

نقد

Naqd

Tidsskrift for Mellemøstens litteratur
Nr. 7 2006

Naqd. Tidsskrift for Mellemøstens litteratur. Nr. 7. 2006

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 Afdelingen
Snorresgade 17-19
DK-2300 København S
Fax +45 35 32 89 26

Tilrettelæggelse:

Morten Hecquet

Tryk:

Kopiservice/Grafisk, Københavns Universitet

Udkommer 1 gang per år

Løsnummer: 60 DKr + porto

ISSN 1399-8811

Indhold

Claus V. Pedersen <i>San‘atizâde’s Majma‘-e Divânegân</i>	3
Eva Lucie Witte <i>Shafi‘i Kadkani</i>	15
Wolfgang-E. Scharlipp <i>Spørgsmålet om, hvem der skrev den første tyrkiske roman</i>	29
Martin Gleerup <i>Analyse af Nazli Erays "Monte Christo"</i>	41
Nevin Yücel <i>Milli Edebiyat</i>	63
Kerstin Eksell <i>Andalusiskt collage</i>	81
Kerstin Eksell <i>Hanan Mohedin</i>	91
Claus V. Pedersen <i>Persepolis I & II</i>	95
<i>Om forfatterne</i>	100
<i>Bidrag til Naqd</i>	101

San‘atizâde’s Majma‘-e Divânegân

"En forsamling af galninge", den tidligste litterære utopi i moderne persisk prosalitteratur

Jeg har tidligere i *Naqd*¹ introduceret den litterære utopi i moderne persisk litteratur. Her og andetsteds er jeg kommet for skade at antage, at Sâdeq Hedâyats novelle "S.G.L.L." (Serum gegen Liebesleidenschaft) fra 1933 er den første litterære utopi i moderne iransk litteratur, hvilket har vist sig at være forkert. Årsagen til at jeg opdagede min fejltagelse var, at jeg begyndte at interessere mig for en del af den iranske litteratur, som er blevet ekskluderet fra de moderne vestlige (og nogle iranske) litteraturhistorier. Det drejer som om et pænt udsnit af prosalitteraturen fra omkring 1918 til omkring 1945, der er rig på romaner og, i lidt mindre grad, noveller af den lidt "kulørte" slags. Disse romaner og noveller kvalificerer ikke som "moderne/modernistisk litteratur" i de fleste litteraturkritikers øjne (vestlige såvel som iranske), hvorfor, går jeg ud fra, de er forsvundet ud af en del af litteraturhistoriebøgerne. Ikke mindst fordi disse romaner og noveller var meget læste i samtiden (i modsætning til den "moderne/modernistiske litteratur"), satte jeg mig for at undersøge denne periodes litteratur nærmere – med interessante resultater til følge.

For det første opdagede jeg, at "populærlitteraturen" fra ca. 1918 til 1945 havde noget at tilbyde. Og for det andet opdagede jeg, at det første eksempel på en litterær utopi blev skrevet noget tidligere end Hedâyats novelle fra 1933.

Denne artikel vil præsentere den tekst, der – så vidt jeg ved – er den første litterære utopi i moderne persisk litteratur, nemlig ‘Abdol Hoseyn San‘atizâde Kermânis *Majma‘-e*

1. Nr. 4, 2002, p. 83ff. om Sâdeq Chubaks *Sang-e Sabur*.

Divânegân, "En forsamling af galninge", fra 1924. Dette vil blive gjort med en kort, indledende afstikker til Sâdeq Hedâyats novelle "S.G.L.L.". Derudover vil jeg forsøge at vise, at den ikke-modernistiske litteratur ("populærlitteraturen") fra det tidlige 1900-tal kan have et interessant budskab til os moderne læsere i 2006. Dette vil blive gjort ved hjælp af endnu en afstikker, nemlig til Sâdeq Chubaks litterære utopi, romanen *Sang-e Sabur* fra 1967 (se note 1).

Som nævnt i den tidligere *Naqd*-artikel går den litterære genre i hvert fald tilbage til Sir Thomas More's *Utopia* ('Utopia' betyder 'intetsteds') fra 1515, hvis man begrænser sin definition til litteratur, der udtrykker drømmen om et bedre og mere ideelt samfund på jorden set i et socio-filosofisk perspektiv. Et meget ældre stykke litteratur, Platos *Republikken*, kunne også nævnes. Hvis man også inkluderer tekster med eskatologiske forestillinger og tro på et evigt (overjordisk) Paradis, går genren meget længere tilbage i tiden og omfatter religiøse og mytologiske tekster. Her er det vigtigt at bemærke, at den **moderne** socio-filosofiske utopi oftest indeholder et individuelt projekt, et individs forsøg på at finde sig selv og en mening og plads i livet. De ældre religiøse eller politisk-ideologiske utopier handler generelt om kollektiv frelse og ikke om individet.²

San'atizâdes værk er som nævnt ikke den eneste utopi fra perioden. Hedâyats novelle "S.G.L.L." fra 1933 er også en utopi eller rettere en dystopi, en undergenre til den litterære utopi. I vestlig litteratur kender vi til flere eksempler på dystopier – dystopi betyder 'dårligt eller ondt sted' – der er bærere af civilisations- og kulturkritik. Eksempler er Aldous Huxleys *Brave New World* fra 1932, George Orwells *1984* fra 1949, og en tidlig forløber er den russiske forfatter Samjatin's *Vi* fra 1920. Termen dystopi hæftes ofte på værker, der fremstiller en fremtidig, dystert verden, hvor samtidens uheldsvangre tendenser projiceres ud i en fjern fremtid, hvor disse

2. Se *Naqd*, Nr. 4, 2002, p. 83ff. og artiklens note 2.

tendenser kulminerer. Den litterære dystopi og utopi ligner hinanden ved, blandt andet, ofte at være iklædt science fiction-form.

Hedâyats novelle S.G.L.L. foregår i et samfund to tusinde år frem i tiden, og novellens hovedindhold er en kritik af Vestens og dermed også det vestliggjorte Irans besættelse af videnskab og teknologi, som ifølge Hedâyat og novellen skaber en kold og inhuman verden beboet af følelsesløse mennesker. De to hovedpersoner i novellen, amerikanske Ted og iranske Susan indser dette i løbet af novellen, og i novellens sidste linier begår de selvmord sammen, på samme tid som fremtidssamfundets overudviklede teknologiske samfundsorden bryder sammen og bliver erobret af folk, der repræsenterer naturens rå og brutale kraft. Hedâyats dystopi er helt på linie med samtidens europæiske dystopier: En barsk kritik af tendenser i samtiden, her skrækvisionen om et fremmedgjort, inhumant og teknologifikeret samfund, som Hedâyat åbenbart har set antydningen af allerede i begyndelsen af 1930'erne. Derudover har S.G.L.L. det typiske træk for moderne utopier og dystopier, nemlig det individuelle projekt, her i form af Ted og Susans gradvise personlige udvikling og endelige forståelse af, hvem de er, og hvad de ønsker af liv og samfund. Også selvom det betyder, at de vælger at forlade livet.³

Lad os nu vende os mod San'atizâde Kermânîs *Majma'-e Divânegân*, "En forsamling af galninge", fra 1924. San'atizâde blev født i 1875 og døde i 1973. Den første halvdel af sit liv oplevede han de sidste despotiske Qâjâr-shahers styre og var vidne til Reza Shah Pahlavis overtagelse af magten i 1925, en regent der ikke var meget mindre despotisk end sine forgængere på trods af, at han som Kemal Atatürk forsøgte at vestliggøre og verdsliggøre Iran. Men San'atizâde gennemlevede også Den Konstitutionelle Revolution (1905-11), hvor Iran fik en grundlov,

3. For en detaljeret analyse af Hedâyats novelle, se Pedersen, Claus V., *World View in Pre-Revolutionary Iran*, Wiesbaden, 2001, pp. 72-89.

demokrati og et parlament – i hvert fald på papiret. Og det var i samme periode, at ideen om nationalstaten fødtes og Oplysningstidens og Den Franske Revolutions idealer kom til landet.

San'atizâde skrev mange værker i sit lange liv, hvor de mest betydningsfulde er de tidligste, der stort set alle var historiske romaner med en nationalistisk grundtone. Et af hans værker skiller sig dog ud, og det er den litterære utopi *Majma 'e Divânegân*, "En forsamling af galninge".⁴ Historien begynder *in medias res* i et sindsygehospital i Teheran, hvor vi møder en gruppe "indlagte", der lever under frygtelige betingelser. Det er dagen før det iranske nytår, Nowruz, og på grund af de kommende festligheder planlægger gruppen af "sindsyge" – der ikke er syge, samfundet er – at flygte fra deres fængsel og fejre nytåret i det grønne uden for byen. Tilsyneladende er deres leder en *pahlavân*, en helt med kræfter og mod, men senere viser det sig, at den virkelige leder er en gammel mand (lydende navnet *Pir*, betegnelsen på en sufileder), som alle tror er stum, men som begynder at tale, vejlede og retlede galningene, da de er sluppet ud af sindsygehospitalet.

Galningene flygter fra fængslet, ud af byen og ender i den grønne natur. Her tager *Pir* over, og sender nogle af galningene ud på en rejse 2000 år ud i fremtiden. Her skal udsendingene se og opleve en god og retfærdig verden, der er stik det modsatte af det, de lever i til hverdag. Den gamle har nogle særlige evner og en særlig viden om "magnetismen", som gør, at han kan sende sine medgalninge på en mental rejse til fremtiden (p. 12 i *Majma 'e Divânegân*, herefter MD). Samtidig kan *Pir* kommunikere med de udsendte, selvom de befinder sig 2000 år ude i fremtiden. Før de bliver udsendt, bliver de formanet om, at opgive deres sædvanlige tankegang og gamle vaner, så de kan have et åbent sind for det, de skal se på rejsen, og rapportere tilbage om det (p. 15 MD).

4. *Majma 'e Divânegân*, 'Abdol Hoseyn San'atizâde Kermâni, Tehran 1303 (1924). For San'atizâde og hans værker se Kamshad, 1996, pp. 47-51, og Âriyanpur, 1988, Vol. 2, pp. 255-258 & pp. 274-277.

Den første rapport fra fremtiden bliver givet af den af galningene, som bliver kaldt nr. 102, og som forbliver anonym. Han – og senere de andre – rejser til Jaballandet i Libanon, hvor de først ikke forstår sproget, da indbyggerne taler så hurtigt, at de på nogle få minutter kan sige, hvad en iraner i 1920'erne skulle bruge en time til at sige.⁵ Byen, som nr. 102 kommer til, er lavet af glas og porcelæn, hvilket gør det muligt for ordensmagten at se alt, hvad der foregår, hvorfor der ingen kriminalitet er. Mænd og kvinder bærer det samme tøj, og tøjet er syet således, at det ikke snævrer og er derfor godt for helbredet. Nr. 102 lægger mærke til, at der ikke er nogen fysisk handicappede personer i det fremtidige samfund, og at alle indbyggere ser glade og tilfredse ud. Årsagen til dette er, viser det sig, at alle årsager til smerte, sorg og griskhed er blevet elimineret. Alle borgere arbejder og dyrker sport uden at være tvunget til det (pp. 18-19, MD).

I fremtidssamfundet leveres energi og brændstof fra sol-, vind- og vandkraftværker, og maskiner udfører alt besværligt rutinearbejde. Indbyggerne betaler gladelig deres skatter, fordi skatterne går til et særligt statsligt kontor, der tager sig af alle praktiske reguleringer af samfundet (p. 20f., MD). Nr. 102 har kun gode ting at sige om fremtidssamfundet i sin rapport. Livet er fredfyldt, og samfundet er gennemorganiseret og gennemkontrolleret. Ifølge nr. 102 er fremtidssamfundet at sammenligne med Paradis, hvor smerte og sorg ikke eksisterer (p. 24, MD).

Den næste rapport fra fremtiden leveres af galning nr. 57. Han nævner også Jaballandet og en by i himlen, hvortil han flyver iført kstige vinger. Nr. 57 ankommer til den himmelske by midt i *Nowruz*-festlighederne. Han møder en smuk pige, som han omgående recitere et kærlighedsdigt for, så skøn er hun. Men pigen stopper ham hurtigt og tilkalder en politibetjent, der fortæller nr. 57, at der i samfundet ikke er brug for formålsløs kærlighedsdiktation endsige kurmageri og kærlighed (p. 30, MD). Senere forstår vi hvorfor. Nr. 57 deltager i nytårsfestlighederne i en stor sal, hvor et kunstigt

5. Den høje talehastighed er en forestilling man også møder i de religiøse Bâbi- og Bahâ'itekster fra 1800-tallets Iran.

vandfald producere elektricitet og himmelsk musik. Nr. 57 danser og føler, at han bliver yngre og yngre, desto mere han danser (p. 33, MD). Under festlighederne synger indbyggerne i den himmelske by en slags nationalhymne, der udtrykker ideologien bag og de etiske normer for samfundsordenen. Indholdet i sangen er, at byens indbyggere er ædle og humane mennesker, sandhed og kærlighed er deres motto, videnskaben er deres livs vogter og princippet om lighed, frihed og broderskab er samfundsordenens fundament (p. 33, MD).

Der er to andre forhold i fremtidssamfundet, der tiltrækker sig nr. 57s opmærksomhed. Det ene er to træer, der takket været videnskabelig og teknologisk snilde er fremdrevet således, at de kan sprede "mikrober" i luften, "mikrober" som via menneskenes åndedrætssystem trænger ind i kroppen og beskytter mod fysiske og mentale sygdomme. Det andet forhold er en ideologisk tale, der holdes i anledning af nytårsfesten af hovedtaleren. Hovedtalerens centrale budskab er, at for megen sjov og fornøjelse (i et menneskes liv) resulterer i menneskets tristhed, sløvhed samt dovenskab og derfor bør undgås (p. 34, MD). Under talen slukkes der for vandfaldet, der jo udsender musik, men nr. 57 kan ikke modstå fristelsen til at tænde for vandfaldet igen. Han bliver øjeblikkelig arresteret og ført hen til den himmelske bys sindsygehospital (p. 37, MD). Vi vender tilbage til nr. 57 lidt senere.

Den tredje rejsende i tid er nr. 29. Han rejser også til en himmelsk by, hvor han kommer til at overvære et bryllup mellem 2000 piger på 18 år og 2000 mænd på 25 år. Det er pigerne, der vælger hver deres ægtemand, og de gifter sig uden den traditionelle medgift, morgengave, etc. Selve vielsesceremonien foregår helt privat mellem brud og brudgom, men optages på bånd, således at det kan garanteres for eftertiden, at løfterne bliver holdt og umoral bliver undgået (p. 42, MD). Ægteskabet hér er baseret på det frie og bevidste valg samt fornuft, - ikke på kærlighed! Dette ser ud til at være idealet i San'atizâdes Utopia, hvorfor der heller ikke er brug for kærlighedspoesi og kurmageri som forsøgt af nr. 57 ovenfor.

Herefter vender *Majma 'e Divânegân* tilbage til nr. 57. Som det huskes, er han ført hen til det himmelske sindsygehospital, og her møder han dets patienter og rapporterer tilbage til *Pir* (og læserne) om dem. I virkeligheden er patienterne ikke sindsyge. De har blot overtrådt visse regler, som samfundet ser det, og de skal nu gen-opdrages, før de kan vende tilbage til hverdagslivet. Patienterne behandles med medmenneskelig omsorg, som er den direkte modsætning til, hvorledes de iranske "galninge" bliver behandlet i deres epoke. En epoke der i *Majma 'e Divânegân* ironisk bliver kaldt *Den Gyldne Æra* (p. 46-47, MD).

Her ender *Majma 'e Divânegân*, da vagterne fra det teheranske sindsygehospital finder frem til de undslupne "galninge". Vagterne gennembanker de såkaldte galninge og slæber dem tilbage til deres fængsel. De sidste linier i *San'atizâdes* litterære utopi lyder således:

"I Den Gyldne Æras samfund så [galningene], at de var i hænderne på uvidende bødler, under tyranniet og undertrykkelsens pisk." (p. 53, MD)

Utopien i *Majma 'e Divânegân* er det positive modbillede til det iranske samfund i 1920'erne og før. For *San'atizâde* er samtidens Iran et levende helvede, et fængsel eller et sindsygehospital. Kaos, undertrykkelse og tyrani hersker. Lov og orden, omsorg og medfølelse samt principperne frihed, lighed og broderskab eksisterer ikke. Den åndelige leder for galningene udtrykker sig på iranernes vegne, når han siger, at hele befolkningen er "trist, nedtrykt og utilfreds" (p. 11, MD). Den fremtidige verden, utopien, er modsætningsvist karakteriseret som en verden, hvor orden, planlagthed, medmenneskelighed og omsorg hersker. Denne verdens borgere er frie, glade og tilfredse. Alle er lige, selv kvinder og mænd. Alle sociale forhold i den fremtidige verden er regulerede og kontrollerede af staten, og videnskaben og teknologien er en slags frelsere, da de har befriet mennesket fra naturens

lænker. Videnskab og fornuft har overhånden, mens følelser, (sensuel) kærlighed og irrationalitet ser ud til at være mindre ønskede størrelser.

Stopper man op et øjeblik og sammenligner San'atizâdes utopi fra 1924 med Hedâyats ideal (spejlbilledet af S.G.L.L.'s dystopi) fra 1933, ser man, at de to værker er milevidt fra hinanden i idealer og verdenssyn. For Hedâyat er videnskab, teknologi og (blind) rationalitet absolutte modsætninger til et humant samfund. For San'atizâde er videnskab, teknologi og ratio netop vejen til et bedre og humant samfund.

Majma'-e Divânegân er i en anden henseende afgørende forskellig fra Hedâyats novelle. Som nævnt ser vi i novellen Ted og Susans personlige udvikling, en stigende erkendelse af, hvad der er det gode liv (utopien), og hvad der er det dårlige liv (dystopien). Dvs. den personlige individuation, som er central i den moderne litterære utopi eller dystopi, findes i S.G.L.L. I *Majma'-e Divânegân* er den fraværende. Her kommunikeres al forståelse og alle tolkninger gennem den autoritative figur *Pir*, mens de, der oplever det utopiske fremtidssamfund forbliver skabeloner og anonyme personer (nr. 102, 57 og 29). I San'atizâdes tekst er der ikke spor af personlig udvikling eller erkendelsesproces. Løsningen på det tidlige 20. århundredes problemer præsenteres som en facitliste i beskrivelsen af utopien, der er ikklædt den moderne science fiction-romans klæder.

