

Lunds universitet
Avd. för litteraturvetenskap, SOL-centrum
Litteratur – Kultur – Media: magisteruppsats
Handledare Elisabeth Friis
2014-06-02

Sofia Roberg
LIVR41

Ingen förstår varandra

Om poetiska framställningar av djur i Aase Bergs

Liknöjd fauna

Ukendthed er ukendthed og guld er guld har
jeg hørt, en vinter frøs fuglene fast uden
kraft til at skringe, så er der så lidt at gøre
for ord med ord

Inger Christensen, ur "Møde"

Innehållsförteckning

1. Inledning.....	4
1.1 Metod, teori och avgränsning.....	5
2. Aase Bergs författarskap: bakgrund och tidigare forskning.....	7
3. Ingångar	
3.1 Naturens spöke.....	13
3.2 Djur och främlingar.....	17
4. Den stora objektiva ödsligheten.....	21
4.1 Omvärldar.....	25
4.2 Naturdikten som kollage.....	29
4.3 Vem älskar monstret?.....	35
5. Höns Kören: djur i människoblivande.....	37
5.1 Vem är vem i härmningen? Antropomorfa hönor.....	39
5.2 Vi spöglar oss i själva. Diktjagets instabilitet.....	43
5.3 Hönans form.....	46
6. Avslutning.....	47
7. Käll- och litteraturförteckning.....	50

1. Inledning

En liten brunspräcklig katt ligger i mitt knä medan jag skriver, som vanligt när jag sitter framför datorn. För det mesta låter jag min hand mekaniskt stryka över hennes huvud och en kravlös samvaro fortgår, men ibland stannar vi upp i våra respektive verksamheter och låter blickarna mötas. Framför hennes bärnstensblick drabbas jag då av en paradoxal känsla av ömsint närhet och oändligt avstånd. Jag har stött på den tysta gåta, den avgrund av Annanhet som djuren alltid inneburit och förkroppsligat för människan. Jag kan undra vad katten tänker om mig, ifall hon känner empati för mig såsom jag för henne, men svaren på frågorna kommer alltid vara mina tolkningar av hennes beteende – och därmed oundvikligt färgade av mitt mänskliga perspektiv.

I en essä skriver poeten och kritikern Aase Berg (1967-):

Jag bär en bild med mig, den kan användas på vilka varelser som helst (kanske till och med på ting): hästar och getter står och tuggar intill varandra i en hage. Eller tydligare: hästar står i boxar med en massa kaniner kryllande kring fötterna, utan att trampa ihjäl dem. Man vet inte om de egentligen gillar varandra. De kan inte snacka. De är konstiga för varandra. Ibland nyfikna på varandras konstighet, men oftare – och det är viktigt – genuint ointresserade av den. De uthärdar helt enkelt varandras existens, går lugnt intill men skiter i. Det handlar om annorlundaheternas krassa, praktiska samsande.¹

Stycket kommer från en essä som handlar om Bergs skrivande, och är en bild av en samvaro som inte är beroende av verbal kommunikation. Citatet är också talande för hur djuren är ständigt närvarande i Bergs texter: som symboler, bilder och förebilder. I diktsamlingen *Liknöjd fauna* (2011) har Berg tydligare än i sina tidigare diktsamlingar uppehållit sig vid djurlivet. Berg transponerar här bilden av hästarna och getterna till en poetisk form – i en dikt heter det: ”Ingen fattar/ inhemsk fauna/ Kräken lever om/ men kräken samsas”.²

I mötet med djuren tvingas människan konfrontera sig själv: vad innebär det att vara människa? Men också, vilket blir tydligt hos Berg, att konfrontera språket: vad är kommunikation? Hur kan vi lära känna den Andre? Om man accepterar evolutionsteoriens grundläggande insikter om att gränsen mellan människan och alla andra djur endast är gradskillnader, innebär detta också vissa

1 Aase Berg, *Uggla*, Stockholm 2009, s. 15 f.

2 Aase Berg, *Liknöjd fauna*, Stockholm 2011, s. 34. Försättningsvis kommer jag att skriva sidhänvisningar till *Liknöjd fauna* inom parentes i brödtexten.

etiska överväganden i förhållande till djur. Man kan ifrågasätta det förbehållslösa användandet av dem som råvaror i mat och andra produkter. Men man kan också problematisera användandet av djur i litteratur: vilken rätt har människan att uttala sig om djuret, den andre? Går det att skildra djur utan att de förvandlas till passiva objekt inför en antropocentrisk blick? Jag läser *Liknöjd fauna* som en poetisk utforskning av dessa frågor som människan ställer sig i mötet med andra arter, och det är utifrån denna läsning som denna uppsats tar sin början.

I arbetet med uppsatsen har jag efterhand märkt att det är svårt att tala om djur utan att tala om omgivningen: miljön, ekologin, omvärlden. Dikterna *Liknöjd fauna* skildrar inte bara djur, utan även dessa individers förhållande till varandra och sin omgivning. Dessutom finns en skillnad i diktsamlingen mellan den ”liknöjda” naturen och en grupp hönor med människolika drag som vill upprätta en ny ordning. I en västerländsk kontext kan man tala om en dikotomisk uppställning mellan Kultur och Natur, som också markerar gränsen mellan människan och djuren. Men ”Naturen” är, som jag kommer att diskutera, ett begrepp som kan fyllas med mening och ideologi av olika slag. Även detta är något som Berg förhåller sig till i *Liknöjd fauna*.

Syftet med denna uppsats är, i korthet, att undersöka hur Aase Berg i sin diktsamling *Liknöjd fauna* framställer djuren som ingår i titelns fauna. Några ledande frågor i diktanalysen har varit: Vad är relationen mellan diktjaget och de framställda djuren? Hur upprätthålls eller genomträngs gränserna mellan människa, djur och natur? Hur förhåller sig Berg till antropomorfism som grepp för att begripliggöra djur som individer? Min förhoppning är att jag genom diktanalysen ska kunna säga någonting om vilka möjligheter poesin, en form av verbalt språk, har att problematisera och ifrågasätta idén om människan som separat från naturen och att framställa icke-mänskliga djur utan att förtingliga dem.

1.1 Metod, teori och avgränsning

Uppsatsens teoretiska utgångspunkter ligger nära det relativt nya forskningsfält som kallas Animal Studies (ibland med epitetet ”Cultural”), såväl som posthumanistisk teori. Kari Weil, professor i litteratur och feministisk teori, förklarar det ökade intresset för djur inom akademien med att det är en förlängning och utökning av de senaste decenniernas feministiska, postkoloniala och queerteoretiska landvinningar. Icke-mänskliga djur har blivit ”a limit case for theories of difference, otherness, and power.”³ Posthumanistisk teori, å sin sida, är en kritik av humanismens syn på människan som ett rationellt, autonomt subjekt där intellektet och kroppen kan åtskiljas.

3 Kari Weil, ”A Report on the Animal Turn”, *differences: a journal on feminist cultural studies*, 2010:2, s. 3.

Jag kommer dock inte att passa in min analys av *Liknöjd fauna* inom en särskild teoretisk mall, utan istället kontextualisera texten med en idéhistorisk och teoretisk bakgrund, samt använda särskilda teorier som ingångar till (och fruktbara utgångar från) texten. Man skulle kunna säga att jag i min analys arbetar i likhet med Genettes *bricoleur*. Den strukturalistiska litteraturteoretikern Gérard Genette (1930-) använde termen för att beskriva litteraturkritikerns sätt att bryta ned en text i teman, motiv, citat, referenser och så vidare, för att sedan arrangera om dem i, exempelvis, en diktanalys: att visa på textens förhållande till det system av tecken som alla litterära verk ingår i. Även författaren är, i Genettes mening, en *bricoleur*, i den mån hen skapar en ny struktur genom att använda sig av tidigare texter.⁴ Alla författare gör inte detta medvetet eller uttalat. Men när det gäller Aase Berg och *Liknöjd fauna* menar jag att det handlar om ett verk som högst medvetet är ett resultat av återvunnet material – från litterära verk, filmer och samtidsdiskurser. Ett avsnitt av analysen kommer ägnas särskilt åt *Liknöjd fauna* som kollage, men detta sätt att se på texten som en del i ett system av texter, genrer och diskurser genomsyrar i viss mån analysen i sin helhet. Detta aktualiserar även frågan om huruvida dikterna utgör mimetiska naturskildringar eller snarare återger diskurser kring djur och natur, vilket kommer att diskuteras i analysen av dikternas form och innehåll.

Jag kommer att föregå diktanalysen med två avsnitt där jag ger en idéhistorisk bakgrund till begreppen/kategorierna ”natur” respektive ”djur”. Jag har funnit det angeläget att sätta *Liknöjd fauna* i en kontext av de akademiska fält och strömningar som behandlar just de teman som är centrala för diktsamlingen – inte minst som Berg är en ivrig läsare inte bara av annan poesi utan även av vetenskapliga verk och teori – vilket presentationen av hennes författarskap kommer att visa. Jag har valt att hålla dessa avsnitt som en kort ingång eller presentation, för att sedan väva in teori och idéhistoriska instick även i diktanalysen. Detta är en fruktbar metod inte minst som jag läser *Liknöjd fauna* som en diktsamling präglad av intertextualitet, där andras röster om djur ekar i texten. Några teoretiker vars perspektiv kommer att genomsyra diktanalysen är Timothy Morton (1968-), professor i litteratur och ekologi, vars idéer om naturen och ekokritiken jag kommer att jämföra med Aase Bergs; och Jakob von Uexküll (1864-1944), biolog och zoolog vars sätt att studera djuren kommer att appliceras som en metod att analysera djurframställningarna i *Liknöjd fauna*.

Då Bergs författarskap är ett i princip utforskat område från litteraturvetenskapligt håll, kommer jag ägna ett avsnitt åt att ge en bakgrund till hennes författarskap och placera det i en

⁴ Graham Allen, *Intertextuality*, New York 2000, s. 92ff.

litteraturhistorisk kontext såväl som att kontextualisera *Liknöjd fauna* inom Bergs textuella produktion. Av de få verk som behandlar Bergs författarskap är det inget som fokuserar på Bergs intresse för djur och natur. Bristen på tidigare forskning kring Bergs författarskap är naturligtvis ett metodologiskt problem, men då Berg även är verksam som kritiker och essäist finns i hennes ickelitterära produktion ett relativt rikt material att tillgå för den som vill ha ett perspektiv på hennes poesi. Som sekundärmaterial kommer jag även i viss mån använda mig av recensioner av *Liknöjd fauna*.

Bergs bildspråk har myllrat av olika djur och gränsöverskridande varelser ända sedan debuten, och en diktsamling om hästar är planerad för utgivning inom kort. Det skulle därmed vara intressant med en studie över hur Bergs ”fauna” skapats och utvecklats genom hennes författarskap. På grund av denna uppsats begränsade omfång har jag dock valt att analysera endast *Liknöjd fauna*, där djuren inte bara figurerar som symboler och motiv, utan djurens främmandehet diskuteras både i dikternas form, tematik och symbolik.

2. Aase Bergs författarskap: bakgrund och tidigare forskning

Ugglan är ur bilden för alienerat självförtroende, för ensamheten i att äga världen och samtidigt vara ett utsatt kryp, för kombinationen av hybris och självföröringande som är en av skrivandets starkaste drivkrafter.

– Aase Berg, ur *Ugglan*

Aase Berg är född 1967 och är verksam som lyriker och litteraturkritiker i bland annat *Dagens Nyheter* och *Expressen*. Hon debuterade 1997 med diktsamlingen *Hos rådjur*, och *Liknöjd fauna* är hennes sjätte diktsamling. Hon har även givit ut en ungdomsbok, *Människoötande människor i Märsta* (2009) och en essäbok, *Ugglan* (2009). Hon har även varit redaktör för *Bonniers Litterära magasin* samt ingått i redaktionen för *00-tal*. Berg nominerades till Augustpriset för diktsamlingen *Forsla fett*, och vann 2011 Aftonbladets litteraturpris för *Liknöjd fauna*. 2011 tilldelades hon även *Dagens Nyheter*s kritikerpris Lagercrantzen. Flera av hennes diktsamlingar har översatts till engelska, och enstaka dikter finns även i tysk översättning. 2008 tilldelades hon det tyska N.C Kaser-priset och 2013 stod *Transfer fat* som finalist för det amerikanska Best Translated Book Award.

Debuten *Hos rådjur* bär tydliga spår av Bergs samröre med surrealistgruppen i Stockholm under 90-talet. Bildspråket är associativt och groteskt, och tecknar ett postapokalyptiskt landskap fyllt av djur och några få mänskliga individer. Redan här finns fröna till det som skulle bli *Liknöjd fauna*: i en intervju i ett nummer av 10-tal med temat ”Klimatsorg”, där hon och två andra författare talar om skrivande, miljö och djur, säger hon att rådjuren i titeln syftar på råa djur, men också på att rådjuren med sitt levnadssätt utgör en slags kontaktyta mellan natur och kultur.⁵ I en essä av den amerikanska poeten och kritikern Joyelle McSweeney beskrivs *Hos rådjur* som ett tidigt exempel på den typ av poesi som de senaste åren börjat etiketteras som ”Gurlesque” eller ”Gurlesk”. Det är en poesi som vägrar erkänna de traditionella gränserna för kroppen; att skriva gurlesk innebär, enligt McSweeney, att skifta mellan positioner som egenmakt och maktlöshet, att använda sig av skiften i ton och en lekfullhet med språket som material.⁶

Bergs andra bok, *Mörk materia* (1999), bär även den tydligt surrealistiska drag. Här smälter hennes intresse för naturvetenskapliga teorier ihop med apokalyptiska fantasier. Materians förändring och förfall tematiseras, och människa och djur flyter ofta in i varandra: ”Min lätttnadsfjäril, mageinstrument, vi äter döda djur, är det ett djur av kött vi äter, är det människa, människoid, ditt svarta kranium”.⁷ Även tekniken är en ständigt återkommande kategori i dikten, och det pågår en ständig upplösning av gränserna mellan maskin, människa och djur: allt är materia.

Bergs genombrott som poet kan sägas ha skett i och med *Forsla fett* (2002). Diktsamlingen är den första i en trilogi om moderskapet och markerar en förändring i författarskapet från en ordrikare, flödande prosapoesi till korta, närmast minimalistiska dikter där Berg laborerar med ordlikheter och metonymier. *Forsla fett* skildrar graviditeten, delvis inifrån kroppen, där fett och vatten är återkommande variabler, men även valar och harar. Människokroppen skrivs samman med djurkroppen i ett vara som betonar kroppens såväl som ordets materialitet: ”Vi som däggdjur, äggdjur, valnötsdjur/ föder ogärna levande ungar”.⁸ Stefan Spjut skrev i sin recension att ”Liksom i de tidigare diktsamlingarna 'Hos rådjur' (1997) och 'Mörk materia' (1999) har det djuriska och det mänskliga ingått i ett slags symbios och poeten är enträget sysselsatt med att vränga ut och in på kropparna.”⁹ *Forsla fett* följs av *Uppland* (2005) och *Loss* (2007). *Uppland* handlar om barnets första år och första möte med språket, ett tema sammanvävt med idylliska saltkråkor och snorkråkor, och boken kritiserades av några recensenter som för glad och optimistisk. *Loss*,

5 Madeleine Grieve, ”I rådjurets blick”, *10-tal*, s. 27.

6 Joyelle McSweeney, ”Chelsea Manning är gurlesk”, *10-tal* 2013:3 s. 30 ff.

7 Aase Berg, *Mörk materia*, Stockholm 1999, s. 85.

8 Aase Berg, *Forsla fett*, Stockholm 2002, s. 52.

9 Stefan Spjut, ”Aase Berg gräver djupt i äcklets estetik”, *Svenska Dagbladet*, 2002-02-08.

däremot, behandlar ”separationsakten och föräldrarnas fasa att inte kunna skydda sitt barn från andra och sig själv”, som en recensent uttryckte det.¹⁰ Efter moderskapstrilogin skrev Berg den lyriska ungdomsromanen *Människoötande människor i Märsta*, där protagonisterna framställs som ödlor och bildspråket genomgående är hämtat från djurriket.

Trots att Bergs författarskap är uppmärksammat och prisbelönt både i Sverige och utomlands, är det tunnslätt med forskning kring hennes författarskap. Den enda litteraturvetenskapliga bok som behandlar Bergs poesi är, i min vetskap, Åsa Lindeborgs *Jag själv ett hus av ljus* (2002) där ett kapitel utgör en presentation av tematiken i hennes tidiga författarskap. Vad gäller examensarbeten har jag endast funnit Tim Berndtssons magisteruppsats ”Stilbrottnings. Om stilbrott som figur, funktion och tendens i modern svensk poesi – Werner Aspenström, Kristina Lugn, Katarina Frostenson, Aase Berg” (2012), i vilken författaren dock hänvisar till ytterligare en magisteruppsats författad av Daniel Sjölin: ”Ty alla står vi ensamma vid Valpurgis råmande svalg” från 2002.

