbolik blir djupare och djupare. Väggarna nedisas bland annat så att scenen föreställer ”Noshörningsmannen överlevande, infrusen i den arktiska tusenårsisen” och skärmarna visar ”urbilder från släktets tidigaste barndom” (s. 287 f). Han påminner alltmer om ett märkligt förhistoriskt, infruset djur som svävar i

²⁰⁸ Ibid.

fosterställning ovanför botten hållande ett marmorägg, med rakat huvud och en järnkrona med sladdar.

Under föreställningarna bär andningskonstnären en begagnad ”nästan fulländad Rhinocerosmask – ett underbart gummihuvud, en gång använt av en avantgarde-teater i en nu bortglömd Ionescu-uppsättning” (s. 258). Förutom djurhuvudet är Max till en början naken medan hans tre assisterande dykare är nakna men saknar djurutsmyckning.

Noshörningshuvudet är ”en dramaturisk stegring, en metafor, ett emblem” skriver Max (s. 287). Agamben diskuterar illustrationer i en hebreisk bibel från 1200-talet som numera finns i ett milanesiskt bibliotek.²⁰⁹ I synnerhet en illustration föreställande de rättfärdigas messianska bankett på den sista dagen fångar hans intresse eftersom illustrationens huvudpersoner bär djurhuvuden – bland annat ett örn-, ox- och lejonhuvud. Agamben ställer därmed frågan: ”Why are the representatives of concluded humanity depicted with animal heads?”²¹⁰ När Odenstens protagonist står på tröskeln till utplåning och död bär han också stundtals djurhuvud och frågan är varför han gör det?

Att inte de tre assisterande dykarna har djurmask styrker att döden är kopplad till djuren, med tanke på att de turas om att befinna sig i tanken kortare tider. En assistent leder dessutom fram noshörningsmannen med ett rep om halsen – han har ett uppgivet uttryck när han dras till tanken (s. 259). Repfjättrad och instängd som ett djur är Max och därutöver dyker de tre assisterande dykarna upp och ner i vattentanken – en relation som påminner om karpens och putsarfiskarnas.

Den slutsats som Agamben drar är att relationen mellan människor och djur kommer ta en ny form på mänsklighetens sista dag, nämligen att människan kommer bli försonad med sin egen animala natur.²¹¹ Därmed skulle Calarcos och Agambens mål uppnås, det vill säga att skillnaden försvinner och den antropologiska maskinen stoppas.²¹² Som vi redan sett tidigare är döden och djuret tätt sammankopplade i Odenstens roman. Menar Odensten att vid slutet på mänskligheten försonas Max och människan med sin animala identitet, precis som Agambens analyserade illustration visar det messianska slutet på historien och människan, där skillnaden mellan människor och djur hotar att försvinna?²¹³

När Max skriver att hans ”konst var grundad i en längtan efter försoning med” hans ”döda” (s. 301) kan man utifrån Agambens resonemang möjligen också läsa det som en försoning

²⁰⁹ Agamben, s. 1.

²¹⁰ Agamben, s. 2.

²¹¹ Agamben, s. 3.

²¹² Calarco, s. 3.

²¹³ Agamben, s. 21.

med sin animala identitet med tanke på att djuret ofta används som symbol för döden. Vid andningsuppehållen slutar hjärnan ”att bekymra sig för sin egen överlevnad”. Max undrar om det är något sådant hela mänskligheten håller på med eftersom den ”inte vidtar de åtgärder som behövs för att avstyra hotet mot dess egen existens?” med tanke på nazismen och andra omvärldshot (s. 302 f).

Riffel, som använder Agambens nämnda illustration i sin analys av Philip K. Dicks ”Do Androids Dream of Electric Sheep” (1968), drar paralleller till Bergers resonemang om djurens försvinnande.²¹⁴ Berger hävdar att ”[e]verywhere animals disappear. In zoos they constitute the living monument to their own disappearance. And in doing so, they provoked their last metaphor”.²¹⁵ Medan Riffel påstår att Dicks elektriska djur är ett monument över den teknologiska förstörelsen av biologiskt liv,²¹⁶ påstår jag att Odensten, genom protagonistens intagande av ”scenakvariet” och bärandet av djurmasken, demonstrerar att människan är eller hotas att bli det försvinnande ”djuret”. Med andra ord kan noshörningsmannen ses som ett levande monument över människans eget försvinnande eller hotet om människans försvinnande.

Efteråt när masken är borta och hans rakade huvud återigen är naket påstår Max att: ”Han är nu helt och hållet människa” (s. 261). Det sker sedan en stegring när han senare börjar bära en djurdräkt när han svävar på rygg under vattnet: ”Han var klädd i gråfärgat gummi, som i en skrovlig extrahud – en elefants eller noshörnings – full av veck, ärr och skrynklor” (s. 305). I takt med att världsrekordförsöken gör att han stannar längre och längre i vattnet – under en föreställning räddas han i sista stund efter ett återupplivningsförsök – tycks han alltså utseendemässigt bli mer och mer djur. Djuret som symbol för döden hör också ihop med ”urtavlans knäppande insektsrörelser” (s. 306), som ger den intressanta konnotationen att varje rörelse är ett steg närmare döden.

3.7 Axolotlarnas människolika kroppar

Som Erik Zillén påpekar sker en antropomorfisering och en animalisering i de svenska aisopiska 1700-talsfablerna – med följden att gränsen mellan det animala och det humana blir

²¹⁴ Riffel, s. 162.

²¹⁵ Berger, s. 26.

²¹⁶ Riffel, s. 162.

flytande.²¹⁷ De ideliga antropomorfieringarna och animaliseringarna i Odenstens roman skapar på ett liknande sätt en flytande gräns. Om vi i detta avsnitt undersöker antropomorfiseringar först har vi redan varit inne en del på axolotlarnas ögon (blickar) men inte de resterande delarna av deras antropomorfa kroppar. Den forntida antropologiska maskinen är i fortskridande – det vill säga att en humanisering av djur eller ”Homo ferus” äger rum för att använda Agambens ord.²¹⁸

Att människan är normen för det ”normala” utseendet är tydligt när Max nedtecknar följande:

Deras ansikten är starkt mänskliga: rosafärgade, men lerartat livlösa som efter ett långvarigt uthärdat lidande. Det enda som något avviker från människoutseendet (utöver fiskstjärten som motsäger de fint byggda fötternas tår och naglar) är den breda munnen [...] (s. 311).

