

نقد

Naqd

Tidsskrift for Mellemøstens litteratur
Nr. 6 2004

Naqd. Tidsskrift for Mellemøstens litteratur. Nr. 6. 2004

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

Udgives af:

Föreningen for Mellanösterns litteratur ved
Arabiska avdelingen, Stockholms Universitet og
Carsten Niebuhr Instituttet, Københavns Universitet

Redaktion:

Kerstin Eksell

Claus V. Pedersen

Wolfgang-E. Scharlipp

Adresse:

Naqd

Carsten Niebuhr Instituttet

Snorresgade 17-19

DK-2300 København S

Fax +45 35 32 89 26

Tilrettelæggelse:

Morten Hecquet

Tryk:

Kopiservice, Københavns Universitet

Udkommer 1 gang per år

Løsnnummer: 60 DKr + porto

ISSN 1399-8811

Indhold

Heidi Laura	
<i>Skrumpefar og kæmpemor.....</i>	3
Nan Jacques Hansen	
<i>Etgar Keret: Naches.....</i>	13
Jakob Feldt	
<i>Den ironiske tekst.....</i>	19
Henrik Nielsen	
<i>Det lille bjerg.....</i>	35
Ausra Bagdonaite	
<i>Hvad og hvordan skriver Hušang Golširi under og uden censur.....</i>	41
Nicoline Sarikurt	
<i>Sabahattin Ali.....</i>	59
Søren Hebbelstrup	
<i>National identitet i yemenitisk prosa.....</i>	67
<i>Om forfatterne.....</i>	96

Skrumpefar og kæmpemor

*Om absurd israelsk litteratur og dens nye behandling
af gamle generationstemaer*

Kun tre måneder inde i skoleåret var Liam Guznik allerede den højeste dreng i klassen, måske endda på hele årgangen. Desuden havde han en Raleigh Chopper mountainbike, en lille, robust, langhåret hund med et blik som en gammel mand, der står i kø foran sygekassen, en kæreste fra klassen, som ikke gik med til at kysse på munden, men som lod ham røre ved de bryster, hun ikke havde, og en karakterbog med "udmærket" i alle fag, undtagen i religion og det var kun fordi læreren var en sæk. Liam havde altså ikke noget at beklage sig over og hans forældre var også ved at sprænges af glæde. Man kunne ikke støde på dem, uden at de fortalte en eller anden historie om deres vidunderlige dreng. Og folk, som folk nu engang er, nikkede kun med en blanding af kedsomhed og ægte anerkendelse og sagde, "Flot!, hr./fru Guznik, virkelig flot!". Men det, der virkelig betyder noget, er ikke det folk siger direkte. Det, der betyder noget, er, hvad de siger bag ens ryg. Og det første folk snakkede om bag ryggen på Yehiel og Halina Guznik var, at de hele tiden blev mindre og mindre. Bare siden i vinter så det ud som om, de begge var blevet mindst femten centimeter mindre.¹

Sådan starter novellen *Naches* (*Forældrelykke*), af den israelske forfatter Etgar Keret, og allerede med titlen signaler han at noget meget grundlæggende skal udsættes for hans lattermilde satire og sære, absurde behandling. *Naches* er, hvad alle jødiske forældre gennem tiderne har ønsket sig af deres børn: en tilfredshed og meningsfuldhed, som kun børnene kan levere ved at være en succes i forhold til samfundets normer. Og lige netop *naches* har det ofte været småt med i de jødiske familier de sidste 100 år, hvor det massive opbrud i jødisk historie har forstyrret hele det gamle jødiske familiemønster og

1. Etgar Keret: "Naches", i Anihu, Zmora-Bitan 2002, s. 35. Citatet - ligesom det næste - stammer fra Nan Jacques Hansens oversættelse i dette nummer af Naqd.

de før så indlysende roller for børn og forældre. Det er ikke noget under, at svært håndterbare følelser og stemninger kalder på at blive undersøgt i litteraturen, og forholdet mellem forældre og børn har da også fyldt meget i både israelsk og global jødisk litteratur. Så stort et tema har det været, at nogle litteraturforskere har udnævnt "fædre og sønner" til at være det samlende tema for en meget stor del af den hebraiske litteratur. Jødiske familier har oplevet den samme gradvise frigørelse af børnene fra forældrenes krav til dem som hele resten af det vestlige samfund, men i det stærkt familieorienterede jødiske kultur har opgøret med forældrenes værdier været ekstra smertefuldt for alle parter.

En af de gamle hebraiske myter, som ofte gennemspilles på ny i den moderne hebraiske litteratur, er den bibelske fortælling om Abrahams ofring (eller næsten-ofring) af Isak, og i al sin urtidsværdighed har motivet kunne bære at blive involveret i mange typer af fortællinger: de konservative fædres forstødelse af de anderledes tænkende unge, for eksempel hos Franz Kafka, som vi snart skal se – eller forældregenerationens accept af krigen og dermed ofringen af de unge som en stadig tilstand i det israelske samfund, hos for eksempel A.B. Yehoshua. I disse historier er det den unge generation, der må gå til grunde under uomgængelige krav. Etgar Keret tager fat på forholdet mellem forældre og børn i omvendt form: her er det barnet, der vokser, og forældrene, der skrumper. Udgangspunktet er ikke det rebelske barn, men tværtimod det perfekte barn. Ved herefter at føre historien udover virkelighedens normale grænser og nøgternt skildre hvordan forældrene gradvist skrumper til lommestørrelse, har Keret indtaget en distinkt litterær sfære: den absurde.

Det burde ikke være overraskende at netop israelske forfattere vælger absurdismen som form. I et samfund, hvor dagliglivet har sine uovervindelige konflikter på omtrent alle planer, kan den absurde synsvinkel være næsten alt for gen-

kendelig for læserne. Interessant nok er det dog ikke dette område af israelsk litteratur, som er blevet stærkest eksponeret i omverdenen. Derfor har Keret været des større en overraskelse for det internationale publikum, som hidtil er blevet præsenteret for store episke og realistiske romaner fra Israel om (selvfølgelig) generationsforhold, omstillingen fra eksil til livet i en jødisk stat og krigenes omkostninger. Keret placerer sig så langt som tænkes kan fra både "Exodus-genren" og den samfundskritiske 70'er generation af forfattere med sine gakkede, frit fabulerende og grænseoverskridende noveller om et liv i popkulturens og meningsløshedens stramme greb. Etgar Keret er født i 1967 og har i høj grad taget afsæt i nye visuelle genrer som film, tegneserie og den grafiske roman. Siden hans litterære debut i 1991 er hans noveller udgivet i en række lande, og findes også i glimrende dansk oversættelse i novellesamlingen *Buschaufføren, der ville være Gud*. Den internationale popularitet er velfortjent, for Kerets stemme er både original, udfordrende og elementær dragende med sin humor.

Kerets historier aftegner meget ærligt det israelske samfund, som det ser ud her og nu: shopping malls, TV-serier og forbrugskultur fylder godt op i hans historier, som til gengæld er klinisk rensede for refleksioner over "høje" temaer som identitet, nationalfølelse eller historie. I den forstand er hans værker udpræget postmoderne fortællinger om den fragmenterede virkelighed, fremmedgørelsen i massesamfundet og de forandrede magtforhold mellem generationer og samfundsgrupper. Man kan også i Etgar Keret se en forfatter, som – bevidst eller ubevidst – taler den store zionistiske metafortælling midt i mod. Netop fordi litteraturen har spillet så central en rolle i opbygningen af den nye fælles, statslige mentalitet, er det først nu at perspektivet rykker sig til hverdagen og det intime liv hos mange israelske forfattere – væk fra ideologi og mentalitetsopbygning. Hos Keret lægges syns-

vinklen og fortællerstemmen ofte hos marginaliserede figurer eller fuldstændig hverdagsagtige, upåfaldende personer.

Kerets særlige absurdistiske ståsted er imidlertid ikke vokset ud af ingenting som ren modhistorie til hovedsporet i israelsk litteratur, og ser man nærmere på hans historier om det meget konkrete liv, opdager man fine forbindelseslinier tilbage til tidligere forfattere. Et spor løber tilbage til den israelske Hanoach Levin og hans beske absurde teater fra slutningen af 1960'erne og frem til Levins død i 1999, men har man først fået blik for fællestrækkene, er det ikke svært at placere Keret i et endnu bredere selskab af jødiske kunstnere med absurdistiske tilbøjeligheder. Netop novellen *Familielykke* lægger i høj grad op til at blive læst op imod en række andre værker. Ved at udforske Kerets novelle side om side med henholdsvis Franz Kafkas *Forvandlingen*, Bruno Schulz *Kanelbutikkerne* og endelig – som eneste visuelle værk – Woody Allen's novellefilm *Oedipus Wrecks*, viser det sig at samme motiv og litterære greb optræder hos dem alle fire, men udmønter sig i meget forskellige pointer. I alle historier skrumper eller vokser figurerne i monstrøs grad – og i alle fire historier tages netop misforholdet mellem generationerne op.

Kerets historie om *naches* henter sin ironiske energi i at vende op og ned på begreberne. Liam Guznik er i udgangspunktet et mønsterbarn: dygtig i skolen, kernesund, toneangivende i klassen og endda allerede udstyret med kæreste. Hans forældre forguder ham. Konflikten indtræder, da det viser sig at hans lykkelige udvikling står i omvendt proportionalt forhold til deres afvikling, for jo mere han vokser, des mere skrumper de. En tilfældig dyrlæge afslører for dem, hvad de ikke har turdet se i øjnene: der er tale om en ganske særlig lidelse, og forældrene vil til sidst forsvinde fuldstændig. Deres perfekte søn er i virkeligheden en kilde til deres egen undergang. Guznik-parret accepterer deres dom med sindsro, for hvis

bare Liam er lykkelig, er det dem helt ligegyldigt hvordan det går dem selv. Keret lader forældrene repræsentere en af den jødiske kultur store klichéer og umulige idealer: forældrene, der fuldstændig ofrer sig for at sikre deres børns succes. Liam, derimod, har ikke spor lyst til at være genstand for forældrenes selvopofrelse, og efter en periode med stille desperation, slår løsningen ned i ham. Han må holde op med at vokse og det opnår han selvfølgelig ved at gøre præcist det modsatte af, hvad skolesundhedsplejersken foreskriver for krop og sjæl. Så Liam indleder energisk kæderygning, nattevågen og bevidst usund livsstil, og bliver snart bleg, stinkende og for træt til at klare skolen. Venner og kæreste flygter, og hans nye omgangskreds bliver klassens tykke – og søde – pige, Shiri. Hans tapre indsats bærer heldigvis frugt og forældrene fastfryses i en størrelse af 15 cm., lige passende til at bære dem omkring i lommen! Ved systematisk at omskabe duksedrengen til en taber, kan familien overleve, og i novel-lens sidste scene indtræder en ny idyl:

I weekenden plejede Liam at lægge sine forældre i skjortelommen og tage dem med på en cykeltur. Han sørgede for at køre tilpas langsomt, så småfede Zayde kunne følge med dem og når hans forældre skændtes nede i lommen eller bare var blevet trætte af hinanden, plejede han at lægge den ene af dem over i den anden lomme. Engang tog Shiri endda med og de kørte hele vejen hen i Nationalparken og holdt skovtur. Og på vejen hjem, da de stoppede for at se solnedgangen, hviskede Liams far til ham med høj stemme nede fra lommen, "Kys hende, kys hende." Det var lidt pinligt.²

Historien bliver for alvor sjov, når man opdager, hvordan Keret her leger med et allerede gennemspillet tema. Den israelske absurdisme har sine rødder i den østeuropæiske, som med tidlige navne som Nikolaj Gogol og Daniil Kharms har en 200-årig tradition at vise frem. En præcis parallel til Kerets historie om skrumpende forældre finder man hos den for-

2. Ibid., s. 40

bløffende oversete polske forfatter Bruno Schulz:

På den tid lagde vi mærke til, at min fader fra dag til dag var begyndt at blive mindre og mindre, som en nød der var ved at tørre ind i sin skal. Dette kropssvind var på ingen måde ledsaget af svigtende kræfter. Tværtimod syntes hans helbredstilstand, hans humør og oplagthed at bedres. Han lo nu ofte højt og gnælrende og kunne ligefrem være ved at gå til af bar grin, eller også bankede han på sengen og svarede sig selv med et "kom ind", hvilket han kunne blive ved med i timevis og i alle mulige tonefald. Fra tid til anden krøb han ned af sengen, kravlede op på et skab og siddende sammenkrøbet deroppe under loftet ordnede han et eller andet ved noget gammelt ragelse fuldt af rust og støv.³

Også her bevæger faderen sig mod fuldstændig forsvinden i slutningen af historien:

Det, der endnu var tilbage af ham, det sige en lille skorpe til krop og et par særheder mere eller mindre blottet for mening – det kunne såmænd forsvinde ganske upågtet en skønne dag, ligesom det grå fejeskarn, der hobede sig op i krogene, og som Adela hver dag bar ud på møgbunken.⁴

Bruno Schulz udgav novellesamlingen *Kanelbutikkerne* i 1934, og omkom siden under Holocaust i 1942. I 1987 dukkede han overraskende op som figur i den israelske David Grossmans store magisk-realistiske roman *Se under: KÆRLIGHED*, og har dermed fået en vis bevågenhed på den israelske litterære scene. En væsentlig forskel på Schulz' og Kerets håndtering af temaet "skrumpende forældre" springer i øjnene. Hos Schulz skrumper faderen ind i en infantil tilstand, hvor han er fuldstændig frigjort fra rationalitet og ansvar, og i historien *Hjemsøgelse*, som citatet er taget fra, iagttager barnet neutralt faderens sære transformation, men vinder ikke selv en ny og

3. Bruno Schulz: "Hjemsøgelse" fra *Kanelbutikkerne*, oversat af Jess Ørnsbo, Gyldendal 1962, s. 23.

4. Ibid., s. 26.

frigjort position ligesom Liam Guznik. Hos Bruno Schulz er det faderens uforklarlige afmagt, som er i centrum. Hos Keret er det barnets frigørelse fra byrden af forældre-kærlighed.

Vil man for alvor værdsætte de komiske og kulturundergravende dimensioner i Kerets håndtering af temaet, bør man aflægge et besøg hos Franz Kafka, som med novellen *Forvandlingen* udgivet i 1915 har efterladt verden et tidløst billede på et dødbringende misforhold mellem generationerne. *Naches* er i flere detaljer en præcis omvending af *Forvandlingen*. Hos Kafka er det sønnen, Gregor Samsa, som ikke bare skrumper, men ligefrem en morgen med snigende rædsel må erkende at han er blevet forvandlet til en skarnbasse. Man fornemmer ellers at han i udgangspunktet havde været en god og fremgangsrig søn ligesom Liam Guznik og ligefrem var familiens Samsas forsørger, mens hans far, mor og søster tilbragte dagene i hjemmet. Hos Kafka er den gode søn dog ikke en kilde til stolthed, og fra det øjeblik han manifesterer sig som insekt, begynder en gradvis udstødning af familien, der kulminerer i hans ensomme død. Her er det altså sønnen, som udslettes - og helt parallelt med Guznik-parrets villige selvopofrelse stiller han aldrig selv spørgsmålstejn ved det rimelige i den brutale skæbne. Tværtimod er Gregor Samsa fuld af skam over at ligge sin familie til byrde i sin nye form som en ækel skarnbasse. Hos Kafka vokser sønnens selvbebrejdelse over ikke at have levet op til sin families forventninger, mens historien skrider frem mod skarnbassens endelige fornedrelse og død - og samtidig med at sønnen udslettes, vokser faderen!

Trods alt, trods alt, var det virkelig hans fader? Den samme mand, som lå træt begravet i sin seng, når Gregor tidligere var taget ud på forretningsrejse, som om aftenerne ved hans hjemkomst havde modtaget ham i slåbrok i lænestolen, slet ikke rigtigt havde været i stand til at stå op, men som tegn på glæde bare havde løftet sine arme, og som ved de sjældne fælles spadsereture

på et par søndage om året og på højhelligdagene arbejdede sig langsomt frem mellem Gregor og moderen, som jo i forvejen gik langsomt, bestandigt langsommere, pakket ind i sin gamle frakke, idet han hele tiden forsigtigt flyttede sin stok med det krumme håndtag, og som, når han ville sige noget, næsten altid stod stille og samlede sit følge om sig? Men nu gik han helstrunk, klædt i en stram blå uniform med guldknapper, som bankbudene går med; over jakkens høje, stive krave svulmede hans kraftige dobbelthage; under de buskede øjenbryn lyste blikket fra hans sorte øjne dristigt og vågent, hans ellers forpjuskede hvide hår var rødt, og han havde en pinligt lige, lysende frisørskilning. Han kastede sin kasket, på hvilken der var anbragt et guldmonogram, sandsynligvis bankens, i en bue gennem hele værelset hen på sofaen og gik, idet han slog snipperne af sin lange uniformsjakke tilbage, men hænderne i bukselommerne og med et indædt udtryk lige løs på Gregor. Han var vel selv ikke klar over hvad han havde i sinde: ikke desto mindre løftede han sine fødder ualmindelige højt, og Gregor var forbløffet over, hvor kæmpestore hans støvlesåler var.⁵

Den før så svagelige og forsørgede far er blevet vital og maskulin og gør sig nu klar til helt at udradere sønnen. Hvor Keret stiller skarpt på de opofrende forældre, ligger Kafkas interesse hos den selvdestruktive søn, og de kræfter, som frisættes hos faderen ved sønnens undergang. Hos Kafka må Gregor dø, og hans fortælling har ikke bare et ekko af fortællingen om Abraham og Isak, den overgår den også, fordi sønnen rent faktisk ofres i lydighedens og normalitetens navn. Hos Keret opløses konflikten derimod komisk i en ny form for symbiose mellem forældre og søn, hvor sønnen og ikke faderen er i styrkepositionen. Liam Guznik har reddet sine forældre, og kan nu endda i en vis grad kontrollere dem. I begge tilfælde er forholdet mellem generationerne tydeligt forvrænget og ude af balance, men mens Kafkas mønsterbarn dør under vægten af forventninger og sin egen selvbebrejdelse, redder Kerets mønsterbarn sig ved at undergrave selve forventningen om hans succes.

5. Franz Kafka: *Forvandlingen* i *Dommen og andre fortællinger*, oversat af Herbert Steinthal, Gyldendal 1984, s. 89.

Et sidste tableau, som endnu engang vender mulighederne i temaet kaleidoskopisk, kan man finde hos Woody Allen. Novellefilmen *Oedipus Wrecks* leger med en klassisk figur i det jødiske univers: den dominerende mor. Newyorkeradvokaten Sheldon er her endnu et mønsterbarn, men oplever ligesom Kafka's Gregor at intet han gør, finder nåde for hans mors øjne. Her har moderen altså overtaget faderens rolle som ødelæggende magt hos Kafka, og hendes mishag samles især om hans valg af en ikke-jødisk kæreste. Ved en trylleforestilling deltager moderen som frivillig i det klassiske trick "den magiske kasse", men forsvinder til alles forbløffelse fuldstændig. Sheldons første skyldfølelse vender snart til lykkelig frihed uden moderen – indtil hun pludselig en dag dukker op igen, men nu som en enorm, svævende skikkelse over Manhattans skyline, der overvåger alle Sheldons gøremål og åbent diskuterer hans livs mest intime detaljer med forbigående! Som hos Kafka er sønnen her reduceret, mens den dominerende mor er grotesk forstørret – og som hos Keret ender denne historie ikke med sønnens undergang, men med en ny symbiose: Sheldon finder sig en arketypisk jødisk kæreste, og moderen beslutter sig for at forlade sin himmelske position i bar begejstring over den nye svigerdatter. I filmens sidste billede betragter Sheldon sin mor og kæreste forenede i glad granskning af billeder af ham selv som lille, tilsyneladende med en ny accept af at han netop altid vil være lille i forhold til de to kvinders dominerende omsorg for ham. Sheldons mor har hele tiden arbejdet målrettet på at opnå den *naches*, hun mener hun har retmæssigt krav på, og for Sheldon ligger der faktisk en forløsning i at give efter for kravet frem for at kæmpe imod. Hos Kafka er Gregor Samsas grundlæggende problem at han alle gode intentioner til trods er ude af stand til at give sine forældre *naches*. Og hos Keret viser det sig helt befriende at forældrene er i stand til at finde deres *naches* i sønnens nye skod-agtige livsstil.

Kerets prosa er ligesom mange andre absurde værker ikke en dyster litteratur – det absurde udnytter humorens elementære sans for det malplacerede, ulogiske og afvigende til at undergrave vores dagligdags forventninger om hvordan verden hænger sammen. Eksistentialistiske forfattere som Albert Camus og Jean Genet har i høj grad brugt det absurde til at illustrere det moderne menneskes meningsløshed – den østeuropæiske absurde tradition, som Keret placerer sig i, synes snarere at pirke til en ambivalent angst og forventning om at virkeligheden rummer langt mere, end vi endnu har fået øje på.

Man kan med stor ret kalde Etgar Kerets litteratur for frigørende: normer, idealer og relationer smelter sammen i hans univers, som også i høj grad frigør sig fra den israelske ramme. Med Keret synes en ny universalisme at være kommet til den israelske litteratur, fordi hans temaer ikke kun er relevante for et israelsk publikum og Israel-afficionados udenfor landet, men er genkendelige, grinagtige, hjernepirrende og hjerteskrærende for ethvert (post)moderne menneske.

Nan Jacques Hansen

*Etgar Keret: Naches*¹

Glæde

Kun tre måneder inde i skoleåret var Liam Guznik allerede den højeste dreng i klassen, måske endda på hele årgangen. Desuden havde han en Raleigh Chopper mountainbike, en lille, robust, langhåret hund med et blik som en gammel mand, der står i kø foran sygekassen, en kæreste fra klassen, som ikke gik med til at kysse på munden, men som lod ham røre ved de bryster, hun ikke havde, og en karakterbog med "udmærket" i alle fag, undtagen i religion og det var kun fordi læreren var en sæk. Liam havde altså ikke noget at beklage sig over og hans forældre var også ved at sprænges af glæde. Man kunne ikke støde på dem, uden at de fortalte en eller anden historie om deres vidunderlige dreng. Og folk, som folk nu engang er, nikkede kun med en blanding af kedsomhed og ægte anerkendelse og sagde, "Flot!, hr./fru Guznik, virkelig flot!". Men det, der virkelig betyder noget, er ikke det folk siger direkte. Det, der betyder noget, er, hvad de siger bag ens ryg. Og det første folk snakkede om bag ryggen på Yehiel og Halina Guznik var, at de hele tiden blev mindre og mindre. Bare siden i vinter så det ud som om, de begge var blevet mindst femten centimeter mindre. Fru Guznik som engang blev anset for at være ret høj nåede nu kun med nød og næppe op til hylden med morgenmadsprodukter i supermarkedet, og Yehiel som engang var en meter og firs, var nu nødt til at rykke sædet i bilen helt frem for at kunne nå speederen. Klamt. Og det hele blev endnu mere iøjnefaldende, når de stod ved siden af deres kæmpe søn, som kun gik i fjerde klasse, men allerede var et hoved højere end sin mor.