Majma'-e Divânegân er, må man konkludere, en slags præ-moderne litterær utopi uden nogle af de vigtigste karaktertræk for den moderne litterære utopi: Der er ingen kritik af den moderne verdens besættelse af den de-humaniserende videnskab og teknologi. Og der er ingen selvudvikling eller erkendelsesproces hos én eller flere (hoved)personer.

Dette diskvalificerer naturligvis ikke San'atizâdes tekst på nogen måde. Tværtimod giver teksten et interessant blik ind i en tid Iran, hvor videnskab og teknologi stadig blev set som et absolut gode og som instrumenter til forbedring

af samfundet. Og er *Majma 'e Divânegân* nu også helt uden forbindelse til den moderne litterære utopi? For at svare på det spørgsmål skal vi lige kigge på Sâdeq Chubaks *Sang-e Sabur* én gang til.

Sang-e Sabur (Den Tålmodige Sten, 1967) er en almindelig moderne roman, hvis sidste kapitel former sig som både en burlesk komedie og en formuleret utopi. Romanen handler om en gruppe fattige og stakkels mennesker, der beboer det samme hus i Shiraz i midten af det 20. århundrede. Læren Ahmad Âqâ er hovedpersonen, hvis indre udvikling – reflekteret i bipersonerne – man følger gennem romanen. Overraskende nok slutter romanen med en komedie, hvor Gud og Djævlen er blandt hovedpersonerne. Gud er beskrevet som en tyrann. Han er grim, nådesløs og udeltagende, og udover dette repræsenterer han også egoismen og fanatismen, religiøs såvel som national. Djævlen, til gengæld, er en smuk skabning, halvt kvinde halvt mand. Hun repræsenterer kærlighed, visdom og rationalitet. De to andre hovedpersoner er Adam og Eva, som kæmper for at befri sig for den éne Guds tyranni. Og Gud prøver at holde de to mennesker fra hinanden. Adam og Eva vil have kærlighed – og de vil have hinanden. Efter at have spist af Kundskabens Træ lykkes det til sidst Adam og Eva at komme til at elske med hinanden. På kapitlets sidste sider finder Djævlen samt Adam og Eva endelig et våben – under Kundskabens Træ – der kan dræbe Gud, og de kan gøre det af med ham. Herefter bryder den gamle verden sammen, alt udslettes, og en ny og bedre verden opstår. Tilbage bliver kun Adam og Eva og Kundskabens Træ. Kærlighed og Viden er utopiens bærende elementer.

Udover at begge værker på mange måder udtrykker den europæiske oplysningstids idealer, ligner Chubaks litterære utopi *Majma 'e Divânegân* i to henseender:

1. Utopien hos Chubak bliver præsenteret som en kendsgerning (er et postulat). Der er ingen individuel erkendelsesproces, der leder frem til utopien.⁶ Og romanens utopi hand-

6. Her kan det indvendes, at det måske er romanens hovedperson, der forestiller sig komedien og utopien.

ler om en kollektiv frelse (menneskeheden reddes fra Gud) lig de ældre politiske/ideologiske utopier, som fx Thomas Mores *Utopia*.

2. I Chubaks utopi er kærlighed og ratio også de centrale værdier. (I *Majma'-e Divânegân* kaldes de (uerotisk) kærlighed og videnskab, i *Sang-e Sabur* kærlighed og viden).

Der er altså ligheder mellem den præ-moderne litterære utopi *Majma'-e Divânegân* og det moderne værk *Sang-e Sabur*. Men *Sang-e Sabur* er et moderne værk, blandt andet fordi det indeholder beskrivelser af individers selvudvikling og erkendelsesprocesser. Så de to værker er også afgørende forskellige.

Jeg håber, at jeg i det ovenstående har kunnet vise hovedforskellene i de tre litterære utopier (hvoraf den ene, Hedâyats, er en dystopi), der er blevet præsenteret. Jeg håber ligeledes, at jeg også har fået vist, at den tidlige, "præ-moderne" iranske litteratur er værd at beskæftige sig med (og fortjener en plads i litteraturhistoriebøgerne), som i eksemplet med San'atizâdes *Majma'-e Divânegân*, "En forsamling af galninge", fra 1924.

Bibliografi

Âriyanpur, Yahiyâ (1988) *Az Sabâ tâ Nimâ* (Vol. 1 & 2), Nawid, Saarbrücken (reprint).

Chubak, Sâdeq (1967) *Sang-e Sabur*, Teheran.

Hedâyat, Sâdeq (1933) „S.G.L.L.“, i novellesamlingen *Saye-Rowshan*, Tehran.

Kamshad, Hasan (1996) *Modern Persian Prose Literature*, Iranbooks, Bethesda, Maryland (paperback edition).

San‘atizâde-Kermâni, Abdol Hoseyn (1924) *Majma‘-e Di-vânegân*, Matba‘e-ye Qanâ‘at, Tehran, 1303 H. Sh.

Eva Lucie Witte

Shafi'i Kadkani

– mellem det moderne og det klassiske

En utraitionel opvækst

Mohammad Reza Shafi'i Kadkani er en af Irans kendteste nulevende moderne digtere. Han er kendt og populær som den samfundsengagerede digter, der står nøgternt på side-linjen og sagligt, men ikke mindre berørt af den grund, leverer sin samfundskritik herfra.

Shafi'i Kadkani blev født i 1939 (1318 H. Sh.) og voksede op i Mashhad i Irans nordøstlige Khorasan-provins. Hans opvækst og opdragelse var noget usædvanlig, idet han hverken gik i almindelig folkeskole eller gymnasium. Hans forældre opdrog og uddannede ham derimod derhjemme. Da hans forældre var litterært interesserede, lå hovedvægten i hans uddannelse på persisk litteratur, i særdeleshed på klassisk poesi, og i nogen grad på religiøse studier. Selvom han ikke gik i gymnasiet, tog han studentereksamen og begyndte herefter at studere teologi. Han fulgte teologistudiet i nogle år, men slap det så og begyndte i stedet at studere litteratur ved Mashhads Universitet, hvis humanistiske fakultet lige var startet op kort tid forinden. I dag underviser han i litteratur ved Tehrans Universitet. Han har fået over ti digtsamlinger udgivet gennem årene. De fleste før den islamiske revolution, hvoraf *در کوچه باغ های نیشابور* ["I Neshaburs Havegange"] (1971) nok er langt den mest kendte og populære. Herudover har han især efter revolutionen i 1978/79 skrevet et betragteligt antal litteraturvidenskabelige bøger, der hovedsagligt beskæftiger sig med studier af klassisk lit-

teratur. Denne artikel vil hovedsageligt beskæftige sig med Shafi'i Kadkanis digte fra den samfundskritiske periode i 1970'erne.

Formen skiftes ud

Som nævnt var Shafi'i Kadkanis opvækst præget af en stor litterær interesse hos forældrene, og denne interesse har præget ham, fra han var helt lille. For eksempel digtede hans mor, selvom hun aldrig havde lært at skrive, og da Shafi'i Kadkani lærte at skrive, skrev han igennem årene en del af hendes digte ned på diktat. En af de digtere, han læste mest, var Hafez (ca. 1324-1390), som han også lod sig inspirere af. Shafi'i Kadkani begyndte at digte selv på et relativt tidligt tidspunkt, selvom han ikke regner de tidligste digte fra 7-8-årsalderen for andet end vrøvlevers og rim. Men efterhånden begyndte han at digte variationer af typen *mokhammas* (strofer med 5 halvvers) over Hafez' digte.¹

Han begyndte dog også selvstændigt at skrive længere digte af *ghazal*-typen og siden hen bevægede han sig over i den moderne poesitype, *she'r-e now*, der hverken er kendetegnet ved rim eller meter, men har en mere fri og utvungen form og mere malende sprog billeder. Da han i 18-årsalderen begyndte at få sine digte udgivet i diverse litterære skrifter, antog han pseudonymet M. Sereshk, der er sammensat af hans egne initialer, *mim-re-shin-kâf plus et sin*.² Efterhånden skrev han mere og mere i *she'r-e now*-stilen og fik flere af sine digte udgivet, bl.a. i det kendte Khushe-tidsskrift, i 21-årsalderen.³

Shafi'i Kadkani fortæller om sit stilskift i et interview:

[...] و من با شعر نو نمیدانم کی، شاید سال 35، 34، آره شاید

34، خیلی دیر با شعر نو آشنا شدم. شاید هم در آن زمان همه

1. Shafi'i Kadkani: گزینه اشعار, p. 11.

2. Sereshk er poetisk jargon for "tåre". Ibid., p. 12.

3. Ibid., p. 13.

این جور بودند. آشنایی من با شعر نو اولین بار در يك روزنامه اي در يك مجله اي بود، نامش يادم نميآيد، كه شعر «مریم» توللي را خواندم [...] اسم نيمآ را ديده بودم شنیده بودم ولي چيزي از نيمآ كه مرا گرفته باشد واقعآ بايد اعتراف كنم نبود شاملو را هم اسمش را نشنيده بودم، اخوان...

*"[...] og jeg ved ikke hvornår, men måske i 1335, 1334, ja, 1334, meget sent lærte jeg she're now at kende. Måske var det det samme for alle på den tid. Mit kendskab til she're now begyndte med en avis eller et tidsskrift, jeg husker ikke navnet, hvor jeg læste digtet "Maryam" af Tavallali [...] På det tidspunkt havde jeg nok hørt eller set Nimas navn, men noget [digt] af Nima, som skulle have grebet mig, det må jeg virkelig tilstå, det var der ikke, Shamlu havde jeg ikke hørt om [og] Akhavan..."*⁴

Selvom *she'r-e now*-digtypen var blevet udbredt flere årtier tidligere, og en del digtere havde taget denne nye form til sig, så var den i Shafi'i Kadkanis ungdom stadig ret ukendt i Mashhads litterære cirkler, og de, der kendte til *she'r-e now*, var som regel ikke begejstrede for stilen. Det hænger sammen med det faktum, at Mashhad var centrum for digtere indenfor Khorasan-skolen, en digter-retning, der hyldede klassiske metre og versformer. Af den grund er det heller ikke underligt, at Shafi'i Kadkani, der havde beskæftiget sig meget med klassisk digtning og med klassiske metre, ikke var blevet præsenteret for *she'r-e now* før. En af de digtere fra Mashhad, der oprindeligt havde digtet i Khorasan-stilen, men havde bevæget sig over i *she'r-e now*-stilen, var den ovenfor nævnte Mehdi Akhavan Sales (M. Omid), der dog var væsentligt mere anerkendt i Tehrans litterære avantgarde-miljø end i Mashhad. I det hele taget var der en tendens mod en forfinet klassisk stil, der blev holdt i hævd i Mashhads litterære miljø. Der var adskillige læse- og digteworkshops, hvor man diskuterede med og fremførte digte for hinanden.

4. Ibid., pp. 13-14.

Man arbejdede sammen om at videreudvikle digtskrivning, især indenfor digtgenrene *ghazal* og *qaside*, og finpudse på sproget, så det blev så rigt og nuanceret som muligt. Man tog arven fra klassiske digtere som Ferdowsi (Irans kendteste episke digter) højtideligt og interesserede sig derfor kun lidt for poetiske nyskabelser.⁵

Fra introvert til ekstrovert perspektiv

Som nævnt, var det de klassiske digtere, der optog Shafi'i Kadkani i hans barndom og ungdom. Det var de klassiske digtformer, som hans mor digtede indenfor, og hans pensum i den ellers uautoritære skolegang, han havde, var også klassisk for litteraturredens vedkommende. Han beretter selv om, hvorledes han en dag "faldt over" en lærebog for gymnasiets persiskundervisning, hvori et klassisk digt af en digter ved navn Farrokhi Sistani var anført. Han læste digtet og syntes så godt om det, at han opsøgte en stribe boghandlere for at købe Sistanis samlede digte. Til sidst mødte han en boghandler, der var "revolutionær", og som ikke mente, at dén Farrokhi var værd at læse, endsige købe. Farrokhi Sistanis digte var nemlig overvejende panegyriske og skrevet til ære for diverse konger og stormænd. Efter den unge bogsælgers mening, gjorde Shafi'i Kadkani et meget bedre køb ved at anskaffe sig "en anden" Farrokhi, nemlig Farrokhi Yazdi, der var samtidig, og som havde skrevet samfundsengagerede og -kritiske digte. Denne Farrokhi Yazdi var en af de mange digtere, der under statskuppet i 1953 havde protesteret indædt og skarpt mod shahens despotiske magtindgreb og var siden hen kommet i fængsel og her blevet tortureret og henrettet. Shafi'i Kadkani, der som ung teenager havde fulgt med i den politiske udvikling, mødte her noget for ham helt nyt: den politisk-sociale digtning.⁶ Og da han – i øvrigt også med hensyntagen til det faktum, at digtsamlingen af den sidstnævnte Farrokhi var væsentligt billigere og dermed passede bedre til Shafi'i Kadkanis lommepengeniveau – købte og læste denne

5. Ibid., pp. 22-23. Shafi'i Kadkani hævder her også, at folk fra Khorasan generelt talt har et højere udviklet og dannet sprog, end man har i andre dele af Iran.

6. Ibid., p. 10.

digtsamling, opdagede han helt nye sider og perspektiver i digtningen. Han opdagede det samfundsgengang og den ekstroversive, der kendetegner motiverne i det meste af *she'r-e now*-digtningen.⁷ Han var vant til at læse lyrisk digtning, hvor motivet var det velkendte, klassiske motiv fra middelalderen: kærlighed med forskellige variationer spændende fra lovprisning af den elskede til sorg over tabet af samme, etc. Her opdagede Shafi'i Kadkani for første gang, at en digter faktisk kan beskæftige sig med emner, der ligger helt udenfor hans egen private sfære, med emner, der vedrører andre menneskers liv og livsvilkår.⁸ Det var således en nysgerrighed efter at opdage nye digtere, der ledte ham i retning af den moderne digtning. Denne nysgerrighed fulgte han i de senere ungdomsår, og han opdagede siden hen Nima og andre toneangivende moderne digtere, ligesom han gradvist bevægede sig ind i det intellektuelle litterære miljø i Mashhad. Den samme nysgerrighed har sikkert nok været afgørende for, at Shafi'i Kadkani endte med at forlade det teologiske studium og hellige sig litteraturstudiet. Også selvom det hverken betød, at han holdt op med at betragte sig selv som et religiøst menneske, eller at han kastede vrage på den religiøse skoling, han havde modtaget.⁹

At Shafi'i Kadkani blev tiltrukket af den moderne *she'r-e now*-form og selv begyndte at digte i samme form er ikke ensbetydende med, at han blev eksperimenterende i sin digtning som andre af hans samtidige. Nima og Shamlu, for Shafi' Kadkani, var begge i høj grad influeret af fransk moderne poesi (Éluard, bl.a.) og mens Nima dels var "opfinder" af *she'r-e now*-genrens prosa-digtform og eksperimenterede med en nyfortolkning af billedsproget i digtningen, så var Shamlu eksperimenterende i formen og optaget af at opfinde nye glosser. Mange andre samtidige digtere var eksperimenterende i andre retninger. Men Shafi'i Kadkani har aldrig haft en egentlig eksperimenterende stil. Styrken

7. Ibid., p. 16.

8. Ibid., pp. 8-11.

9. Ibid., p. 26.

i hans moderne digte ligger snarere i hans sikkerhed i den persiske sprogbrug, noget, der dels bunder i hans forældres engagerede litterære opdragelse af ham og dels i hans senere akademiske skoling. Han er på én og samme tid lærd forsker og digter. Hans stærke side er, at han bruger sproget både instinktivt og bevidst som henholdsvis digter og videnskabsmand. Det er den samme bevidsthed om sproget som værktøj, der i høj grad har beskyttet ham igennem de år, hvor han leverede sin samfundskritik. Censorerne havde simpelthen nok at se til med andre brushoveder, som for eksempel førnævnte Farrokhi Yazdi og Shamlu, der var højtråbende samfundskritikere og måske i perioder kan betegnes som aktivister og digtere, ikke "bare" digtere. Shafi'i Kadkanis kendetegn her er en nøgtern og kritisk kommentar, men uden den fanden-i-voldskhed, der ellers er typisk for politisk og samfundskritisk digtning.

Digtet nedenfor, der blev trykt i "I Neshaburs Havegange" i 1350 H. Sh. [1971], er et eksempel på Shafi'i Kadkanis ekstroverte og samfundskritiske digte. Her skildres en *tænkt* – eller utopisk – femte årstids komme i tre strofer. I den første strofe beskrives denne hændelse som et brag, der lægger alt øde. I anden og tredje strofe baner de samme ødelæggelser vejen for en indfrielse af digterens håb og drømme. Der tales her om naturens og kærlighedens magt og kraft, om "religiøse opsynsmænd", hvis overvågning pludselig bliver irrelevant, og om frygtens vægge, der nedbrydes.

فصل پنجم

وقتی که فصل پنجم این سال،

با آذرخش و تندر و طوفان،

و انفجار صاعقه

- سیلاب سرفراز -

آغاز شد،

باران استوایی بی رحم

شست از تمام کوچه و بازار

رنگ درنگ کهنگی خواب و خاک را،

و خیمه قبایل تاتار

تا قلعه بلند الاچیق شب

آتش گرفت و سوخت...

وقتی که فصل پنجم این سال

آغاز شد،

و روح سرخ بیشه

از آب رودخانه گذر کرد -

فصلی که در فضایش

هر ارغوان شکفت نخواهد پژمرد،

عشق من و تو

زمزمه کوچه باغ ها خواهد بود،

عشق من و تو،

آنچه نهانی،

گاهی نگاه محتسبی را

- چون جویبار نرمی

از بودن و نبودن،

خاموشی و سرودن -

در خویش میبرد.

وقتی که فصل پنجم این سال

آغاز شد،

دیوار های واهمه خواهد ریخت،

و کوچه تاغ های نشابور

سرشار از ترنم مجنون خواهد شد -

مجنون بی قلاده و زنجیر.

وقتی که فصل پنجم این سال

آغاز شد...