Eftersom människan tolkar den naturliga världen och andra djur genom sin egen förkroppsligade väsentlighet hävdar Taylor att antropomorfism är oundviklig.²¹⁹ Taylor menar å andra sidan att även om de mänskliga elementen inte kan undvikas i någon mänsklig tolkning av andra varelser behöver detta inte nödvändigtvis leda till ett framhållande av mänsklig överlägsenhet.²²⁰ Enligt Daston behöver det med andra ord inte finnas någon nödvändig länk mellan antropocentrism och antropomorfism.²²¹ Frågan är dock om exemplet ur romanen inte är ett antropocentriskt perspektiv i och med att protagonisten använder ordvalet ”avviker”, det vill säga att det mänskliga utseendet är normen.

Vid ett tillfälle påpekar protagonisten dessutom att axolotlarna saknar ögonlock (s. 283), vilket han senare återkommer till och fördjupar: ”Axolotlens ögon har inga ögonlock, och de saknar iris och pupill” (s. 311). Med alla attribut som djuret saknar som ögonlock, iris och pupill blir det än mer tydligt att det är det mänskliga utseendet som är normen. Antropocentrismen lyser igenom i följande utdrag: ”Utsökt röda korallkvistar till gälarna rör sig på båda sidor om huvudet, där öronen borde varit” (s. 311). Trots att Max benämner gälarna i positiva ordalag som ”utsökt röda” visar formuleringen ”där öronen borde varit” att människan sätter sitt eget utseende som norm.

²¹⁷ Erik Zillén, ”Gränsen mellan djur och människa i den svenska 1700-talsfabeln”, i Clas Zilliacus m.fl. (red.), *Gränser i nordisk litteratur*, vol. 2, Åbo 2008, s. 530-537 (s. 531).

²¹⁸ Agamben, s. 37.

²¹⁹ Taylor, s. 265.

²²⁰ Ibid.

²²¹ Daston, s. 53.

Axolotlarna har ”fint byggda fötter, med minutiöst formade mänskliga tår och naglar” (s. 283). Detta är inte enbart ännu ett exempel på det antropocentriska perspektivet, utan formuleringen uppvisar många likheter med Cortázars novell ”Axolotl” där djuret beskrivs ha ”otroligt fint byggda fötter med små tår och naglar som verkade minutiöst mänskliga”.²²² Senare i häftena framgår det att Max mycket riktigt första gången läste om djuren hos Cortázar (s. 311). Enligt Maurice Bennett gör protagonisten i Cortázars novell en magisk transformation till en axolotl.²²³ Jag-berättaren besöker Jardin des Plantes i Paris och fastnar vid ett akvarium med nio axolotlar, vilket också överrensstämmer med antalet axolotlar i Odenstens roman. Medan, som jag redan nämnt, ”a state of bare life” tar sig i uttryck i Odenstens roman sker en metamorfos i Cortázars novell, där jag-berättaren bland annat påstår: ”Numera är jag själv en axolotl”.²²⁴

Max citerar direkt ur Cortázars novell, vilket visar på komplexiteten och det obesvarbara i människo- och djurrelationen: ”Det finns något som förenar oss. Något oändligt avlägset och för alltid förlorat fortsätter trots allt att förbinda oss med varandra” (s. 311 f).²²⁵ Det finns paradoxalt nog en förbindelse mellan Max och axolotlarna, trots att detta ”något” är avlägset och rentav för evigt förlorat. Protagonisten föreställer sig axolotlarnas medvetande:

Utan att ta fasta på de kroppsliga likheterna eller olikheterna, föreställer jag mig deras medvetande i grunden uttrycker samma längtan som vårt. Att de med sin absoluta orörlighet till exempel försöker betvinga tiden. Eller att de med sina blickstillta guldögon, liksom vi, uppfattar sig som ”vittnen”, ibland också som ”fruktansvärda domare”. (Cortázars ord.) (s. 312).

Som exemplet visar tillskrivs den mexikanska salamanderarten känslor som bland annat längtan och de agerar emellanåt fruktansvärda domare, det vill säga de är kritiska och fördömande. Precis som med den antropomorfa fantasinoshörningen rör det sig om en extrem form av antropomorfism som Serpell benämner det.²²⁶

Bennett hävdar att axolotlarna representerar ”a nature that is conscious and knowing, they are also inarticulate” och att protagonisten eller den mänskliga berättaren ”has been made a

²²² Julio Cortázar, ”Axolotl”, i Jan Broberg, *Tolv prisvärda: en antologi*, översättning Jan Sjögren, Stockholm 1992, s. 154-162 (citats s. 156).

²²³ Maurice J. Bennett, ”A dialogue of Gazes: Metamorphosis and Epiphany in Julio Cortázar's 'Axolotl'”, i *Studies in Short Fiction*, volym 23, 1986, s. 57-62 (s. 58).

²²⁴ Cortázar, s. 154.

²²⁵ Detta citat stämmer visserligen inte helt ordagrant med Brobergs utgivning av Cortázars verk (s. 155), men innebörden är densamma.

²²⁶ Serpell s. 122.

vehicle of expression for their speechless awareness".²²⁷ Skillnaden mellan människan och djuret är alltså inte vad människan vet utan hennes kapacitet för utvecklad kommunikation, fastslår Bennett.²²⁸

Gemensamt mellan de båda protagonisterna är att de båda blir ett slags hybridvarelser ändå. Medan Cortázar's protagonist blivit en axolotl med mänskligt språk, slutar Odenstems protagonist att producera "mänsklighet" på sig själv och ett tillfälligt stopp av Agambens maskin sker hos Max.²²⁹ I Cortázar's novell presenteras först två skilda världar av att vara, men detta förändras plötsligt till ett sorts enhetligt medvetande,²³⁰ precis som i Odenstems roman. Bennett menar nämligen att "[s]ignificant being is neither specifically 'other' nor restrictively human, but derives from the mutual consciousness formulated between the axolotl's silent visual awareness and the human narrator's capacity for language".²³¹ Även om jag-berättaren menar att han numera är en axolotl är han således egentligen en hybridvarelse.

