

نقد

Naqd

Tidsskrift for Mellemøstens litteratur
Nr. 4 2002

Naqd Tidsskrift for Mellemøstens litteratur. Nr. 4. 2002

Udgivet med støtte fra C.L. Davids Fond og Samling

Udgives af:

Föreningen för Mellanösterns litteratur ved Arabiska avdelingen,
Stockholms Universitet og Carsten Niebuhr Instituttet, Køben-
havns Universitet

Redaktion:

Kerstin Eksell

Claus V. Pedersen

Wolfgang-E. Scharlipp

Sats:

Troels Haugbølle

Adresse:

Naqd

Carsten Niebuhr Instituttet

Snorresgade 17-19

DK-2300 København S

Fax +45 35 32 89 26

Tryk:

Kopiservice, Københavns Universitet

Udkommer 1 gang per år

Løsnnummer: 60 DKr + porto

ISSN 1399-8811

INDHOLD

Astrid Folkedal	
Assia Djebar:	
eit litterært blikk på borgarkrigen i Algerie . . .	3
Elham Allan	
Stedløse steder	
– En analyse af kvindelig palæstinensisk litteratur	26
Kerstin Eksell & Henry Diab	
Digter av Jalil Haidar	59
Eva Lucie Witte	
Balladen om Hafez	66
Claus V. Pedersen	
Utopien i den moderne, iranske prosalitteratur . .	83
Wolfgang-E. Scharlipp & Murat Alpar	
Ahmet Ümit og den tyrkiske kriminallitteratur . .	92

Astrid Folkedal

*Assia Djebar: eit litterært blikk på
borgarkrigen i Algerie*

“Døden er stillhet
og hvis du tier
dør du
og hvis du taler
dør du
så tal og dør”

(Tahar Djout, algerisk forfattar og journalist, skoten og drepen i Alger våren 1993)

Introduksjon

Assia Djebar er ein av mange algeriske forfattarar som i løpet av nittitalet har skreve dagsaktuelle politiske hendingar inn i skjønnlitteraturen. I novellesamlinga *Oran, langue morte* som kom ut i 1997 tek ho eksplisitt utgangspunkt i borgarkrigen i heimlandet. For ein vestleg lesar blir tekstane hennar eit kikkhol inn i ei verd me vanskeleg har tilgang til, og som dei aller fleste av oss manglar evnene til å forstå. Slik sett kan kanskje novellene til Assia Djebar fungere som ein døropnar til dagens algeriske samfunn? Ingvar Rydberg uttrykkjer det slik i sin introduksjon til *Arabiska berättare*:

“De skiftande dragen hos detta samhälle (...) kan vi förmodligen bäst urskilja hos dess goda författare. De

utgör, liksom på de flesta andra håll i världen, de känsligaste skildrarna og tolkarne av sine epoker och miljöer” (Rydberg: 1980).

Eg vil i denne artikkelen konsentrerer meg om å analysere nokre få av tekstane frå novellesamlinga til Djebbar, og trekkje inn døme frå andre noveller der eg finn det naudsynt å samanlikne. Før eg kjem så langt vil eg presentere forfattaren Assia Djebbar, og fortelje litt om hennar ståstad som engasjert forfattar. I denne delen av oppgåva er det òg naturleg å koma inn på språkkonflikten i Algerie, som Assia Djebbar står midt oppi. Så vil eg altså ta for meg novellene hennar på jakt etter svar: Kva er det Djebbar ynskjer å fortelje? Og korleis går ho fram for å nå ut til lesarane? Dei aller fleste kjeldene eg har brukt i artikkelen er franske. Der eg har vald å sitere direkte frå franskspråklege tekstar, har eg sjølv omsett tekstane til norsk.

Presentasjon av Assia Djebbar.

Assia Djebbar heiter eigentleg Fatima-Zohra Imalayen, men ho har alltid skreve under psevdonym, fyrst av redsle for faren sine reaksjonar, sidan fordi ho var kjend under det namnet. Ho er fødd i 1937, og vaks opp i Cherchell, ein liten kystlandsby nær hovudstaden Alger. Sidan studerte ho i Alger og Paris. Djebbar er den fyrste algeriske kvinna som er teken opp ved Ecole Normale Supérieure i Paris. Der deltok ho aktivt i algeriske studentdemonstrasjonar, og der gifta ho seg med ein landsmann. Ho skilde seg seinare, før ho gifta seg på nytt i 1980.

Djebbar er ikkje berre forfattar, men også filmregissør. Ho ynskjer nemleg også å nå ut til dei mange som ikkje kan lesa. Djebbar tok til å skrive medan Algerie framleis var ein koloni, og ho debuterte midt under den algeriske frigjeringskrigen, i 1957. Djebbar er eigentleg utdanna historikar og ho underviste i mange år ved

Universitetet i Alger. Men *Oran, langue morte* er skreve under eit opphald i Frankrike. I 1997 vart Assia Djebar utpeikt til professor og leiar for Senter for franske og frankofone studiar ved Louisiana State University i USA.

Som anti-kolonialist og seinare forkjempar for algerisk kulturrell frigjer, har Djebar møtt sterk kritikk for å skrive på den vestlege undertrykkjaren sitt språk, fransk. Djebar sitt problem, som så mange av hennar generasjon møter, er at ho alltid har gått på fransk skule. Ho snakkar den arabiske dialekten i Algerie, men ho er ikkje i stand til å uttrykkje seg skriftleg på klassisk arabisk. At ein forfattar også etter sjølvstendet i 1962 skriv på fransk, må difor ikkje bli tolka som forræderi. Ein franskspråkleg forfattar i Algerie er ikkje automatisk mindre algerisk enn ein som skriv på arabisk. Djebar freista lenge å lære seg godt nok klassisk arabisk til å kunne skrive skjønnlitteratur, men etter ti års prøving og feiling innsåg ho at ho ikkje kunne bli noko anna enn ein franskspråkleg forfattar. Løysinga vart å "arabisere" det franske språket. Ho nyttar arabiske ord og uttrykk i tekstane sine, og ho freistar å uttrykkje seg så autentisk algerisk som mogeleg ved hjelp av franske ord. Djebar er òg oppteken av å feminisere språket, for å gjera det så naturleg som råd i munnen på sine kvinnelege litterære figurar (Donadey 2000:2). I romanen *L'Amour, la fantasia* frå 1985 uttalar Djebar seg eksplisitt om språket:

"French for secret missives; Arabic for our stifled aspirations towards God; Lybico-Berber which takes us back to the most ancient of our mothers' idols. The fourth language, for all females, young or old, cloistered or half-emancipated, remains that of the body" (Djebar 1985:180).

Assia Djebar freistar å uttrykkje alle fire språka i tekstane sine.

Fransken hennar blir multilingvistisk, eit autentisk uttrykk for ei kvinne med ein fleirspråkleg bakgrunn. Djebar blandar medvite språka, berberisk, fransk og arabisk, for å få fram nyansar og spenningar mellom dei. Slik som i dette dømet frå *La fièvre dans des yeux d'enfant*:

- “Han sa nokre kjærlege ord på ”vårt” språk – ein leik.
 – De forstår, la han til på fransk.
 – Eg har eit heilt repertoar av poesi som eg eingong lærde av mor. Eg hadde glymt det. No veit eg, desse dikta, det var for å deklamere dei for Dykk.
 – Løgnar, svarte eg. [...] Eg smilte til han.
 – Nei, insisterte han på arabisk. Du er (ein tyr raskare til du-forma på arabisk), du er den fyrste eg nærmar meg på språket til mor mi.
 – Eg trur ingenting, protesterte eg. Også eg på arabisk denne gongen.
 – *Bi'Allah!* Svergde han, med eitt alvorleg.
 Eg trekte til meg handa. Eg markerte på nytt avstand, på fransk:
 – Som om De i tillegg var ein muslim!” (1997:95)

Presentasjon av novellene *La fièvre dans des yeux d'enfant*, *La femme en morceaux* og *L'Attentat*.

Novellesamlinga *Oran, langue morte* inneheld ni lange noveller. Den lengste er på heile 100 sider. Difor har eg valt å konsentrere meg om så få som tre noveller. Eg vil likevel trekkje inn nokre døme frå andre noveller for å utdjupe ei problemstilling eller for å understreke ei argumentasjonsrekke. Eg har i utgangspunktet to spørsmål: Kva ynskjer Djebar å fortelje? Og kva midlar nyttar ho seg av for å nå målet sitt? Gjennom novellene *La fièvre dans*

des yeux d'enfant (Feberen i barneaugne), *La femme en morceaux* (Kvinna i bitar) og *L'Attentat* (Attentatet) vil eg freiste å finne svar.

I *La fièvre dans des yeux d'enfant* (Feberen i barneauge) møter me Isma som har gått under jorda. Ho har skifta adresse, utsjånad og namn fordi ho gøymer seg for dei som vil ta livet av henne. Det er seinhaustes 1993. Kvar dag kjem nye meldingar om vener og kjende som er drepne. Isma skriv brev til veninna si Nawal. Seinare forstår me at veninna allereie er død. Seks månader tidle-gare vart kroppen til Nawal sprengt i filler av ei bombe som var plassert i bilen hennar. Isma veit, men treng nokon å tru seg til. Kvifor skrive, spør Isma seg. Fordi det er for vanskeleg å snakke? Mest av alt fordi ho vil at det skal vera noko att etter henne, når alt er borte, også brevskrivaren sjølv. Men det er sjølv sagt ikkje Nawal som les breva hennar til slutt, det er Isma sin ektemann. Han har ikkje sett henne sidan ho måtte gå under jorda. No er Isma død. Drepen den 28. februar 1994, tre kuler i hjartet. Isma visste det heile tida. "Om ti år er eg ikkje lenger her (...) på flukt, i eksil eller drepen, til slutt", skriv Isma (1997:78). Ho fekk rett.

Isma sin situasjon er ikkje uvanleg i Algerie. Under heile 1990-talet levde mange intellektuelle under jorda. Alle heldt ein låg profil, mange bytta opphaldsstad fleire gonger i veka. Dei treffe ikkje lenger barna og ektefellane sine, og dei levde i permanent frykt (Løchstøer 1995: 267). Den same situasjonen blir skildra i novella *L'Attentat* (Attentatet). Her møter me enka Naïma som fortel historia om korleis mannen Mourad vart drepen. Også Mourad levde under jorda i mest eitt år, på grunn av truslar. Brev og telefonar, stadig fleire, som fortalde at han snart var ein død mann. Dette har vore ein vanleg arbeidsmetode for islamistiske terrorgrupper. Dei individuelle ofra har ofte blitt varsla av mord-arane sine. Dei har fått telefonar om natta eller brev i posten der dei har vorte fortalde at deira tur snart var komen (Løchstøer

1995: 268).

La femme en morceaux (Kvinna i bitar) er tilsynelatande eit eventyr, basert på ei historie henta frå *1001 natt*. Me får høyre om ei kvinne som blir funnen oppkutta i mange bitar, pakka i eit linklede og lagt i ei kiste på elva Tigris. Kalifen i landet set alle krefter inn på å finne den skuldige. Etterkvart blir eventyret avbrote oftare og oftare av ei parallell historie frå ein franskklasse i Alger, der lærarinna Atyka og elevane les eventyret saman og diskuterer innhaldet i *1001 natt*. Atyka understrekar at Sheherazade etter 1001 netter med forteljingar fekk fridomen sin attende. Slik gir lærarinna håp til elevane sine. Brått ein dag kjem fire menn inn i klasserommet, og spør Atyka om det stemmer at ho lærer ungdommane upassande historier og løgn. Dei skyt Atyka og kappar hovudet av henne, med elevane som augnevitne. Hovudet til lærarinna blir plassert på kateteret. Atyka, i bitar. Sheherazade i *1001 natt* reddar livet sitt ved å fortelje historier. Atyka mistar det av same grunn. Assia Djebar nemner ofte Sheherazade i bøkene sine, ho er sterkt fascinert av kvinna som reddar livet ved å fortelje historier. (Mortimer nr 28-2:5)

I *La femme en morceaux* tek Djebar for seg eit anna aktuelt tema: Drap på lærarar. I juni 1995 rekna ein med at rundt 700 algeriske skular var brende ned, og 200 lærarar drepne av Groupe Islamique Armé (GIA) (Løchstøer 1995:259). Cathrine Løchstøer meiner å sjå ein historisk parallell mellom terroristane sine metodar og verkemidla Front de Libération Nationale (FLN) tok i bruk under frigjeringskrigen mot Frankrike. Dei eliminerte meiningsmotstandarar, terroren var eit ekstremt utslag av antiintellektualismen som vart FLN sitt fundament. Dei avviste debatt som utgangspunkt for å nå fram til politisk semje og handling. "1990-årenes islamister løfter arven. De gjør opprør, de dreper sine meningsmotstandere. Blant disse er de franskspråklige intellektuelle" (Løchstøer 1995: 256). Forklaringa gjer det litt enklare

å forstå kva som har gått føre seg i Algerie dei siste 10-12 åra, eit land styrt av ein politisk og militær elite som aldri har teke oppgjør med eigne metodar og vegval. Eller som Salima Ghezali, redaktør av det algeriske tidsskriftet *La Nation* seier det: "Alle kan konstatere at det er dei mest valdelege regima som reier senga til den mest radikale opposisjonen" (1996:2).

Språkkonflikten i Algerie er også eit tema som går att i novelene. I *L'Attentat* dristar Naïma, som òg er lærar, seg til å uttale eit fransk ord i arabisktimen sin. Protestane let ikkje vente på seg. Men Naïma veit å svare for seg: "De toler ikkje å høyre eit utanlandsk ord? Kva slags land er det me bur i? Kva slags framtid er det de ynskjer dykk?" (1997:139). Atyka i *La femme en morceaux* forsvarar seg på same vis, når folk undrar kvifor ho vil vera fransklærar. Ho vil at elevane skal vera tospråklege, slik at dei kan reise kvar dei vil i den store verda. Atyka mistar livet for det standpunktet.

Analyse av novellene

I *Oran, langue morte* konsentrerer Assia Djebar seg fyrst og fremst om menneskelege opplevingar og reaksjonar på vald og terror, og mindre om groteske og detaljerte skildringar av valdtekter, drap og tortur. Som alltid hjå Assia Djebar, er kvinna i fokus. Djebar er fyrst og fremst kjend som ein sterk forkjempar for algeriske kvinner sine rettar, heilt sidan ho debuterte i 1957. Også i *Oran, langue morte* er feministen Djebar sterkt nærverande i teksten. Som kvinne er Assia Djebar ein representant for ei ekstra svak gruppe i den algeriske borgarkrigsliknande konflikten. Som i mest alle krigar er det ikkje fyrst og fremst kvinnene som deltek i terrorhandlingar og drap, men dei er ofte offer for vald. Den franske historikaren Monique Gadat hevdar at begge partane i den algeriske borgarkrigen har gjort kvinnene til gislar

for valden (Løchstør 1995:269). Gjekk du med slør kunne du risikere å bli drepen av paramilitære bandar, tok du sløret av var du eit lett synleg offer for islamske terroristar sine valdshandlingar. Kvinnene fall mellom to stolar, uansett. Samstundes har kvinnene vore langt frå passive offer i konflikten, slik Djebar syner det i fleire av novellene sine.

Assia Djebar blir som forfattar ei stemme for dei stemmelause. Ho nektar å la seg kneble, og gjer seg med det til ein farleg fiende for eit regime som vil at folket skal teie. Det usagde er ikkje berre eit politisk ynskje i heimlandet hennar, men òg ein kulturell tradisjon. Algerie er eit samfunn der det usagde har stor verdi, eit samfunn der spesielt kvinnene skal verne om seg sjølve ved å teie (Mortimer, 2001:1). Djebar gjer seg såleis til opprørar i dobbelt forstand.

Assia Djebar skriv for ikkje å gløyme og ho talar på vegne av dei som sjølve ikkje kan fortelje. Sjølve tittelen på novellesamlinga speglar Djebar sitt prosjekt. *Oran, langue morte* er ein tvi-tydig tittel, sidan langue kan tyde både språk og tunge. *Oran, daudt tungemål* ville kanskje vera ein dekkjande norsk tittel. Djebar skriv om eit land der til og med språket er knebla. Men forfattaren nektar. Ho vil skrive, fortelje, vitne om det som skjer. Akkurat som protagonisten i tittelnovella *Oran, langue morte*: "Eg reiser, for eg vil ikkje sjå meir Olivia. Vil ikkje seie meir: berre skrive. Skrive om Oran, på eit stumt språk, eit knebla språk. Skrive om Oran, mitt døde tungemål (1997:48).

Samstundes som Djebar talar kvinnene si sak, gir ho dei franskspråklege intellektuelle ein stor plass i novellesamlinga si. Ikkje så rart, når ein veit at Assia Djebar sin eigen far var lærar i fransk, og at ho sjølv er ein del av denne eliten. Også Mourad i novella *L'Attentat* er fransklærar, i tillegg til å vera avisskribent. Han tek opp kampen med motstandarane sine på fredeleg vis, med penen. Han nektar å signere artiklane sine under falskt namn. Kvi-

for er det du, du åleine, ein enkel familiefar, ikkje eingong ein ansvarleg, kvifor er det du som skriv dette? Kvifor er det du som må bera landet vårt på skuldrene dine? spør Naïma, truleg på vegne av mange kvinner i Algerie (1997:145). Morgonen etter blir Mourad skoten på open gate, av ein unggut med pistol. Mourad lir same lagnad som så mange journalistar i Algerie. Frå 1993 til 1996 vart over femti algeriske mediefolk myrda. 4 har vore sakna sidan 1993, ingen veit kva som er hendt med dei (Reporters Sans Frontières, 2000:2). Dei intellektuelle, dei tospråklege algeriarane som Djebar forsvarar, er den same gruppa som i særleg grad har møtt støtte i Vesten, og som i størst grad har oppnådd mediedekning. Historiene deira er lette å bringe vidare og saka deira har ålmenn symbolverdi (Løchstøer 1995:266). Eit døme frå novella *Le corps de Félice* er typisk. "Ei av desse 'ekstremistgruppene' har nettopp myrda den fremste teaterregissøren i landet! [...] To kuler i hovudet på byens store helt, ein slik jovial og sjenerøs mann!" (1997:251). Episoden byggjer på ei faktisk hending. Kunstnarar har vore eit av måla til islamistiske terroristar. I mars 1995 vart den internasjonalt kjende teaterregissøren Abdelkader Alloula drepen av terroristar i heimbyen Oran, Algerie sin kulturelle hovudstad. Alloula vart eit viktig symbol for alle tilhengjarar av eit fritt kulturliv, Djebar inkludert. Forfattaren vert i *Oran, langue morte* er eit talerøyr for den kulturelle eliten og denne eliten sine kvinnelege medlemmer. Ho står fram som svært politisk korrekt sett med vestlege auge, auge som gjerne blir kritiserte for å vera svært naive i høve til kva som har gått føre seg i Algerie (Joffrin 1998:2) Det er såleis kanskje symptomatisk at bøkene hennar aldri har vorte oversett til arabisk, men at svært mange av dei finst i engelske utgåver?

Kroppen som motiv og symbol

Med *Oran, langue morte* skriv Assia Djebar seg rett inn i den algeriske borgarkrigen. Tekstane hennar blir ein konkret reaksjon på valden, ein reaksjon som på effektivt vis får lesaren til å føle korleis det er å leva med ei valdeleg konflikt heilt inn på kroppen. Forfattaren fortel om brutale åtak på menneskekroppar, og dermed sjølve menneskeverdet. Ho skriv om redsla og angsten som pregar menneska som lever i konstant frykt for eigne liv. Ho skildrar reaksjonane til dei som sit att, til dei som må akseptere at deira kjære går døden i møte som fylgje av politisk engasjement. Den menneskelege lekamen er eit sentralt motiv i moderne algerisk litteratur, ikkje berre hjå Djebar. Forfattarane vender stadig attende til detaljerte skildringar av avkappa hovud, skyting, bombeaksjonar, valdtekter og knivdrap.

“For virtually all the novels published since the civil crisis began, the metaphor of Algeria the nation as a body suffering from illness, cancer, or gangrene also manifests the authors’ anxiety about the “health” of the nation and its citizens” (Geesey 1997:1).

Også i *Oran, langue morte* er fysiske lidingar eit viktig tema. Djebar nøyer seg ikkje med å fortelje at Nawal, veninna til Isma i *La fièvre dans les yeux d’enfant* (*Feberen i barneaugne*) er drepen i ei bilbombe. Djebar går i detalj: Kroppen til Nawal vart reven i fillebitar. Ingen kjende henne att. “Dei samla henne saman i små bitar [...] Nawal, sprengd, oppløyst, utviska” (1997:76-78). Halve hovudet til Nawal var øydelagt, litt av ein arm var att, litt av ein skulder, ein del av bringa, håret hennar. Isma ser det heile for seg, som i eit febermareritt. Men dette er ingen vond draum. Samfunnet er sjukt. Galskapen rår. Til slutt blir også Isma drepen, av tre kuler i hjartet. “Heldigvis ikkje i fjeset”, tenkjer ektemannen hen-

nar. "Ho går bort, utan at nokon har greidd gå til åtak på venleiken hennar. Eg blir den fyrste som får sjå andletet hennar, i kista som enno er open!" (1997:138)

Også i *L'Attentat* er det kroppslege motivet tydeleg, denne gongen i form av Naïma og Mourad sin invalide tenåringsson. Han brukar krykker, og kan mest ikkje gå. Me får inga forklaring på kvifor, me veit berre at han var frisk som liten. Vert guten eit bilete på den øydelagde framtida? Nei, for guten skal gå igjen, slår Naïma fast. Ho vil ta han med seg og reise, så langt bort som det er mogeleg, bort frå tomrommet den døde ektemannen Mourad har etterlate seg. Assia Djebar har sjølv vald å leva i eksil. Medan terroristane herja som verst på midten av 90-talet var forfattaren i Paris. Flukt er eit tema som går att i novella *Retours non retour* (*Retur ikkje retur*, eventuelt *Einvegsbillett*). Her møter me den kvinnelege læraren som har fått nok. Ho reiser, til Italia. Ho kjøper einvegsbillett, og fortel dermed noko om kor lite håp ho har på vegne av heimlandet sitt. Lærarinna og Naïma er ikkje åleine. Særleg blant yngre algeriarar er ynsket om å immigrere til Vesten svært sterkt. (Benchiba og Ellyas 2000:3) Men Djebar gjer ikkje flukta til ein lettkjøpt utveg. Ein av novellefigurane hennar held fast på det er verre å vera i eksil utan å kunne håpe på å få vende heim att enn å døy åleine (1997:93).

Akkurat som i *La fièvre dans des yeux d'enfant* og *L'Attentat* går den øydelagde menneskekroppen igjen som motiv i *La femme en morceaux*. Djebar skildrar korleis terroristane kappar hovudet av Atyka etter at dei har skote henne. Eleven Omar ser ein av mennene "nærme seg Atyka sin falne kropp, korleis han med ei hand lyftar hovudet hennar ved å dra det etter det lange håret – det lange raude håret, flammande, levande. Den andre handa hans, med ei lang, sikker, samanhengande rørsle, kuttar over halsen til Atyka. Han svingar hovudet hennar, eitt sekund. Så plasserer han det rett opp og ned, på kateteret" (1997: 211). Atyka

er lemlesta akkurat som den unge kvinna i eventyret, funne i ei kiste på Tigris. Atyka er sundriven akkurat som den algeriske nasjonen.

Også i denne novella er den menneskelege forteljarstemma viktig for Djebar. Omar ser at kroppen til Atyka er livlaus. Terroristane har drepe henne. Men kvar har stemma hennar teke vegen? undrar han. Den har dei ikkje greidd å ta livet av. I ei slags draumescene held det avkappa hovudet til Atyka fram med å fortelje. "Atyka, med avkappa hovud, ny historieforteljar. Atyka snakkar med den faste stemma si. Ein blodpøl spreier seg utover bordplata i tre, rundt nakken hennar. Atyka held fram eventyret" (1997:211). Stemma til Atyka lever vidare inne i elevane. Alt læraren har lært dei vil dei bera med seg vidare. Representerer avslutninga på novella ei form for håp for framtida, trass alt?

Assia Djebar fortel historier med fleire lag. Lesaren er ikkje det einaste vitnet til det som skjer. Her er fleire mottakarar. I *La femme en morceaux* har me å gjera med to parallelle historier, to kvinner sine lagnader som blir vovne saman. I tillegg til forfattaren Djebar som aldri avslører seg sjølv i teksten, har me to andre forteljarstemmer: Sheherazde i *1001 natt* og læraren Atyka. Me har også to mottakarar i tillegg til lesaren: Kongen i *1001 natt* og skuleklassen i Alger. Djebar nyttar interessante forteljartekniske verkemiddel også i dei to andre novellene. I *La fièvre dans des yeux d'enfant* ser me ei dobbel forteljarstemme, forfattaren Djebar og Isma som skriv brev. Mottakaren er òg dobbel: Me som lesarar og ektemannen som les Isma sine brev. Djebar freistar på dette viset å skildre tankane og kjenslene til menneske som veit dei kan miste livet når tid som helst. Ho gir lesaren inntrykk av å vera inne i hovudet på algeriske kvinner og menn som lever med terroren kvart sekund av døgnet. Ho skapar ein dobbel dialog mellom den som skriv og den som les, ein dialog mellom henne som forfattar og oss som lesarar, som aldri blir gjort eksplisitt, og

ein dialog mellom dei brevskrivande novellefigurane hennar og dei like fiktive mottakarane av breva.