1. *Naches* er det jiddishe ord for den dybe tilfredsstillelse forældre får af at følge deres børns succes i verden. Den oversatte novelle er tidligere bragt i *Udsyn*.

Dybt i hjertet

Hver tirsdag eftermiddag plejede Liam at gå med sin far over på skolens boldbane og spille basket. Liams far havde en fordel, for han var både høj og klog. "Jøderne er igennem historien altid blevet anset for et klogt, men et ikke særlig højt folk", yndede han at forklare Liam, mens de trænede i at skyde på kurven. "Og så... når der endelig blev født én, der var tårnhøj, så var han på en eller anden måde altid sådan et fjols, at det var umuligt bare at lære ham reglerne for skridt i basket." Liam derimod kunne man godt lære det og han blev bedre og bedre for hver uge, der gik. Og på det sidste, efter at hans far var begyndt at vokse nedad, blev kampene mere lige. "Du", sagde hans far til ham, når de kom hjem fra banen, "du skal nok blive en stor spiller, ligesom Tanhum Cohen Mintz, bare uden briller". Liam var smadder stolt over komplimenterne, også selvom han aldrig nogensinde havde set denne Cohen-Mintz spille. Men stoltheden blev overskygget af bekymring. Det bekymrede og skræmte ham, at hans forældre blev ved med at vokse nedad. "Måske er det sådan med alle forældre", prøvede han nogle gange højlydt at berolige sig selv. "En naturlig proces eller sådan noget, som vi sikkert lærer om i biologi næste år". Men dybt i hjertet vidste han, at der var noget galt. Specielt efter at Ya'ara, som var gået med til at være kærester for fem måneder siden, med hånden på Torahen havde svoret, at hendes forældre havde haft mere eller mindre den samme størrelse, lige siden hun var lille. Faktisk ville Liam gerne snakke med dem om det, men han følte samtidig, at der er ting, som det er bedst, at man ikke snakker om. For eksempel så havde Ya'ara sådan nogle lyse hår på kinderne, nærmest en slags skæg, og Liam lod altid som om, han ikke lagde mærke til det, for han tænkte, at måske var hun ikke engang selv klar over det og så ville hun bare blive ked af det, hvis han sagde det. Måske var det det samme med hans forældre. Selvom de godt vidste det, så var de måske glade for, at han ikke lagde mærke til det.

Zayde

Sådan blev det ved til efter Pesach. Liams forældre blev ved med at blive mindre og Liam fortsatte med at lade som ingenting. Og faktisk så var der nok ingen, der nogen sinde ville have lagt mærke til det, hvis ikke det havde været for Zayde. Lige siden den var hvalp, havde Liams hund været tiltrukket af gamle mennesker. Derfor havde den altid bedst kunne lide at gå tur i Kong Davidparken. Alle de gamle fra plejehjemmene tussede nemlig rundt dér. Zayde kunne sidde ved siden af dem og lytte til deres lange historier i timevis. Det var også dem, der fandt på, at den skulle hedde Zayde, et navn som den foretrak i stedet for det oprindelige Jimmy som den havde fået på dyreinternatet. Zayde kunne allerbedst lide en gammel excentriker med kasket, der talte jiddisch med den og fodrede den med blodpølse. Liam kunne også godt lide den gamle mand, som endda fik ham til at sværge aldrig at tage Zayde med ind i en elevator, fordi hunde, ifølge den gamle, ikke fatter begrebet elevator. For hunde er dét at gå ind i en slags lille aflukke på ét sted og komme ud et helt andet sted, når døren åbner, umuligt at forstå. Det underminerer nemlig hundenes selvsikre tro på deres geografiske opfattelse af rummet. Desuden giver det dem en slem følelse af underlegenhed. Den gamle tilbød aldrig Liam noget af pølsen, men forkælede ham med chokolademønter og bolcher. Men den gamle var åbenbart død, eller også havde han skiftet plejehjem, de mødte ham i hvert tilfælde ikke mere i parken. Zayde kunne stadig finde på at gå og løbe efter, når der var en, der lignede ham. Når den så opdagede at den tog fejl, peb den lidt, men så heller ikke mere. En dag efter Pesach kom Liam dødirriteret hjem fra skole. Da han havde luftet Zayde, gad han ikke gå op ad trapperne og tog i stedet elevatoren. Han følte sig en lille smule skyldig, da han trykkede på knappen til fjerde sal, men sagde til sig selv, at den gamle jo alligevel var død og derfor var han helt sikkert løst fra sit løfte. Da døren til elevatoren gik op tittede Zayde ud, trak

hovedet til sig igen, tænkte sig om et sekund og besvime-
de. Uden at betænke sig skyndte Liam og hans forskrækkede
forældre sig af sted til den vagthavende dyrlæge.

En sjælden arvelig sygdom

Hvad hunden angik beroligede dyrlægen dem i løbet af nul komma fem. Men dyrlægen var langt mere end bare dyrlæge. Han var familielæge og gynækolog fra Sydamerika, som på et vist tidspunkt i livet, af personlige årsager havde besluttet at tage sig af dyr i stedet for mennesker. Dyrlægen behøvede blot at kaste et blik på familien for at se, at familien Guznik led af en sjælden arvelig sygdom. En sygdom som fik Liam til at vokse og vokse på bekostning af forældrene. "Intet går til spil-
de", forklarede dyrlægen, "for hver centimeter drengen vokser, bliver forældrene en centimeter mindre". "Og denne sygdom", forhørte Liam sig, "hvornår holder den op?" "Holder op?", dyrlægen prøvede at camouflere sin smerte med en tyk argentinsk accent, "Kun hvornår forsvinde forældre."

Liam græd hele vejen hjem, mens hans forældre prøvede at berolige ham. Af en eller anden mærkelig grund generede det dem overhovedet ikke, at der ventede dem så grum en skæbne. Tværtimod så virkede det nærmest som om, de nød det en lille smule. "Mange forældre ville give deres liv for at kunne ofre alt for deres børn", forklarede Liams mor ham, da han var kommet i seng. "Men det er ikke alle, der får chancen. Ved du, hvor forfærdeligt det må være for tante Rutka, at se sin søn vokse op til en dum og ubegavet gnom, præcis som faderen, uden at kunne gøre noget som helst ved det? Okay, vi forsvinder til sidst, og hva' så? Til syvende og sidst skal vi jo alle sammen dø, og din far og jeg, vi dør ikke engang, vi forsvinder bare. Så hvis du spørger mig, så lyder det meget mere positivt."

To pakker smøger om dagen

Dagen efter gik Liam i skole selvom han ikke havde særlig meget lyst til det. I religionstimen blev han igen smidt ud. Han sad på trappen ved siden af gymnastiksalen og havde ondt af sig selv, da han pludselig fik en god ide. – Hvis hver centimeter han voksede var på bekostning af hans forældre, var det eneste han skulle gøre for at redde dem jo bare at holde op med at vokse! Liam skyndte sig ned til sundhedsplejersken og bad med påtaget uskyldighed om alt, hun havde om emnet. Det Liam fik ud af alle de pjecer, hun stak i hånden på ham, var, at hvis han virkelig ville tage en seriøs kamp op mod sin fortsatte vækst, så skulle han ryge en masse, spise lidt og uregelmæssigt, sove endnu mindre og helst meget sent.

I spisefrikvarteret gav han sin madpakke til Shiri, en sød, buttet pige fra 4.b. Ved de øvrige måltider klemte han så lidt ned som muligt og for at forældrene ikke skulle fatte mistanke, gav han altid kødet og desserten til sin trofaste hund Zayde, som med sørgmodige øjne ventede under bordet. Det med søvnen ordnede sig af sig selv, for siden mødet med den sydamerikanske dyrlæge havde han alligevel ikke kunnet sove mere end ti minutter, uden at en eller anden uhyggelig drøm fyldte ham med skyldfølelse og vækkede ham. Så manglede der bare det med cigaretterne. Han begyndte at ryge to pakker Noblesse om dagen. To hele pakker, aldrig en smøg mindre! Han fik helt røde øjne af det og en bitter smag i munden. Han begyndte også at hoste lige som gamle mennesker hoster, men ikke så meget som et sekund overvejede han at holde op.

Lidt over et år efter, ved karakterbogsuddelingen, var Sassi Zlotentziki og Ya'ish Samra allerede højere end Liam. Ya'ish var også Ya'aras nye kæreste. Hun havde slået op med Liam, fordi han havde fået sådan en dårlig ånde. I det hele taget havde Liams sociale status lidt alvorlig skade i løbet af dette skoleår. Faktisk så havde de andre børn boykottet ham, fordi de syntes, at hans kroniske hoste var irriterende og desuden

var han gået ned i karakterer, både i de almindelige fag og i gymnastik. Den eneste, der snakkede med ham var Shiri, som i starten syntes om ham på grund af hans madpakke, men som senere også kunne lide ham på grund af hans væremåde og andre ting. De kunne være sammen i timevis og snakke om alle mulige ting som Liam aldrig havde kunnet snakke med Ya'ara om. Liams forældre holdt op med at svinde ind, da de var kommet ned på 15 centimeter og efter at lægen havde givet sin tilladelse, prøvede Liam endda at holde op med at ryge, men han kunne ikke. Han havde både været hos en akupunktør og en hypnotisør og de sagde begge, at problemet med at holde op mest skyldtes hans manglende karakterstyrke og at han var forkælet, men Shiri, som faktisk var vild med lugten af cigaretter, trøstede ham og sagde, at det gjorde ikke noget.

I weekenden plejede Liam at lægge sine forældre i skjortelommen og tage dem med på en cykeltur. Han sørgede for at køre tilpas langsomt, så småfede Zayde kunne følge med dem og når hans forældre skændtes nede i lommen eller bare var blevet trætte af hinanden, plejede han at lægge den ene af dem over i den anden lomme. Engang tog Shiri endda med og de kørte hele vejen hen i Nationalparken og holdt skovtur. Og på vejen hjem, da de stoppede for at se solnedgangen, hviskede Liams far til ham med høj stemme nede fra lommen, "Kys hende, kys hende." Det var lidt pinligt. Liam prøvede straks at skifte emne og snakkede med hende om solen, hvor varm og stor den er og alt sådan noget, indtil aftenen var forbi og hans forældre var faldet i søvn dybt nede i lommen. Og da han ikke havde flere historier om solen og de var nået næsten helt hjem til Shiri, fortalte han hende også om månen og stjernerne og hvordan de påvirker hinanden. Og da han heller ikke havde flere historier om dem, hostede han og tav stille. "Kys mig", sagde Shiri, og så kyssede han hende. "Sådan, min dreng!" hørte han sin far hviske fra lommens dyb og mærkede hvordan hans sentimentale mor skubbede til ham med albuen og samtidig græd stille af glæde.

Jakob Feldt

Den ironiske tekst

Historie og identitet i værker af Orly Castel-Bloom og Etgar Keret

Indledning

Historieskrivning er kendsgerningernes parade, og litteratur er den subjektive oplevelsesdimension af samme kendsgerninger. I historiebøgerne læser vi om, hvad der skete i fortiden i form af realistisk prosa, og i litteraturen finder vi de mere subjektive, subtile, kulturelle dimensioner af begivenhederne, der førte frem til i dag. Historie er den objektive rammefortælling, hvori litteraturen udfolder det levede liv, de mellem menneskelige relationer, symbolikken og psykologien, der kendetegner livet i historien. I den forstand er litteraturen et vindue, hvor igennem vi kan se imitationer af den virkelighed, der kendetegner et samfund eller en epoke. Ofte har forfattere ikke noget problem med at være orakler eller medier for fremvisning af den essens, der går tabt i realistisk historieskrivning. Store israelske forfattere som A.B. Yehoshua, Amos Oz og David Grossman optræder mere end jævnlige i israelske og udenlandske medier som de eksperter, der kan forklare, hvad der foregår i Israel bag facaden. Deres værker læses af israelske og udenlandske litteratur og analytikere som udsagn om historien og samfundet, og værkerne måles på deres gavnlighed for kulturen, forståelsen af samfundet, freden, konflikten eller tilsvarende. De kompletterer historien med den subjektive dimension og åbner vinduet til, hvordan det er at være israeler.

Hovedstrømmen i israelsk litteraturhistorie er tilrettelagt som ovenstående. Forfatteren til adskillige hovedværker om israelsk litteratur og det monumentale flerbindsværk *Hebrew Narrative Fiction, 1880-1980* Gershon Shaked opfat-

ter åbenlyst sit værk som zionismens kulturhistorie.¹ Romanforfatterne og poeterne repræsenterer ikke blot sig selv men folket, jøderne, eller kultur-ideologiske tendenser, der repræsenterer vigtige befolkningssegmenter i historien og samfundet. Forfatterne bliver således gennemgående bedømt på deres offentlige projekt, dvs. på deres bidrag til den offentlige samtale indenfor rammefortællingen om zionismen. Konsekvensen af det ovenstående er, at det, der i sig selv er en ideologisk konstruktion og et litterært produkt nemlig zionistisk historie, kommer til at definere de realistiske rammer for litteraturen, også kaldet virkeligheden. Litteraturen bliver funktionel og skaber de imitationer, der kan udfolde sig relevant indenfor zionistisk diskurs. Således får litteraturen også en stærkt opdragende funktion, idet den opfinder kollektive, kulturelle rum, vi kan identificere som jødisk-zionistiske.

Begrebsligt kan ovenstående perspektiv karakteriseres som et repræsentationelt perspektiv. Historieskrivning repræsenterer fortiden, som den var, og litteraturen repræsenterer kulturen og subjekterne i historien eller samtiden uden for sig selv. Perspektivet i denne artikel vil være kritisk overfor det repræsentationelle perspektiv, og jeg vil alliere mig med to israelske forfattere, som opnåede popularitet og berømmelse i 1990'erne, Orly Castel-Bloom og Etgar Keret.

Dolly City

Orly Castel-Bloom's hidtidige hovedværk hedder *Dolly City* (1992).² Det er en roman, som følger kvinden Dolly i jeg-form, men den er derudover alt andet end en sædvanlig roman om en kvinde og hendes trængsler. Dolly er kirurg, besat af operationer, medicin og indersiden af menneskekroppen. Hun bor på 400. sal i et lejlighedskompleks i Dolly City. Fortællingen, hvis man kan tale om en kontinuerlig sådan, følger Dolly

1. Shaked 1977- (vol. 1-4).

2. Castel-Bloom 1992.

gennem et ufrivilligt moderskab, fra Søns ankomst til hans frigørelse 13-15 år senere. Dolly kommer under stærkt bizarre omstændigheder i besiddelse af en nyfødt baby. Barnet er født med et hul i maven, så man kan se indvoldene, og det behøver derfor akut lægehjælp. Dolly opererer barnet, sørger for dets overlevelse og beslutter sig for at beholde det. Hun giver ham navnet Søn ("Ben" på hebraisk). Søn udvikler sig til en besættelse for Dolly. Hun underkaster ham en streng videnskabelig kontrol og foretager undersøgelser på ham, hvilket udvikler sig til undersøgende operationer, og i det hele taget holder hendes besættelse Søn fanget som et forsøgsdyr. Dolly er besat af at undersøge, hvordan mekanismerne fungerer bag facaderne, og det er rimeligt at sige, at begreber som kærlighed og omsorg i romanen er erstattet af kontrol og operation. Kærlighed og omsorg er forbundet med moderskabet, men samtidigt er de begrebslige fængsler, der stereotypificerer kvinden og binder hende i en social konstruktion som mandens, og sønnens, underordnede. *Dolly City* har tydeligvis et radikalt feministisk perspektiv i forhold til moder-søn relationen, hvor Dolly forsøger at kontrollere Søn og ikke omvendt. På en måde minder Dolly om Michel Foucaults genealog:

The genealogist needs history to dispel the chimeras of the origin, somewhat in the manner of the pious philosopher who needs a doctor to exorcise the shadow of his soul. He must be able to recognize the events of history, its jolts, its surprises, its unsteady victories and unpalatable defeats – the basis of all beginnings, atavisms, and heredities. Similarly, he must be able to diagnose the illnesses of the body, its conditions of weakness and strength, its breakdown and resistances, to be in a position to judge philosophical discourse. History is the concrete body of a development, with its moments of intensity, its lapses, its extended periods of feverish agitation, its fainting spells; and only a metaphysician would seek its soul in the distant ideality of the origin.³

3. Foucault 1977: 144-5.

Dolly finder ikke nogen form for essens eller originalitet gennem sine undersøgelser af og operationer på Søn. Hun diagnosticerer selve mekanismen, som Foucault, og finder ud af, at alt består af udskiftelige dele. Der er ikke nogen essens i Søn, men der er en krop, som er en beholder, der er selve historiens landkort. Dolly forsøger med sine operationer og kontrollerende handlinger at diagnosticere moderskabets filosofiske diskurs. Hos Foucault er genealogen en modsætning til historikeren. Historikeren søger sandheden om, hvordan tingene i virkeligheden forholder sig, oprindeligheden og den naturlige tilstand, hvor genealogen søger de filosofiske diskurser, der bestemmer, hvordan vi taler om og definerer tingene. Dolly lancerer et oprør mod sund fornuft og den måde, hvorpå vi definerer ting og relationer. *Dolly City* indledes med et rituelt mord på Dollys akvariefisk. Akvariefisken bliver skåret i små stykker, krydret og spist, mens Dolly tænker på handlingens mening i forhold til tider i historien, hvor mennesker virkeligt værdsatte en pagt skrevet med blod:

I oldgamle tider, i Kanaans land, ville retfærdige mænd ofre større dyr end dette til Gud. Når de havde skåret lammet ud, ville de stå tilbage med store, blødende, betydningsfulde stykker i hænderne, og deres pagt ville betyde noget.⁴

På denne måde indledes Dollys genealogiske undersøgelse af moder-søn relationen, og de menneskelige relationers historiske dimension i en foucaultiansk forståelse. Romanen er gennemgående udformet som en grotesk forstyrrelse af normalitetsbegrebet og tilsvarende fremhævelse af almindelige momenter i kollektiv identitetsdannelse, der fremtræder som syge frem for sunde. Som netop en moders omsorg for sit barn. I Dollys tilfælde bliver barnet fundet (givet) med behov for at få et hul til de indre mekanismer dækket. Dolly lukker

4. Castel-Bloom 1992: 9.

hullet i en omsorgshandling, men hun åbner Søn igen, kontrollerer ham, og sygeliggør ham, i en uadskillelig blanding af omsorg, kontrol og magt. Kroppen er det landkort, hvorpå historien aflæses, og hvor fejlene, uskhederne, traumerne, sygdommene er de steder, hvor vi kan se, hvad normaliteten består af, hvor vi kan diagnosticere normalitetens og virkelighedens filosofiske diskurs. I *Dolly City* er der ikke en fortæller udover jeg'et, og det vi ser i romanen, er således ikke metaforer for syge samfundstilstande eller en allegori over det israelske samfunds problemer med rigtige menneskelige relationer, men en undersøgelse af de menneskelige relationers mulighedsbetingelser, af historiernes og identiteternes mulighedsbetingelser. Individet og dets ar, traumer og sår, og normalitetens forklarende diskurs, som er den diskurs, Dolly undgår og bekæmper.

Uden at vide det traumatiserer Dolly Søns krop med en kollektiv dimension, som på sin vis er analog til fiskeofret blot med en langt tydeligere nutidig betydningshorisont:

Jeg tog en kniv og begyndte at skære her og der. Jeg tegnede et kort af landet Israel – som jeg huskede det fra den bibelske periode – på hans ryg og markerede alle filistrenes byer som Gath og Ashkelon, og med knivsbladet skar jeg Kinneret [Genezareth Sø] ud og Jordan floden som tømmes ud i det Døde Hav, som for evigt fordamper.

Dråber af blod begyndte at strømme i flodsænkningerne som gennemskærer landet. Synet af det ubehjælpelige kort af Israel på min søns ryg gav mig en følelse af fryd. Endelig følte jeg, at jeg skar ind i det levende kød. Min baby skreg i smerte, men jeg holdt fast. Da jeg var færdig med at markere alle de punkter min forsømte uddannelse evnede at trække op min hjernes knagende skuffer, vendte jeg tilbage til det, jeg er – en læge – og jeg desinficerede og ordnede sårene og syede dem, hvor det var nødvendigt.

Jeg betragtede den opskårne ryg: det var kortet over landet Israel; ingen kunne tage fejl af det.⁵

5. Castel-Bloom 1992: 29.

Med vold indskraver Dolly sig selv og Søn i landet Israels historie. Søns blod løber i dets floder, og selve historien bliver indgraveret i hans kød i form af et bibelsk kort. Denne vold og dens fysiske og permanente mærker er en uvillig deltagelse i en nominel historie og et identitetsmærke, som ikke kan undslippes. Denne historie og identitet er som et brændemærke, der fortæller om et tilhørsforhold, der på en og samme tid er ufrivilligt, men ikke uden mening, der er historisk, men ikke logisk og universelt. I modsætning til den store tradition i israelsk litteratur, hvor litteraturen er historiens oplevelsesdimension, fortællinger med en episk dimension, der skaber, hvad man kan kalde den moderne jødiske oplevelse, er Castel-Blooms historie radikalt privatiseret. Historien og identiteterne er en form for vold, der udøves på individerne, men som ikke kan undslippes.

Dollys besættelse af Søn fortsætter, som han vokser op, og hun limer ham bogstavelig talt til sin ryg, så de i en periode fungerer som pseudo-siamesiske tvillinger. I samme periode ser Dolly kræftsvulster overalt, hvor hun kommer. Hendes omgivelser er gennemført syge, og behøver i hendes forståelse samme omgang, som Søn har fået, nemlig operationer der kan fjerne alt det syge væv. Dollys syn på verden og hendes egen tilværelse er udtryk for en tilstand af paranoia og schizofreni, der igen er et udtryk for hendes manglende normalisering og ikke nødvendigvis en sygdom. *Dolly City* er ikke en historie om en syg kvinde og hendes stakkels barn.