Att berättelsen är medförfattad av en människa och ett icke-mänskligt djur producerar mening enligt Bennett.²³² Med Bennetts ord "vittnar det om möjligheterna med ett medvetande som på samma gång är både gränsöverskridande och tydligt formulerad".²³³ Med tanke på att Odenstems roman exempelvis tydligt beskriver axolotlarna, men att de ändå samtidigt är så pass gränsöverskridande, gör att gränsen mellan djur och människa blir stundtals tydlig och stundtals svårtydd och flytande.

Andningskonstnären och "Axolotl" har också gemensamt att båda verken är fulla av paradoxer. Doris T. Wight, som också undersöker Cortázar's novell, fäster uppmärksamheten på alla motsägelser som återfinns.²³⁴ Wight framhåller till exempel att protagonisten i det sjätte stycket påpekar att axolotlarna "var inte djur", men att berättaren redan i det tre stycket uttryckt att axolotlarna är djur.²³⁵ Sådana paradoxer, som vi sett i tidigare avsnitt, finns även i Odenstems roman, till exempel att axolotlarnas ögon är stumma men att de likväl talar.

Wight hävdar att allt läsaren kan förhålla sig till är motsägelserna eftersom all form av mening har försvunnit.²³⁶ Hon framhäver bland annat också att axolotlarnas aztekansikten är uttryckslösa, men alltså att ansiktena utstrålar obeveklig grymhet, vilket gör att hon undrar

²²⁷ Bennett, s. 62.

²²⁸ Ibid.

²²⁹ Agamben, s. 26.

²³⁰ Bennett, s. 62.

²³¹ Ibid.

²³² Ibid.

²³³ Ibid. Min översättning.

²³⁴ Doris T. Wight, "Cortázar's Axolotl", i *Explicator*, volym 45, 1987, s. 59-63.

²³⁵ Wight, s. 61; Cortázar, s. 154 och s. 158.

²³⁶ Wight, s. 61.

hur de uttryckslösa ansiktena och de stumma axolotlarna kan förmedla denna grymhet.²³⁷ I *Andningskonstnären* beskrivs djurets ansikte som ”litet och uttryckslost bortsett från ögonen” och ”[s]alamandrarnas små aztekansikten är stenansikten” (s. 283 och s. 311). Är det i Odenstens roman antingen antropomorfism och mänskliga projiceringar eller den omedelbara, djupa förbindelsen i de ömsesidiga blickarna som Buber skriver om som föremedar allt, trots djurens stenansikten? För Max tycks det som att deras ”känslolösa orörlighet uthålligt strävade efter att upphäva tid och rum” (s. 283). Vid en närmare granskning är detta också Cortázars ord, att axolotlarnas hemliga önskan är ”att upphäva rum och tid genom sin känslolösa orörlighet”.²³⁸

När det gäller aztekansiktena föreslår Wight att det bakom aztekbenämningen av axolotlarna kanske ligger en otillgänglig allegori:

[...] the Aztec, slave of his body in a world-culture that has left him behind historically, exists as an artifact in a museum or aquarium or library's encyclopedia for middle-class Europeans or Americans to visit and perhaps become infatuated by. For the "blind gaze, the diminutive gold disc without expression and nonetheless terribly shining" sends forth, the narration tells us, a message: "Save us, save us." Marxists might identify instantly the impossible object as a Third or Fourth World victim of capitalist exploitation.²³⁹

Således kan axolotlarna eventuellt läsas som offer för kapitalismens exploatering även i Odenstens roman. Som nämnts tidigare uttrycker ju Odenstens protagonist bland annat att axolotlarna ockuperas och att djuren ”genomborrar betraktaren med förtvivlade böner om räddning ur orörligheten” (s. 283).

Om frågan om paradoxerna vidgas från enskilda meningar till romanen som helhet, är Odenstens roman byggd på paradoxer. Max som skriver de åtta häftena är opålitlig och trots att han försäkrar läsaren alldeles i början av det första häftet att han ”måste stiga ner i mörkret utan konstens förklädnader” tycks han emellanåt använda just konstens förklädnader (s.12). Att Odensten har lagt in Cortázar-intertexten bidrar till en osäkerhet mellan verklighet och fiktion, samtidigt som mycket av de antropocentriska beskrivningarna vid en närmare blick kommer från Cortázars novell. Hela tiden förändrar Odensten villkoret för texten och förvillar och väcker tvivel om berättelsens verklighetsförankring – är händelserna något Max läst sig

²³⁷ Ibid.

²³⁸ Cortázar, s. 157.

²³⁹ Wight, s. 60.

till hos Cortázar eller har det verkligen hänt honom själv? Paradoxerna bidrar till ytterligare ett lager av ovisshet var den mänskliga och den animala gränsen går.

3.8 Fågel- och ormmänniskor

Medan avsnitt 3.6 mestadels behandlar bortskjutningen av negativa mänskliga aspekter som animala i form av symboler, fokuserar följande avsnitt på hur animaliseringen av människan bidrar till en flytande gräns mellan människa och djur, liksom till en främmandegöring. I huvudsak diskuteras mystiska ”fågel- och ormpersoner” som figurerar hos Odensten. Detta avsnitt behandlar således återigen den moderna antropologiska maskinens fortskridande – det vill säga ”Homo alalus” eller ”the ape-man” som Agamben benämner animaliseringen.²⁴⁰

Beträffande fågelmänniskor stöter protagonisten på en nyinflyttad granne kallad Greven som besynnerligt nog har en ”naken fågelarm”, ”blåvioletta fågelläppar” och ett benigt ”fågelhuvud” (s. 74 ff). Denna mystiska gestalt klipper till råge på allt ut människor från tidsskrifter eftersom han samlar på ansikten – varför han gör detta förblir hemligt trots Max frågor. Animaliseringen gör att grannen främmandegörs och han förblir en mystisk man med många hemligheter (till exempel vilket hans tidigare yrke var) som kort skymtar förbi i protagonistens liv. Ändå känner Max ”ett underligt förtroende” för mannen, kanske för att Max tror att grannens klippande kan ha samma bakgrund som hans och Arons noshörningar (s. 76 f), det vill säga att det i grund och botten handlar om en tillflyktstrygghet och ett identitetssökande.