Den kvinnelege martyren

Alle hovudpersonane i Djebar sine noveller er kvinner. Ho fortel ikkje om dei som myrdar, men om dei som fryktar for liva sine. Terroristane er anonyme figurar med skjegg. Ofra er menneske med tankar, kjensler, sorger og gleder. Djebar sine kvinnelege heltar er sterke. Dei nektar å la seg kneble, sjølv om dei veit at dette kan føre dei rett i døden. Isma i *La fièvre dans des yeux d'enfant* skriv brev, sjølv om ho veit at mottakaren er død, og trass i at ho fryktar at ho sjølv skal dø. Når Mourad i *L'Attentat* vert drepen på open gate, er enka Naïma sin fyrste tanke å redde avisartikkelen hans slik at protestane hans kan koma i avisa dagen etter. Sjølv etter at Atyka i *La femme en morceaux* er død, held stemma hennar fram med å gi elevane hennar håp. I alle tre novellene blir døden framstilt som noko uunngåeleg, noko det er umogeleg å sleppe unna. Difor kunne den algeriske forfattaren og journalisten Tahar Djout sine ord like gjerne vore Isma, Naïma eller Atyka sine: "Døden er stillhet, og hvis du tier dør du og hvis du taler dør du, så tal og dø". Djout vart sjølv skoten og drepen i 1993 (Løchstøer 1995:255). Dei tre kvinnene blir på eitt vis martyrar, fordi dei nektar å teie. Dei ofrar seg for noko som er større enn dei sjølve. Nettopp martyrmotivet står sentralt i muslimsk tradisjon. Muslimar som kjempar for trua si, og som mistar livet medan dei utfører heilag krig i Allah sitt namn har rett til å bli martyrar. Dei er ikkje døde, dei lever vidare i Paradis, slår Profeten Mohammad fast i Koranen (Chebel, 1995:261). I Djebar si litterære verd blir Isma, Naïma og Atyka på si side martyrar for fridomen.

Kven er så dei tre kvinnene Djebar skriv om? Isma (*La fièvre*

dans des yeux d'enfant) er uredd. Ho bryr seg lite om kva som passar seg. Ho møter ein framand, utanlandsk mann på kafé endå ho er gift, ho går i bukser, og ho får kjeft av svigermor si fordi ho er så lite muslimsk. "Du held deg ikkje på plassen din", seier svigermora (1997:98). Isma har sterke kjensler, og ho vågar å gje uttrykk for lystene sitt. Men ho er trufast mot mannen sin, sjølv når ho forelskar seg i ein annan. Isma lengtar etter å bu åleine, og når ho blir tvinga til å gå under jorda er det ikkje mannen sin ho saknar. Isma har sterke meiningar, og dei gir ho uttrykk for mellom anna ved å delta i demonstrasjonar mot islamistane etter valet i 1991. Ho let seg ikkje skremme av sinte menn som spyttar henne i andletet. "Eg deltok på den andre kvinneedemonstrasjonen, ein verkeleg folkefest under sola. [...] Me song i november-sola. Ikkje berre kvinner denne gongen, men også intellektuelle, studentar, familiar med born, nokre leiarar for opposisjonen [...] Det var like mykje for berberspråket som igjen var truga, som for kvinnelege arbeidstakarar, dei som rampen gjekk til åtak på, angiveleg i namnet åt religionen" (1997:104). To år etter er Isma like standhastig, men ho er redd. Ho uttrykkjer at ho kjenner seg som ein fange i fengsel, og ho fryktar heile tida for at nokon fylgjer etter henne. "Ein dag kjem dei til å kjenne meg att, på torget eller i matbutikken. Dagen etter meiar dei meg ned, framfor inngangsporten til blokka, når eg er på veg ut" (1997:77). Isma si redsle er ikkje utan grunn, ho blir drepen til slutt.

Også Naïma (*L'Attentat*) er redd, fordi ho fryktar at ektemannen Mourad sine avisartiklar skal koste han livet. Ho søv dårleg, ho er konstant uroleg. Ho er motlaus, men også svært sint over det som skjer i landet hennar. Ho er augnevitne til at mannen hennar blir skoten. Ho forstår ikkje: "Ikkje ordentleg, dette skjer ikkje på ordentleg" (1997:148). Alt er uverkeleg. Naïma reagerer med å gjera seg hard og sta. Ho mobiliserer alt ho har av motstand. Ho protesterer mot dei anti-franske elevane sine på

skulen, ho ironiserer over dei som ikkje lar henna tale framand-språk. Ho forsvarar mannen sin som var ein dyktig fransklærar. Systera kallar henne ein liten soldat. Men eigentleg er Naïma berre svimmel. Ho gret, og ho er flau over at ho skjeller ut elevane sine. "Brått forstod eg. Eg måtte roe meg ned. Nei, det var ikkje drapsmannen eg hadde framfor meg, nei... Eg braut ut i gråt. Eg skamma meg" (1997:159). Naïma kjenner seg knust i småbitar, akkurat som om ho smuldrar opp, smeltar bort. Ho har angst, ho opplever det som om ho er i ferd med å rase saman. Inni henne er alt berre tomt. "Dagen etter... Dagen etter og dei som fylgde var det umogeleg å gå på skulen, gå ut på gata, eller... Redsla, den stumme angsten. Gråtetoktene, uventa. [...] Mest av alt, når kvelden kom, den grenselause trøytteleiken." (1997:160)

Atyka (*La femme en morceaux*) er ei sjølvstendig ung lærarinne, som er høgt akta blant elevane sine. Ho har valt å studere fransk, berre fordi ho hadde lyst. Ho er glad i arbeidet sitt, og ho gler seg til å gå på skulen. Der kjenner ho seg trygg, i motsetnad til i bydelen der ho bur. Men det er på skulen ho blir oppsøkt av terroristar. Ho let seg ikkje pille på nasen, sjølv ikkje av menn med gevær. Ho protesterer når dei avbryt undervisninga hennar. "Kven er de, svara ho med dirrande stemme, med framskotne skuldrer, den unge lærarinna: Med våpen, og slik vågar de å uroe klassen min? Alle fire kom nærare pulten, alle fire omringa henne. Ho, framleis ståande, såg dei inn i andleta" (1997:209). Atyka står fram med autoritet. Ho er stolt, og møter fienden med fast blikk, sjølv når ho forstår at dei vil drepe henne. Så standhastig er Atyka at elevane hennar høyrer røysta hennar også etter at ho er død. Ho vil ikkje gje seg før ho har fortald slutten på eventyret. "Stemma som tilhøyrer det avkappa hovudet resiterer sakte teksten som ho kan utanåt [...] Stemma til Atyka tek til å miste gnisten, som om orda vert kvelt av blodet som er i ferd med å storkne, som om dei sildrar utover bordplata og druknar. Omar, i

eit kast, spring fram til bordet, like fram til det avkappa hovudet, heilt til Atyka: 'Høyre, eg vil høyre slutten!' Seinare fortel han at hennar siste ord ikkje lenger var Sheherazde sine, men hennar eigne [...] 'Natta, det er kvar og ein av våre dagar, tusen og ein dag, her, hjå oss, i...' (1997:213). Med avkappa hovud snakkar Atyka til elevane sine, på profetisk vis. Atyka blir på eit vis ein martyr for det ho trur på. Gjennom mirakelet, stemma hennar held fram med å tale sjølv om hovudet hennar er skild frå kroppen med kniv, står Atyka fram som ein slags helgenfigur.

Det virkar som om alle tre kvinnene representerer eit kvinneideal for Assia Djebar. Alle er sterke, stolte og modige på sitt vis. Forfattaren maktar på truverdig vis å gjera greie for korleis kvinnene opplever eit liv prega av frykt og terror. Ingen let seg stagge. Motstanden gjer dei berre hardare og endå fastare bestemt på å halde fram kampen for det dei trur på.

Litteratur som politisk protest

I etterordet til novellesamlinga si påpeikar Assia Djebar at ho fyrst og fremst fortel historier om kvinner, brokkar frå liva til verkelege menneske. Djebar har late seg inspirere av livslagnader ho har fått fortald frå algeriske kvinner på besøk i Frankrike. Kvinnene Djebar møter blir kvar og ein moderne versjonar av Sheherazde i *1001 natt* (1997:369). Djebar skriv om kvinner som vart offer på grunn av det dei visste, på grunn av yrka sine. Ho får høyre historia om ein kvinneleg lærar som vart skoten på veg til jobb, og spør seg kva gale denne lærarinna hadde gjort? Kva lov hadde ho gjort vald mot utan å vite det? Ho underviser i framandspråk og kva så? Oppmoda ikkje Profeten sjølv alle truande til å gå og oppsøkje kunnskapen, sjølv i Kina? (1997:368). Djebar er uroleg for framtida til medsystrene sine i heimlandet. "Dei går på skulen, på sjukehuset, på kontoret eller på marknaden. Dei går

med bankande hjarte, med samanbitne tenner". Sjølve oppfattar dei seg ikkje som heltinner eller som offer. Dei skjelv, anten dei gøymer seg bak slør eller ikkje. "Dei lever, heilt til det fatale skottet rammar – ein son, ein bror eller deira eigen lekam" (1997:371-372). Djebar ville så gjerne ha verna om alle desse kvinnene. I møte med valden, redsla og mismotet reagerer ho med å skrive.

Det er klårt kven Djebar forsvarar i *Oran, langue morte*, og det er like klårt kven ho fyrst og fremst går til åtak på: Dei islamistiske terroristane. Cathrine Løchstøer stiller i boka si *Algerie ved demokratiets grense* dei algeriske intellektuelle til veggs i dette spørsmålet. Ho kritiserer dei for å akseptere eit militærregime som ei siste skanse mot islamistisk maktovertaking, i staden for å kjempe for demokrati. Og ho hevdar at dei utnyttar kvinnesaka til sin fordel. "Kvinnenenes stilling er deres frontsak. Den er reell, men de vet også at det er den eneste 'sak' som kan rettferdiggjøre et 'demokratisk' standpunkt mot 'demokratiet'. De er fundamentalister på sin måte"(1995: 269). Assia Djebar er ein sterk forkjempar for algeriske kvinner sine rettar. Men fortener ho å bli plassert i same bås som dei Løchstøer kritiserer? Djebar er ingen tilhengjar av regimet i Algerie, sjølv om ho støtta FLN i yngre dagar. Og ho står heller ikkje fram som nokon sekularist. Ho er heilt tydeleg klår over den muslimske arven ho er ein del av, og ho tyr både til Koranen og hadithtekstar for å argumentere mot det som skjer i heimlandet. Om ho gjer dette av personleg overtyding, eller om det er eit forsøk på å motseie islamistane med deira eiga form for retorikk, er eit anna spørsmål.

"Ein muslim skal ikkje drepe ein muslim. Men den tredje kalifen Uthman, vart ikkje han drepen av ein muslim, og den fjerde, Ali, nevøen til Muhammed, vart ikkje også han drepen av ein annan muslim? Skjedde ikkje den fyrste *fitna* i historia berre tretti år etter at Profeten gjekk bort? Og var ho ikkje meir politisk enn religiøst

motivert?... Opplever me ikkje akkurat det same i dag, i vårt land, godt og vel tretti år etter at me oppnådde vårt etterlengta sjølvstende?..." (1997:156).

Det er enka Naïma som snakkar, men Djebar si røyst står like klårt fram. *L'Attentat* kan etter mitt syn lesast som Assia Djebar sitt politiske manifest. Hennar eige argument for å engasjere seg legg ho i munnen på Mourad. Han seier at han skuldar heile landet for det som er skjedd: "Mot, alle veit godt at eg er mot. Mot styresmaktene, mot fanatikarane, mot forteinga, mot stillstanden!" (1997:141). Difor skriv Mourad avisartiklar og nektar å signere under falskt namn. Årsakene til at Djebar sjølv skriv er kanskje dei same?

Dei skjønnlitterære tekstane frå borgakrigens Algerie representerer eit viktig tillegg til pressemeldingane, dei mange kronikkane og dei få vitskaplege verka om dei nære hendingane i landet. Andre gonger blir romanane og novellene dei einaste kjeldene me har. Når styresmaktene kneblar media, blir litteraturen ein alternativ kanal for protest. Gjennom litteraturen, som tek for seg enkeltmenneske sin lagnad, får me møte menneske som lever med konflikten heilt inn på kroppen til dagleg. Litteraturen formildar dessutan noko ein faktaorientert akademisk artikkel i mindre grad kan gjera, nemleg kjensler og personlege enkelterfaringar. Dei skjønnlitterære tekstane frå Algerie kan dermed fungere som eit spegelbilete av samfunnet dei er skapt i, samstundes som dei er eit konkret middel for å tvinge fram sosial, politisk og sosial endring. Akkurat som under den algeriske frigjeringskrigen tek algeriske forfattarar, både arabisk- og franskspråklege, no opp pennen og brukar det skrevne ordet i kampen mot vald og urettvise. Dei har brukt mange sider og mykje blekk på å skildre redslefulle scener frå algerisk daglegliv prega av terror og vald. Som nemnd omtalar mange av forfattarane Algerie som ein menneskekropp som lir av ein sjukdom (Geesey, 1997:1). Sidan

1991 har denne type litteratur nærast eksplodert i omfang. Dette gjeld ikkje berre veletablerte forfattarar som Assia Djebar. Mange unge skribentar har debutert i løpet av det siste tiåret, og mange skriv naturleg nok om den fortvilte situasjonen i heimlandet. Ofte skriv dei om vald og terror som i verste fall rammar dei sjølve.

“During the Algerian War, as in recent years, Algerian fiction expresses ‘the tragic’ by providing semi-fictional accounts of the Algerian people’s sufferings and their political struggles, but today Algerian novelist also attempt to transcend through their fictional writings the very real threats of violence and death which seek to silence and censor their voices and their arts.” (Geesey, 1997:1)

Gjennom novellesamlinga *Oran, langue morte* gir forfattaren Assia Djebar inntrykk av å vera ein person med eit relativt nyansert syn på konflikten i heimlandet. Ho nøyer seg nemleg ikkje med å kritisere islamistane. Ho er også uredde i kritikken av den andre parten i borgarkrigen, regimet og dei militære, om ikkje like omfattande. Nettopp difor er novellene hennar interessante. Biletet er ikkje fullstendig eindimensjonalt. Eg trur på mange måtar det er mogeleg å sjå på Djebar som eit talerøyr for fleirtalet av innbyggjarane i Algerie: Dei som ikkje ynskjer noko anna enn fred og fridom.

Konklusjon

Litteraturkritikaren Rosalia Bivona hevdar at skjønnlitteraturen kjem til kort, og at han eigentleg er ueigna til å gjera greie for årsakene til blodbadet i Algerie. Likevel meiner ho ikkje at Assia Djebar skal teie. Heller motsett: “Det brunaktige blodet frå likkistene har òg rett til å få sitt skriftlege uttrykk. Det er det

Assia Djebar gjer ved å opne den litterære verda for dei vederstyggelege utslaga av fanatismen" (Bivona 1999:558). Fatma Zohra Zahoum, algerisk kunsthistorikar og forfattar, er ikkje einig. Ho hevdar tvert imot at skjønnlitteraturen er ein av dei viktigaste metodane algeriarane i dag kan bruke for å avsløre alle løgnene. Kvifor? Fordi det er så vanskeleg å trengje gjennom "muren av tausheit" som styremaktene har ført opp, fordi dei offisielle løgnene er vorte så vanlege at sjølv såkalla lekkasjar verkar suspekte (Zahoum 1999:1). Difor er ikkje Zahoum overraska over at det akkurat er forfattarane med sine språklege verkemiddel og kunstferdige omskrivingar som står for den mest omfattande, og kanskje òg den mest sannferdige framstillinga av dagens algeriske samfunn. Bivona og Zahoum har truleg noko rett begge to. Litteraturen i seg sjølv er ikkje nok. Den åleine kan ikkje gje oss "sanninga" om den fortvilte situasjonen i Algerie, men han kan fungere som ein bit i eit større puslespel. Skjønnlitteraturen har definitivt ein funksjon for den som ynskjer å forstå litt meir av kva som går føre seg, og som tek seg tid til å leite. Difor er Assia Djebar si novellesamling *Oran, langue morte* viktig.

Akkurat som historikaren Djebar er oppteken av å ta vare på lærdommar frå fortida, gjer også forfattaren Djebar seg til ein representant for det kollektivet minnet. Ho er ikkje den einaste. Benjamin Stora, ein av dei fremste franske ekspertane på algerisk historie, fortel til tidsskriftet *L'Express* at han dei seinare åra har merka er sterkt veksande interesse for historie i Algerie. Vanlege folk er opptekne av å vite kva som eigentleg har gått føre seg i landet deira dei siste 50 åra. Styresmaktene vil ha folket til å gløyme. Dei legg lokk på informasjonen, og freistar å dysse ned. Slik blir den veksande historieinteressa ein politisk kritikk mot eit regime som lyg for sine eigne innbyggjarar. Ynsket om å kjenne si eiga historie går hand i hand med kravet om rettferd i dagens algeriske samfunn (*L'Express* 2000:46). Benjamin Stora opplever

at algeriarane likevel er skeptiske til tradisjonelle historikarar sitt akademiske arbeid. Dei opplever at historikaren sitt arbeid nødvendigvis er ufullstendig, fordi han utelet vitale delar av smerta dei har opplevd. "Dei vil ikkje at lidingane deira skal drukne i eit hav av fotnoter", seier Stora (2000:48). Difor er folk mest av alt opptekne av personlege vitneprov om dei nære hendingane i Algerie, fortel han. Algeriarane tek historia si i eigne hender, dei skriv ho etter sine eigne hovud, slik dei sjølve har opplevd henne. Slik kjem historia til uttrykk på ulikt vis. Assia Djebar har vald litteraturen. Slik blir hennar noveller ein del av det store biletet som til saman utgjer det algeriske folket si historie, ei historie styresmaktene nektar å gje dei. Djebar gir sin versjon, og tek såleis ansvar. Novellene hennar blir etter mitt syn eit politisk opprør i seg sjølv.

Kva er poenget med å skrive om desse kvinnene, spør Djebar sjølv i etterordet til novellesamlinga si. Svaret hennar er enkelt: Då blir dei i alle fall ikkje borte. "Le sang ne sèche pas dans la langue", seier Djebar (1997:367). Forfattaren skapar sine eigne martyrar, kvinner som på eit vis lever vidare fordi historiene deira blir skrevne ned og fortalde vidare. Orda, trass alt, stakar ut ein veg vidare, meiner forfattaren. Og her ligg på eit vis håpet. Assia Djebar lovar å fortelje kvinnene sine historier, for slik å gi dei litt av menneskeverdet deira attende. Patricia Geesey seier det slik:

"Perhaps more than the most precise journalistic account of the the terrors facing Algeria today, fiction from this period will contribute to our understanding of how the dignity of the human spirit resists the forces of obscurantism (from all ideological positions) in order to create art. (...) Only silence (refraining from writing or speaking in any language) may be a potential victory for the forces of oppression seeking control over Algeria today" (1997:8)

Litteratur

- B. Akram Benchiba, Lakhdar og Ellyar. *Le mur de l'argent fragmente la société algérienne*. Le Monde Diplomatique, Paris, 2000.
- Rosalia Bivona. *Assia Djébar; Oran langue morte*. Annuaire de L'Afrique du Nord 1997, 1999, CNRS Editions, Paris.
- Makeh Chebel. *Dictionnaire des symboles musulmans*. Editions Albin Michel, Paris, 1999.
- Assia Djébar. *Oran, langue morte*. Actes Sud, Arles, 1997.
- Anne Donadey. *The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest*. World literature today, University of Oklahoma Press, Winter 2000.
- Geesey Patricia. *Algerian fiction and the civil crisis, bodies under siege*. World literature today, University of Oklahoma Press, Summer 1997.
- Ghezali Salima. *Cotoyenneté contre barbaries*. Le Monde Diplomatique, Paris, 1996.
- Joffrin Laurent. *Algérie, le droit de savoir*. Libération, Paris, 1998.
- Christine Løchstør. *Algerie ved demokratiets grense*. Aschehoug, Oslo, 1995.
- Mortimer Mildred. *Assia Djébar's Algerian Quartet: A study in fragmented autobiography*. Research in African Literatures, Indiana University Press, 2001.
- Reporters Sans Frontières. *Rapport Annuel*. 2000.
- Yngvar Rydberg. *Arabiske berättare*. Gidlund, Stockholm, 1980.

Benjamin Stora. *La mémoire revendiquée du Maghreb*. L'Express, Paris, 17.08.2000.

Zahoum Zohra Fatma. *Le roman noir d'une société*. Le Monde Diplomatique, Paris, 1999.

Elham Allan

Stedløse steder

– En analyse af kvindelig palæstinensisk litteratur

Forord

Der er foretaget en del studier over det palæstinensiske samfund, økonomi og politiske begivenheder, men moderne palæstinensisk litteratur er kun i begrænset omfang blevet udforsket. Dette gælder særligt de værker, som er skrevet af kvinder. Fordi kvinder ikke oplevede og deltog i krigene på samme måde, som mænd gjorde, var det ikke meningen, at de skulle skrive om dem. Men der er forskellige måder at deltage i krig og opleve krig på, og derfor skrev kvinderne alligevel. Kvinderne blev både udsat for censur fra mændene og censur fra den israelske besættelsesmagt. Selvom kvindelig arabisk litteratur kan spores tilbage til præ-islamiske tider, var kvindernes litterære deltagelse i begyndelsen af det 19. årh. stadigvæk begrænset. Dette skyldes sociale, religiøse og økonomiske faktorer, som stadigvæk eksisterer den dag i dag. Endvidere møder kvindelige forfattere ofte langt hårdere kritik, end mandlige forfattere gør. En kritik som ikke kun er rettet mod værkerne, men mod forfatterinderne selv. Mens disse fænomener har holdt nogle kvindelige forfattere fra at stræbe efter en litterær karriere, har det motiveret andre til at forbedre sig og anstrenge sig endnu mere for at bevise deres kompetencer. Palæstinensiske forfatterinder har manifesteret sig inden for både poesi-, novelle- og romangenrene. På trods af disses bidrag til moderne arabisk/palæstinensisk litteratur, er

der som nævnt kun få studier, der behandler kvindelige palæstinensiske forfattere og deres værker. Alligevel har der været en del fremtrædende kvindelige skikkelser i dette århundrede. Inden for poesigenren kan der bl.a. nævnes Siham Daud (1952–), Laila Allush (1948–), Laila al-Saih (1936–), Mai Sayigh (1940–), Salama al-Khadrah Jayyussi og Fadwa Tuqan (1917–), hvor sidstnævnte er en af de mest fremtrædende palæstinensiske digterinder. Inden for novelle- og romangenren kan der bl.a. nævnes Najwa Qawar Farah (1923–), Asma Tubi, Fatmeh Diab (1951–), Shawqiyyah Aruq (1957–), Sahar Khalifah (1941–), Samira Azzam (1925–67), Liana Badr (1950–), Asiyya Shabli (1958–) og Kulthum Audah. I det, som følger, skal vi møde tre af de mest fremtrædende kvindelige forfatterinder : Fatmeh Diab (1951–), Liana Badr (1950–) og Sahar Khalifah (1941–).

Palæstinensiske forfatters mangel på et hjemland, dvs. deres stedløshed, har bevirket at litteraturen er skrevet på forskellige geografiske steder. Dette har bidraget til udviklingen af forskellige "typer" eller kategorier af palæstinensiske forfattere. Indtil 1967 fandtes der to typer, nemlig palæstinensiske forfattere i eksil og palæstinensiske forfattere bosat inden for det historiske Palæstina.¹ Dannelsen af en tredje type af palæstinensiske forfattere var en konsekvens af 1967-krigen, hvor både Vestbredden og Gaza blev besat af Israel. Den tredje type består af forfattere bosat i de besatte områder.

De tre kvindelige forfattere, som præsenteres nedenfor, er udvalgt ud fra ovennævnte inddeling af palæstinensiske forfattere i tre typer: Badr (1950–) er eksilforfattere, Diab (1951–) repræsenterer forfattere bosat i Israel, og Khalifah (1941–) repræsenterer forfattere bosat i de besatte områder. Inddelingen af forfatterne er endvidere foretaget for at demonstrere at motiver/temaer samt

¹Det historiske Palæstina omfatter de landområder som i dag betegnes som Israel samt områderne Vestbredden (inklusiv Østjerusalem) og Gaza-stribben.

skildringer af kvinde/mand og kvinde/besættelsesmagt forholdene kan knyttes til forfatternes geo-politiske position, dvs., hvilken af de tre geografiske områder forfatterne befinder sig i.

Udviklingsstadier

Af alle litterære genrer inden for palæstinensisk litteratur har poesien haft en dominerende rolle, og derfor blev roman- og novellegenrenes modningsproces forsinket. En af grundene til denne forsinkelse er, at man ikke betragtede fiktionsgenren som seriøs *Adab*². Sociale og politiske emner blev derfor fortsat udtrykt i poesien, der modsat novellen og romanen kunne reciteres offentligt for et bredt publikum, mens romanen og novellen begrænsede sig til den enkelte læser. Men efterhånden som de palæstinensiske forfattere lærte at håndtere den nyopdagede genre, blev romanen og novellen påvirket af de aktuelle emner, som prægede forfatternes hverdag. I slutningen af 1960'erne modnedes fiktionsgenren bl.a. ved hjælp af dannelsen af en række seriøse, kritiske tidsskrifter, der løbende evaluerede forfatterne. Palæstinensiske forfatters eksperimentering med form og stil resulterede i, at de ikke kun deltog i den litterære udvikling forskellige steder i verden, men også fornyede genren og bidrog med originale værker.