Den sammenhængende, kollektive, teleologiske historiefrestilling, som skaber et repræsentationelt forhold mellem historien og fortiden, og mellem litteraturen og dens sociale domæne, er ophævet i Castel-Blooms roman. I stedet er sat en kirurg, som forsøger at finde ind til tingenes tilstand, men hun finder intet originalt, alt er udskiftelige dele, og frigørelses/kontrol-projektet mislykkes. Dollys verden genopstår ikke i en sund konfiguration gennem hendes jagt på individets og samfundets kræftsvulster, og hun forbliver

paranoid og schizofren, fordi der ikke findes en måde, hvorpå hun kan undslippe tingenes orden. Der opstår ikke et klarsyn gennem bruddet med realismen, den logocentriske historie, og de almindeligt accepterede identiteter. Her skilles Foucault og Castel-Bloom. Uden sociale kategorier og normalitetsbegreber er der ingen virkelighed, og Dollys private frigørelsesprojekt lider nederlag. Søn bliver taget fra hende. Nogen ændrer kortet på hans ryg, så det er rykket tilbage til 1967-grænserne næste gang, Dolly møder ham.⁶ I romanens slutning taber Dolly også endegyldigt den lille kamp mellem moderen og sønnen, kvinden og manden. På trods af alt hvad Dolly har udsat Søn for, ender det hele med, at Søn får Dolly placeret på en institution, hvor hun pacificeret blot kan konstatere, at der skal mere end hendes behandling til at få Søn ned med nakken: "Jeg var bekymret for drengen men ikke hysterisk. Jeg vidste at efter alt, hvad jeg havde gjort mod ham, var en kugle eller en kniv i ryggen ikke noget, han ikke ville kunne klare."⁷

Dolly City har intet opbyggeligt sigte, ej heller forsøger romanen at portrættere Israel anno 1992, så vi læsere kan blive klogere på generelle ting i det israelske samfund. Romanen og dens personer er nominelt israelske modsat essentielt israelske. Der er ingen historisk sandhed eller endegyldig essens i det sociale og historiske brændemærke, som Dolly påfører Søn. Der er kun tvang, kontrol og vold, hvilket er betingelser. Indhold, sociale kategorier, værdier er et resultat af diskursive betingelser, ikke omvendt. *Dolly City* er ikke en roman, der udvider en specifikt jødisk-israelsk oplevelse, men en privat litterær-filosofisk undersøgelse. Orly Castel-Bloom kan ikke tale på vegne af en flydende substans som

6. Hvilket må betragtes som en højst ironisk kommentar til aktuelle politiske dilemmaer mellem national-religiøse (det bibelske kort) og sekularister (1967-grænserne), men uden at der er nogen fundamental forskel i positionerne. Samtidigt er kortændringen også en hentydning til identiteters flydende karakter. Intet er fast.

7. Castel-Bloom 1992: 123.

det jødisk-israelske samfund, og hun forsøger at undslippe repetitionen med et alt andet end behageligt eller forløsende resultat.⁸

Tidligere omtalte jeg den zionistiske litteratur som historiens oplevelsesdimension. Sammensmeltningen af zionismens historiske forestilling og beskrivelserne af det jødisk-zionistiske-israelske sociale domæne i litteraturen medfører at de scener, der udspiller sig i den zionistiske litteratur, er historiske og kollektive i den forstand, at de udfolder momenter af livet, der er legitime referencer for en offentlig samtale om zionismen og dens historiske forestilling. Historien i den zionistiske litteratur er en totalhistorie forstået som et socialt, subjektivt teater for den zionistiske historieforestillings individuelle muligheder.⁹ Den litteratur, der er socialt uacceptabel og uegnet for opbyggelig offentlig samtale, vil være marginal uanset dens litterære eller filosofiske kvaliteter. På den måde er Castel-Blooms *Dolly City* et brud med traditionen både som en anderledes tekst, men også fordi bogen opnåede stor popularitet og fik megen omtale, da den udkom i 1992.

På det mere detaljerede plan er *Dolly City* en radikalt ironisk tekst.¹⁰ Den opløser den almindelige forståelse af relationer mellem mennesker, historie og identiteter i en almindeligt begribelig social sammenhæng. Ironien bliver mere end blot en trope, og fungerer som et udgangspunkt for relationen til verden og menneskene i den. Som trope er ironien karakter-

8. Filosofisk betragtet er Castel-Blooms diskurs i *Dolly City* i familie med Nietzsche, Heidegger, Foucault og Derrida i kampen mod metafysikken, repræsentationen og den normative realisme, der udlægger sig selv som virkeligheden i fornuftens navn (fornuft som "common sense"). Nævnte filosoffer var stærkt optagede af selvskabelse og autonomi og stærkt skeptiske overfor "socialisering", hvilket Castel-Bloom også er.

9. Gover 1994. Gover introducerer begrebet totalhistorie i forbindelse med hans undersøgelse af begrænsningerne for moralsk diskurs i zionistisk litteratur. Jeg følger overordnet Govers brug, hvor sigtet er at vise den diskursive og ideologiske begrænsning, der følger med litteraturens fundamentale accept af zionismens historieforestilling.

10. Min brug af begrebet ironi er inspireret af Hayden Whites (White 1973, 1978) undersøgelse af troper i historieskrivning og Richard Rortys (Rorty 1989) brug af begrebet som et udtryk for en fundamental livsanskuelse. Rorty opstiller to grundlæggende livsanskuelser, hvor "metafysiker" er den ene og "ironiker" den anden.

iseret ved en opløsning eller underminering af den umiddelbare betydning af et ord, en sætning eller en sammenhæng. Ironis mest almindelige fremtrædelsesform er katakrese dvs. anvendelse af absurde metaforer, hvis sigte er at betvivle sandheden af ytringen eller at rejse tvivl om meningen med den. Ophævet til en metatrobe eller til en fundamental livsanskuelse som i Hayden Whites og Richard Rortys forfatterskaber er ironi en trope, der betvivler selve muligheden for "sand" repræsentation af virkeligheden i det, den befinder sig på et bevidsthedsniveau, hvor sprogs grundlæggende figurative karakter er taget til efterretning. Således ved en ironiker, at selv realistisk sprog er figurativt, og derfor er alle sproglige karakteriseringer af virkeligheden potentielt forkerte uden, at vi har adgang til en dommer, der befinder sig udenfor de sproglige karakteriseringer. Ironikeren kan således ikke forlade sig på nogen form for transcendens, og derfor er ironikere ns modsætning metafysikeren. Dolly transcenderer således ikke den kræftamte virkelighed gennem sine absurde handlinger, og ironiens dybde kommer til at bestå i, at Dolly til sidst i romanen ironisk må konstatere, at hun selv er bundet, men Søn er sluppet fri.

Den radikalt ironiske stil, som Orly Castel-Bloom anvender, har tilsvarende radikale konsekvenser for perspektivet, hvis erkendelsesniveauet i romanen blev ophævet til et legitimt fundament for offentlig samtale. Den manglende opbyggelighed og den kun nominelt israelske referenceramme gør romanen umulig at integrere i en zionistisk historie- og identitetsforestilling, hvor litteraturs offentlige betydning afhænger af dens bidrag til kulturen indenfor bestemte rammer. Den totalhistorie, som hovedstrømmen i israelsk litteratur bidrager til, er ikke tilstedeværende i Castel-Blooms værk, hvilket i samklang med hendes popularitet gennem 1990erne giver indikationer om et kulturelt opbrud eller skift i Israel i samme periode.

Sirene

En anden forfatter, som på en relateret facon bidrager til indikationerne om et kulturelt opbrud i 1990ernes Israel, er Etgar Keret. Keret er mest kendt som en vittig israelsk humorist, der ikke er blevet tillagt finlitterære dimensioner som Castel-Bloom. Den popularitet, Keret har opnået i Israel og ikke mindst globalt, er enorm, og det er nærliggende at forbinde den med netop hans jævne humor. Det er svært ikke at føle det som en befrielse ikke at læse endnu en lærd, tungsindig, israelsk forfatter, som skriver om alle de alvorlige dilemmaer i forhold til religion, identitet og konflikt, som Israel står overfor. Keret har med stor selvbevidsthed opbygget sit image som det modsatte nemlig som en hverdagsperson, der ikke har svarene på alt mellem himmel og jord, og som grundlæggende gør en dyd ud af at se tilværelses små fornøjelser folde sig ud. Keret skriver både tegneserier, filmmanuskripter, teaterstykker, børnebøger og noveller. Siden debuten i 1992 har Keret med overbevisende styrke gjort sin stil genkendelig, så selvom temaer og genrer skifter, så forbliver stilen med den særlige humor, og især den særlige ironi, Kerets mærke.

Etgar Kerets tekster er gennemført uhøjtidelige, hverdagsagtige, og dyrker ikke på nogen måde klassiske finlitterære kvaliteter som kunstfærdigt sprog, dybe intertekstuelle referencer eller avanceret metaforik. Karaktererne i teksterne repræsenterer ikke større dimensioner af etisk, religiøst eller politisk art, men kun sig selv. De er mennesker i al deres absurditet, latterlighed, men også i deres solidaritet og varme. En gennemgående træk i teksterne er et spil med dikotomiernes normal-absurd og realistisk-fantastisk. Keret blander det normale med det absurde, hvilket i sig selv er humoristisk, men hvilket også eksemplificerer et grundtræk i Kerets filosofi, som er, at alle mennesker har absurde træk. Vores individuelle mærkelighed er en af de ting, vi har mest til fælles. Kerets karakterer er også sædvanligvis sympatiske i modsætning til Castel-Blooms. Over alle Kerets historier råder Tilfældet eller

Skæbnen, som kan gå ud på et, fordi de involverede som oftest ikke er klar over, hvor det indtrådte stammer fra. Kerets historier er en stiløvelse i den tilfældige begivenheds determinerende effekt, og på den måde er det ikke helt urimeligt at sammenligne Keret med en amerikansk forfatter som Raymond Carver (1938-1988), hvis historier fungerer som oplæg til Robert Altmans film *Short Cuts* fra 1993. *Short Cuts* er en samling tragikomiske skæbnefortællinger, der minder meget om Kerets mere alvorlige side. På trods af Kerets historiers ironiske og ofte magiske karakter er det ikke urimeligt at sige, at det, der interesserer Keret, er de rigtige liv. De små almindelige (i al deres ualmindelighed) historier i modsætning til de store historier om Sandheden, Historien, Identiteten, der i Kerets optik er de konstruerede. Af den tilbøjelighed hos Keret følger også, at "systemet" altid er modsætning til hans karakterer, hvilket vi kan se tydeligt i novellen *Sirene*.

Novellen *Sirene* er fra samlingen *Rør* fra 1996. Den handler om drengen Elis oplevelser på mindedagen for Holocaust. Historien foregår på Elis skole, hvor mindedagen afholdes som den plejer med samling i skolens fællessal. Under samlingen hører eleverne ikke efter, hvad der bliver sagt, og de er meget mere optaget af deres interne positioneringer, hvilket kan siges at være temmelig realistisk. Begivenheden fremstilles som trivielt. Efter samlingen møder Eli skolens pedel Scholem. Scholem græder, fordi han var i en "Sonderkommando", hvilket Eli ikke forstår, fordi han ikke ved, hvad en Sonderkommando er/var.¹¹ Eli får dog respekt og sympati for Scholem, både fordi han er følsom, og fordi han var i en kommandoenhed (!).

11. En Sonderkommando var en enhed sammensat af koncentrationslejr fanger, der skulle assistere de nazistiske bødler i koncentrationslejrene fx med at føre fangerne til gaskamrene eller rydde op efter drabene. Således var en Sonderkommando et af Holocausts mest grusomme træk, hvor fanger hjalp bødlerne med at dræbe andre fanger. Sonderkommandoerne er stadig omstridte, fordi de fra et almindeligt fangeperspektiv og et moralsk perspektiv var i en dobbelttydig position samtidigt med, at de havde bedre fysiske vilkår end de almindelige fanger.

To af skolens mønsterelever, Gilad og Sharon, stjæler Scholems cykel og kører rundt på den i opløftet sindsstemning, fordi de netop er blevet indkaldt til de bedste enheder i hæren. De er rigtige drenge, tilhører eliten, og i kådhed "låner" de cyklen. Eli, som er mere vag og svagelig, sladrer til skolelederen, fordi han har fattet sympati for Scholem, og fordi han er forelsket i Sharons kæreste. Gilad og Sharon får en reprimande og et mærke på deres ellers perfekte papirer. Efter skole bliver Eli trængt op i en krog af Sharon og Gilad, som vil give ham et lag tæsk, fordi han har sladret. Lige i det hammeren skal falde, lyder sirenen til mindet om de dræbte under Holocaust. Sharon og Gilad står stille som voksmannequiner, og Eli kan flygte. På vej hjem, mens sirenen hylér, lægger Eli mærke til, at alle står som mannequiner i gaderne, og han kan løbe ubemærket hjem:

Jeg ville væk derfra, løbe, løfte mine hænder og beskytte mit ansigt, men frygten paralyserede mig. Pludselig ud af ingenting kom hylet fra sirenen. Jeg havde fuldstændig glemt, at det var mindedag for de faldne. Sharon og Gilad stod ret. Jeg så dem stå der som mannequiner, og pludselig var jeg ikke bange mere. Gilad stod ret med lukkede øjne, mens han holdt Sharons jakke. Som en overdimensioneret stumtjener. Sharon med dræberblik og knyttede næver så pludselig ud som en lille dreng, der efterligner en scene fra en actionfilm. Jeg gik gennem hullet i hegnet langsomt og stille, mens jeg hørte Sharon hviske, "vi banker dig stadig", men han flyttede sig ikke. Jeg gik hjem gennem gader med frosne mennesker, som stod som voksdukker. Lyden af sirenen beskyttede mig med et usynligt skjold.¹²

Mindedagen for Holocaust er nok Israels mest væsentlige mindedag. Mindedagen er ikke kun for ofrene for Holocaust men også for de faldne under Israels krige. Derved betragtes de dræbte under Holocaust og i Israels krige alle som faldne for den samme nationale kamp for frihed og selvstændighed.

12. Keret 1996: 12

Hele perspektivet i Kerets novelle trivialiserer denne mindedags formalia som fx samlingen i fællessalen, hvor eleverne koncentrerer sig om alt muligt andet, og hele begivenheden fremstilles som kedelig. Den sympatiske figur, Eli, virker ligeglad med mindedagen, og han aner ikke, hvad en Sonderkommando er, hvilket på overfladen ikke synes godt for den nationalhistoriske dannelse. Til gengæld er Eli solidarisk med de svage og udsatte, Scholem, og han føler sig oprørt nok til at sladre om cykeltyveriet dog ikke udelukkende af moralske årsager, hvilket blot bidrager til hans menneskelighed. De personer, der inkarnerer israelske dyder, Sharon og Gilad, er fremstillet som usympatiske. De overtræder grænser i jagten på idealerne, og de står ikke tilbage for at hakke på de svage. Sharon og Gilad efterlever systemet. De er dygtige i skolen, fysisk stærke, populære blandt pigerne, og optaget i det israelske samfunds bedste uddannelsessystem, nemlig hærens eliteenheder. De står stille, når Holocaustsirenen lyder.

Keret udfordrer med *Sirene* en meget ømtålelig problemstilling. Hvad lærer man på mindedagen for Holocaust, og hvordan opdrager systemet individerne med denne dag? I Kerets fremstilling har systemet trivialiseret mindedagen, og de svage, der ikke inkarnerer systemet, er stadig udsatte, hvorimod de israelske helte Gilad og Sharon, opdraget af systemet på mindet om Holocaust, er usympatiske. Den afgørende solidaritetsproblematik i novellen står mellem heltene, der begår en fejl i kådhed, og svæklingen, der afslører dem. Keret vælger den sidste, og hans morale er, at solidariteten altid bør være med de svage og de menneskelige frem for med heltene. Ironisk giver Historien ham ret. Sirenen og Holocaustmindet redder faktisk en udsat person. Ikke på grund af det eleverne lærer på mindedagen, nærmest på trods af det.

Ironi, historie og identitet

Det, der gør en sammenligning af Orly Castel-Bloom og Et-

gar Keret mulig, er deres anvendelse af ironi som en meta-trope for fortællingerne. Deres andre litterære og ideologiske karakteristika er vidt forskellige. Castel-Bloom er ikke som den traditionelle israelske forfatter venstreorienteret og humanist. Hun har ingen solidaritet med palæstinenserne, som altid blot fremstår som "arabere" i en fjendtlig baggrund.¹³ Etgar Keret opfylder heller ikke rollen som den traditionelle intellektuelle, selvom han underviser på universitetet i Tel Aviv. Han dissocierer sig konsekvent fra faste politiske positioner og kan vel nærmest rubriceres som liberal i en amerikansk forstand, dvs. hverken marxist eller revolutionær men pragmatisk og frisindet. Som han forklarer det i et interview, går han ind for "a peace of the suckers" hellere end idealisternes "a peace of the brave".¹⁴ Hvis bare to kyllinger regerede Israel og palæstinenserne og indgik en fredsaftale pga. frygt for lidelse uagtet deres folkeslags "historiske rettigheder", ville Keret altid tilslutte sig det. Det ville være i hans karakterers ånd. Castel-Bloom og Keret har ironien som fællestræk forstået som anti-repræsentationalisme og anti-essentialisme, men de udtrykker vidt forskellige konsekvenser af deres ironiske verdenssyn.

Orly Castel-Blooms radikale dekonstruktion af normaliteten og denne øvelses manglende opbyggelighed fører til erkendelsen af historiens og identiteternes kontingente og nominelle karakter, men ikke til nogen form for konstruktiv offentlig samtale. Perspektivet er privat og eksistensfilosofisk. Etgar Keret forsøger end ikke at finde frem til essenserne bag overfladen, men skaber små moralske etnografier i sine historier. Det er ikke en kantiansk universel moral baseret på en principiel position men en moral baseret på solidaritet, hvilket ikke er et princip og i virkeligheden nærmere baseret på erkendelsen af princippers kontingens. Keret er ligeså subversiv

13. Mest tydeligt i romanen *Menneskelige dele* fra 2002, men også i *Dolly City*.

14. Det israelske dagblad "Ha'aretz" 15/5-02.

i forhold til de store transcendentale fortællinger som Castel-Bloom, men han erstatter metafysikken, han som ironiker ikke kan acceptere, med solidaritet med dem, der lider. Som Rorty forklarer, er smerte, lidelse og grusomhed det værste en liberal ved. En ironiker, som Keret, kan meget vanskeligt acceptere lidelse lige meget hvilke argumenter om et højere gode, der fremføres, for vi ved ikke med sikkerhed, om det virkeligt er et gode i absolut forstand.¹⁵ I virkeligheden er argumenter om et højere gode jo ikke andet end en ideologi om et højere gode. Forskellen mellem radikalisme og liberalisme er forskellen mellem Castel-Bloom og Keret.

På trods af alle forskellene indikerer forfattere som Castel-Bloom og Keret et markant brud med traditionen i israelsk litteratur og litteraturkritik. Begge er grundlæggende afvisende overfor den traditionelle israelske forfatterrolle og overfor sammenhængen mellem zionismens historieforestilling og litteraturens univers. De er ikke kulturelle orakler som A.B. Yehoshua eller Amos Oz, men nominelt israelske. Man kunne nærmest sige israelske ved et tilfælde. Hele opfattelsen af litteratur som historiens subjektive dimension, som zionismens kulturhistorie, bortreflekteres af ironiske tekster som Castel-Blooms og Kerets. De indvarsler en ny tid i Israel, hvor kulturen ikke længere er knyttet til historien og den kollektive identitet med et indre bånd.

15. Hvilket ifølge Rorty 1989 er en af de grundlæggende præmisser for ironien som livsanskuelse.

Bibliografi

Castel-Bloom, Orly 1992: *Dolly City*, Zmora Bitan (hebraisk).

Castel-Bloom, Orly 2002: *Human Parts*, Kinneret Publishing (hebraisk).

Foucault, Michel 1977: *Nietzsche, Genealogy, History, Language, Countermemory, Practice*, Cornell University Press.

Gover, Yerach 1994: *Zionism. The Limits of Moral Discourse in Israeli Hebrew Fiction*, University of Minnesota Press.

Keret, Etgar 1996: *"Siren"*, Pipelines, Etgar Keret, Am Oved Publishers, (hebraisk).

Rorty, Richard 1989: *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press.

Shaked, Gershon 1977: *Hebrew Narrative Fiction, 1880-1980*, Keter Publishing (hebraisk).

White, Hayden 1973: *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, The Johns Hopkins University Press.

White, Hayden 1978: *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*, The Johns Hopkins University Press.

Henrik Nielsen

Det lille bjerg

13. april 1975 startede den libanesiske borgerkrig. Fra 1976 begyndte den litterære scene at vågne op til dette politiske faktum. Libanon havde i mange hundrede år fungeret som et tilflugtssted, en beskyttet enklave, hvor folk fra forskellige trosretninger og forskellige etniske grupperinger kunne søge hen, når de følte sig forfulgte. Med borgerkrigens start var dette forbi. Det blev starten på en periode, hvor libaneserne begyndte at indse, at deres land var ved at smuldre fra hinanden.

Efterhånden som den nationale identitetskrise indtraf, dukkede der stille og roligt en ny form for litteratur op. Det var ikke mindst de kvindelige forfattere, der kom på banen, hvilket var noget helt nyt; nu var de ikke længere blot passive skabeloner i den mandlige litteratur. Men på samme måde afspejlede den nye og miserable situation sig også blandt mandlige forfattere i deres måde at skrive på.

Blandt mandlige forfattere, der skildrede borgerkrigens mennesker, er Elias Khoury en betydningsfuld skikkelse. Hans litterære stil gør ham helt unik, men stilen afspejler alligevel den virkelighed, som også andre forfattere bestræbte sig på at skildre, og der er således mange lighedspunkter mellem ham og andre samtidige forfattere, såvel kvindelige som mandlige.

Elias Khoury, en kristen libanesiser, blev født i Beirut i 1948 og har undervist ved Det Amerikanske Universitet i Beirut og har skrevet alt fra romaner og noveller til essays og artikler. I 1977 udkom hans roman, *al-Jabal al-Saghir*, eller "det lille bjerg". Romanen er en delvis selvbiografi, der foregår midt

i borgerkrigens inferno. Den er blevet oversat til engelsk og fransk og for nylig til svensk, *Lilla berget*, af Kerstin Eksell.

Lilla berget er både romanens titel og titlen på første kapitel. Her møder vi hovedpersonen, der i løbet af bogens handling befinder sig på forskellige tidspunkter i sit liv, bogens handling er kronologisk men med enkelte tilbageblik og spring frem i tiden. Med "lilla berget" refereres der til "Ashrafiyyeh," den lille høj, som dengang udgjorde udkanten af Østbeirut, og som nu ligger i den centrale del af byen. Her møder vi hovedpersonen, der ser tilbage på sin barndom; det var her fortælleren voksede op og legede med sine kammerater.