Åsa Lindeborg skriver om Bergs poesi att den är obehaglig därför att den saknar gränser: den är genreöverskridande och blandar olika sorters poetiska stilar. Berg låter djur, människor och natur ”glida in i varandra på ett vidrigt sätt”, och i hennes poesi ”blir läsaren medveten om i hur hög grad tänkandet bygger på gränser och kategorier och system, från den allra första indelningen mellan 'jag och 'du.”¹¹ Berg förhåller sig avig gentemot ett samhälle hon identifierar som kvävande i sitt krav på likhet, gemenskap och normalitet. Bergs ”poetiska nej är tydligt”, skriver Lindeborg, hon sysslar med en ”asocial poetik” där begriplighet bara är ett sätt att sälla sig till den normativa mittfåran, vilket Berg värjer sig mot.¹² Lindeborgs essä handlar endast om Bergs tidiga diktsamlingar, men det hon skriver är i hög grad relevant även för *Liknöjd fauna*.

Den ekokritiska tendensen som finns redan i Bergs tidiga samlingar i form av ifrågasättandet av gränser mellan djur, människa och natur, framstår en naturlig förlängning av Bergs samhällskritik. Det poetiska nejet som Lindeborg identifierar är särskilt intressant i förhållande till *Liknöjd fauna*, där detta nej riktas mot alla former av naturromantik, och negationen blir en metod att förhålla sig till naturen. Angående att Berg i *Forsla fett* helt ägnar sig åt graviditeten, skriver Lindeborg att Berg med form, rytm och ljudliga kvaliteter bygger upp en struktur som påminner om arkitektur. Texten som arkitektur kommer jag att återkomma till i min analys av *Liknöjd fauna*.

Även om Tim Berndtssons magisteruppsats behandlar fler författarskap än Bergs, ger den en

10 Amelie Björck, ”Aase Berg: forsla fett”, *Göteborgsposten*, 2007-04-20.

11 Åsa Beckman, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm 2002, s. 116.

12 Ibid.

god bakgrund till såväl som en väl genomförd analys av hennes poesi. Utifrån begreppet ”stilbrott” diskuterar Berndtsson exempel ur Bergs diktsamlingar från och med *Forsla fett*, inklusive *Liknöjd fauna*, och visar på vissa tendenser och grepp som är karaktäristiska för hennes poesi. Han skriver in henne i den svenska språkmaterialismens tradition, om än med en viss reservation, och pekar på att Berg i sin poesi arbetar med språkligheter och kollage. Bergs diktsamlingar efter *Mörk materia* karaktäriseras enligt Berndtsson av en ”språklig såväl som typografisk fragmentering och associativt motiverade rörelser mellan bilder.”¹³

I sin jämförelse mellan Berg och tidigare ”stilbrottare” konstaterar Berndtsson att Bergs poesi skiljer sig i det att den i hög grad utelämnar den poetiska rösten som kompositionsprincip och betydelseackumulerande funktion: det verkar inte ”finnas en föreställning om någon styrande jagbunden röst bakom texten.”¹⁴ Bergs diktning präglas, enligt Berndtsson, snarare av en kollagetanke, och dikten ”verkar hopfogad av brottstycken från språkbitar upplockade här och där.”¹⁵ Berndtsson diskuterar vidare det ”poetiska Nej” som Beckman identifierat i Bergs poesi, och vad det innebär. Dels handlar det om en kritisk och vanvördande hållning gentemot kanon, vilket kan verka motsägelsefull när intertextualitet samtidigt utgör en poetisk kärna. Men det är framför allt populärkultur, filmer och samtida diskurser som citeras och alluderas, än kanoniska litterära verk. Bergs ”projekt anknyter snarare till en demonstrativt ickelyrisk stil, närmast ostentativt fylld med slangord, anglicismer och massmediala floskler” samtidigt som hon även behandlar traditionen som användbart material: genom att se Tranströmers poesi som kitsch kan hon lättare kommunicera med den, eftersom hon – Berndtsson citerar här Berg själv – ”uppfattar kitsch som något konstruktivt: banalitet och otippad intelligens i oväntad förening.”¹⁶

Men Berndtsson konstaterar att Bergs vanvördighet gentemot traditionen inte är en kritik mot poesin per se, utan snarare mot en samtida diskurs och språklig ytlighet. Det poetiska nej:et är framförallt riktat mot det marknadsliberala samhället som utmålas som poesins främsta fiende. Berg är polemisk, men hennes kritik yttrar sig framför allt i en språkkritik, eller en stilkritik. Faran som Berg ser med masskulturen är, menar Berndtsson, att ”den inbjuder till oreflekterad identifikation med en förhandsanpassad uppsättning normer”.¹⁷ Vidare konstateras att ”inlevelse” för Berg har blivit ett litteraturpolitiskt slagträ som hon förhåller sig skeptisk till, och att denna konflikt är central i *Liknöjd fauna* där dikterna pendlar mellan två perspektiv: ett avpersonifierat samt det som

13 Berndtsson, s. 69.

14 Ibid.

15 Ibid.

16 Ibid, s. 71.

17 Ibid, s. 71f.

tillskrivs Höns Kören. Den ”övriga stilen” (den som inte tillskrivs ”Höns kören”) ger en ”objektiv” ram åt den ”subjektivt manierade” stilen och står över denna i stilhierarkin, som en sorts ordnande instans.¹⁸ Berndtsson konstaterar att de språkliga malöerna i *Liknöjd fauna* – felstavningar, förvrängd syntax, särskrivningar mm – kopplas till hönorna och blir betecknande för deras ”hönighet.” Han identifierar att hörnas språkbruk är en signal att hörnas tal bör läsas som en:

satirisk (och allegoriserad) förvrängning av den sittande regeringens (liksom den ”globala nyliberala marknadsekonomin”) språkbruk. När väl detta tankeled (megalomana hönor = borgerlig-liberal globalkapitalism) är etablerat kan de uppenbara språkfelen ses som *symptom* på motsvarande ”tankefel” i denna språkliga praktik.¹⁹

Vidare skriver Berndtsson att ironin i *Liknöjd fauna* framförallt är en fråga om distortionseffekter, där felstavningar, särskrivningar samt avvikande grammatik och satsbyggnad fungerar som ett slags brus vilket ”avser väcka en misstänksamhet om vad ett visst språkbruk faktiskt säger (om dem som brukar det”).²⁰

Jag instämmer i Berndtssons analys av *Liknöjd fauna* såväl som de generella tendenser i Bergs författarskap som han identifierar och lägger fram. Hans analys av Bergs poesi som präglad av språkmaterialistiska drag och genomsyrad av ett politiskt patos utgör en grund som min egen analys av *Liknöjd fauna* kan sägas vila på. Däremot utelämnar han den tematik som Beckman identifierade som en gränsoverskridning mellan människa-djur-natur och som jag menar är helt central för Bergs författarskap, vilket leder till att hans analys av hönorna blir förenklad.

I Bergs poesi förekommer djur ständigt som symboler, metonymiska språng och samskrivningar med människan som fysisk varelse. I Weils tidigare nämnda artikel skriver hon att det postmoderna intresset för djur bär på en likhet med de senaste decenniernas fokus på kroppen – som gränssnitt mellan tanke och språk, som materiellt register eller som spår av utom- eller förspråkliga erfarenheter.²¹ Fokuset på kroppen och dess gränslösa karaktär, som McSweeney identifierar som gurlesk, hör alltså samman med Bergs intresse för djur och natur: det är en del i kritiken av det rationella förnuftet och idén om individens autonomitet.

Detta markerar också en koppling till Bergs influens från surrealismen, en konstriktion som betonar automatskrift, slump och omedvetenhet i skrivandeprocessen. Surrealismen ville skapa en ny litteratur genom en förnyelse av språket, för att därigenom förvandla samhället och människan.

¹⁸ Berndtsson, s. 72.

¹⁹ Ibid, s. 73.

²⁰ Ibid, s. 74.

²¹ Kari Weil, ”A Report on the Animal Turn”, *differences: a journal on feminist cultural studies*, 2010:2, s. 10.

Bergs syn på poesins kraft liknar surrealismens, om än med något nedtonade ambitioner.²² Just Bergs starkt kritiska förhållningssätt till samhället och alltför friktionslösa gemenskaper har också stora likheter med surrealismens centralgestalt André Breton, som hade tilltro till människan men inte till samhället, som Bernt Olsson formulerar det i *Vid språkets gränser*.²³ Olsson skriver vidare att Breton ägnade sig åt en primitivistiskt sökande efter det ”autentiska” livet, vilket har en vis relevans för denna uppsats då primitivismen och dikotomin mellan autentiskt och artificiellt är idéer som har mycket att göra med poesi som skildrar djur och natur, och som jag kommer att diskutera i nästa kapitel.

Att Berg i sin litteraturkritik såväl som sin poesi lägger sig nära den språkmaterialistiska poesin kan också det ha att göra med hennes tidiga intresse för surrealismen. Språkmaterialismen kan sägas ha sina rötter i 60-talets konkretism, vars grundare Öjvind Fahlström i sin tur erkände ett släktskap med surrealismen. Fahlström framhävde, precis som surrealismen, barnens och de sinnessjukas logik – som enligt Fahlström innebär att ”likljudande ord hör ihop” – samt möjligheten att hitta på nya betydelser för bokstäver, ord, meningar och stycken.²⁴ När Berg i en text från 2004 skriver om den språkmaterialistiska samtids poesin under rubriken ”Metaforen är död, länge leve metaforen! – om plattityder och kitsch”, skulle hon likaväl kunna beskriva sin egen poesi så som den ser ut i *Liknöjd fauna*:

Även om ämnena ofta är enkla så är språket mer eller mindre dyslektiskt: analfabetism, infantilt babbler och retarderat gagg blir allt vanligare. Med sin misstänkt neutrala realism, sina lakoniskt konkreta uppräknings av datum, klockslag, väder, platser och prylar, sina tics av fragment, stammanden och avsiktliga plattityder kräver den nya poesin mycket mer medskapande av läsaren än den traditionella.²⁵

I princip alla de former av språkbruk och innehåll hon rabblar upp återfinns i *Liknöjd fauna*, vilket också visar på att Bergs kritiska och poetiska verksamhet är tätt sammankopplade.

I anslutning till de frågeställningar som är centrala i denna uppsats bör även nämnas att Berg, i likhet med Fahlströms konkretism och samtidens språkmaterialistiska poesi, menar att poesi inte handlar om att kommunicera i traditionell mening. Poesins asociala karaktär är ett återkommande ämne i Bergs essäistiska texter. I en essä om politisk diktning värderar hon den ”asociale och misantropiske” Johan Jönsons poesi högre än dikter som försöker övertyga läsaren

22 Se Grive, s. 19.

23 Bernt Olsson, *Vid språkets gränser*, 1995.

24 Ibid, s. 400.

25 Berg, *Uggla*, s. 209.

om sin ståndpunkt.²⁶ Men hon värjer sig också mot ”dekonstruktionsförespråkarnas förebyggande hopplöshet och idéer om allting som splitter och vanföreställning.”²⁷ På ett ställe skriver hon att ”Kommunikationen i poesi handlar om vägen genom sin egen omöjlighet.”²⁸ Detta bör förstås mot Bergs syn på skapandet som ett balanserande mellan medvetet och omedvetet, mellan ett tillfälligt ”autistiskt” och jagupplösande tillstånd och en planmässighet i textbygget.²⁹ Att Berg ofta återkommer till det psykotiska och ”autistiska” tillståndet i sina texter förklaras i en essä där hon återger vetenskapsjournalisten Tor Nørretranders jämförelse mellan autism och skapande i *Världen växer – En bok om slumpens historia*. Man kan se det som att Berg utformar en egen poetik där surrealismens tankar om automatskriften och det omedvetna blandas med moderna neurovetenskapliga rön. I denna poetik har poesin en viss kraft och politisk potential, men bara om den inte reduceras till ett färdigpackerat budskap, utan istället erbjuder läsaren en psykologisk och existentiell utmaning. I det tidigare nämnda samtalet i tidskriften *10-tal* säger hon att hennes miljöarbete går ut på att hon skriver ”konstiga diktsamlingar”, och att poesin kan fungera som ett ”undergrävande språkligt arbete. Det är som forskning”, fortsätter hon, ”Jag vet inte vad de senaste fysikerna håller på med, men det betyder inte att de inte gör nytta”.³⁰

3. Ingångar

3.1 Naturens spöke

För fjorton år sedan myntade geologen och nobelpristagaren Paul Crutzen begreppet ”antropocen” som namnet på en geologisk tidsålder som han menar att vi nu inträtt i. Geologiska förändringar sker långsamt; det är snart 12000 år sedan vi gick från pleistocen till holocen, den epok som i princip sammanfallit med människans övergång från jakt- till jordbrukssamhällen. Prefixet ”antro” syftar här på människan, och hypotesen lyder att människan blivit en naturkraft i den mening att hon utövar påverkningar på klimatet och planeten som kommer att ha irreversibla och varande effekter som ger utslag även i jordklotets inre skikt. Antropocen är fortfarande en hypotes, men en forskningsgrupp arbetar med ett förslag att lägga fram inför det institut som beslutar om geologisk tidsbestämning.³¹ Redan nu använder sig forskare, teoretiker och konstnärer av begreppet som ett

26 Ibid, s. 305.

27 Berg, *Uggla*, s. 281.

28 Ibid, s. 298.

29 Ibid, s. 276.

30 Grive, s. 19.

31 Nichola Jones, ”Human influence comes of age”, *Nature: International Weekly journal of science*, 2011.

verktyg för att tänka kring människan position och förhållande till naturen, eller omvärlden.³²

Det är i princip detta område som ekokritiken studerat sedan sent sextiotal, eller som definitionen formuleras i en introduktion till ekokritiken: studiet av förhållandet mellan människan och det icke-mänskliga från ett kulturhistoriskt perspektiv, inklusive en kritisk analys av själva begreppet ”människa”.³³ Men antropocen spetsar till frågan om människans förhållande till naturen, eftersom hypotesen ifrågasätter den definitionen av begreppet ”natur” som, i Nationalencyklopedins formulering, betecknar ”den av människan (väsentligen) opåverkade omgivningen i form av växter, djur, landformer osv”.³⁴ Långt före fossila bränslen, GMO-teknik och klonade djur har människan gjort ingrepp i sin omgivning i form av jord- och skogsbruk, växtförädling och avel. Den traditionella dualismen mellan människa och natur, där människan antas besitta en särskild egenskap såsom en odödlig själ eller ett rationellt förnuft har kritiserats av flera teoretiska discipliner. Men även i miljörörelsen har ofta fokus lagts på att bevara landskap som är fördelaktiga för människan och en dikotomi mellan människa och natur har upprätthållits även när naturen anses som något värt att beskydda.

I sin bok *Ecology Without Nature* försöker Timothy Morton formulera en ”teori om ekologisk kritik” som analyserar den existerande ekokritiken, vilken enligt Morton gjort ett misstag i att tro att ekologiskt tänkande och ekologisk konst måste handla djur, växter och landskap.³⁵ Han lägger istället fokus på att det ekologiska tänkandet (”the ecological thought”) i grund och botten handlar om att se att allting är sammankopplat – att alla livsformer och materia såväl som idéer ingår i ett system av relationer.³⁶ Detta sätt att tänka populariserades under 70-talets miljörörelse, men Morton fokuserar framför allt på hur dessa idéer utvecklades under romantiken. Anledningen till att detta sätt att tänka vann mark då är, menar han, industrialiseringen: när omgivningen förändras i en allt snabbare takt uppstår också en medvetenhet kring människans relation till de miljöer hon lever i. Dessutom är det just industrialiseringens landvinningar som hårt betonat motsatsen till den ekologiska tanken: att allt går att dela upp och plocka isär – en praxis som förvandlade fabriker till löpande band-industrier där arbetaren i högre grad än tidigare alienerades från sitt arbete.

Morton menar att miljörörelsens tendens att visualisera naturen som ett utopiskt där-borta,

32 Se exempelvis ”The Anthropocene Project” på Haus der Kulturen der Welt i Berlin:
http://hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozaen/anthropozaen_2013_2014.php (hämtad 2014-05-26).

33 Greg Garrard, *Ecocriticism*, Oxfordshire 2004, s. 5.

34 *Nationalencyklopedin*, ”natur”, på <http://www.ne.se/lang/natur>, hämtad 2014-05-26.

35 Timothy Morton, *Ecology Without Nature: Rethinking Environmental Aesthetics*, Cambridge 2007 s. 8.

36 Timothy Morton, *The Ecological Thought*, Cambridge 2010, s. 1.

en plats utanför det rådande systemet, riskerar att göra naturen till den exotiske Andre i likhet med hur patriarkatet behandlar kvinnan: "Putting something called Nature on a pedestal and admiring it from afar does for the environment what patriarchy does for the figure of Woman. It is a paradoxical act of sadistic admiration."³⁷ Detta är inte i linje med det ekologiska tänkandet, eftersom naturen är på samma gång betydligt närmare och betydligt mer främmande än en urskog långt borta från staden.