Kvindelige palæstinensiske forfattere har fulgt samme udviklingsstadier som andre arabiske kvindelige forfattere. De tidligste arabiske forfatterinder var for det meste fra over- og middelklassen. Men trods økonomiske fordele led de under sociale og kulturelle restriktioner. Disse kvinders direkte eller indirekte kontakt med Vesten, hvor kvinder i højere grad var synlige, bevirkede

²*Adab* skal her forstås i den moderne tidsalders definition af ordet som synonym til ordet litteratur.

at de i deres værker gav udtryk for deres egen og andre kvinders bekymringer og krav om lige rettigheder. Denne tendens begrænsede i første omgang litteraturen til kun at komme til udtryk i lukkede kredse såsom private hjem, saloner og andre kvindelige forsamlingssteder. Med tiden kunne kvinderne ikke alene udgive deres synspunkter i aviser, men også udgive aviser og tidsskrifter, hvor kvinden var i centrum. Kvindernes litterære bidrag havde bl.a. det formål at informere om og forandre samfundets kvindesyn. Med roman- og novellegenrenes modning begyndte kvinderne, på samme måde som mændene, også at udgive deres værker i serieform. Fiktionengenren havde den fordel at kvinderne kunne tilkendegive deres kontroversielle holdninger i "fiktionsforklædning", som det traditionelle samfund ellers ikke gav mulighed for i virkeligheden.

I den imiterende fase omkring starten af 1930'erne efterlignede de kvindelige forfattere dominerende arabiske mandlige traditioner og modeller. Denne fase varede indtil midten af 1950'erne, og kvindernes målgruppe udgjorde hovedsageligt kvinder. Dernæst gennemgik kvinderne en protestfase, hvor de udfordrede de traditionelle værdier og blev fortalere for kvinders rettigheder og autonomi. Denne fase varede i næsten 20 år, og målgruppen var både kvinder og mænd. Sidste udviklingsfase betegnes som selvrealiseringsfasen, hvor kvinderne begyndte at søge efter deres egen identitet, efter at have internaliseret mændenes standpunkter og derefter udfordret dem. Selvom der i 1980'erne blev udgivet flere kvindelige værker, og antallet af uddannede kvinder var steget markant, blev kvinderne fortsat skildret som ofre, men de var ikke længere passive. Kvindernes aktive litterære bidrag i denne fase udgør et vigtigt udviklingstrin i arabisk litteratur.

Arabiske kvinders kamp imod det patriarkalske arabiske samfund begyndte med kravet om individualitet og individuelle ret-

tigheder. Dette kom til udtryk i værker skrevet i 1950'erne og 1960'erne. Senere værker viser en øget bekymring om nationale problematikker, som for nogle forfattere overskyggede de sociale problematikker, mens andre kvindelige forfattere insisterede på at behandle begge. Denne tendens udviklede sig især efter 1967-krigen mod Israel, hvor palæstinensiske forfatterinder begyndte at interessere sig mere for national og international politik. Det er denne litterære baggrund, som de udvalgte romaner har tilfælles.

Stedløse steder

Analysen af kvindelig palæstinensisk litteratur har til formål at udlede motiver og temaer. Hensigten er at bidrage med et mere omfattende billede af en genre, der i meget begrænset omfang er blevet studeret. Mens tema-læsningen vil fokusere på værkernes mest centrale emner, fokuserer udledelsen af motiver på såkaldte deltemaer. Tilsammen vil denne tekstanalytiske tilgang formå at afdække mange sider af litteraturen. I det som følger vil jeg kort opsummere det overordnede indhold i de tre forfatterinders værker.

Fatmeh Diab – Fanebæren for den arabiske kvindes opstand³

Biografi

Fatmeh Diab (1951-) er født i landsbyen Tamrah og repræsenterer den type af palæstinensiske forfattere, som skriver i Israel. Grunduddannelsen afsluttede hun

³Af kritikkerne og pressen har Diab pga. sin optagethed af den arabiske kvindes rettigheder og stilling i samfundet fået tildelt kunstner navnet Hamilat rayat al-mar'a al-'arabiyya, "Fanebæren for den arabiske kvindes opstand".

i sin landsby, hvorimod hun tog sin videregående uddannelse i Nazareth. Hendes litterære karriere startede tidligt. I 1973 udgav hun sin første novellesamling *Rihla fī qitār al-mā dī*, *En rejse i fortidens tog*. Allerede på dette tidspunkt kom hun i søgelyset. Ved at skildre en ung kvindens intime forhold til sin onkel og deres seksuelle samvær, vakte Diab stor forargelse både blandt kritikere og det lokale arabiske samfund. Den negative kritik holdt Diab fra at skrive noget i næsten ti år. Ud over litterære værker har Diab siden 1994 haft en ugentlig spalte i dagbladet *al-sanāra*. Hendes indlæg er skrevet under titlen *mudhakkarāt zawja*, *En hustrus erindringer*. I disse behandler hun emner, der vedrører kvindesagen. Diab har markeret sig ved sine bidrag til kvindelitteraturen. Som palæstinensisk forfatterinde var hun pioner inden for roman-skrivning, børnelitteratur, drama, folkefortællinger og karikaturtegning. Hun har deltaget i adskillige arabiske og israelske kulturelle, politiske arrangementer vedrørende kvindens rolle i samfundet. I 1995 modtog hun en officiel anerkendelse for sit litterære arbejde.

Diab, som er bosat i Israel, skriver om følelsen af splittelse. Værkerne udtrykker det psykologiske dilemma hos 'arab 'isrā'īl⁴, som på den ene side stadigvæk er arabere, men på den anden side lever i Israel. Palæstinensere, som bor i Israel, er ofte et resultat af to kulturer, to sprog og to identiteter. Dette forhold bliver kilden til fremmedgørelse og identitetssplittelse, og kommer til udtryk i litteraturen skrevet inden for Israels grænser. Diab

⁴Ordret betyder denne betegnelse "Israels araber" eller "Israels arabiske befolkning". Jeg referer til palæstinenserne som er borgere i Israel og som bor indenfor den grønne linie. Derfor omfatter betegnelsen ikke de palæstinensere som er bosat i Gaza eller Vestbredden.

understreger, at palæstinensere i Israel på trods af deres israelske statsborgerskab ikke ophører med at være arabere/palæstinensere. Tilknytningen til jorden fremhæver deres kærlighed til hjemlandet og det fælles tilhørsforhold til andre palæstinensere. Sidstnævnte kommer især til udtryk gennem behandling af motiver såsom fordrivelse fra hjemlandet, hvor solidariteten med de fordrevne palæstinensere tydeliggøres.

Hovedpersonen i Diabs roman *al-Kayt wa al-Tazīz, Snoren og dragen* (1996), som er en palæstinensisk kvinde bosat i Israel, lider af *ghurba*-følelsen, følelsen af udlændighed, som kvæler hende. Denne følelse opstår normalt af at være adskilt fra hjemlandet, men for hende er hjemlandet blevet udlændighed, fordi de israelske myndigheders system har fremmedgjort hende. Til forskel fra eksilpalæstinensere og palæstinensere fra de besatte områder er 'arab 'isrā'īl tvunget til at leve, arbejde og studere i et fremmed system, i *dét* land som før var deres. I romanen giver hovedpersonen udtryk for palæstinenserens dilemma i Israel, hvor de på den ene side erkender vigtigheden af uddannelse for at sikre deres økonomi, men på den anden side ser uddannelsessystemet i Israel som roden til palæstinenserens fremmedgørelse fra deres egen sprog og kultur. For at overvinde *ghurba*-følelsen leder hovedpersonen efter måder at styrke sin palæstinensiske identitet på. Hun begynder at deltage i politiske møder, hvorved hendes politiske bevidsthed bliver vækket, og giver udtryk for sit nationale tilhørsforhold. Til sin ven Mohammed, som er aktiv i modstandsbevægelsen, siger hun:

“...og ligesom dig har jeg en sag (at kæmpe for), selvom jeg har et hjemland eller noget som ligner et hjemland ...”⁵ (p. 193)

⁵ Alle oversættelser er mine egne.

Grunden til, at hovedpersonen siger, at hun har “noget som ligner et hjemland” er, at palæstinenserne i Israel har et hjemland men ingen stat, hvorimod palæstinenserne fra de besatte områder *delvist* har et hjemland men ingen stat, og eksilpalæstinenserne hverken har et hjemland eller en stat. Men selvom hovedpersonen har et hjemland, kan hun ikke se bort fra, at andre palæstinensere ikke har et. Hendes deltagelse i den nationale kamp er både et forsøg på at give udtryk for sit eget tilhørsforhold og at give udtryk for sin medfølelse og sympati for andre palæstinensere, og derfor vælger hun at kæmpe på lige fod med de andre palæstinensere.

Palæstinenserens stærke tilknytning til jorden er et dominerende og tilbagevendende motiv hos Diab. Den umiddelbare fortælling i romanen *Qadiyya nisā'iyya, En kvindesag* (1987) behandler en families stridigheder omkring et arveanliggende, men kan endvidere fortolkes som et forsøg på at gengive palæstinenserens moderne historie. Faderen repræsenterer den palæstinensiske ledelse, moderen og børnene forskellige typer af den palæstinensiske befolkning, og endelig repræsenterer Ikhlās, sønnens kone, jøderne. Tabet af jorden, hjemmet og ejendommene symboliserer tabet af landet Palæstina under *nakbaen*⁶ i 1948.

Ejendom/tab

Romanens mest centrale tema er modsætningen mellem ejendom og tab. Tabet af jorden og ejendommene er med til at benægte familiens døtre en arveret, som samfundets og religionens love tildeler dem. Uden den materielle arv bliver døtrene hjemløse og

⁶Verbumet *Nakba* stammer fra roden *nkb*, som betyder at volde sorg, bringe ulykke. Substantivet *nakba* betyder katastrofe. Når man omtaler den palæstinensiske *nakba* hentyder man til 1948-krigen, hvori katastrofen består i tabet af Palæstina til fordel for etableringen af staten Israel.

økonomisk svækkede. Men det umiddelbare krav om tildelingen af deres retmæssige andel af arven, er i virkeligheden et krav om at blive anerkendt som et folk med en palæstinensisk arv og identitet.

Døtrenes kamp for den nationale arv afspejler dels palæstinenernes overbevisning om ikke at høre hjemme andre steder end i deres hjemland og dels troen på, at det tabte kun kan vindes tilbage gennem seriøse anstrengelser og vilje til at kæmpe for sin ret. Uden den nationale arv føler døtrene sig identitetsløse (tab) og deres eksistens bliver truet, fordi den fratagne jord er med til at bekræfte deres identitet (ejendom). Jorden og hjemlandet er for døtrene fortiden/rødderne, nutiden/identiteten og fremtiden/eksistensen og stedet, hvortil alle værdier er knyttet. For dem er arven et spørgsmål om at eksistere (ejendom) eller ikke at eksistere (tab) og at være noget (ejendom), eller ikke være noget (tab). Som hankøn har den arabiske mand automatisk en fordel. Han bærer familienavnet videre og får den primære ret til at arve jorden, og dermed er hans eksistens sikret. Faderens løfte til datteren Rajâ' om at give hendes søn et stykke jord så "*...hans fremtid kan sikres*" (p. 41) indikerer, at mennesket uden jord og hjemland ingen sikker fremtid kan have, og derfor bliver nutiden usigtsløs og meningsløs.

Moderens virkelighedsflugt og indadvendthed efter ægtemandens død, er en reaktion på den tryghed, stabilitet og ro, som hun mister efter arvens overdragelse til sønnen Khâlid. Moderen bliver ensom og fortabt uden ægtemanden, døtrene og uden penge at leve for. Udover materielle og menneskelige tab, mister hun samtidig sit psykiske helbred og søger derfor hjælp hos en psykolog.

Moderens reducerede status fra at være ophøjet og respekteret som "fruen i huset" til at være hjemløs, repræsenterer palæstinenernes generelle forringede status som resultat af landflygtig-

heden, der reducerer dem fra at være majoritet (ejendom) til at være minoritet (tab) og fra at være udadvendte (ejendom) til at være indadvendte (tab).

Transformationen i romanen er fra lykke og idyl i det store hus med faderen i centrum (ejendom) til ulykke og fordrivelse efter faderens død (tab). Og fra uretfærdighed ved at benægte døtre-nes retmæssige andel af arven (tab), til retfærdighed ved at få tildelt deres ret (ejendom).

Liana Badr – Det milde alternativ

Biografi

Liana Badr (1950–) er født i Jerusalem, men repræsenterer den type af palæstinensiske forfattere, som skriver i eksil. Faderens politiske synspunkter og patriotiske aktiviteter resulterede i, at familien måtte søge tilflugt i det ene eksil efter det andet. Badr har boet i Amman, Damaskus, Tunesien og bor nu i Ramallah, hvor hun arbejder for det palæstinensiske kulturministerium.

Hun har en B.A. i psykologi og filosofi fra Beirut Universitet, men nåede ikke at færdiggøre sin M.A. som følge af borgerkrigen. Hun har været redaktør på al-Hurriyya tidsskriftet i Beirut og har arbejdet som journalist på flere palæstinensiske tidsskrifter. Endvidere har hun arbejdet ved "Union of Palestinian Women" i Amman og i Sabrā og Shatila flygtningelejrene i Beirut. Hun har udgivet flere romaner, novellesamlinger og børnebøger og har bidraget til flere antologier på engelsk, polsk, tysk, spansk og hollandsk. Udover prosa værker har Badr udgivet en digtsamling under titlen *zanābīq al-daw'*, *Liljernes lys* (1997). Hun har des-

uden skrevet en bog og instrueret en dokumentarfilm om en af de mest anerkendte og førende kvindelige palæstinensiske digtere Fadwa Tuqan (1917–).⁷

Novellesamlingen *shurfa 'ala al-fakahānī* (1983), *En balkon i Fakahani kvarteret*, romanen *Būsla min ajil 'abbād al-shams* (1979), *Et kompas for solsikken* og romanen *'ayn al-mir'ā* (1991), *Spejlets øje* er oversat til engelsk. Med en del priser bag sig, heriblandt en pris overrakt af den palæstinensiske leder, Yassir Arafat, i 1999, er Badrs litterære bidrag blevet anerkendt.

Badr, som er bosat i eksil, skriver om nostalgi. Hun skriver om episoder fra sin barndom eller ungdom i hjemlandet inden fordrivelsen, og ofte kan man i disse skildringer spore en stærk tilknytning til jorden/hjemlandet. Samtidig bliver hjemlandets specifikke kvaliteter opstillet i kontrast til eksillandets. Efter *naksaen*⁸ i 1967 forlader hovedpersonen i romanen *Nujūm 'arība*,

⁷Tuqan familien i Palæstina er meget berømt og er kendt for kunstneriske, politiske og kulturelle aktiviteter. Ibrahim Tuqan, som er Fadwas broder, er en af Palæstinas mest citerede og fremtrædende digtere. I 1996 udgiver Badr bogen *Zalām al-kalimāt al-mahkiyya*, *De talte ords mørke* med undertitlen: *Hiwār ma' Fadwa Tuqan*, *En samtale med Fadwa Tuqan*. Filmen som Badr har instrueret har titlen: *Hikayāt shā'ira min filastīn*, *En fortælling om en digterinde fra Palæstina*. Gennem fortællingen om Fadwas liv udtrykker filmen Palæstinas moderne historie. Badr forener det unikke, som er Fadwas liv, med det generelle, som udtrykker den palæstinensiske kvindes liv.

⁸*Naksa* stammer fra roden *nks*, som betyder at vende om eller lægge på hovedet. Substantivet *naksa* betyder tilbagefald, tilbagegang eller tilbageslag. Når man taler om 1967-*naksaen*, hentyder man til 1967-nederlaget, der fulgte den arabisk/israelske krig. 1967-krigen er på arabisk også blevet kaldt for: *Harb al-sittat ayyām*, *Seksdageskrigen*, *harb Huzayrān*, *Junikrigen* og *al-hazīma*, *nederlaget*. 1967-krigen havde en politisk/historisk betydning for både palæstinenserne og araberne, men også en kulturel og litterære betydning. Den intellektuelle araber skrev meget om grunden til nederlaget, som generelt resulterede i at forfatterne i deres værker blev mere selvkritiske. Se Al-Qasim (1989)

Jerikos stjerner (1993), Jeriko til et sted hun kalder for *lā makān, intetsteds*. Som følge af fordrivelsen har hun mistet alt, hvad der er hende kært, hvilket har præget hendes liv i eksil:

“Jeg står nu uden Jeriko. Uden en by eller en gade eller en væg, jeg kan læne min ryg op ad, når jeg bliver træt af at stå ved byernes porte. Når jeg ikke finder andet foran mig end husets eller kontorets støv. Når jeg er uden min bedstefars hjem i æbledalen. Uden en by med æbler og græs. Uden et kvarter eller en gyde eller et hjem i bunden af dalen. Uden et sted at tage hen om fredagen. Uden noget som helst. Uden noget som helst”.(p. 11).

Derudover skriver Badr om længslen hjem, om en ideel og sorgløs tid i modsætning til den nuværende elendighed i flygtningelejre samt om følelsen af fremmedgjorthed, magtesløshed, ensomhed, rodløshed, og om omflakken. Eksilopholdet skildres som midlertidigt, og der er næsten ingen form for identifikation med de lokale beboere. Eksilaspektet er centralt, fordi det afkræfter påstanden om, at andre arabiske lande er et lige så godt et hjem for palæstinenserne som ethvert andet. Det er drømmen om tilbagevenden som gør livet i eksil udholdeligt. Erindringen om fortidens sorgløse og fredelige barndomstid er en flugt fra nutidens elendighed i eksil. I sin skildring af palæstinenserne liv og levevilkår i modtagerlandet afspejler Badr ikke kun palæstinenserne trængsler og forringede status, men også “normaliteten” og den hjemlige atmosfære, som trods alt er at spore. Badr lader dermed sine personer fremstå som levende mennesker.⁹

om den palæstinensiske novelles skildring af 1967-krigen.

⁹Badr's roman *'ayn al-mir'â, Spejlets øje* (1991), er et udmærket eksempel på skildringer af “normaliteten”, “dagligheden” og “øjeblik til øjeblik over-

Hukommelse/glemmel

Det mest centrale tema i romanen *Nujüm 'ariha* er modsætningen mellem hukommelse og glemmel. Erindringen om hjemlandet er truet af at blive glemt i eksil, og derfor skriver Badr for at sikre palæstinenserens eksistens og deres ret til at være. Dette er også grunden til, at hovedpersonen i romanen mest er interesseret i at genskabe livet i den savnede by, hjemmet og barnedoms kvarteret. Hendes nostalgiske tanker og minder om hjem-

levelse" i en tid præget af kaos og terror. Romanen følger en fattig palæstinensisk piges liv (Aysha) og hendes genforening med den palæstinensiske flygtningelejr Tal al-zaatar i Libanon efter 7 års adskillelse og de forvandlinger som hun gennemgår under den brutale massakre, som flygtningelejren udsættes for. Tal al-zaatar massakren fandt sted i Libanon i 1976 og var en af de mest voldsomme og blodige episoder i den libanesiske borgerkrig. Flygtningelejren blev jævnet med jorden, og ca. 4000 mennesker blev dræbt og ca. 12000 palæstinensere mistede deres hjem og flygtede til andre dele af Libanon. Romanens historiske korrekthed er et resultat af det faktum, at Badr som journalist i Beirut brugte mange år på at interviewe øjenvidner, som havde overlevet massakren, og indsamle materiale om hverdagslivet i flygtningelejren. Badr dedikerer derfor sin roman til disse øjenvidner, hvis stemmer bidrager til at bringe lejren til live. Se Miriam Cooke (1995) og (1998) som overvejende beskæftiger sig med kvindelitteratur og dennes indflydelse på arabiske forfatterinders litterære produktion. Hun har vist hvordan krigen har påvirket arabiske kvindelige forfatterinder og bidraget med at bane nye måder at udtrykke sig på. I forbindelse med hendes behandling af kvindelige forfattere i Beirut, de såkaldte "Beirut decentriste", redegør hun for disse kvinders bidrag inden for en genre som indtil fornylig har været et mandsdomineret felt. Disse kvinder gav gennem deres værker udtryk for deres liv og oplevelser under borgerkrigen. Beirut decentristerne havde et anderledes perspektiv end mandlige arabiske forfattere (og andre kvinder). Deres fiktive personer udviklede en feministisk bevidsthed sideløbende med den nationale bevidsthed. Alle disse aspekter har en del tilfælles med Badrs roman, hvilket ikke er overraskende, eftersom hun også deler "decentristernes" kendetegn, nemlig at de alle er en gruppe kvindelig forfattere som bor i Beirut og som har oplevet og skrevet om borgerkrigen. Cooke kalder dem decentriste, fordi de på flere måder bliver ekskluderet fra sociale og litterære diskurser.

landet, vækker hukommelsen. Hukommelsen er vigtig, dels fordi den ifølge hovedpersonen skal føre til: "...*det, som man kalder for sandheden*" (p. 10), og dels fordi erindringen om hjemlandet i sidste ende udgør troskab, hvorimod glemslen udgør en form for utroskab. "Sandheden" er for hovedpersonen hendes version af palæstinenserne historie og hendes ønske om at bekendtgøre denne til omverden.

Udover at bevare mindet om barndomsstedet bliver troskab også at holde fast ved jorden, som i sidste ende udgør hjemlandet. Derfor er synet på de palæstinensere, som bliver i hjemlandet efter 1948, positivt, fordi de ved at holde fast ved jorden forbliver trofaste over for hjemlandet. Dette forhold opstilles i kontrast til de palæstinensere, som rejser ud af hjemlandet, og dermed indirekte giver afkald på jorden. At give afkald på jorden er ifølge hovedpersonen i romanen utroskab mod hjemlandet, og derfor siger hun:

"... hvilken nytte vil de, som er rejst, gøre, når de rejste i trængslens tid" (p. 156).

Hovedpersonen beretter om veninden Marmar, som blev i hjemlandet efter *nakbaen* i 1948:

"Hvor holdt vi meget af hende, fordi hun havde den styrke, som vi alle manglede, nemlig at tilpasse sig realiteten. Vi er alle vrede på vores familier. Vi bebrejder dem og giver dem ansvaret for vores elendighed undtagen hende. Vi harmes alle over vore (forældres) strenge opdragelsesmetoder og over restriktionerne, som forfulgte os, men ikke hende." (p. 161–2)

Ifølge hovedpersonen har det krævet styrke at tilpasse sig hjemlandets virkelighed efter 1948. Ved at forblive i hjemlandet tvunger 'arab 'isrā'īl Israel til at anerkende deres ret til at eksistere, og

det er disse menneskers anstrengelser, som er årsagen til, at Israel ikke kun består af jøder, men også en arabisk minoritet¹⁰ (tro-skab). Hovedpersonen bebrejder den ældre generation af palæstinensere, at de ved at forlade hjemlandet (utroskab) har udsat den yngre generation af palæstinensere for lidelser og afsavn i eksil. Hovedpersonens vandring fra det ene eksil til det andet resulterer i, at hun er afvisende over for ideen om at vente på, at andre skal løse palæstinenserne problemer. Især hvis disse samtidigt betragter det palæstinensiske problem som en byrde på deres skuldre, som blot skal glemmes, og derfor siger hun:

“... måske vil jeg opfinde et poetisk hav, som jeg vil kaste mig selv i, således at jeg kan glemme de andres forgæves forsøg på at finde et hav, de kan smide os i og blive fri for os for evigt. Jeg svømmer i sproget søgende efter et hjemland, som vil acceptere os. På trods af at jeg ikke vidste, at det var et hjemland, mens jeg boede i Jeriko” (p. 9)

Således løser hovedpersonen, der som tidligere nævnt også er forfatter, sit problem ved at opfinde et “poetisk hav”. Det poetiske hav symboliserer sproget/skrivningen, hvorved hun både forsøger at glemme de lidelser, hun er blevet udsat for i eksil, hvor palæstinenserne nu er blevet reduceret til at være “et flygtningeproblem”, og søger gennem sin skrivning at dokumentere og bevare denne del af palæstinenserne historie i arabernes/ verdens kollektive hukommelse. Denne dokumentation er varig i forhold til det flygtige talte ord.

¹⁰ Arabernes reaktion på de palæstinensere som forblev i hjemlandet efter Israels oprettelse i 1948 var blandet. På den ene side lovpriste de deres udholdenhed, og på den anden side så de mistroisk på dem, fordi de levede i Israel. Se Minna & Hijab (1990) for videre læsning om palæstinenserne i Israel.

Hovedpersonen forsøger via skrivningen at genfinde det tidligere barndomshjem og hjemlandet, som accepterer palæstinenserne. I palæstinenserens søgen efter et tilhørsforhold og en identitet i eksil er det via fiktionskrivning muligt at rejse tilbage i tiden og genkalde mindet om hjemlandet på trods af afstanden og forhindringerne. Det er gennem hovedpersonens skrivning, at hun føler, hun genvinder sin identitet, og det bliver muligt for hende at gense og identificere sig med andre palæstinensere fra hjemlandet.

Udover fiktionskrivning bliver historieskrivning også en metode, hvorpå glemsel undgås. I kapitel syv vender romanen tilbage til nutiden gennem et brev, som hovedpersonen modtager fra den palæstinensiske veninde Aida, som nu har amerikansk statsborgerskab. I brevet beskriver Aida sit besøg til Jeriko efter flere års adskillelse. Om Jeriko siger Aida:

“Jeg fandt ingen i den tomme by (. . .) der var mennesker, som jeg ikke kendte, som boede i vores hjem. . . ”
(p. 191)

Dvs. Jeriko har forvandlet sig, siden de rejste ud. Nu er Jeriko blevet tømt for kendte ansigter, modsat hvad den plejede at være. Hvad er det, som beskytter byen fra glemsel? Aidas forslag er:

“ . . . at lave en guide med alt, hvad Jeriko omfatter ” (p. 192)

At skrive om noget bliver derfor det samme som at genskabe dets tilstedeværelse i livet og sikre dets fortsatte eksistens. Dette er måske også grunden til, at Badr bruger nutiden (historisk præsens) i sin roman, selvom hændelserne er fra fortiden. Hovedpersonen, som står på en strandbred i Tunesien, søger nostalgisk over barndomsbyen:

“Jeg ser den [Jeriko] virkelig og sværger på, at jeg ser alle dens hjørner, kanter, gyder, huse, tage og dens gemmesteder fra den lille plet sand, som jeg står på. . .”
(p. 234)

Det er således via længslen, skrivningen og hukommelsen, at Badr genskaber livet i den savnede by. Et af de savnede steder i romanen er bedstefaderens hjem i Jerusalem, der symboliserer rødderne. Det savnede familiehjem er et element, som mange eksil-palæstinensere kan identificere sig med. Det gamle hus er et billede på det savnede hjem Palæstina.