"Den Femte Årstad"

*Hvis den femte årstad skulle begynde dette år,
med torden og lynild og storm
og tordenkilers eksplosion
– stolte stormfloder –
vasker den ubarmhjertige ækvatorialregn
farven af jordens og søvnens tøvende ælde
bort fra alle gyder og bazarer,
og tatarstammernes telt
helt op til spidsen af nattens høje løvhytte
optændes og brænder...*

*Hvis den femte årstad skulle begynde dette år,
og skovtykningens røde ånd
passere gennem flodens vand –
en årstad, i hvis atmosfære
hvert judastræ, der blomstrer, aldrig vil visne,
og min og din kærlighed
vil være
en mumlen i havegangene.*

*Min og din kærlighed,
det, der hemmelige noget,
bærer af og til med sig
blikket fra en religiøs vogter
– som en blid strøm af
at være og ikke at være
tavshed og sang.*

*Hvis den femte årstad skulle begynde dette år,
vil angstens vægge styrte i grus
og Neyshapurs havegange
vil blive fyldt af Majnuns triller
– Majnun uden bånd og lænker.*

Hvis den femte årstad skulle begynde dette år...¹⁰

10. Ibid., pp. 75-77.

Digtet taler om ønsket om forandring, ja om en gennemgribende forandring i jordskælvsomfang. Men det, der ønskes forandret er ikke helt klart formuleret. Der er en hentydning til kontrol og overvågning, men Shafi'i i Kadkani bruger elegant en term, bl.a. kendt fra den klassiske digter Hafez, der henviser til religiøs kontrol. Dermed er der en antydning af kritik, men pakket ind i en anakronisme, idet Hafez levede i et strengt religiøst og hyklerisk samfund, hvor man rent faktisk havde et "religiøst politi", hvorimod Shafi'i i Kadkanis digt er skrevet i en helt anden periode, hvor det var shahens hemmelige politi, SAVAK, der var kendt og frygtet. Ligeledes bruger han Majnun for på subtil vis at hentyde til begrænsninger, men det er her ikke fængslets lænker, han taler om, men dem, Majnun har lagt på sig selv. Han anklager altså ikke nogen bestemt, men alligevel er der en klar kritisk holdning i anvendelsen af metaforen, men her igen i en klassisk poetisk indpakning.

Et andet eksempel på samfundskritik i kraftig indpakning er det meget kendte digt fra samme digtsamling, "God rejse".

سفر بخیر

- «به کجا چنین شتابان؟»

گون از نسیم پرسید.

- «دل من گرفته زینجا،

هوس سفر نداری

ز غبار این بیابان؟»

- «همه آرزویم، اما

چه کنم که بسته پایم...»

- «به کجا چنین شتابان؟»

- «به هر آن کجا که باشد به جز این سرا سرایم.»

- «سفرت به خیر! اما تو و دوستی، خدا را

چو ازین کویر وحشت به سلامتی گذشتی،

به شکوفه ها، به باران،

برسان سلام مرا.»

"God rejse"

- "Hvorhen med sådan en hast?"

spurgte ørkentidslen brisen.

- "Jeg er så træt af dette sted,

har du ikke lyst til at rejse

bort fra ørkenens støv?"

- "Det er mit største ønske, men

hvad skal jeg stille op, mine fødder er bundet her..."

- "Hvorhen med sådan en hast?"

- "Mit hjem er alle andre steder end dette."

- "God rejse! Men for vort venskabs og Guds skyld

når du nu rejser uskadt ud af denne frygts ørken,

da hils blomsterknopperne og regnen fra mig."

Digtet handler om at rejse væk fra det hele, forlade fædrelandet og begive sig ud i det fremmede. Brisen inviterer ørkentidslen med, men denne må naturligvis afslå, da dens rødder forbyder den flugten. På spørgsmålet om, hvor rejsen går hen, svarer brisen, at det er hvorsomhelst bortset fra "her", og ørkentidslen, der deler ønsket om at forlade ørkenen, kalder den ligefrem for "frygtens ørken". Her er utilfredsheden konkret nok. Men hvad den handler om, er uklart – og måske slet ikke relevant.

Til sidst skal her – blot for kontrastens skyld – gives et eksempel på Shafi'i Kadkanis mere introverte digte. Digtet "Havet" handler ikke om samfundet eller om politik, det handler om et individ og det valg, individet har foretaget i sit liv.

دریا

حسرت نبرم به خواب آن مرداب

کآرام درون دشت شب خفته ست.

دریایم و نیست باکم از طوفان:

دریا، همه عمر، خوابش آشفته ست.

"Havet"

Jeg vil ikke misunde sumpen dens drømme,

sovende midt i nattens sletter.

Jeg er havet og jeg frygter ikke stormen:

hele livet er havets søvn i oprør.¹¹

I dette digt – som i øvrigt er klassisk i formen og rummer enderim – er jeg-personen "havet", hvis liv er i oprør og evig bevægelse. Det sættes i kontrast til sumpen, der hviler, og hvis vande aldrig bevæger sig. Der er en halvkvædet vise i

11. Ibid., p. 78. Skrevet i Tehran, 1346 [1967].

digtet, der fortæller om storm, oprør, tumult, men som her beskrives som en af livets forudsætninger. Det vil sige, den tumult, man møder i samfundet, i livet, her hverken beskrives som negativ eller positiv, men blot som en naturlov. Og fordi jeg'et er vant til denne, bærer det også styrken til at konfrontere den. Det er implicit, at den samme storm, der pisker bølgerne på havet op, vil udtørre og udslette sumpen.

Shafi'i Kadkanis plads

Shafi'i Kadkani er ikke Irans kendteste moderne digter. Men han har sin egen berettigelse og har gennem årene vundet mange trofaste læsere i Iran. Når han har vundet popularitet og berømmelse, skyldes det formentlig først og fremmest, at han altid har formået at veje sine ord på en guldvægt. Hans klassiske skoling og grundige uddannelse med både litterær og religiøs tilgang kombineret med en ukuelig nysgerrighed har bibragt ham en faglig viden, som det er de færreste moderne digtere, der besidder. Når han skriver sine digte, vælger han ikke sine ordbilleder, metaforer og udtryk ud fra sin intuition eller sit instinkt, ej heller ud fra rim eller nogle faste forventninger om, at de skal være moderne og aktuelle. Nej, han vælger det moderne og det klassiske udtryk alt efter, hvor det passer bedst ind i konteksten og bevæger sig frit og uhindret mellem genrer og udtryksformer. Mange iranere har derfor tillagt hans digte en højere grad af "seriøsitet" og tyngde, fordi de respekterer hans faglige kunnen og hans sans for at kombinere det moderne og klassiske, uden at det hverken bliver rigtig "moderne" eller rigtig "klassisk". Hans mange faglige udgivelser om og af andre iranske digtere bidrager til hans omdømme som en digter med faglig vægt. Ud fra et politisk-samfundsmæssigt synspunkt, har han aldrig været blandt de høje stråbende stemmer. Men det har samtidig betydet, at hans protester – mellem og på linjerne – blev anset for uskadelige nok til, at han kunne gå fri af shahregimets censur og meningsundertrykkelse. Man kan derfor sige, at Kadkanis modstand og kritik har været mindre indædt, men ikke desto mindre vedholdende, og det er deri, den har sin berettigelse.

Bibliografi

Shafi'i Kadkani, Mohammad-Reza: گزینه اشعار, Tehran, 1377 [1994]

Langarudi, Shams: تاریخ تحلیلی شعر نو, vol. 4, Tehran, 1378 [1995]

Mokhtari, Mohammad: هفتاد سال عاشقانه, Tehran, 1378 [1995]

Spørgsmålet om, hvem der skrev den første tyrkiske roman

Introduktion

Generelt er der en stor enighed om, hvem der skrev den første tyrkiske roman. Det ser ud som om, at alle de forfattere, som i deres bøger og artikler skriver om udviklingen i moderne tyrkisk litteratur, er overbeviste om, at den første roman skrevet på tyrkisk – i dette tilfælde osmannisk tyrkisk – er Şemseddin Samis *Taşşuk-i Talat ve Fitnat*, som blev udgivet i flere faksimiler i 1872. Denne oplysning gives eksempelvis af Kenan Akyüz i hans bidrag til *Philologiae Turcicae Fundamenta II*, af Cevdet Kudret i hans *Türk edebiyatında hikaye ve roman* og for ganske nylig af Fethi Naci (1999) i hans "Yüz yılın yüz Türk romanı". Oplysningen gentages af europæiske og amerikanske forfattere som f.eks. Frank Stone i hans artikel "The Evolution of Modern Turkish Literature".

Ahmet Evin Özen er en af dem, der ikke er helt enig i ovenstående. I hans bog *Origins and Development of the Turkish Novel* (p. 55) siger han: "Şemseddin Samis' *Taşşuk-i Talat ve Fitnat* has been called the first Turkish novel, a claim which is difficult to substantiate in views of the characteristics of this work." Ifølge Özen indeholder dette værk alt for mange af *meddah*-traditionens¹ særtræk. Han hævder således, at Şemseddin Samis' bog ikke opfylder de litteraturteoretiske krav, som stilles til en roman i den europæiske litterære tradition. Ifølge ham er det kun senere bøger, som fortjener denne betegnelse. Men Özen diskuterer ikke tidligere bøger end Samis', som kunne have romanens genreegenskaber.

1. En slags folkeligt skuespil.

På den anden side er der nogle få forfattere, som ikke deler den almindelig opfattelse. Ifølge Vedat Günyol er det generelt anerkendt, at to af Ahmet Midhats bøger regnes for at være de første tyrkiske romaner, *Hasan Mellah* og *Hüseyin Fellah*, begge udgivet i 1875. Men hvis man også tager E. Misailidis *Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-ü Cefakeşi* i betragtning, så var det den første tyrkiske roman, udkommet i 1872, samme år som Şemseddin Samis' *Talat ve Fitnat*. Günyol (1988) viger da heller ikke tilbage for at kalde *Temaşa-i Dünya* den første roman, idet han siger: "Vi kan uden tøven kvalificere dette værk som den første tyrkiske roman." ("bu yapıtı ilk Türk romanı olarak niteleyebiliriz çekinmeden" (introduktion XIII)). Grunden til, at dette værk aldrig er blevet omtalt som den første roman er, at det er skrevet af en græsk forfatter og med græske bogstaver, men på tyrkisk og tilhører derfor *Karaman*-litteraturen (anatolsk tyrkisk litteratur skrevet med det græske alfabet).

Robert Anhegger, som redigerede værket i en udgave med latinsk skrift og under titlen *Seyreyle Dünyayı*, konstaterer helt korrekt, at der i værkets sprog intet er, som berettiger til at kalde det *Karamanlı*, forstået således, at sproget ikke er anderledes end det, der er skrevet med arabiske bogstaver, som er standarden for osmannisk tyrkisk.

Det er ikke vores hensigt at vurdere *Seyreyle Dünyayı*'s litterære kvalitet her, for det som her er i fokus, er hvilken roman, der blev skrevet før 1872. Den tidligste, *Ağapi Hikayesi*, skrevet af H. Vartanian, blev udgivet i 1851. Allerede i 1991 kaldte Andreas Tietze, som redigerede en translittereret udgave af værket, bogen for den første tyrkiske roman. I Hetzers antologi af tyrkiske tekster, som er skrevet med armenske bogstaver, "Daçkeren Texte", kaldes bogen en "roman", men der siges ikke noget om dens placering i den tyrkiske litteratur. Før vi afslutter vores korte gennemgang af synspunkter angående den første tyrkiske roman, skal vi vende tilbage til *Philologiae Turcicae Fundamenta II*. Her finder vi en roman skrevet af Vartanian, som H. Berberian i kapitlet "La littérature arméno-turque" blot nævner med et par ord:

"Housep Vardanean, connu sous le nom de Vartan Paşa, a publié, sans nom d'auteur, un roman, *Ağapi Hikayesi* (1851)" (p. 815).

For at bringe lidt klarhed i dette forvirrende emne vil vi i det følgende diskutere to spørgsmål: 1. Tillader den litterære kvalitet i *Ağapi Hikayesi*, at man kalder den en roman? 2. I givet fald, hvor i den tyrkiske litteratur skal den placeres?

Indhold og stil i *Ağapi Hikayesi*

For at få et billede af værkets litterære værdi og dermed dets kvalitet som roman vil vi kaste et blik på dele af dets indhold, i.e. dets plot og den måde plottet udvikler sig på igennem bogen. Plottet er blevet ridset op i et par sætninger af både Hetzer og Tietze. Ikke desto mindre er det her nødvendigt at gå lidt mere i detaljer for at se i hvilken stil, værket holdes. Plottet udgøres af Romeo og Julie-motivet: Ağapi, en ung kvinde, og Hagop, en ung mand, er forelskede i hinanden, men kan ikke få hinanden, fordi deres familier er imod det. Ağapi bor hos sin onkels familie, som tilhører den ortodokse armenske kirke, mens Hagop er armensk katolik.

En samfundsgruppes modvilje mod en anden er også tema i andre bøger fra denne epoke. Her er det på den ene side Ağapis fanatiske onkel, hvis had til katolikker får ham til at ødelægge familiemedlemmernes liv, på den anden side er det en katolsk præst, hvis intriger forhindrer Hagop i at få et brev fra Ağapi. Til sidst begår hun selvmord, fordi hun ikke kan se muligheden for at være sammen med den mand, hun elsker. Efter at have hørt om Ağapis død, dør Hagop af sorg.

Egentlig er det kun ved et første overfladiske blik, at motivet i *Ağapi Hikayesi* kan sammenlignes med Romeo og Julie-historien. Først og fremmest handler *Ağapi Hikayesi* om ægte kærligheds store dybde, som leder til en afståelse fra den personlige identitet og til en mystisk sammensmeltning.

Yderligere er det Vartanians hensigt at kritisere den religiøse fanatisme i det osmanniske imperiums armenske samfund i midten af den 19. århundrede. Vi kan tydeligt aflæse den generelle kritik af den religiøse fanatisme og således formode, at idéen til fortællingen er født af ånden i Oplysningstiden. En parallel til dette findes i den tidlige, vestligt inspirerede tyrkiske litteratur, eksempelvis i den allerede nævnte roman af Misailidis. Misailidis beskriver den græske befolkning i den første halvdel af det 19. århundredes Osmannerrige. Selv om han til en vis grad forholder sig kritisk til den osmanniske administrationen, så retter han den stærkeste kritik mod de ifølge ham tilbagestående græsk-ortodokse præster og anklager dem for det græske samfunds dårlige forhold. Intet kan forandres så længe uddannelsen er i disse ignorante præsters hænder, hedder det.

Det som ikke desto mindre adskiller Misailidis' *Temaşa-i Dünya* fra Vartanians bog er, at den græske samfundsgruppe også vises i relationen til andre etniske grupperinger. Som kontrast til dette refererer *Ağapi Hikayesi* ikke til noget som helst udenfor det armenske samfund. Vi bevæger os udelukkende rundt i et armensk kosmos og bliver alene konfronteret med denne samfundsgruppes fejl og mangler. Men Vartanian fremstiller usædvanligt for perioden begivenhederne for læseren blottet for tørre filosofiske diskussioner og med litterær spidsfindighed, hvilket der vil blive givet nogle eksempler på her.

Bogen består af seksten kapitler, som oftest starter med beskrivelsen af et sted eller en stemning, men for det meste begge dele, før handlingen begynder. De første fem kapitler introducerer hovedpersonerne, som senere viser sig som 'gode' og 'slette'. Hovedpersonen Ağapi bliver ikke introduceret før i det femte kapitel, men da har læseren allerede lært alle 'de gode' at kende. De vigtigste er den unge mand Hagop, den unge mand Rupenig og den unge kvinde Fulik, alle katolikker.

Kvindens navn, som er en del af titlen på bogomslaget,

tolkes af Tietze (se ovenfor) som "Akabi". I forordet ses det, at han ikke vover at bestemme sig til, hvordan navnet skal læses. Det armenske alfabet giver to muligheder: "Ağapi" og "Akapi" (i begge tilfælde med tegnet for velært k). Overraskende nok behandler Tietze ikke dette spørgsmål. Ifølge Hetzer, som fik informationen af en armensk videnskabsmand, skal navnet læses "Ağapi". Ordet er græsk og betyder "kærlighed", og som Hetzer nævner, bruges det også som appellativ. Det er delvis korrekt, at det kan bruges som appellativ, men derudover er det et helt almindeligt kvindenavn. Denne betydning giver størst mening i bogen.

Men et problem med navnet forbliver uløst. Hvorfor har en armensk kvinde, som tilhører den armensk-ortodokse kirke, et græsk navn? Da dette ikke er vigtigt i forhold til romanens plot, skal vi overlade svaret på dette spørgsmål til nogen, som ved mere om armensk sprog og samfund i Osmannerriget.

Første kapitel i *Ağapi Hikayesi* begynder med en antydning af den moderniseringsproces, som samfundet undergår i form af materiel vestliggørelse. En ung navnløs mand køber ind i stofforretning, hvor han spørger en "modesta", en ung butiksassistent, om et særligt "kordela" (pyntebånd). Temaet fortsættes i næste kapitel, hvor det at være klædt på efter en vestlig mode bliver kritiseret og hånet af nogle personer. Samtalen om emnet føres, mens der spilles vestlige kortspil, en anden moderne vane. Hvad angår muligheder for underholdning (*eğlence*), siger forfatteren, at det ikke vil være korrekt at sige, at der ikke er underholdning i Istanbul, men at ikke-muslimers underholdning er anderledes end muslimernes. Kortspil og teater spiller den vigtigste rolle som underholdning for ikke-muslimer.

Den indledende del af dette kapitel er en dialog mellem en person, som ser kritisk på påvirkningen fra Vesten, og en anden person, som ser det som den eneste måde, hvorpå samfundet kan udvikle sig positivt. Den første siger: "For det

første er den slags underholdning ikke vigtig, men er alle unge mennesker ikke begyndt at interessere sig for den, og vil alle ikke pludselig være fuldstændig *alafranka* [=som de fremmede]? Som om vi ikke kunne klare os uden det!" Den anden svarer: "Det er rigtig nok, men vores samfund vil aldrig gøre fremskridt og komme ud af den sørgelige tilstand, det befinder sig i, før vi har indført den europæiske uddannelse helt og holdent..."