Synen på Naturen som något främmande och avgränsat från människan är alltså problematiskt. Att föreställa sig naturen som en motsats till kultur och teknologi bidrar, enligt Morton, till att upprätthålla en dikotomi som gynnar den anti-ekologiska kapitalismen. Denna romantiska syn på naturen reproduceras även i många av de texter som ekokritiken studerar: mimetiska naturskildringar som försöker skapa en känsla av omedelbarhet genom att sudda ut spåren av skrivandets teknologi är illusioner som gör naturen till ett åtråvärt objekt och därmed upprätthåller den gräns som det ekologiska tänkandet vill eliminera. I en ekologisk estetik vänder därför snarare texten blicken mot jaget, den eller det som talar.³⁸

Primitivismen, en modernistisk strömning inom konst och litteratur, har genom sin föreställning om den vilda Naturen i opposition till den domesticerade kulturen tenderat att upphöja maskulint kodade sysslor och så och nedvärdera feminint kodade sysslor och domesticerade djur. Denna tendens finns hos många ekofilosofier och naturdiktare, och Morton pekar på faran i att uppvärdera handlandet på bekostnad av tänkandet – och vice versa.³⁹ Morton är inte den förste att kritisera primitivistiska tendenser inom miljörelsen, utan detta har uppmärksammats av ekofeminister i flera decennier. Ekofeminismen är en del av miljörelsen som ser en parallell mellan hur människan upprättat en dominans över naturen, och mannen över kvinnan.⁴⁰ Gemensamt föremål för kritiken mot primitivismen är den holistiska synen på naturen. Att tänka ekologiskt innebär att tänka stort, menar Morton, men inte att tänka holistiskt – det vill säga att se helheten som något större än delarna. Ekosystemen är inte några livskraftiga varelser i sig, utan består av levande varelser som alla bör respekteras i sina olika former av vara. Eller som ekofeministen Karen Davis uttrycker det i en artikel som kritiserar ekokritikernas sätt att uppvärdera den "vilda" naturen på bekostnad av de domesticerade djuren: varför är det mer värt att tänka som ett berg än att tänka som en höna?⁴¹

37 Morton, *Ecology Without Nature*, s. 5.

38 Ibid, s. 124f.

39 Ibid, s. 62ff.

40 Garrard, s. 23.

41 Karen Davis, "Thinking Like a Chicken: Farm Animals And The Feminine Connection", i *Animals and women:*

Morton kallar sitt sätt att tänka kring ekologi för ”Dark Ecology.”, varigenom han vill undvika den optimistiska ton som ofta förekommer hos ekokritiker och miljövänner. Att förhålla sig till miljön är en melankolisk, snarast depressiv syssla. Klimatkrisen och antropocen-tesen gör gällande att vi inte längre kan låta det kapitalistiska maskineriet fortgå – naturen har sina begränsningar. Men att måla upp naturen som en räddning för en sjuk kultur är inte en produktiv väg att gå. Den mörka ekologin är realistisk, deprimerande, intim, levande och ironisk: ”The ecological thought includes negativity and irony, ugliness and horror.”⁴² Vidare betonar Morton att även kitschen bör omfamnas av den ekologiska estetiken, för att i förebyggande syfte förhindra upprätthållandet av en hierarki mellan det autentiska och det falska.

Aase Bergs förhållningssätt till natur och ekologi verkar dela en gemensam grund med Mortons. I essäsamlingen *Uggla* har Berg under rubriken ”Djur och natur” samlat ett antal texter där hon diskuterar sin syn på naturen och de varelser människan delar planeten med, och utifrån dessa texter framgår det att *Liknöjd fauna* är sprungen ur ett mångårigt intresse för förhållandena mellan natur, kultur, djur och människa. Precis som Morton verkar Bergs syn på naturen och miljöproblemen vara tätt sammanflätade med en kritik av kapitalismen och marknadsekonomin. Bergs texter är också präglade av hennes feministiska hållning, men hon positionerar sig också medvetet emot den ekofeministisk tradition som mystifierar kvinnan och naturen och upprätthåller en slags kvinnlig essens. Hon förhåller sig också kritisk till den breda miljörelsen syn på naturen som en vacker bakgrund eller ett idealiskt samspel mellan individer utanför den mänskliga kulturen.⁴³ Som titeln på *Liknöjd fauna* antyder, har Berg istället ett skeptiskt och i viss mening negativt, eller negerande, förhållningssätt till naturen. Hon värjer sig konsekvent mot dikotomin naturligt-artificiellt – som när hon ställer den retoriska frågan: ”Vem har inte stått äcklat hänförd inför en skrikfärgat sentimental, öververklig och ändå fullständigt naturlig, vetenskapligt acceptabel solnedgång?”⁴⁴

I detta citat visar sig också ett slags ambivalent och ironiskt förhållningssätt som är genomgående i Bergs texter kring djur och natur – ett *å ena sidan*, *å andra sidan* vilket påminner Mortons sätt att resonera kring ekologi. Hon framhåller även kitschen som en motbild mot en samtid där allt är roll och sken och jagframställningen hotar att sluka livet som sådant. Genom att bejaka det fejkade samtidigt som man föraktar ”pengar, patriarkat och hierarki” kan dikten kanske

feminist theoretical explorations, red. Adams, Carol J. & Donovan, Josephine, Durham, 1995.

42 Morton, *Ecology Without Nature*, s. 17.

43 Berg, *Uggla*, s. 225-274.

44 Aase Berg, ”Bror-Eric av Hälsningland”, *Bonniers Litterära Magasin*, 2002:6, s. 43.

”överlista livet”.⁴⁵ Dessutom kan kritiken mot ”normaliseringsnormen”, som Berndtsson identifierat som genomgående hos Berg, också ses som en kritik mot föreställningar om det ”naturliga” och ”neutrala” – begrepp som enligt Morton användes under upplysningen för att upprätta ras- och könsidentiteter med naturvetenskapernas hjälp.⁴⁶

I en essä om byggnadsvård kritiserar Berg den miljötrend som betonar det ”autentiska” och ”naturliga”, samtidigt som hon erkänner sin egen position som någon som flyttat ifrån storstaden till en gård i Hälsingland (som också utgör spelplatsen för *Liknöjd fauna*). Men istället för att montera ”naturen” som någonting bortom det havererande samhällssystemet noterar Berg, i likhet med Morton, att kapitalismens klor redan omfamnar eller riskerar att omfamna det som bedöms som vackert och oexploaterat. I linje med detta kritiserar hon det hon kallar för ”naturlighetsnostalgin”, en slags hembygdsromantik.⁴⁷ Hon vänder istället blicken mot de livsformer hon menar i viss mån undkommit socialiseringsprocessen – barn, djur och det hon kallar ett ”autistiskt” vara, och låter dem stå inte som förebilder, men möjliga flyktlinjer från normaliteten: ”Barn är ju mer eller mindre asociala aliens, alltså varelser som har förhållandevis vag anknytning till samhällets normer. Jag ser deras bristande identifikation med samhällsmoralen som en tillgång, som ett frö till kritiskt tänkande.”⁴⁸

Medan Morton menar att begreppet ”natur” blivit obrukbart på grund av dess ständiga ideologiska kidnappande, och istället använder sig av termerna ”environment” (miljö) och ”ecology” (ekologi) för att syfta på den sammankoppling av livsformer som han vill beskriva, skriver Berg att hon föredrar begreppet ”natur” framför ”miljö”, då det senare låter och används allt för mycket som ett människans ”husdjur”:

Sedd som effekt istället för som skäl, som verkan och inte som orsak, är naturen bara en tunn hinna över den krälände irrationaliteten. Som dess motpol kan man se ”miljön”, en social uppfinning där människan har makten att förgöra det vilda eller låta det leva, och där naturen förvandlas till husdjur. Inför den psykotiska, självtillräckliga och monumentalt okränkbara naturen, det vill säga naturen i vid bemärkelse, även innefattande det liv som kommer att överleva och omforma sig efter en eventuell miljökatastrof, duger det däremot inte med sopsortering. Då råder det inget tvivel om vem som är husdjuret.⁴⁹

Medan Morton lägger vikt vid den ekologiska tankens grundtes att allting är sammankopplat,

45 Berg, *Uggla*, s. 318.

46 Morton, *Ecology Without Nature*, s. 16.

47 Berg, *Uggla* s. 254.

48 Ibid, s. 219.

49 Ibid, s. 229.

understryker Berg hellre den likgiltighet hon ser i naturen. Att hon intar denna negerande position har förmodligen att göra med en ovilja att bejaka en naturomfamnande trend, där naturen – som Morton noterar – tenderar att upphöjas på en piedestal och kommodifieras.

3.2 Djur eller främlingar

Synen på naturen och synen på djuret är tätt sammanflätade i den västerländska idétraditionen, och går hos Aristoteles tillbaka till en fråga om vad liv är. I *De Anima* delar han in levande organismer i växter, djur och människor, där den vegetativa principen (att assimilera och avsöndra näring) återfinns i djuret och människan, och den djuriska principen (förmågan att relatera till sin omvärld) i människan. Människan är visserligen ett djur, men besitter till skillnad från de andra djuren en rationell själ – ett koncept som kristendomen sedan övertog med vissa förändringar. Den italienske filosofen Giorgio Agamben beskriver detta som en cesur inom människan: att gränsen mellan människan och djuret först och främst går inom människan själv.⁵⁰ Agamben menar att försöken att avgränsa människan från djuren inte bara är en av många frågor som diskuteras av filosofer, teologer, vetenskapsmän och politiker, utan snarare en *fundamental* ”meta-physico-political operation in which alone something like 'man' can be decided upon and produced”.⁵¹ Han beskriver hur människans förhållande till de icke-mänskliga djuren genom historien fungerat som en slags spegelkonstruktion i vilken människan i sin egen spegelbild ser apans drag, och genom denna igenkänning av djuret kan definiera sig som människa. Denna ”människogörande” process kallar han för den antropologiska maskinen.⁵²

Detta resonemang kan sammanfattas som så, att människan är beroende av djuret som den Andre för att kunna definiera sig själv som människa. Därmed kan Animal Studies som akademisk disciplin ses som en utökning av 90-talets feministiska, queer- och postkoloniala teoriorientering: djuret erbjuder ett gränsfall (”a limit case”) för teorier om skillnader, annanhet och makt, som Weil uttrycker det.⁵³ Posthumanismen, å sin sida, frågar sig vilka former av kroppar, subjekt eller varan som kan uppstå när idén om det rationella, autonoma subjektet dekonstruerats.⁵⁴

Detta ansluter till det möte jag beskrev i inledningen, mellan mig och en katt. ”Djuret iakttar människan över en smal klyfta av oförståelse”, skriver konstkritikern John Berger. I mötet med

50 Giorgio Agamben, *The Open. Man and Animal*, s. 13ff

51 Ibid, s. 21

52 Ibid, s. 26f

53 Weil, s. 3

54 Se exempelvis Cary Wolfe, *What Is Posthumanism?*, Minnesota 2010; Rosi Braidotti ”Posthuman, All to Human. Towards A New Process Ontology”, *Theory, Culture & Society* 2006:7-8, s. 197-208

djurets blick blir hon medveten om att omgivningen ser henne, liksom hon ser på djuret – ”Inget djur bekräftar människan.”⁵⁵ Bristen på ett gemensamt verbalt språk upprättar en klyfta av oförståelse som inbjuder till en vidare diskussion av den verbala kommunikationens förmågor och brister i allmänhet – vilket är ett av de teman som jag kommer att undersöka i *Liknöjd fauna*. Även filosofen Jaques Derrida (1930-2004) har skrivit om mötet med djurets blick, där han tar sin egen erfarenhet av en katts blick på hans nakna kropp som en utgångspunkt för en föreläsning, ”The Animal That Therefore I am”, en text som jag kommer att återkomma till i analysen.

En av de feministiska teoretiker som uppmärksammat bristerna i det traditionella sättet att se på människan som stående i opposition till naturen såväl som på djuren som den absolute Andre, är Donna Haraway. I *When Species Meet* kan man säga att hon för Agambens diskussion kring cesuren på en biologisk nivå när hon skriver att hon älskar faktumet att endast 10% av människan celler innehåller mänskligt genom. Bakterier, svampar och protister, varav många är essentiella för vår (såväl som alla andra däggdjurs) överlevnad befolkar våra kroppar.⁵⁶ Människan är alltså inte bara ett djur, hon är samtidigt ett ekosystem bestående av en mängd organismer.

Morton föredrar därför begreppet ”strange strangers” framför ”djur”. Begreppet ”djur” förutsätter gränsdragningar och antaganden som inte är kompatibla med den ekologiska tanken; evolutionsteorin visar att arter egentligen inte finns som singulariteter, utan är processer som kan konstrueras först i efterhand. ”Strange strangers”, däremot, kan användas för att åsyfta alla livsformer som man möter – inklusive det främmande i jaget självt.⁵⁷ Vidare menar Morton att det enda sättet att behålla en närhet till främlingen utan att döda den (det vill säga assimilera den eller förvandla den till ett livlöst objekt) är att behålla ett ironiskt förhållningssätt – ironisk i den romantiska meningen, som ambivalens och rörelse mellan positioner.⁵⁸

Bergs sätt att uttrycka sig kring djur i sina essäistiska texter har vissa likheter med Mortons – hon skriver om sina hedemorahöns, som står som modeller för hönsen i *Liknöjd fauna*, att ”Varken utomjordingar, spöken eller psykfantasier kan överträffa en vanlig, hederlig Hedemorahöna i intressant konstighet”.⁵⁹ På samma sida skriver hon vidare att hon, på sin gård i Hälsingland, för första gången inte känner sig som en ”alienerad alien” utan som en ”krass och praktisk, vidvinkelseende höna.”⁶⁰ Hon skriver att hon förhåller sig likadant till sina barn som till husdjur,

55 John Berger, *Konsten att se*, Stockholm 1982, s. 12.

56 Donna Haraway, *When Species Meet*, Minneapolis, 2008, s. 4.

57 Morton, *The Ecological Thought*, s. 41.

58 Ibid, s. 100.

59 Berg, *Uggla*, s. 265.

60 Ibid.

som liknar varandra eftersom de saknar den socialiserade varelsens uppsättningar av normer och uppförandekoder.

Ett centralt begrepp i studiet av djurskildringar är antropocentrism, vilket syftar på människans predisposition att sätta sin egen art i världens centrum. En effekt av antropocentrismen är att människan projicerar mänskliga egenskaper på sin omgivning och på andra djur, en handling som kallas antropomorfism – det vill säga att göra någonting människolikt. Jag kommer att ge en utförligare beskrivning och problematisering av antropomorfism som litterärt grepp i kapitel 5, där jag diskuterar hörnornas roll i *Liknöjd fauna*.

Slutligen vill jag kort nämna den etiska problematiken i att skildra djur i konst och litteratur. I litteraturen undviker man oftast de etiska problem som uppstår i konst där man använder ”riktiga” djurs kroppar. Men kan djur, liksom postkolonial teori har uppmärksammat gällande skildringar av kolonialiserade subjekt, åsamkas symbolisk skada genom hur de representeras i diskurser? Ja, menar bland andra Randy Malamud, professor i engelsk litteratur som skrivit flera böcker om djur ur ett kulturhistoriskt perspektiv. I *Poetic Animals and Animal Souls* påpekar Malamud hur djur i den moderna kulturen blivit varor, resurser för människan att utnyttja till egen vinning.⁶¹ Samtidigt argumenterar han för poesins förmåga att få människor att varsebli djur på ett ickekonventionellt och mer autentiskt sätt – vilket i förlängningen kan leda till att de även väljer att behandla djur bättre.⁶² Malamud understryker vikten av att representera djur i deras habitat snarare än tagna ur sina sammanhang, vilket är en idé jag tar med mig i analysen av *Liknöjd fauna*.

Malamuds resonemang tenderar ibland att upprätthålla dualismen mellan naturligt och artificiellt, vilket också sätter fingret på svårigheten i att skriva om djur utan att inkludera vissa föreställningar om naturen eller att projicera mänskliga perspektiv på djuren. Men jag vill ändå integrera Malamuds problematisering av djurskildringar ur ett etiskt-estetiskt perspektiv i min uppsats. För om man tar den naturvetenskapliga och teoretiska bevisbördan rörande ”människans” tveksamma existens på allvar, tvingas man även till att utforska alternativa etiska förhållningssätt gentemot alla levande varelser. Det är i detta landskap av främmande främlingar och deras miljö som min analys av *Liknöjd fauna* rör sig.

61 Randy Malamud, *Poetic Animals and Animal Souls*, s. 4.

62 Ibid, s. 19.

4. Den stora objektiva ödsligheten

Nothing can ever rob me of the certainty that what we have here is an existence that refuses to be conceptualized.

- Jaques Derrida, ur *The Animal that Therefore I am*

I *Liknöjd fauna* skildras livet på och omkring en gård. Djuren lever bredvid och omkring varandra, och människan verkar förskjuten från diktens mitt. I denna analysens första del kommer jag att fokusera på de delar av diktsamlingen som, med Berndtssons ord fungerar som en ”objektiv ram” åt det subjektiva perspektiv som kommer att undersökas i nästa kapitel. Denna delen av diktsamlingen består av tio diktsviter som alla försetts med en slags epigraf i kursiv stil, och jag har valt att samla dessa sviter under rubriken ”den stora objektiva ödsligheten”, vilket är en fras från första svitens epigraf. Jag kommer i analysen att diskutera hur Berg handskas med kategorier som ”natur” och ”djur”, och hennes metoder för att komma ifrån den antropocentriska positionen och antropomorferande blicken sina djurskildringar.