Hukommelsen genskaber livet i Jeriko med alt, hvad dette indebærer af dufte, berøringer, og billeder, som bevidstheden har lagret. Lugtesansen er meget dominerende i romanen, bl.a. nævnes:

- Duften af den karakteristiske arabiske kaffe (p. 23)
- Duften af sæbe fra Nablus (p. 23)
- Duften af *muhlabīyya*, en arabisk dessert (p. 23)
- Duften af dørræet, hvis farver er forsvundet (p. 37)
- Duften af *hīlu*, slik, blandet sammen med al-ghār sæben (p. 37)
- Duften af yoghurt blandet med duften af strå og jord (p. 64)
- Duften af hyldebær, som falder tungt fra grenene. (p. 64)
- Duften af planter og jasminblomster (p. 191)
- Duften af poesi og hud (p. 62)

- Duften af jasminblomsten i den syge faders hånd. Dens duft er livets vand (p. 213)
- Duften af faderen på hospitalssengen (p. 217)
- Duften af dessertfabrikken (p. 136)

Hovedpersonen forsøger at genoplive Jeriko og Jerusalem via skildringer af steder og personer, som hun kender fra barndommen og ungdommen, inden hun bliver fordrevet fra hjemlandet:

“Trappetrinene til den gamle by, som jeg i mine drømme bliver ved med at bestige. Den stejle vej op til muftien og sufiklostret. Kamals butik med den store nøgle, som det ikke var muligt tage med, da vi rejste ud. Porten til det store hus, hvis stenbænk blev besøgt af herskere fra alle tider. Portalerne til tempelpladsen. Vor Frue Mariams kilde og Sønnens Opstandelseskirke. Gethsemanekirkens brogede murværk. Stenene på vejen til *Bâb Khân al-Zaît* og sufilokalerne i *hârat al-nâsârah*. Alt dette så jeg ikke, og det var mig ikke forundt at skimte den tilbedte [guiden som hun ser i fjernsynet], som er blevet forvandlet til en midaldrende mand uden en bestemt alder eller kendetegn, kun på den lille skærm, mens han peger med sin hånd i retningen af de bygninger, som han har viet hele sit liv til (...) Han var dér, og jeg var ikke dér.” (p. 181–182)

Hovedpersonens oplevelse af at gense sin barndomsven (Guiden/den tilbedte som hun ser i fjernsynet) i en fuldstændig forandret tilstand står som et centralt punkt, fordi han er inkarnationen af al den tid, der er passeret, og de forandringer, der har fundet sted, ikke bare i hendes næres liv, men i hjemlandet som helhed.

Hendes søgen efter den savnede by bliver virkeliggjort ved hjælp af at genkalde billeder, som vækker hukommelsen. Hukommelsen genskaber en verden, som kroppen har sanset, og som den senere lader bo i bevidstheden. De steder, hun remser op, hører med til billedet af bydelen. Søgen efter et tabt sted er en søgen efter en tabt identitet og et tilhørsforhold. Derfor skildrer hovedpersonen/Badr i de første kapitler en verden, som hun har levet i, og fortæller om barndommens tider og om ture til det gamle Jerusalem, om bedstefaderens hjem, o.s.v.

I eksil er livet uden længsel ensbetydende med opgivelse og en affinden sig med en virkelighed, som er uudholdelig. Skrivningen står i kontrast til talen derved, at skrivning sikrer varighed, mens talen er flygtigt. Skrivning er troskab, fordi det vækker erindringen om hjemlandet, mens talen er utroskab, fordi den har let ved at forsvinde og blive glemt.

Sahar Khalifah – Et feministisk opråb

Biografi

Sahar Khalifah (1941–) er født i en middelklasse familie i Nablus og er en af de førende palæstinensiske kvindelige romanforfattere. Hun repræsenterer den type af palæstinensiske forfattere, som skriver i de besatte områder. I 1988 afsluttede hun en Ph.D. fra Iowa Universitetet i kvindestudier og amerikansk litteratur. I dag er hun leder af "Women Affair Center" i Nablus og Gaza og var med til at danne "Arab Women Union", der opstod som en reaktion på den meget svækkede økonomiske situation på Vestbredden efter 1967-invasionen.

Efter et traditionelt arrangeret ægteskab, som varede

i 13 år, blev hun skilt og tildelte forfatterskabet al sin opmærksomhed. I sine romaner fandt hun den frihed, der skulle til for at udtrykke sig selv og gøre opmærksom på de livsomstændigheder, som palæstinenserne i de besatte områder lever under. Værkerne var en form for "virkelighedsflugt", hvori hun kunne tilkendegive sine meninger, som det traditionelle samfund ellers ikke gav mulighed for. Hun er pga. sine modige og direkte feministiske standpunkter ofte blevet kaldt mande-hader, militant feminist og oprørsk.

I Israel havde hun stor succes med at udgive en række artikler, som omhandlede kvinder, men i de besatte områder blev hun først kendt engang i 1980'erne. Romanen *al-Subbār, Kaktussen* (1984), er oversat til hebraisk, fransk, tysk, hollandsk, spansk, italiensk, malaysisk og engelsk. Romanen *mudhakkarāt 'imra'a ghayr wāqi'iyya, En urealistisk kvindes erindringer* (1986), er oversat til italiensk og tysk.

Khalifah, som er bosat i de besatte områder, skriver om hverdagslivet under besættelsen, med alt hvad dette indbefatter af sociale, politiske og økonomiske problemer. I romanen *Bāb al-sāha, Al-Saha Porten* (1990)¹¹, skriver hun om magtesløshed, om militære sammenstød mellem besættelsesmagtens soldater og intifada-oprørerne, om fængslinger, om udgangsforbud, om lukninger af checkpoints, som begrænser de palæstinensiske beboeres færden og holder dem indespærret i et slags åbent fængsel. En af fortællerne i romanen beretter:

¹¹ *Bāb al-sāha* (titlen er et stednavn i Nablus) er den første palæstinensiske roman, som behandler intifada-perioden dybtgående. De palæstinensiske værker, som er udgivet efter 1987, har behandlet perioder efter 1987 eller også berører de intifadaen overfladisk og fokuser ikke på den på samme måde som Khalifah gør.

“Vores kvarter har det værre end nogensinde, og der går ikke en dag uden problemer. Soldaterne er bosat i Bab al-saha og tillader ikke en eneste person at slippe ud uden at chikanere. Slag, råb og ordrer...” (p. 17)

Khalifah nedskriver det palæstinensiske folks oplevelser af krig, modstand og undertrykkelse ved at gøre opmærksom på de forhold, de lever under i hjemlandet, som er under besættelse. I sin skildring af intifada-oprørene forvandler hun det tragiske til det helteagtige. Personerne repræsenterer den generation af palæstinensere, som ikke passivt vil finde sig i besættelsesmagtens undertrykkende metoder. Intifadaen er et oprør imod undertrykkelsen og besættelsen. Den er et forsøg på at gøre beboerne på Vestbredden og Gaza mere selvstyrende. I romanen definerer fortælleren opstanden således:

“Gyldne dage som en fødsel. Man fødes i revolutionen hundrede gange og dør utallige gange. Revolutionen er ikke som et missil, men som en flod, der vælter frem. Nogle gange synker højvandet, og regnen bliver knap og øser ikke ned og floden går igennem en kritisk tid, så den ser tynd ud og vrider sig som silketråde. Nogle gange stormer den frem som en oprørt vulkan, som renses, fejer bort, larmer og går i stykker”(p. 135)

Frihed/ufrihed

Det mest centrale tema i romanen *Bāb al-saha* er modsætningen mellem frihed og ufrihed. For mændene er de daglige sammenstød, modstanden og demonstrationerne et råb om frihed og autonomi. Mændene er ufrie, fordi deres hjemland er besat, og derfor kæmper de og er villige til at dø for jorden, som bliver et symbol på deres fratagne frihed. Mændenes kamp udgør en væbnet

national kamp og er manifesteret ved, at den er anerkendt og velset af masserne.

For kvinderne er frihed mere end jord og materiel ejendom. Ifølge hovedpersonen Nuzha er hjemlandet ikke meget værd, hvis man kun kæmper for jordens frigørelse og ikke for menneskets frigørelse. Til Husâm, som er aktiv i intifadaen, siger hun:

“Fortæl mig ikke om hjemlandet eller historien, for hvem er hjemlandet andet end dig og mig. Os, folket” (p. 174)

Kvindens kamp udgør både en national kamp og en social kamp; begge er for frigørelse, og begge er ubevæbnede. Men kvindernes kampe er usynlige, for på trods af kvindens bidrag til den nationale kamp og hendes forsøg på at forandre kvindens sociale position i samfundet anerkender manden ikke kvindens rolle i modstanden eller er villig til at gå på kompromis for at forandre kvindens sociale status. Nuzha er et eksempel på en kvinde, som har deltaget i den nationale kamp, og som har betalt prisen for denne deltagelse ved sin to-årige fængsling og ved ultimativt ikke at blive værdsat for sit bidrag. Derfor bebrejder hun Husâm:

“I dræbte min moder, og I har ødelagt mig og slået mig og har glemt, at jeg også blev fængslet ligesom jer” (p. 74)

I stedet for at sætte pris på Nuzhas deltagelse i den nationale kamp, anklager man hende for at have stukket nogle af de andre palæstinensiske aktivister. Dette bevirker, at Nuzha efter sin løsladelse kun er interesseret i personlig frelse. Nuzha fortæller nabopigen Samar:

“Jeg vil gerne forklare dig, at jeg ikke bekymrer mig for intifadaen, kvinden eller folket (...) efter det, som

er hændt mig, bekymrer jeg mig ikke om nogen eller spørger til nogen" (p. 84)

Fordi kvindens nationale kamp bliver betragtet som ligegyldig, bliver kvinden ligegyldig over for den nationale kamp.

Friheden bliver for kvinderne først og fremmest at kæmpe for mennesket, der i sidste ende udgør hjemlandet. På samme måde som palæstinenserne bliver beskrevet som "et folk uden land", vil der ikke være et folk uden kvinder. Derfor er et hjemland med ufrie kvinder et ufrit hjemland. Selv i de situationer, hvor manden anerkender kvinden, hænger det tit sammen med kvindens forhold til manden enten som moder til helten eller til martyren eller som den elskede. De sociale kampe får derfor første prioritet for kvinden frem for den nationale kamp, eftersom hun vil forblive ufri, selvom besættelsen ophører, fordi kvinders frihed bliver fastlåst af mændene, der ved at personificere hjemlandet som den elskede uopnåelige kvinde eller som den kærlige og plejende moder fastholder dette billede af kvinden.¹² Adspurgt om et digt, som Husâm har givet en kvinde, svarer hun:

" 'Kan du ikke lide det?' Hun svarede: 'Ikke dårligt. Det er bedre end det første, men [det er] stadigvæk. . .', 'Stadigvæk? Hvad er det stadigvæk?' Hun svarede: 'Det er stadigvæk begrænset' 'Hvilket af dem, det første eller det andet?' Hun sagde bebrejdende 'Det er ideen [der er begrænset]. Min kære ven, i det første var jeg moderen, og nu er jeg jorden og i morgen vil jeg selvfølgelig være symbolet. Er det ikke rigtigt min kære? Jeg

¹²Palæstinensiske digtere er kendt for at personificere hjemlandet som et kønssymbol i deres poesi. Moderen, den elskede og datteren bliver et symbol på landet Palæstina. Deres poesi indeholder derfor ofte abstrakte og detaljerede kvindebeskrivelser, hvori kvinden næsten altid er navnløs. Se Jayyusi, (1992), p. 29.

er ikke moderen, jorden eller symbolet. Jeg er et menneske som spiser, drikker, drømmer, fejler, farer vild, har op- og nedture, lider og betror sig til vinden. Jeg er ikke et symbol. Jeg er kvinden' " (p. 176)

Manden sætter kvinden i den rolle, han foretrækker at se hende i. Kvinden i romanen er ikke længere tilfreds med at være et symbol for et hjemland, som ikke vedkender sig hendes rolle i kampen for befrielsen af både hjemlandet og kvinden. Citatet udtrykker en protest imod alt det opblæste i mandens retorik om kvinden, som manden i sin litteratur ophøjer, men i virkeligheden ringeagter. På samme måde er der en protest imod at gøre kvinden til et abstrakt ideal uden at se hende, som en konkret virkelighed. I romanen fremstiller Khalifah intifada-oprøreren som en offentlig helt, der kæmper for hjemlandet. Men privat fremstiller hun ham som en anti-helt, fordi han ikke kan se bort fra traditionerne og er med til at fratage sin kone, søster eller moder deres individuelle frihed. Både kvinder med ægtemænd og kvinder uden ægtemænd lider. I romanen er der dog også givet udtryk for, at mænd lider.

Samars brødrers mål er at forandre den politiske situation i de besatte områder (foranderlighed). Deres nationale kamp (aktivitet) er et oprør imod den eksterne ufrihed, men de tager afstand fra ideen om at forandre den sociale realitet, som gør kvinden ufri (passivitet og uforanderlighed). Samars mål er at forandre kvindens position i det arabiske samfund (social kamp), men hun er bundet af traditionerne. Selvom hun i sit arbejde i en organisation lærer, at kærlighed ikke betyder lydighed, overfører hun ikke teorien til praksis, fordi hun i hjemmet overfor broderen er ufri:

"Hun kiggede endnu engang på ham. Hun følte ikke frygt, men en flammende vulkansk vrede (...) Seksogtyve år, seksogtyve år, jeg er nu seksogtyve år og foran

ham forvandler jeg mig til et diende spædbarn. Jeg er seksogtyve år med et eksamensbevis, belæsthed og et job, og foran ham forvandler jeg mig til en klump dej. Seksogtyve år og denne unge mand tror, han er en hestebetvinger, der styrer et lastdyr, som en hestepasser. Jeg er lastdyret og han er hestepasseren" (p. 182)

Samar forsøger at forandre sin ufrie situation i hjemmet ved at diskutere med brødrene om behovet for en forandring af kvindens sociale position, men de vender tingene på hovedet og griner ad hende. Kvindens sociale kamp er en usynlig kamp, fordi den ikke anerkendes af mændene. Samar søger derfor tilflugt i universitetet, projekter og organisationen, men jo mere bevidst hun bliver, jo mere ufri og bange bliver hun:

"Nu vidste hun, at forandring ikke ville være ligesom at oprette en stat. Politiske sager er ikke ligesom moral og heller ikke som religion og skønhed. I politiske sager kan man træffe en beslutning, men traditionerne, men kvinden! 'Vejen er lang...' " (p. 134)

Citatet giver udtryk for kvindens overbevisning om, at det er nemmere at frigøres fra besættelsesmagten, end det er at frigøres fra mandens herredømme. I den nationale kamp er der mulighed for kompromiser i frihedens navn, men i sager vedrørende kvinden og traditionerne (den sociale kamp) har det arabiske samfund en tendens til ikke at tillade kompromiser.

Fordi intifadaen karakteriseres af bekymring, frygt og forvirring, siger Nuzha:

"Hvad er der sket med verden? Hvad er der sket med folk. Hvis intifadaen er sådan, vil vi ingen intifada have" (p. 73)

Det er Khalifahs budskab, at alle emner – politiske som sociale – er sekundære i forhold til kvindens befrielse fra mandens herredømme. Derfor skyldes Nuzhas involvering i demonstrationer, stenkast, osv. ikke hendes kamp for frigørelsen af hjemlandet, men kærligheden til menneskets frihed. Bogen slutter med, at hun brænder det israelske flag, samtidig med at hun understreger, at motivationen er hævn over broderens død og ikke hjemlandets befrielse.

For Husâm er det ønsket om landets befrielse, som motiverer ham i hans kamp imod besættelsen. Husâm siger:

“Den [Intifadaen] er krig. Det værste af dette er, at folk ikke betragter den som en krig. Hvad kalder vi så det, vi befinder os i? Fordi vi ikke gør skade på den anden part, er vi begyndt at skade os selv. Løfter jeg min hånd mod en kvinde? Hvad nu hvis den slog ud efter min fader?” (p. 76)

Det centrale i dette citat er, at Husâm indrømmer, at kvindens ufrihed muligvis skal søges begrundet i mændenes frustration over ikke at være i stand til at skade modparten. Fordi mændene føler sig ufrie og magtesløse overfor besættelsesmagten tillader de sig selv at berøve kvindens frihed.

Diskussion

Selvom motiverne og temaerne er forskellige, er det tydeligt, at ovennævnte forfatterinder har haft samme intention med deres værker. Fælles for dem alle er ønsket om at bevare mindet om hjemlandet og det palæstinensiske folks eksistens. I deres litterære værker fortæller de palæstinenserne historie til omverdenen. De skriver for at gøre opmærksom på 1948-krigen og dens konsekvenser. De skildrer fortvivlelsen, tristheden og sorgen, men også

modstanden, håbet og kærligheden til hjemlandet. For alle tre forfatterinder er formålet, at folk ikke må glemme, hvad der er hændt det palæstinensiske folk og endvidere at blive anerkendt som et folk med en palæstinensisk identitet på trods af, at de bor i forskellige dele af verden.

Med Israels etablering i 1948 blev den palæstinensiske befolkning enten landsfordrevet eller fik status som andenrangsborgere i deres tidligere hjemland. Den undertrykkelse, som palæstinenserne har været udsat for, har især påvirket de palæstinensiske kvinder. Mange kvinder hævder, at de er ofre for to slags undertrykkelse. Den ene form for undertrykkelse udføres eksternt af den israelske besættelsesmagt, mens den anden udføres internt af et mandsdomineret samfund. Dette afspejles i litteraturen.¹³

Mens de foregående afsnit havde til hensigt at udlede motiver og temaer, har det som følger til hensigt at undersøge, hvorvidt man kan spore en skelnen hos de tre forfatterinders personer mellem mandens undertrykkelse og besættelsesmagts undertrykkelse. For at forstå de værker, som har været under behandling, har det været vigtigt at placere disse inden for en litteraturhistorisk ramme. Fælles for alle tre forfatterinder er, at deres værker er skrevet efter 1967-krigen, hvor palæstinensiske forfatterinder begyndte at interessere sig mere for national og international politik. De tre kvindelige forfattere har generelt en tendens til at integrere både nationale og sociale problematikker i deres værker. Men den afgørende forskel mellem de udvalgte forfatterinder består i, hvordan disse problematikker vægtes.¹⁴

¹³Selvom de valgte forfatterinder og deres værker skønnes repræsentative for palæstinensisk litteratur, besvarer artiklen ikke, hvorvidt kvindesynet i værkerne er i overensstemmelse med virkeligheden.

¹⁴For en uddybning af dette se artikelforfatterens speciale, der kan lånes på Københavns Universitets bibliotek på Amager under titlen: *Stedløse steder – En analyse af kvindelig palæstinensisk litteratur, 2001*.

Hos Diab og Khalifah forbindes kampen for national frigørelse med kampen for kvindens frigørelse, og sidstnævnte bliver vægtet højere end den nationale frigørelse. Diab koncentrerer sig primært om kvindens stilling og rettigheder i samfundet. Min tidligere analyse af Diabs værker har vist, hvordan kvindens nationale kamp mod den israelske besættelsesmagt har legitimeret hendes personlige kamp mod kønsdiskriminationen. Diab har dermed forsøgt at inkorporere kvindens rolle i den nationale kamp. Diabs budskab er, at kvinden skal frigøres fra sin sociale elendighed, før hun er i stand til at deltage i den kollektive kamp for national frigørelse.

Khalifah behandler både historisk-politiske og feministiske emner i sine værker. Men det er sidstnævnte, som hun er blevet mest kendt for, og som er blevet hendes mærkesag. Khalifahs budskab er, at kvindesagen er uadskillelig fra den nationale sag, og derfor er hendes værker, på samme måde som Diabs, et forsøg på at inkorporere kvindens rolle i den nationale sag. Hun er overbevist om at i forhold til kvindens frigørelse fra mandens herredømme er alle andre emner – politiske som sociale – sekundære, selv kampen for hjemlandets befrielse. Hun mener, at kvindekampen skal tages op nu og ikke efter frigørelsen af hjemlandet, eftersom et folk, der ikke kæmper for frigørelsen af *alle* dets borgere, ikke kan opnå reel frigørelse.

Således sætter både Diabs og Khalifahs personer lighedstegn mellem de to former for undertrykkelse. Det at være undertrykt internt i hjemmet af manden og det mandsdominerede samfund og eksternt af besættelsesmagten har samme konsekvenser for kvinden. Begge undertrykkelsesformer fører i sidste ende til fysisk eller psykisk død. De kvindelige personers frihedskamp er dobbelt og er tæt forbundet med kvindens frigørelse fra manden. Således bliver de historisk-politiske begivenheder mindre akutte i kvindens øjne, idet de blot tilføjer endnu en bekymring til hen-

des i forvejen mange bekymringer.

Mens Diabs og Khalifahs personer sætter lighedstegn mellem de to former for undertrykkelse, har Badrs personer givet udtryk for, at i tider med nationale kriser ophører mænd med at være de primære undertrykkere, fordi både mænd og kvinder er undertrykt politisk, socialt og økonomisk. Der er en tendens til, at Badr integrerer både sociale og nationale problematikker i sine værker, men det er de nationale problematikker, der udgør omdrejningspunktet. Derfor prioriteres friheden frem for kærligheden, hjemlandet frem for familien og det kollektive frem for det individuelle. Badrs personer har givet udtryk for, at den ene form for undertrykkelse må vige for den anden, og derfor vejer besættelsesmagtens undertrykkelse mere end mandens undertrykkelse. Konfrontationen med det mandsdominerede samfund må derfor tages op, når den kollektive palæstinensiske eksistens ikke længere er truet. Badrs kvindelige personer mener ikke, at de to former for undertrykkelse kan ansues på samme måde eller måles efter samme målestok.

Som tidligere nævnt har inddelingen af de tre kvindelige forfattere i bestemte typer til formål at undersøge, hvorvidt den geografiske spredthed har påvirket deres værker. Det er ikke overraskende, at den politiske situation i det palæstinensiske samfund efterlader sine spor i litteraturen. Kvindelig palæstinensisk litteratur afspejler den sociale virkelighed, som det palæstinensiske folk har gennemlevet og stadigvæk gennemlever. Selvom de tre typer af palæstinensisk forfattere har adskilt sig fra hinanden ud fra de forskellige erfaringer, de har gennemlevet, kan man spore fællestræk. Hovedpersonen i Badrs roman *Nujūm 'arīha* flytter efter fordrivelsen fra hjemlandet i 1967 til et sted, hun kalder for *lā makān*, "intetsteds". Diabs hovedperson i romanen *al-Khayt wa al-Tazīz*, som stadigvæk er bosat det sted, som er hendes fødeegn, mener ikke, at hun har et hjemland, men "noget som ligner

et hjemland". Endelig befinder Khalifahs personer sig det sted, som de identificerer som et hjemland, men som er under besættelse. Således er alle tre forfatteres personer, hvor end de befinder sig, præget af en form for stedløshed.

På trods af denne fælles "abstrakte" geografiske stedløshed, har analyserne vist at forfatternes konkrete geo-politiske placering har præget indholdet i deres litteratur. Der er en klar sammenhæng mellem forfatternes geo-politiske position og valg af motiver og temaer. De skriver alle om emner, som er relateret til deres faktiske geo-politiske position, og hver type har motiver og temaer som karakteriserer dem. Alle disse er blevet identificeret og illustreret i det foregående afsnit. Overordnet set skildrer Diab palæstinensernes dagligdag som minoritetsgruppe i Israel, Badr skildrer palæstinensernes dagligdag som flygtninge i eksil, og endelig skildrer Khalifah palæstinensernes dagligdag i de besatte områder.

Mine tekstanalyser har endvidere tydeliggjort, at alle tre forfatteres skildringer af kvinde/mand forholdet og kvinde/besættelsesmagt forholdet har en tæt forbindelse til deres geo-politiske position. Det er min vurdering at Diab, som er bosat i Israel, kan prioritere kampen for kvindefrigørelse og kvindens sociale problematikker frem for frigørelsen af hjemlandet, fordi hun har et "pseudohjemland" i den forstand, at hun stadigvæk bor på det sted, som er hendes fødeegn. Stabiliteten og trygheden ved at være tilknyttet et bestemt sted gør, at hun ikke føler sig nødsaget til at kæmpe for et hjemland hun allerede "har" – omend hun føler, at hendes arabiske tilhørsforhold og hendes israelske statsborgerskab er to inkongruente størrelser.

Khalifahs hårde og direkte skildringer af kvinde/mand forholdet og kvinde/besættelsesmagt forholdet kan dels siges at være et resultat af hendes geografiske placering under besættelsesmagten og dels de kønsdiskriminerende traditioner og normer, som

det patriarkalske samfund, hun lever i, dikterer. Men man skal dog ikke se helt bort fra at Khalifah har opholdt sig i Amerika og har afsluttet en Ph.D. i kvindestudier og amerikansk litteratur, hvorved et vestligt kvindesyn er blevet en del af hendes tankeverden. Khalifah kan betegnes som en ressourcestærk kvinde med en middelklassebaggrund. Hun har til dels et hjemland, omend det er besat. Derfor kan man udlede, at hendes levevilkår har tilladt hende at overveje andre problemer end dagligdagens kamp for blot at eksistere.

Dette kan stilles op over for den situation, som Badr har befundet sig i under sine ophold i flygtningelejre, hvor hun har observeret folk, som overhovedet ikke har et sted, som de kan kalde for et hjemland, og hvis basale problem er at skaffe sig mad på bordet og tag over hovedet. For disse personer er befrielsen af hjemlandet naturligt nok en langt højere prioritet. Således kan man sige at Badrs geografiske placering i eksil, hendes arbejde i flygtningelejre og hendes observation af hverdagskampene under borgerkrigen med de bekymringer, det omfatter, har tilladt hende at fremstille en mild skildring af kvindens sociale problematikker. Hun sætter derfor ikke de to køn op imod hinanden (som Diab og Khalifah gør), men i samme båd, hvor de samarbejder for at virkeliggøre et fælles mål.