Et særligt kendetegn ved *Lilla berget* er Khourys brug af gentagelser, både i form af ord, der gentages i en sætning, men også hele sætninger og passager, der gentages, og nogle gange med små ændringer. I første kapitel skifter handlingen pludselig fra den trygge barndom til en nuværende "krig," hvor fem mænd iklædt militærtøj med automatgeværer hopper ned fra en jeep og banker på døren hos hovedpersonen:

De går in. De letar efter mig i huset. Jag var inte där. De letar mellan böcker och papper. Jag var inte där. De hittade en bok med et fotografi av Nasser på baksidan. Jag var inte där. De vände upp och ner på papper och föremål i huset. De förbannade Palestinierna. De bröt sönder min säng när de undersökte den. De förbannade min mor och den födärvade generationen. Jag var inte där.¹

Sætningerne er korte og intense og forstærker effekten af, at de fem militsfolk går hurtigt til værks i deres undersøgelse af hovedpersonens hus. Sætningen, "Jag var inte där," betoner naturligvis, at hovedpersonen ikke var til stede, eftersom den gentages, men gentagelsen er samtidig et udtryk for stærk

1. *Lilla berget*, Alhambra AttackSerien 2001, p. 9

sindsbevægelse hos hovedpersonen. Samtidig er hovedpersonens forvirrede sindstilstand, som kommer til udtryk ved jeg-fortællerens kaotiske fremstilling af begivenhederne gennem hele bogen, et symbol på selve borgerkrigen og dens kaos.

Denne effekt går igen, og er ikke kun gældende for lige denne passage, men er et gennemgående fænomen i hele bogen, hvor Khoury forsøger at fremstille krigen set gennem en persons forvirrede gentagelser af forskellige forløb. Senere som handlingen skrider frem, udvikles hovedpersonens iagttagelser til at blive stadig mere forvirrende og surrealistiske. Gentagelsen af hele afsnit kan muligvis opfattes på forskellige måder: enten søger jeg-fortælleren at bringe det pågældende afsnit i fokus, fordi det er en vigtig begivenhed i personens liv, eller også er det ubearbejdede hændelser hos en traumatiseret person, hændelser der vender tilbage i tankerne, fordi de er umulige at slippe af med. Det er typisk for romanen, at den ikke er berettende; i den forstand at man ikke får nøjagtige beskrivelser af hændelsesforløbene, som de skete i en kronologisk rækkefølge, men at man som læser snarere befinder sig inde i hovedet på hovedpersonen.

I andet kapitel er handlingen sprunget frem til det tidspunkt, hvor den unge hovedperson selv tager aktivt del i krigen. Han befinder sig midt i krigshelvedet, og vi møder de andre mænd fra hans milits. Da bomberne regner ned over dem, finder de vej til en kirke. Da de opdager at nogen har stjålet træbænke fra kirken og skrevet slagord, beslutter de sig for at blive og beskytte nogle munke, de har mødt. Det er her vi møder den gamle, halvracistiske, franske munk, fader Marcel, der er indbegrebet, ja nærmest en personificering af orientalismen. Ifølge ham er de "orientalske" folk irrationelle mystikere i modsætning til de rationelle vesterlændinge, der bruger deres fornuft, og dermed har en "mission civilisatrice" at udføre:

Det är en mycket komplicerad historia. Men i princip kan jag säga att skillnaden hänger samman med det grundläggande synen på förhållandet mellan religion och liv. Vi är praktiska och förnuftiga. Religionen reglerar förhållandet mellan livet och Gud, det är en förnuftsmässig och ordnad religion, den strukturerar tingen. De orientaliska kristna däremot är mystiker. Förr förstod de inte relationen mellan religion och stat och nu har de förvandlats till en täckmantel för kommunism och ateism.²

Foruden gentagelserne benytter Khoury sig af et andet trick i kapitel fire, hvor hovedpersonen synes at have hallucinationer:

Kvinnan hænger i taket. Jag stirrar upp på hennes fötter. En kvinna dinglande från taket. Jag förstår inte någonting längre.³

Senere i kapitlet viser det sig, at hovedpersonen er beruset, og der er en årsag til hallucinationerne. Men det er bevidst, at forfatteren ikke nævner dette som udgangspunkt, da det frembringer en virkning hos læseren om, at hovedpersonen muligvis ikke selv kan huske, at han har drukket. Det kan sikkert også analyseres anderledes, men under alle omstændigheder frembringer det en stærk surrealistisk effekt, hvad der kan tolkes som et symbol på selve hovedpersonens mentaltale kollaps. I samme kapitel kommer nogle ufuldstændige, afbrudte sætninger:

Jag sade till min fru att bilen...

Jag sade til kvinnan som stod framför mig att bilen...

Og igen:

Jag sade till henne att jag...

Hon sade att bomberna...⁴

2. *Lilla berget*, Alhambra AttackSerien 2001, pp. 40-41.

3. *Lilla berget*, Alhambra AttackSerien 2001, p. 105.

4. *Lilla berget*, Alhambra AttackSerien 2001, p. 133.

De ufuldstændige sætninger, hvor fortælleren ikke magter at tale ud, er udtryk for en rådvild og magtesløs person, og de har den perfekte effekt i fremstillingen af hovedpersonens psykiske tilstand; man fornemmer en skrækslagen person, man fornemmer panik, og det forstærker læserens fornemmelse af at være til stede i selve situationen. Samtidig er der en antydning af, at hovedpersonen ikke er helt sikker på, om det nu også er hans kone, han taler med, for i anden sætning er hun blot en kvinde, der står foran ham.

I det sidste kapitel i *Lilla berget* befinder hovedpersonen sig i Paris, han er flygtet, han er blevet skadet i krigen og behandles med elektrochok. I kapitlet oplever hovedpersonen en række ting, der for ham virker kaotiske og uden sammenhæng. Han er flygtet fra borgerkrigen og befinder sig langt væk fra krigen, men hans oplevelser er alligevel alt andet end normale. Blandt andet møder han en gammel ven ved navn Barjis Nahra, der fortæller ham, at han blev tvunget til at kæmpe for fremmedlegionen i Vietnam. Denne hans vens skildring om krigen i Vietnam står som et symbol på den onde imperialisme, der også er skyld i Libanons onde skæbne, hvor det var noget udefra kommende, der var årsag til, at man skulle kæmpe en borgerkrig. Han møder også en sindsforvirret mand, der klatrer op i en obelisk på et torv og tror, han er konge. Den skøre mand bliver her et symbol på det kaos, der hersker i verden, og som tillige hersker i hovedpersonens indre. Der er også beskrivelsen af en lysende kvinde med aflange øjne; som kinesernes øjne. Denne kvinde skal han senere møde. Han befinder sig alene sammen med hende på et værelse. Der dannes trekanter, når han ser på den lysende kvinde, og der refereres til trekanten som det sted, hvorfra alting begynder, og i en trekant indgår der altid en cirkel:

Triangeln är i en cirkel. Men vi visste inte att kriget hade börjat. Vi trodde att frågan fortfarande skulle begränsas till att arrangera triangelns sidor och rätta

till dess förutsättningar. Men när triangeln exploderade spred sig ett gränslöst blodbad, det spred sig tills hela cirkeln förstördes. Varje cirkel är dömd att förstöras, sådan är regeln. Och när cirkeln förstörs bryts triangelns sidor sönder. Vi blir sittande i regnet och letar efter nya cirklar.⁵

Når hovedpersonen ser en trekant, der opstår, mens han befinder sig i værelset med den lysende kvinde, er det for ham en tankeassociation til tilstanden før krigen. Nu hvor han befinder sig væk fra krigen, er han stadigvæk ikke i stand til at glemme de forskellige hændelser, der på må og få dukker op i hans tanker. Tankeassociationer som det, der bærer handlingen frem, indgår som en stor del i romanens opbygning.

Khourys beskrivelser set med den traumatiserede og forvirrede hovedpersons øjne er i høj grad et ønske om at skildre den meningsløse krigs psykiske indvirkning på det enkelte menneske, snarere end det er politisk kritik af selve krigens politiske baggrund. Dermed ikke sagt at romanen er apolitisk, men Elias Khourys roman skildrer krigen på en anderledes måde, og den falder således ind under den kategori af litteratur, der beskæftigede sig med borgerkrigen ud fra nogle andre forudsætninger, og frem for alt et andet fokus, nemlig det enkelte menneskes oplevelser under krigen. Hele denne litteratur kan ses som et alternativ til de mange politiske artikler, essays og analyser, som borgerkrigen også affødte. Khourys roman er et godt eksempel på denne "alternative" litteratur.

5. *Lilla berget*, Alhambra AttackSerien 2001, p. 167

Hvad og hvordan skriver Hušang Golširi - under og uden censur

Det 20. århundredes iranske litteratur er, som Mellemøstens litteratur generelt, kendt for at være meget politisk og socialt engageret. Den har tit stået i opposition til de eksisterende magtapparater og har derfor for det meste af tiden været underlagt censur. Censuren var og er som regel rettet mod politisk eller social kritik og efter den iranske islamiske revolution i 1978-9 også mod religionskritik.

En af de mest kendte forfattere og systemkritikere i Iran er forfatteren Hušang Golširi (1937 - 2000). Han er især blevet kendt for sin eksperimenterende brug af form. Rita Offer skriver i sin Ph.D. afhandling *Literature in Pre-Revolutionary Iran: Golshiri's Prose Fiction* om censurens påvirkning således:

*(...) censorship demands to be taken into account, (...) it restricts and directs literary activity, and is thus a formative force operating on what and how a writer selects to work.*¹

Vi har her en forestilling om, at censuren påvirker forfatternes valg af tema og fortællemåde. Jeg har ikke i sinde at benægte dette, men vil prøve at undersøge påvirkningens omfang. Med det formål vil jeg analysere Golširis under pseudonymet Manucher Irani i USA udgivne novellette *King of the Benighted*, fordi den sandsynligvis er skrevet uden at tage hensyn til censuren, og kort sammenligne min analyses resultater med C.V. Pedersens analyse af Golširis novelle *Ma'sum-e 3*. Sidstnævnte novelle er i modsætning til den førstnævnte skrevet under censur.

1. Offer (1983), s.77.

I begge værker fortælles der en "real" historie, hvor handlingen foregår i nutiden (i *Ma'sum-e 3* foregår handlingen i shahens tid og i *King of the Benighted* efter den islamiske revolution), og en kendt historie fra klassisk persisk poesi, som fortælles og fortolkes af personerne i den "reale" historie. Den "reale" histories tema tager udspring i den genfortalte historie, og interaktionen mellem de to historier skaber et tema i sig selv.

Jeg vil først kort præsentere handlingsforløbet i de to værker og de respektive historier fra klassisk persisk poesi.

King of the Benighted

Novelletten *King of the Benighted* handler om en digter, som befinder sig i en krise, for det er længe siden han har skrevet noget. Nogle af hans bøger, som er udgivet, blandt dem en digtsamling *The Demonic Decade*, er blevet forbudte, han bliver censureret, han er i tvivl om formålet med det at skrive.

Handlingen starter en dag, hvor hovedpersonen forbereder sig til at gå til en vens begravelse. Vennen har været aktivist i Tudeh partiet, et kommunistisk parti i Iran. Dagen er en rutinedag, men forberedelsen til vennens begravelse, fornemmelsen af at det hemmelige politi følger efter ham, gentagne opringninger og banken på døren frembringer for ham mange minder og tanker om hans generations skæbne, om de begivenheder, som har fået mange til at klæde sig i sort både bogstavelig og i overført betydning, om sin familie og om sit liv. Han sammenligner mennesker på gaden med de sortklædte mennesker i Nezâmis *Den sorte kuppel*, som han plejede at undervise i, og som han sætter sig til at læse, før han åbner døren for nogen, der viser sig til at være det hemmelige politis agenter. Af hensyn til en bedre forståelse af digterens reference til *Den sorte kuppel*, er det nødvendigt at genfortælle handlingen i Nezâmis historie:

Den sorte kuppel er en af historierne i Nezâmis (1141 – 1203)

epos *Syv skønheder* (*Haft peykar*), hvor han fortæller om en konge, som besøgte en by, hvor alle indbyggerne gik klædt i sort, men ikke ville fortælle hvorfor. Ivrig efter at afsløre hemmeligheden bag denne skik blev han af en kæmpefugl bragt til et paradisaagtigt land, fuldt af smukke, venlige kvinder og en dronning, som han forelskede sig i. Han blev sat ved siden af hende på en trone, fik mad, vin og fik lov at kysse hende, men hver gang han ville mere, henviste dronningen ham til en af de andre skønheder, som han fortrøstningsfuldt tog imod. Samme ceremoni fortsatte i 29 dage, til kongen mistede tålmodigheden og nægtede at nøjes med de andre skønheder. Da han ikke længere kunne overtales, befalede dronningen ham at lukke øjnene lovende, at han snart skulle få sin belønning, men da han åbnede dem igen, fandt han sig selv tilbage i den sortklædte by, hvorefter han som tegn på sorg altid gik klædt i sort.

Digteren bliver arresteret og sat i fængsel, hvor han dagligt bliver forhørt om sit litterære virke og tortureret. Han kommer i en celle sammen med nogle andre mænd, blandt dem en ung fyr ved navn Sarmad, som han venligt retter sin opmærksomhed mod. Sarmad bliver holdt i fængslet halvt som fange halvt som angiver og bøddel – om dagen bliver han sat til at aflytte fangernes samtaler og om natten til at skyde mennesker og ordne lig – og han tvivler på, om han med den viden om henrettelserne nogensinde kommer ud. Da hovedpersonen er digter, bliver han på et tidspunkt bedt om at recitere noget poesi. Det gør han, og en dag reciterer han et par digte af klassisk persisk kærlighedspoesi. Senere begynder han at recitere Nezâmis *Den sorte kuppel* efterfulgt af Sarmads voldsomme reaktion på temaet om kvinder. Senere viser det sig, at Sarmad har nogle perverse seksuelle erfaringer. Sarmad forsvinder umiddelbart efter episoden fra cellen, og hans angiveri forvolder hovedpersonen videre tortur og isolation. Da Sarmad en dag vender tilbage til digteren med ønsket om

at høre resten af historien, nægter digteren at recitere videre. I stedet fortæller Sarmad om sine oplevelser i fængslet. Kort efter episoden bliver digteren løsladt og overrasker sin familie, fordi han i de måneder, som han har tilbragt i fængslet, er blevet hvidhåret ("(...) his hair (...) turned, one by one, so completely white." (Irani (1995), s. 99)).

Ma'sum-e 3

Novellen *Ma'sum-e 3* handler om en kontormand, som er træt af tilværelsen, og hans møde med en stukkatør, hvis livsførelse bygger på ægte muslimske/iranske værdier. Manden beder stukkatøren om at lave en frise med motiver fra Nezâmis historie *Khosrow va Širin*, hvorefter den bedre uddannede kontormand hjælper stukkatøren med at forstå den gamle historie ved at læse teksten sammen med ham.

I historien *Khosrow va Širin* bliver kongen Khosrow forelsket i Širin, og de gifter sig. Da Širin får lyst til frisk mælk fra geder, som græsser langt væk, befaler hun Farhad, en helt og "kunstner", at grave en kanal dertil, hvilket han går i gang med, men samtidig bliver han også forelsket i hende. Khosrow er jaloux, men lover at give Širin til Farhad, hvis Farhad med en økse kan hugge sig igennem et stort bjerg i sit arbejde med kanalen. Da Farhad er næsten færdig med opgaven, får han Khosrows falske besked om Širins død, og af sorg kaster han sig ned fra et bjerg. Hans økse vokser sig til et magisk træ.

I *Ma'sum-e 3* tager stukkatøren en dag op på et bjerg, hvor shahens myndigheder har forbudt folk at færdes, og dør. Da kontormanden ser frisen, som han har bedt om og som skulle forestille Farhad i færd med at vælte et bjerg, bliver det klart, at de to har fortolket den klassiske historie forskelligt. Frisen forestiller Farhad på vej til symbolsk at vælte et bjerg ned over kong Khosrow og knuse kongemagten. Mens kontormanden først har set Nezâmi som Farhad (en poet der kæmper mod herskende tyranner med en pen), derefter stukkatøren som

Farhad (det almindelige menneske gentager handlingen fra Nezâmis historie), er den afdøde nutidens stukkatør i virkeligheden fremtrådt som en ny "Nezâmi", fordi han med sit arbejde har skabt en anden historie, hvor Farhad og ikke kongen er i centrum og har magt.

Analyse og sammenligning

Jeg vil nu, inspireret af Offers udsagn om censurens påvirkning på litteraturen, analysere nogle aspekter af novelletten og novellen med anvendelsen af Pedersens tolkning af sidstnævnte.

Når oversætteren Abbas Milani i sit efterord til *King of the Benighted* siger, at novelletten "is not easy reading" (Irani (1995), s. 105), så siger han det samme som Rita Offer, når hun skriver:

Golshiri mostly uses first person narrative structured as a stream of consciousness which avoids the sequential ordering of chronology and character plot. His stories are not "easy to follow", that is the reader must use a lot of patient concentration to reconstruct the events, people, places and themes into meaningful order.²

Hermed mener hun, at specifikke fortællerforhold fører til en indviklet komposition og er Golširis måde at undgå censuren på, eller, rettere sagt, at "narre" censuren på. Lad os kikke på det i *King of the Benighted*.

Fortællerforhold og komposition i *King of the Benighted* og kort sammenligning med *Ma'sum-e 3*

Det er selve digteren, der som en slags jeg-fortæller omtaler sig selv i 3. – person og på den måde sætter sig selv i en distance til de begivenheder, som foregår i novelletten. Når jeg kalder ham "en slags" jeg-fortæller, er det fordi, fortælleren

2. Offer (1983), s. 74-75.

skiftende kan være implicit og eksplicit. Det kan eksempelvis ses i den udvalgte tekst nedenunder. Den implicitte fortæller styrer fortællingen, men forbliver episk og begrænser således sin viden til digterens viden, sådan som en jeg-fortæller ville gøre (1-sætninger). Den eksplicitte fortæller træder tydeligere frem ved brug af stream-of-consciousness teknikken, en slags indre monolog, og gør, at fortælleren træder frem *in persona* (2-sætninger):

1 Somebody was knocking at the door. 1 Yet there was the electricity. 1 He checked it by turning the light on. 2 A beggar perhaps; so many of them around these days. 1 He poured himself a cup of tea. 1 Again, a knocking at the door and a ringing of the bell. 2 Clearly it was a beggar. 1 He sweetened his tea. 1 He usually ate a couple of bites, then smoked a cigarette. 1 This was the minimum preparation necessary to get him ready for work. 1 The knocking stopped. The old man told Pari, "I don't want to lie around like a corpse." 2 Maybe what had happened was exactly what he had in mind: from the neck down, paralysed. He had said to his niece, "End it."³

Historien fortælles i datid, men ligesom 3.-personfortælleren er en slags jeg-fortæller, bliver grammatisk datid i romanen brugt som en slags nutid. Stream-of-consciousness teknikken tilføjer fornemmelsen af uafsluttet handling, hvor der er medsyn med handlingerne (2-sætninger) i fortællingen. For eksempel i episoden, hvor digteren vågner op i cellen efter sit første forhør:

The two glaring eyes were still fixed upon him. What a tinny mouth he had. Instead of fuzzy down, he seemed to only have a thin line of bristle on his cheeks. Where had he seen him before, that the contours of his chin and the arch of his eyebrows looked so familiar? An empty bowl and spoon stood before his slippered feet, so it must be past noon. He hadn't heard the azan. Who was delivering the cermon today? He listened. (...) ⁴

3. Irani (1995), s. 25.

4. Irani (1995), s. 48.

Vi kan se, at hver anden sætning i uddraget følger digterens tanker, og sådan en hyppig veksling mellem implicit og eksplicit fortæller får læseren til at opfatte teksten som skrevet i "nutid".

Fremstillingen veksler mellem beretning, dialog, refleksion over *Den sorte kuppel* og tilbageblik i digterens tanker i form af stream-of-consciousness teknikken. I sidstnævnte finder vi igen mesterligt indflettet beretning og dialog. For eksempel her, hvor handlingen foregår i cellen, og digteren mindes Bahrami, en cellekammerat, som han lærte at kende under en tidligere fængsling:

"Read the same one."

He did.

Another said, "You mean, when they line us in front of the firing squad, we can sing this?"

He sounded just like Bahrami. Bahrami would say, "These poets and writers only talk. I'm not talking about you. I myself first got involved in this thing through these works. And I don't regret what I've done, but I realized later that these are all means to reach our goal."

"What goal?" he had asked.

Bahrami had looked at him with surprise. Later they gave him ten years. (...)

"No," he said. "You know, you have to make a choice."

Someone, it was surely Sarmad, said, "Choice?"⁵

Refleksion over *Den sorte kuppel* kan ses i følgende eksempel, hvor handlingen foregår på gaden, og digteren betragter et midlertidigt opstillet lille monument (*hejleh*) for en ung soldat, som er dræbt i krigen:

The little corner store wasn't busy. The hejleh was there on the street corner; the mourners, clad in black, numbered four or five. There was no sign of alms dates. He stopped and looked at the picture. How easily they go, even over mine fields, free of

5. Irani (1995), s. 66.

*attachments, as if they fly. Yet it was in him that the roots had grown deep, reaching all the way back to Tous or even Nizami's Ganja, through every line of The Seven Beauties. He used to teach The Black Dome every year, even toward the end of the decade. Everyone wears black. A city, or maybe the world. In the beginning, there is only a wanderer who is the guest of the king. (...) He sets out. When he arrives, he finds the entire city clad in black. So everyone knows. Yet no one speaks. He befriends a noble butcher. Well, that was the story. That is what he read. (...) He stopped in front of the vegetable stand, last in line. Which one of them had experienced it? (...) One man could be considered benighted. (...)*⁶

Igennem hele novelletten *King of the Benighted* bruger Golširi stream-of-consciousness teknikken, som gør, at Golširi frit kan bevæge sig i tid og sted, og baggrundsviden og informationer præsenteres i form af erindringer uden kronologisk rækkefølge, hvilket gør at hovedfortællingen, som ellers er kronologisk, bliver svær at følge med i. De mange tilbagebliksepisoder kræver, at læseren altid er opmærksom på, hvilken tid, sted og personer der fortælles om. Fortælleforholdet er meget komplekst, og kompositionen er derfor langt mere indviklet i *King of the Benighted* end i *Ma'sum-e 3*, som er fortalt i ren datid af en jeg-fortæller og "all the events of the story are narrated from his point of view" (Pedersen (2002), s. 160). På dette punkt ser det altså ud til at Offer (nævnt ovenfor, s. 41) tager fejl mht. censurens påvirkning. Det komplicerede kompositionsmønster inklusive fortællerforhold tages i brug i en censur-fri tekst (*King of the Benighted*), men ikke i tekst, som er skrevet med hensyn til censuren (*Ma'sum-e 3*).