Jag börjar med en kronologisk närläsning av första diktsviten, för att identifiera vissa grunddrag i Bergs poetiska metod och hur tematiken framträder i *Liknöjd fauna*. Jag kommer även diskutera hur biologen Jakob von Uexkülls sätt att studera organismer i relation till deras omvärld kan belysa sättet som Berg framställer djuren i dikten på. Kollaget och ett medvetet användande av intertextualitet är centralt för förståelsen av *Liknöjd fauna*, och en stor del av analysen kommer därför att undersöka hur *Liknöjd fauna* blir en del av en redan existerande diskurs kring människans problematiska förhållningssätt till naturen i sig själv och utanför sig själv.

4.1 Ingens känslor

Den första diktsviten har titeln ”Ingens känslor”, och en epigraf som lyder:

*Det finns en stjärna out there som heter Alla
Ingen vid oansvaret för ett infrakommunistiskt,
vegetariskt helkroppsspråk. Den stora objektiva
ödsligheten surrar. (s. 9)*

Dikterna i denna första diktsvit är alla mycket kompakta och ordfattiga, de flesta består av tre till

fyra korta rader, och saknar ett synligt diktjag. Istället presenteras dikternas innehåll som ögonblicksbilder sedda från en obestämd utsiktspunkt, och som skildras indikativt: ”En liten ödla springer/ och sprängs, // Vems vibbar/ började/ vibba” (s. 11.) Medan dikten börjar som en konventionell naturobservation, sker i andra raden något som får läsaren att ifrågasätta dikten som mimetisk naturskildring, och en oförklarlig våldsamhet skrivs in i naturen.⁶³ I nästa dikt beskrivs en jaktscen: ”Katta fågelryckning/ mellan ögonblickens/ fågelöga,/ fågelsmak” (s. 12). Med endast sex ord lyckas Berg ”fånga” en i sin tur helt ordlöst fångst. De få orden laddas dock med mening genom hopskrivningar och metonymi: i sammansättningen ”fågelryckning” beskrivs samtidigt fågelns ryckiga rörelser och kattens fångst av denna fågel. I andra raden antyder ”mellan ögonblickens” att dikten visar ett hastigt skeende, och följande ”fågelöga, / fågelsmak” kan läsas som en övergång från den döende fågelns perspektiv till kattens perspektiv.

Naturens så kallade grymhet kokas här ner till några få ord utan att en mänsklig röst anlägger sitt perspektiv på skeendet. Men i nästa dikt möter läsaren ett känslouttryck: ”Arg dammtuss/ ser rött/ Nu jävlar” (s. 13). Denna dikt kan läsas som ett varningstecken till läsaren: vad är det du gör när du tittar på naturen? Vad är det för känslor du tillskriver djuren? Här tillskrivs en *damtuss* agens – inte ens en dammråtta, vilket ju annars är ett vanligt ord för att beskriva en klump död materias likhet med en levande organism – i form av ett idiomatiskt uttryck som betecknar ilska. Men är det även dammtussen som utbrister ”Nu jävlar”? Och vad har dammtussen för anledning att vara arg? Dikten framstår snarast en parodi på hur djur ofta tillskrivs mänskliga intentioner och känslor. Men en annan möjlig läsning kan uppstå om man tänker att en dammtuss är *smuts*, vilket enligt antropologen Mary Douglas kända formulering är ”matter out of place”. Materia på fel plats: men fel för vem? Människan som kategoriserar och delar in materian, delar upp den? Dammtussens ilska kanske ska läsas som driven av kränkhet, och riktad mot människans och hennes klassifierande och kategoriserande av naturen.

Den fjärde dikten kan läsas som ett får som blir vallat av, eller som ryggar för, en hund: ”Rörelsen rasslar/ på spattande ben/ mot eyevallarens/ stötande blicktryck” (s. 14). ”eyevallaren” syftar förmodligen på en (vall)hund,⁶⁴ men ”rörelsen” kan naturligtvis representera en mängd olika djur – ett rådjur i skogen passar också in på beskrivningen ”spattande ben”. Relationen mellan

63 Bilden kan knytas an till Bergs surrealistiska diktning, men skulle dock också kunna referera till ett ”riktigt” djur: ödlearten *Phrynosoma cornutum*, vars försvarsmekanism gentemot rovdjur innebär att blodkärlen nära ögonen sprängs.

64 En sökning på ”eye-vallare” leder till en hemsida med information om border collies, där det står att de kan vara antingen ”eye-vallare” eller ”kropps-vallare”; det tidigare innebär att de kontrollerar flocken främst med blicken och en hukande kroppsställning (<http://www.sakk.org/bordercollie.asp>, hämtad 2014-05-23).

djuren beskrivs i form av motstånd, tryck: hundens blick och en reaktion i form av en rasslande rörelse hos det andra djuret. Interaktionen mellan de olika djuren påminner om en koreografi, ett tema som jag kommer att återvända till.

I den följande dikten beskrivs ytterligare ett odefinierat djur: ”En kvällsalbino, / genomlyst av strupljus/ I skymret alla svalor vita” (s. 15). Med tanke på den skogsnära miljö som dikterna utspelar sig i, leder ”albino” här tanken till älgar, vilka ibland förekommer som albino och som då ofta ger upphov till myter och berättelser när de kommer i närheten av mänskliga samhällen. Men albinon skulle lika gärna kunna syfta på något mindre exotiskt, som en kanin hemma på gården där dikterna delvis utspelar sig.

Det blir tydligt att eftersom dikterna är så ordkarga, kommer de att generera väldigt olika läsningar beroende på vad läsaren tar med sig in i dikten – vilka associationer de olika påhittade och sammansatta orden väcker och vilka betecknade dessa leder vidare till. ”Skymret” ska dock förmodligen läsas som en samskrivning av ”skymning” och ”skimmer”, som med ett enda ord förlämnar dikten med en stämning – och, i kombination med de andra orden samt sammanhanget, en scen: en skog i skymningstimmen. Men vad innebär att svalorna är vita? Svalor är svarta, men med en vit fläck på undersidan av kroppen. Det vita kan tänkas lysa upp desto klarare när omgivningen är i skymning: dikten kan läsas som en mimetisk naturskildring, men där den som ser (det dolda diktjaget) inte låter sina impressioner färgas av mentala koncept, i stil med ”svalor är svarta”. Ifall svalorna ser vita ut, är de vita. Naturskildringarna i dikterna kan därmed läsas som Bergs försök att undkomma det rationella, antropocentriska subjektet genom att låta sinnesintrycken flöda fritt – som i det ”autistiska” eller psykotiska tillståndet som hon refererar till i sina essäer.

I den sjätte dikten beskriver dikten ”Krävande skator/ Gråskalor/ När ljus böjs blankt/ av ströregn” (s. 16). Adjektivet ”krävande” är här intressant – det påminner om ”kraxande” vilket är ett mer vanligt adjektiv att använda om skator. ”Krävande” innehåller ett uns av mimesis i det att det påminner om skators läten, samtidigt som det lägger en värdering i skatornas beteende – de upplevs som krävande. Men av/för vem? I de två första raderna finns inget subjekt definierat, skatorna kan vara både objekt eller subjekt eftersom inget verb knyts till dem. I de två följande raderna intar ”ströregn” subjektspått, men i form av agent i en passivsats. Detta är ett bra exempel på hur Berg i dessa dikter försöker närma sig den ”objektiva” och likgiltiga naturen genom att undvika tydliga subjekt. Men en risk med det avpersonifierade, frånvarande diktjaget är att det – eftersom det mänskliga perspektivet inte *kan* uttraderas i en dikt skriven av en mänsklig hand – bara reproducerar antropocentriska perspektiv från en dold position. Som dikten med den arga dammtussen, såväl som

det krävande hos skatorna, visar – och vilket jag kommer återkomma till strax – rör sig dock Berg i sina dikter hela tiden mellan olika perspektiv. Det till synes objektiva, och det tydligt subjektiva, bryts mot varandra.

En sak som många av dikterna i *Liknöjd fauna* har gemensamt är att djuren som skildras i dikterna är svåra för läsaren att se. Som ”Rörelsen”, som betecknar ett djur vars art är omöjlig att säkert definiera. Berg skildrar sällan ”färdigpacketerade” djur – för att tala med Morton använder hon sig av ironi och skiftande perspektiv på ett sätt som undviker att djuren assimileras (görs människolika) eller förtingligas (blir passiva och gulliga eller vilda och farliga). Istället beskrivs de exempelvis som rörelser och tangerande interaktioner. I sjunde dikten beskrivs hur ”Viltspåret störtar osynligt/ ur näsvingar/ av närbild” (s. 17). Det är svårt att säga vad denna dikt ”ska” betyda, men en möjlig läsning, som är intressant på grund av diktjagets osynlighet, är att de tre raderna beskriver ett mänskligt subjekt som går i skogen och tittar ner på marken, på djurspåret. Det enda läsaren får se av diktjaget, eller snarare *betraktaren*, är hans näsvingar såsom hen själv ser dem när blicken riktas skarpt nedåt. Det är ett oväntat, ovanligt perspektiv, som placerar läsaren i diktjagets kropp: läsaren ser det betraktaren ser från *exakt* samma perspektiv – ett mänskligt sådant. Djuren, däremot, finns här endast som osynliga spår.

Den näst sista dikten i första diktsviten bär den makabra tendens som några av de tidigare dikterna uppvisat, men nu mer uppskruvad: ”Rådjurets bakben avklippta/ frambenen springer/ tåget sackar” (s. 18). Dikten är obehaglig. Även om det inte sägs rakt ut, kan man förmoda att dikten skildrar hur ett rådjur korsar en järnväg och får bakbenen avklippta av ett förbirusande tåg. Det är en på samma gång surrealistisk och naturalistisk bild som, precis som första dikten, påminner om det groteska bildspråket i Bergs första diktsamling. Samtidigt säger den något rent konkret: människans maskiner orsakar död och lidande bland andra djurarter. Det är talande att de två grammatiska subjekt som finns i dikten är ”frambenen” – en del av en söndertrasad helhet, inte längre förmögen att skapa en metonymisk koppling till rådjuret som helhet eftersom det är endast de som ”springer”, utan att komma någonvart – och tåget som ”sackar”. ”Sackar” konnoterar här till ”saxar”, och det hårda k-ljudet i mitten härmar den brutala avklippningen av rådjurets bakben.

Den sista dikten i den första sviten, slutligen, består endast av två rader: ”Lågtrycken ligger och laddar/ Nowhere to be found” (s. 19). Här är ”Lågtrycken” – en för människan kännbar men ändå ytterst abstrakt företeelse – grammatiskt subjekt. Morton skriver att människan inte längre kan prata om vädret utan att associera till den existentiella och politiska kris som klimatförändringarna utgör. Samtidigt bär lågtrycken även utan klimatkonnotationer en förebådande och en ödesmättad

potential, då de tyder på ett förestående oväder. Att lågtrycken här personifieras, ”ligger och laddar” läser jag, liksom dammtussen, som en kommentar till antropomorfering som verktyg; med tanke på att Berg i många andra dikter bryter upp syntaxen så att inga fullständiga meningar formas, framstår det som ett medvetet val när subjekt tillskrivs agens. Att lågtrycket utför sin uppladdning på en okänd, nästan icke-existerande plats löser på så vis upp utsagan i raden ovanför. Deras närvaro märks, men samtidigt inte, ungefär som de långsamma klimatförändringarna.

4.1 Omvärldar

Varje forskare måste vara medveten om att hen aldrig själv kan höra, se eller känna [djurens omvärldar]; hen måste dessutom hela tiden vara tydlig med att de begrepp som används för att tolka naturen inte är några naturliga principer, utan mänskliga verktyg.⁶⁵

I den lilla, illustrerade boken *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen* argumenterar den tyske zoologen och biologen Jakob von Uexküll (1864-1944) för en ny metod att studera djur – inte som objekt framför den antropocentriske vetenskapsmannens blick, utan som subjekt i sina egna världar. Genom att studera deras relationer till sin miljö och de objekt som uppträder i den, kan forskaren få en – visserligen vag – inblick i hur världen ter sig för djuren, utan att behöva sträcka sig till gissningar kring deras inre liv och mentala förmågor. Hans syn på djuret står i tydlig opposition till den kartesianska föreställningen om djuret som en maskin:

För fysiologen är varje organism ett objekt som befinner sig i hens människovärld. Fysiologen undersöker organismens organ och deras samverkan som en tekniker utforskar en för hen okänd maskin. Biologen, däremot, utgår från att varje organism är ett subjekt som lever i sin egen värld, vars medelpunkt den själv utgör. Den bör därför inte liknas vid en maskin, utan med maskinisten som manövrerar maskinen.⁶⁶

Uexkülls teori om djuren har haft ett inflytande på flera av nittonhundratalets filosofer, och har även plockats upp i den posthumanistiska teoribildningen.⁶⁷ Genom att fokusera på något han kallar

65 Thure von Uexküll i sin inledning till Jakob von Uexküll & Georg Kriszat, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen*, Frankfurt am Main 1983, s. XLIf, min översättning.

66 Uexküll & Kriszat, s. 7f, min översättning

67 ”Within continental philosophy alone, he has appeared in many of the more formative thinkers of the twentieth century, including Martin Heidegger, Ernst Cassirer, Hans-George Gadamer, José Ortega y Gasset, Jaques Lacan,

verkorgan (*Wirkorgan*) och märkorgan (*Merkorgan*) beskriver Uexküll djurens liv utifrån deras perception av och interaktion med det han kallar deras omvärld (*Umwelt*). Han liknar denna omvärld vid en såpbubbla som omsluter organismen; endast inom denna bubbla ger sig världen till djuret. I en fladdermus bubbla ingår exempelvis signaler som utgörs av ultraljud, i en människas bubbla ingår signaler som baserar sig på de färgtoner som våra ögon kan uppfatta. Utanför dessa subjektiva världar finns den objektiva omgivningen, om vilken vi inte kan veta någonting. Uexkülls teori stödjer sig på Kants filosofi om verklighetens subjektiva karaktär och tinget-i-sig.⁶⁸ Genom att studera djurens organ och receptorer kan biologen förstå hur en specifik djurart lever sitt liv, vilka signaler som är betydelsefulla för den och vad som får den att reagera på ett särskilt sätt.

Jag menar att djurskildringarna i *Liknöjd fauna* visar på ett inflytande (antingen direkt eller indirekt) från Uexkülls idéer om organismernas subjektiva världar och samspel. Om vi återgår till den första dikten i första sviten, där en ödla springer och sprängs, för de tre sista raderna ("Vems vibbar/ började/ vibba") tankarna till Uexkülls modell för subjektets interaktion med ett objekt i sin omvärld (se fig. 1). I de första raderna utgör ödlan subjekt. I de tre sista raderna är däremot subjektplatsen vigd åt en fråga: "vems vibbar". Ödla blir här ett objekt vars sprängning utgör en *Merkmal*, en signal, som plockas upp av subjektets receptor – vibbarna börjar vibba. Dikten visar ett utsnitt av samspelet mellan organismer, omskriven i poetisk form. Samtidigt finns möjligheten att läsa djurens uexküllska solipsism som bärande på en metapoetisk kommentar: vad har poesin för förmåga att kommunicera, att skapa kontaktytor mellan alla subjektiva världar? Ödlans sprängning signalerar då snarast ett försök att nå utanför sin bubbla, att spränga sig genom gränsen för att någon ("vem") ska kunna känna något, begripa något, genom vibbar av kommunikation.

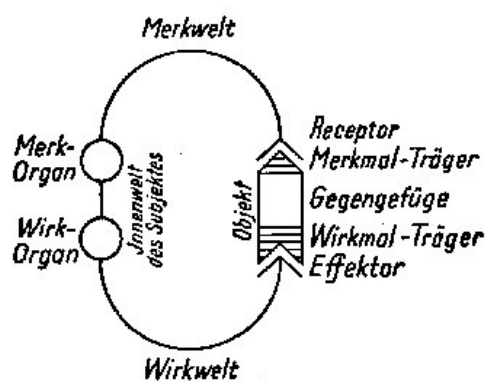


Abb. 3. Funktionskreis

Fig. 1, Uexküll & Kriszat, s. 11

Maurice Merlau-Ponty, Georges Canguilhem, Gilles Deleuze, and Giorgio Agamben", skriver Brett Buchanan i *Onto-Ethologies*, New York 2008, s. 3.

⁶⁸ Uexküll & Kriszat, s. 14.

När man väl identifierat möjligheten att läsa dikterna i *Liknöjd fauna* med en Uexküllsk blick, uppvisar många dikter sådana skildringar av organismer och samspelet dem emellan. I andra diktsvitens första dikt (här citerad i sin helhet) heter det att ”Alla prasslar/ Alla väser/ Alla bufflas, / påsbråkar,/ blåstirrar/ blickavglangs,/ går därifrån/ Utsprötar/ väsensskilda skogsstreck/ grönskimrande glödkanaler – // Under ljuskupolen/ av samma mothjärna/ oformliga avmätt/ och inomhatisk: // Ingen är död nu igen” (s. 25). Här trängs organismer, de interagerar och ignorerar varandra. Det finns en distans, en väsensskildhet, istället för förståelse. Dessa ”väsensskilda skogsstreck”, tillsammans med ”ljuskupolen/ av samma mothjärna”, leder associationerna till Uexkülls bubblor.