Andre studier har udforsket kvindelig arabisk litteratur generelt. Mit formål har været at sige noget specifikt om kvindelig palæstinensisk litteratur. De værker, som har været under behandling, er alle repræsentative for palæstinensisk litteratur generelt med hensyn til valg af motiver og temaer. Men kvindelige palæstinensiske (og arabiske) litterære værker giver moderne arabisk litteratur en ny dimension ved at udtrykke et unikt og omfattende billede af både de kvindelige personers indre verden og verden omkring dem. Mandlige palæstinensiske forfattere har en tendens til at vægte de nationale problematikker mere end de so-

cialle problematikker, mens kvinderne formår at inddrage begge i deres værker, selvom de vægter dem forskelligt.

Tekstanalyserne af de udvalgte kvindelig palæstinensiske forfattere har tydeliggjort den geo-politiske positions indflydelse på de skildringer, som kommer til udtryk i litteraturen. Herunder er det særligt interessant at fastslå, at de sociale og nationale problematikker bliver vægtede forskelligt alt efter om forfatteren bor i sit hjemland, i et såkaldt delvist hjemland eller fjernt fra sit hjemland.

Det er mit håb, at interessen for kvindelige arabiske forfattere vil vokse yderligere, og at dette med tiden vil resultere i at flere af deres værker vil blive tilgængelige både for arabiske og internationale læsere. Disse forskellige skildringer af stedløshed fortjener nemlig at blive læst alle steder.

Litteratur

Elham Allan. *Stedløse steder – En analyse af kvindelig palæstinensisk litteratur*. Det Kongelige Bibliotek, 2001.

Nabih Al-Qasim. *Al-qissa al-filastînîyya fî mûwâjahat huzayrân – Dirâsa naqdîyya*. Dar al-Mashriq, 1989.

Adel Al-Usta. *Qirâ'a naqdîyya li-riwâyat Sahar Khalifah Bâb al-Saha*. Al-kalima 3, p. 37-53, 1996.

Liana Badr. *Bûsla min 'ajil 'abbâd al-shams*. Ibn Rushd, Beirut, 1979.

Liana Badr. *Shurfâ 'alâ al-fakahânî*. Dâr al-'ilm, Damaskus, 1983.

Liana Badr. *'ayn al-mir'â*. Dâr wa tûbqâl al-Maghrib, 1991.

Liana Badr. *Nujûm 'arîha*. Dâr al-hilâl, Cairo, 1993.

- Miriam Cooke. *Arab Women Arab Wars*. Cultural Critique 29, New York, 1995.
- Miriam Cooke. *War's Other Voices: Women Writers on the Lebanese Civil War*. Cambridge University Press, New York, 1998.
- Fatmeh Diab. *Rihla fî qitâr al-mâdî*. 1973.
- Fatmeh Diab. *Qadiyya nisâ'iyya*. Shafar 'amr, Dâr al-Mashriq, 1987.
- Fatmeh Diab. *Al-Kayt wa al-tazîz*. Shafar 'amr, Dâr al-Mashriq, 1997a.
- Fatmeh Diab. *Al-Kayt wa al-tazîz*. Shafar 'amr, Dâr al-Mashriq, 1997b.
- Salma Khadra Jayyusi. *Anthology of modern Palestinian Literature*. Columbia University Press, New York, 1992.
- Sahar Khalifah. *Al-Subbâr*. Dâr al-Jalîl, Damaskus, (3.udgave) edition, 1984.
- Sahar Khalifah. *Mudhakkarât 'imra'a ghayr wâqi'îyya*. Dâr al-Adab, Beirut, 1986.
- Sahar Khalifah. *Bâb al-Saha*. Dâr al-Adab, Beirut, 1990.
- Nadia Minna, Amina & Hijab. *Citizens Apart – A Portrait of the Palestinians in Israel*. Travis & Co. LTD, London, New York, 1990.

Kerstin Eksell & Henry Diab

Digter av Jalil Haidar

(Översättning: Henry Diab och Kerstin Eksell)

Jalil Haidar, född i Baghdad 1945, är sedan 1991 bosatt i Malmö. Hans dikter har publicerats i litterära franska och engelska tidskrifter och han medarbetar med artiklar om skönlitteratur i den libanesiska ledande tidningen al-Hayat. Han anses som en av de mest framstående poeterna i den irakiska 60-talsgenerationen. Från 1974 har han utgivit tio diktsamlingar, den senaste 1999, *Dā'iman...lākin hunāk "Alltid...Men där"*

De två korta dikterna nedan kommer därifrån. I den första framställs poesin som ett kontinuerligt och handfast arbete, förlagt till en allmängiltig tid och plats. Den andra dikten har som tema en vardaglig invandarmiljö i Sverige med ofrånkomliga inslag av skrämmande ekon och minnen från upplevelser i hemlandet.

Den långa dikten, "Malmös gasell", är nyskriven och publiceras här för första gången. Den är en lekfull barockvariation över ett klassiskt arabiskt tema, vin- och kärleksdiktning, kvinnan som en gasell; en frisk pastisch där det moderna Malmö lånar glans från det sägenomspunna Baghdad.

Jalil Haidar arbetar med ett sparsmakat språk befriat från äldre tiders retorik. Hans texter är täta och intensiva under en skenbar enkelhet. Bakom diktningen ligger ett engagemang i mänsklighe- tens och poesins villkor, en strävan efter människans frihet och en bättre framtid. Haidar har utvecklat sin poesi under åren i Sverige. I skärningspunkten mellan det arabiska arvet och den nya skandinaviska kulturen åstadkommer han en ny syntes, därmed berikande båda kulturerna.

Att nå fram till källan

Jag måste gräva mycket
för att min dikt ska rota sig bland människornas träd
i deras kvällars samkväm
jag måste gräva mycket för att nå fram till källan
där stor törst väntar.

Inkräktare

Här i Invandrarnas kvarter läser vi historiens geografi
på en plats vars kännetecken är granatsplitter och
kommunalt vatten.
Men avståndet bryts som ett vassrörsfält nertrampat av
ett utbrott,
och vilket rasande utbrott,
ett utbrott av nakna rop i en angränsande skog,
eller ett utbrott
från en familj av tigrar på en stängd marknadsplats, eller
ett utbrott av pedagogisk schizofreni som söker
en auktoritet.
Och här i trängseln vid köpcentrum och post
försvinner den sköna kvinnan
medan hon letar efter sin bädd i ett fredligt sovrum
som inkräktare erövrar med trummor.

Malmös gasell

Detta är en diktpromenad. Gryningens dikt över metallens
och musikens och springbrunnarnas torg,

prinsessans springbrunn, hon som ledsagas av sina ryttare
till kyssarnas fjärl eller som de tomma gatorna sorlar
om.

En söndagsmorgon, frisk av ord och tunnsådd på betrak-
telser, i besittning av det totala givandets smärta var
gång en svart fågel faller från sin taggiga gren.

Något av den återfinns i ljuset, något på mitt blad i hennes
förtrollade ords trädgård, i dess gångar och dess klang.

Klangen insveper våra höga murar då jag inviterar henne
till min trädgård

min offergåva på elden och mitt glas fyllt till bredden av
hemligheter som blandats av änglar i flockar omkring
henne, vid suckarnas vägkrök, under fingrarnas trappa,
eller i den härliga aftonen som framvisar sin prakt, och
en beröring av silke.

O stad av vatten och metall

o laxvinna

o poetens känslor som sprakar av gnistor och möjligheter.

De glimmar vid ingången till min själ vars fönster vetter

mot förstulen glans

de passerar musikkåren i sällskap med gazellen

hoppfullheten bevakar hennes blick med ett glas i handen

och poem i rösten.

O glädjens sällskap som sänder fåglar och trädens sång
och luftens kyssar ut att möta henne
följ prinsessan där hon kysser sitt spår
glidande hän emot det svarta pianot nynnande eller
sjungande
medan hennes stämmas diamanter söndersliter skogens
skira mantel.
Se, henne okynniga barn gömmer sig bakom trädens
heta längtan.

الوصول إلى النبع

عليّ أن أحفر كثيراً
لتتبت قصيدتي بين أشجار الناس
وليلهم الحافلة
عليّ أن أحفر كثيراً
لأصل إلى النبع
حيث الكثير من العطش ينتظر .

غزاة

هنا في حي المهاجرين نقرأ جغرافيا التاريخ
في مكان له خصوصية الشظايا ، وعمومية المياه .
لكن المسافة تكبر حقل قصب تحت أقدام هيجان ما
هيجان سائب .
هيجان نداءات حارية في غابة مجاورة ، أو هيجان
عائلة غور في سوق مغلقة ، أو
هيجان شيزوفرينيا تربوية تبحث عن مرجع .
وهنا تضع المرأة الساحرة في زحام السوق المركزية والبريد
تبحث عن وسائلها في غرفة نوم وديعة
يفتحها الغزاة بالطبول .

غزالة مالمو

إنَّها تُزهِدُ القَصِيدَةَ. قَصِيدَةُ الفَجْرِ فِي سَاحَةِ المَعْدِنِ
 وَالمُوسِيقَى وَالبِنَابِيعِ.
 نَبِيعُ الأَمِيرَةِ تُصَحِّبُ فَرَسَانَهَا إِلَى قَرَّاشَةِ القَبْلَاتِ، أَوْ
 عِنْدَمَا تُتَرْتَّرُ عَنْهَا الشَّوَارِعُ الخَالِيَةُ
 صَبِيحَةَ أَحَدِ طَرِيقِ الكَلِمَاتِ، نَحِيفَ التَّأَمُّلِ، لَهُ مُوَهِّبَةُ الأَلَمِ
 كُلَّمَا وَقَعَ طَائِرٌ عَنْ عُصْنِهِ الشَّائِكِ.
 فَيَكُونُ بَعْضُهَا فِي الضَّوءِ، بَعْضُهَا عَلَى وَرَقَتِي
 فِي حَدِيقَةِ كَلِمَاتِهَا المَسْحُورَةِ. فِي مَرَاتِهَا وَرَنِهَا
 الرَّنِينُ يَطُوقُ أَسْوَارَنَا العَالِيَةَ
 كُلَّمَا دَعَوْتَهَا إِلَى بُسْتَانِي
 نَبِيحَتِي عَلَى النَّارِ وَكَأْسِي طَافِحَةَ يَأْسِرَارِ.
 مِنْ صُنْعِ مَلَانِكَةِ مُزْدَحْمِينَ بِهَا
 عِنْدَ مُنْعَطَفِ التَّأَوُّهَاتِ، تَحْتَ سُلَمِ الأَصَابِعِ،
 أَوْ فِي المَسَاءِ الجَلِيلِ يُبْرِهُنُ بِهَاءَهُ وَلَمْسَةَ حَرِيرِهِ.
 يَا مَدِينَةَ المِيَاءِ وَالمَعْدِنِ
 يَا أَنْثَى السَّلْمُونِ
 يَا حَوَاسِ الشَّاعِرِ تَتَدَلَّعُ مِنْهَا شَرَارَةٌ وَرَهَانٌ
 هُوَ لَاءٌ
 يَتَلَأَلُونَ فِي مَدَاخِلِ رُوحِي وَتَوَافِظُهَا المُطَلَّةُ عَلَى
 أَلْقَى نَافِرٍ. هُوَ لَاءٌ
 يَعْبرُونَ جَوْقَةَ المُوسِيقَى بِرَفْقَةِ غَزَالَةٍ
 يَحْرَسُ نَظَرُهَا أَمْلًا
 فِي يَدَيْهِ كَأْسٍ وَفِي صَوْتِهِ الأَشْعَارِ

أيها الأنس 'مُطْلِقًا لمقدمها الطيورَ والغناءَ الشجرَتي
وقبلَ الهواءِ
رافقِ الأميرةَ وهي تلتئم باطنَ أثرها البهيمِ
إلى البيانو الأسود، تُرتِّلُ أو تغلّي
حيثُ ماساتُ صوتها
تنتهيكُ غلالة الغابةِ
إذ تخفي طفلها الشقي خلفَ شهوةِ الأحرارِ.

Eva Lucie Witte

Balladen om Hafez

Indledning

I Iran har man gennem århundreder haft en stærk tradition for mundtlig overlevering. De gamle digteres værker er nået frem til moderne tid både via mund-til-øre-metoden og ved skriftlig kopiering. Den dag i dag er udenadslære og terpning af de klassiske digterværker stadig en fast del af pensum i de iranske skoler. De fleste iranere – yngre som ældre – er således i stand til på stående fod at recitere linjer fra digterne Ferdowsi, Sa'di og Hafez. I danske skoler har udenadslæren været på retur i flere årtier samtidig med at kendskabet til dansk digtning for de fleste sjældent går længere tilbage end til romantikken. De færreste af os kan uden videre citere længere poetiske passager. Derfor er det tankevækkende, at persiske digte helt tilbage fra middelalderen har overlevet – og endnu vigtigere – stadig den dag i dag er elskede og dyrkede blandt moderne iranere.

Blandt alle de klassiske persiske digtere er Khajeh Shams-ed-Din Mohammad Hafez-e Shirazi – eller mere kendt blot under sit *nom de plume* Hafez – vel den, der er højst elsket. Hafez levede i det 14. århundrede, men endnu den dag i dag står hans samlede værker, *divan*, på hylden i så godt som alle iranske hjem¹. Den bruges flittigt både til almindelig læsning og som et orakel til at tage varsler, *fâl*, af i forbindelse med fødsel, bryllup, eksamen og andre af livets vendepunkter. Langt de fleste af Hafez' digte er

¹Ca. 1320-1389/1390.

skrevet i den lyriske form *ghazal*. Andre er skrevet enten i formen *roba'i*, *qat'e* eller *mathnavi*.² Man ser i Hafez' digte en for den klassiske digtning hel ny anvendelse af ghazalen – som udtryksform for panegyriske digte – noget, der hidtil havde været begrænset til digttypen *qaside*.³ Hans navn, der betyder "én der kan koranen udenad", giver os et indtryk af den anseelse, han nød som en lærd mand i sin tid. Det siges, at han kunne recitere koranen på 14 forskellige måder. Hafez var uden tvivl en troende muslim, men af mange betragtes han også som en sufi-digter, en mystiker. Metaforerne i hans digte er ofte ikke bare dobbelttydige, men lag-på-lag-metaforer, der rummer mange forskellige betydninger. Fordi Hafez' digte kan læses på flere forskellige måder, har hans tilhængere også vidt forskellige synspunkter på hans digte. Nogle vil mene, at han var entydigt sufi-mystiker. Andre hævder, at han var en ortodoks muslim, andre igen, at han var hedonist og endnu andre, at han var nihilist. Sikkert og vist er det i hvert fald, at Hafez har haft – og har – stor betydning for digtere og forfattere helt op til moderne tid.⁴ I denne artikel vil jeg præsentere nogle af de vidt forskellige syn på Hafez' person og digte, som de fremstår omtrent 700 år efter hans død, i det 20. århundrede.

²*Ghazalen* er den mest typiske form for persisk lyrisk poesi. Den består som regel af 2-15 dobbeltvers, *beyt*, der følger rimmønsteret a-a, b-a, c-a, d-a osv. *Roba'i* består kun af 2 dobbeltvers med mønsteret a-a, b-a. *Qat'e* er ligesom ghazalen af 2-15 linjers længde og består af dobbeltvers i rimmønsteret a-b, c-b, d-b, e-b osv. *Mathnavien*, derimod, har ingen længdebegrænsning. Den er ofte narrativ og følger rimmønsteret a-a, b-b, c-c, d-d osv.

³Encyclopedia of Islam, vol. III, p. 57

⁴Se Hillmann, Michael C. "A Persianist View", p. 65ff. hvor der gives adskillige eksempler herpå.

Hafez og hans samtid

Hafez tilbragte det meste af sit liv i sin fødeby Shiraz. Han mistede sin far allerede som dreng og trådte i lære som bager. Da han dog udviste evner for det boglige, fik han lov at gå til timer i en koranskole i nærheden. Her uddannede han sig, og selv om han aldrig er blevet berømt som videnskabsmand, så røber hans digte dog, at han havde stort kendskab til såvel teologi, filosofi, litteratur og historie. Det var en turbulent tid, han levede i. Iran var på det tidspunkt et feudalt samfund bestående af mange mindre feudalstater eller provinser. Shiraz var underlagt Inju-dynastiet, og nogle af Hafez' tidligste digte er tilegnet Inju-herskeren Abu Eshaq Inju (reg. 1343-53), der var litterært interesseret og blev Hafez' mæcen. Da Abu Eshaq Inju blev styrtet i 1353, begyndte en svær tid for Hafez. Den nye hersker, mozaffariden Amir Mobarez al-Din var en religiøs fanatiker, der skånselsløst forfulgte og henrettede folk under religiøse påskud. Perioden var præget af skarp censur, kontrol med folks gøren og laden og ikke mindst deres moral. Dobbeltmoralen og hykleriet var dog endnu mere fremherskende blandt emirens "moral-kontrollører", og den kritiseredes skarpt i Hafez' digte fra denne periode⁵. Men Amir Mobarez al-Dins tyranni varede kun få år, for folket fik nok, og i 1358 gjorde de oprør, og han blev afsat og blindet. Herefter overtog hans søn, den meget mere kultiverede og moderate Shah Shoja', magten og der fulgte en rolig tid, hvor de strenge religiøse regler blev løst og Hafez kunne igen nyde popularitet ved sin mæcens hof. Det menes dog, at han i en periode på omkring ti år stod på dårlig fod med Shah Shoja' og derfor søgte andre fyrsters

⁵Yarshater, p. 235ff. Her nævnes også et digt af Mobarez al-Din's søn, Shah Shoja', der skrev et digt om sin fars hyklerier.

gunst, men endte til sidst sine dage i Shiraz.⁶

Reviderede udgaver af Hafez' *divan*

Når der er så megen strid og usikkerhed om Hafez' værker, skyldes det flere ting. Hafez gjorde selv ingen bestræbelser på at samle sine digte. De første samlede versioner af hans værker blev tilvejebragt af hans ven, Mohammad Golandam, i 1410 (ca. 20 år efter Hafez' død). Andre senere udgaver af Hafez' *divan* har haft et meget større antal (nogle helt op til 800) tilskrevne ghazaler, hvilket dels skyldes usikkerhed omkring autenticitet men i højere grad at forskellige digtere fremførte deres "sprængfarlige" stof som værende Hafez' for at hytte deres eget skind.⁷ Igennem flere århundreder havde Hafez dog større aktualitet og interesse udenfor Iran, bl.a. i Indien og det osmanniske rige. I det 20. århundrede begyndte forskellige litteratureksperter at forsøge på at revidere og verificere ghazalerne i de forskellige udgaver af Hafez' *divan*. Med udgangspunkt i manuskripter dateret helt tilbage til det 15. århundrede – mellem 30 og 60 år efter Hafez' død – har eksperter forsøgt at rekonstruere sig frem til de oprindelige digte.

⁶Ibid., p. 220-221 og Kashani, p. VI. Ifølge sidstnævnte faldt Hafez i unåde omkring 1369. En udbredt men fejlagtig opfattelse, man især støder på i Shiraz, går på, at han elskede sin fødeby så højt at han aldrig forlod den. Han rejste dog både til andre iranske byer som Esfahan og Yazd og havde til hensigt at rejse til Indien, men nåede kun til Hormuz-strædet. Her gik han ombord på et skib til Indien, men måtte forlade det igen da et kraftigt stormvejr satte ind.

⁷Se Kashani, p. VII om verifikationsproblemerne i de forsk. udgaver af Hafez' *divan*. Se desuden Farzad, p. 347ff, hvor bl.a. et statistisk skema demonstrerer problematikken omkring autenticiteten af de enkelte digttyper: I alt optræder der 736 ghazal'er, 10 qaside'er, 92 qat'e'er og 231 roba'i i skemaet. Heraf er blot 489 ghazal'er, 4 qaside'er, 37 qat'e'er og 38 roba'i bedømt autentiske. En senere samling blev efter sigende til ved Seyyed Qasem-e Anvar ca. 1410-1431. Denne tilskrev Hafez hele 569 ghazaler.

De vigtigste reviderede udgaver er Khalkhali's *divan* fra 1927 baseret på et manuskript fra 1424, Qazvini og Ghani's udgave fra 1941 og Khanlari's udgave fra 1958 (opr. manuskript fra 1410).⁸ De ældst kendte manuskripter er dateret så tidligt som 1404-5. De ældste eksisterende manuskripter giver op imod 100 forskellige bud på, hvad der skulle være Hafez' oprindelige digte. Dette er i sig selv et problem. Mens litteraturekspertter som Khanlari og andre har taget udgangspunkt i foreliggende manuskripters alder, oprindelse og sprogtekniske forhold har moderne persiske digtere som Ahmad Shamlu, Hushang Ebtehaj (Sayeh) og andre med udgangspunkt i deres egen digteriske sans givet deres bud på, hvorledes og i hvilken rækkefølge digtene oprindeligt må have fremstået.⁹

Sagen kompliceres yderligere ved at der er så store spring i de temaer, Hafez tager op i sine digte. Ét sted skriver han om jordisk kærlighed, det næste om vin og om at nyde nuet, et tredje sted satirisk om hykleri og et fjerde er panegyrisk. Det er vanskeligt at rekonstruere eller at verificere en original kontinuitet i digtene, når temaer og motiver således skifter for hvert eller hver andet dobbeltvers. Man må betragte dette fænomen som såvel det fineste og ypperligste ved Hafez' digtning som dens akilleshæl. Det er det, der gør digtene afvekslende og tiltalende for stort set alle, der læser dem samtidig med, at de lader læseren tilbage med en umiskendelig følelse af ikke at have kunnet gennemskue digtet til fulde. Selv på Hafez' egen tid skal dette have været et af kardinalkritikpunkterne imod ham og ifølge en myte skal Shah Shoja' have taget ham i rette med disse ord:

⁸Encyclopedia Of Islam, vol. III, p. 57 samt Khanlari, p. *dal*. Se også Sayeh's udgave af Hafez' *divan*, p. 705ff.

⁹For en sammenligning se Shamlu, p. 27ff. og Sayehs Hafez-version, der løbende klarlægger forskellene i de forskellige manuskripter.

هیچ یک از غزلیات شما از مطلع تا مقطعیر یک منوال واقع نشده، بلکه از هر غزلی سه چهار بیت در تعریف شراب است و دو سه بیت در تصوف (؟) و یک دو بیت در صفت محبوب. و تلون در یک غزل خلاف طریقت بلغاست!

“Ingen af Deres ghazaler er fastlagt indenfor én måde fra begyndelsesverset til slutverset. Derimod er der i hver ghazal tre-fire dobbeltvers med lovprisning af vin, to-tre om mysticisme [?] og et til to, der beskriver den elskede. Og lunefuldhed i ghazaler er helt i modstrid med retoriske principper”¹⁰

I det følgende skal jeg redegøre for nogle få af de mange vidt forskellige synspunkter på Hafez og hans digtning, der gør sig gældende i det 20. århundrede.

Kritik og forsvar af Hafez

Det ligger i sagens natur, at det ikke skorter på synspunkter på en så berømt og elsket digter som Hafez. Som det blev nævnt flygtigt i artiklens indledning, har han haft stor indflydelse på såvel den iranske litteratur som iranernes hverdag. Fordi hans digte rummer så mange fortolkningsmuligheder, er de blevet – og bliver det stadig – brugt som talerør for mange forskellige holdninger. Således var Hafez en inspirationskilde og et forbillede for nationale idealer for digteren Sa’id Soltanpur, der blev dømt og henrettet i 1981 af den Islamiske Republik for at “bekrige Gud”.¹¹

¹⁰Shamlu, p. 33. Min oversættelse.

¹¹Ibid. Se også Hillmann, p. 65-66 hvor Hafez’ indflydelse og inspiration på så forskellige digtere og forfattere som Bozorg ‘Alavi, Forugh Farrokhzad, Ahmad Shamlu, Nader Naderpur og Ruhollah Khomeyni (sic) skildres. Listen

Ligeledes har den kendte og intellektuelle, samfundskritiske digter, Ahmad Shamlu, med stort engagement redigeret en version af Hafez' *divan*, der udkom første gang i 1975.¹² Heri lægges heller ikke skjul på hans og Hafez' fælles samfundskritiske syn, som det skal belyses nærmere i det efterfølgende. I den anden ende af skalaen blev året 1988 af UNESCO udråbt til internationalt "The Year of Hafez", hvilket bevirkede udgivelsen af talrige publikationer om Hafez i Iran. Disse fortolkede helt naturligt Hafez som værende filosofisk overensstemmende med den islamiske republiks idealer. Jeg har i det følgende udvalgt blot et par enkelte synspunkter, som jeg vil præsentere og diskutere. De er diametralt modstillede i deres syn på Hafez som person såvel som digter.

Ahmad Shamlu (1925-2000) indleder sin reviderede udgave af Hafez' *divan* med et langt forord, hvori han redegør for problematikkerne omkring revisionen og fortolkningerne af digtene og bruger Hafez som talerør for sin sag. Allerede i de første linjer af forordet slås tonen an:

over alle de forfattere og digtere, der alene i den moderne periode af Irans litteratur har ladet sig inspirere og influere af Hafez' stil og tankegang, er endeløs.

¹²Shamlus redigerede udgave af Hafez' *divan* udkom i året 2534 [1975] for første gang. Den udgave, der behandles i nærværende artikel, er 2. udgave, der er trykt samme år. Denne blev senere hen stærkt censureret.

حافظ راز عجیبیست!