Det kortspil, som folk spiller, er *pasyans*. En bestemt situation, som viser, hvor nøgternt og indgående forfatteren iagttager sine hovedpersoner, udspiller sig under sådant et spil. Da Rupenig sætter sig ved spillebordet ved siden af Fulik, som han er forelsket i, er han så nervøs, at hans hænder ryster. Og han prøver skjult at bringe sin hånd tættere på Fuliks hånd for at røre hende let. Men hans far, som er til stede ved bordet, lægger mærke til det, som foregår, og kommer med en irettesættende bemærkning – *ne yapiyorsun* (Hvad laver du dér?) – således, at Rupenig straks trækker hånden til sig.

Fjerde kapitel indledes med beskrivelsen af nogle gader i den snebelagte *Beyoğlu*. Nogle forretninger har lige åbnet, og ude på gaden kan der høres samtaler inde fra forretningerne. Så bringer forfatteren en kvinde ind på scenen, en kvinde som går gennem gaderne i retning af et hus i *Tepebaşı* og taler med sig selv, en indre monolog, som forklarer læseren, hvilke problemer hun har. Følgende bliver det klart for læseren, at kvinden er fiskerens *Hampar Cum* kone. Hun er på vej til *Hagop* for at bede ham om råd og hjælp.

Hendes mand er drunker, familien er meget fattig og *Hampar Cum* vil nu have, at hans datter inviterer rige gæster hjem, gæster som skal betale hende for visse ydelser. Det lykkes for *Hagop* at gribe ind og forhindre det planlagte. I slutningen af kapitlet sværger *Hampar Cum* en livslang hævn over *Hagop*. Man skal tolke disse hændelser som spændingsskabende elementer, fordi de forbereder læseren til, at noget uforudset og uønsket vil ske med *Hagop*. En anden hændelse, som skaber spænding findes i næste kapitel,

hvor Ağapi endelig bliver præsenteret. Hun besøger en gammel kvinde i sygesengen, en kvinde hun kender ved navn, men som hun ikke ved, hvem er. Dette spørgsmål forbliver ubesvaret til slutningen af kapitlet, men læseren kan allerede gætte, at den gamle kvinde i virkeligheden er Ağapis ukendte mor.

Foruden disse litterære redskaber til skabelse af spænding finder vi andre litterære redskaber, som bruges til at fange læserens opmærksomhed, for eksempel humor. Denne lyser oftest stærkest igennem i dialogerne. I et af kapitlerne forklarer fortælleren os, at folk som regel tager på udflugt ud af byen i maj måned og bliver væk i et par dage. Mændene holder mere af disse udflugter end kvinderne, hvorfor mændene tager ofte af sted alene. En kvinde spørger sin mand: Tager du af sted til landsbyen i nat? Hans svar er: Det gør jeg. Hvorefter hun prøver at overtale ham til ikke at tage af sted: "Adam vazgeç... Opgiv det, kom nu, lad vær' at tage af sted, lad os more os lidt... (eğlenelim)." Ud fra fortsættelsen bliver det klart, at de har en forskellig forståelse af "eğlence".

Det er på sådan et udflugtsmål, at Rupenig og Hagop, som tilbringer noget af tiden sammen, møder Ağapi, og Hagop forelsker sig i hende. Da de møder hende, kører hun i en hestevogn. Rupenig siger: "Den kvinde i en hestevogn er helt sikkert armenier(!)". Hagop siger: "Ja." Rupenig: "Hvis det er tilfældet, er jeg ikke interesseret i at lære hende at kende." Hagop: "Hvorfor?" Rupenig: "De mennesker er anderledes end os." Hagop: "På hvilken måde?" Rupenig: "Vi har bedre manérer og er mere elegante." ("Nezaket zerafet daha bizde ziyade, deylil mi?")

Hvordan skal man forklare, at de katolske armeniere blot kalder ortodokse armeniere for "armenierne"? Ud fra bogen bliver det ikke klart, hvad de selv kaldte sig, og hvilken etnisk eller religiøs gruppering i Osmanneriget de identificerede sig med.

Hvor meget de to trossamfund, det katolske og det ortodokse, foragtede hinanden, bliver klart ud fra de to familiers reaktion på de to unges forelskelse. Fiskeren Hampar Cum hævner sig, da Ağapi beder ham om at overbringe et brev til Hagop. I stedet afleverer han brevet til en præst, som så videregiver det til Hagops far. Faderen forbyder på det bestemteste Hagop at se Ağapi igen.

Tyrkiske publikationer i armensk skrift

På trods af dens Romeo og Julie-tema er Vartanians prosafortælling befriet for traditionen fra tidligere tids prosatekster. Som Özen siger om den nye litteratur: "Literature was to be a medium for social mobilisation". Den egenskab er fuldt gældende for *Ağapi Hikayesi*. Dette forhold samt bogens struktur og sprog tillader os, mener jeg, at kalde den en roman i det 19. århundredes romantradition.

En af grundene til at en bog som *Ağapi Hikayesi* ikke uden videre bliver betragtet som tyrkisk litteratur på trods af, at sproget i den er rent tyrkisk, kan være, at dens armenske skrift giver bogen et fremmedartet præg. Lidt statistisk information om mængden af tyrkisk litteratur skrevet med armensk skrift kan afmustificere dette fremmedartede præg. En bibliografi over trykte tyrkiske bøger – eksklusive manuskripter – skrevet med armensk skrift tæller 1167 titler (Koptaş 2002, XVII). Dette er ifølge Rober Koptaş dog ikke den fulde sandhed, og tallet burde være det dobbelte. Disse bøger blev trykt i næsten halvtreds forskellige byer på flere end to hundrede trykkerier.

Blandt byerne finder vi Adana, Bursa, Edirne, Izmir, Beirut, Damaskus, Alexandria, Baku, Sct. Petersburg, Venedig, Wien, New York, Philadelphia og selvfølgelig Istanbul. Her blev tyrkiske bøger skrevet med armensk skrift trykt på 85 trykkerier. Udover dette betragtelige antal bøger blev der trykt aviser og tidsskrifter på tyrkisk med armensk skrift. Blandt 54 tidsskrifter, som blev udgivet helt eller delvist med armensk skrift, var der også en version af avisen *Takvim-i Vekayi*.

Mindre overraskende er det, at der blandt disse publikationer også findes det Armenske Katolske Patriarkats officielle talerør. Dette blev publiceret på tyrkisk med det armenske alfabet fra 1884 til 1906, og herefter, fra 1906 til 1914, udkom det på armensk.

Hvad angår oversættelser af den europæiske litteratur, udkom der en del romaner i armensk skrift, hvorefter de blev oversat til tyrkisk skrevet med det arabiske alfabet. Tre eksempler på dette er: Victor Hugos "*Les Misérables*", som udkom med titlen *Mağdurin hikayesi* med armensk skrift i 1863 og med arabisk skrift i 1880; Miguel de Cervantes' *Don Cichote* med samme titel skrevet med armensk skrift i 1868 og med arabisk skrift i 1912; *Aesops Fabler* udkom i 1873 med armensk skrift og i 1877 med arabisk skrift. Ud over vestlige klassikere og moderne litteratur finder vi det meste af den velkendte arabiske, persiske og tyrkiske folkelitteratur på tyrkisk med armensk skrift: *Tusind og én Nat*, *Köroğlu*, *Leyla og Mecnun*, *Farhad og Şirin*, *Tahir ile Zühre* samt *Nasreddin Hocas fortællinger*. Den sidste bog på tyrkisk med armenske bogstaver udkom i 1968 i Buenos Aires.

Vi kan således konstatere en ret udbredt brug af armensk skrift til tyrkisk sprog. En af grundene var åbenbart den, at der var et betydeligt antal armeniere, som bedre kunne tyrkisk end armensk. I det geografiske område, vi bevæger os i, finder vi også udgivelser på kurdisk og arabisk, skrevet med armensk skrift, hvor én af udgivelserne er en kurdisk bibeloversættelse. Den armenske skrift skal ses som en måde at demonstrere etnisk såvel som religiøs identitet. Og selvom den armenske religiøse identitet ikke var homogen, opretholdt både ortodokse og katolske armeniere skrifttraditionen.

Det forbliver et spørgsmål om, hvorvidt ovennævnte faktorer forhindrer os i at kalde *Ağapi Hikayesi* en tyrkisk bog: 1. Armensk skrift gjorde teksten ikke-tilgængelig for ikke-armenske læsere, 2. Hele handlingen i romanen foregår i det

armenske samfund uden reference til andre etniske grupperinger. Men så længe sproget er den vigtigste faktor for den litterære klassificering, når der tales om de tidlige tyrkiske romaner, skal værker på tyrkisk skrevet med det armenske alfabet i det mindste omtales.

Bibliografi

Akyüz, Kenan: „La littérature turque moderne de Turquie“ (Mit einer Bibliographie von Hans Müller). *Philologiae Turcicae Fundamenta* Bd. II, Wiesbaden 1964. 456-634.

Anhegger, Robert (ed.): Evangelinos Misailides: *Seyreyle Dünyayı (Temaşa-i Dünya ve Cefakâr-u Cefakeş)*. Istanbul 1988

Berberian, H.: “La littérature Arméno-Turque”. *Philologiae Turcicae Fundamenta*, Bd. II. Wiesbaden 1964, 809-819.

Günyol, Vedat: “Önsöz” . In: Anhegger (ed.) VIII-XII, 1988.

Hetzer, Armin: *Daçkeren-Texte. Eine Chrestomathie aus Armenierdrucken des 19. Jahrhunderts in türkischer Sprache. Unter dem Gesichtspunkt der functionalen Stile des Osmanischen ausgewählt und bearbeitet*. Wiesbaden, Otto Harrassowitz (Turcologica Bd. 2) 1987.

Koptaş, Rober: „Ermeni harfleriyle Türkçe“ . In: Pamukciyan, XI-XXIII

Kudret, Cevdet: *Türk edebiyatında Hikaye ve roman 1859-1959*. Ankara, Bilgi Yayınevi. Ankara 1971.

Nacı, Fethi: *Yüz yilin 100 Türk romanı*. Istanbul 1999.

Özen, Ahmed Evin: *Origins and Development of the Turkish Novel*. Minneapolis, Bibliotheca Islamica 1983.

Pamukciyan, Kevork: *Ermeni Harfli Türkçe metinler. Ermeni Kaynaklarından Tarihe Katkılar II*. Istanbul 2002.

Stone, Frank (ed.): *The Rub of Cultures in Modern Turkey*.
Bloomington 1983.

Tietze, Andreas (ed.): *Vartan Paşa: Akabi Hikayesi*. İlk Türkçe
roman (1851). Istanbul 1991.

Martin Gleerup

Analyse af Nazli Erays "Monte Christo"

Indledning

Jeg vil i denne artikel lave en analyse af Nazli Erays novelle "Monte Christo" fra 1982. Indledningsvis vil jeg give en kort gennemgang af den tyrkiske fortælletradition og den moderne tyrkiske litteratur. Fokus i opgaven vil dog være på "Monte Christo" og det skrevne ord, og ikke så meget på forfatter, historie og samfund. Først vil der være et handlingsreferat af novellen efterfulgt af en analyse. Analysen vil omfatte de fra den nykritiske analyse kendte elementer, bl.a. vil jeg komme ind på kompositionen af novellen, tid, sted og miljø og fortælleren i novellen. Desuden vil jeg lave en personkarakteristik af hovedpersonen Nebile. Hvorfor handler hun som hun gør?

Titlen mener jeg også er interessant. Titlen "Monte Christo" associerer de fleste vel umiddelbart med Dumas' *Greven af Monte Cristo*, så jeg vil se nærmere på, hvad der er af lighedspunkter eller forskelle i de to historier.

Til sidst kommer mit bud på en tolkning af novellen; hvilke temaer og hvilket budskab vil Nazli Eray give videre til sine læsere med denne historie?

Moderne tyrkisk litteratur

Den tyrkiske novelle afviger ikke markant fra den vestlige novelle i struktur. Kompositorisk, længdemæssigt og handlingsmæssigt ligner den det, vi kender fra Vesten. Dette er også tilfældet for "Monte Christo".

Den tyrkiske novelle har ikke en særlig lang tradition. I midten af 1800-tallet startede det, man kan kalde den tyrkiske romanskrivning efter vestligt forbillede. Det foretrukne tema i tyrkisk litteratur, som i så megen anden mellemøstlig litteratur, var det nære og aktuelle: Politiske forhold og sociale uligheder.

Den tyrkiske litteratur har selvfølgelig været præget af sin samtid: I midten af det 19. århundrede var der en levende diskussion om, hvorvidt man skulle tage de vestlige værdier til sig både i og uden for litteraturen. Nogle forfattere valgte at holde fast i de klassiske osmanniske traditioner, mens andre var indstillet på, at Tyrkiet skulle blive et "vestligt" land så hurtigt som muligt. Enden på det osmanniske store og oprettelsen af den moderne tyrkiske republik havde også betydning for en mere og mere følt nationalfølelse, hvilket også har afspejlet sig i litteraturen.

Atatürks indførsel af det latinske alfabet og sprogreformen i starten af det 20. århundrede var på mange måder revolutionerende, men en omstilling var nødvendig i Tyrkiets forsøg på at blive en del af den vestlige verden. Og sprogreformen var en naturlig brobygning mellem vestlig og tyrkisk litteratur. I starten var det meget få forfattere, der benyttede sig af den klassiske europæiske novelle som udtryksform. Romanen var den foretrukne litterære genre, i hvilken man lettere kunne komme hele vejen rundt om de emner, der skulle belyses.

Henover midten af af det 20. århundrede bevægede litteraturen sig væk fra "landsbylitteratur" og tilbage til byen. Industrialiseringen hænger selvfølgelig uløseligt sammen med byernes vækst, og urbaniseringen, der tog fart i samme periode, kunne også læses i den tyrkiske litteratur, der kom til at dreje sig om f.eks. fabriksarbejdere og deres problemer.

I de efterfølgende år frem til i dag er der sket meget inden for tyrkisk litteratur. I 70erne begyndte kvindelige forfattere at skrive i lige så høj grad som deres mandlige kol-

leger. Temaerne, der skrives om, er stadig det nære og det politiske, og den satiriske novelle blev en måde, hvorpå forfatterne kunne kommentere deres samtids uretfærdigheder. Men der er også en tendens til at vende tilbage til de historiske rødder. En søgen efter identitet, der går tilbage til tiden før republikkens dannelse. En søgen der bunder i en forvirring over at være splittet mellem to vidt forskellige kulturer: Den vestlige verden og Mellemøsten.¹

Handlingsreferat af "Monte Christo"

Novellen "Monte Christo" handler om Nebile, der lever et liv som ulykkelig hjemmegående husmoder. Draget af lyde fra naboen, der lyder til at leve et lykkeligt liv, er hun i hemmelighed begyndt at grave et hul i væggen ind til naboen for at kunne kravle igennem og flygte fra det kedelige liv, hun lever med sin mand og børn. Manden er altid træt, når han kommer hjem fra arbejde, og han har hverken lyst eller overskud til at lave noget hyggeligt med Nebile. De få gange man hører ham sige noget, er det for at brokke sig over Nebile. Hun har overvejet at forsvinde en dag, hun er ude og gøre sine indkøb, men det er af en eller anden (praktisk) grund ikke rigtig en mulighed. Da hun en dag får besøg af veninden Güzin, er det eneste, de snakker om, husarbejde, og så bliver det antydnet, at Güzin kan spå i kaffegrums, og at hun "ser" en udvej for Nebile.

Dagen efter tager Nebile til frisøren og får sat håret, kommer hjem og tager en flot kjole på og sikrer sig, at hjemmet tager sig ordentligt ud, når manden kommer hjem. Derefter går hun ind i rummet, hvor hun har gravet hullet og graver det sidste ud, således at hun kan kravle ind til naboen.

På den anden side ser hun et tilsvarende rum, men indrettet som et mørkekammer. Hun kan høre, at husets frue er hjemme, men sætter sig til at vente i et hjørne af værelset. Da husets herre, Selahattin, kommer hjem, træder ind i kammeret og finder Nebile, forklarer hun ham det, som det er, og de bliver gode venner. Det viser sig, at han heller ikke er helt

1. Scharlipp, pp. 241-250.

tilfreds med det forhold, han har til sin kone, og de bliver fortrolige. Nebile bor inde i mørkekammeret, og Selahattin sørger for, at hun ikke mangler noget, hverken mad, tøj eller noget andet.

Som tiden går bliver Nebile mere og mere nysgerrig efter, hvordan Selahattins kone holder hus og bliver også jaloux på hende, til trods for at Selahattin bedyrer, at det er et spørgsmål om tid, før han bliver skilt fra hende. Inde fra sit gamle hjem hører hun nogle gange lyde og kan høre, at hun er savnet af sin mand, som priser hende som en prægtig kone.

Nebile er (tilsyneladende) lykkelig inde i mørkekammeret, hvor hun hviler sig det meste af dagen og venter på den dag, hvor hun kan komme ud.

Komposition

Noveller og anden prosa kan normalt inddeles i tre flader. Tredelingens overskrifter ser ud som følger:

- 1) Konflikt
- 2) Projekt (til at løse konflikten)
- 3) Slutning (konflikten løses, eller et nyt projekt opstår)²

Denne tredeling gælder også for "Monte Christo".

- 1) Konflikt: I første afsnit³ får man at vide, at Nebile ikke var "særlig tilfreds med sit liv" og at hun er "afkræftet og ulykkelig". At hun ikke er tilfreds med sit liv og ulykkelig, er et problem, og med mindre hun har tænkt sig at finde sig i denne skæbne, er der ridset en konflikt op.
- 2) Projekt: Fra andet afsnit og små tre sider frem gør Nebile noget for at løse konflikten. Hendes projekt er at grave sig et hul, der er stort nok til, at hun kan krav-

2. Gall Jørgensen, p. 9.

3. Eray, p. 268. Alle henvisninger til og citater fra "Monte Christo" gives ud fra den danske oversættelse af novellen i Pedersen (red.) *Ørkenrosen*, Museum Tusculanum, 2003, pp. 268-274.

le ind til naboen, hvor hun er overbevist om at finde lykken. Hun graver ved enhver given lejlighed. Det er hendes hemmelighed og derfor hendes solo-projekt.

- 3) Slutning: De resterende ca. fire sider handler så om, hvordan hun endelig får gravet hullet ind til naboen stort nok, så hun kan kravle igennem og dermed løse konflikten og blive "overordentlig lykkelig".