För att komma ifrån den antropocentriska tendensen att tillskriva naturen och djuren en teleologisk drivenhet, en strävan efter att uppnå mål, så beskriver Uexküll djurens (med undantag för de som faktiskt uppvisar målinriktning) handlingar som delar av en plan.⁶⁹ Denna planmässighet kan liknas vid en musikalisk komposition där samspelet mellan organismernas subjektiva världar präglas av kontrapunkt.⁷⁰ I *Liknöjd fauna* beskrivs ofta hur djurkroppar rör sig kring och mot varandra på ett systematiskt, planmässigt sätt: Katter ligger ”i symmetriska förhållanden ... på toppen av/ varandras/ tomma inte” (s. 53). Som jag tidigare nämnt menade Beckman att Bergs poesi påminner om arkitektur, och Berg har själv sagt att hon vill skildra naturen som koreografi eller arkitektur.⁷¹ Genom att beskriva djuren som subjekt i strukturer (stämmor i en musikalisk komposition, rörelser i en koreografi, etc) möjliga att studera utifrån kan man kanske finna en utväg från de antropocentriska traditioner som skildrar djur antingen som organiska maskiner eller antropomorfa projektioner.

I en dikt i *Liknöjd fauna* heter det: ”Att få säla/ på ett sälblock/ flyta/ på ett flyttblock” (s. 29). Berg gör här säl-varat till ett verb, ”säla”; det blir en performativ akt snarare än en fixerad essens, ett reifierat objekt. Samtidigt blir blocket – ett isblock? – ett ”sälblock” när det används för denna aktivitet. En varelse blir en säl genom att säla, ett block blir ett sälblock genom att denna aktivitet utförs på detta block.⁷² ”Inte alla ting/ har ett psyke” (s. 27) heter det i en dikt som skildrar ett ekosystem myllrande av olika odefinierade organismer – djuren, eller vad det nu är, beskrivs i

69 Uexküll & Kriszat, s. 50.

70 Buchanan, s. 25ff.

71 Berg säger dessutom själv i en intervju att hon vill skildra naturen just som koreografi eller arkitektur, eftersom naturen för henne främst handlar om rumslighet. Se Grive, s. 28.

72 ”In der Hundewelt gibt es nur Hundedinge, in der Libellenwelt gibt es nur Libellendinge” skriver Thure von Uexküll i inledning till *Streifzüge...*, s. XXXVII.

form av rörelser och relationer till sin omgivning snarare än som arter, och deras varan kan bekräftas utan att tillskrivas mänskliga former av intelligens. I sviten ”Häst & hund” gestaltas hundens vara utifrån dess relation till sin omvärld. En dikt beskriver hur en

Hund luktar
på en häst
med perfekt
känsla för timing –

har den försvunnit
in i en värld
den aldrig kommer
att komma ur? (s. 65)

Bilden är nog bekant för varje person som befunnit sig i stallmiljö, där hästar och hundar (och människor!) samsas över artgränserna, ibland på till synes obegripliga sätt. Med Uexküll kan man förstå dikten som att hunden och hästen är delar av varandras omvärldar eller bubblor; deras varan sammantrasslade i en symfoni eller koreografi där hunden har perfekt gehör (”timing”) för hästen som ett objekt i hundens omvärld.

Ett ytterligare exempel på hur Berg försöker demontera det antropocentriska perspektivet genom att gå in i djursubjektens omvärldar finns i två på varandra följande dikter där det beskrivs hur färgen neongul uppfattas av omänskliga ögon: ”Det är livsavgörande/ att ha reflexväst/ Du vet ingenting/ om ögon du/ vet ingenting/ om fosforescensens/ smärta” (s. 79) och på den följande sidan: ”Den gula färgen/ pratar,/ långt bort/ från den sällskapssjuka/ mänskokroppen// Ingen vet/ hur man ska/ lyssna// bara möblerna/ är här” (s. 80). Det är möjligt att ”möblerna” här är en allusion till Karin Davies artikel ”Thinking Like a Chicken”, där hon återger hur ekofilosofen Aldo Leopold menar att det är lika meningslöst att tala om kycklingars och köttkalvars naturliga beteenden som det är att tala om stolar och bords dito.⁷³ I vilket fall, beskrivs här hur den gula färgen blir en signal, en ”Merkmal” med Uexkülls ord, som talar till de organismer som kan uppfatta den – de organismer som har receptorer att uppfatta det gula.

4.2 Naturdikten som kollage

Huruvida Berg faktiskt har läst Uexküll är oklart, men det är möjligt att hon kommit i kontakt med hans idéer via någon av de teoretiker och filosofer som traderar dem. Det kan i alla fall med viss säkerhet sägas att *Liknöjd fauna* till stor del är uppbyggd av citat och allusioner, att Berg i denna

⁷³ Davies, ”Thinking Like a Chicken”, s. 194.

diktsamling medvetet använder sig av kollageteknik. I många av dikterna pågår ett intertextuellt utbyte med filmer, böcker, nyhetsrapporter och diskurser som ger dikterna, med deras horisontella minimalism, ett vertikalt djup.

I *Poetic Animals and Animal Souls* skriver Randy Malamud om den engelska poeten Marianne Moores poesi, vars många djurskildringar är resultat av ett återvinnande av funnet material snarare än direkta upplevelser: tidningar, anekdoter, encyklopedier med mera bistår poeten med information och anekdoter om olika djur, som hon inkorporerar i sina dikter. Genom denna kollageteknik, en sorts *bricolage* där redan tolkat material återvinns, understryks avståndet till originalet och fokus riktas därmed mot den moderna människans avstånd till djuren, menar Malamud.⁷⁴ Poeten demonterar sin auktoritet över dikten och låter olika röster och perspektiv brytas mot varandra; hon använder de subjektiva kulturella filter som ”protect us from the threat of wholly wild nature and that are essential to representation” och hon gör så ”in ways that never presume completely to control or possess nature and that expose repeatedly but with anxiety the illusions of art.”⁷⁵ Djuren i Moores poesi är dessutom svåra att se, de är inbäddade i sina omgivningar såväl som i människans föreställningar om dem. Moore liknar själv sin poesi med fossiler och med flugor fångade i bärnsten, och Malamud menar att detta understryker en ”indirectness” som är karaktäristisk för hennes poetiska djur.⁷⁶ Medieringen blir synlig i sig själv genom remedialiseringen, synlig som den gyllene bärnstenen som omsluter flugan.

Malamuds läsning av Moore kan ge en användbar ingång till studiet av Bergs poetiska metod som den uttrycks *Liknöjd fauna*. I sina tidigare diktsamlingar har Berg frekvent använt sig av metonymiskt motiverade neologismer, ord som enligt henne bättre beskriver verkligheten än de söndernötta som återfinns i vardagsspråket. I *Liknöjd fauna* kombineras Bergs egna hittepåord med fraser tagna från böcker, filmer och samtidsdiskurser. Dessa knyter ofta an till verk som på olika sätt behandlar frågan om den mänskliga naturen, om djur och människans relation till dem och till naturen. Därmed är en genomgång av de mest framträdande intertextualiteterna nödvändig för en meningsfull analys av *Liknöjd fauna*.

I en dikt heter det att ”I underhugget växer mossan/ under ett ögonblick/ tittar något annat på mig/ genom katten” (s. 30). Detta läser jag som en allusion till Derrida, som i sin föreläsning *The Animal That Therefore I Am* använder sig av mötet mellan sitt nakna jag och en katt som ett konkret exempel på djuret som den andre: ”It has its point of view regarding me. The point of view of the

74 Malamud, s. 97.

75 Ibid.

76 Ibid, s. 104.

absolute other.”⁷⁷ Denna bottenlösa blick synliggör för Derrida människans avgrundslika gräns, den avslöjar det inhumana eller ahumana, människans slut.⁷⁸ Derrida menar att det endast finns två typer av diskurser kring djuret: den som förs av de som studerat ”djuret” utan att låta sin blick möta dess blick, de som aldrig blivit sedda i sitt seende av djuret och inte erkänner möjligheten att djuret skulle kunna ha något att säga till dem. Till denna kategori hör forskare och vetenskapsmän i en lång tradition. Det är den andra sortens diskurs, som hör till poeternas och profeternas område och som är betydligt mindre utforskad, som Derrida är intresserad av att ägna sig åt.⁷⁹

Derridas text har varit mycket inflytelserik inom det akademiska studiet av djuret ur idéhistoriska och filosofiska perspektiv. I *Liknöjd fauna* är just blicken på djuren, och djurens återblickar, ett centralt tema. Men medan Derrida verkar anta att djuren är intresserade av att kommunicera med människor, tecknas hos Berg en högre grad av skepsism mot att artöverskridande möten skulle ha något innehåll utöver de koreografiska eller arkitektoniska strukturer de skapar. Att tillskriva mötena för stor betydelse kan innebära att människan projicerar sina egna föreställningar på den andre. I *Liknöjd fauna* heter det inte att den andre tittar på diktjaget, utan ”något” annat. Vi kan inte veta vad detta något är; dikten väjer för att bekräfta läsarens föreställningar om kattens vara, och därigenom förtingliga det. Derrida skriver också att kattens existens vägrar låta sig konceptualiseras.⁸⁰

En person som upprepade gånger citeras i *Liknöjd fauna* är Werner Herzog (1942-).⁸¹ Regissören, som har gjort ett flertal filmer där människans relation till den vilda naturen är central, har en oromantisk, snarast cynisk syn på naturen som likgiltig snarare än ömsint. I dikten ”Halogen Kompitens” deklamerar hönsen att ”Vi är den utmattade socialpornografins värdegrund åt the Overwhelming Indifference of Ingen” (s. 102). Den engelska frasen lånar Berg från slutscenen i *Grizzly Man* (2005), en dokumentär om Timothy Treadwell som under ett antal somrar levde i vildmarken i Alaska för att komma i kontakt med de grizzlybjörnar vars gemenskap han uppfattade som ett naturens botemedel mot den kultur som orsakat honom mycket smärta. Filmen består till största delen av Treadwells eget efterlämnade material, som Herzog redigerat och delvis försett med en voice over. Resultatet är en melankolisk dokumentär med ett tragiskt slut: Treadwell och hans flickvän attackeras och äts upp av en grizzlybjörn. I slutet av dokumentären reflekterar Herzog över materialet och över Treadwells försök att förstå och bli en del av björnarnas hemliga värld: ”And

77 Derrida s. 11.

78 Ibid s. 12.

79 Ibid s. 13f.

80 Ibid, s. 9.

81 Berg anger själv Herzog som en förebild vid skrivandet av *Liknöjd fauna*. Se Grive, s. 29.

what haunts me is that in all the faces of all the bears, I discover no kinship, no understanding, no mercy. I see only the overwhelming indifference of nature ... it is not so much a look at wild nature as it is an insight into our self, into our nature.”⁸²

Detta påminner mycket om hur Berg förhåller sig till andra medvetanden; med en ovilja att oreflekterat projicera sina egna föreställningar om empati och gemenskap på dem. Samtidigt visar *Liknöjd fauna*, som jag visade i föregående kapitel, på en vilja att ändå skildra dessa andra livsformer och artöverskridande relationer – den ”annorlundaheternas krassa, praktiska samsande” som hon ser hos hästen och getterna. Hur Berg använder sig av Herzogcitaten är intressant: i sin dikt har hon substituerat originalreplikens ”nature” med ”Ingen” – en negering som leker med svårigheterna att definiera naturen: ”Ingen” blir en platshållare, ett pronomen som visar vad naturen blir för människan när den tvättas ren på antropomorfa drag, från människans projiceringar och föreställningar. Osynligt i innehåll men närvarande i den grammatiska strukturen.

Detta ”Ingen” framträder på flera ställen i dikten, i olika variationer. Första diktsviten har, som jag redan nämnt, titeln ”Ingens känslor”, andra sviten heter ”Ingen förstår varandra” och fjärde sviten heter ”Ingen vill ha sällskap av vanedjur inomhus”. Utöver dessa titlar så förekommer ”Ingen” upprepade gånger i dikterna, både i ”Höns Kören” och i sviterna. Exempelvis: ”Ingen är död nu igen” (s. 25), ”Ingen är alltid åt ett annat håll” (s. 21), ”Ibland är Ingen även kallad Daggmask” (s. 56), och den tidigare citerade epigrafen till första sviten. Detta Ingen intar subjektsplassen i en mängd olika fraser, och verkar ibland peka mot en individ, medan det vid andra tillfällen snarare kan ses referera till ”naturen”, som i Herzog-citatet.

Det är måhända en förenkling att säga att citatet ger en nyckel till hur detta ”Ingen” ska läsas; förmodligen är det högst medvetet använt på olikartade sätt, i linje med Bergs ironiska förhållningssätt till naturen och diktningen. Men samtidigt understryker det svårigheten att upprätta en distinkt gräns mellan Individen och Naturen, eftersom varje individ, varje organism, är natur. Naturen blir ingen, den som ständigt är där, här, men som inte syns eftersom det inte finns någonting som den – i strukturalistisk mening – kan jämföras med, framträda mot. Detta påminner om den citerade dikten som beskriver lågtryckets operceptibla existens. Naturen finns, men den är ingenting vi kan fånga i handen eller i texten. Den är Ingen – som ibland framträder som en individuell organism, ibland som en synonym för ”Alla.” Även om Berg själv säger sig föredra begreppet ”natur” framför ”miljö”, problematiseras även Naturen som begrepp i *Liknöjd fauna*, Berg till och med undviker (ofta, men inte alltid) att nämna ordet och använder sig istället av

82 *Grizzly man*, Werner Herzog (reg.), Atlantic Film 2005, min transkribering.

omskrivningar.

Ett annat citat från Herzog återfinns i en dikt som i sin helhet lyder ”Fågelsommaren/ är här nu/ med sitt heltäckande/ kodsysteem// I don't think/ they sing/ They just screech/ in pain” (s. 31). De fyra sista raderna kommer från Les Blanks dokumentär *Burden of Dreams* (1982), där Herzog håller en monolog om naturens likgiltighet och sin ovilja att projicera mänskliga föreställningar om empati och harmoni på den regnskog där han befinner sig för en filminspelning. ”The birds are in misery”, säger han, ”I don't think they sing, they just screech in pain.”⁸³ Samtidigt beskriver Herzog sin egen mänskliga föreställning om den vilda naturen, som förbannad och ondskefull.⁸⁴ I dikten fungerar citaten som en motröst mot tendensen att i den vilda naturen se skönhet och gemenskap, projektioner som, enligt Berg, snarast riskerar att göra naturen till ännu en vara på den senkapitalistiska upplevelsemarknaden. Men dikten öppnar upp för andra tolkningar av fågelsången än Herzogs: i diktens första vers beskrivs den som ett kodsysteem. Att det är heltäckande kan innebära att det är hermetiskt slutet: det är ett språk, kanske ett estetiskt utformat men slutet kodsysteem som varken människan eller andra arter kan lära sig eftersom vi saknar ingång.

Fåglarna som smärtfyllda, eller snarare onda, återkommer i en annan dikt, då i form av ett citat från Rainer Maria Rilkes *Duinoelegier*:

Ingolen haltar
som sombi i shining
Vi blänger på varandra
rakt genom en Ängel
Det spårsäkra djuret
bland levandelik,
nästan dödande fåglar

Rulke är inte min vän
Ingen humär är min vän
I Ingen har ingen En vän
utom ögon i droppen

De lurviga ljuden
rakt inne i droppen,
högt sloge vårt eget hjärta
oss då till döds:

i vår labratomi,
vilka är vi? (s. 117)

83 *Burden of Dreams*, Les Blank (reg.), Flower Films 1982, min transkribering.

84 Man kan fråga sig huruvida Herzogs påstående om fåglarna inte innebär en form av antropocentrism – varför skulle fåglarna inte sjunga, varför skulle de inte ha ett sinne för estetik?

Förutom den uppenbara allusionen i det felstavade ”Rulke” (där felstavningen blir ett sätt att visa respektlöshet gentemot en kanoniserad författare) så förekommer direkta citat från Erik Lindegrens tolkning av dikterna. I första elegin kan man läsa:

... Ack, vem förmår vi då
vända till vårt gagn? Ej änglar, ej människor,
och de spårsäkra djuren de märker nog,
att vi ej hör riktigt säkert hemma
i vår uttydda värld ...⁸⁵

och i den andra heter det:

Förfärande är var ängel. Och likväl, ve mig,
åkallar jag er, själens nästan dödande fåglar,
trots vad jag vet. [...]
Toge nu ärkeängeln, den hotande, bortom stjärnorna,
blott ett steg i vår riktning: högt sloge vårt
eget hjärta oss då till döds. Vilka är ni?⁸⁶

I Rilkes *Duinoelegierna* kontrasteras det mänskliga varat med djurens, men också med änglarna och dockornas existenser. I den åttonde elegin beskrivs hur människan går baklänges genom livet, med ryggen vänd mot det öppna, med möjlighet att se denna öppenhet endast som återspeglningar i djurens och barnens ögon.⁸⁷

Berg har själv skrivit att hon inte förstår sig på Rilke, men väljer här att ändå låta sin dikt gå i dialog med *Duinoelegierna*.⁸⁸ Även Berg ser i barnen och djuren alternativ till den socialiserade människans existens. Möjligtvis tyder hänvisningarna till Rilke på att Berg läst Agambens bok, där även Uexkülls idéer presenteras. Det som står klart är, att precis som Moore använder sig Berg av redan existerande texter, som i *Liknörd fauna* omformas, klipps ihop och kommenteras; snarare än att skildra djur-som-djur och natur-som-natur återger och remixar dikten redan existerande diskurser kring dessa begrepp.