به راستی کیست این قلندر یک لاقبای کفرگو که در تاریک ترین ادوار سلطه ریاکاران زهdfروش، در ناهار بازار زاهد نمایان، و در عصری که حتا جلادان آدمیخوار مغروری چون امیر مبارز الدین محمد و پسرش شاه شجاع نیز بنیان حکومت آنچنانی خود را بر حد زدن و خم شکستن و نهی از منکر و غزوات مذهبی نهاده اند، یک تنه وعده رستاخیز را انکار می کند، خدا را عشق و شیطان را عقل می خواند و شلنگ انداز و دست افشان می گذرد که:

این خرقة که من دارم در رهن شراب اولی
وین دفتر بی معنی غرق می ناب اولی!

Hafez er en forunderlig gåde! Hvem er han – i virkeligheden – denne nøjsomme og kætterske vagabond¹³, som ene og alene fornægter dommedagsprofetierne, kalder Gud for kærlighed og Djævelen for forstand og danser af sted – alt dette i de mørkeste tider af de skinhelte hyklers herredømme, i hyklernes guldalder og i en æra, hvor arrogante og menneskefjendske bøddler som Amir Mobarez al-Din Mohammad og hans søn, Shah Shoja' således har grundlagt deres såkaldte regering på piskning, smadring af vintønder, religiøst angiveri og jihad-krige – [og siger]:

“Disse klæder, som jeg har, jeg heller’ for vinen gav i
pant og dette tomme liv jeg heller’ druknede i den
pure vin”¹⁴

¹³Her havde “Robin Hood” for en vesterlænding muligvis været en mere sigende oversættelse for ordet قلندر der nærmest betyder landstryger eller en omvandrende dervish, men som har en positiv konnotation.

¹⁴Shamlu, p. 25. Min oversættelse.

Shamlu betragter først og fremmest Hafez som en samfundsrevser, der ikke lægger fingrene imellem når det gælder kritikken af magthaverne. Lidt længere henne tilføjer han:

کیست این آشنای ناشناس مانده که چنین رو در رو با قدرت ابلیسی
شیخان روزگار دلیری می کند:

پیر مغان حکایت معقول می کند،
معذورم ار محال تو باور نمی کنم!

“Hvem er han, denne så kendte, der er forblevet ukendt, som således uforfærdet kæmper ansigt til ansigt med præsternes sataniske styre:

Vismanden taler lutter kloge ord
jeg tror ej dine absurde ord, beklager!”¹⁵

Shamlus begrundelse for de ovenstående citater kommer, inden han går videre til en egentlig revision af de enkelte *beyt*'er. Han mener, at for at kunne lære Hafez at kende, og dermed også forstå sammenhængene i hans digte, må man først kende hans samtid, skrælle de politiske og samfundsmæssige lag af hans æra, afdække hans kulturelle baggrund, undersøge hans egenskaber og overbevisninger, ligesom man er nødt til at finde en forklaring på de modstridende tanker i hans digte, der springer én i øjnene.¹⁶ Hermed læner han sig op ad en traditionel marxistisk idé

¹⁵Ibid., p. 25. Min oversættelse. Det er vanskeligt at finde en passende oversættelse på dansk for پیر مغان (“vismanden”), der egentlig er titlen på zarathustriernes skriftkloge, men som ofte i Hafez' digtning angiver en hvilken som helst religiøs leder og i øvrigt er blandt de tilbagevendende metaforer, han anvender. Se også Kashani, p. VIII.

¹⁶Shamlu, p. 26

om kunsten, som værende et produkt af et menneske, der igen er et produkt af sin samtid. Endvidere mener han, at det største problem i forståelsen af Hafez' *divan* er *divan*'en selv! Den er i den grad blevet rodet sammen i de forskellige manuskripter, at man er nødt til at skabe orden i kaoset, genskabe den oprindelige kontinuitet, før man kan få en egentlig mening ud af digtene:

اما غزلهای فراوانی در نسخ حافظ هست که پس و پیشی ابیات در آنها
وضعی چنان خنده آور ایجاد کرده که گویی کسی با این کار قصد مزاح
داشته است. و جالب این که، این گونه غزل ها در شمار غزل هایی است
که اختلاف توالی شان در نسخه های مختلف بسیار کمتر است.

“Men der er enorme mængder af ghazaler i Hafez-manuskripterne, hvis *beyt*'er der i en sådan grad er blevet vendt op og ned på, at der er opstået en så grinagtig situation, at man skulle tro, at nogen skulle have gjort det for sjovs skyld. Og det er interessant at netop denne type ghazal hører til blandt de ghazaler, der afviger alermindst i kontinuitet i de forskellige manuskripter.”¹⁷

Shamlu går altså ud fra, at man ved at se på kontinuiteten og ved at bruge kontinuiteten som kriterium kan nå frem til noget, der er enten identisk med eller meget tæt på den oprindelige *divan*.

Diametralt overfor Shamlus synspunkter står samfundskritikeren, historikeren og reformisten Ahmad Kasravi (1890-1946).¹⁸ Kasravi var ikke blandt Hafez' yndere. Faktisk betragtede han ham slet ikke som digter – noget, der står i skarp kontrast til

¹⁷Ibid., p. 29. Min oversættelse.

¹⁸Ahmad Kasravi Tabrizi var hans fulde navn. Udover historiske værker skrev han et antal stærkt kritiske værker om bl.a. shi'ismen, baha'ismen, sufismen, kultur og litteratur generelt.

den generelle holdning blandt iranere – og bruger ordet *بد آموزی* (vranglære) om hans digtning. Efter hans mening er diskontinuiteten og de modstridende og selvmodsigende budskaber i motiverne i Hafez' digte den væsentligste svaghed. For Kasravi var formen det sekundære, mens indholdet var det primære. Han betragtede ikke ytringen som et mål i sig selv, men som et middel for andre formål eller budskaber.¹⁹ Skulle han vælge mellem et digt med en perfekt form og stil men med et elendigt indhold og et digt med en mindre perfekt form, men mere acceptabelt indhold, ville han vælge det sidste. Dette synspunkt vakte stor opstandelse, idet mange af de største klassiske persiske digtere høster megen ros for netop deres formfuldendthed. I sin monografi om Hafez demonstrerer Kasravi, hvorledes Hafez efter hans mening "væver digte" over et rimmønster uden at have andet på hjerte end rimet selv:

چنانکه خوانندگان می دانند شاعران در ایران در غزلسازی بیش از هر چیزی به قافیه اهمیت می دهند. برای همین نخست قافیه های آنرا یافته و فهرستوار زیر یا پهلوی هم می نویسند. مثلاً: بس، کس، عدس، نفس، پس، مگس، هوس، عسس، خس، فرس، و سپس برای جمله ای اندیشیده شعری پدید می آورند و بدین سان غزلی ساخته می شود.

"Som læserne ved, lægger Irans digtere mere vægt på rim end på noget andet i deres ghazaler. Af samme grund finder de først deres enderim og sætter dem så op nedenunder eller ved siden af hinanden. For eksempel: *bas* (meget), *kas* (nogen), *'adas* (linse), *nafas* (åndedrag), *pas* (efter), *magas* (flue), *havas* (begær), *'asas* (nattevagt), *khas* (tørt ukrudt), *faras* (svaghed), og

¹⁹Se Jazayery, hvor der gives en fortolkning af Kasravis holdninger til litteraturen.

derefter frembringer de et digt ud fra den sætning, de har haft i tankerne og det er på den måde at en ghazal skabes.”²⁰

Det er ikke milde ord, Kasravi her bruger. Det svarer i princip til, at man anklager en digter for bare at skrive meningsløse vers over et bestemt enderim á la: hjerte, smerte, tærte, fjærte, kerte, snerte, beværte osv.

Kasravi mente, at Hafez hylder adskillige forskellige begreber i sin digtning – begreber, der er indbyrdes modstridende, og som han samtidig ikke bekender sig helhjertet til. Disse begreber er blandt andre: islam, sufismen, fatalismen, mytologi og – nok vigtigst – drukkenbolteri. Drukkenbolteriet, som her med et mere filosofisk udtryk også kan betegnes som nihilisme, var for Kasravi den værste af alle ideologier og filosofier. Udover den uacceptable åbenbare løssluppenhed og hang til beruselse, der ligger i det, beskriver han det også således:

خراباتیان گروهی بودند که این جهان را هیچ و پوچ پنداشته یک دستگاه
بیهوده اش می شمردند و به آفرینش و آفریدگار ایرادهای بسیار می
گرفتند.

“Drukkenboltene var en gruppe, der betragtede denne verden som en meningsløs, tom skal, og de gik i rette med skabelsen og Skaberen.”²¹

Den iranske religionsforsker, Baha’ud-Din Khorramshahi lægger i sin bog om Hafez og om Hafez-forskningen et helt andet

²⁰Fra et uddrag af حافظ چه می گوید. Jeg har af hensyn til det overordnede formål med opremsningen tilladt mig at se bort fra nuancer i oversættelsen af enderimene. Se i øvrigt Jazayeri.

²¹Ibid.

syn på Hafez på bordet. Først og fremmest tager han afstand fra Shamlus mening om, at Hafez og hans digte skulle være et produkt af Hafez' samtid, dog uden at han helt kan sige sig fri for samtidens betydning for Hafez og hans digte:

... هر قدر که دوست دارم حافظ را فرا-تاریخی یا حتا بی تاریخ بنگرم، اما از حداقل توصیف عصر حافظ و معرفی سلسله ها یا فرمانروایانی که در زندگی و هنر او به نحوی مؤثر بوده اند، گزیری نبود. من حافظ را، یا هیچ نابغه دیگر را، تماماً محصول زمانه تاریخی و حتا زمینه فرهنگی نمی دانم، و این نگرش را مکانیستی و مادی می یابم.

“Hvor gerne jeg end vil betragte Hafez som stående over historien, ja endog udenfor historien, så er der dog ingen vej udenom i det mindste en beskrivelse af Hafez' periode og en præsentation af de dynastier eller magthavere, der på en måde har haft indflydelse på hans liv og kunst. Jeg opfatter ikke Hafez, eller noget geni i det hele taget, som et fuldstændigt produkt af en historisk periode, ej heller af en kulturel sfære. Et sådant syn finder jeg mekanisk og materialistisk.”²²

I samme åndedrag hævder han, at det forholder sig omvendt:

بیش از آنچه تاریخ و عوامل مناسب محیط نوابغ را پرورد، نوابغ تاریخ می سازند و عوامل را می آفرینند. انسان حدی به لاهوت و ملکوت، به آزادی و اختیار، پیش بینی ناپذیری، و فردیت دارد که داده یا فرآورده تاریخ و طبیعت نیست. وگرنه هیچ دلیلی ندارد که از دل محیط مناسب و نبوغ پرور، چرا نباید چندین و چند نابغه یا حتا نسلی از نوابغ پدید آید.

²²Khorramshahi, p. ده، نه، [IX-X]. Min oversættelse.

"I højere grad end dét at historien og passende samfundsmæssige faktorer opfostrer genierne, så er det genierne, der skaber historien og faktorerne. Mennesket har af natur en frihed, en fri vilje, en uforudsigelighed og en individualitet og dermed en andel af den åndelige, guddommelige verden, som ikke er givet eller overdraget af historien eller naturen. Ellers er der jo ingen grund til, at der ud fra passende og intellektuelt stimulerende omgivelser ikke skulle opstå adskillige genier eller endda en generation af genier."²³

Khorramshahi erklærer sig heller ikke på nogen måde enig i de synspunkter, Kasravi fremkommer med. Faktisk er et helt afsnit i hans bog om Hafez navngivet: *آیا حافظ بدآموزی دارد؟* (*Er Hafez' digte vranglære?*), hvilket naturligvis er en hentydning til Kasravis stærkt negative betegnelse. Her argumenterer Khorramshahi først og fremmest for, at vinen, beruselsen og vinstuen, der optræder hos Hafez, alt sammen skal forstås metafysisk og ikke konkret:

حافظ حتا اگر هم در طلب مستی بوده باشد، مرادش مستی متافیزیکی است.

"Selv hvis Hafez skulle have efterstræbt beruselse, så var hans hensigt en metafysisk beruselse."²⁴

I den bibliografiske del af Khorramshahis bog skriver han om Kasravis bog, at den er fræk, fornærmende og kunstfjendtlig. Her citerer han andre Hafez-forskere for at give Kasravi svar på tiltale. Kasravi kritiseres bl.a. for ikke at have sat sig tilstrækkelig godt ind i det særlige sprog og system af metaforer, som Hafez benyttede i sine digte.

²³Ibid.

²⁴Ibid., p. 234

Spørgsmålene bliver tilbage

Med Hafez er det som om, at jo mere man læser og prøver at forstå digteren og hans samtid, jo mere gådefuld bliver hans digte. Mange spørgsmål forbliver ubesvarede: Var Hafez en politisk engageret digter, og var han det i så fald meget mere, end vi kender til i dag? Det er en mulighed, eftersom en samlet *divan* ikke eksisterede, mens han levede. Hans efterladte kan have tilintetgjort de mest farlige digte. Shamlu antyder, at diskontinuiteten i Hafez' digte nogle steder kunne forlede en til at tro, at nogen har byttet rundt på versene med vilje. Denne teori holder dog ikke, idet netop disse vers er dem, der forekommer mest enslydende af dem alle, som Shamlu siger. Det ville altså kræve, at alle eksisterende manuskripter blev skrevet om af den samme spøgefugl.

Diskontinuiteten og de mange temaskift i Hafez' digte kan have været intentionel fra Hafez' side. Det vil sandsynligvis aldrig blive verificeret, men man kan ikke udelukke, at Hafez måske har haft et ønske om at nå ud til forskellige målgrupper med sine digte. Det ville i nogen grad forklare, at hans digte kan springe fra sufi-motiver i ét dobbeltvers til panegyriske motiver i det næste, vinstue-tema i et tredje og så videre. Det kan ikke udelukkes, at Hafez har søgt bredere popularitet ad den vej, ligesom det heller ikke kan udelukkes, at denne diskontinuitet alene har haft til formål at forvirre og tryllebinde tilhøreren.

Som det er skildret i det ovenstående, findes der mange måder at anskue Hafez og hans digtning på. Man kan, med Shamlus samfundskritiske øjne, betragte ham som en digter, der først og fremmest var samfundskritisk – og som var det i kraft af sin samtids hårde politiske og samfundsmæssige vilkår.

Ser man på Hafez med reformatoren Kasravis øjne, har han ikke noget éntydigt budskab på hjerte. Diskontinuiteten i Hafez' digte er udtryk for, at Hafez lagde vægt på formen i stedet for

indholdet, og derfor er Hafez efter Kasravis mening slet ikke digter – eller højst en meget ringe én af slagsen.

Fra Khorramshahis islamisk-traditionalistiske vinkel er Hafez' digte hverken samfundsrevsende eller blottet for mening og kontinuitet. Hafez' digte er i Khorramshahis øjne åndelige motiver udtrykt gennem et fint og kompliceret metaforsystem, der i en bogstavelig tolkning vil blive helt misforstået.

Shamlu og Khorramshahi fortolker således deres egne holdninger ind i Hafez' digte, mens Kasravi helt forkaster dem og Hafez med, idet han konstaterer, at der intet seriøst budskab er at finde i digtene.

Det siger sig selv, at det er en umulig opgave at prøve at komme hele vejen rundt om en så kendt, elsket og samtidig svært forståelig digter som Hafez i en artikel. Ikke engang en enkelt bog ville kunne skildre alle de forskellige aspekter tilfredsstillende. Det har dog heller ikke været hensigten med denne artikel. Hensigten har været at belyse nogle ganske få sider af Hafez set med moderne øjne. Mange andre vinkler kunne have været repræsenteret her, men jeg har valgt nogle få, der til gengæld ser meget forskelligt på sagen. Det, som er det mest interessante her – set fra en vestlig synsvinkel – er, at en digter fra det 14. århundrede den dag i dag kan få så mange sind i kog, af begejstring eller af forargelse. Jeg skal ikke forsøge at bedømme, hvem af de nævnte Hafez-kendere, der har mere eller mindre ret. Jeg kan blot konstatere, at Hafez i kraft af sin gådefuldhed, og fordi han kan læses på så mange forskellige måder, lader sig bruge som talerør for mange forskellige budskaber og holdninger. I kraft af denne gådefuldhed vil han være aktuel mange år endnu.

Litteratur

Mas'ud Farzad. مقالات تحقیقی در باره حافظ [Maqalat-e tahqiqi dar bare-ye Hafez]. Shiraz, 1367 [1988].

Michael C. Hillmann. *Iranian Culture – A Persianist View*. Maryland, 1990.

Mohammad 'Ali Jazayery. Ahmad kasravi and the controversy over persian poetry. *International Journal of Middle East Studies*, 4:p. 190–203, 1973.

Manoochehr Aryanpur Kashani. *Introduction i Kashani, Abbas Aryanpour: "Odes of Hafiz"*. Mazda Publishers, U.S.A, 1984.

Parviz Natel/Hafez Khanlari. غزلهای خواجه حافظ شیرازی [Ghazal-haye Khaje-ye Hafez-e Shirazi]. Tehran, 1338 [1959].

Baha'od-Din Khorramshahi. حافظ [Hafez]. Tehran, 1378 [1999].

Lewis et alt. (ed.). *The Encyclopaedia of Islam*, vol. III. 1971.

Mohammad Mo'in. حافظ شیرین سخن به اهتمام دکتر مهدخت معین [Hafez-e Shirin-Sokhan, be ehtemam-e doktor Mahdokht-e Mo'in]. Tehran, 1378 [1999].

Sayeh/Hafez. حافظ به سعی سایه [Hafez be sa'y-e Sayeh]. Tehran, 1378 [1999].

Ahmad Shamlu. حافظ راز عجیبست [Hafez raze ajibist], forord til حافظ شیراز [Hafez-e Shiraz], انتشارات مروارید [Entesharat-e Morvarid]. 2534 [1975].

Ehsan Yarshater. *Persian Literature*. Columbia Lectures on Iranian Studies, 3, New York, 1988.

Claus V. Pedersen

*Utopien i den moderne, iranske
prosalitteratur*
Sâdeq Chubak – et forstudie

Læser man et bredt udsnit af den moderne, iranske prosalitteratur, opdager man, at dennes grundtone er og bliver pessimistisk. De iranske forfatters noveller og romaner tegner et billede af en verden, hvis begivenheder overvejende er tragiske, og hvis mennesker næsten uden undtagelse går en grum skæbne imøde. Dette fravær af en optimistisk stemning bør vel egentlig ikke overraske. Moderne, iransk litteratur har i høj grad stillet sig i den politiske kamps tjeneste - oftest uden at miste sin kunstneriske integritet - og termen ta'ahhod-e adabi, "litterært (politisk) engagement", har om ikke alle så mange iranske forfattere kunnet acceptere som betegnelsen på en vigtig del af deres litterære bestræbelser.¹ Dette har som en naturlighed medført, at forfatterne har vendt deres kritiske blik mod det iranske samfunds skyggesider og har udstillet den uretfærdighed og de ulykkelige forhold, der herskede og hersker dér. Ikke ulig noget af den litteratur, vi kender fra den danske litteraturhistories Moderne Gennembrud sidst i 1800-tallet og først i 1900-tallet med forfattere som Herman Bang, I. P. Jacobsen og Holger Drachmann.

Ser man imidlertid lidt nøjere efter, er det muligt at spore en mindre pessimistisk tone. Denne næsten optimistiske tone findes momentvis hos de iranske forfattere og ofte i form af en litterær

¹Her bør det dog nævnes, at forfattere med tættere tilknytning til magtaparatet under Pahlavishaherne (1925-1978) falder uden for denne beskrivelse.

utopi bygget ind i en roman eller novelle. Genren "litterær utopi" går i hvert fald tilbage til Sir Thomas Mores *Utopia* (utopi betyder "intetsteds") fra 1515, hvis man taler om litteratur, der ud fra en social-filosofisk synsvinkel beskæftiger sig med drømmen om et bedre eller et ideelt samfund her på jorden. Et endnu ældre værk, Platons *Staten*, kunne også nævnes. Inkluderer man også eskatologiske forestillinger om det evige Paradis på Jorden, går genren naturligvis meget længere tilbage i tiden. Man skal dog holde sig for øje, at den moderne social-filosofiske utopi ofte indeholder et individuelt projekt, nemlig et jeg's bestræbelse på at finde harmoni med sig selv, mens den eskatologiske, religiøse utopi som regel omhandler en kollektiv frelse.²

Som sagt findes den positive tone i form af litterære utopier også i moderne, iransk litteratur. Jeg kan blandt andre nævne Hedâyats novelle "S.G.L.L." ("Serum Gegen Liebes-Leiden-schaft", 1933), Bahrâm Sâdeqis roman *Malekut* ("Himmerige", 1969) samt Simin Dâнешhvars roman *Savushun* ("Sørgenhøjtidelighederne for Siyâvush", 1969). Disse eksempler må foreløbig stå som påstande, da denne artikel er viet til en præsentation af kun én forfatters litterære utopi, nemlig den, der findes i Sâdeq Chubaks *Sang-e Sabur* ("Den tålmodige sten"), der udkom i Iran i 1967.

Udvælgelsen af netop Chubak er lidt polemisk ment, for om nogen er denne forfatter blevet kendt for at male et kulsort billede af det iranske samfund. Hans litterære verden er befolket af sølle eksistenser, hvis liv bestemmes og styres af sult, armod og undertrykkelse på alle niveauer. Hertil kommer så, at driftslivet ser ud til at være eneherskende i eksistensernes sjæleliv.³ Men

²For nærmere diskussion af dette emne se Knud Wentzels *Utopia - Et motiv i dansk lyrik*, Munksgaard 1990, især i indledningskapitlet og siderne 17-18 med note til Karl Löwitz *Weltgeschichte und Heilsgeschehen*.

³En analyse af Chubaks verdens- og menneskesyn findes i Claus V. Pedersen

altså, selv hos Chubak lever utopien.

Sang-e Sabur tager handlingsmæssigt udgangspunkt i en serie af mord på prostituerede, der fandt sted i 1930'ernes Shirâz, en større by i det sydlige Iran. I romanen er det en gal indisk læge, der i et fanatisk forsøg på at udrydde kønssygdomme får den radikale ide, at løsningen på problemet med syfilis og gonorré er at slå den samlede stand af prostituerede ihjel. Lægen når at slå en håndfuld kvinder ihjel samt en alfons, der i øvrigt er mulla, inden han bliver fanget mod slutningen af romanen. Det er imidlertid ikke handlingsgangen, der er det centrale element i *Sang-e Sabur*. Den firehundrede sider lange roman er delt op i mindre afsnit eller kapitler, hvor vi igennem stream-of-consciousness teknikken følger et lille antal menneskers tanker og liv. Disse mennesker er alle beboere i ét hus, hvor en af beboerne hører til gruppen af de prostituerede, der bliver dræbt af den indiske læge.

Hovedpersonen er den fattige, ulykkelige lærer, hr. Ahmad, der drømmer om at blive forfatter, ikke en hvilken som helst forfatter, men den der beskriver verden, som verden virkelig er, og som samtidig kan skrive sig til en forståelse af, hvem han er. Et sted i romanen siges det, at lærerens redning eller helbredelse ligger i nedskrivningen af hans tanker,⁴ blandt andet om hans husfæller, det samme projekt som romanens forfatter har. Dette siges af lærerens alter ego, en edderkop, der fungerer som hans samtalepartner og *sang-e sabur*, "tålmodige sten". Denne term, der går langt tilbage i Irans litterære historie, betegner et menneske, et væsen eller en ting, som en person kan udøse sit hjerte til, søge

sen *World View in Pre-Revolutionary Iran*, Harrassowitz 2002, p. 107ff. Sammesteds, p. ff. 72ff., findes også en analyse af Hedâyats "S.G.L.L." nævnt i teksten ovenfor.

⁴Se p. 44 i *Sang-e sabur*, Enteshârât-e 'elmi, Teheran 1967. Der findes også en god engelsk oversættelse af romanen ved M. R. Ghanoonparvar, *The Patient Stone*, Mazda Publishers, 1989.

trøst hos, finde sig selv gennem, etc. Altså en slags tereapeutisk med- og modspiller med et moderne udtryk.

Som vanligt hos Chubak er portrætterne af det nævnte hus' beboere et deprimerende portræt. De er allesammen fattige, isolerede, berøvede deres lykke og muligheder. Det mest hjerteskerende portræt udgøres af den prostitueredes moder, der lever sammen med datteren og dennes lille søn. Gennem næsten hele romanen ses moderen Jahânsoltân – der betegnende nok betyder "verdensherskeren" – liggende paralyseret og nedbrudt i husets stald, mens hun langsomt rådner op. Udpenslet beskrives det, hvorledes hun ligger i sin egen urin og afføring, mens miderne bemægtiger sig hendes krop, og stanken fra hende breder sig. Ingen kan eller vil tage sig af hende på nær datteren, der som offer for den indiske læge aldrig vender tilbage til sin moder og sit barn.

Mange temaer tages op i *Sang-e sabur*. Blandt disse er religionen og Pahlavi-Irans bærende ideologi, den nationalromantiske forestilling om, at det moderne Iran er arvtageren til de præislamiske akæmenidiske og sasanidiske dynastiers glørværdige og retfærdige samfundsordner. Både religion og ideologi latterliggøres samt udstilles som henholdsvis hyklerisk moral og falsk myte. Et andet mindre tema er kvinders seksualitet. Som den første mandlige forfatter lader Chubak sin romans kvinder have en seksualitet på lige fod med mænd og fremstiller den uden omsvøb, hvilket i høj grad vakte furore blandt de iranske læsere. På det litterære parnas var der endog kritikere, der fordømte Chubak for hans påståede usædelighed og "anti-iranskhed" på grundlag af *Sang-e sabur*.