Det er måske en lidt lang slutning, og man kan argumentere for, at der i sidste afsnit af tredelingen (fra p. 272 i Ørken-rosen og historien ud) opstår et nyt problem, idet Nebiles jalousi rettet mod Selahattins kone repræsenterer en ny konflikt, og at den første konflikt derfor forbliver delvist uløst. Selahattin bøjer sig dog for Nebiles krav om at få vide, hvilke rengøringsmidler hans kone bruger, men vi hører ikke, at Nebile kommer ud og overtager hendes plads, men blot om løfter fra Selahattin om, at det vil ske. Den ekstra konflikt til trods passer tredelingen dog ret godt på "Monte Christo", i og med, at det konkluderes i sidste afsnit, at Nebile er overordentlig lykkelig, og man kan dermed sige, at konflikten, Nebiles ulykkelige situation, er løst.

Den cirkulære fortælling

Udover at være tredelt i sin komposition har "Monte Christo" også et cirkulært handlingsforløb. Den cirkulære fortælling karakteriseres ved, at den kan starte forfra dér, hvor den slutter, sådan at den bider sig selv i halen. "Monte Christo" er ikke en decideret cirkulær fortælling, men den indeholder alligevel cirkulære træk.

Der hvor Nebile er i starten af novellen, kan man med al rimelighed antage, at Selahattins kone, Feriha er i slutningen. Nebiles situation i starten af novellen er præget af husholdning med rengøring, madlavning og indkøb og manglende opmærksomhed fra hendes mand: "...hendes mand (...) viste hende knap nok et mindstemål af interesse."⁴ I slutningen af novellen er det Selahattins kone Feriha, der

4. Eray, p. 268.

må lide store afsavn fra sin mand samtidig med, at hun skal sørge for at holde hus. Selahattin siger først: "Det er allerede længe siden, at vort ægteskab var et rigtigt ægteskab".⁵ Og siden: "Vi er i forvejen så godt som uvenner. Tro mig, i tre måneder har jeg ikke rørt hende".⁶ Og præcis som Nebiles mand kommer træt hjem fra arbejde,⁷ kommer Selahattin også træt hjem fra sit arbejde og tænker kun på, hvad der er til aftensmad.⁸

De to kvinders situation ligner også hinanden på børneområdet; de har begge børn, men vi hører ikke om dem andet end perifert. Feriha siger: "Kan du vaske dine hænder min dreng. Når din far kommer hjem om lidt, skal han se dig pæn og ren."⁹ Inden da havde Nebile hørt lyden af et legende barn fra den anden side af væggen, men ellers hører man på intet andet tidspunkt Selahattins barn omtalt. I starten af novellen hører man om Nebiles børn, at:

"Den trange bolig, det evindelige, rutineprægede husarbejde og omsorgen for børnene havde ikke blot afkræftet hende, men også gjort hende ulykkelig."¹⁰

Dette indikerer, at der er en omsorg for børnene, men ellers er der ikke meget, der tyder på det. Nogle få steder bliver vi mindet om, at hun er moder. Første gang er i forbindelse med Nebiles tanker om det lykkelige liv, der venter hende bag væggen, hvor hun lidt tvetydigt tænker, at "hvis jeg ikke kan holde det ud, må jeg hente mine børn bagefter."¹¹ Anden gang hører man blot, at "børnene havde fået deres lommepenge og var draget af til skole."¹² Senere, umiddelbart inden hun kravler igennem hullet, informeres man om, at Nabile kigger ind på børneværelset, for at tjekke, "at alt

5. Eray, p. 273.

6. Eray, p. 274.

7. Eray, p. 269.

8. Eray, p. 272.

9. Eray, p. 271.

10. Eray, p. 268.

11. Eray, p. 269.

12. Eray, p. 269.

var på sin rette plads", ¹³ og til sidst bliver det konstateret, at "børnene gik i skole."¹⁴ Børnene spiller altså på ingen måde en stor rolle for hverken Nebile eller Feriha – selv om Nebile trods alt overvejer at hente børnene med ind til det nye, lykkelige liv, men dog kun hvis hun ikke kan holde det ud, hvad alt siden hen tyder på, at hun kan. Sandsynligheden for at Feriah har det ligesom Nebile er i høj grad til stede, og måske går hun også og graver et hul, som hun kan flygte igennem. På den måde er historien klar til gentagelse, og således har "Monte Christo" nogle cirkulære fortælle-mønstre.

Ligeledes er der noget cirkulært over Nebiles egen situation. Hvis hun følte, hun var i fængsel i sit hjem, hvad bør hun så ikke føle i mørkekammeret? Hun er i et mørkt lokale på ubestemt tid. Man kan sige, at hun er flygtet fra det ene selvvalgte fængsel til det andet. Og hvad venter der hende i tilfælde af, at hun kommer ud af mørkekammeret? Der er ikke noget der tyder på, at hun vil være særskilt anderledes stillet sammen med Selahattin end med den mand, hun valgte at forlade gennem hullet. Som Selahattin behandler sin kone, er det sandsynligt, at både han og Nebile falder tilbage i deres vante roller i løbet af kort tid efter, at hun eventuelt kommer ud af mørkekammeret, og dermed kan historien starte forfra. Nebile indrømmer da også overfor Selahattin, at hun ikke kan frigøre sig fra sit tidligere liv som husmoder, da han undrer sig over hendes interesse for Ferihas rengørings- og madlavningsartikler.¹⁵

Når en forfatter benytter sig af en cirkulær fortælling er det ofte for at understrege, at historien har et eviggyldigt tema eller udtrykker en eviggyldig sandhed. Det betyder ofte også, at historien er uafhængig af tid, men det vil jeg komme ind på nedenfor.

13. Eray, p. 271.

14. Eray, p. 274.

15. Eray, p. 274.

Tid, sted og miljø

Tid

Ovenfor har jeg kort berørt det tidsmæssige aspekt i novellen. Der er ikke nogen hentydninger, der giver os en klar ide om, at den må foregå et helt bestemt år eller årti for den sags skyld. Eray skrev novellen i 1982, og den er på ingen måde en fremtidshistorie, men kunne vel lige så godt foregå i dag som for 30 eller 40 år siden. Den har et eviggyldigt præg, der gør, at den kan foregå et hvilket som helst år i det moderne Tyrkiet. I det moderne Tyrkiet, fordi man trods alt får at vide, at det er almindeligt at gå i biografen¹⁶ og Selahattin har sit eget mørkekammer¹⁷, hvilket må begrænse perioden til nyere tid.

Et andet faktum, der peger på, at det er nyere tid, er, at hovedpersonen, der vælger at bryde med sin fortid, er en kvinde. Det at kvinden i den grad tager (eller i hvert fald forsøger at tage) hånd om sin egen skæbne er forholdsvis nyt i tyrkisk litteratur.

Sted og miljø

Stedet er mere specificeret. Handlingen i "Monte Christo" udspiller sig hovedsageligt i "Orangeblomstgade nr. 51 på anden sal i Ayrançi."¹⁸ (Ayrançi er et kvarter i Ankara, men dette er nu ikke vigtigt.) Selahattins mørkekammer indikerer en form for rigdom. Foto og fremkaldelse er ikke den billigste hobby, så et mørkekammer er formodentlig ikke hvermandseje. Alt dette peger i retning af, at Nebile og hendes familie bor i en storby og i et rigt kvarter.

Disse ovenstående faktorer er med til at understrege det eviggyldige eller for den sags skyld almengyldige tema, der er i historien. Tiden er ikke videre defineret, og historien kan, som nævnt ovenfor, foregå på et hvilket som helst tidspunkt inden for de sidste 30-40 år. På samme måde spiller beliggenheden heller ikke den store rolle. Det kunne have været en

16. Eray, p. 269, "Der går en film i Aydin Kino, som alle siger er god."

17. Eray, p. 272.

18. Eray, p. 268.

lejlighed i et kvarter i Istanbul, Ankara eller Rom eller for den sags skyld København, at en kvinde forsøger at grave et hul ud/ind til lykken. Det kunne være foregået, hvor som helst, når som helst, og det er et almengyldigt karaktertræk ved novellen.

Fortæller

"Monte Christo" fortælles af en implicit trediepersons fortæller, hvilket er en typisk novelle-fortælleform.¹⁹ Det vides ikke, hvem fortælleren er, men det kan være forfatteren selv, og det er måske det mest oplagte at tro. Historien er fortalt i datid, hvilket giver indtryk af, at hændelserne i "Monte Christo" bliver refereret til læseren. Det er med til at give et indtryk af en myte, der bliver videreleveret eller bare en god historie, der bliver videreført. Den direkte tale er undtaget det retrospektive blik. Den direkte tale er derfor naturligvis i nutid.

Fortælleren har adgang til hovedpersonen Nebiles tanker, overvejelser og følelser, mens bipersonerne, Nebiles mand Metin, veninden Güzin og Selahattin samt sidstnævntes kone, Feriha, hovedsageligt bliver beskrevet gennem Nebiles tanker om dem eller ud fra deres handlinger og replikker. Når vi får at vide, at Nebiles mand rent faktisk savner hende, efter at hun er forsvundet, er det kun, fordi hun overhører ham sige det til besøgende venner: "- Ak, hvor var hun dog en prægtig kone."²⁰ Ligeledes får man først Nebiles mands navn i næstsidste afsnit, og kun fordi hun overhører ham referere for besøgende venner det gode råd, hun plejede at give ham inden han tog hjemmefra om morgenen: "- Metin, glem nu ikke at stikke et rent lommestørklæde i lommen."²¹ Og måden vi finder ud af, hvordan Selahattins forhold til sin kone udvikler sig, er ligeledes gennem samtale med Nebile. Hvis Nebile ikke er til stede, hører vi ikke direkte om handlingen i novellen og kun indirekte gennem Nebile.

19. Gall Jørgensen, p. 24.

20. Eray, p. 274.

21. Eray, p. 274.

Som nævnt ovenfor kan forfatteren med en cirkulær fortælling ville understrege, at historien er eviggyldig eller almengyldig, men der kan også tages andre midler i brug, hvis man vil fremhæve den pointe. Fortælleren lader os f.eks. at vide, at Nebile altid kradsede på væggen om eftermiddagen²² og at hun hver morgen forlod huset for at købe ind.²³ Disse "altid" og "hver morgen" giver indtryk af, at sådan har det altid været, sådan er det, og sådan vil det måske altid være, selv om det jo til dels lykkes Nebile at bryde sit tidligere livsmønster.

Hverdag med surrealisme

Fortælleren fører læseren gennem novellen med Nebile som omdrejningspunkt ved at fortælle os detaljeret om visse elementer af hendes hverdag, som bliver udpenslet i mindste detalje. Der bliver slået ned på enkelte punkter i hendes daglige liv, som f.eks. da Güzin kommer på besøg, eller da hun kommer hjem efter at have været ud og handle:

"Da hun var kommet hjem, hængte hun sin frakke op på knagen ved døren. Hun tog skoene af og stak i sine tøfler. Hun kogte blomkålshovedet i vand, pillede det i små stykker og hældte olivenolie, citron og salt over."²⁴

Og afsnittet fortsætter med detaljeret at beskrive, hvad Nebile foretager sig derhjemme.

Historien er fortalt i et meget hverdagsagtigt sprog, der giver et indtryk af en realistisk verden. Den bliver fortalt, så alt er "troværdigt", og dog har novellen et surrealistisk præg. I starten af novellen, da man først hører om Nebiles projekt med at grave et hul ind til naboen, er det ikke noget, man studser synderligt over som noget helt usandsynligt. Nebile kan godt tænkes at gå og beskæftige sig lidt med at grave. Det er først, da det går op for læseren, med hvilket formål hun graver, og at hun rent faktisk kravler igennem, at

22. Eray, p. 268.

23. Eray, p. 268.

24. Eray, p. 269.

det begynder at blive en anelse urealistisk, men fortællestilen gør, at man lettere "køber det". Hendes møde med Selahattin og det hemmelige liv i mørkekammeret virker også temmelig usandsynligt.

Et andet om ikke surrealistisk element, så i hvert fald besynderligt, er Güzins besøg, der rundes af med, at hun tilsyneladende "ser" i kaffegrumsen, at der er en udvej for Nebile. I sig selv er det måske ikke særlig urealistisk, at Güzin kan (eller tror hun kan) spå i kaffegrums, men det interessante er den måde, hvorpå fortælleren/Eray får flettet det ind i en samtale, der egentlig handler om noget helt andet, og hvordan der på ingen måde bliver fulgt op på Güzins spådom:

" – Nebile, jeg kan se en vej ud i din kaffegrums. (...) En udvej.

Da Güzin var gået, vaskede Nebile kaffekopperne af og stillede dem på hylden"²⁵

Om Nebile hører Güzins udsagn er ikke til at sige. Der er ikke noget, der tyder på det, da hun overhovedet ikke reagerer. Som læser sidder man tilbage med følelsen af noget uforløst. Der må da enten mangle noget, eller også må der da blive fulgt op på det siden hen, men det bliver der ikke.

Hvis den retrospektive fortællestil bevirker, at novellen kommer til at fungere som en viderefortælling af en historie, betyder den sidste halvdel af novellen i hvert fald, at den let fremstår som en løgnehistorie pga. de usandsynlige elementer. Det til trods er den fortalt meget troværdigt eller realistisk, så derfor vil jeg kalde Güzins spådom, Nebiles flugt gennem væggen og hendes liv i mørkekammeret, for surrealistiske indslag.

25. Eray, p. 271

Personkarakteristik af Nebile

Nebile er hovedpersonen i "Monte Christo", og det er derfor af interesse at lave en karakteristik af hende.

Det er ikke særlig meget, vi får at vide om Nebiles ydre (den direkte karakteristik) – eller nogle af de andre personer for den sags skyld – og det lidt, vi får at vide, er ikke nødvendigvis troværdigt. Én af de få ting vi får at vide, er igennem hendes mand, der mener, at hun ser frygtelig ud og trænger til at få ordnet håret.²⁶ Den dag, hun vælger at få ordnet håret (og hænder og fødder), er i øvrigt den dag, hun vælger at kravle igennem hullet. I slutningen af novellen hører Nebile sin mand rose sig som "en prægtig kone",²⁷ men det har man ikke indtryk af, at han mente, da han levede sammen med hende. Derudover er det mest hendes påklædning, vi ved noget om: Hun går med tøfler i starten af novellen, og i slutningen går hun med sko med såler af kunststof, askefarvede strømper²⁸ og sort blondenatkjole, samtidig med at hun filer negle, bruger parfume og behandler sit ansigt med cremer.²⁹

Der er meget mere at tage fat på, når det gælder den indre (den indirekte) karakteristik af Nebile. Hun er både hustru, moder og veninde. Man fornemmer, at hun er en god hustru (i hvert fald indtil hun lader sin mand i stikken); hun laver den mad hendes mand ønsker, holder hjemmet pænt og rent, og udfylder rollen som hjemmegående husmor ganske upåklageligt. Det er straks lidt sværere at få et indtryk af, hvor god en moder hun er. Om det alene gør hende til en dårlig mor, ved jeg ikke, men det er alarmerende, at man ikke hører mere om hendes forhold til og følelser for sine børn. Om hun er en god veninde er også lidt svært at fastslå. Besøget af veninden Güzin og deres samtale afspejler ikke et klassisk godt venskab. De taler ikke om andet end husarbejde, og de taler nærmest forbi hinanden og lytter tilsyneladende overhovedet ikke til hinanden.

Nebile er en pligtopfyldende kvinde. Der er flere eksempler på, at hun passer sine huslige opgaver. Hun laver

26. Eray, p. 269.

27. Eray, p. 274.

28. Eray, p. 273.

29. Eray, p. 274.

mad, gør rent, vasker op, osv., selv om hun, efter at hun er begyndt at grave, er blevet en anelse mere sløset.³⁰ Umidledbart inden hun kravler igennem hullet, drikker hun vand af et glas, som hun lige vasker op, før hun tjekker, at alt er, som det skal være i lejligheden, og så er hun klar til at forlade sit gamle liv. Hun kunne lige så godt være ligeglad, når hun alligevel forlader lejligheden permanent, men hun føler et åbenbart ansvar og sætter en ære i at udfylde rollen som husmoder på bedst mulig vis. Det på trods af at det er den rolle, hun prøver at bryde ud af ved at kravle igennem hullet. Hun konkluderer selv overfor Selahattin, at det ikke er så let at frigøre sig fra den gamle rolle.³¹ Hun omtaler det som hele sit livsindhold at gå op i:

*"...hvad der bliver brugt til at vaske op i, hvilket vaskepulver der bliver anvendt, med hvilken spiseolie der bliver lavet mad."*³²

Så man kan med rette stille spørgsmål ved, om missionen er lykkedes, hvis den var at bryde med livet som husmoder, for det lyder ikke, som om det er muligt for hende at bryde med fortiden.

Nebile er forholdsvis handlekraftig. Da hun er i et ulykkeligt – hun er i hver fald ulykkelig – ægteskab, handler hun i form af at grave. Man kan måske argumentere for, at hun burde have gjort et eller andet noget før, men hun kunne ikke bare stikke af. Som der står:

*"Én morgen havde hun tænkt på at dreje ind i en gade og løbe sin vej (...) men (...) hun kunne ikke gøre det på den måde, og hun ville ikke."*³³

Og hun prøver også at ændre på sin kedsommelige situation i ægteskabet ved at forsøge at få sin mand, Metin, til at gå med i biografen, hvilket han afviser, da han er "dødtræt" og "i det hele taget hader jeg franske film" og prøver at spise hende af med: "Desuden kan du jo bare se fjernsyn!"³⁴.