Den citerade dikten präglas av en annan viktig intertext, som här skrivs ihop med allusionen till Rilke: Mary Shelleys *Frankenstein*. ”Ingolen” kan på samma gång läsas som en referens till änglarna hos Rilke, till ”Ingen” som i Herzog-citatet substituerar naturen, och till Ingolstadt, som är

85 Rainer Maria Rilke, *Duinoelegierna*, Stockholm 1967, s. 33.

86 Ibid, s. 41.

87 Agamben menar att denna dikt var betydelsefull för fenomenologen Martin Heideggers filosofi. Han protesterade dock mot att det skulle vara *djuret* och inte människan som hade tillgång till varats öppenhet och vände istället tillbaka den hierarkiska ordningen och frantog djuret dess *dasein*, dess vara-i-världen. Agamben, s. 57.

88 Berg, *Ugglan*, s. 11.

den sydtyska stad där professor Frankenstein skapar sin monsterverelse, det monster som i berättelsens vidaretradering kommit att överta sin skapares namn. Medan Rilke skriver om änglar, dockor och djur som varan-i-världen annorlunda än människans, skriver Berg här dessutom in ett mer populärkulturellt fenomen, zombien – fast i Jack Nicholsons tappning i *The Shining*. En chimär uppstår, liknande det ursprungliga Frankenstein-monstret; ett kollage av fantasiskapelser.

När *Frankenstein* väl identifierats som en medvetet använd intertext, kan man se mer eller mindre tydliga allusioner till romanen (och filmen) på många ställen. Den tidigare citerade epigrafen till första diktsviten kan förstås som ett kollage, där meningen ”Ingen vid oansvaret för ett infrakommunistiskt, / vegetariskt helkroppsspråk” bär associationer till Victor Frankensteins flykt från ansvaret att omhänderta sin skapelse – en skapelse som i romanen karaktäriseras som vegetarian. *Liknöjd fauna* handlar enligt texten på försättsbladet om naturens kyliga, empatilösa ordning där alla är den andre för varandra, och om en grupp hönor som i en hybrisartad protest vill upprätta en annan ordning, medan *Frankenstein* traditionellt har lästs som en romantikens protest mot industrialiseringen och vetenskapens hybris. Denna läsning av *Frankenstein* som en romantikens protest mot industrialiseringen är dock en förenkling, romanen visar snarare en tvetydighet och ambivalens inför vetenskapens framsteg och teknikens utveckling.⁸⁹ Monstret som skapas är inte ont i sig själv; det är människornas okänsliga behandling som traumatiserat honom och driver honom till ett hämndbegär. På så vis handlar romanen inte bara om vetenskapens faror, utan även om människans inkonsekventa moral och märkliga förhållningssätt till den förutsatta dikotomin mellan natur och kultur. Den skapade människan framstår som ett monster eftersom han är en sammansättning, en sorts cyborg, som helt förnekas möjlighet att uppfylla sina naturliga behov av närhet och vänskap. Människorna är inte intresserade av att ta reda på hur monstrets medvetande fungerar, hur världen ser ut från hans ögon, utan projicerar alla sina rädslor och fördomar på den normbrytande kroppen.

Liknöjd fauna samtalar därmed med Shelleys *Frankenstein* på flera plan. Hönorna – vars likheter med cyborgerna jag kommer att återkomma till i nästa kapitel – framstår i dikten som ganska monstruösa skapelser, som dessutom har hybris. De lånar egenskaper både från monstret och dess skapare, eftersom de både kan läsas som hönor och som en allegori för nyliberala män som driver på den ”kapitalistiska apokalypsen”. I den näst sista ”Höns Kören”-dikten heter det att ”Du finns inte mer. Du är Frankensteins mönster knycklar uppsprättat mot hjärnans hetta i Ingolstadt.” (s. 114)

89 Kim Hammond, ”Monsters of Modernity: Frankenstein and Modern Environmentalism”, *Cultural Geographies* 2004:2, s. 181-198.

De föregående diktsviterna utspelar sig i en bitande kyla: ”Långsamma djupminus/ fäster sin klirrande/ ordning” (s. 111) och även det är måhända en intertextuell referens till Frankenstein, vars ramberättelse utspelar sig på ett skepp på väg till Nordpolen, dit både monstret och Frankenstein är på väg i en hopplöst försök att (genom hämnd) ställa saker till rätta.

4.3 Vem älskar monstret?

I *Frankenstein* är människornas oförmåga att uppfatta monstret som en empatisk och välvillig varelse problemet. I *Grizzly Man*, däremot, skildras en man som antropomorfiserar icke-mänskliga varelser i en farligt hög grad. Att Berg använder sig av dessa två texter som material i *Liknöjd faunas* textmosaik är signifikant. Som jag kommer återkomma till i följande kapitel, är antropomorfism som förhållningssätt till naturen och som litterärt grepp något som Berg medvetet använder sig av och leker med. Precis som Herzog är Berg skeptisk mot att projicera ett överflöd av känslor på djuren, då även känslor och empati blivit en vara i kapitalismens regi. Som Frankensteins monster får uppleva, kommer människans empati ofta med en kravlista. Samtidsfenomenet ”gulliga djur på Internet” har omskrivits av Malamud, som kritiserar det som en form av förnedring, och av Morton, som skriver om det han kallar ”the power of the cute”: problemet med att människor älskar söta djur är, menar han, att de djur som inte passar in i mallen därmed glöms bort eller behandlas illa.⁹⁰

Bergs naturdikt visar på en medvetenhet om denna problematik. Istället för att betona någon form av söthet eller majestätisk skönhet hos djuren, lyfts snarare deras mer asociala, på gränsen till monstrosida sidor fram: ”Murmur står stel/ bistert beglodd/ En kryppla schattlar/ kvillersnabbt förbi”, ”Från bottarna av kreaturen/ rosslar ljudlöst gny”(s. 30), ”Blandformen/ mellan ugglor/spöke/ sitter stilla” (s. 32), ”Odjur Oljud Böl & vackra ynglar” (s. 59). Dessutom behandlas denna söthetens normativa kraft med en ironisk omvändning: i sviten ”Hönornas andedräkt” finns en dikt som i sin helhet lyder:

Happiness only
real when shared?
Å, människor är så söta.
Man blir alldeles rörd i hjärtat
av att titta på dem.
Särskilt när de äter.
Särskilt män som äter. (s. 42)

⁹⁰ Malamud, *An Introduction to Animals in Visual Culture*, Basingstoke 2012, s. 12; Morton, *Ecology Without Nature*, s. 159

Den första meningen är en samtidsklyscha, som här blir en fråga. Människor, särskilt män, blir gulliga objekt, på samma sätt som djur, eller barn. En fråga som aktualiseras i denna dikten, är vems rösten är. Vem är det som ställer frågan? Vem är det som tittar på människorna, på männen? I och med att hönorna är antropomorfa i ”Höns Kören”, är det kanske de som talar här. Men hönorna talar inte i jagform i den aktuella diktsviten, och detta ”Man” blir därmed ett kryptiskt stilbrott. Det kan fungera som en uppmaning till läsaren att reflektera över vem det är som talar i dikten. Att minnas att det hela tiden finns en människa bakom texten, eller snarare flera människor bakom, i och framför texten: Aase Berg som skrivit den, det mänskliga samhälle den uppstått i, och läsaren själv.

I *Liknöjd fauna* problematiserar Berg människans tendens att omhulda vissa djur som gulliga, medan andra – liksom Frankensteins monster – förpassas till andra kategorier. Jag kommer att diskutera ”Höns Körens” uteslutningsmekanismer i nästa kapitel, men vill här kort ta upp ett exempel på hur det Morton skriver om söthet och dess exkluderande karaktär återfinns i *Liknöjd fauna*. I en ”Höns Kören”-dikt heter det att ”Vi tillägnar vårt Oss åt Ämpati. Vi har 12 kr på vårt förmåns konto. Vi är vid behov omtyckande av exempelvis handikappade och duvor utan armar & ben” (s. 56). På nästa sida parodieras köttindustrins diskurs: några av slaktgrisarna döps och antropomorfieras och ”De föder barn som ska dö, men det gör ingenting, samlagets lunga häver sig ännu” (s. 57). Genom att olika röster och perspektiv bryts mot varandra framträder det absurda i människans förhållningssätt till djur: vissa är gulliga, som männen som äter, eller värda ömsint vård, som skadade duvor – andra är som ”Kötts Gris” som ”slappar dumsnällt” (s. 57) och kan dödas utan moraliska kval. Som jag kommer återkomma till i nästa kapitel, föreligger här en föreställning om natur och kultur, där den vilda naturen – grizzlybjörnarna – tenderar att sättas på en piedestal och beundras med längtansfyllda (och inte sällan antropomorfiserande) blickar, medan blandformer av kultur och natur – det skapade, domesticerade djuret; Frankensteins monster och slaktgrisen – blir avvikande element i det antropocentriska väldet, livsformer utan egenvärde.

Djuren i *Liknöjd fauna* är varken internetfenomenens gulliga, rumsrena husdjur, Treadwells majestätiska naturvarelser eller Herzogs nästan demoniserade icke-människor. Däremot lånar de egenskaper från alla dessa föreställningar om djuren. För även om en del av dikterna visserligen kan läsas som naturbetraktelser med mimetiska skildringar från den gård i Hälsingland där författaren bor, så är det främst som diskurs som djuren framträder. Berg har som tidigare nämnt själv sagt att hon vill gestalta naturen som arkitektur, och *Liknöjd fauna* är medvetet uppbyggd som en *arkitext* där olika diskurser, genrer och kategorier staplas på och bredvid varandra. Dikterna rör sig mellan

och genom olika omvärldar, men genom stilbrott, citat och allusioner tvingar Berg läsaren att komma ihåg att dikten är ett mänskligt verktyg – ett sätt att begripliggöra och förhålla sig till naturen. Dikten kan med olika medel tränga bort det mänskliga subjektet till sina yttre gränser, men aldrig eliminera det. Dikten kan säga något om omvärldarnas myller och organismernas interaktioner, men aldrig ge en adekvat förståelse för hur det är att vara, exempelvis, en katt.

5. Hönskören. Fåglar i människoblivande

Hennes enda fördel är att det finns så många hönor: tuppar en av så kommer i samma ögonblick en annan och så gott som identisk att inträda i den förstas ställe.

- Clarice Lispector, ur ”Hönan”

Vi är legio för vi är många

- Aase Berg, ur *Liknöjd fauna*

Om skapelseberättelsen skrevs om till att sätta människan i Guds roll, som skaparen istället för skapelsens krona, vilken djurart skulle då ta över vår titel? Jag ställer denna retoriska fråga endast för att få ge min kvalificerade gissning på svaret: hönan. Hönsläktet är nämligen den djurart där människans domesticering nått allra djupast in i djurets genetiska material, så till den grad att hönsindustrin idag gestaltar de hönsraser de säljer som laboratorieskapade varelser (”värphybrider”) snarare än djur med medvetanden och sinnesförmågor. Hönan har blivit en människans skapelse, en hybrid mellan teknik och organism – en cyborg.⁹¹ Den moderna hönsindustrin tog fart efter depressionen i USA och blev snabbt en massindustri, där ett intensivt arbete las ner på att kartlägga hönans biologi, och hönan var också den första art vars genom kartlades i sin helhet. Denna hönsindustrins karaktär av massproduktion har förvandlat hönans roll i den västerländska kulturen från en respekterad varelse vars ägg i många kulturer symboliserar liv och pånyttfödelse, till en lågstatusvarelse vars liv – ekonomiskt såväl som moraliskt – är värt knappt någonting.⁹²

Samtidig finns en motrörelse. Bland ekofeminister lyfts hönan inte sällan fram som ett offer för en patriarkal och primitivistisk tendens inom ekosofin, att värna om ”vilda” djur och ”naturliga” ekosystem, på bekostnad av de individer som av tradition är feminint kodade och som anses

91 Michael J. Watts, ”Afterword: Enclosure”, C. Philo & C. Wilbert (red), *Animal Spaces, Beastly Places: New geographies of human-animal relations* s. 297f.

92 Som en bakgrund till hönan som biologisk såväl som kulturell varelse har jag bland annat använt mig av Annie Potts, *Chicken*, London 2011.

sönderdomesticerade och därmed utan ekologiskt värde.⁹³

I *Liknöjd fauna* träder en grupp hönor fram som en förgrundskaraktär mot den bakgrund som utgör diktsamlingens lantliga scen. Till förlaga för diktens hönor står Bergs egna hedemorahöns, men motivet passar också in i Bergs poetik: som Eva Ström noterar i sin recension av *Liknöjd fauna*, har Berg ett ”sinne för djupdykningar i lågstatusbranscher som kitschig populärkultur.” Uttryck som ”hönshjärna” och ”hönskackel”, vilka även har sina motsvarigheter i engelskan, ger antydningar om hönans status i den västerländska kulturen, och blir i Bergs dikter till föreställningar att utgå ifrån men också att ifrågasätta och demontera. Hönans förknippning med artificialitet och cyborger är också kongenial med Bergs poetik, och passar tematiskt in med *Liknöjd faunas* problematisering av naturbegreppet.

I detta kapitel kommer jag diskutera de dikter där ”Höns Kören” talar. Dessa består av prosadikter som ryms på en sida vardera, placerade en för sig eller i par, och utmärks typografiskt genom större typsnitt och titlar. Dessa dikter utgör en slags motröst mot de övriga dikterna, och bär en viss likhet med kören i det grekiska dramat så tillvida att de är kommenterande, reflekterande. Medan de andra dikterna, som vi såg i förra kapitlet, präglas av ett dolt subjekt som beskriver djur och naturmiljöer indikativt, innehåller dessa dikter ett tydligt diktjag i plural – ett *vi*. Jag kommer att ge en bakgrund till begreppet och greppet ”antropomorfism” för att sedan undersöka hur *Liknöjd faunas* samhällssatiriska drag hänger ihop med antropomorfiseringen av hönorna och vad detta har för bäring på diktsamlingen i sin helhet.

5.1 Vem är vem i härmningen? Antropomorfa hönor

Om inte bara Kants autonoma, rationella subjekt utan även *människan* är en konstruktion – vad kommer då efter subjektet? Frågar sig Cary Wolfe i ett kapitel ur sin bok om posthumanistisk teori, där han bland annat diskuterar autistens världsuppfattning.⁹⁴ Som jag tidigare nämnt är Aase Berg intresserad av alternativa medvetandeformer, där det autistiska eller psykotiska varat blir flyktlinjer från ett alltför likriktad samhälle och utslätat språk. Men hönorna i *Liknöjd fauna* betar sig misstänkt mänskligt, de talar i kör och ägnar sig åt typiskt normalmänskliga aktiviteter, såsom aktiespekulation. Varför normaliserar Berg här den andre genom antropomorfism?

Antropomorfismens historia i den västerländska kulturen börjar inom religionen, och syftar

93 Se exempelvis Karen Davis tidigare nämnade essä ”Thinking Like a Chicken”, eller Donna Haraway, *When Species Meet*.

94 Cary Wolfe, ”Learning from Temple Grandin: Animal Studies, Disability Studies, and Who Comes after the subject” i *What Is Posthumanism*, s. 127-142.

då på akten att tillskriva Gud mänskliga attribut. De teologer som kritiserade förmänskligandet av Gud tvingades konfrontera problemet att en icke-antropomorferad Gud tenderade att sakna alla egenskaper. Ett liknande problem uppstår när djur tillskrivs mänskliga egenskaper.⁹⁵ Det finns dock ingen självklar lista med sådana ”mänskliga egenskaper”; det är ytterst omstritt vilka egenskaper som människan är ensam om, och vilka vi delar med andra arter. Antropomorfism som grepp har kritiserats av naturvetenskaperna för att vara ovetenskapligt, men även från ett djurstudierperspektiv anses det inte sällan vara ett vanskligt grepp, då akten att projicera mänskliga drag på andra djur i sig är en form av antropocentrism. Men, i likhet med den egenskaplösa guden riskerar djuren att bli tomma behållare ifall antropomorfism klassas som en förbjuden strategi i språkliga och kulturella representationer av djur. Och än mer viktigt att poängtera är, att för att överhuvudtaget kunna tala om antropomorfism måste man först förutsätta vissa egenskaper som är uteslutande mänskliga.⁹⁶ Man kan konstatera att antropomorfism i vissa fall är pragmatiskt nödvändig för att den underlättar för människan att känna empati med individer av andra arter. Eller som Jane Bennett, professor i politisk teori, uttrycker det: We need to cultivate a bit of anthropomorphism – the idea that human agency has some echoes in nonhuman nature – to counter the narcissism of humans in charge of the world.”⁹⁷ Så hur kan poesin förhålla sig till denna paradox – att diskursiva framställningar av djur riskerar att antingen bli antropomorfa projektioner, eller tömda på innehåll?