Det centrale tema i Chubaks roman er nok den moderne iraners ensomhed. Dette tema slås an på en side før romanens første linier med et citat af den iranske 900-tals-digter Rudaki, der lyder: "Alene sammen med hundrede tusinde mennesker, alene

uden hundrede tusinde mennesker". Dette tema forfølges gennem hele romanen, indrammet af en dommedagsstemning afspejlet i natur såvel som kultur. Byen Shirâz trues af et jordskælv, og om både det moderne Iran og dets ideologiske spejlbillede, sasanidekongen Anushirvân den Retfærdiges rige, hedder det: "Nu kan uretfærdigheden ikke blive større. I morgen eller i overmorgen vil du høre lyden af dommedagsbasunerne."⁵

Som det ses af ovenstående, tegner Chubak et portræt af en trøstesløs, udsigtsløs iransk verden. Men så, hen mod *Sang-e saburs* afslutning, slår romanen pludselig om. I en fantasiscene, hvor både levende og døde romanfigurer, inklusive den myrdede prostituerede fra hr. Ahmads hus, optræder, går romanen over i et skuespil, hvis scene er den syvende himmel. Her møder vi blandt andre både Gud og Djævlen, der er karakteriseret således, at både zarathustriske (præ-islamisk, iransk statsreligion), jødiske (måske også kristne) og islamiske forestillinger repræsenteres. Dette gør forfatteren sandsynligvis helt bevidst, således at de store religioner, der har haft indflydelse i det iranske område, kan inddrages. Og helt bevidst fra Chubaks side er det, at skuespillet tager en burlesk, satirisk form, hvor alting vendes på hovedet.

Skuespillet er en afsluttende kommentar til romanen og en positiv af slagsen. Hvor romanen tidligere har flået verden i stykker, præsenterer skuespillet det opbyggende alternativ, utopien. Dog ikke uden først at fjerne nogle forhindringer.

I den syvende himmel møder vi først to af stykkets fire hovedpersoner, Zervân og Ahriman (zarathustrismens Gud og Djævel):

"Zervân og Ahriman sidder på [to troner af diamanter] travlt optaget af et spil skak. . . Ahriman er en meget smuk engel med langt gyldent hår, der falder ned over hans/hendes skuldre, og en krone af forskellige ædel-

⁵ *Sang-e sabur*, p. 169.

stene. Han/hun har to dughvide vinger på skuldrene. Han/hun er elegant, smuk, adræt og klog. Zervân er et kæmpestort, skræmmende monster med en spættet krop, to med snavs og rust belagte krumme horn og flammende øjne. Der hænger to sorte, snavsede vinger ned fra hans skuldre, og en tyrelignende hale falder ned fra hans trone. Hans vildsvinehugtænder stikker ud af munden. Han ser hård, ubarmhjertig og uforsonlig ud, og han taler med en tyk hebraisk accent”.⁶

Som det ses er de “normale” forestillinger om Gud (Zervân) og Djævlen (Ahriman) byttet om. Og i løbet af stykket ser vi, hvorledes Gud er den patriarkalske, tyranniske og ubarmhjertige Gud, der ikke vil nogen enkeltpersoner det godt, men som handler som en hvilken som helst anden jordisk tyran. Djævlen derimod bliver fremstillet som indbegrebet af alle fine, humane dyder; og er dertil også et rationelt og klogt væsen - han/hun har opfundet skakspillet, som han spiller med Gud og vinder.

Under skakspillet falder talen på Adam og Eva, som i skuespillet (og i zarathustrismen) hedder Mashyâ og Mashyâne. Det viser sig, at det er Djævlen, der har skabt Eva som ligeværdig partner for Adam, men at Gud har hentet hende op til den syvende himmel for at beholde hende for sig selv. Især når Gud har drukket vin (også skabt af Djævlen til Adams brug, men forholdt ham af Gud), får han en ubeskrivelig lyst til Eva. Gud har skabt Adam, det perfekte menneske i Guds øjne, men Djævlen modsiger ham med oprigtig sorg i stemmen. Adam er langt fra perfekt, for han mangler det vigtigste i verden nemlig kærlighed. Og betegnende nok spørger Gud forbavset om, hvad kærlighed er for

⁶*Ibid.*, pp. 326-327. Ahriman oversættes her med “han/hun”, fordi det senere fremgår, at Ahriman er et tvekønnet, og dermed mere fuldkomment, væsen. Persisk har ingen skelnen i køn i pronominerne og derfor kun ét ord for “han” og “hun”.

noget. Ahriman svarer, at det måske er at holde mere af en anden end sig selv, og forhører sig forsigtigt, om Gud ikke har prøvet det. Gud svarer vredt:

“Aldrig! Det er jo sand blasfemi. Hvilken grund skulle jeg have til elske nogen mere end mig selv? Jeg, der ikke kan li’ nogen som helst, hvorfor skulle jeg elske andre mere end mig selv.”⁷

Hermed er den verden, der blandt andet er funderet af de tre store religioner, karakteriseret. En kærlighedsløs verden, hvor enhver er sig selv nok, og tiden går med at sove, spise og forplante sig (sidstnævnte har Djævlens tidligere nævnt som værende utilstrækkeligt for et menneskeligt liv).

I skuespillets næste scener mødes Adam og Eva så endelig i den syvende himmel, godt hjulpet af Djævlens og Kundskabens Træ, der giver en af sine frugter til Adam, så han kan give Eva den at spise. Da Adam og Eva så mødes i den syvende himmel - Gud er lige ude og se til Verden - opstår der med det samme sød musik mellem dem. Ja, mere end det, der fyger gnister omkring dem, og de ender med at synke om i en seng af blomster, mens de ler en ekstatisk og lykkelig latter. En latter der ellers ikke har plads i Guds glædesløse verden.

Adams og Evas lykke er endnu ikke gjort, da Gud den almægtige og udødelige jo stadig findes og vil vende tilbage til den syvende himmel. Nu er det imidlertid sådan, at Gud kan fjernes fra verden, hvis hemmeligheden bag hans udødelighed kan findes. Men kun Gud selv ved, hvor denne hemmelighed er. Eva får nu til opgave at lokke hemmeligheden ud af Gud, hvilket også lykkes hende ved hjælp af hendes klogskab og smukke ydre. Under Kundskabens Træ, naturligvis, ligger en flaske, der, når den knu-

⁷ *Ibid.* p. 337.

ses, vil fjerne Gud fra scenen. Adam henter flasken, knuser den mod den syvende himmels gulv, og

“Zervân smelter, går op i røg og forsvinder i den blå luft. I et virvar rives alle træerne op med rode og styrter til jorden. Jorden bæver, stjernerne går i sønder og falder til jorden. Mashyâ og Mashyâne omfavner hinanden. Bakker og dale udjævnes, og så langt øjet rækker er jorden flad. Kun Kundskabens Træ bliver stående grønt og friskt, og solen bobler op af jorden, idet den bag Kundskabens Træ sender sine blodigt varme stråler hen over Mashyâ og Mashyâne.”⁸

Hermed er det tyranniske patriarkat repræsenteret ved Højguden, det være sig den zarathustriske, jødiske eller islamiske Gud, elimineret, og en ny verden, kendetegnet ved kærlighed og kundskab, opstået. Denne ny verden er *Sang-e saburs* utopi. Ikke en ukendt utopi for de fleste læsere, går jeg ud fra, men en overraskende utopi, når man tager Chubaks forfatterskab i betragtning.

Indledningsvis nævnte jeg to typer litterære utopier, den eskatologiske, kollektive, som overvejende hører religiøse tekster til, og den samfundsfilosofiske, der har sin plads uden for religionen og som oftest, i hvert fald i moderne tid, orienterer sig mod en individuel erkendelsesproces. Chubaks utopi synes ikke at falde entydigt i den ene eller anden kategori. På den ene side låner forfatteren kraftigt fra de eksisterende religiøse tekster, og budskabet ser ud til at være, at dommedag nærmer sig, og at den kollektive menneskeheds frelse ligger i at skifte patriarkat og religion ud med kærlighed og ratio. På den anden side ophæver Chubaks utopi enhver forestilling om en religiøs frelse og peger på jordisk kærlighed og rationalitet som lykkestilstanden. Hertil kommer så,

⁸*Ibid.* p. 400.

at hovedpersonens, hr. Ahmads, og Chubaks romans projekt ser ud til at være et og det samme: at skrive sig til en forståelse af sig selv og verden – gennem en demaskering af alle myter, de være sig religiøse, (national)ideologiske, moralske (kvinders seksualitet), etc. – for at finde en mening med tilværelsen.

Muligvis nåede Chubak frem til en forståelse af sig selv og verden gennem skriveprocessen *Sang-e sabur*, for det blev hans sidste værk. Skønt han levede endnu cirka tredive år, kom der ikke flere værker fra hans hånd. Mit gæt er, at *Sang-e saburs* utopi, der ligger godt gemt, men er sporbar allerede i Chubaks første novellesamling fra 1945, *Kheyme-shab-bâzi* ("Dukketeater"), har været en kun halvt bevidst drivkraft bag hans forfatterskab. Da bevidsthedsgørelsen og erkendelsen indtræder, i *Sang-e sabur*, forsvinder den digteriske inspiration. Men dette er selvfølgelig, og kan kun være, en formodning.

Ovenfor er Sâdeq Chubaks utopi beskrevet. Min påstand er, at andre iranske forfattere, der ligesom Chubak fremstilles som præsenterende et pessimistisk og trøstesløst verdenssyn i deres værker, også skriver på et underliggende og positivt verdenssyn. Jeg håber, at kunne vise *Naqds* læsere nogle af disse forfatteres utopier i de kommende numre af tidsskriftet.

Den anvendte litteratur til denne artikel findes i fodnoterne.

Wolfgang-E. Scharlipp & Murat Alpar

Ahmet Ümit og den tyrkiske kriminallitteratur

Almene betragtninger over kriminallitteratur

Kriminallitteraturen udmærker sig ved et særligt, modsætningsfyldt karakteristikum: Den er måske den mest læste prosaform med læsere fra alle sociale lag, men ringeagtes samtidig af de samme læsere, og i faglitteraturen findes der kun spekulationer over denne negative indstilling til kriminallitteraturen, ingen egentlige forklaringer. Som en af hovedgrundene til den negative indstilling angives den klassiske detektivromans struktur, der til stadighed gentages og ikke overlader megen spillerum til forfatterens skaberevner.

Det var imidlertid netop den gennemstrukturerede stil, der gjorde kriminalromanen til en særlig fascinerende form i midten af det nittende århundrede, hvor dens opståen var en reaktion på systematiseringen af de empiriske videnskaber, der også smittede af på politiets undersøgelsesmetoder.

Som den første af sin art - der dog så indeholdt andre og flere af de typiske elementer fra senere romaner - gælder Edgar Allen Poes berømte værk *The Murders in the Rue Morgue* (1841). Cirka seks årtier efter udviklede Conan Doyle gennem sine romaner og fortællinger denne form for kriminalroman til fuldkommenhed gennem Sherlock Holmes-figuren, en form der beror på præcise betragtninger og en foregiven, glasklar deduktion. Det er beteg-

nende, at Doyle selv var en kendt mediciner, som overførte sin videnskabs metoder til kriminalistikken og i virkeligheden tilførte sidstnævnte videnskab nye impulser.

I årtierne mellem Poe og Doyle forfattedes talrige romaner, der også må henregnes til kriminallitteraturen, dog på en sådan måde at de adskilte sig fra denne ved at lægge større vægt på de brede episke lag og således indeholdt elementer fra den senere thriller-genre. Her skal kun nævnes forfatternavne som Wilkie Collins og Emile Gaborieau. I Collins' i 1859 udgave *The Woman in White* træder det analytiske arbejde i baggrunden, mens den største del af handlingen anvendes til at opbygge spænding. Ganske vist rykker detektiven i Gaborieaus roman *L'Affaire Le-rouge* mere i forgrunden end hos Collins, men det forhold, at han er følelsesmæssigt viklet ind i de andre figurers skæbne, giver romanen en melodramatisk karakter.

Poes og Doyles fremgangsmåde har vakt mest interesse i sekundærlitteraturen og har også givet anledning til talrige studier. Litteraturvidenskabens interesse i kriminallitteraturen og dens anstrengelser for at kategorisere og fortolke den, står i klar modsætning til litteraturens anseelse i den brede offentlighed.

I almindelig antages det, at den vigtigste betingelse for kriminalromanens store popularitet i slutningen af det nittende århundrede var samfundsforholdene, især hvad gælder Storbritannien og Frankrig. Samfundets smuldrende hierarki truede den vandte samfundsorden og dermed det bedre borgerskabs privilegerede stilling. I den fremkommende formning af kriminallitteraturen herskede der kræfter, der genskabte den ødelagte orden, idet de eliminerede den truende uorden.

Mens den utrolig skarpsindige mandlige eller kvindelige detektiv, elegant løser sagen i den pointerede "Rebusroman" (især senere i bøgerne af Agatha Christie), der også hører til genren kriminalroman, tog en ny slags kriminalroman form i 1920'erne,

en form der på den ene eller anden vis indeholdt elementer af samfundskritik.

I 1920'erne og 1930'erne begyndte amerikanske forfattere at gøre en sammenkædning af stat, korruption og vold til et tema i deres værker. Detektiverne, i særlig grad de der optræder i de mest betydningsfulde forfatteres værker – Dashiell Hammett og lidt senere Raymond Chandler – , kendetegnes ved deres hårdkogthed, viljestyrke og næsten grænseløse kynisme, der gør det muligt for dem at trænge igennem et vildnis af korruption og nepotisme. I disse forfatteres romaner findes der ingen som helst spor af et positivt modbillede til det kaosprægede samfund. Som en af de vigtigste, nulevende repræsentanter for denne retning skal James Ellroy nævnes, der baserer sine værker på historiske begivenheder som f. eks. regeringens forbrydelser under præsident Mc Carthey.

Den europæiske samfundskritiske kriminalroman så først dagens lys i 1960'erne. Den mest fremtrædende repræsentanter var det svenske forfatterpar Sjöwall og Wahlöö, der udvidede den realistiske ramme omkring genren ved at inddrage de efterforskende politifolks privatliv i handlingen. Svenskeren Henning Mankell skriver sig klart ind i den samme tradition, og han har yderligere det motiv at ville tydeliggøre sammenhængen mellem den moderne globale på den ene side og kriminaliteten på den anden.

I andre europæiske forfatteres værker skubbes samfundskritikken i baggrunden, og der sættes i stedet fokus på den psykologiske motivbaggrund for hovedpersonernes handlinger. Med George Simenon og schweizeren Martin Glauser medfører dette, at blotlægningen af den psykologiske baggrund for en kriminel handling giver en forklaring på, hvorledes et helt almindeligt menneske kan blive en forbryder. Den psykologiserende kriminalroman ender med, hos tyske Doris Gehrke, at fremstille en

identifikation mellem den kvindelige detektiv og den kvindelige gerningsmand, hvor sågar et mord, der kunne være blevet forhindret, ikke bliver det. I amerikaneren Patricia Highsmith gælder det i sidste ende ikke længere om at opklare en forbrydelse, men om iagttagelsen af en forbrydelses vorden.

Allerede med Simenon spiller stedet for forbrydelsens begåelse en vigtig rolle. Det er i næsten alle tilfælde Paris. Det er den vellykkede skildring af byens atmosfære og af politikommisæren, der hjemmevant og erfarent bevæger sig rundt i miljøet, som udgør den væsentligste del af bøgernes stemning. Teknikken med at gøre det lokale miljø til noget særligt og at sammenknytte hovedperson og miljø er senere blevet overtaget af et utal af forfattere. Dette bliver særligt tydeligt med Dan Turéll og København, Donna Leone og Venedig, Jean-Claude Izzo og Marseille samt Ian Rankin og Edinburgh.

I denne forbindelse må vi afstå fra en terminologisk diskussion. Ganske kort kan der henvises til, at litteraturvidenskaben skelner mellem den kriminallitteratur, der har forskellige undergenrer, og litteratur om forbrydelser, litteratur der beskæftiger sig med forbrydelsen som et samfundsmæssigt fænomen. På de forskellige sprog har man varierende terminologi, som f. eks. engelsk med "detective novel/story", "crime literature", og fransk med "roman policier", etc.

Dette korte overblik over kriminallitteraturen i almindelighed kan kun beskæftige sig med de væsentligste karakteristika. Ikke desto mindre har det været nødvendigt at nævne disse for i det følgende at kunne vurdere, hvad vi kan genfinde hos de tyrkiske forfattere. Dette er af særlig betydning, da udgivelsen af de første kriminalromaner i Tyrkiet sker kort efter den litterære genre "roman"s opståen. Sidstnævnte genre var fremmed for den tyrkiske litteratur, og den vandt en plads i den tyrkiske litteratur inden for rammerne af en omfattende vestliggørelse af Tyrkiet, et fænomen

der stadig behandles af historieforskningen.

Den tyrkiske kriminallitteratur

De første kriminalromaner i Det Osmanniske Rige var - som de øvrige romangenrer - oversættelser fra fremmede sprog. Ganske vist findes der næppe noget, der kan kaldes forskning i den tyrkiske kriminalroman, men i følge de oplysninger vi har nu, kom den første oversatte kriminalroman i 1881, *Paris Facialari*, efter Ponsons de Terrails *Les aventures de Rocambole*.

Tre år senere kom oversættelsen af E. Gaboriaus' berømte roman *Le crime d'Orcival* (orig. 1883) oversat af ingen ringere end den berømte reformator Ahmet Mithat Efendi som føljeton i avisen *Tercüman-i Hakikat*, som han selv udgav. Ahmet Mithat var også forfatter til den første på tyrkisk skrevne kriminalroman, *Esrâr-i Cinayât*, der udkom samme år og også som føljeton i nævnte avis.

I de følgende år udkom der stadig hyppigere kriminalromaner og -fortællinger, sidstnævnte i et væsentlig større tal. Favoritten over alle var Sherlock Holmes. De fleste historier om ham var oversættelser, hvor oversættelsen dog ofte var meget fri, og i mange tilfælde kan man ikke identificere oversættelsens forlæg. Det samme gælder for de antihelte, der opstod omkring 1910 i den franske kriminallitteratur og næsten samtidig fandt en interesseret læserskare i Det osmanniske Rige. Disse var Maurice Leblancs *Arsène Lupin* og M.A.P. Souvestres *Fantomâs*. Nogenlunde samtidig begyndte oversættelser af kulørte romaner også at komme, med hovedpersoner som Nick Carter, Nat Pinkerton og Tom Mix.

Original, tyrkisksproget kriminallitteratur forblev en sjældenhed, og det, der blev skrevet, befandt sig på en ringe niveau litterært set. Genren var så påvirket af vestlige figurer og kulørte

romaner, at de romaner og fortællinger, der udkom, næsten uden undtagelse var udvandede kopier af vestlige forlæg. Et eksempel er værd at nævne alene af literaturhistoriske årsager, fordi det drejer sig om den kendte forfatter Peyami Safa (1899-1961), der skrev en række bøger med en Arsene Lupin-agtig gangster som helt. Denne romanforfatter lader "gentleman-forbryderen" Cingöz Recai optræde som Sherlock Holmes modstander i en hel serie. Disse kulørte, handlingsfattige og sprogligt svage romaner har dog ingen litterær værdi.

Ganske vist har der i løbet af det tyvende århundrede været tyrkisk litteratur, hvor forbrydelse spiller en hovedrolle, men først ind i 1990'erne dukker der en egentlig kriminalromanforfatter op. Næsten samtidig vækker tre forfattere opsigt, tre der på hver sin måde forskriver sig til kriminallitteraturen. Osman Aysu (f. 1936) skriver thrillere i dens klassiske udgave, hvor han tager mange forskellige temaer op i form af alt fra spionageromaner til psyko-gysere om parforhold. Celil Oker (f. 1953) har skabt den ind til nu eneste seriehelt, privatdetektiven Remzi Ünal, der kun opererer i Istanbul, som Simenon kun opererer i Paris; men Remzi Ünal har ellers intet til fælles med den følsomme figur Simenon. Og det er påfaldende, at Okers helt aldrig kommer i konflikt med det officielle politi og dets arbejde, endsiige giver udtryk for holdninger til den politiske og sociale orden. Den litterære succes, som denne fuldstændig apolitiske helt har haft i Tyrkiet, er foreløbig uforklaret. Det er derimod mere forståeligt, set i løbet af den socialkritiske tradition i moderne tyrkisk litteratur, at den tredie af de nævnte forfattere har opnået meget store oplagstal med sine romaner:

Ahmet Ümit

Ahmet Ümit havde allerede fået udgivet flere bøger og essays, inden han for alvor gjorde opmærksom på sig selv med sin første kriminalroman i 1996. Han blev født i 1960 i en lille by i Sydøstanatolien og flyttede senere til storbyen Gaziantep, hvor han blev student. Umiddelbart herefter flyttede han til Istanbul, hvor han studerede forvaltning på Marmarauniversitetet. I årene mellem 1980 og 1990, hvor tyrkisk politik bestemtes af militæret, gik han under jorden. I 1985 forlod han illegalt Tyrkiet og rejste til Moskva, hvor han studerede på akademiet for de sociale videnskaber. I de år indebar ethvert studium i Østbloklandene en grundig indføring i marxistisk leninisme. Havde man ikke bestået prøven i denne, fik man ikke udsted eksamensbevis i andre fag.

I sin første bog, *Sokagin zulasi*¹ ("Gadeskjulet") bearbejdede han i poesiens form periodens forvirring og rådløshed. Det samme gælder for hans andet værk, denne gang i prosa, en novellsamling *Ciplak ayakliyi gece* ("Barfodet var natten", 1992), der blev belønnet med en litterær pris. I 1994 fulgte den første roman, *Bir ses böler geceyi* ("En stemme splitter natten"). Den foregår inden for rammerne af et alevitisk samfund, og i videre forstand drejer romanen sig om konflikten mellem individuel behovstilfredsstillelse og religiøs tvang. Imidlertid bringer bogens faktiske handling og stemning - en ulykke i nattens mulm og mørke, en tom grav og et hemmeligt møde er bestandele af handlingen - den nærmere kriminallitteraturen, i hvert fald spændingslitteraturen, end det forfatteren vil fremstille den som, når han kalder den en "mistik bir gerilim öyküsü", dvs. en mystisk spændingsfortælling.

¹ Af tekniske årsager har vi ikke kunnet gengive alle de tyrkiske bogstaver korrekt. Redaktionen beklager.

Forskellige udgivne essays om vestlige forfattere, bl.a. om Patricia Highsmith og E. A. Poe, viser Ümits kendskab til kriminalromanens komposition og strategi. Hans roman fra 1996, *Sis ve gece* ("Tåge og nat"), viser med tydelighed, hvorledes han suverænt mestrer at fremstille en rædsel (en persons forsvinden) og detektivens efterforskning (en politimand), udlægge falske spor (forsinkelseeffekten der bygger spændingen op), for endelig at føre handlingen til en overraskende afsluttende opklaring.

Denne roman og de følgende tre romaner fra hans hånd har det til fælles, at de kredser om særlige, tyrkiske temaer, som dog har en universel karakter: Magtmisbrug inden for stivnede, hierarkiske magtstrukturer. Dette kan bevirke, at bøgerne til en vis grad kan være vanskeligt tilgængelige for læsere, der er mindre fortrolige med tyrkiske forhold, men det giver også bøgerne en ekstra litterær kvalitet ud over den rene underholdningsværdi, en kvalitet man kunne rubricere under overskriften "oplysningslitteratur".

Imidlertid indeholder den i år 2000 udkomne roman *Patasana* (navnet på en hittitisk² cancelliskriver) ingen temaer, der er ukendte for den almene læser, da den handler om det meget omdiskuterede armenierspørgsmål, "kurderproblemet" og den islamiske radikalisme. I forbindelse med en arkæologisk udgravning sker der flere mord. At morderen skal findes inden for en af de tre lige nævnte kategorier og befinder sig ved udgravningen, giver ikke alene forfatteren mulighed for at lægge mange spor ud i forbindelse med opklaringen af forbrudelserne, men åbner også mulighed for at give et indblik i nogle af de mest alvorlige problemer i tyrkisk politisk liv. Derudover findes der i romanen et parallelt løbende handlingstråd med skriveren Pa-

²Hittitterne var et indoeuropæisk folkeslag, der ankom til Anatolien (vore dages Tyrkiet) i begyndelsen af det andet årtusinde f. Kr. Omkring år 1350 f. Kr. var hittitterne et af de mest magtfulde folk i Mellemøsten.

tasana som hovedrolleindehaver, og denne tråd giver romanen en ekstra almenmenneskelig dimension, som til stadighed bryder ind i handlingens synkroni.

I den år 2002 udkomne murstenstykke roman *Kukla* bearbejder Ümit litterært en faktisk hændelse, hvor samarbejdet mellem statslige institutioner og underverdenen bliver opklaret. I denne bog overtager en arbejdsløs, alkoholisk og skilt journalist opdagerens rolle. Bevidstheden om, at han intet har at tabe længere, bringer ham gennem adskillige livstruende situationer, men Ümit forstår også på mesterlig vis at gøre læseren til medoplever af, hvorledes paranoiaen langsomt opbygges i hovedpersonen. Romanen må betegnes som en politisk kriminalroman, hvor der dog også ses tydelige træk fra den psykologiske thrillergenre.

Fortællingen "Agathas Nøgle" nedenfor er taget fra en samling af fortællinger af samme navn, der udkom i 1999. Historien forholder sig ikke til politik eller social kritik, men har i stedet en historisk baggrund, nemlig Pera Palas Hotel i den gamle europæiske del af Istanbul, Pera, nutidens Beyyoglu, hvor Agatha Christie sammen med andre berømtheder overnatter. Man kan næppe tænke sig, at forfatterinden til klassikeren *Mordet i Orientekspresen* kunne have overnattet andre steder i Istanbul. Hotellet var på Agatha Christies tid ikke kun det bedste hotel dér men også endestationen for den i 1897 åbnede orientekspres, toget fra London til Istanbul. Selv i dag har hotellet ikke mistet sin forums glans.