30. Eray, p. 269.

31. Eray, p. 274.

32. Eray, p. 274.

33. Eray, pp. 268–269.

34. Eray, pp. 269–270.

Nebile trives altså ikke i sit ægteskab. Vi får til gengæld at vide, at hun har en plante, en figenstikling, der trives bedre end alle de andre planter. Figenstiklingen kan tilsyneladende lide det sted, den står. Man hører ikke andre grunde til, hvorfor den trives bedre, men hvis man er glad, der hvor man er, trives man vel også.³⁵

Et af Nebiles svagere karaktertræk er hendes misundelse. Det virker som om, hun i høj grad er motiveret af sin jalousi. Det er først efter, at hun gennem væggen hører, at naboen tilsyneladende har det bedre, end hun selv har det, at hun begynder at grave. Det er hendes ønske om at blive en del af det formodede lykkelige liv på den anden side af væggen, der starter hendes graven.³⁶ Siden træder hendes misundelse og jalousi tydeligere frem: "Nebile var meget jaloux på Selahattin Beys kone."³⁷ Nebiles jalousi er begrundet af Feriha's position som Selahattins kone. Feriha er husmoderen i Selahattins hjem og dermed den, der står for madlavning, opvask, vask, mm. Det var måske nogle af de ting, Nebile flygtede fra, men som hun erkender, at hun ikke kan leve uden.³⁸

Misundelse og jalousi kan ofte udspringe af lavt selvværd, og Nebiles sidste overvejelse, inden hun kravler igennem hullet, drejer sig om, hvorvidt hun skal efterlade en besked til sin mand. Hun når frem til ikke at efterlade en besked, da hun er usikker på "om nogen overhovedet ville lægge mærke til, at hun ikke var der."³⁹ Det kan godt være, at hendes mand ikke har forstået at sætte pris på hende og hendes arbejde i hjemmet, men hun undervurderer i høj grad sig selv, hvis hun ikke tror, hun vil efterlade et tomrum. Hvilket jo senere bliver bekræftet, da Metin priser hende som "en prægtig kone."⁴⁰

To sætninger eller ord-blokke går igen, hver gang

35. Eray, p. 271.

36. Eray, p. 269.

37. Eray, p. 273.

38. Eray, p. 274.

39. Eray, p. 271.

40. Eray, p. 274.

vi hører om Nebiles projekt med at grave. Den ene er om redskabet, hun bruger til at grave: "en gaffel, hvis skaft var brækket af",⁴¹ og den anden er om stedet, hvor hun graver: "Det rum, hvor kost, rengøringsmidler, skovle og vaskepulver var stillet til side."⁴² De bliver begge nævnt fire gange og kommer til at virke lidt mantra-agtige, som om det var noget, der styrer Nebiles bevidsthed.

Titlen

Nazli Eray har valgt at kalde sin novelle for "Monte Christo", og det første jeg tænkte, da jeg læste titlen, var, at der måtte være en forbindelse til Dumas' Greven af Monte Cristo. Og der er ganske rigtigt flere lighedspunkter. En ikke uvæsentlig pointe er, at både Nebile og Dumas' hovedperson Edmond Dantes graver et hul i væggen for at slippe væk fra deres "fængselscelle". Nebile føler sig tydeligvis fanget i sit ægteskab, og deres lejlighed fungerer som en fængselscelle. Hvorvidt det lykkes nogle af dem at flygte gennem deres selvskabte hul, kan så diskuteres. Nebile kravler gennem hullet og havner i et mørkekammer, som hun ikke kan komme ud fra lige med det samme. Hun flygter fra et fængsel til et andet. Dantes' graven fører ham sammen med den ældre fange, abbeden Faria i dennes celle, men ikke ud i friheden. Et nært venskab opstår, og en flugtplan tager form, men bliver ikke til noget pga. Farias død. Det skal dog nævnes, at det netop er Farias død, der baner vejen for Dantes' flugt, som i modsætning til Nebiles, lykkes i sidste ende.⁴³ Det nære venskab, som Dantes får med Faria, oplever Nebile også gennem sit møde med Selahattin.

Dantes' medfange Faria, har en slående navnelighed med Selahattins kone, Feriha. De to navne ligner hinanden så meget, at det dårligt kan være et tilfælde. Mit bud på meningen med navneligheden er, at det netop er Farias død, der baner vejen for Dantes' flugt, og at det skal betyde, at der skal et dødsfald, nemlig Ferihas, til for at befri Nebile fra

41. Eray, første gang p. 268.

42. Eray, første gang p. 268.

43. Dumas, pp. 156-160.

mørkekammeret. Først når Feriha dør, kan Nebile komme ud i friheden.

Dumas' Dantes havde egentlig opgivet livet, men vågner op og afbryder en sultestrejke, der ellers skulle have mundet ud i et selvmord, da han hører en skrabende fra væggen. Det er denne lyd, der sætter ham i gang. På samme måde bliver Nebiles graven sat i gang af lyden af et lykkeligt liv på den anden side af væggen.

Nebiles projekt med at grave et hul i væggen med en gaffel, hvis skaft var brækket af, altså et ødelagt køkkenredskab, kan med lidt god vilje parallelliseres til Dantes kamp med potteskårene. Dantes mangler et graveredskab og ser ingen anden udvej end at smadre sin vandkrukke, for at kunne grave med nogle af skårene fra vandkrukken. Siden fortsætter han med håndtaget fra en kande. Men deres motiver til at arbejde med defekte køkkenredskaber må siges at være væsentligt forskellige. Hvor Dantes' motiv til at benytte potteskårene er ren og skær overlevelse, i og med at det er det eneste forhåndenværende redskab, han kunne bruge, så er tanken bag Nebiles brug af gafflen, hvis skaft er brækket af, sandsynligvis, at den alligevel er gået i stykker, og derfor kan benyttes til dette formål. Det er svært at forestille sig, at husmoderen og ordensmennesket Nebile ville risikere at ødelægge en velfungerende gaffel, der snildt kunne tage skade under graveprocessen.

Målet for Dantes' flugt er øen Monte Cristo, hvorpå en uvurderlig skat ligger gemt. Skatten er med til at skaffe Dantes magt og status. Selahattins mørkekammer skulle have været Nebiles Monte Cristo, men indfrier ikke helt forventningerne. Hun håbede at finde skatten på den anden side af væggen, og hvis hun kunne nøjes med kærlighed og omsorg, og kunne tage til takke med et liv i et mørkekammer, var hendes mission fuldendt. Men Nebile er ikke tilfreds med det; hendes misundelse på Feriha viser, at hun vil have noget mere.

Disse mere eller mindre slående ligheder overbeviser mig

om, at det er Dumas' historie om Edmond Dantes, der i Nazli Erays titel henvises til. Hovedpersonernes ønske om at flygte gennem et hul i væggen og lægge det liv, de har levet (selvvalgt eller ej) bag sig, er ikke til at tage fejl af. At der udover flugtmotivet og måden, hvorpå det forsøges udført, ikke er mange lighedspunkter, ser jeg ikke som væsentligt. Dumas' roman er i høj grad en historie om at ændre sin skæbne, men i lige så høj grad om forbrydelse, straf og ikke mindst hævn. Og hverken hævnmotiv eller forbrydelse og straf har nogen plads i Erays novelle.

Tolkning af "Monte Christo"

Igennem denne artikel har jeg forsøgt at tolke de emner, jeg har behandlet i de forskellige afsnit med fokus på det, som afsnittet nu har handlet om.

I de kommende afsnit vil jeg samle trådene og dermed komme frem til, hvilket tema der er det væsentlige og hvilke deltemaer eller motiver, der ellers fylder noget. Desuden vil jeg undersøge, hvilket budskab Nazli Eray vil formidle med novellen.

Motiver og tema

Det store tema i "Monte Christo" er, mener jeg, lykke, eller rettere jagten på lykke. Nebile keder sig åbenlyst i sit ægteskab med Metin og får ikke opfyldt sine behov, hvilket driver hende til at grave et hul ind til lykken. Med de cirkulære træk, novellen indeholder, kan man spørge sig selv, om man altid vil/skal være på jagt efter lykken, eller om man nogensinde bliver rigtig lykkelig i mere end et øjeblik. Nebile synes godt nok at have fundet lykken, men hvor vedvarende vil den være? Hun er allerede ked af det og jaloux på Feriha, før hun er blevet rigtig lykkelig med Selahattin.

Et af deltemaerne eller motiverne er kvindesynspunktet. Nebiles forsøg på at bryde med sin fortid som hjemmegående husmoder lykkes, men hun må se i øjnene, at den tidligere rolle er blevet så stor en del af hendes liv, at hun

ikke kan leve foruden den. Man kan fornemme, hvor meget det trækker i hende for at komme ud og holde hus for Selahattin. Man kan også få sin tvivl om, hvorvidt Nebiles jalousi er rettet mod Feriha, fordi hun deler seng med Selahattin, eller om det er fordi, at hun får lov til at lave mad og gøre rent for ham.

Budskab

Efter den første hurtige gennemlæsning af "Monte Christo" mente jeg - på baggrund af ytringen om, at Nebile "var overordentlig lykkelig"⁴⁴, at novellens budskab måtte være, at det er muligt at ændre på sin livsbane, at man selv kan påvirke sin fremtid, at man er sin egen lykkes smed. Men efter flere gennemlæsninger syntes jeg ikke, at Nebile har så meget held med at lægge fortiden bag sig.

Budskabet i "Monte Christo", er snarere, mener jeg, at græsset altid er grønnere på den anden side. I virkeligheden vil Nebile have i både pose og sæk. I livet med den familie, hun forlader, savner hun først og fremmest noget indhold og opmærksomhed. Det sidste får hun i hvert fald hos Selahattin, men dér savner hun ansvaret for en husholdning, hvilket resulterer i en lurende utilfredshed og jalousi rettet mod Feriha. Som nævnt ovenfor, er der ikke noget, der peger på, at Nebile og Selahattin har særlig lyse fremtidsudsigter sammen, så Nebile vil fortsat være på jagt efter lykken.

Grunden til at det ikke lykkes Nebile at ændre sin skæbne permanent kunne være, at Eray mener, at det er umuligt at bryde med sin arv og miljø. Den første linie i novellen beskriver Nebile som "hjemmegående husmoder",⁴⁵ og det er i bund og grund, hvad hun er. Lige meget hvad hun gør, kan hun ikke frigøre sig fra den rolle. Jeg tror dog ikke, at Eray mener, at det er fuldstændigt umuligt at skifte rolle og ændre sin skæbne, men man skal bare ikke forvente, at det bliver let, og så skal man måske flygte lidt længere væk end ind til naboen.

44. Eray, p. 274.

45. Eray, p. 268.

Konklusion

Nazli Eray har med "Monte Christo" skrevet en novelle med både budskab og stof til eftertanke. Det, der kan virke som blot en sød fortælling om en kvinde, der søger lykken gennem et selvgravet hul i væggen, viser sig at være meget mere end som så.

Gennem analysen ovenfor er det synliggjort, at novellen har en del cirkulære fortælle-mønstre. Sådanne fortælle-mønstre er som regel med til at understrege et almengyldigt tema eller budskab. Tids- og stedsreferencer, eller manglen på samme, fortæller læseren, at handlingen kunne finde sted, hvor som helst, og når som helst. Også især kvinderne, Nebiles og Ferihas situation ser ud til at kunne være ved sig i det uendelige. Feriha kunne være klar til at grave sit eget hul væk fra Selahattin, mens Nebile er klar til at starte forfra med Selahattin.

Sammenligningen af Erays "Monte Christo" med Dumas' "Greven af Monte Cristo" på baggrund af titlernes lighed giver god mening på mange punkter, med flugten gennem hullet i væggen som den mest åbenlyse. At der så på mange andre punkter er afvigelser, skal jeg ikke afvise.

Flugten gennem væggen og det efterfølgende ophold på ubestemt tid i Selahattins mørke-kammer er et surrealistisk element i Erays novelle, der ellers ikke ses blandt novelle-forfattere i Tyrkiet. Fortælleren, en trediepersons implicit fortæller, der gengiver handlingen som en "almindelig" og "realistisk" historie, og de surrealistiske elementer i "Monte Christo" træder ind med en ildevars-lende klang, der er med til at understrege det frugtesløse og absurde i Nebiles projekt.

Karakteristikken af Nebile tegner et billede af en pligt-opfyldende husmoder, der mangler noget i sin hverdag. Om en tur i biografen kan gøre det, er ikke til at vide, men i hvert fald ville lidt opmærksomhed og anerkendelse fra hendes mands side ikke have været af vejen. Da hun finder ud af, at hun ikke kan leve uden det, hun mangler, gør hun noget ved

det. Hun er handlekraftig, men kun til en vis grad, og derfor lykkes hendes frigørelsesforsøg ikke.

Nebile finder opmærksomhed i Selahattins venskab, men hun er nok alligevel ikke lykkelig. Der er stadig ingen anerkendelse af hendes arbejde med det, hun sandsynligvis er bedst til: Husarbejdet. Dette kunne indikere, at nok er det jagten på lykken, der er det centrale tema i novellen, men Nabiles higen efter det, hun tror, at Feriha har på den anden side af døren, viser, at jagten på lykken ikke findes lige på den anden side af væggen. Der må et større skift til, før end gentagelsesmønstret kan brydes.

Bibliografi

Dumas, Alexandre: *Greven af Monte Cristo – Bind 1*. 1991, København, Høst & Søn's Forlag.

Eray, Nazli: "Monte Christo", i Pedersen, Claus V. (red.): *Ørkenrosen – og andre noveller fra Mellemøsten*. 2003, København, Museum Tusculanums Forlag.

Jørgensen, Keld Gall: *Litterær analyse – Prosa og lyrik*. 2000, København, Gyldendal Uddannelse.

Scharlipp, Wolfgang: "TYRKISK – Indledning – Moderne tyrkisk litteratur", i Pedersen, Claus V. (red.): *Ørkenrosen – og andre noveller fra Mellemøsten*. 2003, København, Museum Tusculanums Forlag, pp. 241-250.

Nevin Yücel

Milli Edebiyat

– En kort periode i tyrkisk litteratur

Indledning

*Milli Edebiyat*¹ indtager en betydningsfuld plads i Tyrkiets moderne litteratur. I slutningen af det 19. og begyndelsen af det 20. århundrede oplevede Det Osmanniske Rige store omvæltninger, som skubbede det allerede vaklende rige ud i dets endelige fald. Lige inden etableringen af det moderne Tyrkiet var riget præget af splittelser på alle områder, og et forsøg på at vestliggøre styreform og derved gøre imperiet stærkt igen mislykkedes og resulterede i dets endelige undergang.

Da fremmede magter havde besat Tyrkiet efter 1. Verdenskrig og havde delt landet op mellem sig, fremstod en gruppe, der ville kæmpe til det sidste for et uafhængigt og stærkt Tyrkiet. På samme tidspunkt voksede tyrkisk identitetsfølelse, og i modstandskampen mod de fremmede magter skabtes et samlingspunkt for tyrkiske nationalister. Og netop i denne periode opstod den litterære bevægelse, der senere kaldtes *Milli Edebiyat*.

Litteraturen fra perioden afspejler samtidens historiske hændelser og begivenheder blandet med fiktion. Eksempelvis møder man den tyrkiske befrielseskrig (1919-1922), der stadig har en betydningsfuld plads i det moderne Tyrkiets historie, hvor man stolt kan referere tilbage til denne begivenhed, da det var denne krig, der sørgede for, at et selvstændigt Tyrkiet stadig kunne eksistere. Det typiske

1. *Milli edebiyat* betyder "national" eller "nationalistisk litteratur". En anden term, *Milliyetçi edebiyat*, der dukker op i beskrivelse af Tyrkiets omkring år 1900, betyder også nationalistisk litteratur, men her et det mere ideologien bag nationalismen, der betegnes. *Milli edebiyat* derimod betegner alene den litterære periode.

for *Milli Edebiyat*-forfatterne er, at de fremhæver tyrkerne og understreger, hvor stærke de er. De fremviser tyrkerne som helte og de fremmede, oftest europæerne, som elementer, der ønsker at ødelægge det tyrkiske rige. Europæerne, hedder det ofte, har ingen stolthed, ingen moral, hvorimod tyrkerne besidder disse egenskaber. Tyrkerne er de undertrykte, og de fremmede undertrykker den tyrkiske nation uden nåde ved hver en lejlighed, der byder sig.

To store navne inden for *Milli Edebiyat* er Halide Edip Adivar og Yakup Kadri Karaosmanoğlu, og deres to vigtige værker *Ateşten Gömlek*² og *Yaban*³ betragtes som nogle af de bedste romaner i *Milli Edebiyat*-perioden. Men for at forstå *Milli Edebiyat* er det vigtigt at give et historisk billede af den periode, litteraturen optræder i, da litterature som nævnt typisk afspejler de historiske begivenheder.

Den historiske baggrund for skabelsen af en nationalstat

Indtil det 18. århundrede havde Det Osmanniske Rige været en stormagt, men pga. rigets mange og lange tabte krige havde magtbalancen ændret sig til fordel for Europa. Det Osmanniske Rige mistede langsomt status som stormagt, og en stigende indflydelse fra Vesten i det 18. århundrede gjorde riget politisk og økonomisk afhængig af Europa.

I et desperat forsøg på at gøre riget stærkt igen havde Tyrkiet, som nævnt, taget vestlige ideologier og værdier til sig, og man havde forsøgt at integrere disse i Det Osmanniske Rige. Dette havde ikke styrket riget, men derimod ført riget til undergang. Den osmanniske hersker var kun interesseret i den viden, kultur og teknologi, som Europa havde at tilbyde, og de fremmede ideologier, eksempelvis parlamentarismen, ansås for at være en ulempe for riget.

Men den vestlige indflydelse kunne ikke undgås, og de mange etniske og religiøse grupperinger, der udgjorde det gamle osmanniske rige, dannede sig deres egne tanker om

2. Skjorte af ild.

3. Den Fremmede.

sociale og politiske forandringer inden for storriget. Befolkningen havde tidligere identificeret sig ud fra et religiøst tilhørsforhold og ikke ud fra sproglige og kulturelle forhold. Dette fungerede problemløst indtil det 19. århundrede, hvor så ideen om nationalstaten brød frem, inspireret af Vesten. Herefter blev der en stigende bevidsthed om etnisk, kulturel og sågar national identitet, og i det tidligere osmanniske storrige var serberne det første folk, der gjorde krav på national selvstændighed og uafhængighed. Grækerne fulgte efter i 1829.

Genç Osmanlılar

I slutningen af 1800-tallet opstod der en politisk bevægelse i Tyrkiet, hvoraf størstedelen af medlemmerne var militært uddannede mænd, der repræsenterede én del af den intellektuelle avantgarde. Lederen af bevægelsen var Namık Kemal, der startede bevægelsen i 1865. Medlemmerne af denne bevægelse kaldte sig selv for *Genç Osmanlılar*, der betyder "De unge osmannere".