Fågelmotivet känns för övrigt igen från Odenstens *Gheel – De galnas stad*. I denna modernistiska roman animaliseras prosten Aulin med fågelattribut på ett liknande sätt som i *Andningskonstnären* och han beskrivs emellanåt som en fågelman.²⁴¹ Prosten har ett ”fågelkranium” och han äter ”fågelaktigt” med små rörelser.²⁴² Odensten skildrar i *Gheel – De galnas stad* en ständig identitetsdestabilisering, som eskalerar i *Andningskonstnären* när det gäller den ovissa gränsen mellan djur och människor. Någon stabil, enhetlig jaguppfattning finns alltså inte i någon av romanerna. Gränsen mellan det humana och det animala löses stundtals upp, även om det i *Gheel – De galnas stad* heter att ”[m]ellan

²⁴⁰ Agamben, s. 37.

²⁴¹ Odensten, 1981, s. 21.

²⁴² Odensten, 1981, s. 58 och s. 121.

människa och fjärl finns nödvändigtvis en gränslinje” när protagonisten, den tumlöse ängeln Hjelm, står vid en kant och ska flyga.²⁴³

Exakt hur en ”fågelarm” och ”fågelläppar” ser ut är svårt att föreställa sig, med följden att det sker en främmandegöring eftersom bara mystiska, eller som vi ska se ”onda”, karaktärer bär dessa fågeldrag. I *Andningskonstnären* har Professorn dessutom en fågelskalle med ett välkammrat, väloljigt hår (s. 156). När Professorn beskrivs ha en fågelskalle iklärt han sig rollen som Cipolla. Max och Professorn framträder nämligen vid ett tillfälle ”med en inscenerad travestering” av Thomas Manns ”Mario och trollkarlen”. När han utövar sin hypnotiska makt på en pojke beskriver Max att han ”flinande med sitt benvita fågelskalleansikte; och han liknade en silvrig, glupsk kråkfågel med vingarna halvutslagna över pojken” (s. 162). Också här sker således en av Agambens bortskjutningar där mänsklig makt är en ”glupsk kråkfågel” som omfamnar pojken.

Det är en ytterst intressant intertext som Odensten använder sig av ur ett ”animal studies”-perspektiv eftersom Max ändrar vissa viktiga aspekter angående Manns Cipolla. I Odenstens roman beskriver protagonisten Professorns Cipolla-piska som en hundpiska ”med klolikt silverhandtag” (s. 154). I Manns novell beskrivs Cipollas piska som ”en ridpiska med ett kloliknande silverhandtag”.²⁴⁴ Ridpiskan är i Manns novell en ”förödmjukande symbol för hans [Cipollas] herravälde” och publiken förödmjukas när han svingar den.²⁴⁵ Med snabba pisksnärtar får artisten pojken att utföra en förnedrande dans bland annat, vilket protagonisten intressant nog kallar dressyr (s. 164). Dressyren, alltså ett ”inövande av olika färdigheter hos djur”,²⁴⁶ innebär att protagonisten därmed bortskjuter den mänskliga förnedringen till att pojken är ett djur. Publiken ”reduceras” till hundar med tanke på att de blint följer någon annans vilja.²⁴⁷

Ännu ett exempel på en av Agambens negativa bortskjutningar är Professorns ormblickar. Max menar att han ”våndades liksom Mario under Cipollas ormblick” (s. 168). I Manns novell beskrivs Cipollas ögon som små och stränga och hans blickar benämns som ”torra och

²⁴³ Odensten, 1981, s. 357. Odensten påstår för övrigt i sitt efterord (s. 382) att dessa ord kommer från taoismens grundare Laotse.

²⁴⁴ Mann, 1989, s. 239. Översättningen överrensstämmer med de tyska utgåvorna, som Thomas Mann, *Tonio Kröger und Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, Frankfurt am Main 1980. Cipollas piska benämns på s. 91 som ”eine Reitpeitsche”.

²⁴⁵ Mann, 1989, s. 258 f.

²⁴⁶ *Nationalencyklopedin*, sökord ”dressyr”, [http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dressyr-\(1-djurdressyr\)](http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dressyr-(1-djurdressyr)) (Hämtad 2015-07-12).

²⁴⁷ För övrigt smyger Max in hundmotivet i sin folkhögskoleundervisning när han använder ord från Friedrich Nietzsche: ”Vart jag än går följer mig en hund kallad Ego” (s. 210). Människans självupptagenhet bortskjuts således till den animala världen i enlighet med Agambens maskin.

brännande” blickar.²⁴⁸ Den onda trollkarlen främmandegörs följaktligen i en allt högre grad i Odenstens roman än Manns novell genom tillägg av animala attribut. Odenstens Cipolla betar sig stundtals som en orm, till exempel när han lutar sig ”ormlikt in mot kvinnans hals” och väser (s. 163). Professorn rör sig därutöver underligt på grund av en missbildad, förvriden höftpuckel som Max benämner som en ”ormande höftpuckel” (s. 165). Alla dessa animala detaljer är Max påfund och han har lagt till Agambens antropologiska maskins bortskjutande,²⁴⁹ ty ingenstans i Manns novell benämns de icke önskvärda mänskliga egenskaperna som att onskans makt är en orm eller fågel, eller att blint lyda någon är en hund.

Som vi ska se med Cipollas allegoriska aspekter, blir det än mer tydligt att animaliseringen i dessa partier i Odenstens roman används som ett negativt laddat ord. Angående Cipolla bör det nämnas att redan innan Max berättat för läsaren om deras Mann-föreställning kallar han sin danske kollega för Professor Cipolla (s. 145) och även långt senare (s. 295). Alexander Skowgaard omnämns i princip ständigt (när han inte omnämns som Professorn) som Cipolla eller Professor Cipolla. I likhet med vad vi såg i avsnittet ”Antropocentrismens interna dimension och mänskliga identitetsförskjutningar”, förskjuts här hans identitet till en fiktiv person. Det blir således ytterligare en dimension av de mellanmänskliga relationerna.