"Agathas Nøgle"

Jeg sidder på Hotel Pera Palas' konditori og venter på Ihsan. Mens mit blik ængsteligt vandrer rundt på konditoriets stukdekorede loft, gamle lysekroner og udsmykkede spejle, kommer jeg i tanke om, at Ihsan og jeg ikke har set hinanden, siden vi

tog vores afsluttende eksamen på universitetet. Jeg havde endda svært ved at genkende hans stemme i telefonen i går. Han sagde, han fulgte mig gennem aviserne og også havde læst min seneste roman.

"Hvorfra kom denne lidenskab for kriminalromaner?" havde han spurgt.

"Jeg ved det ikke, den kom bare," havde jeg svaret med et in-tetsigende smil.

"Jamen, det er da godt. Det er også derfor, jeg ringer til dig."

Jeg havde ikke forstået, hvad det var, han snakkede om.

"Du ved nok, at Agatha Christie opholdt sig i Tyrkiet en gang," havde han forklaret, "og nøglen man fandt på det værelse på Pera Palas, hvor hun boede..."

"Rygter," havde jeg sagt hånligt.

"Men hvad hvis jeg nu siger, jeg har en viden som bekræfter disse rygter?"

Hvis det kom fra en anden, ville jeg have troet, man drillede mig, men Ihsan var et alvorligt menneske, som med sin alvorlighed kunne kede en ihjel. Ikke desto mindre havde jeg ikke troet på ham lige med det samme.

"Nåh," havde jeg sagt med en drillende stemme, "også du har måske besluttet at skrive kriminalromaner?"

"Det kan være svært at tro på det, jeg siger, men det er den skinbarlige sandhed. Lad os mødes på Pera Palas' konditori i morgen eftermiddag, så kan jeg fortælle dig om det, der skete."

"O.k.," havde jeg sagt og accepteret hans forslag. Det ville selvfølgelig glæde mig at se min ven igen.

Nu, hvor jeg på dette historiske hotel sad og ventede på Ihsan, tænkte jeg over de ting, han havde fortalt, men jeg kunne ikke komme frem til nogen konklusion. Mine tanker blev dog afbrudt af gongonglyden fra det antikke ur på væggen. I samme øjeblik så jeg Ihsan komme smilende ind ad døren. Vi sad og sludrede

lidt, og mens vi nippede til teen, sagde han:

“Det, jeg fortalte, var ikke nogen spøg. Jeg besidder faktisk en viden om Agatha Christies oplevelser i de dage, hun opholdt sig i Tyrkiet.”

“Hvad slags viden?” spurgte jeg og kiggede tvivlende på ham.

“En dagbog,” sagde han med en selvsikker mine. “Min onkel Kâmurans dagbog.”

“Din onkel Kâmuran?”

“Åh, du husker ham nok. Han er ejeren af den strandvilla på Büyükkada, hvor vi tilbragte vores somre.”

“Nåh, dén onkel, ham som plejede at fortælle om sin skørtejagt på Robert College,” mumlede jeg. “Hvis jeg ikke tager fejl, var han atlet.”

“Ja, tidligere landsholdssvømmer,” forklarede Ihsan, “og samtidig helt vild med kriminalromaner. . .”

“Jeg vidste ikke noget om hans interesse for kriminalromaner,” sagde jeg, “så skal jeg da sende ham en af mine bøger.”

“Det kan du ikke,” sagde Ihsan med et vemodigt smil, “han døde i sidste måned.”

“Det gør mig ondt,” sagde jeg, men mine tanker var fokuseret på dagbøgerne.

“Vi blev også meget kede af det,” sagde Ihsan distraet. “Jeg holdt meget af ham. De sidste år var han ikke helt sig selv. Nåh, men . . . Onkel Kâmuran havde ikke børn. Så jeg arvede efter ham. For nylig tog jeg til villaen på øen. Da jeg ryddede op her og der, åbnede jeg også stålkassen, som stod på hans arbejdsværelse. Blandt skøder og andre dokumenter fandt jeg fem tykke notesbøger. Et hurtigt blik i dem var nok til at overbevise mig om, at det var dagbøger nedskrevet på engelsk. Jeg var overrasket, jeg vidste ikke, at min onkel førte dagbog. Inde i stålkassen stødte jeg på et hemmeligt rum, men kunne ikke finde nøglen til det nogen steder. Jeg tilkaldte en specialist og lod ham kigge på den. Han

sagde, at stålkassen var lavet på bestilling, og for at kunne åbne det hemmelige rum måtte jeg finde nøglen. Jeg tænkte, at der måske stod noget om det i dagbøgerne, så jeg begyndte at læse i dem. Min onkel havde nedskrevet alt det, han havde oplevet siden 1920.”

Jeg var nysgerrig med hensyn til, hvorhen Ihsans historie ville føre; men sad samtidig og spekulerede på, hvornår Agatha Christie var kommet til Tyrkiet. Jeg kunne ikke regne det ud, men det måtte have været senere end midten af 1920’erne. Efter at hendes første mand, Archibald Christie, havde været hende utro, tog hun til Istanbul uden at give besked til nogen i England.

Ihsan, der så ud somom han viste besked om mine tanker, begyndte at tale om 1920’erne.

”Det, der interesserer os i dagbøgerne, starter i 1926. På det tidspunkt var min onkel gift med Mualla Hanim, som var femten år ældre end ham selv. Han havde giftet sig med hende for pengenes skyld, fordi hans fars økonomiske situation var dårlig. Men Mualla Hanim, som næsten i en sygelig grad var besat af unge mænd, havde ikke i sinde kun at nøjes med min onkel. Efter deres ægteskabs andet år fandt hun sig en ung elsker. Om alle de lidelser og al den jalousi, det havde medført, skrev min onkel i sin dagbog.”

”Overvejede han ikke at blive skilt?” spurgte jeg.

”Han lavede planer om at gøre sig fri af sin kone, men tænkte at bruge en anden metode end at blive skilt. Og lige præcis i de dage traf han Agatha Christie. Da de det år ankom til ballet, som skulle afholdes på Pera Palas i anledning af årsdagen for republikkens grundlæggelse, fik min onkel øje på Agatha Christie, der var på vej ind i elevatoren. Han kunne ikke tro på sine egne øjne og skyndte sig hen til hende.

”Er De ikke Agatha Christie?” spurgte han.

Den berømte forfatterinde prøvede at slippe fra min onkel med

alle mulige undskyldninger, men han var ikke sådan til at komme af med. Han sagde, at han var en beundrer af hende og havde læst alle hendes bøger til dato. Men først da han fortalte hende, at han også havde læst "Mordet på Roger Ackroyd", som det år var udgivet i England, blev hun blødgjort. Derefter fik min onkel mod til at invitere hende til strandvillaen på Büyükkada. Som det alvorlige menneske hun var, og som én der oven i købet bar såret fra utroskaben i sit hjerte på det tidspunkt, lod hun sig ikke påvirke af de komplimenter, denne charmerende tyrkiske mand kom med. Men min onkel tabte ikke modet. Hver dag ringede han til hende og sendte hende blomster; og måske fordi stakkels Agatha til sidst ikke mere kunne udvise modstand, eller også fordi hun var begyndt at kede sig i Istanbul, hvor hun var helt alene, accepterede hun hans invitation. Hun gjorde dog også høfligt opmærksom på, at hun foretrak selskaber med få mennesker til stede.

Så meget desto bedre for min onkel; hvis det var muligt, ville han endda prøve at slippe af med sin kone og være helt alene med Agatha. Men Mualla Hanım var ikke af samme opfattelse som min onkel: Hun ville gerne have, at alle skulle vide, at den engelske forfatterinde ville komme i deres hjem. Uden at lytte til sin mands protester inviterede hun overklassens kendte personer til strandvillaen.

Under selskabet var det blevet umuligt for min onkel at tale med Agatha, som hele tiden var omringet af sine beundrere. Men lejligheden til en tête-à-tête samtale bød sig, da forfatterinden kort før midnat rejste sig for at tage afsked. Uden at tage Agathas protester alvorligt ledsagede min onkel hende op til hotellet. På båden fra øen befandt de sig i en samtale om ægteskab. Selv om Agatha aldrig havde sagt noget om sit private liv, anede min onkel, at hendes ægteskab ikke gik bedre end hans eget. Og i håb om at hun så ville have mod til at åbne sig, fortalte han hende

om sine ægteskabelige problemer. At det ikke gik godt med min onkels ægteskab kunne man da se, sagde forfatterinden.

“Men snart slipper jeg af med hende”, mumlede min onkel med et had, han dårligt kunne skjule.

“Skal De skilles?” spurgte forfatterinden.

“Jeg har læst en interview, hvor De siger, at det perfekte mord ikke forekommer,” prøvede min onkel at skifte emne.

Agatha forklarede med et smil:

“Ja, det mener jeg. Et overlagt mord kræver god planlægning. Ud over det rigtige valg af sted og tid og mordvåben, slettelse af spor eller plantning af falske beviser skal man også have koldblodighed og mod eller vildskab nok til at slå et menneske ihjel. Disse nødvendige egenskaber, der ser ud til at være ganske simple i tale eller på skrift, kan vise sig som temmelig store vanskeligheder i mordøjeblikket. Hvis vi oven i købet tager overraskelserne i betragtning... Nej, nej, jeg er helt sikker, der forekommer ikke noget perfekt mord.”

Min onkel lagde mærke til, at Agatha for første gang talte med stor iver, og for ikke at miste denne nærhed, han nu havde til forfatterinden, sagde han:

“Jeg er ikke enig med Dem. Hvis man er koldblodig, modig og klog nok, og hvis man har en retfærdig årsag, ja, så kan man sagtens begå et perfekt mord.”

“Det er meget svært,” sagde Agatha, “jeg har aldrig hørt om et sådant mord.”

“De har måske ikke hørt om det, men jeg er sikker på, at det forekommer,” insisterede min onkel.

“Alligevel anbefaler jeg det ikke,” sagde Agatha. “Efter min mening er skilsmisse en bedre løsning end mord.”

Selvom de kun talte sammen en times tid, var dette korte samvær nok til, at min onkel blev forelsket op over begge ører i forfatterinden, som han i forvejen var betaget af. Men desværre næ-

rede Agatha ikke samme følelser over for ham og afslog høfligt men koldt hans tilbud om en sejltur på Bosporus dagen efter.

“Det var en af mit livs ulykkeligste dage,” skrev min onkel senere om den dag i sin dagbog. Ikke nok med Agathas afslag på hans tilbud; han skændtes også med Mualla Hanim og forlod huset i vrede. Han tog direkte til sin barndomsven Rauf, som boede på Heybeliada. Senere drak de sig plakatfulde på Todoris taverna, og min onkel overnattede i Raufs hus ved havet. Men næste morgen, da han stod op, ventede en stor overraskelse ham. Telefonisk fik han besked om, at hans kone var blevet fundet død i haven tilhørende deres hus.

På den første båd, han kunne få fat i, sejlede han til Büyükada. Nogle politimænd mødte ham ved døren til strandvillaen og førte ham med det samme til forhør. Da min onkel prøvede at protestere, fik han af politimændene at vide, at hans nabo Ishak havde forklaret, at han natten før havde set nogen i haven. Politimændene begyndte at lægge pres på min onkel ved at fremhæve hans kones utroskab og skænderiet dagen før. Mens min onkel forsøgte at redde sig ved at gøre opmærksom på at han var sammen med Rauf, kom erklæringen fra embedslægen om, at årsagen til Mualla Hanims død var hjertestop som følge af chok. Så politiundersøgelsen blev standset. Og mens min onkel som eneste arving den dag tog sig af detaljerne ved sin kones begravelse, glemte han heller ikke at kontakte Agatha Christie.”

På dette punkt samtalen holdt Ihsan en pause og kiggede på mig med et sigende blik. Det var, som om han ventede, jeg skulle komme med en forklaring på hans onkels mærkelige opførsel mange år tilbage.

“Din onkel havde måske håbet på, at Agatha ville komme til begravelsen, så han kunne se hende en gang til,” sagde jeg. Det var en mulighed, som jeg umiddelbart var kommet i tanke om.

“Sådan skriver min onkel også i dagbogen,” forklarede Ihsan.

“Ved en sådan lynforelskelse bliver man skrupskør. Og hvis man oven i købet ikke har fået gengældt sine følelser, ja, så forsøger man på alle mulige måder – selv gennem sin kones død – at få den, man elsker. “Desværre har også jeg begået denne nederdrægtighed,” skriver min onkel.”

“Men hvad sagde Agatha Christie til det?” spurgte jeg nysgerrigt.

“Hun sagde på sin sædvanlige reserverede måde, at hun var ked af det. Men dagen efter begravelsen ringede hun til strandvillaaen for at sige, hun ville komme og kondolere. Hun prøvede stadigvæk at lyde reserveret, men begejstringen i hendes stemme afslørede, at hun vred sig af en uhelbredelig nysgerrighed. Hun kom faktisk dagen efter. Som på hendes første besøg mødte min onkel hende på kajen. Han havde skubbet alt andet til side for at tage sig af hende. Agatha prøvede med snedige spørgsmål at finde ud af, hvad der egentlig var sket. Min onkel fortalte hende nøjagtigt det, han havde fortalt politiet. Min onkels svar på hendes spørgsmål opløste dog ikke tvivlens mørke i hendes øjne. Men hvad der mest forvirrer mig, er min onkels opførsel,” sagde Ihsan og stirrede på mig:

“Tænk: Man beskylder dig for at have myrdet din kone, og du bliver ikke vred, tværtimod opfører du dig endda, som om du prøver at antyde, at det er dig, der er morderen.”

“Hvordan det? Sagde din onkel til Agatha, at han myrdede sin kone?”

“Han sagde ikke noget sådant, men det er, som om han antyder det.”

Jeg fornemmer et lys blinke i mit hoved.

“Det perfekte mord,” mumler jeg.

“Det er lige det, Agatha havde mistanke om. Hun tænkte nok, at min onkel havde myrdet Mualle Hanim for både at slippe af med sin kone, som han ikke elskede, og at bevise, man kan begå

det perfekte mord. Hun tog endda til Heybeliada og forhørte sig. Hun talte med min onkels ven Rauf og naboen Ishak. Det er også interessant, at venskabet mellem min onkel og forfatterinden udviklede sig. Og hold fast: Agatha forlod hotellet og boede en tid i strandvillaen. Om den periode står der ikke noget i dagbogen! Det ser ud til, min onkel var så optaget af Agatha, at han forsømte sin elskede dagbog. Da han begynder at skrive igen, får vi at vide, at Agatha er vendt tilbage til England."

"Hvad hvis det virkelig var din onkel, der myrdede Mualla Hanim?" afbrød jeg Ihsan. "Agatha havde måske bevist det, men fordi hun var begyndt at elske din onkel, tav hun om sandheden..."

"Det var også min første tanke," sagde Ihsan, før jeg nåede at blive færdig med min sætning, "men jeg opgav det, fordi Agatha ofte var kommet til Tyrkiet i de følgende år, og hver gang hun kom, besøgte hun min onkel. Han skriver i dagbogen, at under hvert besøg stillede forfatterinden ham nye spørgsmål vedrørende hans kones død. Det viser også, at Agathas mistanke fortsætter,"

"Du har ret," sagde jeg distræt, "men hvornår er hun holdt op med disse besøg til Istanbul?"

"Da hun blev gift med Sir Max Mallowan," forklarede Ihsan. "Og da min onkel hørte om det, blev han meget ked af det."

"Skriver din onkel aldrig noget om deres forhold i dagbogen?"

"Det er også meget mærkeligt. Han skriver med inderlighed om alt, hvad der skete i det første år, Agatha kom og besøgte ham, men hvad angår hendes senere besøg udviser han en utrolig tilbageholdenhed. Han skriver kun om de steder, hvor de spiste, og som de besøgte. Han understreger også, at de tit snakkede om det såkaldt perfekte mord. Han skriver ellers hverken om sine eller Agathas følelser."

"Ja, men kom Agatha aldrig mere til Istanbul, efter hun blev

gift med Sir Max Mallowan?"

"Kun én gang, og det var i det første år af hendes ægteskab. Jeg tror, det var et afskedsbesøg. De sagde farvel til hinanden i strandvillaen. Min onkel skrev, at han ved den lejlighed gav Agatha en nøgle og sagde til hende, at forklaringen, som ville gøre en ende på spekulationerne om mordet, var skrevet i et brev, der lå i det hemmelige rum som åbnes med denne nøgle. Men han fik forfatterinden til at love, at hun først ville læse dette brev, når han var død."

Puslespillet går pludseligt op, og jeg spørger uden at kunne holde styr på min begejstring:

"Hvad mener du? Er det sandt, at man fandt en nøgle på Agathas hotelværelse?"

"Det er derfor, jeg ville se dig," siger Ihsan. "Hvis der er en nøgle som man siger, kan det godt være den nøgle, min onkel gav Agatha. Altså: vi kan hente nøglen og læse brevet."

"O.k.," siger jeg og kigger forvirret på Ihsan, "men du kunne selv have gjort det uden mig. Hvad vil du have, at jeg skal gøre?"

Et genert smil pryder Ihsans læber, og han siger: "Hvis jeg skal være helt ærlig: jeg har talt med hotellets ledelse. De er ikke så meget for at låne nøglen ud. Så har jeg nævnt dig over for dem. Det har vist sig, at de kender dig. Pressekonferencen i forbindelse med din første bog blev afholdt i Agatha Christie-salen på hotellet, sagde de. Jeg har fortalt dem, at du også er impliceret og vil skrive en novelle, som handler om nøglen og hotellet som ramme for handlingen. Og dét har gjort forskellen."

Mens han fortæller, undersøger han mit ansigt: og da han ser, jeg ikke protesterer, fortsætter han stammende, som om han samtidig undskylder sig:

"Jeg ved, at jeg skulle have spurgt dig først, men da de nægtede at låne nøglen ud..."

"Du har gjort det rigtige," siger jeg og klapper ham venligt på

hånden. "Jeg skylder dig også tak for at have fortalt mig det. Lad os nu gå og tale med d'herrer."

Hoteldirektøren modtager os med venlighed. Vi fortæller ham endnu en gang, hvad det drejer sig om. Han stiller adskillige spørgsmål, Ihsan besvarer dem til mindste detalje. Jeg fortæller, at hvis det er, som vi har tænkt, vil det betyde god reklame for hotellet. Direktøren tøver ikke mere og udleverer nøglen til os – på den betingelse, at vi senest dagen efter skal komme tilbage med den.

Så snart vi er færdige på hotellet, tager vi til Kabatas, og derfra med vandbus direkte til Büyükada. Kâmuran Beys strandvilla er en af øens ældste træbygninger. Gennem den store have, som ligger svalt bag hundredårige kastanie- og magnolietræer, går vi op til arbejdsværelset på anden sal. Ihsan låser kassen op med voksende uro. Den lille kasse er fuld af gulnede dokumenter. Mens han med rystende hænder skubber dokumenterne til side for at komme frem til det hemmelige rum i kassen, følger jeg ham med tilbageholdt åndedræt. Min ven prøver på at stikke nøglen ind i nøglehullet, men hans hænder ryster. Det første forsøg mislykkes, og jeg er ved at miste håbet, men Ihsan taber ikke modet og prøver igen. Denne gang glider nøglen ind i hullet. Han ser smilende på mig, før han drejer nøglen. Og endelig drejer han den rundt to gange i låsen.

"Det passer," råber jeg uden at kunne beherske mig, "det vil sige, at rygterne om Agathas nøgle er sande!"

Ihsan trækker det hemmelige rum ud. Konvolutten, der i over 50 år har været fængslet i denne stålskuffe, ser på os, som har den fundet sine sande frelsere og venter på at blive åbnet. Vi er så spændte, at vi ikke kan vente længere. Ihsan tager konvolutten op i hånden. På den står der skrevet Mrs. Agatha Christie med blegnet mørkeblåt blæk. Vores blikke mødes et flygtigt øjeblik, så åbner Ihsan hastigt brevet.

“Kære Agatha,

Når du læser dette brev, vil jeg være død. Jeg håber, du tilgiver mig for det, jeg har gjort. Du har haft ret lige fra starten: Der forekommer ikke noget perfekt mord. Ja, som du har konstateret, havde jeg i sinde at myrde Mualla den nat. At jeg var taget til Heybeliada, havde drukket sammen med Rauf, som ikke kan tåle spiritus, i mange menneskers nærvær og havde spillet fuld, var forskellige led i min plan. Rauf begyndte at sove rusen ud allerede på vej til sin strandvilla, så jeg bar ham hjem og lagde ham i sengen. Så gik jeg i vandet fra stranden foran villaen, uden at tjenestefolkene opdagede det, og svømmede helt til Büyükdada, hvor jeg gik i land. Jeg hentede tøjet og kniven, som jeg ville myrde min kone med, fra deres skjulested og begav mig afsted til strandvillaen. Da jeg ankom, sov alle. Jeg slap ind ad vinduet, som stod på klem: Det havde jeg ordnet, før jeg tog hjemmefra til Rauf. Jeg gik op til min kones soveværelse, men der ventede en overraskelse mig – en af den slags, som du havde snakket om: Min kone var ikke i sin seng. Hun var nok taget til en af sine elskere, da hun vidste, at jeg ikke ville være hjemme. Forhåbentlig ikke til Istanbul, tænkte jeg og krøb sammen i en lun krog i haven og gav mig til at vente. Hen imod midnat åbnedes havelågen med en knirkende lyd. Med tilbageholdt åndedræt kiggede jeg i retning af havelågen. Gud være lovet, det var min kone, der kom. Med sikre skridt gik hun hen ad den stenbelagte sti. Jeg holdt fast om kniven i min højre hånd og nærmede mig hende uden en lyd. Jeg forestillede mig, at jeg ville jage kniven lige ind i hendes hjerte, så hun ville dø ved første stik, og jeg ville kunne løbe væk uden at vække opsigt. Da der kun var to skridt mellem os, løb jeg hen og stod foran hende. Vores blikke mødtes et øjeblik. Det var lige det rigtige tidspunkt at slå hende ihjel, men af en eller anden uforklarlig årsag, kunne jeg ikke føre kniven ind i hende. Uden at forstå, hvad der foregik, trådte hun et skridt til-

bage, og da hun fik øje på kniven i min hånd, udstødte hun et "Åh Gud!" og faldt om. Forfærdet kiggede jeg i retning af huset. Nej, ingen havde set os. Min kone kunne have gættet, hvad jeg havde i tankerne, så jeg nu under alle omstændigheder var nødt til at slå hende ihjel. Jeg satte mig ned på hug. Mualla lå udstrakt på jorden. Jeg løftede kniven, jeg ville ramme hende lige i hjertet, men kunne ikke. Jeg lukkede øjnene, jeg åbnede dem igen, jeg ændrede min stilling, men nej, jeg kunne ikke gøre det. Og til sidst indså jeg, at jeg ikke ville kunne dræbe min kone. Så kom jeg i tanke om noget andet: Jeg ville vække hende og fortælle hende, at jeg havde troet, der gik en tyv i haven. Forsigtigt rystede jeg hende, men hun vågnede ikke. Jeg tog hendes hånd i min og prøvede at hive hende op, men hendes arm var helt slap. Jeg mumlede for mig selv, at hun igen havde drukket for meget, og fortsatte med at ryste hende, men forgæves, Mualla rørte sig ikke. Jeg var lige ved at kalde på tjenestefolkene i huset, for at de skulle komme og hjælpe mig, da jeg så Muallas øjne, som var frosset i chok. Uden at turde trække vejret nærmede jeg mig og bevægede min hånd foran hendes øjne – ikke en eneste trækning. Med forfærdelse løftede jeg hendes højre hånd for at føle pulsen: Den slog ikke! Jeg var alligevel ikke helt sikker; derfor lagde jeg også en finger på hendes halspulsåre: nej, ikke nogen puls. I panik stod jeg dér modløs. Men lidt efter lidt begyndte jeg at føle mig beroliget: Jo mere jeg tænkte på det, der var sket, desto mere blev jeg overbevist om, at Gud havde været mig nådig. Lydløst rettede jeg mig op og kiggede mig om for at sikre mig, at jeg ikke havde efterladt noget inkriminerende spor, og så stak jeg hurtigt ud af haven.

Min kone var død, og det var mig der var årsag til det. Det var dog ikke et mesterligt planlagt mord, men snarere et resultat af en klodset morders held. Så snart jeg fornemmede, at du var interesseret i det, der skete, tænkte jeg at udnytte det. Måske

kunne jeg på den måde vække din opmærksomhed og få dig til at gengælde min kærlighed. Derfor prøvede jeg i de syv år, hvor du mange gange kom til Istanbul, at give dig følelsen af, at jeg måtte have begået et perfekt mord. Du kan ikke sige, at det ikke har hjulpet. Men jeg er ikke en, som har vildskab nok til at myrde. Jeg er blot en uforbederlig elsker, som kun kan bruge mit hoved til at knytte kvinden, jeg elsker, til mig.

Jeg siger undskyld for det, jeg har gjort, og håber, at du tilgiver denne klodsede morder af en løgnagtig elsker.

Kâmuran Aknil"

Oversat fra tyrkisk efter "Agatha"nin Anahtari!" af Murat Alpar. Tak til Duygu Yügünt for hendes forarbejde med novellens første sider, som jeg med mindre ændringer har brugt (MA).

Om forfatterne

Elham Allan: Ekstern lektor, Cand. Mag. i arabisk, Københavns universitet

Murat Alpar: Ekstern lektor, Københavns universitet

Henry Diab: Lektor i arabiska, Lunds univeritet

Kerstin Eksell: Professor i semitisk filologi, Københavns universitet

Astrid Folkedal: Stud. Mag. i arabisk, Oslo universitet

Claus V. Pedersen: Adjunkt i persisk, Københavns universitet

Wolfgang Scharlipp: Lektor, Dr. Phil. i tyrkisk, Københavns universitet

Eva Lucie Witte: Amanuensis, Cand. Mag. i persisk, Københavns universitet

ISSN: 1399-8811