Genç Osmanlılar var optaget og inspireret af Vesten og den europæiske civilisation. Deres idéer var et produkt af den politiske uro i samtiden og de storstilede Tanzimat-reformer, hvormed man havde forsøgt at opbygge en ny identitet for rigets indbyggere og nye styreformer. *Genç Osmanlılar* ønskede ikke blot, som det var hensigten med reformerne, at de forskellige folkslag i Tyrkiet skulle leve fredeligt i et fællesskab med hver deres etniske og religiøse identitet, men derimod at alle skulle blive fuldt integrerede osmanniske indbyggere. *Genç Osmanlılar*s aktiviteter førte til den første osmanniske parlamentariske konstitution i 1876 og åbningen af det første osmanniske parlament det efterfølgende år. Dog blev parlamentet lukket i 1878 og konstitutionen tilsidesat, da der kom modstand fra sultanen.

*Genç Türkler*⁴

Efterfølgerne til bevægelsen *Genç Osmanlılar* var *Genç Türkler*. Tilfælles havde de to grupperinger ideologien om modernisering og vestliggørelse af riget, dog ændredes visse holdninger senere. Fra ideen om blot at udføre reformer i riget og ændre på dets politik, udvikledes ideen til en dannelse af en egentlig nationalstat.

1908-09 var perioden hvor *Genç Türkler* var mest indflydelsesrige. På dette tidspunkt var deres politik en blanding af de politiske og ideologiske strømninger, der var opstået gennem det 19. århundrede; Osmannisme og nationalisme, liberalisme og konservatisme, islamisme og tyrkisme, demokrati og autokrati, centralisering og decentralisering. Alle var de elementer i det opbrud, som Det Osmanniske Rige oplevede omkring århundredeskiftet.

Hidtil havde der på intet tidspunkt været en skelnen mellem det at være tyrk og det at være en del af det større muslimske samfund. Dette forhold blev substantielt ændret af *Genç Türkler*-bevægelsen. I starten var deres hovedideologi *osmannisk* nationalisme (=storrigedrømme), hvor det med tiden skiftede til *tyrkisk* nationalisme. Endvidere havde en gruppe kritikere af sultanen i slutningen af 1800-tallet dannet en politisk bevægelse, som de kaldte for *İttihat ve Terakki Cemiyeti*⁵ (ITC) i Paris. Fælles for medlemmerne var en modstand mod det eksisterende samfundssystem.

Genç Türkler/ og ITC gennemførte i 1908-1909 et kup mod det eksisterende sultanære styre. Resultatet var ikke de store samfundsomvæltninger, men man fik genindført konstitutionen fra 1876, som sultanen havde fået udskiftet med sit eget personlige autokrati. I den efterfølgende periode arbejdede ITC på at sikre det nye styre. Dette skabte imidlertid forvirring omkring, hvor magten egentlig lå. Der var også uenigheder i ITC omkring det politiske program generelt og sultanens fremtidige rolle specielt.

Genç Türklers kup og revolution i 1908 blev modtaget positivt af størstedelen af befolkningen, men rygterne om,

4. Ungtyrkerne.

5. Komitéen for enhed og fremskridt.

at hovedformålet med *Genç Türklers* modstand var at skabe en særlig tyrkisk identitet, skabte uro blandt de mangre etniske minoriteter i Tyrket. Disse minoriteter følte sig truede, og dette stimulerede i første omgang til, at albanerne ville danne deres egen stat. Dette førte til, at regeringen vedtog den såkaldte Associationslov i 1909, som forbød politiske organisationer med en fra Tyrkiet forskellig national, etnisk eller religiøs base.

Det viste sig umuligt at holde sammen på et imperium med så mange forskellige regionale, etniske og religiøse interesser, men alligevel valgte den nye generation af politikere at følge den tyrkiske nationalistiske retningslinje. Den efterfølgende periode frem til Mustafa Kemals (Atatürk) magtovertagelse og udråbelse af Republikken var stærkt præget af denne kamp for tyrkisk nationalisme. Tiden op til verdenskrigen var præget af konflikter og ITC som den centrale politiske bevægelse. ITC var stærkt organiseret og blev næsten enevældig magtfaktor i perioden. Det Osmanniske Rige var forbundsfælle med Tyskland under 1. Verdenskrig. Ved afslutningen af krigen besatte de allierede Istanbul og planlagde den nævnte opdeling af landet. Mange, heriblandt sultanen, mente at der ikke var anden udvej end at samarbejde med besættelsestropperne, og dette førte til ITCs undergang. Grækenland, som var blevet en ny magtfaktor, besatte det vestlige Anatolien med Englands støtte og godkendelse. I Sèvresstraktaten af 1920 blev Det Osmanniske Rige opløst og riget blev delt mellem England, Italien, Frankrig og Grækenland, og der blev lovet kurdisk og armensk autonomi. Istanbul tilhørte på dette tidspunkt englænderne, og tyrkerne regerede kun over Centralanatolien og kysten ved Sortehavet.

Atatürk organiserede kampen mod de allierede, som havde besat Tyrkiet, samt mod grækerne, og kampen blev kendt som den Tyrkiske Befrielseskrig, der i 1923 endte med tyrkernes sejr samt Lausannetraktaten, der anerkendte Tyrkiets som nation med de grænser (stort set), vi kender i

dag. Denne periode var afgørende for dannelsen af en tyrkisk nationalfølelse og i sidste instans en nationalstat.

Mentalt var befolkningen indstillet på og havde behov for et samlingspunkt, hvoromkring man kunne genopbygge et nyt liv og en ny identitet efter de kolossale omvæltninger, man havde oplevet. Sejren i Befrielseskrigen blev det første samlingspunkt for folket i denne periode. Man havde vist, at den "tyrkiske nation" var en magtpolitisk faktor, der ikke kunne ignoreres. Den nye nation skulle opbygges med udgangspunkt i denne sejr.

Milli edebiyat

I begyndelsen af det 20. århundrede skete der som nævnt ovenfor politiske omvæltninger i Det Osmanniske Rige, men ikke kun samfundet skulle igennem denne udvikling. Litteraturen oplevede lige så store ændringer. I forbindelse med moderniseringen og vestliggørelsen af samfundet gennemlevede litteraturen den samme proces. De forskellige moderne litterære genrer i tyrkisk litteratur har deres oprindelse i de politiske begivenheder op til år 1900 samt tiden derefter, og *Milli Edebiyat* er et mønstereksempel på dette. Litteraturen udsprang i en periode, hvor etableringen af af **en hel ny nation** var i gang, og hvor den unge tyrkiske nationalstats ideologi og legitimering fandt sin form.

Ifølge Cevdet Kudret og hans bog *Türk edebiyatında hikaye ve roman 1859-1959* (Novelle og roman i den tyrkiske litteratur 1859-1959) begynder *Milli Edebiyat*-perioden i 1911, og med dens fødsel bryder den moderne tyrkiske litteratur også igennem. Kudret mener, at der var tre forskellige politiske retninger i samfundet, og at der efter 1911 opstår yderligere en retning. Den sidste retning, der kommer frem, kan, ifølge Kudret, gives den ideologiske overskrift "tyrkisme", mens de andre tre retninger kan betegnes med termene "islamisme", "osmannisme" og "vestliggørelse". Da de tre sidstnævnte retninger eller grupper – via deres ideologier – ikke

var var i stand til at samle nationen, opstod den sidste retning "tyrkismen", hvor budskabet var, at de intellektuelle skulle bekymre sig om hele befolkningen og ikke kun koncentrere sig om befolkningen i Istanbul. Dette blev til en søgen efter "den rigtige tyrker", og man rettede blikket mod den tyrkiske "oprindelse" i Anatolien og de andre tyrkiske lande i Asien.

Denne nye tankegang, som stammede fra det politiske og ideologiske område, påvirkede litteraturen i perioden. Tankegangen tog sit udspring i hensynet til folket, og litteraturen, *Milli Edebiyat*, bestræbte sig bl.a. på at ændre sproget, så det blev mere naturligt og tilgængeligt for den almindelige befolkning. Tidligere blev litteraturen skrevet af intellektuelle for intellektuelle, og derfor var sproget på et meget sofistikeret niveau. Men nu blev det anderledes. Her er det vigtigt at nævne *Genç kalemler*.⁶ *Genç kalemler* var et blad, der udkom første gang i 1911, og grundlæggerne var Ömer Seyfettin, Ali Canip og Ziya Gökalp.⁷ *Genç kalemler* skal især nævnes i forbindelse med sprogbrugen men bestemt også i forbindelse med dannelsen af *Milli Edebiyat*. Netop i forbindelse med udgivelsen af bladet *Genç Kalemler* skabes *Milli Edebiyat* ifølge Atilla Özkırmılı (se hans *Edebiyat incelemeleri yayımları 1* (Litteraturundersøgelser – Tekster 1)). Med artiklen *Yeni lisan*⁸ gjorde bladet og dets bagmænd opmærksom på, at hvis der skulle skabes en fælles front, båret af ideologien bag "tyrkismen", skulle denne front først og fremmest have et fælles, ukompliceret tyrkisk sprog. Med denne strømning i litteraturen og andre sociale hændelser gennemlevede tankegangene bag "tyrkismen" en udvikling. Denne tankegang var helt klart et resultat af de politiske og historiske hændelser i samtiden. De allierede havde besat landet, og de forskellige etniske grupper, både kristne og ikke-tyrkiske muslimer, havde krævet deres uafhængighed og løsrivelse fra fortidens osmanniske rige.

Udover af ændringen af sprogbrugen afspejledes det virkelige liv og folkets hverdag i *Milli Edebiyat* gennem en lit-

6. Unge penne.

7. Özkırmılı, p. 109.

8. Det nye sprog.

terær brug af den folkelige og regionale litteratur. Tidligere havde litteraturen først og fremmest beskæftiget sig med livet og begivenhederne i storstaden (Istanbul og omegn), men med *Milli Edebiyat* fik den resterende del af nationens levevis og problemer også lov til at fremstå i litteraturen.

Nogle af de vigtigste navne inden for *Milli Edebiyat's* novelle- og romanlitteratur er Ömer Seyfettin, Halide Edip Adıvar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay, Ercüment Ekrem Talu, Salahattin Enis, Osman Cemal Kaygılı, F. Celalettin, Reşat Nuri Güntekin og Peyami Safa. To af disse og et par af deres værker skal vi møde nedenfor.

Halide Edip Adıvar

Adıvar blev født i Istanbul i 1884. Hun mistede sin mor som barn, og hendes far var Mehmet Edip Bey, der arbejdede i sultanens palads. Hun voksede op hos sin mormor, og den opdragelse, hun fik hos hende, kom til at præge resten af Adıvar's liv. Hendes kunstneriske liv var også et resultat af hendes opvækst hos mormoren. Hun gjorde sin uddannelse færdig på *American Girls College*, og ved siden af sin skolegang fik hun privatundervisning derhjemme af betydningsfulde navne inden for litteratur, filosofi, matematik og arabisk sprog. Disse mennesker påvirkede hendes personlighed gennem deres tanker og undervisning. I 1901 blev hun gift med sin matematiklærer, Salih Zeki, men blev skilt fra ham igen nogle år senere. Hun blev senere gift igen med en læge ved navn Adnan Adıvar.

Efter at have været husmor i en tid begyndte hun at skrive samfundskritiske og politiske artikler for aviser og blade. Dette fik hun meget opmærksomhed for, men efter at have fået et trusselsbrev blev hun nødt til at flygte til udlandet for at redde sit liv. Efter en kort tid vendte hun tilbage og begyndte at undervise i pædagogik. Kort tid derefter begyndte hun at skrive sine første værker. Hun var påvirket af den moderniseringsproces, som Det Osmanniske Rige gen-

nemlevede, og hun begyndte at interessere sig for kvindernes rettigheder. Hun er kendt for sine taler til folket på Sultan Ahmet-pladsen under de allieredes besættelse og under Den Tyrkiske Befrielsesskrig. Blandt andet gjorde hun sig også bemærket, da hun fysisk deltog i krigen. Sammen med andre forfattere deltog hun også i et undersøgelsesprojekt, hvor deltagere skulle lave rapporter over de skader, de fremmede (bl.a. grækerne) havde forvoldt i landet under krigen. Her så og opdagede Halide, hvor meget Anatolien havde lidt under krigshandlingerne. Det var efter disse oplevelser, hun blev inspireret til at skrive litteratur, hvor emnet var Den Tyrkiske Befrielsesskrig. I hendes værker dukker spørgsmålet om den nationale identitetskrise, landet gennemlevede, op, og der er i værkerne tydelige nationalistiske tendenser.

I begyndelsen af Adıvars forfatterskab er hun meget betaget og fascineret af Vesten: Vestlige traditioner, kultur, levevis og ideer. Men dette ændrer sig senere til, at hun nærmest afskyr Vesten og dens værdier. Dette sker typisk omkring besættelsestiden og Befrielseskriegen.

Adıvars værker kan deles op i tre grupper:

- I begyndelsen skrev hun meget om individets, især kvindens, psykologiske habitus og bearbejdelse af sjælen. Værker fra denne gruppering er: *Seviye Talip*, *Handan*, *Mev'ut Hüküm*, *Kalb Ağrısı*.
- Senere skrev hun værker baseret på Den Tyrkiske Befrielsesskrig. Her går hun over til den rent realistiske genre og ønsker at vise, ligesom mange andre forfattere i *Milli edebiyat*, det folket oplevede under krigen. I denne gruppe er de vigtigste romaner: *Ateşten Gömlek* og *Vurun Kalpeye*.
- Til sidst skrev Adıvar meget om traditioner, og hvordan generationerne oplevede og gennemlevede traditionerne. Hun fokuserede ikke længere på indi-

videts problemer, men generationernes møde med skiftende traditioner og kulturer. De vigtigste værker i denne fase er: *Sinekli Bakkal*, *Tatarcık*, *Sonsuz Panayir*, *Sevda Sokağı Komedyası*.⁹

Ved siden af sin forfattervirksomhed har Halide Edip Adıvar bl.a. undervist i engelsk litteratur. Hun døde i 1964 i Istanbul.

*Ateşten Gömlek*¹⁰

Romanen *Ateşten Gömlek* blev skrevet i 1922 og vakte stor opmærksomhed både i og uden for Tyrkiet. Litteraten Cevdet Kudret mener, at denne roman af Halide Edip Adıvar er den første og bedste roman baseret på Den Tyrkiske Befrielseskrig¹¹. Romanen er opbygget som en dagbog, der bliver skrevet af en vis Peyami, der har deltaget i krigen og mistet begge sine ben. Fortalt af Peyami oplever vi Ayşe, der har mistet sin mand og barn under besættelsen af Izmir i 1919. Det er grækerne, der har dræbt dem for øjnene af hende. I sorg kommer hun til Istanbul for at bo hos Peyami og hans mor, da disse er hendes bekendte. Men Istanbul er ikke bedre end Izmir, snart vil også Istanbul blive besat. Derfor er der en trykket stemning i byen, og gaderne er præget af protestdemonstrationer og forsamlede folkemængder, der er frustrerede over situationen og over de forfærdelige ting, de ser og oplever under krigen. Da Istanbul også bliver besat, rejser Ayşe, Peyami og hans ven militærmanden Ihsan ud i Anatolien for at hjælpe til i krigen. Mens alt det står på, bliver både Ihsan og Peyami i al hemmelighed forelsket i Ayşe, der arbejder som sygeplejerske under krigen. Landsbypigen Kezban, som de lærer at kende i en anatolsk by, bliver forelsket i Ihsan, men denne kærlighed er ikke gengældt, og derfor er Kezban jaloux på Ayşe. Ihsan og Ayşe dør under krigen,

9. Kudret, pp. 65-66.

10. *Skjorte af ild*.

11. Kudret, p. 75.

og Peyami, der både har mistet begge sine ben og er blevet skudt i hovedet, dør på hospitalet nogen tid efter.

Romanen er præget af had til Vesten og alt, hvad der følger med den verdensdel. Denne måde at beskrive Vesten på er interessant, da Adıvar - som nævnt - tidligere var meget fascineret af alt vestligt.

Men det vigtigste tema i romanen er, at de anatolske folk bliver gjort til helte. Det bliver flere steder i romanen understreget, at de rigtige og stærke tyrkere er de folk, der kæmper for retfærdigheden og friheden i et land, der er besat af undertykkende europæiske besættelsestropper. Denne ophævelse af de anatolske folk var en følelse der opstod hos Halide Edip Adıvar, da hun selv fysisk deltog i krigen og så de forfærdelige lidelser, befolkningen var udsat for.¹²

Besættelsen af først Izmir og dernæst Istanbul umiddelbart efter 1. Verdenskrig tvinger forskellige typer mennesker til at samle sig i kampen for at redde nationen. Og det kan man også tydeligt læse og fornemme i denne roman. Peyami er typisk Istanbulborger, der bor sammen med sin fine overklasseemor, og Ayşe er fra Izmir. Først ser Peyami hende som ikke værende fin nok, men senere bliver han absolut betaget af hende og hendes vilje til at leve trods de tragiske oplevelser, hun har været ude for. Ikke nok med at hun prøver at leve, hun deltager også i kampen for at redde nationen. I romanen repræsenterer hun den stærke tyrkiske kvinde, der trods modgang er i stand til at sætte sit liv på spil for nationens skyld. Her berører Adıvar en del af den nye tyrkiske identitetsfølelse, der dukkede op i landet i denne periode. En identitets- og nationalfølelse der kan ses som en reaktion mod opsplittelsen af det gamle rige, bl.a. splittelsen mellem de forskellige etniske grupper.

Der er flere steder i romanen, hvor nationalistiske følelser og had til europæerne kommer til udtryk. For eksempel i det afsnit hvor Ayşe næsten lige er kommet til Istanbul. Her kommer en engelsk journalist og beder om et inter-

12. Enginün, p. 219.

view med Ayşe, men det ønsker Ayşe ikke. Alligevel bliver journalisten og taler med dem, der er til stede hjemme hos Peyami. Den engelske journalist snakker nedladende om tyrkerne og udtaler, at de bør overgive sig til englænderne og endda undskyldte for alle de dræbte engelske soldater. Ingen reagerer på de nedladende ord, men Ayşe kan ikke holde sin mening tilbage. Hun siger ligeud, at englænderne er nogle mordere, der dræber uskyldige mennesker, og at det er tyrkerne der er ofrene i denne krig. I forbindelse med dette nævner hun, at tyrkernes blod er lige så varmt og rødt som ild. Dette udtrykkes således i romanen af Ayşe;

*"Jeg har ikke set det engelske blod under et mikroskop. Om det er lige så rødt som vores eller om det er blått ved jeg ikke. Men det tyrkiske blod er lige så rødt som ild."*¹³

Efter at journalisten er gået, samler alle tilstedeværende, især soldaterne, sig omkring Ayşe, kysser hendes hænder og lover hende, at de vil kæmpe for nationen og deres folk, og det vil de gøre til ære for hende.¹⁴ Sådanne eksempler er der mange af i romanen. De historiske begivenheder bliver beskrevet, og Adıvar lægger ikke skjul på sin følelser angående krigen og det nationale projekt, der ligger bag beskrivelsen af hændelserne.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu

Yakup Kadri Karaosmanoğlu blev født i Kairo i 1889. Da han var seks år gammel, kom han til Manisa (Tyrkiet) sammen med sin familie. Efter at have afsluttet noget af sin skolegang, flyttede han tilbage til Egypten og lærte fransk. I 1908 flyttede han så igen tilbage til Tyrkiet, denne gang Istanbul, hvor han blev medlem af *Fecr-i Ati*, en gruppe der bestod af intellektuelle, som ville formulere en ny målsætning for litteraturen. De tog afstand fra den gamle, florumvundne måde at skrive på, men det lykkedes ikke at komme igennem med

13. *Ateşten Gömlek*, p. 39.