Sprogbrug

Om måden, hvorpå Golširi forsøger at undgå censuren, skriver Offer også:

The most striking is complexity in both language and thematic structure. Many of his sentences are long, of compound structure with many clauses, e.g., from the beginning of a paragraph to the next period. Many features of

6. Irani (1995), s. 34-35.

*his style of writing help in evading the censor.*⁷

Som eksempel på de lange sætningskonstruktioner bruger Offer en sætning, som ikke indeholder noget politisk budskab, hvilket jo er lidt utroværdigt, når hun mener, at det netop er den teknik Golširi bruger for at forvirre censuren. De lange sætningskonstruktioner er ikke et mønster som går igennem i *Ma'sum-e* 3. Her bruger Golširi hellere f. eks. en uklar grammatisk agens, så teksten åbner for en tvetydig fortolkning (Pedersen (2002), s.164) eller indirekte bemærkninger (ibid. s.162).

*One of the features of Golshiri's style which helps get stories past the censor is not identifying things by name. He writes about something the censor would regard as suspect without specifying what it is. For example, we have seen how some stories deal with prison in a very detailed way, but in them the word "prison" is never used. In stead there is complete absence of reference to place, vague substitutions such as "there" (...)*⁸

I *King of the Benighted* ser vi præcis samme tendens. Her er et uddrag fra afhøringsepisoden: ""How are you, poet?" one of them asked. / The other time, in 1973, they had said, "Poet of the masses"" (Irani (1995), s. 46). "Them" er betegnelsen, som Golširi bruger for dem, der arbejder for det islamiske Irans hemmelig politi såvel som for SAVAK, den hemmelige politi under shahen. I øvrigt skal det nævnes, at forhørslederen i *King of the Benighted* får kaldenavnet *Haj Agha* mens fængselsbetjente kaldes Brothers. Dog skal det siges, at ordet "prison", "cell", "interrogation", "flogging" ikke er undladte. Hvorfor? Når værket ikke er underlagt censur, så har Golširi frihed til "identifying things by name", men gør det kun delvis. Det er min overbevisning, at med "them" mener Golširi ethvert repressivt regime. Det er en generel betegnelse. Vi kan se,

7. Offer (1983), s. 74.

8. Offer (1983), s. 75.

hvordan han ikke skelner mellem Shahens og det islamiske regime, hvordan tiden nærmest smelter sammen i hele teksten. Når han nu navngiver forhørslederen *Haj Agha* (se oversætterens note, Irani (1995), s. 68), som er en ærefuld titel samt betegnelsen for en officiel position og fængselsbetjente for "Brothers", som ellers ville indikere et venligt forhold, men som her betyder brødre i religionen, så er det for med ironi at vise den absurde rolle, en indsat påtvinges ind i fængslet. Forhørslederen, som beordrer tortur, er langt fra en ærefuld person, og fængselsbetjente er langt fra venner af de indsatte. En celle vil altid være en celle, et fængsel - altid et fængsel, så Golširi kalder dem ved deres navne, mens "them" er en variabel størrelse.

Jeg mener, at den skriveteknik og sprogbrug, som efter Offers mening er censurbetinget, gør Golširi fuld brug af, også når han ikke skal tage hensyn til censur. Hun nævner selv:

*(...) we do not suggest that the connection between censorship and Golshiri's style is simple or absolute. It is not the case that his style is complicated because he wants to talk about politics. (...) Complexity of style is in part due to censorship, nor of course, is it the only possible way to circumvent censorship.*⁹

Den lagdelte tekst

Som jeg nævnte i begyndelsen, bruger Golširi klassisk iransk litteratur i sine fortællinger. Lad os se, hvordan han gør det henholdsvis under og uden censur.

Historien i *King of the Benighted* bliver fortalt i to lag: storelementernes lag, hvor den reale historie fortælles og betydningssenhedernes, eller symbolernes lag, hvor *Den sorte kuppel* fortolkes.

Det at iklæde sig sort tøj i storelementernes lag minder først

9. Offer (1983), s. 77

og fremmest hovedpersonen om alle de døde i revolutionen og krigen og om henrettelser, mens det på betydningsenhedernes lag bliver til et symbol, som refererer til *Den sorte kuppel* – det, at iklæde sig sort tøj er lig med (i min fortolkning) at tilhøre dem, som har ønsket det hele her og nu, og derfor ikke har fået det: Utopiens fælde. Når hovedpersonen går på indkøb og ser de døde unge menneskers pårørende på gaden, iført sort tøj, bemærker han, at mange af dem, som han kender, bliver nødt til at tage sort tøj på så tit, at de aldrig tager det af. Han står i køen hos grønthandleren og undrer sig over, at kvinder iført sorte klæder bærer på en særlig hemmelighed (Irani (1995) s. 35). Hans ven Amir, som skal begraves, gik også i sort tøj efter sin søns død. Således havde hans handling en naturlig forklaring, men samtidig var hans ven, som var en aktiv kommunist, træt af at kæmpe mod regeringen: "I've had enough.", siger han (Irani (1995), s. 23). Sarmad i fængslet, tidligere Mojaheddin¹⁰ kæmper, har en sort skjorte på, og han er blevet forrådt og stukket af sin bror, har overgivet sig og angivet selv sine nærmeste – sin forlovede – til det hemmelige politi med den forlovedes død som følge. Som vi kan se, er der konstant sammenspil mellem storelementernes lag og betydningsenhedernes lag. Bemærkelsesværdigt nok har hovedpersonen selv ikke noget sort tøj. Han ser det som en nødvendighed at anskaffe sig noget, så han kan gå til begravelsesceremonien helt i sort. Det, at han ikke har noget sort tøj, kan ses som symbol for at han ikke er en af dem, som søger det hele, det han selv kalder "Utopia" (Irani (1995), s. 35). Han er ikke sikker på, hvad det er, han søger og derfor, om det er nu han skal give op og åbne øjnene for at finde sig selv – som kongen i *Den sorte kuppel* – i en sortklædt by.

Flere steder i novelletten bruger digteren udtrykket "the de-

10. Mojaheddin Khalq er politisk og militær bevægelse, som begyndte sit virke i 1960'erne. Efter en aktion mod Khomeinis regime i 1980'erne blev den forbudt i Iran, men fortsatte sit virke først fra Frankrig, så fra Irak. Bevægelsens idégrundlag er en marxistisk-islamisk utopi.

monic decade", som også er navnet på den digtsamling, som han blandt andet forfølges for. Man får at vide, at samlingen er en slags vidneerklæring om de grusomme begivenheder, som er overgået Iran. Udtrykket bruger han også i overført betydning: når ens "decade" slutter, betyder det, at man ikke mere er i stand til at håbe. Han spekulerer på, hvornår Amirs, vennens, "decade" sluttede, hvorefter han iklædte sig sort tøj. Og han undrer sig over, at Sarmads "decade" sluttede meget tidligt: "How soon they had reached the end of their decade, and how he longed to reach his." (Irani (1995), s. 85), men han er ikke sikker på, om hans egen "decade" er afsluttet: "Had his decade now ended?" (Irani (1995), s. 52) Han vil alligevel ikke give sig. Da han under afhøringen bliver spurgt om sit religiøse tilhørsforhold, svarer han ikke, som det forventes i en islamisk stat, at han er muslim. Han svarer, at han er poet. Poesi er hans tro – så længe han på trods af tortur holder ved det udsagn, er hans "decade" ikke slut endnu.

Som en modsætning til det sorte i betydningernes lag, fremstår der en hvid farve. I sin have har digteren en hvid plastengel, en springvandsstatuette, som han passer godt på: dækker den til om vinteren, vasker den som et barn om foråret. Statuetten er forbundet med minder fra familielivet: hans skånsomme afvaskning af den kvindelige englestatuette er årsag til døtrenes latter, og springvandets årlige åbning er forbundet med de hyggelige stunder i familielivet. En hvid engel her repræsenterer harmoni i denne verden, lys. Det paradissagtige land i Nezâmis epos er fuldt af hvidt lys. Den hvide engels ene vinge er revnet, og han passer godt på, at den ikke falder af. Englen har en særlig symbolsk værdi for digteren, for når han tænker på at skrive om den, erkender han, at han vil fremstille den, som om den har en brækket vinge – en humoristisk bemærkning om sin egen kunst. For ham er englen også et symbol på hans poesi eller evnen til at skrive – hans skønhedernes dronning, som han bedrager ved at skrive om de forkerte ting til de forkerte læsere, og

måske derfor burde han købe sig noget sort tøj, "For now the angel had left him because he had spent the most intimate hours not with it, but with a surrogate." (Irani (1995), s. 38) Således har det at besøge en paradisiagtig have og blive sendt tilbage, to dimensioner i symbolfortolkningen: utopitanke og bedrag. Digteren bedrager sin poesi og Sarmad bedrager, nok på grund af frygt for tortur, alle dem han kender og hermed det, han kæmpede for. Han bedrager også sin forlovede, hende han kalder for "my Sun – faced beauty", ved seksuelt at udnytte de henrettede piger. På den ene side er der dem, som bliver sendt tilbage fra den paradisiagtige have i *Den sorte kuppel*, og dem, som tager sort tøj på i den reale historie, alle vil de for meget, vil det urealistiske. På den anden side har de bedraget deres ideal. Derfor er det også symbolsk, at digteren overtager Sarmads sorte skjorte, efter af frygt for bedrag at have nægtet at fortælle Sarmad slutningen af historien. Ved på den måde at nægte Sarmad den viden, han som intellektuel besidder, forråder han Sarmad. Han køber ikke den sorte skjorte, han vælger den ikke selv, han får den foræret, men hans indre gør modstand – han bliver hvidhåret.

Hovedpersonen er selv meget bevidst om sin besættelse af historien fra *De syv skønheder*, han ved, at han skal, som alle de andre, fortolke den på sin egen måde: "What counts is the interpretation. It has to be an inner experience, everyone must go through it." (Irani (1995), s. 35) Historien er aktuel for ham for at beholde balancen i det virkelige liv, for at overveje betydningen af det, som sker omkring ham. I romanen fremstår han som en, der har trukket sig til side, en tilskuer. Han ved, at han er anderledes. Han kan ikke identificere sig med dem, hvis "decade" er slut, og som har taget sort tøj på, fordi han aldrig rigtig har villet det hele her og nu. Han har ikke rigtig troet på det, han lavede. Han siger om sin egen poesi, at den ikke har været oprigtig: "These words were of no solace to

him. He had only rhymed them, arranged them in lines, and occasionally adorned them with metaphors.” (Irani (1995), s. 28) På symbollaget er hans engel heller ikke perfekt; den er lavet af plast, den har revner, den skal vedligeholdes.

Vi kan se, at der er samspil mellem storelementernes lag og betydningsenhedernes lag i *King of the Benighted*. Et klassisk iransk epos bliver genfortalt parallelt med den nutidige historie og giver den nutidige historie en ny dimension, hvor symboler hentet fra Den sorte kuppel bliver et bindende element mellem de to historier. Det er den samme struktur man ser i *Ma’sum-e 3*. Pedersen skriver:

(...) the story constantly moves on two levels: a symbolic level dealing with literature, and indirectly and occasionally in an abstract way, with ideology and identity; and a political, concrete level, which is chiefly expressed through the first level.¹¹

Vi må altså igen konstatere, at censuren ikke spiller en afgørende rolle for Golširis måde at skrive på.

Motiver og tema

I sit udsagn om censurens påvirkning på litteraturen siger Offer, at censuren påvirker temavalget hos forfatterne. Er det rigtigt i forhold til *King of the Benighted* og *Ma’sum-e 3*?

Der er flere emner, som bliver berørt i novelletten *King of the Benighted*: et totalitært regime, fængsel, krig, mennesker i oppositionsbevægelser, de intellektuelles rolle, poesi, dens fortolkning og rolle. Et totalitært regimes magtmetoder bliver beskrevet åbenlyst. Mennesker føler sig og er forfulgt, politiets fremgangsmåde er almindelig kendt, det arbejder i det skjulte, der disponeres med ubegrundede anklager, tortur og massehenrettelser. Inden for fængslets mure er menneskeret-

11. Pedersen (2002), s. 159.

tigheder et *terra incognita*, og respekt for menneskeværdighed og liv er ikke eksisterende. Krigens meningsløshed vises i forhold til det enkelte menneske. Unge mænd, som patriotisk løber rundt i gaderne, før de tager til fronten, vinder intet. Ved at komme tilbage i kister bringer de kun sorg til deres nærmeste.

De intellektuelles situation, som den vises i novelletten, er den mest komplicerede. På den ene side føler de en forpligtelse til at være i opposition til et repressivt totalitært regime, uanset hvilket et det er: digteren skriver *The Demonic Decade* og står fast ved, at han er en poet. På den anden side er de intellektuelle også kun mennesker og har ikke alle svar på komplicerede politiske problemer, ej heller er de ufejlbarlige: digteren erkender, at han ikke har været klar over, hvad han gør ved at skrive overfladiske og politiske digte, at han er blevet snydt, fordi oppositionen bevidst har holdt ham i uvidenhed om, hvilken indflydelse hans digterstatus har. Han er i tvivl om oprigtigheden af sine handlinger samt bliver stillet i et dilemma om, hvis ønsker han skal opfylde: oppositionens, som vil bruge hans poesi til at opløfte kampmoralen eller regimets, som vil bruge hans poesi og hans navn til retfærdiggørelse og legitimering af krigen og magten. Digteren mener, at ligesom enhver skal fortolke historien i *Den sorte kuppel*, skal enhver finde sin måde at skabe et bedre samfund på.

Med *Den sorte kuppels* nyfortolkning og perspektivering i *King of the Benighted* gives litteraturen den vejledende rolle. Budskabet er, at i det klassiske epos og hermed kulturarven, og måske i litteraturen generelt, kan man ved selv at fortolke den finde, hvis ikke direkte svar på de eksistentielle spørgsmål, så åndelig styrke, og det er præcis det samme budskab vi finder i *Ma'sum-e 3*:

(...) the axiom of the text is that literature and myth create consciousness, individual and collective identity and ultimately form a basis for action, and that a reinterpretation of literature and myths is a condition for change.¹²

12. Pedersen (2002), s.169

Det er individets kamp for personlig frihed i et politiseret miljø samt kulturarvens rolle i et moderne menneskes liv, som er det dominerende tema i *King of the Benighted*. Novelletten fastholder et frit personligt valg som det eneste rigtige, men påpeger samtidig, at ethvert valg har sin pris. Vælger digteren at opfylde magtens krav, slipper han måske for forfølgelse til glæde for sin familie, men forråder oppositionen. Vælger han at følge oppositionen, kan det have fatale konsekvenser for ham selv og hans familie. Vælger han kun at tage hensyn til familien, vil han være død som poet. Der gives ikke entydige svar i novelletten, dog fastholder digteren trods risiko for at blive straffet for det, at han er en poet. Han har altså ikke tænkt sig at opgive sin uafhængighed og bøjer sig ikke for magten.

Temaet i *Ma'sum-e 3* kan defineres som individets vækkelse af en åndelig søvn og stagnation ved hjælp af genfortolkningen af den klassiske litteratur. Derfor ligner de to værker hinanden, hvad angår tematisk struktur. I dem begge fortolkes klassisk persisk poesi og kulturarvens rolle i en moderne iraners identitetsdannelse, og frigørelsesprocessen understreges. Pedersen skriver, at "The fact, that the political and concrete level must be discovered through the interpretation of the symbolic level is partly due to the censorship of the time.", men skriver også, at

(...) censorship is not the only reason for the connection between the symbolic and abstract levels. The story is also a re-telling of an old story (...), a classical and poetical drama Kosrow va Širin (...) This story is given new life through Ma'sum-e 3's plot, which is Golširi's personal interpretation of (a part of) Nezâmi's plot.

Hermed kan man se, at Golširis valg af tema og brug af klassisk poesi i moderne fiktion, uanset censurens tilstedeværelse eller fravær, har ét og samme formål: nyfortolkning af poesien i nutidens kontekst.

Jeg betegnede i begyndelsen iransk litteratur som værende politisk og socialt engageret. Derfor er det interessant at se, hvad det er for nogle budskaber, de to omtalte værker har i den forbindelse, og som måske ville være farlige for de censurerende magter.

Ma'sum-e 3 har et politisk/revolutionært budskab: at magten kan væltes, hvis man i fortolkningen af den gamle myte sammenligner den politiske virkelighed i Nezâmis tid og i det moderne Iran, samt at individet skal vækkes fra sin åndelige apati. *King of the Benighted* behandler derimod en mere personlig problematik, noget, som ethvert individ kan identificere sig med: det at ønske det urealistiske og det at bedrage sit ideal, det være sig ens kald, politisk aktivitet eller en kvinde. I sidstnævnte novелlette opfordrer Golširi til en personlig frigørelses/renselsesproces og til litteraturens afpolitisering. Vi kan nemt se, at den censurudsatte *Ma'sum-e 3* indeholder et farligere budskab end den i udlandet udgivne *King of the Benighted* og dermed også se, at censuren heller ikke begrænser Golširis sociale og politiske engagement.

Konklusion

Mit mål var ikke at benægte, at censuren eksisterer eller at den påvirker litteraturen. Og jeg er helt enig med Offer, hvor hun siger, at "censorship demands to be taken into account", men ikke i at censuren er "a formative force operating on what and how a writer selects to work." (Offer (1983), s.77). For Golširis brug af særlige skriveteknikker og hans temavalg er ikke censurbetingede. Det er en konklusion, som jeg drager efter at have analyseret *King of the Benighted* og kort sammenlignet den med *Ma'sum-e 3*, så vidt det var muligt efter Pedersens analyse. Sidst og ikke mindst er min konklusion kun rigtig, hvis *King of the Benighted*, som er udgivet i udlandet, også er skrevet til udgivelse i udlandet, dvs., at den ikke oprindeligt skulle udgives i Iran og dermed var skrevet med hensyntagen til censuren.¹⁴

14. Pedersen (2002), s.159

Bibliografi

Golshiri, Hushang (1994): "Portrait of an Innocent". Oversat af Frank Lewis i Moayyad, Heshmat (red.): *Stories from Iran*. Mage Publishers.

Irani, Manuchehr (1995): *King of the Benighted*. Oversat af Abbas Milani. Mage Publishers, Washington, D.C.

Offer, Rita (1983): *Literature in Pre- Revolutionary Iran: Golshiri's Prose Fiction*, Princeton New Jersey.

Pedersen, V. Claus (2002): *World View in Pre-Revolutionary Iran*, Harrassowitz Verlag.

Yarsater, Eshan (1988): "The Development of Iranian Literatures", i Yarshater, E. (red.): *Persian Literature*, Bibliotheca Persica, pp. 3-37.

Nicoline Sarikurt

Sabahattin Ali

Sabahattin Ali, født i 1907, fik stor betydning for den socialistiske litteratur i Tyrkiet. Han debuterede som socialrealistisk forfatter i 1930 med novellen *En skovhistorie* (*Bir orman hikayesi*), som blev udgivet i bladet Resimli Ay. Her arbejdede den verdensberømte digter Nazim Hikmet, og han kunne straks se, at der var forfatterpotentiale i den unge mand. Igennem deres samarbejde påvirkede Hikmet Sabahattin Ali med sine socialistiske ideer. Dette var begyndelsen på Alis mangeårige politiske aktiviteter, som i årenes løb også skulle få ham i fængsel flere gange.

Allerede som lærerstuderende var Sabahattin Ali en aktiv digter. I studietiden udgav han sammen med nogle venner en lille avis, som indeholdt historier, digte og andre skrivelser. Det var i denne avis, Ali udgav sine første digte i 1924. Han var meget kulturelt interesseret, gik ofte i teatret og læste meget.

Som ung lærer blev Ali i 1928 udvalgt til at tage til Tyskland og studere tysk sprog og litteratur. Under opholdet i Berlin begyndte han at læse meget russisk og tysk litteratur. Især den tyske romantisme påvirkede hans skrivestil meget. Han måtte afbryde sit studieophold efter en uoverensstemmelse med en tysk medstuderende, som endte med en slåskamp. Efter dette ville den tyske stat ikke støtte hans ophold mere, og han vendte tilbage til Tyrkiet. Her begyndte han at undervise på forskellige skoler og fortsatte med at skrive og læse. Da han i 1930 kom ind på bladet Resimli Ay's redaktion med en af sine første noveller, var han ikke særlig bevidst om de politiske holdninger, han havde dannet sig i tiden i Tyskland, men novellen *En skovhistorie*, som omhandler nogle landsby-

beboeres kamp mod statens udnyttelse af den skov, de lever af, var dog umiskendeligt politisk og samfundskritisk. Tiden med de intellektuelle fra Resimli Ay og specielt socialisten Nazim Hikmet, fik Alis politiske bevidsthed til at vokse.

Dette var starten på en meget produktiv karriere som forfatter af både noveller, romaner og et enkelt skuespil samt som initiativtager til grundlæggelsen af forskellige blade. Hans aktiviteter blev jævnligt afbrudt af fængselsophold, det første grundet elevens anklager om, at han udbredte kommunistisk propaganda, og de senere hovedsageligt på grund af det, han skrev. Under sine fængselsophold skrev han videre og skabte sig også en større vennekreds i det socialistiske miljø.

I 40'erne var spændingerne mellem de højreorienterede og venstreorienterede i Tyrkiet meget udtalte. Ali stod midt i disse konflikter som repræsentant for den socialistiske fløj. Til trods for at han med sit tydelige ståsted som venstreorienteret blev forfulgt af de højreorienterede, fortsatte han sit politiske arbejde. I 1948 var den farlige tilværelse blevet for meget for ham, og han forlod sin kone og sin datter for at forsøge at flygte til Europa. Dette lykkedes dog ikke. Sabahattin Ali blev fundet dræbt ca. 5 måneder efter at han var taget af sted fra Istanbul. Det menes at den mellemmand, som skulle hjælpe ham over grænsen slog ham ihjel, og denne har da også i detaljer beskrevet, hvordan han gjorde det, men dette har ikke stoppet spekulationerne om, at den tyrkiske efterretningstjeneste stod bag.