Alan Bance konstaterar att de allegoriska aspekterna av Manns novell rör fascismens och nazismens reducerande av individen och magikern eller artisten likställs med 1920- och 1930-talets diktatorer och tyranner – Cipolla lånar både drag av Mussolinis och Hitlers retoriska förmågor och illasinnade ledarskap.²⁵⁰ Också utseendemässigt med fågeldragen och det groteska rörelsemönstret liknas Odenstens Cipolla ”med den doktor och charlatan som i mer än tolv år propagandadompterade och kujonerade det tyska folket” (s. 156). Likt diktatorerna manipulerar artisten publikens sinnen, förändrar deras identitet och stjälar deras mänskliga värdighet.²⁵¹

Andrew J. Webber, som undersöker den sexuella identiteten i Manns verk, hävdar till exempel att artisten (också Webber menar att denne är ett allegoriskt förkroppsligande av fascistiska drag) lockar Mario till en homosexuell kyss, trots Marios starka kärlek till flickan Silvestra.²⁵² Detta visar i vilken utsträckning uppträdanden kan påverka den känsliga

²⁴⁸ Mann, 1989, s. 238 och s. 247.

²⁴⁹ Agamben, s. 37.

²⁵⁰ Alan Bance, ”The political becomes personal: *Disorder and Early Sorrow and Mario and the Magician*”, Ritchie Robertson (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge 2002, s. 107-118 (s. 111 f.).

²⁵¹ Bance, s. 112.

²⁵² Andrew J. Webber, ”Mann’s man’s world: gender and sexuality”, i Ritchie Robertson (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge 2002, s. 64-83 (s. 81).

naturen.²⁵³ Odenstens Cipolla gör samma sak med en pojke ur publiken, men efter att pojken kysst Professorns puckel slutar föreställningen med att den förödmjukade pojken helt sonika lämnar salongen – i kontrast till att Mario oförmodat skjuter Cipolla i Manns novell.

Medan Bance påpekar att berättaren i ”Mario och trollkarlen” kallar skjutningen för ett befriande slut,²⁵⁴ kvarstår i *Andningskonstnären* artistens makt över publiken alltjämt efteråt, även för Max. Trots att Max är med i föreställningen undrar han om Professorn verkligen tagit kontroll över publikens viljor och identiteter på riktigt, eller om han dolt pojken inför alla scenarbetare (s. 167). För att använda protagonistens ord finns det i Odenstens roman en ”plågsam osäkerhet” över gränsen mellan verklighet och fiktion, liksom över gränsen mellan människa och djur.

²⁵³ Ibid.

²⁵⁴ Bance, s. 116.

AVSLUTANDE DISKUSSION

Relationen och gränsen mellan människa och djur i Per Odenstens *Andningskonstnären* tar sig i uttryck genom många skiftande aspekter. Genom de ömsesidiga djurblickarna blir djuret ett medskapande subjekt till protagonisten. I det omedelbara mötet med andra – djur eller också människor – blir människan till i enlighet med Bubers *Jag-Du*-teori. När de omedelbara relationerna uppstår strömmar meddelandet reservationslöst ur djuren till människan enligt Buber, men samtidigt går det inte att frångå att detta likväl i grund och botten handlar om människans egna projiceringar.

Protagonisten i *Andningskonstnären* söker sig till de omedelbara relationerna med akvariedjuren och stadsakvariet är sannerligen en passande miljö för honom att skriva i sina häften för att utforska vem han är. För att återknyta till denna uppsats inledande citat från Ittner angående människans önskan att vara ansikte mot ansikte med djur, visar Odenstens roman precis den uppenbara och personliga önskan som oftast leder till komplexa och obesvarbara frågor om människo- och djurrelationen.

Odensten tänjer på den mest grundläggande skillnaden angående subjekt- och objektualismen, där människan är subjekt och djuret är objekt, i dessa omedelbara relationer, och Odensten komplicerar denna dualism med tanke på protagonistens ständiga perspektivskiftningar mellan att betrakta sig själv som ett subjekt och ett objekt, vilket behandlas vidare längre fram i denna diskussion.

Odenstens roman demonstrerar i hög utsträckning och kritiserar människans överhöghet i relationen till djuren. Antropocentrismen framkommer bland annat genom djurets passiva väntan på utsidans människors agerande, som akvarievaktmästarens utfodring eller ockupanternas beteenden.

Därtill är platsen för merparten av romanens händelser Zürichs alltmer förfallande stadsakvarium. Berger menar att zooet demonstrerar relationerna mellan djur och människor – med andra ord marginaliseringen av djuren i en människostyrd värld. Max betraktar hur antropocentrismen tar sig i uttryck inifrån ”djurens plats”, och hur ockupanterna tar kontroll över ”de stirrande, helt meningslösa varelserna” (s. 321) i akvariet. Eftersom besökarna är ytterst få och byggnaden alltmer förfallen kan man ifrågasätta stadsakvariets existens.

De ständiga antropomorferingarna och animaliseringarna gör att en flytande gräns mellan animalt och humant etableras. Samtidigt som gränsen stundtals är tydligt artikulerad, är den också stundtals gränsöverskridande. Den antropologiska maskinen är således i fortgående i

Odenstens roman, men stoppas vid ett tillfälle. Gradvis sker denna förändring när det gäller protagonistens identitet, en förändring vars steg kan urskönjas i beskrivningen av de betraktade djuren. Mellan Max och karpn finns en tydlig gränsdragning – karpn är en karp även om Max beskriver en osäkerhet över djurets exakta identitet, det vill säga om det är en vanlig karp, en utlevad spegelkarp eller en naken läderkarp. Mellan Max och de människolika axolotlarna börjar sedan gränsen att upplösas. När protagonisten slutligen stiger ner och blir en akvarievarelse i stället för en människa och varelserna blir till ett ”vi”, kvartstår visserligen människorna på andra sidan glaset, men Max räknar inte sig som en av dem.

Som nämnts tidigare väcker Odensten tanken om hur en ”oidentifierbar” identitet kan ta sig i uttryck när Max inre antropologiska maskin upphör för en stund, samtidigt som också djurens perspektiv inifrån det snäva akvariet skildras. Agamben uttrycker själv en osäkerhet över huruvida ett sådant liv utan distinktionen kan betraktas som uppfyllande och meningsfullt. Senare i denna diskussion återkommer vi till detta, då beträffande romanens skapande av en egen verklighet.