Liknöjd fauna uppehåller sig just i denna paradox genom att Berg använder sig av olika strategier för att representera djuren. Hönorna i ”Höns Kören” talar i en kör och de reflekterar över sin existens (”Vi spöglar oss i själva”) och dess slutpunkt (”Vi deklamerar att Vi har ett flertal känsligt objektiva känslor inför döden”). Verbalt, symboliskt språk och reflexivt självmedvetande brukar hållas som egenskaper vilka skiljer människan från andra djur. Antropomorfiseringen av hönorna i *Liknöjd fauna* är dock inte en statisk och enkelriktad process. Istället är dikterna i ”Höns Kören” uppbyggd kring ett narrativ där deras självreflexivitet och körsång/diktning är under förhandling, de vill upprätta ”en ny ordning” i protest mot den objektiva ödslighet som skildras i de andra dikterna och som kan sägas utgöra hörnornas miljö eller omvärld. Detta narrativ framställs på bokens försättsblad, som en slags diktsamlingens synopsis formulerad i lakoniska påståendesatser: ”Liknöjd fauna är en slutgiltig sammanfattning av den kapitalistiska apokalypsen”, lyder det första

95 Garrad, s. 13ff.

96 Det är också därför Morton menar att det är antropocentriskt att ens använda begreppet ”antropocentrism”: det förutsätter en mänsklig essens och en privilegerad icke-plats som människan ifrån vilken människan kan anklaga andra för antropocentrism (*The Ecological Thought*, s. 76).

97 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, London 2010, s. Xvi.

stycket. I andra stycket beskrivs hur ”en grupp hönor med hybris och dyslexi” bestämmer sig för att protestera mot ”naturens oerhörda likgiltighet” genom att upprätta ett hierarkiskt samhälle ”med välutrustade pengar och känslor.” I tredje och sista stycket konstateras slutligen att händelseutvecklingen är negativ för hönorna: ”Tuppen är dålig och aktierna dimper.” Hönorna blir här, som recensenter såväl som Berndtsson påpekat, en transparent allegori för ett mänskligt, marknadsekonomiskt samhälle. Men det finns en diskrepans mellan denna paratext och själva diktsamlingen.

Denna diskrepans skulle kunna bero på förlagets försök att sälja boken som mer sammanhängande och intrigdriven än den är, men i sin recension av *Liknöjd fauna* hävdar Thomas Löthman att Aase Berg själv skulle ha försett dikten med denna ”förklarande notis”, eller åtminstone ”inspirerat” den. Han grundar detta påstående genom att hänvisa till Bergs ironiska livfullhet och intresse för pastisch och parodi.⁹⁸ Även jag menar att det sker en växelverkan mellan denna synopsis och diktsamlingens innehåll som förmodligen är ett medvetet drag från författarens sida. Bergs explicita avståndstagande från det kronologiska narrativet, vilket hon ser som en patriarkal konstruktion; hennes kritik mot försök att läsa in ”handling”, ”förlopp” och ”berättelse” i dikter eftersom dessa är ”kausala och kronologiska kategorier som står i motsättning till den asociala poesins avläsningsmetod”; samt hennes nämnda intresse för parodin, leder till den i sammanhanget rimliga slutsatsen att texten på försättsbladet är en del av verket som är avsedd att läsas ironiskt – som ytterligare en av de många röster och positioner som återfinns i *Liknöjd fauna*.⁹⁹ Då fungerar den som en understrykning av de kapitalistiska drag som hönorna förkroppsligar: en kärnfull säljtext som slätar ut diktens komplexitet, gör den till en reifierad vara redo att säljas på en marknad. Bergs hållande av narrativet som en ”patriarkal logik” binder också samman denna paratext med dikterna i ”Höns Kören”, där hönorna könar om sig själva: ”Vi vill samtidigt framhärda att vi inte är av honkön. Vi laborerar med hierarkier, alltså är vi män” (s. 103).

I ”Höns Kören” finns alltså en narrativ tråd (om än inte lika tydligt linjär som texten på försättsbladet vill framställa den) som fungerar som en kontrast till det kyliga och liknöjda förhållandet mellan organismer och miljö som skildras i de andra diktsviten. Hönorna representerar en rörelse från likgiltig samvaro till självreflexiv individualitet. *Liknöjd fauna* börjar med att hönorna presenterar sig själva och sin upphöjda plats i skapelsen: ”Vi tillhör Dynamiken på så vis att vi Är Hönor. Vi tillhör Dynamiken på så vis att vi gör livets liv” (s. 7). Detta ”livets liv”

98 Thomas Löthman, ”Naturen kacklar mot avgrunden”, *Tidningen Kulturen*, 2011-10-28.

99 Aase Berg, i *Double Room* 2004:4, från http://www.doubleroomjournal.com/issue_four/Aase_Berg.html, hämtad 2014-05-26; Berg, *Uggla*, s. 235.

associerar till ägget, som i många kulturer fått symbolisera just liv och pånyttfödelse. I en essä skriver Berg att hon ”skulle vilja [...] påstå att det i dagens läge inte går att skilja mellan att vara människa och att bli emotionellt och ekonomiskt uppskörtad på alla plan. Det finns ingen människa kvar att se”.¹⁰⁰ Idag föds värphönor upp vars liv har ett enda syfte: att producera så stora kvantiteter ägg som möjligt under sin (förkortade) livstid. Själva symbolen för liv har tömt hönans liv på all mening förutom produktionsvärdet.

Men i *Liknöjd fauna* ger alltså detta skapande av livets liv de antropomorfa hönorna hybris, och de börjar ägna sig åt mänskliga aktiviteter – de upprättar en marknad, de sysslar med aktier, de diskuterar energifrågan, de reser till Åre. Men samtidigt som Berg ger dessa hönor antropomorfa drag, utdömer Berg detta hönsens beteende som omänskligt – de blir ”ekonomiskt uppskörtade”, de blir varor på en marknad i en process som påminner om hur människor i dagens nyliberala samhället förväntas odla sina egna varumärken och göra sig attraktiva på en arbetsmarknad.

Hönorna är alltså, intressant nog, på samma gång i ett människoblivande, en antropomorf process, och i ett omänniskoblivande. Hönan som art är redan ekonomiskt uppskörtad, framavlad med högsta äggproduktion och köttvolym-per-krona i åtanke medan deras psykologiska välmående endast omtalas i en blek välfärdsdiskurs om hur stora burar eller ytor de har att röra sig på – kvantiteter snarare än kvaliteter. Hönorna i *Liknöjd fauna* kan läsas som metaforer för en typ av människa eller diskurs, men det handlar inte om en enkel allegori. På frågan om hon ser allegorin och satiren som möjliga vägar för att skapa politisk medvetenhet, svarar Berg att hon, när hon började skriva *Liknöjd fauna*, var förtvivlad och förbannad ”som vanligt när [hon] har med verkligheten att göra.” Hon började då skriva om hönor eftersom hon hade höns hemma och fascinerades av deras beteende. Hon beskriver hur hon uppfattade dessa hönor som ”extremt spänniga”, som ”kränkta vita män som inte fick äga” och vilka betraktade sig som ”skapelsens krona”. ”Jag tänkte på dem som män”, säger hon, ”eftersom de var så förtjusta i hierarkier.” Hon konstaterar att hönorna framstod som en bra bild av samhället eftersom hönornas hierarkier inte är statiska utan komplexa och inbegriper rollbyten – ett ”nyliberalt vinnarkoncept” som Berg knyter an till idén om ”the self made man” och en entreprenörsanda som hon ser breda ut sig allt mer i Sverige. Hon avslutar resonemanget med att konstatera att världen skulle gå under om den styrdes av hönor, ”Och det gör den ju. Den går under, och den styrs av hönor. Eller höntuppar.”¹⁰¹

Bergs kommentarer pekar mot att *Liknöjd fauna* inte bör läsas som en regelrätt allegori.

¹⁰⁰ Ibid, s. 64.

¹⁰¹ Grive, *10-tal*, s. 22.

Nationalencyklopedin definierar allegorin i litteratur och bildkonst som ”en berättelse eller skildring som vill åskådliggöra något annat än det som konkret framställs.”¹⁰² Det handlar om en enkelriktad rörelse från ordled till bildled, där en behållare (höna) fylls med mening (människa). Hönorna i *Liknöjd fauna* är dock mer än tomma, formmässiga behållare. Det finns en växelverkan mellan hönornas beteende och det fenomen som Berg säger sig vilja skildra. Som en replik på påståendet att djur i konst för det mesta reflekterar det mänskliga varat, skriver Malamud att ”there are two-way processes involved in the relationships between [people] and animals, art and reality, for using animals for certain purposes and encoding them in particular ways people inevitably affect the concept of a animal that they have.”¹⁰³ Malamud menar att konsten kan forma den värld från vilken den skapas, både i skapelseprocessen och i mottagandet av konstverket, och hans beskrivning av en semantisk växelverkan mellan människan och det porträtterade, ickemänskliga djuret är relevant för hönorna i *Liknöjd fauna*. Samtidigt som mänskliga egenskaper tillskrivs hönorna, överförs allt det hönan som art representerar, i form av genetisk manipulation, cyborgifiering och ekonomisk maximering, på människan som de sägs parodiera.

Hönskören kan läsas som hönor i människoblivande, men inte som människor i djurblivande. Det är en människans kolonialisering av naturen som beskrivs i en dubbelexponering: både i hönan – det ”riktiga” djurets kropp, och i ”Höns Körens” försök att upprätta en kapitalistisk världsordning. När Berg skriver att det inte finns någon ”människa kvar att se”, är det inte för att människan i detta fallet lämnat den mänskliga kategorin för ett frigörande annan-blivande, utan för att de blivit produkter, ting, siffror i en kalkyl, information i ett cybernetiskt flöde. Sammankopplingen mellan hönor och mänskliga entreprenörer är komisk eftersom hönan som art har en mycket låg kulturell status idag. Entreprenörerna blir hönshjärnor. Men samtidigt uppvärderas hönorna enligt samtidens föreställningar kring vad som har hög status – entreprenörer, exempelvis – när Berg visar på likheterna dem emellan. För att knyta an till Malamud och diktens potentiella *effekt*, så kan *Liknöjd fauna* sägas ge en motbild mot föreställningen om hönan som dum och själlös. Visst, hönorna i *Liknöjd fauna* är dyslektiska och tar sig an ett projekt som läsaren sannolikt inte sympatiserar med – men i den mån dessa hönor är tomma ”hönshjärnor”, är läsaren det i viss mån själv, såsom varande en individ i ett nyliberalt samhälle. Genom att antropomorfisera hönorna säger Berg inte endast något om ett mänskligt fenomen, utan diskuterar själva gränsdragningen och definitionen av det mänskliga och normala. Greppet används medvetet, ironiskt: Berg försöker inte

102 *Nationalencyklopedin*, ”allegori”, <http://www.ne.se.ludwig.lub.lu.se/lang/allegori>, hämtad 2014-05-25.

103 Malamud, *Poetic Animals and Animal Souls*, s. 57.

få läsaren att känna empati med hönorna genom att framställa dem som människolikt sympatiska. Men just genom att hon framställer dem som osympatiska, öppnar hon upp för ett ifrågasättande av vad kategorin ”människa” innebär, idag.

5.2 Vi spöglar oss i själva. Diktjagets instabilitet

Hur fungerar då Bergs sammanskrivning av höna och människa, och hur förhåller sig subjektet i ”Höns Kören” till sig själv och till de andra dikterna? Jag har identifierat hönorna som en kör som talar och refererar till sig själv i plural – de utgör ett diktvi snarare än ett diktjag. Användandet av ett vi är ovanligt för Berg: ”Berg använder i princip aldrig det för henne kvävande ordet 'vi'”, skriver Åsa Beckman.¹⁰⁴ För Berg symboliserar vi:et normalitetens förtryck, och så även i *Liknöjd fauna*: Vi:ets oförmåga att inkludera alla visar sig snart i dikten, när diktvi:et splittras.

I tredje ”Höns Kören”-dikten, heter det att ”Vi tycker att var och en ska sköta sitt och samverka som den Övergripande Individen”, och några rader längre ner: ”Ingen är alltid åt ett annat håll, det är bra. Säger dujaget som ännu inte helhjärtat utmattat känslan av värdering inför Ingens värdelösa värde.” Här har vi alltså att göra inte bara med ett ”vi”, utan även den ”Övergripande Individen” och ett ”dujag” (samt det ”Ingen” som jag i förra kapitlet identifierade som en referent till ”naturen”). Den övergripande individen kan tolkas som i princip enhetlig med vi:et. Men med benämningen framgår att detta vi är en konstruktion – den ”Övergripande Individen” klingar absurt och motsägelsefullt. En individ är ju per definition en organism avgränsad från sin omgivning; en person. En övergripande individ konnoterar till ord som ”samhällskroppen”, och tyder på ett försöker släta över den allomfattande gemenskapens brister. Den Andre assimileras i en likriktad gemenskap; en process som är central för detta ”vi”.

Dujaget, å sin sida, återkommer flera gånger. En dikt inleds med: ”Parallell utfrysning av DUjagets människoitt semiobservanta rörelsemönster” (s. 46); på ett ställe konstateras att ”Och allt dujaget vill är äta Häst & Hundens en faldiga endolfiner” (s. 69); och på ett annat ställe heter det att, ”Dujaget får replik: *Is there anybody out there*, skriker den.” (s. 87) I en dikt med titeln ”Hack Kyckling:” sker ytterligare en splittring och dujaget blir ett definitivt ”du”. Jag citerar här dikten i sin helhet:

Parallell utfrysning av Dujagets människoitt semiobservanta rörelsemönster. Du ska inte komma här och äska mezzosopran. Du ska inte hävda Oss att aktivera de hemtama harmonihormonerna. Om du kuttrar så är du en duva ytan ett st ben

104 Beckman, s. 116.

eftersom dyvans ben ofta avgår pga olycksfall. Risken finns att du blir En Kyckling som Kväder Av Pina. Därför vill vi påstå å bestämt att Du Finns Inte. Du syns inte alltså att du Non Existensen. För DU har ännu inte Antagit den stora sorgens Planlöshet i Ingen. DU kan inte heller katgorsera tillvant & enligt Hönor. (s. 46)

Diktvi:et har här slutit sig om ett ”du” som inte längre får vara en del av gemenskapen.¹⁰⁵ Här ges samtidigt flera argument för denna utfrysning: dels försöker vi:et visa på att du:et inte hör hemma i kategorin höna, utan istället i kategorin duva. Men orsakssammanhangen trasslas in i varandra. Fraserna ”Om... så”, ”eftersom” och ”pga” försöker alla peka på logiska samband och orsakssammanhang, men logiken haltar lika mycket som stavningen. I de följande meningarna antar hönorna en annan ställning till du:ets uteslutning: det finns en risk att du:et kommer att lida av att vara en hackkyckling, och därför tänker vi:et ignorera dess existens. Även denna strategi har naturligtvis sina brister eftersom lidandet hos du:et (som kan läsas som Hack Kycklingen i titeln) inte försvinner; bara vi:ets eventuella skuld känslor. De två sista meningarna ger ytterligare anledningar till varför du:et måste uteslutas – det vill inte acceptera ”den stora sorgens Planlöshet i Ingen”, och det kan inte ”katgorsera” på ett sätt som vi:et bedömer som normalt och riktigt.

I denna splittring av diktvi:et framträder ett av hönornas antropomorfa drag. Hönornas argument för att utesluta du:et – hackkycklingen – som den andre, påminner om och kan läsas som en referens till människans försök att upprätthålla vattentäta gränser mellan kategorierna ”människa” och ”djur”. Berg angriper alltså den antropologiska maskinen inifrån de antropomorfa hönornas diskurs. Samtidigt är det allmän kunskap att hönor lever i hierarkier, så kallade hackordningar (även om dessa hierarkier är mer komplexa än vad de ofta utmålas som¹⁰⁶). Diktens hönor refererar samtidigt till konceptet höna och det koncept, den nyliberala diskursen, som parodieras.

Som jag tidigare nämnt skriver Beckman att Bergs poesi medvetandegör i hur hög grad tänkandet bygger på gränser, kategorier och system, från den allra första indelningen mellan subjekt och objekt, ett ”jag” och ett ”du”. I *Liknöjd fauna* fungerar ”Höns Kören”-dikterna som en kondenserad version av denna första indelning, i det att de – åtminstone så som narrativet formuleras på försättsbladet – går från en objektivt ödslig samexistens till att upprätta sig själva som subjekt och därmed avgränsa sig från naturen och andra varelser, som blir objekt.