Tilbage er en stor samling værker med varierende temaer, dog med det til fælles, at de tit er centreret om den lille mands dagligdag og hans forhold til systemet. Sabahattins noveller foregår både i fængsler, landsbyer og storbyer og aktørerne i dem er alt fra jordejere, soldater, musikere og prostituerede til tyve, fattige og helt almindelige mennesker. Vi ser scener med fest og ballade, død og sygdom, kærlighed og kampen om jord og vand. På grund af sin store spændevidde er Ali blevet rost for at skrive hele Tyrkiets historie, hans politiske

standpunkt taget i betragtning naturligvis med sympati for "den lille mand" og kampen mod systemet. Nazim Hikmet har udtalt, at Sabahattin Ali ikke var den første i Tyrkiet til at skrive om landsbybeboerne, deres liv og undertrykkelsen i samfundet – men han var den første i landet, som på en og samme tid skrev revolutionært, folkeligt, realistisk og med stor kunst om disse emner.

Novellen *Sicak Su*, *Varmt vand* blev udgivet i bladet Ayda Bir i 1936. Novellen er et fint socialrealistisk eksempel på Sabahattin Alis beskrivelse af nogle soldater magtudøvelse over for en fattig kvinde. Men historien krydres på samme tid med en form for surrealisme.

Sabahattin Ali

Varmt vand

To politisoldater ankom til landsbyens udkant i tusmørket, de steg af deres heste, gav tøjlerne til cafemedhjælperen, som kom løbende fra den anden side, og spankulerede ind i cafeen.

Der var ingen i landsbyens gader. Langt væk fra hørtes en trist kos brølen. Vinden vandrede med en let mumlen gennem piletræernes grene.

Skoven som dækkede den vestlige side af landsbyen bevægede sig som en lavt hængende flok skyer.

Efter politisoldaterne var gået ind i cafeen og havde vekslet et par ord med ejeren, gik de ud og direkte mod landsbyen. Alle husene forsvandt ind i mørket...

På den anden side af landsbyen nærmede de sig et lille hus på det sted, hvor skoven begyndte.

Det hørtes tydeligt, at de ikke ønskede at hæve stemmerne.

Da de kom til huset, som var omkranset af en hæk, stillede de sig på tæer og kiggede ind ad husets vindue, hvorfra der kunne ses lys. Indenfor sad en kvinde på knæ og spiste suppe. Hendes hår, som var skilt i en masse små fletninger, hang ned

ad ryggen på hende. Hun kastede hele tiden stjålne blikke ud ad vinduet.

En af politisoldaterne sagde:

- Se, hvor svinets kone lader som om, hun ikke har hørt noget, hva'!

Den anden sagde:

- Det er fjerde gang, vi kommer. Vi har stadigvæk ikke fanget nogen. Men lad os nu se, Ismail er her sikkert heller ikke denne gang!

De sparkede havelågen op og gik ind. Den ene gik ud i baghaven. Den anden bankede på døren.

Indenfor sås ingen tegn på aktivitet. Det eneste, man kunne høre, var kvindens kjoles tre skørter, der raslede, idet hun nærmede sig efter at have rejst sig fra gulvet. Lidt efter hørtes der inde bag døren en frisk stemme:

- Hvem er det, spurgte hun.

- Åben... Vi leder efter Ismail!

En slå blev slået fra og kvinden åbnede døren:

- Værsgo at lede, Ismail er ikke i huset. Jeg sagde det sidste gang, I kom: Ismail har ikke været her siden foråret. Det er vel fire måneder siden!

- Hold kæft, vi har været her i to dage, vi har fået besked, råbte politisoldaten.

Kvinden sagde med en blød stemme:

- Det er løgn, min herre, løgn! Siden Ismail begik forbrydelsen, er han ikke blevet set på disse kanter. Hvem ved, hvor han er gået hen? Måske er han død i bjergene!

Politisoldaten åbnede linnedskabet, væltede sengetøjet ud og kiggede sig til sidst omkring.

Huset bestod kun af dette ene rum og en gang. I gangen var der en olivenkrukke og et skærebræt samt et par ting, som det ikke var helt klart, hvad var til. I værelset, som var temmelig stort, lå der i den ene side en madras, og i det ene hjørne lå en åben koran.

Politisoldaten, som først og fremmest ville gøre sit arbejde or-

dentligt, nærmede sig kvinden:

- Se på mig, Emine, sagde han. - Stop benægtelserne. Du har vel forstået, at den knægt ikke kan være dig til nogen glæde nu. Staten giver ham dig ikke tilbage. Han vil komme til at betale for det her. Hvad pokker skal du have medlidenhed med en vild morder for? Men du vil vel sige, at han ikke slog manden ihjel for sjov, men for at beskytte sit eget liv. Ok, hvad vil det i så fald sige, hvis han er gået op i bjergene? Har staten ingen love? At den unge mand, han slog ihjel, var en herremands søn, betyder ikke, at de æder ham! Han vil få den dom, han fortjener, afsone den og komme ud igen. Jeg siger dig, hold op med at beskytte ham, fortæl os, hvor han er, og hvor han flygter hen i aften. Se, du er ung. Gør ikke livet surt for dig selv... Kom nu, Emine, sig det nu, Ismail var her lidt tidligere, ikke? Hvem gav besked om, at vi var kommet?

- Jeg har jo sagt det, men I bliver ved! Jeg har ikke set Ismail i fire måneder!

- Emine, dette kommer til at ende grimt. Vi kommer her heller ikke for sjov, kaptajnen skælder os ud; hvis vi også denne gang går uden at fange ham, giver han os en ordentlig omgang. Hvem ved, hvilken politistation på hvilken bjergtop, han sender os til!

Kvinden så frem for sig og var stille.

Politisoldaterne så på hinanden.

Så stillede de sig ved siden af hinanden og hviskede et par ord.

- Mon hun taler sandt, sagde den ene.

- Nu forstår vi...!, sagde den anden med et lusket smil og vinkede med hånden som for at vise at han var dygtig til sit arbejde.

Så vendte han sig mod kvinden:

- Åben det der!, råbte han og pegede på en lille trædør i rummets ene hjørne.

Efter at have tøvet et øjeblik gik hun derover og drejede træhåndtaget og åbnede hurtigt døren helt. Det var et lille

badeværelse.

Der var ingen derinde. Den anden politisoldat kiggede med spørgende øjne på sin kammerat.

- Og hvad så nu, mumlede han.

- Hold kæft!

Han nærmede sig badeværelset, hvor der var en sodet gryde og en lille træskammel og puttede sin hånd ned i gryden. Så trak han den hurtigt til sig, som om han havde brændt sine fingre.

- Hvad skal dette varme vand bruges til?, spurgte han.

- Ingenting!...

- Kan det passe? Et vidende, ubehageligt grin bredte sig på hans ansigt.

Kvinden mumlede rødmende:

- Jeg skulle til at tage et bad...

- Var der ikke tid i løbet af dagen? Hvem tror du, du narrer? Hvis din mand ikke er her, hvorfor gør du så varmt vand klar her ved nattetid?

Så vendte han sig mod sin kammerat:

- Det er den sikreste metode!, sagde han. – Når jeg kommer til en eftersøgts hus, kigger jeg allerførst i badeværelset!...

Pludselig greb han kvindens arm, trak i den og råbte:

- Nu betaler det sig ikke at nægte noget! Sig så, hvor Ismail er? I forhold til, hvor varmt vandet er, må han lige være flygtet. Han er ikke langt herfra. Bare vent, hvis du ikke siger det!

Kvinden, der blev bleg, og som prøvede at få sin arm fri, sagde med rystende stemme:

- Jeg ved det ikke!

Så slap politisoldaten hurtigt kvindens arm og begyndte at vandre rundt i rummet. Kammeraten stod lænet op ad en væg og betragtede kvindens bryst, som hævede og sænkede sig hastigt.

Politisoldaten, der vandrede frem og tilbage, stoppede pludselig, kaldte den anden hen til sig med hånden og sagde med en stille men for kvinden hørlig stemme:

- Hvis Ismail ikke er langt væk, og han ikke kommer og overgiver sig til os, mon så ikke han vil komme og beskytte sin kones ære? Og så tilføjede han med en endnu lavere stemme:

- Jeg griber fat i Emine og smider hende på måtten. Hvis hun råber, og selv om hun så ikke kalder på Ismail, dukker han op inden længe. Så venter du ved døren, og så fanger du ham død eller levende... Hvis hun ikke råber... Hej, hva' så... Så kan du også tage en tur!...

Kvinden var blevet helt bleg og rystede. Hun bed sig så hårdt i underlæben, at den blødte. Hun kiggede til begge sider. Udover de fire vægge og de to politisoldater var der ingen ting.

Den soldat, som lidt tidligere havde kigget på det varme vand, fik skinnende øjne, tog fat om kvindens håndled og trak hende hen til væggen. Den anden soldat tog sin pistol i hånden og gik udenfor.

Men hverken den ene eller den anden kunne få et ord ud af kvinden. På trods af alt skreg hun ikke en eneste gang, og hun kaldte heller ikke på hjælp.

Et øjeblik senere, mens soldaterne tog deres geværer på skuldrene og forlod huset med en sød træthed i ansigterne og en let bekymring indeni, gled Emine langsomt ud bag dem. Hun kravlede langs hækken og forsvandt ind i skoven.

Ismail, som havde ventet på morgenen mellem buskene langt væk, så at lyset stadig brændte i huset, selv om morgengryet var kommet. Han mavede sig med en mærkelig sorg hen til huset og ind af den halvt åbne dør. Rummet var et syndigt rod. Lampen, som næsten ikke havde mere olie, kæmpede spruttende for at brænde. Der var ingen.

Ude foran døren fløjtede han. En fjorten-årig dreng kom løbende nede fra landsbyen, mens han så sig omkring. Ismail sendte ham med det samme ned til cafeen.

- Hvad skal jeg gøre, hvis soldaterne har taget Emine, tænkte han. Men drengen, som vendte tilbage en halv time efter,

sagde, at soldaterne var steget til hest midt om natten og var reddet mod byen uden at tage nogen med.

Så ledte han efter Emine sammen med et par af folkene inde fra landsbyen. De spurgte i alle huse og gik rundt i skoven:

-Emine, pige...Hvor er du?, råbte de.

Men hverken denne dag eller senere kom der nyt om Emine.

Søren Hebbelstrup

National identitet i yemenitisk prosa¹

Den store yemenitiske litterat 'Abd al-'Azîz al-Muqâlih formulerer i sine *Yawmiyyât* fra 1972 hele den yemenitiske litteraturs problem som stadig gælder i dag:

*Hvem skriver jeg for, spørger forfatteren; og hvem tegner jeg for, spørger kunstneren. Og forfatteren og kunstnerens svar mødes i samme pointe: at de skriver og tegner for folket. Men hvem er folket? Er det disse klynger af folkemængder lidende under de daglige pligters byrde? Er det disse øjne som ikke adskiller bogstaverne i ordene, og ikke kan skelne mellem farverne eller linjerne?*²

Den yemenitiske forfatter som ønsker at påvirke samfundet, står overfor en stor forhindring i fattigdom og dårlig uddannelse. For beskueren kan det endda virke omsonst at lave kunst i et land som Yemen, når uddannelsesniveaue er så relativt dårligt, fattigdommen er så stor, og moderniteten generelt ikke har slået igennem i landet og har skabt et behov for en moderne kunst. Endnu mere kan det undre, at nogen vælger at skrive i moderne prosagenrer.

Denne artikel analyserer et eksempel på, hvordan en roman af en af de mest kendte yemenitiske prosaister forsøgte at påvirke samfundsdebatten og nå ud til det yemenitiske folk.

Romanen *De Dør Fremmede*

Teksten

Forfatteren er Muhammad. 'Abd al-Wali, og romanen er skre-

1. Artiklen er et tilpasset uddrag fra mit speciale "Moderne Yemenitisk Prosa... om litteraturens rolle i opbygningen af national identitet." Den valgte tekst er den ældste af de tekster der indgår i specialet.

2. 'Abd al-'Azîz al-Muqâlih, 1978, s. 143.

vet ca. 1965. Forfatteren er yemenit født i Etiopien af en ab-bysinsk mor og en yemenitisk far. Han levede en stor del af sit liv i eksil, blandt andet i Moskva, hvor han stiftede bekendtskab med de store russiske forfattere, især Tjekhov. Han har fået fem værker; 3 novellesamlinger og 2 romaner, heraf den ene ufuldendt, udgivet i Beirut i løbet af '60erne og '70erne. Iflg. Muqâlih blev de dog skrevet noget tidligere.

De Dør Fremmede er en skildring af yemenitters liv i eksilet i Addis Ababa. Den er samtidig en kommentar til de diskussioner, som pågik i tiden op til '62 revolutionen, i *Harakat al-Ahrar al-Yamaniyyiin* (Free Yemeni Movement eller FYM).

Referat af romanen

Denne korte roman på 6 kapitler beskriver en mand, 'Abduh Sa'îd (Abduh Said), som emigrerer fra en uspecificeret yemenitisk landsby for at finde velstand i Addis Ababa i Etiopien.

Første kapitel introducerer hovedpersonen. Han ejer en lille kiosk i Siddist Kilo-kvarteret i Addis Ababa, hvor han har boet i 12 år. Han er en altid venlig og smilende mand. Kunderne holder af ham og foretrækker hans ydmyge kiosk frem for hans armenske nabos mere fornemme etablissement. Dog er han tit genstand for hån og fornærmelser fra indbyggerne, som det er normalt for yemenitterne i Addis Ababa.

Han er renlig, tilsyneladende gudfrygtig og plejer sin lille have møjsommeligt. Desuden er han en "rigtig mand", han flirter hyppigt med de kvindelige kunder, hvoraf nogle ernærer sig som prostituerede, og han har været i lag med mange af dem. På det tidspunkt vi møder ham, har han netop udfærdiget sin "plan", som vi senere finder ud af er at rejse hjem til landsbyen i Yemen. Der går rygter om, om han skulle være far til en del af de børn, som plejer at flokkes om hans kiosk. Hans kunder og kvarterets indbyggere kender ikke hans baggrund, så der er mange mere eller mindre fantasifulde gæt på, hvordan han er havnet i Siddist Kilo; men den sande

historie holder han for sig selv af praktiske grunde:

Han tog af sted fra landsbyen i Yemen først og fremmest af ærgerrighed. En anden mand fra landsbyen var vendt stenrig hjem fra Etiopien, så da Abduh Said's søn kom over til ham med en stor håndfuld etiopisk slik og frugt og spurgte "Far hvorfor henter du ikke også sådan noget til mig?", tog han sin beslutning. Hans fader ville gerne have ham til at blive "for jordens skyld"; men han rejste af sted og efterlod sin kone og sit barn til at passe på jorden og huset. Så arbejder han hårdt i mange år, og for de penge han sender hjem får han købt en grund og bygget et flot hus via mellemmand i landsbyen. Nu er hans plan lykkedes, han er steget op i det hjemlige hierarki og ejer "den jord hvorfra han som barn stjal æbler". Her beskrives hans kone kort, han tænker ikke meget på hende, men hun fremstår altid for ham som ren (*tâhir*).

Derefter introduceres historien om en kvinde Taito, som han har haft en affære med da hun var ung, og som derefter er endt i prostitution.

I kapitel to opsøger Taito Abduh Said og fortæller ham at et af Abduhs mere nylige kvindelige bekendtskaber er død og har efterladt sin (og Abduhs) søn, som derfor mangler en værge. Hun håner ham for ikke at bekymre sig for sin søn, og spørger "Findes der et sted [i dig] en følelse, man kunne kalde faderskab?". Men Abduh Said kan ikke elske sin uægte søn, han længes efter sin rigtige søn i Yemen. En "horeunge" (*zanwa*) er ikke en søn, bedyrer han. Han bliver grebet af et anfald af selvmedlidenhed, hvor han spørger sig selv, hvorfor han "piner sig selv" i Addis Ababa, når det rene skønne liv venter ham i landsbyen i Yemen. Det lykkes ikke for Taito at overtale ham til at påtage sig faderskabet, og det ender med at hun stikker ham en lussing og går ud i vrede. Lussingen smerter ham mere på grund af den ydmygelse der ligger i at blive slået af en kvinde: "Jeg, en mand, en Yemenit, skal finde mig i dette... sandelig, han skulle få hævnovre denne kvinde".

I kapitel tre bliver en ny person introduceret: Taito går nemlig til Hr. Amin, endnu en eksilyemenit, som fungerer som *'âlim* (religiøs autoritet) for det muslimske samfund i Addis Ababa. Han lever som eneboer, og folk kommer til ham med religiøse og verdslige problemer. Som det er typisk for 'Abd al-Walis personkarakteristikker introduceres han igennem nogle underholdende anekdoter og rygter, som borgerne i kvarteret fortæller om ham. De fortæller blandt andet om hans intime forhold til Gud, hvor nogle mener at en engel personligt bringer ham mad hver uge.

Taito bønfaller nu Hr. Amin om at bruge sin indflydelse til at overtale Abduh Said til at acceptere sit faderskab. Hun er selv kristen og "synder", som hun siger, men forsværer sig med at barnet er et uskyldigt offer, og "vi er alle mennesker". Han accepterer mod at Taito til gengæld skal opgive sit erhverv, hvilket hun accepterer. Hr. Amin sender nu bud efter en anden vigtig person i det eksilyemenitiske samfund, al-Hâj. Amin bilder al-Hâj ind, at Gud personligt har udvalgt ham til at ordne problemet, og al-Hâj går glad og stolt til opgaven. Her følger en beskrivelse af al-Hâj. Han er en veteran fra 1948-revolutionen og en meget rig mand, som hjælper FYM-bevægelsen, "men ikke rigtig tror på den". Han mistede troen på bevægelsen, da 1948-revolutionen gik i sig selv.

I kapitel 4 følger vi nu al-Hâjs færd. Han søger assistance hos en anden af de trofaste FYM-folk i byen, Salih Saif, og på vejen til Abduh Saims hus diskuterer de to forskellige moralske spørgsmål som angår eksilyemenitterne. Salih Saif beklager at næsten alle yemenitterne i Addis Ababa har gjort sig skyldige i hor, og de fleste drikker også vin ind imellem.

Så følger al-Hâjs diskussion med Abduh Said selv. Abduh Said er stålsat på ikke at påtage sig ansvaret for barnet; han har som nævnt planlagt at tage hjem snart, og et uægte barn er ikke det, han drømmer om at have med hjem i bagagen. Al-Hâj prøver at appellere til Abduhs moral som muslim, men denne undskylder sig blandt andet med den lom-

meteologi at det er Gud som har skabt barnet, så lad ham tage sig af det. Så prøver al-Hâj at henvise til solidariteten med andre eksilyemenitter, og at det vil skade hele det yemenitiske samfund, hvis han ikke tager ansvaret, men igen uden held. Al-Hâj må forlade Abduhs hus med uforrettet sag. Abduh opsøger tyngtet af de nye bekymringer en af sine elskerinder. Hun byder ham vin, og han bliver optændt af moralsk indignation og irttesætter hende med henvisning til sin religion.

I kapitel 5 går al-Hâj tilbage til Hr. Amin og forklarer, at der desværre ikke var noget at stille op med Abduh Said, glad for at det er overstået. Hr. Amin beslutter, at Gud nok skal give Abduh Said sin fortjente straf, og så befaler han al-Hâj at tage barnet til sig. Al-Hâj er ikke meget for dette, han går hjem og klager sin nød for sin sekretær, der her bliver introduceret som den sidste væsentlige karakter i romanen. Sekretæren, som selv er uægte barn, håner al-Hâj for ikke at tage ansvaret på sig. Al-Hâj er jo engageret i Yemens frihedskamp, og sekretæren foreslår at opdrage barnet til en rigtig revolutionær.

Her får vi så et indblik i sekretærens tanker. Han spekulerer over sin fremmedhed, som han føler i Etiopien, men som han ved han også ville finde, hvis han tog til Yemen. Han har ikke meget tilovers for de revolutionære yemenitter i Etiopien. Det eneste de har bedrevet er at glemme deres religion; deres "råb er tomme og meningsløse", siger han. Sekretæren tilbyder til sidst at tage og opdrage barnet, med den tanke at han vil opdrage ham, ikke bare til en revolutionær for Yemens sag, men også til at revanchere de uægte børns lidelser – at blive en slags "bastardhelt". "Hvad ønsker du til gengæld?" spørger al-Hâj. "At du igen vender blikket mod virkeligheden!" svarer sekretæren.

Kapitel 6: Abduh Said vender hjem til sin butik, glad og forventningsfuld, fordi den sidste forhindring for hans tilbagevenden er ryddet af vejen. Samtidig er han begyndt for første gang at spekulere over de uacceptable tilstande i Ye-

men. Han lægger sig og tænker på Imamens skatteopkrævende soldater og siden på, hvordan hans liv bliver når han kommer hjem. Han drømmer om den anerkendelse, han vil få, og de lyse tider, han går i møde i det hele taget. Imens sætter hans stearinlys ild til nogle melsække, røgen udvikler sig og Abduh Said kvæles, mens han ligger og drømmer om rigdom og berømmelse. Han begravnes på en gravplads i Addis Ababa. Taito og de andre kvinder sørger, men da sekretæren ser Taito smile til sig på vejen væk fra begravelsen, "forstår han noget han ikke havde forstået før".

Historisk kontekst

Romanen foregår omkring 1960, mens den religiøse leder Imam Ahmad styrede Nordyemen. Nordyemen havde i første halvdel af 1900-tallet været et ekstremt underudviklet land uden brolagte veje, med næsten ingen læger og meget lav alfabetiseringsgrad. Det var dengang styret enerådigt af Imam Yahya hvis styre var fascistoidt og byggede på folks uvidenhed og dermed overtro og frygt for hans hellighed.

Sydyemen var i samme periode underlagt briterne som havde udvidet deres "Aden-protektorat"s råderum igennem kontrakter med stammer i det sydlige og østlige Yemen.

Fra '30erne organiseredes en modstand mod både briternes tilstedeværelse i syd og Imamens styre i nord i form af bevægelserne NLF (National Liberation Front) og FLOSY (Front for the Liberation of Occupied South Yemen) i syd, samt FYM (Free Yemeni Movement) i nord. Førstnævnte to bevægelser gjorde sig hurtigt gældende som en politisk enhed, mens sidstnævnte var en fællesbetegnelse for en løst sammensat gruppering af et antal organisationer og politiske partier. Det havde været vanskeligt for oppositionen i nord at organisere sig i et enkelt parti, da der var uenigheder om hvilket grundlag forandringerne skulle gennemføres på og hvor gennemgribende de skulle være. Deres fælles ambition

var en ændring af den politiske situation til en mere tidssvarende struktur med mere folkelig medindflydelse. Men nogle grupperinger foretrak stadig et imamat som styreform, mens andre arbejdede for en anden form for styre.