Odensten understryker ständigt med all tydlighet i *Andningskonstnären* att människosläktet inte är någon tydligt definierad art, utan en konstant fortgående maskin och maskinen kan stanna närhelst människan avser att sluta ”producera” mänsklighet. Odenstens roman demonstrerar att det i hög utsträckning är i interaktionen med djur som människan definierar sig själv som individ och medlem av människosläktet, precis som Sax menar. Samtidigt varnar Sax för en definitiv definition av människan, att det inte finns någon tydlig gräns mellan det animala och det mänskliga. Odensten visar detta genom en ostabil jaguppfattning, identitetsförskjutningar och paradoxer. Också den ovisshet som finns kring den animala identiteten speglas väl i de paradoxala djurbeskrivningarna. De otaliga paradoxerna ställer oftast fler frågor än svar angående relationen och gränsen.

Djuret används ständigt som en symbol för döden, dödsdriften och utrotningshotet, det vill säga att Agambens icke-önskvärda mänskliga egenskaper och svåra ämnen bortskjuts till den animala världen. Detta ökar givetvis människornas distans till djuren, men eftersom protagonisten identifierar sig starkt med noshörningarna och använder djuren i sin scenkonst minskar distansen. Trots att den deprimerade modern bortskjuter dödsdriften till noshörningarna, söker Max och Aron efter dessa djur.

För att mer exakt summera vad noshörningarna symboliserar för de olika individerna, är de för Max och Aron en gåta animerad på grund av moderns självmord och ett möte med helheten, det vill säga vuxenlivet och dess svåra ämnen. Pojkarna närmar sig tryggt det

opålitliga och det hotfulla med hjälp av djuren. För modern är djuren en symbol för ”en av de kollektivt omedvetnas dödsdrift” (s. 35). För alla individer blir djuren en symbol för alla människors självmordslängtan, att ingen egentligen vill finnas till, samtidigt som djuren också blir en bild över utrotningshotet och andra världskrigets fasor.

Vid föreställningarna blir den maskbeklädda noshörningsmannen en bild för gränsen mellan liv och död och mellan människa och djur. Noshörningsmannens andningsuppehåll handlar om att försätta hjärnan i ett tillstånd där hjärnan inte bekymrar sig för sin egen överlevnad. Om Agambens resonemang kring illustrationen av den messianska bankettens djurhuvud appliceras, demonstrerar Odenstens noshörningsman att människan är eller hotas att bli det försvinnande ”djuret”. Samtidigt visar noshörningsmannen också att människan försonas med sin egen animala identitet när livets slut är nära.

Beträffande djurens huvudsakliga funktioner i Odenstens roman har vi varit inne på en del redan, men för att sammanfatta är det alltså framförallt till symboler som djuren reduceras. Även som vuxen bortskjuter protagonisten icke-önskvärda egenskaper som animala och även som vuxen skriver Max till exempel ”Rhinoceros” i stället för moderns självmord.

Djurens funktion är också att agera som en ersättare till människan – en bekräftelseblick från djuret betyder att människan finns till. Strategiskt placerad av människan i stadsakvariet erbjuder djuren som Berger menar ett annorlunda sällskap till den existentiellt ensamma människan. Som nämnts tidigare tycks självförståelsen och viktiga insikter om det egna jaget komma från mötet med det animala.

En annan funktion djuret får är som socialt stöd till människan. Den antropomorfa noshörningen blir för pojkarna ett slags husdjur som de sköter om och därigenom fungerar djuret som ett socialt stöd. Enligt Serpell ökar människans hälsa och välbefinnande med antropomorfism och husdjursägande. Doktor Bleuler Jr. går så långt i sin analys att den fantiserade noshörningen till och med räddar pojkarnas liv.

När det gäller djurens funktion i Odenstens roman kan det konstateras att djuret sällan bara är ett naturligt levande djur i sin naturliga omgivning, utan djuret fyller ständigt en funktion för människan. När de verkliga djuren väl betraktas sker detta nästan uteslutande i stadsakvariets antropocentriska miljö.

Vad är det då som *Andningskonstnären* försöker göra med läsaren i ett större sammanhang? Som nämnts i analysen anser jag inte att Odenstens roman förespråkar någon likställthetsekologisk filosofi med ett övergivande av människo- och djurdistinktionen. Ittner framhåller att Kronauers och Lispectors visuella möten mellan människor och djur kretsar

kring frågor som är lika viktiga som de är obesvarbara och just det obesvarbara och det ogripbara med mänskliga och animala identiteter är Odenstens ständigt återkommande motiv. *Andningskonstnären* väcker hela tiden obesvarbara frågor om distinktionen och romanen innehåller inga egentliga vägvisare. Både flytande och tydliga gränsdragningar dras – samtidigt som också i hög grad det sker som Wight menar händer för läsaren i Cortázars novell: att motsägelserna är det läsaren kan hålla sig fast vid då all form av mening har försvunnit.

Antropocentrismen skildras och exploateringen av djuren gestaltas med all tydlighet, men att helt överge distinktionen som Agamben och Calarco förespråkar är inte enbart positivt då människan blir till i mötet med andra – både människor och djur. Det kan således komma något positivt ut från distinktionen och inte endast negativa politiska konsekvenser, vilket Calarco menar möjliggör för en tänkbar kritik mot Agamben. För Max kommer till exempel självförståelsen i ett annars kaosartat inre i mötet med djuren i lika stor utsträckning som med människan. Troligtvis är det anledningen till att Max indelar sina häftesanteckningar under två huvudrubriker: ”Rhinoceros” och ”Axolotl”. Noshörningen präglar hans barndom och följer honom i hans vuxna liv, medan salamanderarten kommer in senare i hans liv när han nedtecknar sitt brokiga liv.