105 ”Att hönorna 'Omsluter' hur många sådana som helst”, skriver Berndtsson, ”är en rad som ganska väl kan översättas med att hönornas (”kapitalistiska”) ideologi accepterar alla karaktärer om de först gjorts till övertydliga stereotyper. Men också, underförstått, *endast* som sådana.”, s. 73.

106 För en utförlig beskrivning av hönornas sociala liv och hierarkier, se Potts, s. 40ff.

Men på diktens sista två sidor sker någonting som bryter mot ordningen. Gränsen mellan ”Höns Kören” och ”Den objektiva ödsligheten” löses upp. Den sista dikten som bär en fetstilad rubrik, vilket är ett signum för ”Höns Kören”-dikterna, lyder:

Ärkebskoppen! Pege! Han är på teve och utbrister sig. Om Vet Kärlek. Ta
bort honom.

Det är Dags att vi Slutar Leva.

Det finns en annan framtid

För att på följande sida sömlöst flyta in i tre korta rader: ”där vi/ står slätt/ i ingen”. Första raden på s. 127 är en fortsättning på sista raden på s. 126, vilket bryter mot formen för ”Höns Kören”-dikterna; i alla andra fall fyller de hela sidan eller börjar med en ny dikt med en fetstilad rubrik på den nästa – de är autonoma. Genom denna sista dikt sker även en typologisk avvikelse: typstorleken minskar. Bokstäverna i de två första raderna har samma storlek som resten av hönsdikterna, för att sedan minska gradvis – hönorna försvinner bokstavligen ut i ”en annan framtid” där de ”står slätt/ i ingen.” Hönorna ger upp projektet att upprätta sig som ett autonomt, rationellt subjekt i ett dualistiskt förhållande till naturen, den stora objektiva ödsligheten, som representeras i de andra dikterna. De träder ut eller snarare smälter in i den och deras röst försvinner.

I slutet av dikten löses alltså hönornas antropomorfa drag upp och de övergår till ett vara som kanske är ett icke-vara; men det är otydligt vad detta innebär. De bestämmer sig för att ”Sluta Leva”, men vad innebär att leva, här? Att andas och röra sig, eller att leva självreflexivt, som ett autonomt objekt, som *en människa*? Slutet på dikten är signifikant för hur Berg i *Liknöjd fauna* hanterar människans problem med att förstå sin plats i världsalltet när ”människan” som konstruktion vittrar bort. Hönorna omvärderar sitt sätt att positionera sig mot omvärlden, de inser sitt misstag i att göra sig människolika och att det finns ”en annan framtid” där de själva är helt obetydliga. Detta är en tanke som är central för teori som tar sin utgångspunkt i antropocen-hypotesen; som Claire Colebrook uttrycker det: filosofi i antropocen innebär att försöka föreställa sig människan utifrån ett perspektiv som tillhör ”a thing” i en framtid efter människans utdöende.¹⁰⁷

107 Ur en dialog mellan Claire Colebrook och Cary Wolfe som hölls under invigningen av Antropocenprojektet på HKW i Berlin. Inspelning av samtlet återfinns på <http://hkw.de/en/app/mediathek/video/22391> (hämtad 2014-05-25)

Medan resten av *Liknöjd fauna* försöker negera subjektet byggs i ”Höns Kören” ett subjekt upp för att sedan raseras. Jag menar att Berg använder denna metod som svar på antropocentrismens i princip olösbare problem: antingen speglar ”vi” oss själva i naturen (de andra djuren inkluderade i naturbegreppet) eller så ignorerar vi den och gör den till en absoluta Andre. Inte sällan verkar båda mekanismerna samtidigt. Berg är medveten om denna svårighet och testar i *Liknöjd fauna* olika metoder för att skriva en poesi som bejakar skillnader utan att assimilera eller exotisera dem.

5.3 Hönans form

Vi har i övrigt gemensam form med just Säck Pipa

- Aase Berg, ur *Liknöjd fauna*

Liknöjd fauna är, som vi har sett, på många sätt en metanaturdikt, där ett intertextuellt kollage används som en metod att undvika risken att upprätta ”naturen” som en utopisk utsida eller förtingliga djuren. Även hörnornas röst präglas av kollage, där mutationer av samtida politiska floskler är särskilt vanligt förekommande: ”Det är avgörande med ValFrihet” (s. 35), ”Medbestämmanderätt i allmän ägo av det privata livspusslets på hugget antprenörskap” (s. 36), och ”Vi tillvecklar till växt” (s. 88) för att ge några exempel. Genom att omformulera flosklerna med felstavningar och särskrivningar riktar dikterna uppmärksamheten mot ett mer grundläggande fel i det system som producerar utsagorna. Men denna ”Höns Kören”s dyslektiska röst har även, menar jag, ytterligare en funktion förutom den samhällssatiriska. Genom det okonventionella användandet av versaler och mellanslag skapas en avvikande rytm, som verkar bära på en viss ”hönsighet”.

Detta är mer framträdande i vissa dikter än andra. I den första dikten, där hörnorna presenterar sig själva, heter det, som vi sett tidigare, att ”Vi tillhör Dynamiken på så vis att vi Är Hönor. Vi tillhör Dynamiken på så vis att vi gör livets liv.” En versal i början av ett ord styr läsaren till att lägga betoningen på den första stavelsen oavsett var den naturliga emfasen ligger. De två citerade satserna ger ett ryckigt intryck, på grund av att den naturliga rytmen brutits upp. Detta kan ses som betecknande för hönans – den verkliga individen av släktet *Gallus* – rörelsemönster, som för en människa framstår som just ryckigt. Detsamma gäller deras kacklande läte, som präglas av starka betoningar med ojämna intervaller. På vissa ställen är det dock också möjligt att läsa ”Höns Kören”-dikternas röst som datorlik. I stycken där några ord markerade med versaler i början följs av många stavelser med endast gemener styrs läsaren att läsa meningarna med en monoton rytm, som i de tidigare citerade meningarna: ”Parallell utfrysning av Dujagets människoitt semiobservanta

rörelsemönster. Du ska inte komma här och äska mezzosopran” (s. 46). En sak som tenderar att göra robotröster kusliga, främmande, är deras skevande betoning. Det är ofta så, genom en ytterst materiell del av språkframställningen, som man kan avgöra om det är en robot eller en människa som talar. Men denna hönans samskrivning med roboten är dock, som vi sett, inte något unikt för *Liknöjd fauna*: den domesticerade hönan är i själva verket redan en cyborg.

Hönskörens sång om sig själva är alltså inte endast antropomorf, utan bär även ett mimetiskt drag av hönskackel (om än med robotdrag). Detta bidrar ytterligare till min mening att det råder en ständig växelverkan mellan hönan som betecknande och människan som betecknade. De läsningar av *Liknöjd fauna* som endast fokuserar på den samhällssatiriska aspekten missar att Berg faktiskt även försöker representera hönornas ”hönsighet”. Även om ”Höns Kören” består av hönor som av egen (antropomorf?) vilja avlägsnar sig från sitt ”naturliga” habitat, bär dessa dikter på likheter med hur Malamud menar att djur bör skildras i poesi på ett icke-exploaterande vis. Även om hönorna på ett textplan kan läsas som människor, visas fortfarande en viss respekt för deras egenart.

6. Avslutning

Ända sedan debuten 1997 har en mängd olika djur figurerat i Aase Bergs poesi, som bilder, symboler, och för att visa på människans kroppsliga och gränsöverskridande dimensioner. Även i sina essäer återkommer Berg ofta till djuren – till deras annorlunda medvetandeformer, till frågan om kommunikation och empati, och till människans förhållande till djur och miljö. Diktsamlingen *Liknöjd fauna* passar därmed väl in i den utveckling man kan se i Bergs författarskap, från en surrealistisk poesi, över ett förhöjt fokus för den mänskliga kroppens djuriska dimensioner i moderskapstrilogin, till ett mer riktat fokus på djur och natur (som, får man förmoda, har sin fortsättning i hennes kommande diktsamling om hästar).

Liknöjd fauna kan närmast kallas en metanaturdikt. Dikterna är präglade av det stilbrott som Berndtsson identifierat som en viktig metod i Bergs författarskap, och just här fungerar de olika stilarna som ett sätt att problematisera och förhålla sig ironisk till naturdikten som genre. Bergs antikapitalistiska hållning lyser igenom dikten på flera plan: dels i narrativet som jag kallar ”Höns Kören”, som delvis är en satir över en samtida marknadsliberal diskurs. Men Bergs dikter närmar sig också naturen, och avbildar den med en viss mimetisk relation. Detta kan ses i de ögonblicksbilder där djuren skildras som rörelser och interaktioner – vad ögat ser, innan hjärnan hinner placera varelserna i bestämda kategorier och fack. Språket i *Liknöjd fauna* är långt ifrån

”genomskinligt”: tvärt om görs läsaren hela tiden medveten om språket genom den uppbrutna grammatiken och felstavningar, samt genom de intertextuella referenser som placerar diktsamlingen i ett system av texter. Men just genom att rikta uppmärksamhet mot språket som material, får dikterna stundtals en potential att peka mot någonting i världen utanför texten – varelser som rör sig och blänger. Att vi inte får veta artnamnen kan läsas som ett erkännande av att vi inte kan veta deras ”sanna natur”, men också som ett sätt att skildra världen med en ”autistisk” eller ”psykotisk” blick: det vill säga, utifrån ett annat perspektiv än det rationella, humanistiska subjektet.

”Världen utanför” är i sammanhanget en dålig formulering. Snarare är det människans egen specifika, subjektiva värld som hon kan upptäcka med ”nya” ögon, när språket förfrämligas: faunan-för-människan. Bergs sätt att skriva om djur påminner om biologen Jakob von Uexkülls metod för att studera djur som subjekt i sina egna världar, och just i sättet att skildra samspelet mellan individer av olika arter och deras natur som en struktur eller mönster anar jag också en potential för en ekologisk poesi: där den Andre inte assimileras eller förtingligas, utan skillnaderna bibehålls. Varje individ, oavsett art, går runt i sin egen bubbla, med ett alldeles eget förhållande till sin omvärld. Det finns en viss solipsism i detta sätt att se på världen (världarna!), som också är ett återkommande drag hos Berg. Det beror på att hon identifierat en asocial frånvändhet som det enda sättet att inte bekräfta marknadens logik och det förtryckande vi:ets krav på empati. Istället för att föra in icke-mänskliga djur i en mänsklig gemenskap präglad av verbal kommunikation, låter hon djuren fungera som förebilder för en samvaro som accepterar faktumet att kommunikationen alltid brister. Den där kusliga avgrunden som både jag och Derrida upplever inför den kattens blick finns närmre än så, mellan människor, men också i oss själva.

Samtidigt interagerar vi, individer av alla arter, med varandra i en slags kontrapunktisk komposition. Genom att använda sig av kollage och multipla röster efterliknar Berg denna polyfona samvaro även på ett intertextuellt plan. De ofta mycket ordfattiga dikterna blir kompakta och laddas, kanske inte med mening, men med associationer. *Bricoulaget* blir, som Malamud visar, ett sätt för poeten att ta ett steg tillbaka och frånsäga sig allmakt över dikten, samtidigt som återvinningen av material betonar avståndet mellan läsaren och djuren som skildras. Även genom att använda antropomorfism som grepp markeras gränsen mellan människa och icke-människa samtidigt som den löses upp. Dikterna parodierar ett sjukt ekonomiskt system, men säger också någonting om hönans – den ”riktiga” hönans – situation i detta system: som den mest genomforskade, sönderdomesticerade och ekonomiskt uppskörtade av alla arter.

Är då djuren i *Liknöjd fauna* liknöjda? Kanske inte helt. De visar ofta på en vilja att leva, att

agera. Och om det faktiskt stämmer att djuren inte skulle bry sig om vad människor gör med deras ekosystem och kroppar, är en rimlig fråga att ställa. Här riskerar ibland *Liknöjd fauna* att hamna i det spektrum av djurskildringar som tömmer djuren på innehåll. Men samtidigt ges djuren, som sagt, andra, okonventionella former av livlighet. Och kanske behöver människan i antropocen en skildring av den icke-mänskliga naturen som inte ytterligare bekräftar hennes narcissism, som inte infriar begäret av att ses och bekräftas av den Andre: ”Naturens sökarljus/ passerar genom/ och förbi mig” (s.124).

7. Käll- och litteraturförteckning

Otryckta källor

”Månadens ras augusti 2008: Border collie”, på <http://www.sakk.org/bordercollie.asp>, hämtad 2014-05-23

Samtal mellan Claire Colebrook och Cary Wolfe, <http://hkw.de/en/app/mediathek/video/22391>, hämtad 2014-05-25

Berg, Aase, i *Double Room* 2004:4, från http://www.doubleroomjournal.com/issue_four/Aase_Berg.html, hämtad 2014-05-26

Burden of Dreams, Les Blank (reg.), Flower Films 1982

Berndtsson, Tim, ”Stilbrottning. Om stilbrott som figur, funktion och tendens i modern svensk poesi – Werner Aspenström, Kristina Lugn, Katarina Frostenson, Aase Berg”, Uppsala: Uppsala universitet (examensarbete inom Institutionen för litteraturvetenskap) 2012

Grizzly man, Werner Herzog (reg.), Atlantic Film 2005

Haus der Kulturen der Welt: The Anthropocene Project, http://hkw.de/en/programm/projekte/2014/anthropozaen/anthropozaen_2013_2014.php, hämtad 2014-05-26

Jones, Nichola, ”Human influence comes of age”, *Nature: International weekly journal of science*, hämtad online på <http://www.nature.com/news/2011/110510/full/473133a.html>, publicerad 2011-05-11, hämtad 2014-05-25

Nationalencyklopedin, ”natur”, <http://www.ne.se/lang/natur>, hämtad 2014-05-26

Tryckta källor

Agamben, Giorgio, *The Open: Man and Animal*, Stanford 2004

Allen, Graham, *Intertextuality*, New York 2000,

Beckman, Åsa, *Jag själv ett hus av ljus. 10 kvinnliga poeter*, Stockholm 2002

Berg, Aase, *Forsla fett*, Stockholm 2002

- ”Bror-Eric av Hälsningland”, *Bonniers Litterära Magasin*, 2002:6
- *Hos rådjur*, Stockholm 1997
- *Liknörd fauna*, Stockholm 2011
- *Loss*, Stockholm 2007
- *Människoätande människor i Märsta*, Stockholm 2009

Sofia Roberg
VT 14, Lunds universitet

- *Mörk materia*, Stockholm 1999
- *Uggla*, Stockholm 2009
- *Uppland*, Stockholm 2005

Berger, John, *Konsten att se*, Stockholm 1982

Bennett, Jane, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, London 2010

Björck, Amelie, ”Aase Berg: Loss”, *Göteborgsposten* 2007-04-20

Braidotti, Rosi, ”Posthuman, All to Human. Towards A New Process Ontology”, *Theory, Culture & Society* 2006:7-8, s. 197-208

Buchanan, Brett, *Onto-ethologies. The Animal Environments of Uexküll, Heidegger, Merlau-Ponty, and Deleuze*, New York 2008

Davis, Karin, ”Thinking Like a Chicken: Farm Animals And The Feminine Connection”, i *Animals and women: feminist theoretical explorations*, red. Adams, Carol J. & Donovan, Josephine, Durham, 1995

Daston, Lorraine & Mitman, Gregg (red.), *Thinking with animals: new perspectives on anthropomorphism*, New York, 2005

Derrida, Jacques, *The animal that therefore I am*, New York, 2008

Garrard, Greg, *Ecocriticism*, Oxfordshire 2004

Grive, Madeleine, ”I rådjurets blick”, *10-tal* 2013:1

Hammond, Kim, ”Monsters of Modernity: Frankenstein and Modern Environmentalism”, *Cultural Geographies* 2004:2, s. 181-198

Haraway, Donna, *When Species Meet*, Minneapolis 2008

Löthman, Thomas, ”Naturen kacklar mot avgrunden”, *Tidningen Kulturen*, 2011-10-28

Malamud, Randy, *An introduction to animals and visual culture*, Basingstoke, 2012
– *Poetic Animals and Animal Souls*, New York, 2003

McSweeney, Joyelle, ”Chelsea Manning är gurlesk”, *10-tal* 2013:3

Morton, Timothy, *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*, Cambridge, 2007
– *The Ecological Thought*, Cambridge 2010

Olsson, Bernt, *Vid språkets gränser: svenska 1900-talslyriker och frågan om ordens förmåga*, Lund, 1995

Sofia Roberg
VT 14, Lunds universitet

Potts, Annie, *Chicken*, London 2011

Rilke, Rainer Maria, *Duinoelegierna*, Stockholm, 1967

Spjut, Stefan, "Aase Berg gräver djupt i äcklets estetik", *Svenska Dagbladet* 2002-02-08

Uexküll, Jakob von & Kriszat, Georg, *Streifzüge durch die Umwelten von Tieren und Menschen: ein Bilderbuch unsichtbarer Welten*, 1983 (1970)

Watts, Michael J., "Afterword: Enclosure", C. Philo & C. Wilbert (red), *Animal Spaces, Beastly Places: New geographies of human-animal relations*

Weil, Kari, "A Report on the Animal Turn", *differences: a journal on feminist cultural studies*, 2010:2, s. 10

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