En del af FYMs kamp foregik bevæbnet i Nordyemens bjerge, eller fra skjulte celler i Nordyemen, og en del af mere diplomatisk vej. Bevægelsen modtog meget støtte fra yemenitter i eksil, bla. i Etiopien.

Imam Yahya havde siden midten af '40erne som reaktion på den folkelige modstand gradvist forsøgt at åbne landet udadtil med blandt andet adgang til radioer og uddannelser i udlandet. Lige meget hjalp det dog, for i 1948 blev han myrdet ved et paladskup. Kupmagerne blev denne gang drevet bort af Imamens søn, Ahmad, som så blev den nye Imam.

I '60erne skete de næste store omvæltninger i nord. Imam Ahmad døde i 1962. Hans søn Imam Mansur Billah Muhammad skulle efterfølge ham, men pro-egyptiske officerer under ledelse af Abdallah al-Salal tog magten og udråbte en republik. Situationen blev nu yderligere kompliceret af intern strid indenfor republikanernes rækker, angående forholdet til Egypten, mens royalisterne endnu ikke havde opgivet magten, og fik støtte fra Saudi Arabien i deres bestræbelser, hvilket resulterede i en periode med spredt kamp i tiden der fulgte. Situationen blev for så vidt afklaret i 1967, da både Saudi Arabien og Egypten tilbagekaldte deres støtte, og et republikansk råd blev indsat, hvilket førte til den første Yemenitiske regering.

I syd reagerede Storbritannien på oppositionen ved at love en tilbagetrækning. Denne blev fremskyndet af NLF, der i 1967 tog kontrollen over alle protektoratets delstater. I 1967 fik Sydyemen sin første præsident Qahtân al-Shabi; senere kom mere radikale kræfter til magten og gjorde Sydyemen til den første og eneste marxistiske arabiske stat. Den sydyemenitiske

stat tegnede i 1979 en 20-års kontrakt med Sovjetunionen, som herefter kom til at have en væsentlig indflydelse i landet.

'Ali 'Abdullah Salih overtog magten i Nordyemen i 1979 og har regeret lige siden med rimelig succes. Det lykkedes ham i hvert fald at gennemføre genforeningen af de to halvdele af Yemen i 1990 og derefter komme sejrrigt ud af magtkampen med den tidligere sydyemenitiske elite. Denne præsidents politiske linje er meget synlig og dominerende via medierne. Han har fra starten givet udtryk for et yemenitisk nationalistisk standpunkt, i den forstand at han har forsøgt at begrænse den splittelse som den stamme-baserede kultur er skyld i. Han fastholder magten uden store magtdemonstrationer, selvom hans efterretningstjeneste gør sit til at begrænse oppositionens aktiviteter. Han har dog gjort adskillige tiltag til demokratisering af samfundet i form af udbygningen af skolevæsenet for drenge og piger. Hans behandling af oppositionen sker også hovedsageligt med en indlemmelsespolitik, hvor han er kendt for at se til, at der altid er repræsentanter for alle grupper af dissidenter repræsenteret i parlamentet.

De vigtigste oppositionelle grupper er 1. diverse stærke stammer, 2. al-Islah, et religiøst funderet parti, 3. intellektuelle. Tidligere var kommunisterne fra det sydyemenitiske magtapparat en vigtig modstander, men de ser ud til at være blevet udryddet effektivt fra den politiske scene igennem '90erne.

Analyse af teksten

Analyser af de yemenitiske prosatekster er gennemført ved hjælp af Greimas' narratologi som han beskriver i *Sémantique Structurale* og *Du Sens* fra hhv. 1966 og 1970, og som bl.a. giver en struktureret beskrivelse af sammenhængen mellem det narrative forløb og den påvirkning, som teksten kan øve på semantikken i de koncepter, som teksten behandler.

For det første ser Greimas følgende niveauer i fortæl-

lende tekster. De tre nederste niveauer er de relevante for literaturanalysen.

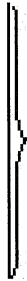
Fig. 1

(Overflade)
Fonetik

(Fonologi)

Morfosyntaks

(Semantik)



Semantik

Det figurative plan

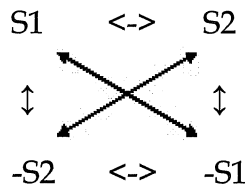
"Surface narrative grammar"

Det antropomorfe plan

Narrativ
(Dybdestruktur)

Det konceptuelle plan

Greimas baserer dernæst sin teori på den russiske strukturalist Prop og dennes aktantmodel. Derudover bruger Greimas den "logiske firkant", som han mener, at al semantik er opbygget efter. Det vil sige både narrative forløb og enkelte ord eller koncepter organiserer sig i firkanten:



Hvis S1 er subjektet i narrativen, er S2 anti-subjektet. S1 og S2 kan også repræsentere samfund vs. anti-samfund. -S1 er

S1's negation, den semantiske komplementærmængde til S1 eller "alt det der ikke er S1". Greimas mener nu, at et narrativt forløb består af et objekts bevægelse fra højre til venstre og fra venstre til højre i figuren. En bevægelse fra venstre til højre betyder objektets fjernelse fra en ideel udgangsposition og en bevægelse den modsatte vej altså en tilbagevendende til denne udgangsposition.

Denne bevægelse resulterer samtidig i nogle ændringer på det Greimas kalder "det konceptuelle plan" (narrativen udspiller sig på det antropomorfe plan), og det er her, at spørgsmålet om, hvilken "effekt" teksten har, bliver besvaret. På det konceptuelle plan ligger den basale modsætning, dvs. s1 og s2, mellem subjektet og objektet, som altså er eller bliver adskilt igennem narrativen, men kan blive genforenet, hvorved det koncept som subjektet repræsenterer, bliver beriget med de semantiske egenskaber som objektet repræsenterer.

Analyse ifølge denne teori går således ud på at definere det "narrative" objekt, og det narrative subjekt; altså at placere tekstens elementer på den logiske firkant, hvorved det er muligt at finde ud af, hvilke konceptuelle forskydninger som teksten præsenterer. Narrativet kan først beskrives "á posteriori" som Greimas siger, dvs. efter hele teksten er blevet gennemgået, så en overfladisk gennemgang og redegørelse for historien er en forudsætning for den narrative analyse.

Opbygning af romanen

Pladsmæssigt fylder diskussioner dels om barnet og dels om politiske forhold såsom eksilyemenitternes vilkår og situationen i hjemlandet ca. ligeså meget som beretningen om Abduh Sids prøvelser, så man kan antage, at de to forløb, diskussionerne på den ene side og Abduhs mission på den anden side, skal ses som romanens konstituerende dele.

Man kan anskue enten Abduhs udviklingshistorie

eller diskussionerne som det grundlæggende. Hvis det sidste er tilfældet, får romanen karakter af en rammefortælling.

Diskussioner

En liste over de vigtigste diskussioner er som følger:

1. (Abduh og elskerinde).
2. Abduh og Taito
3. Taito og Hr. Amin
4. Amin og al-Hâj
5. (al-Hâj og Salih Sayf)
6. a: al-Hâj og Abduh & b: Sekretær og al-Hâj

Diskussionerne danner en kæde, der begynder med Abduhs konfrontation med Taito, og hvis slutning til sidst er splittet op i dels en afgørelse af Abduhs moralske standpunkt og dels sekretærens konfrontation med Haj'en. Pkt. 5 er et slags intermezzo, hvor Abduhs faderskab slet ikke er på dagsordenen. Kæden af diskussioner har fællestræk med en sokratisk dialektisk fremstilling af et emne, hvor teser og antiteser fører læseren og diskussionsparterne frem til en større erkendelse af emnet. Derfor vil vi opstille diskussionen som følger:

1. Abduhs standpunkt: "Jeg påtager mig ikke faderskabet fordi JEG ikke vil og kan. Min fjerne men sande familie kommer først"
2. Taitos standpunkt: "Hvad med det lille barn, faderskab er faderskab uanset omstændighederne."
3. Amins standpunkt: "At frelse barnet er at redde ham og hans mor fra fortabelsen og at føre dem til Islam"
4. (Salih Saifs standpunkt. Vi er alle amoralske).
5. Al-Hâjs standpunkt: Stolt over at Gud har udpeget ham

til at frelse barnet, men er ikke meget for at gøre det selv! Gentager Amins religiøse argumenter, og tilføjer yemenitisk solidaritet. Det vil skade alle yemenitter. Senere, da han bliver overdraget ansvaret selv, gentager han Abduhs standpunkt: "Gud har skabt barnet, lad ham tage sig af det".

6. Elskerinden: Fristeren, den rene amoral. Hun er sin mand utro, hun frister Abduh med vin og kalder ham dobbelt-moralsk, når han ikke tager imod det. (For han synder jo alligevel med hende).
7. Sekretærens standpunkt: Han forbinder barnets skæbne med to ting: 1. Yemens frihedskamp. 2. Bastardernes identitetsproblemer. Med argument i disse ting tager han arbejdet på sig.

Deraf ser man at de mellemliggende led i kæden (pkt. 2 - 5), hvad angår udviklingen af argumentet, er parataktisk ordnet, altså ikke hypotaktisk som i en traditionel dialektisk proces. Der er ikke tale om en gradvis bearbejdelse og videreudvikling af emnet "Abduhs faderskab". Det lader til at emnet med andre ord forbliver statisk, mens personen, der diskuterer det, skifter.

Sekretærens stemme tager imidlertid i slutningen af romanen helt over, så han kommer til at fungere som en dommer over Abduh i spørgsmålet om barnet og om forholdet til hjemlandet; et indtryk der yderligere forstærkes af hans rettergangsrøst i diskussionen med al-Hâj mod slutningen.

et folk, som emigrerer fra sin jord, forråder den jord.

- Uretfærdigheden gør det let at flygte.

- Men den retfærdiggør ikke flugt.¹³

Abduhs skæbne

Abduhs død til sidst er tilsyneladende en afgørende hændelse i fortællingen. Den er åbenlyst knyttet til romanens titel *De Dør Fremmede*.

Kronologien for hændelserne op til hans død er: 1) Han unddrager sig ansvaret for sit uægte barn, og udrydder dermed den sidste forhindring for tilbagereisen. 2) Han mediterer over hændelserne og opnår den nye, uforløste bevidsthed om den politiske situation i Yemen. 3) Han opsøger elskerinden 4) Han dør mens han drømmer om sin fremtidige lykke.

Det markerede i forhold til almindelige emigrationshistorier er at hovedpersonen dør, før han når at vende tilbage. De omstændigheder, der knytter sig til denne død, er de ovennævnte, dvs. a) unddragelse af ansvaret (dette er det gennemgående spor i historien), b) færdiggørelsen af planen for tilbagereisen (dette er også gennemgående i hele historiens længde) c) ny bevidsthed som ikke følges op af handling (Hans manglende engagement i og solidaritet med hjemlandet fremgår flere steder, f.eks. i hans pragmatiske holdning til sin situation, hvor han definerer sin egen status i modsætning til og i konkurrence med sine medborgeres.), d) samvær med elskerinden (promiskuøsitet er et tema, hvor Abduhs omgang med talrige kvinder nævnes og i diskussionen mellem Salih Saif og al-Hâj) og e) drømmen om fremtidig velstand.

Disse fem spor konvergerer som forventet i slutningen og falder sammen med Abduh Said's død, og Abduhs død er derfor et egentligt antiklimaks. Den falder sammen med at alle øvrige forhindringer for hans hjemrejse er udryddede.

Hovedintrigen er Taito og al-Hâjs forsøg på at overtale Abduh Said til at tage barnet til sig. Det lykkes som bekendt ikke, men forsøget har alligevel to resultater. Dels giver diskussionerne Abduh Said en ny bevidsthed om den politiske situation i hjemlandet. Dels munder diskussionerne som nævnt

ud i en aktivering af sekretæren til kamp. Det afgørende ved transformationen i Abduhs bevidsthed, er at han ikke tager konsekvensen af den. Han fortsætter sin plan om at vende tilbage alligevel.

Er mellemmenneskelige konflikter ikke afgørende for handlingen, bidrager den indre dialog og spændingen mellem tesserne og antiteserne i stedet til at fastholde læserens interesse.

Personer

Abduh Said kan ikke acceptere noget ansvar på denne side af Bab al-Mandab (det stræde der skiller Yemen fra det afrikanske kontinent), fordi hans rigtige liv og alt, hvad han lever for, befinder sig på den anden side. Han undværer det meste af det han forbinder med et godt liv, nemlig social status, velstand og familie, og glæder sig ved tanken om sin fremtidige lykke. Han tager ikke mod sit uægte barn, fordi det ikke passer ind i hans utopi.

Abduh er helt uengageret i det politiske liv i hjemlandet. Efter diskussion med al-Hâj fortælles det, at han for første gang tænker på den politiske situation i hjemlandet.

Taito er dybt forelsket i Abduh Said, en forelskelse der vender sig til frustration og had, da han nægter at anerkende faderskabet til det uægte barn. Hendes argument angående barnet er, at Abduh Said i sig selv må have en faderfølelse, som dækker hans uægte barn, men som ikke er aktiv. Hun har en dobbelt interesse i, at han tager barnet til sig. Dels bekymrer hun sig om barnets fremtid, dels vil hun gerne selv have Abduh Said. Taito er Etiopier og har ingen tilknytning til Yemen.

Amin føler en ægte moralsk forpligtelse til at redde barnet og dets mor, og vender straks dette moralske standpunkt til han-

dling. Han har imidlertid ingen intentioner om selv at klare det manuelle arbejde. Amin er ikke aktiv i oprørsbevægelsen, men hjælper den indirekte ved at støtte eksilyemenitterne.

Al-Hâj bliver narret af Amin til at hjælpe med til at prøve at overtale Abduh. Han gør sig ingen moralske overvejelser om sagen, og gennem samtalerne med dels Salih Sayf og dels sekretæren fremgår det, at han ikke opfører sig moralsk i henhold til islams principper heller. Da han bliver pålagt at tage sig af barnet selv, vægrer han sig. Han tror på at Gud har udvalgt ham til at frelse barnet, men ikke mere end at hans dovenskab eller hensyn til sin sociale status overskygger den tro. Al-Hâj er en veteran fra revolutionen i '48. Nu er han holdt op med at tro på frihedsbevægelsen.

Sekretæren er den mest engagerede i barnets skæbne hvilket kommer af hans identifikation med dets bastard-status. Han tager i modsætning til Abduh konsekvensen af sin ideologi og tager arbejdet på sig. Sekretæren er ikke medlem af FYM. Der hentydes til, at han føler en tilknytning til Yemen; men han føler ikke, at han er i stand til at forenes med landet på grund af sin status af bastard. Det er i hvert fald hans idé om tingenes tilstand.

Narrativer

I fortællingens udgangspunkt opstilles den første kategori for narrativets udvikling, hvor Yemen sættes i modsætning til Etiopien. Hvis vi foreløbig kalder "Etiopien" for "eksilet" bliver denne kategori umiddelbart som en af følgende:

Den Umiddelbare: Yemen vs. Etiopien.

(-Etiopien vs. -Yemen)

I generelle termer: Fædrelandet vs. Eksilet.

1. narrative ytring: Bastarden

Noget andet som er en del af romanens kontekstuelle udgangspunkt er Abduh Said's savn, hans ønske om velstand, som for ham består af lige dele anerkendelse og rigdom. Velstand er for ham forbundet med et bestemt forhold for sin familie.

Abduh (S = subjekt) vil have Familie-Velstand (O = objekt). Hjelperen er Eksilet, Modstanderen er Taito/Barnet/de andre yemenitter.

Han er altså subjekt i en modal "faire" (F), jvf. Greimas, som ser således ud:

F: want/S: Abduh; O (Acquire; Velstand)

Herefter skal denne narrative enhed iflg. Greimas bestå i subjekts gradvise tiltagen sig de modale værdier, som ender med en faktisk tilegnelse af objektet, velstanden. Velstanden er i starten hos eksilet, og Abduhs første handling er at konfrontere Taito og de andre med deres modstand mod hans afrejse.

NU1 F: confront (Abduh <- -> Taito et al.)

Igennem denne konfrontation, dvs. deres strid om et objekt, bliver Abduh og Taito ifølge Greimas konstitueret som subjekter, dvs. som hhv. subjekt og anti-subjekt (vi mangler stadig at finde ud af, hvad Taito et al. dækker over, og om Abduh evt. er andet og mere end aktøren Abduh).

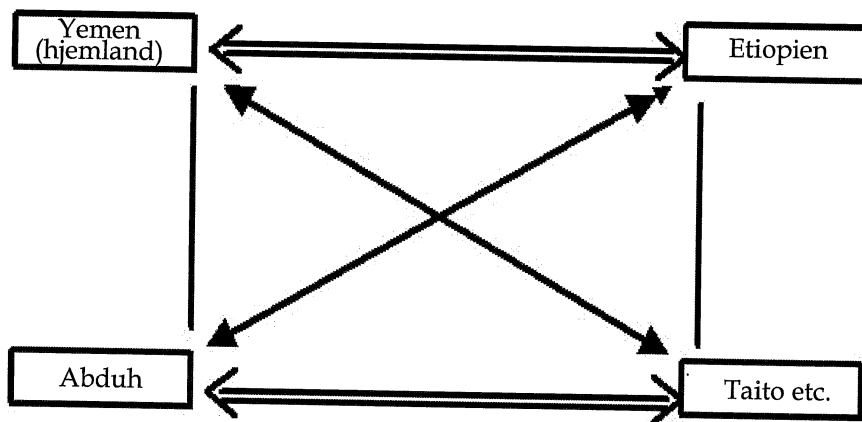
Abduh går sejrrig ud af konfrontationen, blandt andet igennem sin dominans over sine modstanderes bestræbelser, hvilket han blandt andet bruger den rige elskerinde til:

NU2 = F: dominate (d1<- ->d2)

(Domination ifølge Greimas svarer til en underliggende "orientated negation". Dvs. på figuren s1<- ->s1)

Ifølge den Greimas'ske terminologi implicerer den binære opposition Abduh <- -> Taito en anden opposition til at tage -d1, -d2's plads, og til at give de topos som værdi-objektet findes i. De to begrebspar (d1 - d2) og (-d1 - -d2) skal endvidere være konforme, og de to dikotomier skal stå i et forhold til hinanden tilsvarende det "umiddelbare" (specifikke) og det "dynamiske" (generelle). Så det er nærliggende her at kombinere vores initiale dikotomi med oppositionen Abduh/Taito, som følger:

Fig. A1)



Endvidere har vi bestemt at objektet er "familie-velstand". Ifølge Greimas' analyse når vi hermed frem til en beskrivelse af den første værditilskrivning.

Med andre ord: Familielykken er kommet i hænderne på "antihelten" Taito (i Abduhs øjne), som dermed forhindrer hans tilbagerejse. Familielykken er derfor i udgangspunktet væk fra Abduh.

Dette er de underforståede hændelser før historiens begyndelse:

$$F(d1 \rightarrow O \rightarrow -d1) \rightarrow F(-d1 \rightarrow O \rightarrow d2).$$

Resten af historien er så:

$$F(d2 \rightarrow O \rightarrow -d2) \rightarrow F(-d2 \rightarrow O \rightarrow d1),$$

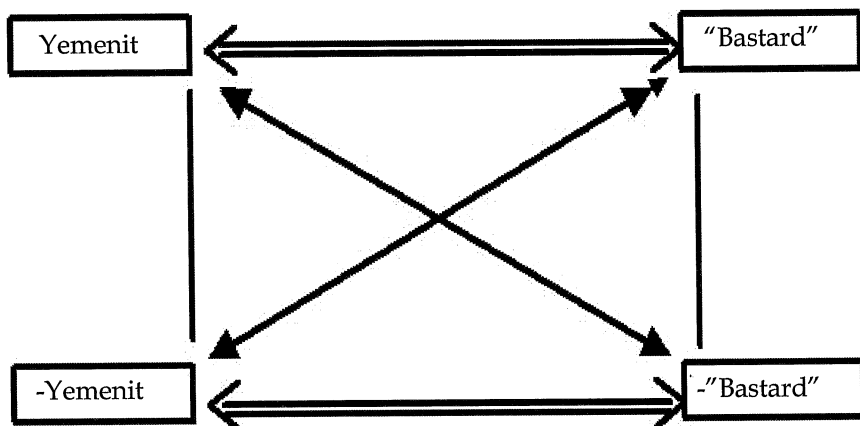
dvs. Abduh finder familielykken i Etiopien og bringer den hjem til Yemen.

Dette er et tydeligt narrativt spor; men det viser sig, at det kun er Abduhs narrativ; den idé der ligger under hans plan. Sådan går det som bekendt ikke i praksis.

En anden iagttagelse gik på at Abduh ser en opposition mellem sig selv og det urene i det uægte barn. Han ser sig selv som den rene yemenit, der er mandig, med en *tâhir* kone og ordnede familieforhold. Denne rene yemenit konfronteres herefter med et uægte barn. Han sammenligner dette barn med sit eget fjerne barn i Yemen og finder det uforeneligt med sit billede af sin familie og af sig selv som familiefar.

På det konceptuelle plan kan denne initiale modsætning opstilles som følger:

Fig. C1)



På det figurative plan er det uægte barn ligeledes objektet for en gennemgående konflikt. Den syntaktiske kontekst for dette objekt er markeret i forhold til normale historier i og med at den primære aktant prøver at støde det fra sig. Dette kan imidlertid forklares som en simpel spejlvending af overførselsprocessen (jf. Fig. A1).

F: (d2 -> O -> -d1) -> (-d1 -> O -> d1).

Man kan se det som en beskrivelse af, at Taito tager barnet fra Etiopien, og giver det til Yemen. Iflg. Greimas er denne påtagelse af værdien karakteriseret ved O, ensbetydende med en forening på det konceptuelle plan af disse to hidtidige modsætninger (Fig. C1). I denne analyse er resultatet en forening af "Det yemenitiske" med "Bastard-kvaliteten". (Abduh har jo sørget for at opstille den begyndende modsætning mellem "Yemenitten" og "Bastarden" igennem sin beskrivelse af "Den Yemenitiske mand" som "ren, ædel, kvinden der er *tâhir* etc.).

Denne bastard-kvalitets eller bastard-sememets morfologi⁴ bliver så det næste interessante at undersøge. Der er to aktører der udtrykker bastard-sememet i historien: **Sekretæren**, der siger at han selv er blandet/uren, og **barnet**, som vi ved er søn af den prostituerede. I denne analyse kan det se ud til at der er tale om isotopi mellem de to størrelser. Sekretærens bastard-status kommer nemlig først frem til overfladen, da han beslutter sig til at tage barnet til sig. Derfor kan vi antage, at denne hans kvalitet blot er en overdeterminering af objektet (barnets bastard-kvalitet).