Om man sammanfattar romanens egenart i ett vidare sammanhang än ur enbart ett ”animal studies”-perspektiv, är de berättarstrukturella paradoxerna i synnerhet intressanta att omnämna igen. Att romanen är oerhört paradoxal – som bland annat Lispectors avancerade litteratur – komplicerar nämligen perspektiven ytterligare. Det är opålitliga Max som skriver i sina åtta häften och allt är berättat ur protagonistens perspektiv. Berättaren drar i synnerhet in litteratur på ett sätt som undergräver berättelsens trovärdighet. Manns novell invaderar Odenstens roman, liksom Cortázars novell.

Läsaren försöker förmodligen följa romanens händelser som verkliga händelser, men Odensten drar hela tiden undan mattan för läsaren. Historiska personer som Göran Printz-Påhlson och doktor Bleuler Jr. figurerar som viktiga karaktärer, men Odensten drar också in fiktiva personer som Cipolla och Mario. Odensten förändrar på så sätt konstant villkoret för texten – har Max läst sig till händelserna eller har det verkligen hänt honom själv? Tvivlet om berättelsens verklighetsförankring växer sig större och större. Som nämnts tidigare påpekar Max inledningsvis för läsaren att han utan ”konstens förklädnader” måste skriva häftena, men det tycks han alltså ingalunda göra.

Romanformen bäddar också för en osäkerhet över verklighet eller illusion beträffande antropomorfismen i *Andningskonstnären* och *Horntrollet*, där texterna utmärker sig som romaner och litteratur, till exempel då antropomorfismen tycks ske inuti i Eilerts huvud. Om det är en konstruktion i Eilerts tankar eller inte framkommer dock inte med klarhet (s. 48). I *Andningskonstnären* finns det flera aspekter som pekar på att antropomorfismen är pojkarnas illusioner, men genom romanformen förekommer ändå en viss osäkerhet.

Att den nakna Max i akvariet inte noteras av besökaren är romanens centrala paradox. Det är en obegriplig sekvens som provocerar tolkning och producerar mening då texten utmärker sig som litteratur och Odenstens roman tar likt Kronauers och Lispectors verk sina protagonister och sina läsare till det osagdas territorium. Det handlar om någonting nytt som fungerar i romanens form, där alla tänkbara svar på varför det inte är något märkvärdigt med en naken akvarieman inte räcker till.

Romanen skapar en egen verklighet liksom Cortázers novell gör när protagonisten där plötsligt gör en magisk transformation till en axolotl – något som utan tvivel sker. I litteraturens värld kan denna transformation göras – liksom att besökaren i *Andningskonstnären* inte reagerar när denne betraktar en naken människa i akvariet. Det är trots allt åtta häften författade av Max som läsaren tar del av, vilket komplicerar perspektiven ytterligare. I detta avseende utmärker sig Odenstens roman som ett besvärligt konstprojekt vars komplexitet, berättarstrukturella paradoxer och otaliga tolkningsmöjligheter provocerar fram tänkande hos läsaren. Professorn i *Andningskonstnären*, som fyller sina hotellrum med höga boktravar och är en ivrig litteraturkonnässör, påpekar som bekant att litteraturen är vägen till förståelsen av människans väsen, men Odenstens roman och hans provocerande paradoxer ställer fler obesvarbara frågor till läsaren än ger några konkreta svar.

I centrum för romanens estetik är som nämnts även den växelvisa relationen mellan en människa och en annan människa och där också ett djur inbegrips. Det mänskliga jaget blir till i förhållande till andra menar Buber – både djur och människor – vilket Odenstens roman hela tiden demonstrerar. Den interna dimensionen av antropocentrismen och de mellanmänniska relationerna mellan Max och Pedersen (och där karpn även inbegrips) är återkommande inslag i *Andningskonstnären*.

Romanens ständiga perspektivskiftningar med protagonistens alternerande av jag-form och tredjeperson är ett annat led i de mellanmänniska relationerna. En människa i Odenstens litterära universum har alltid många olika mänskliga identiteter. Max omvandlar sig själv till ett objekt och håller på så sätt stundtals avstånd och distans till sig själv i enlighet med den

modernistiska traditionen och Rimbauds formulering om att jaget är någon annan. Odensten understryker därmed splittringen i protagonistens inre och hans ständiga identitetssökande, precis som Rimbaud understryker det moderna subjektet splittring.

Slutligen när det gäller vidare forskning kring Per Odenstens utforskade författarskap finns det naturligtvis ett närmast obegränsat antal intressanta infallsvinklar att tillämpa. Det kan exempelvis förtjänstfullt ske med fokus på det splittrade moderna subjektet i *Gheel – De galnas stad*, där en ytterst ostabil jaguppfattning också förekommer. En annan lämplig och intressant infallsvinkel kan vara paradoxer, som denna undersökning gett exempel på gällande *Andningskonstnären* och *Hornrollet*, men som även kan tillämpas på hans övriga verk.

PRIMÄRLITTERATUR

Odensten, Per, *Andningskonstnären*, Stockholm 2013

SEKUNDÄRLITTERATUR

Agamben, Giorgio, *The Open. Man and Animal*, översättning Kevin Attell, Stanford CA 2004

Bance, Alan, "The political becomes personal: *Disorder and Early Sorrow* and *Mario and the Magician*", i Robertson, Ritchie (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge 2002, s. 107-118

Bassnett, Susan, "'Crow looked at the world': The Poet as Shaman", i Bassnett, *Ted Hughes*, Horndon 2009, s. 32-47

Bennett, Maurice J., "A dialogue of Gazes: Metamorphosis and Epiphany in Julio Cortázar's 'Axolotl'", i *Studies in Short Fiction*, volym 23, 1986, s. 57-62

Berger, John, "Why Look At Animals?", i Berger, *About Looking*, London 2009 (1980), s. 1-28

Boddice, Rob, "Introduction. The End of Anthropocentrism", i Boddice (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 1-18

Buber, Martin, *Jag och du*, översättning Margit & Curt Norell, Ludvika 1990 (1923)

Buber, Martin, *Dialogens Väsen: traktat om det dialogiska livet*, översättning Pehr Sällström, Ludvika 1993 (1932)

Calarco, Matthew, *Zoographies: The Question of The Animal From Heidegger to Derrida*, New York 2008

Cortázar, Julio, "Axolotl", i Broberg, Jan, *Tolv prisvärda: en antologi*, översättning Jan Sjögren, Stockholm 1992, s. 154-162