Hvad er så de kvaliteter der knytter sig til /bastarden/? Han er barn af en kristen og en muslim. Dermed kan hans morfologi potentielt indeholde en modstand mod ideen om

4. -> Semantik. Greimas bruger ordet "morfologi" for konceptets semantiske opbygning.

den "rene islam", der svarer til modstanden mod ideen om "den rene yemenit". Resten af beskrivelsen af ham er den programmerklæring, som sekretæren kommer med, efter at have påtaget sig ansvaret for barnet. Denne udstråler aktivitet og praktisk handling og altså samtidig et forsvar for bastarderne. Først og fremmest beskrives han som "den nye Yemenit", der skal omstyrte det eksisterende system i Yemen:

Al-Hâj: "Du griner af den skæbne, som har ramt mig, og du har ret, for jeg har været dum!" Sekretæren: "Men hvorfor? I virkeligheden hjælper du med at frelse dit fædreland" H: "Hvad siger du?"

S: "Jo, du frelser et barn ved at gøre ham til en fjende af det herskende system i Yemen, ja du skaber en revolutionær, som i morgen vil ødelægge undertrykkelsen dér fuldstændig."⁵

Desuden er sekretæren valoriseret positivt. Om der er tale om en absolut afvisning af den racemæssige og religiøse definition af yemenitten og en bekræftelse af den (socialistiske) definition af en yemenit som den der bearbejder jorden, er ikke helt sikkert. Der kan også være mere specifik kritik af enkelte politiske aktører.

2. narrative enhed: Jorden

Samtidig med denne narrativ sker en anden udvikling som resulterer i endnu en værditilskrivning. I starten af romanen opstilles som nævnt en modsætning mellem al-mâl (Penge) og al-ard (Jord). (p. 28 i samtalen mellem Abduh og hans far):

- "...og jorden, Abduh?"

.....han ønskede at blive på grund af jorden (al-ard) og at rejse på grund af pengene (al-mâl)"

"Jorden" her betyder den konkrete opdyrkede jord, som familien er afhængig af, og som kræver manuelt arbejde. Imidler-

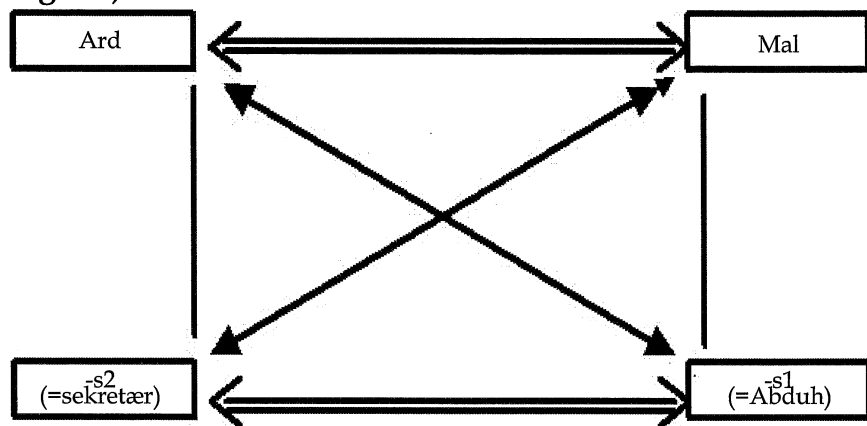
5. pp. 78-79

tid opstilles der et modsætningsforhold mellem denne jord og så al-mâl. De to muligheder opstilles som et dilemma for Abduh. Dette modsætningsforhold eksisterer ikke normalt, hvis jorden anskues i sin konkrete form som kilde til indkomst. Endvidere er "jorden" det eneste, der giver anledning til tvivl hos ham. Der står intet sted, at han ønskede at blive på grund af sin søn eller sin kone. Et ekko af den diskussion forekommer i sidste kapitel med sekretærens bemærkning: "Han har forrådt sin jord (*turba*), og derfor bliver han ikke begravet i den".

Det der forårsager modsætningen er Abduhs ønske om at være ansvarlig overfor sin familie, og hans loyalitet overfor "sin jord"; der passende korrelerer med at hans far er talsmand for det – hvilket giver et hint til den eksisterende forbindelse mellem /forfædre/ og /jorden/.

Vi har altså et nyt nøglebegreb og værdi-objekt "al-mâl" (Penge) som står i modsætning til "ard".

Fig. C2)



"Jorden" har tilsyneladende for fortælleren et selvstændigt værd, ud over hvad det har af praktisk værdi, en værdi der ligger på et symbolsk plan. Dette fænomen kan genkendes andre steder i forfatterskabet, hvor forfatteren har brugt or-

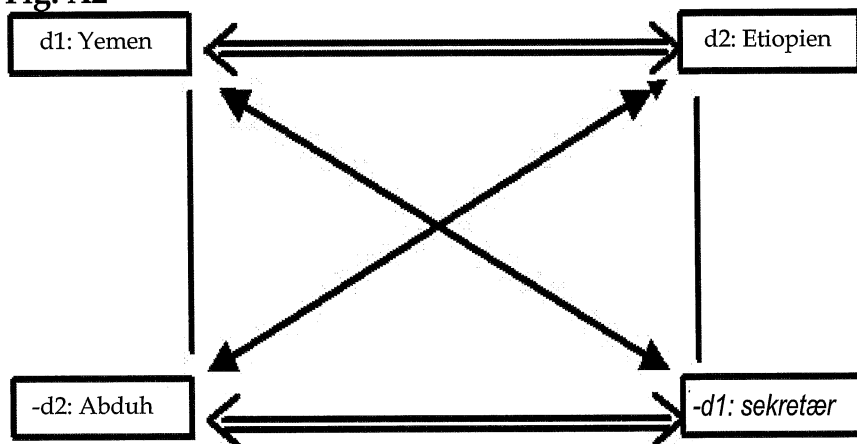
det "jorden" som nøglebegreb. For eksempel novellesamlingen *al-Ard yâ Salmâ*, hvor jeg støtter mig til 'Abd ul-'Azîz al-Muqâlih, som har analyseret noveller herfra (*Dirâsât*, pp. 161-162).

Det forhold må eksistere i et givet omfang for alle eksilyemenitter. Dilemmaet bliver aktualiseret og forstærket af den eventuelle ansvarsfølelse, de føler, men mange vælger altså alligevel at rejse udenlands, hvilket vi hermed tolker som et tilvalg af familieansvarligheden og et fravalg af det nationale ansvar.

Al-mâl (S1) og *al-ard* (S2) sættes tidligt i modsætning via Abduh Said's narrativ, og S1 dominerer følgelig S2.

Det antropomorfe plan:

Fig. A2



I udgangspositionen er *al-mâl* altså i Etiopien og *al-ard* er i Yemen.

Subjektet Abduh (-d2) ønsker *al-mâl*. (Modsvares i en skyggenarrativ af subjektet sekretæren (-d1), som ønsker *al-Ard*).

Al-mâl er i starten i Etiopien. Abduh ønsker at føre det til Yemen:

Den første handling, der kan tilskrives Abduh, er i Greimas' terminologi en erhvervelse af modal-objektet *know*. Dette manifesteres gennem hans gennemtænkte plan, der skal fjerne forhindringerne for at føre objektet til Yemen. Denne erhvervelse af viden følges imidlertid ikke af det logiske næste skridt, planen føres aldrig ud i virkeligheden, og fortællingen er for så vidt uforløst.

Forløsningsen kommer, når man kigger på Abdus negativ-subjekt og *al-mâls* negativ-objekt. Hvis vi placerer sekretæren som negativ-subjekt på det konceptuelle plan, overfor *al-ard*, som vi allerede har benævnt *anti-mâl*; får vi en syntaktisk "faire" på følgende formel:

F. want (S: Sekr. O: Know (O: Be-able (d2 ->O (al-ard) -> -d1))).

Sekretærens meditationer over sine mulige handlinger og hans vending af den problematiske situation til sin egen fordel bliver dermed lig med en erhvervelse af modalobjektterne *want* og *know*. Dette følges af hans symbolske udtrædelse af al-Hâjs skygge og indtræden som A^{ab}, det handlekraftige subjekt. Dette er ækvivalent med en erhvervelse af modal-objektet *ability*. Endelig gør han så det hele handler om, han påtager sig ansvaret for barnet i dennes egenskab af en kommende forkæmper for det yemenitiske fædreland.

Som værditilskrivning har vi hermed (jvf. fig. C2):

F: (-d2 -> O -> d2) -> (d2 -> O -> -d1).

Abduh mister forbindelsen til jorden, som han dermed overgiver til eksilyemenitterne. Disse træder heldigvis i karakter igennem karakteren "Sekretæren" (-d1) som aktivt påtager sig ansvaret for "jorden" på en solidarisk og ansvarlig måde. Både /jorden/ og /bastarden/ bringes altså til sidst sammen hos sekretæren. Begravelsen af Abduh Said udgør en lille epilog til romanen, som samler de sidste løse tråde, og hvor

der antydes en begyndende romance mellem denne sekretær - som altså er locus for både Bastard-værdien og Jord-Ansvars-værdien - og Taito. For at gøre en lang historie kort kan denne hændelse symbolisere sekretærens erhvervelse af den modalværdi (*know*) i en ny narrativ ytring, der skal føre ham til det sidste "element" han mangler, nemlig kærligheden i noget der ligner en kernefamilie.

Andre kategorier

Jeg har valgt at fokusere på ovenstående to narrative enheder, som jeg mener er de centrale spor i fortællingen. Der er selvfølgelig andre temaer, som bidrager til romanens "budskab" og til formuleringen af romanens fædrelandsbegreb: Indirekte bringes fædrelandsbegrebet frem igennem omtalen af flere aktivister fra FYM. Som nævnt var FYM på Muhammad Abd al-Walis tid den ene part i tidens væsentligste konflikt, så den har haft en fremtrædende plads i den offentlige debat. Denne repræsentation af fædrelandet kunne man kalde "fædrelandet som politisk projekt." Dette begrebs morfologi bliver tydeligt gennem kæden af diskussioner. De vigtigste dichotomier i den diskussion er: Eksil vs. Forbliven; Passivitet vs. Handling og Religiøs moral vs. Politisk moral.

Eksil vs. Forbliven behandles i samtalerne mellem al-Hâj og sekretæren og al-Hâj og Salih Sayf, samt sekretærens afsluttende monolog/tale til drengen og forbindes hver gang med tale om moralske spørgsmål.

Passivitet vs. Handling er som dikotomi allerede nævnt i forbindelse med gennemgangen af romanens stemmer. Det er sekretærens vigtigste pointe i kritikken af al-Hâj's påståede revolutionære engagement. Den konkrete modsætning i romanen er den mellem eksilyemenitternes aktiviteter og en effektiv kamp, som iflg. Sekretæren må foregå i hjemlandet.

Dikotomien afspejles i øvrigt i Abduh Said's liv og hans utopiske drømme som nævnt.

Religiøs moral vs. Politisk moral. Denne dikotomi skal tages med som en del af struktureringen af fædrelandet, fordi den gennemgående forbindes strukturelt med de fædrelandsrelaterede diskussioner. Det nævnes flere gange, at eksilyemenitter har en dårlig moral, dvs. de hører og drikker vin. Dertil kommer sekretærens erklæring om, at det eneste al-Hâj og hans slags har bedrevet er at glemme deres religiøse værdier.

I moralsk forbindelse er samtalen mellem Abduh og elskerinden vigtig. Her afsløres Abduhs forståelse af muslimsk dyd, hvor han anser vin som indbegrebet af muslimsk amoral, mens hor ikke er relevant.

Barnet kan desuden opfattes som en metafor for fædrelandet. Al-Hâj's reaktion på ansvaret for barnet er næsten identisk med sekretærens kritik af hans og de andre FYM-folks kamp for fædrelandet. I begge tilfælde fremhæves hans dobbeltmoral og hans urealistiske anskuelse af problemet.

Endelig har barnet tilsyneladende også en funktion som synekdoke for fædrelandet. De afsluttende to sætninger er en kilde til denne forståelse: Her hedder det:

Da han så kvinden og barnet bevæge sig i retning af ham smilede han sørgmodigt. Han forstod noget han ikke før havde vidst.⁶

Yderligere forklaring kommer der ikke, så det fremstår som en gåde. Hvilken forståelse er det han er nået frem til? Et svar kunne have noget at gøre med "familie". Han bliver bevidst om, at kernen i problemet - og det som går op for ham, som bl.a. al-Hâj ikke forstår - er, at familien er den primære genstand for ansvarsfølelse. Hvis man således ser barnet som et

6. p. 97.

synekdokisk billede på familien, kan man måske bedre forstå at Abduh Said gennemgående fremstilles sympatisk. Hans manglende ansvar for barnet skyldes jo netop ansvaret for sin egen familie i Yemen.

Linjerne fra fædrelandet til barnet er altså: den metaforiske, den konkrete og den "dobbelte synekdoke" hvor barnet er en synekdoke til familien og familien er et synekdokisk billede på fædrelandets fundament. Endelig er nøgleordet i diskussionen af barnets skæbne "ansvarlighed" så det begreb kan vi overføre på repræsentationen af fædrelandet.

En oversigt over elementerne bliver så den følgende:

Jorden

Bastarder

Religiøs moral vs. Politisk indsats

Eksil vs. Forbliven

Passivitet vs. Handling

Drømmeren vs. Praktiker

Familie

Ansvarlighed

Sådan ser altså en beskrivelse af morfologien for "fædrelandet" ud, som det præsenteres i denne roman. De to vigtige kategorier er Bastard/renbyrd kategorien samt Ansvarlig/uansvarlighed kategorien, som er blevet analyseret som værdi-objekter, resten af kategorierne indgår i de forskellige sidenarrativer, som romanen indeholder.

Valorisering

Romanen har flere stemmer og sympatierne er ikke ensidige. Nogle enkelte forholdsvis klare sympatier skal dog nævnes.

Abduh Said er den person, der i romanen "dør fremmed", så læserpersonens øvrige sympati taget i betragtning, kunne man forvente, at han skulle være genstand for den primære antipati. Det interessante er her, at han

gennemgående fremstilles som en sympatisk figur. Han er ganske gudfrygtig, en hårdtarbejdende mand, og vigtigst af alt, folk(et) holder af ham! Ikke bare de mange kvinder, som han har stillet tilfreds, men folk i almindelighed, som det fremgår i den indledende beskrivelse. Den ene mulige forklaring på dette er nævnt ovenfor.

En anden forklaring kan søges i, at han ikke kan ses som hverken helt eller skurk, men som den mere moderne karaktertype "antihelten". Han er en individualist og en lykkeridder, hvis største håb til de store politiske spørgsmål er, at de går uden om ham og hans familie.

Taito beskrives hovedsageligt sympatisk. Hendes følelser for Abduh bliver tit fremhævede som kærlighed blandet med had, og hendes handlinger er gennemgående emotionelt begrundede.

Sekretæren er også sympatisk. Dels på grund af hans offerrolle, dels på grund af det uegennyttige standpunkt, der dominerer hans holdninger.

Omvendt er al-Hâj i hovedsagen usympatisk, selv om det ikke er helt entydigt: Hans vægelsind, naivitet og dobbeltmoral gør det vanskeligt at fatte sympati med ham i modsætning til Abduh Said, der ikke på noget tidspunkt gør sig illusioner om, at han har nogen gudgivet mission anden end den at gøre sig selv og sin familie rig.

Romanen rummer tilsyneladende en kritik af den dobbeltmoral, som man finder hos al-Hâj, og som giver sig udtryk både i hans forhold til barnet og til kampen for fædrelandet.

De religiøse værdier bliver hovedsageligt nævnt i forbindelse med karakterernes dobbeltmoral. Det religiøse er ikke en væsentlig del af sekretærens konkluderende tanker, og romanens sympati ligger på tværs af den religiøse holdning (Taito, som er kristen og synder, er alligevel sympatisk – Sekretæren er muslim og gudfrygtig og også sympatisk). Således gøres det religiøse ikke direkte til en del af projektet "fædrelandet". Den ene af de instanser, hvori det religiøse

indgår, nemlig "hor" gives en negativ værdi; men det kunne forklares med dets forbindelse til familieproblemet og behøver således ikke være en stillingtagen til fordel for religionen.

Konklusion

Abduh dør, fordi han ikke tager ansvar. Han dør af alle de ovennævnte grunde, fordi han ikke gør sine drømme til virkelighed, ikke gør sin religion aktiv, ikke engagerer sig på et dialektisk plan i sit lands affærer, og fordi han ikke tager ansvar for sit barns skæbne.

Det virker ikke tilfældigt at læseren i romanens sidste del befinder sig i Yemen, i Abduhs drømme. I en vis forstand *kommer* Abduh hjem, men historien fortæller os, at den, som er i Yemen uden at tage landets skæbne til sig og gøre den til sin egen, virkelig er en fremmed.

I gennem elementerne af tragedie fortæller historien os også, at vi alle dør, og det afgørende er, hvad vi har brugt livet til. Selv om Abduh vender hjem, er han alligevel ikke vendt hjem, i den forstand at han ikke er vågnet op til dåd, han har ikke påtaget sig ansvaret for og engageret sig i sit hjemland.

Resultat af analysen

Romanen forsøger gennem narrativens to spor at påvirke "morfologien" i koncepterne /Yemenit/ og /Jord/: Fædrelandet i Yemen knyttes sammen med en "bastardkvalitet", som er synonym med handlekraft og står i modsætning til en racebestemt og en religiøst bestemt overhøjhed. Det resulterende semem er determineret i modstand mod et "herskende" system, som ikke defineres nærmere, men som nok skal findes i den historiske kontekst (Imamatet, englænderne).

Et koncept, vi kalder "jorden", som også bestemmes til at være en del af "fædrelandsideen", forenes ligeledes igen med narrativen med "velstand" (*al-mâl*), som det ellers som udgangspunkt var i opposition til resulterende i et semem,

der består af [+jord]; [+velstand], og som i øvrigt konnoteres med bastardens kvaliteter som nævnt ovenfor.

Romanen bringer desuden nogle temaer op af moralsk karakter og kommer med nogle bestemte fordringer i forhold til det at drage i eksil, det at forholde sig passiv, og til temaer som hor og druk.

Om forfatterne

HEIDI LAURA, cand.mag. i Hebraisk fra Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet, og litteraturanmelder ved Weekend Avisen.

NAN JACQUES HANSEN, cand. mag. i Hebraisk fra Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet, og freelance oversætter.

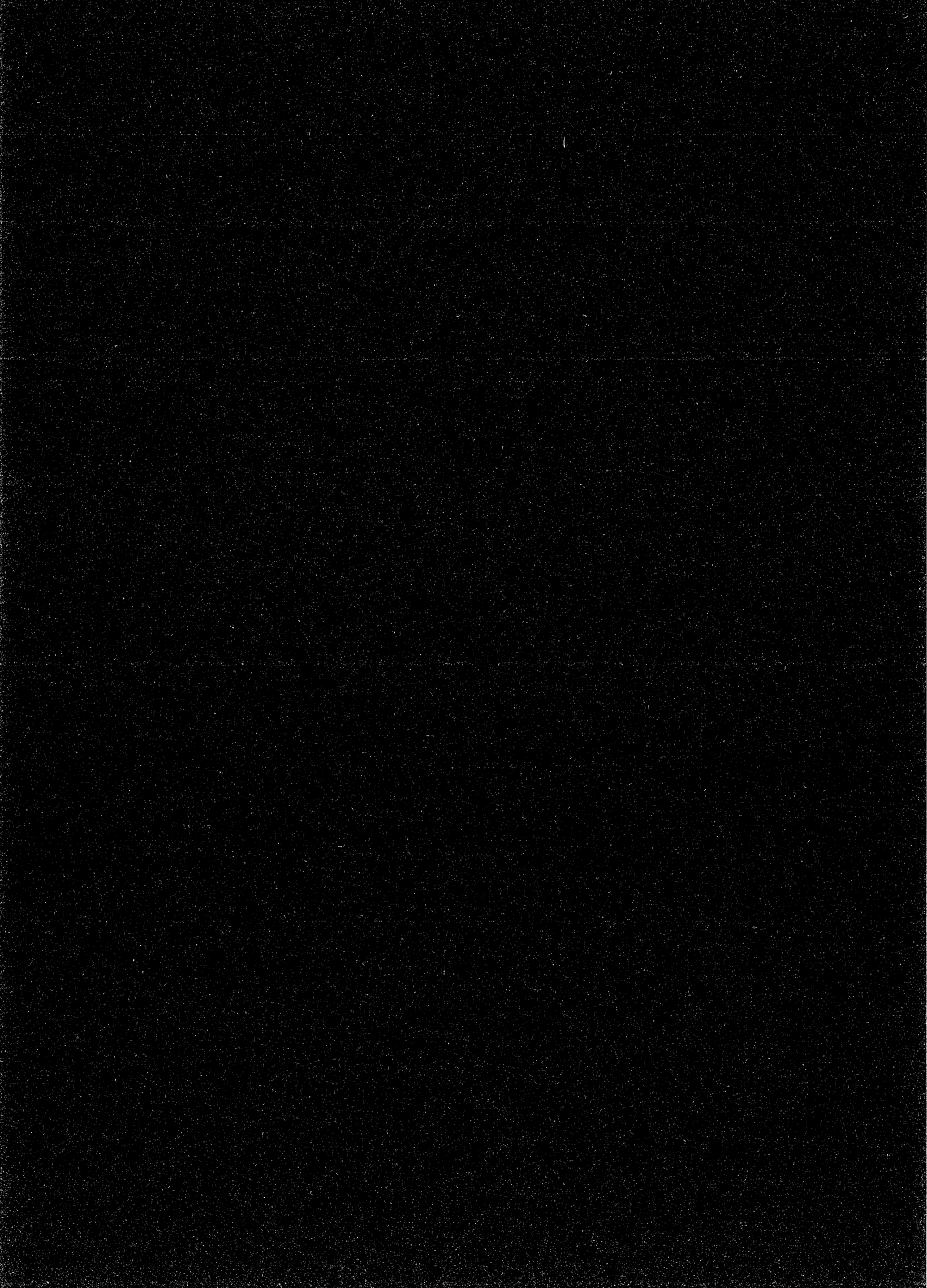
JAKOB FELDT, Ph.d.-studerende og amanuensis ved Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

HENRIK NIELSEN, M.A.-studerende (arabisk) ved Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

AUSRA BAGDONAITE, M.A.-studerende (persisk) ved Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

NICOLINE SARIKURT, M.A.-studerende (tyrkisk) ved Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

SØREN HEBBELSTRUP, Cand. mag i arabisk fra Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.



ISSN: 1399-8311