Daston, Lorraine, "Intelligences: Angelic, Animal, Human", i Daston, Lorraine & Mitman, Gregg (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 37-58

Daston, Lorraine & Mitman, Gregg, "The How and Why of Thinking with Animals", i Daston & Mitman (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 1-14

DeMello, Margo (red.), *Speaking for Animals: Animal Autobiographical Writing*, New York & London 2013

Franklin, Adrian, *Animals and Modern Cultures: A Sociology of Human-Animal Relations in Modernity*, London 1999

Hughes, Ted, *Crow: From the Life and Songs of the Crow*, London 1974

Ittner, Jutta, "Who's Looking? The Animal Gaze in the Fiction of Brigitte Kronauer and Clarice Lispector", i Sanders Pollock, Mary & Rainwater, Catherine (red.), *Figuring Animals: Essays on Animal Images in Art, Literature, Philosophy, and Popular Culture*, New York 2005, s. 99-118

Malamud, Randy, "Zoo Spectatorship", i Kalof, Linda & Fitzgerald, Amy (red.), *The animals reader: the essential classic and contemporary writings*, Oxford & New York 2007, s. 219-236

Mann, Thomas, "Mario och trollkarlen", i Mann, *Döden i Venedig och andra berättelser*, översättning Nils Holmberg, Stockholm 1989 (1930), s. 223-272

Mann, Thomas, *Tonio Kröger und Mario und der Zauberer: Ein tragisches Reiseerlebnis*, Frankfurt am Main 1980

Nationalencyklopedin, sökord ”dressyr”,

[http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dressyr-\(1-djurdressyr\)](http://www.ne.se/uppslagsverk/encyklopedi/lång/dressyr-(1-djurdressyr)) (Hämtad 2015-07-12)

Nimmo, Richie, ”The Making of the Human: Anthropocentrism in Modern Social Thought”, i Boddice, Rob (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 59-79

Odensten, Per, *En lampa som gör mörker*, Stockholm 1999

Odensten, Per, *Gheel – De galnas stad*, Stockholm 1981

Odensten, Per, *Hornrollet*, Stockholm 2007

Odensten, Per, *Människoätarens skugga*, Stockholm 2015

Odensten, Per, *Nio sätt att beskriva regnet*, Stockholm 2011

Odensten, Per, *Václav Havel och tystnaden*, Stockholm 1983

Odensten, Per, *Vänterskans flykt*, Stockholm 2004

Olsson, Bernt & Algulin, Ingemar m.fl., *Litteraturens historia i Sverige*, 6:e upplagan, Stockholm 2013

Riffel, Casey R., ”Animals at the End of the World: Notes Toward a Transspecies Eschatology”, i Kalof, Linda & Montgomery, Georgina M. (red.), *Making Animal Meaning*, Michigan 2011, s. 159-172

Rimbaud, Arthur, "Lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871", i Rimbaud *Lettres du voyant*, Schaeffer, Gérald (red.), Genève 1975, s. 133-144

Sax, Boria, "What is this Quintessence of Dust? The Concept of the 'Human' and its Origins", i Boddice, Rob (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 21-36

Serpell, James, "People in Disguise: Anthropomorphism and the Human-Pet Relationship", i Daston, Lorraine & Mitman, Gregg (red.), *Thinking with Animals: New Perspectives on Anthropomorphism*, New York 2005, s. 121-136

Slovenko, Ralph, "The Human/Companion Animal Bond and the Anthropomorphizing and Naming of Pets", *Medicine and Law*, vol. 2, 1983, s. 277-283

Stavans, Ilan, *Julio Cortázar: A Study of the Short Fiction*, New York 1996

Taylor, Nik, "Anthropomorphism and the Animal Subject", i Boddice, Rob (red.), *Anthropocentrism: Humans, Animals, Environments*, Leiden och Boston 2011, s. 265-279

Webber, Andrew J., "Mann's man's world: gender and sexuality", i Robertson, Ritchie (red.), *The Cambridge Companion to Thomas Mann*, Cambridge 2002, s. 64-83

Weil, Kari, "A Report on the Animal Turn", i *differences*, 2010, s. 1-23

Wight, Doris T., "Cortázar's Axolotl", i *Explicator*, volym 45, 1987, s. 59-63

Wolfe, Cary, *What is Posthumanism?*, Minnesota 2010

Zillén, Erik, "Gränsen mellan djur och människa i den svenska 1700-talsfabeln", i Zilliacus, Clas m.fl. (red.), *Gränser i nordisk litteratur*, vol. 2, Åbo 2008, s. 530-537

RECENSIONER

Aschenbrenner, Jenny, ”Per Odensten: ’Andningskonstnären’”, *Sveriges Radio*, publicerad 2013-10-16, <http://sverigesradio.se/sida/artikel.aspx?programid=478&artikel=5675357> (Hämtad 2015-02-07)

Helgesson, Stefan, ”Ömsint livsbejakelse. Sällsamt om sorg och erövringen av ett liv”, *Dagens Nyheter*, publicerad 2013-12-05, <http://www.dn.se/arkiv/kultur/omsint-livsbejakelse-sallsamt-om-sorg-och-erovringen-av-ett-liv> (Hämtad 2015-03-07)

Hjorth, Elisabeth, ”Odensten förvaltar sin frihet”, *Svenska Dagbladet*, publicerad 2015-04-13, <http://www.svd.se/odensten-forvaltar-sin-frihet> (Hämtad 2015-05-11)

Markkula, Elisabet, ”Så länge vi andas”, *Kristianstadsbladet*, publicerad 2013-10-14, <http://www.kristianstadbladet.se/kultur/sa-lange-vi-andas/> (Hämtad 2015-02-07)

Rabe, Anina, ”Rakt på själva livsnerven”, *Svenska Dagbladet*, publicerad 2013-10-17, http://www.svd.se/kultur/litteratur/rakt-pa-sjalva-livsnerven_8624624.svd (Hämtad 2015-02-07)

Schwartz, Nils, ”Till bildningens lov”, *Expressen*, publicerad 2013-10-11, <http://bloggar.expressen.se/kritik/2013/10/till-bildningens-lov/> (Hämtad 2015-02-07)