14. *Ateşten Gömlek*, p. 40.

den nye målsætning. Mens Yakup Kadri var medlem af *Fecr-i Ati*, skrev han mange bemærkelsesværdige artikler for gruppens tidsskrifter og blade.

Yakup Kadri havde selv tidligere skrevet litteratur for litteraturens egen skyld, men dette ændrede sig. Under dannelsen af Den Tyrkiske Nationale Front begyndte han at skrive om og for den almindelige befolkning, især den i Anatolien. En ændring i synet på litteraturen og dens mål der er identisk med litteratursynet blandt forfatterne i *Milli Edebiyat*.

I den tid, det gamle osmanniske rige oplevede omvæltninger, boede Yakup Kadri i udlandet. Men ligesom Halide Edip Adıvar begyndte han også at skrive om landets krisetilstand, især tilstanden under Den Tyrkiske Befrielsesskrig. Han blev af Mustafa Kemal Atatürk kaldt hjem til krigen for at kæmpe med ham i Den Tyrkiske Front. Artikler, som Yakup Kadri Karaosmanoğlu havde skrevet til forsvar for krigen og Tyrkiets selvstændighed, havde gjort et stort indtryk på det moderne Tyrkiets grundlægger Atatürk. Yakup Kadri vente hjem og kæmpede sammen med de tyrkiske soldater. Hans oplevelser og erfaringer under krigen og besættelsestiden kom til at præge hans forfatterskab resten af livet. Han har en betydningsfuld plads i *Milli Edebiyat*, og mange af hans værker er ikke overraskende historiske romaner.

Ligesom Adıvar var Yakup Kadri med i undersøgelsesprojektet nævnt ovenfor. Denne oplevelse satte også sit præg på forfatterskabet. Yakup Kadri døde i 1974, og inden da nåede han at arbejde på mange forskellige områder. Han skrev bl.a. for forskellige aviser, underviste og arbejdede for forskellige ambassader i udlandet. Ved siden af dette skrev han mange bemærkelsesværdige værker, der stadig har en fremtrædende plads i den tyrkiske litteratur.

Nogle af de vigtigste værker er *Kiralık Konak*, *Nur Baba*, *Hüküm Gecesi*, *Sodom ve Gomora* og *Yaban*. Sidstnævnte præsenteres nedenfor og er et værk, der den dag i dag nyder stor popularitet i Tyrkiet.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu's forfatterskab kan deles i to faser. Den første fase er den allerførste del af forfatterskabet, hvor individet står i centrum. Individet kæmper en kamp for at "overleve" i en verden, hvor traditioner og normer præger dagligdagen og undertrykker menneskets frihed og ønsker. Trods modgang kæmper individet for sin frihed. I denne periode er hans kunstopfattelse "kunst for kunstens skyld". Dette ændrer sig i anden fase. I denne del af sit forfatterskab, der begynder omkring 1916, er han blevet påvirket af de aktuelle samfundsforhold, og han vender sig mod folket, hvor hans formulering nu lyder: Kunsten er for folket. I denne del af forfatterskabet benytter Yakup Kadri sig af de erfaringer, han havde gjort sig, og skriver om Balkankrigen, 1. Verdenskrig, Den Tyrkiske Befrielsesskrig og det tyrkiske folks skæbne.¹⁵

Yaban

Romanen *Yaban* handler om den tidligere militærmand Ahmet Celal, der kommer til en landsby i Anatolien. Han har mistet sin højre arm under en krig, og da han ikke kan tåle at se Istanbul blive besat, tager han med en soldat, som han har lært at kende under værnepligten, til dennes landsby. Her kommer hovedpersonen til at bo hos sin ven og hans familie. Hele romanen er fortalt ud fra Ahmet Celals synspunkt, og den er bygget op som en dagbog, hvori Ahmet skriver alt det, han ser og oplever.

Men med samme Ahmet kommer til landsbyen, mærker han forskellen på landsbybefolkningen og den intellektuelle gruppe, som han selv tilhører. Fra dag ét er han den fremmede, *yaban*, i landsbyen, som man ikke ønsker at lære at kende. Folk synes han er mærkelig, klæder sig mærkeligt, og de finder det også underligt, at han læser hele tiden. Ahmet Celal føler sig ikke godt tilpas, ser ned på landsbyfolkenes uvidenhed, især hvad angår deres manglende kendskab til omstændighederne omkring Den Tyrkiske Befrielsesskrig.

15. Özkırımlı, p. 98.

Senere i romanen konkluderer Ahmet dog, at folks uvidenhed ikke skyldes dem selv, men de intellektuelle der ikke har vejledt dem.¹⁶ Og han får ondt af dem. Plottet i romanen sammenvæves med en lille kærlighedshistorie. Hovedpersonen ser en landsbypige, der senere bliver gift med en af drengene i landsbyen. Pigen finder Ahmet lidt anderledes end resten af landsbybefolkningen, og hun vækker hans interesse.

Mens indtrykkene fra landsbylivet fortælles, kommer Den Tyrkiske Befrielsesskrig tættere på. Folkene i landsbyen forstår ikke krigen, og at landet er besat af fremmede, der ønsker at splitte nationen. Modsat opfatter de tyrkerne, der kæmper i Befrielsesskrigen, som skadelige, da disse modstanskæmpere skaber uro og uorden i deres lille landsbysamfund. For eksempel bliver mændene drevet i krig og kommer måske aldrig hjem igen. Kun Ahmet Celal tænker ikke sådan. Han støtter Den Tyrkiske Nationale Front og er ked af, at han ikke kan deltage i krigen, da han mangler den ene arm.

Ahmet prøver at påvirke landsbyfolkene, men det mislykkes. Han og de er for forskellige og kommer ikke til at forstå hinanden. Til sidst kommer grækerne og plyndrer landsbyen. Først tror folk, at grækerne vil give penge for de ting, de har taget, men senere går det op for dem, at det ikke vil ske. Grækerne torturerer folk, dræber en lille dreng, voldtager pigerne og sluttelig sætter de ild til hele landsbyen. Ahmet Celal prøver at flygte, men dør undervejs.

Karaosmanoğlu's succesroman *Yaban* handler også om Den Tyrkiske Befrielsesskrig lige som *Ateşten Gömlek*. Mens *Ateşten Gömlek* ophæver det anatolske folk til heltestatus, gør Karaosmanoğlu det modsatte i sin roman. Romanen og forfatterne ser måske ikke ned på alle (uuddannede) mennesker, men i hvert fald på dem i landsbyen, hvor romanen foregår.

Selvom *Yaban* også handler om Den Tyrkiske Befrielsesskrig, er dette tema ikke i første omgang tydeligt. Krigen er i baggrunden, hvor den længere inde i romanen kommer frem i forgrunden. Det, der præger romanens indhold, er

16. *Yaban*, p. 181.

først og fremmest konflikten mellem den intellektuelle og landsbyfolkene. De forstår ikke hinanden og ser hinanden som fremmede. Den intellektuelle er bevidst om, at alle tyrkere kæmper i den samme krig for den samme nation, men sådan opfatter folket i landsbyen det ikke. Og for dem forbliver han en fremmed, da han kommer fra en verden, der ligger meget langt væk fra deres. Deres verden er landsbyen, og alt andet er ligegyldigt. De vil bare overleve.

Ahmet Celal kan på sin side ikke forstå landsbyfolkene, der virker ligeglade med krigen, landets frihed, etc. Han gør dem opmærksom på, at krigen er en fælles, tyrkisk kamp. Og at de alle er tyrkere. Men til dette bliver der svaret, at de ikke er tyrkere men muslimer.

"Hvordan kan man være tyrker og ikke være tilhænger af Kemal Paşa?"

"Men vi er ikke tyrkere, gode herre"

"Hvad er I så?"

"Vi er Islam, elhamdülillah...Dem, du snakker om, lever i Haymana".¹⁷

Landsbybefolkningen identificerer sig ikke i forhold til etnisk oprindelse eller nation, men i forhold til religion. I sin roman fokuserer Karaosmanoğlu på forskellen mellem de forskellige grupperinger i nationen og deres forhold til en tyrkisk identitetsfølelse. Den intellektuelle identificerer sig som tyrker, hvorimod befolkningen ikke en gang har taget stilling til dette, men kun er bevidst om, at de tilhører det muslimske fællesskab. En national bevidsthedsdannelse er altså ikke en selvfølge.

Konklusion

Som det fremgår af denne artikel var afslutningen på Det Osmanniske Rige og etableringen af den moderne tyrkiske stat en længere proces. Det var en periode med ændringer i det politiske og sociale liv, og i denne periode forsøges en national identitetsdannelse gennemført.

17. *Yaban*, p. 152-153. Hayama er en lille by nær storbyen Ankara.

Den litterære bevægelse *Milli Edebiyat* udspringer som et resultat af disse politiske og samfundsmæssige forandringer og som et resultat af visse grupperingers betræbelser på at danne en ny tyrkisk nation og en nationalfølelse. Halide Edip Adıvar og Yakup Kadri Karaosmanoğlu er to vigtige navne inden for denne periodes litteratur. Adıvar's *Ateşten Gömlek* vurderes ofte som den bedste roman om Befrielseskrigen. Og det står helt klar, at romanen fokuserer på et nationalistisk tema. Karaosmanoğlu's roman *Yaban* handler (delvist) også om Befrielseskrigen, men krigen er ikke så vigtig i romanen, som den er i *Ateşten Gömlek*. Karaosmanoğlus roman har også nationalistiske overtoner, men de er ikke så fremtrædende som i *Ateşten Gömlek*. I *Yaban* er det mest fremtrædende tema forskellen mellem folk i landsbyerne og de tyrkiske intellektuelle, hvor de intellektuelles bekendelse til en ny tyrkisk nationalisme overfor landsbybefolkningens tilhørsforhold til islam (og ikke en nation) springer tydeligst i øjnene.

I *Ateşten Gömlek* er hele "nationen", med undtagelse af en lille gruppe i Istanbul, fremstillet som enige om, at man vil kæmpe for nationen og nationalismen, og man identificerer sig med og er en del af kampen for befrielsen af nationen. De anatolske folk bliver fremstillet som mennesker, der er bevidste om deres nationale identitet. I *Yaban* derimod bliver de anatolske folk fremstillet som den del af befolkningen i nationen, der ikke identificerer sig som tyrkere men som muslimer. De har ikke et behov for at danne sig en national identitet.

Jeg håber at have vist, at begge romaner gennemgået ovenfor er historiske romaner, der udviser typiske karakteristika for den tyrkiske litterære bevægelse *Milli Edebiyat* fra slutningen af det 19. århundrede og begyndelsen af det 20. århundrede. Og at disse romaner på forskellig vis har bidraget til dannelsen af en ny tyrkisk nationalfølelse, som den unge nationalstat behøvede.

Bibliografi

Ahmad, F., *Modern Türkiye'nin olusumu*. Kaynak yayinlari, 2. basim. First published 1993 by Routlegde

Adıvar, H. E., *Ateşten Gömlek*, Atlas Kitabevi 13. baski Istanbul 1976

Enginün, I., "Halide Edip Adıvar'ın eserlerinde doğu ve batı meselesi". *Araştırma ve inceleme dizisi, milli eğitim bakanlığı*, 1995

Kabaklı, A., *Türk edebiyatı* cilt 3. Türkiye yayinevi, Istanbul 1968

Karaosmanoğlu, Y. K., *Yaban*, İletişim, Istanbul 38. baskı 2001

Kudret, C., *Türk edebiyatında hikaye ve roman 1859-1959*. Bilgi yayınevi, Ankara 1970

Özkırmırlı, A., *Edebiyat incemeleri- yazılar 1*. Cem yayınevi, Istanbul 1983

Poulton, H., *Top hat, grey wolf and crescent; Turkish nationalism and the Turkish republic*. Hurst and Company, London 1997

Shaw, S. J and Shaw, E. K., *History of the Ottoman Empire and the modern Turkey; Reform, revolution and republic, The rise of modern Turkey 1808-1975*, Vol. 2. Cambrigde University Press 1977

Tanzimat'tan bugüne edebiyatçılar ansiklopedisi cilt 1 ve 2, YKY 1. baski, Istanbul 2001

Zürcher, E. J., *Turkey - a modern history*. I. B. Tauris and Co. Ltd, London 1998

Kerstin Eksell

Andalusiskt collage

I sin utmärkta artikel om Andalusien i modern arabisk litteratur ger Maher Jarrar många exempel på Andalusiens symboliska betydelse i nutiden (*Naqd* nr. 2, 2000, p. 2ff.). Jarrar varnar mot tendensen att likställa Andalusiens historia med den moderna arabvärldens, särskilt med Palestina. Men mer generellt kan Andalusien ändå användas för att utforma en bild av arabisk identitet. Flera markörer i andalusisk kultur signalerar höjdpunkter i estetisk och vetenskaplig kultur och när de återkallas eller sätts i förbindelse med modern tid uppstår nya fruktbara konstellationer som verkar inspirerande på kulturutvecklingen.

Inom den ramen vill jag därför presentera några texter som tillsammans illustrerar Andalusien som intertextuell inspiration i modern arabisk litteratur.

Tidigt kom andalusierna att betrakta sit land som ovanligt framstående kulturellt och de var aktiva i att sprida denna uppfattning till andra, araber som européer. Och Andalusien som nostalgisk symbol, det förlorade paradiset, etablerades av andalusierna själva. Redan tidigt började ju fördrivningen från det andalusiska paradiset, efterhand som den kristna "återövringen" framskred. Under de många århundradena från 1000-talet till den slutlig fördrivningen 1609 skrevs det mycket nostalgisk poesi av de olyckliga som måst lämna Andalusien om de råkat bo i ett av de områden som återerövrades, eller av de kvarvarande som såg slutet på en epok nalkas.

Den store trädgårds och kärlekspoeten **Ibn Khafaja** skriver således på 1100-talet:

*Paradiset i al-Andalus visar fram
all sin skönhet. Frisk är brisen. Dagens glans
blixtrar vit; mörka läppar är dess natt.
När den milda vinden fläktar
ropar jag: Om min längtans Andalus!*

Det är en dikt på det ganska osofistikerad versmåttet *ramal* med versfoten *fa 'ilâtun* i varianten katalektisk trimeter.

Trots sin korthet innehåller dikten många andalusiska karakteristika, utöver det klassiska versmåttet med sin synkoperade rytm. Naturen kallas in: vinden som blåser friskt, färgkontrasten mellan dag och natt. Scenen förstås omedelbart av en skolad andalusier eller medeltida arab i allmänhet som en funktion av den stereotypa bilden mun = vita tänder, mörkröda läppar; blixtrande leende.

Naturupplevelsen blandas med poetens känslor till en sensuell lyrik med det extra inskottet av nostalgi efter ett geografiskt land.

Mahmoud Darwish

Bortom himlen har jag en himmel

Detta är dikt nr 3 av elva från diktsamlingen *Ah ada 'ashara kawkaban* (Elva stjärnor) av den kände palestinske poeten. Samlingen kom ut 1992 och utgör en slags parafras över andalusisk diktning insatt i ett modernt perspektiv.

Mahmoud Darwish är van att röra sig mellan klassisk arabisk poesi och modern. I hans diktning klingar namnen på förislamiska poeter, de gamla beduinerna rider sina hästar genom versraderna, den klassiska musiken med sina former och instrument ekar i lekfulla moderna fraseringar. Att betona sambandet mellan klassisk arabisk kultur och modern är en medveten markering av arabisk identitet.

När Darwish talar om Andalusien handlar det om en intertextuell korsning av flera arabiska identiteter, den andalusiska som står för guldåldern, och sammankopplingen av denna med det moderna Palestina. Mandelträden blom-

made i Andalusien, liksom de är en sinnebikld av Palestina: den sensuella och användningen av trädgårdsnatur i andalusisk poesi och hos Darwish har många likheter. Beduinernas måne har lyst i den förislamiska öknen, senare under andalusiska nätter och åter över den palestinske poeten i hemlandet och i exilen. Andalusien och Palestina är de två förlorade lustgårdarna, den arabiske främlingen är den från Andalusien eller från Palestina fördrivne. Slutligen skriver Darwish in det spanska revolutionära idealet, förkroppsligat i Lorca som poet och socialist, i sin egen historia som revolutionär och poet: det andalusiska är också en relation mellan spanskt och arabiskt.

Prosodin är moderne men passar in i en klassicerande stil. Rytmen bygger på den gamla versfoten *fa 'ilun*, som liknar anapesten men är rytmiskt rörligare och mer varierad:

*Bortom himlen har jag en himmel att vända åter till men
jag putsar alltjämt metallerna här och frambringar
en stund som synliggör frånvaron. Jag vet att tiden
blott en gång är min bundsförvant, och att jag snart skall utträda ur
mitt banér, en fågel aldrig vilande i något träd i trädgården.
Jag skall helt utträda ur min hud. Från mitt språk
skall några ord om kärlek falla i Lorcass
diktning, han som skall bo i mitt gamla sovrum,
se det jag sett av beduiners måne. Jag skall utträda ur
mandelträdet, ett fjäderdun på havets skum. Främlingen har passerat
bärande sju seklers hästar. Här har främlingen passerat,
att en främling må passera där. Snart skall jag utträda ur
min tids rynkor, främling i Syrien och Andalusien
Denna jord är ej min himmel men denna afton är min afton. Nycklarna
är mina och minareterna, lyktorna. Och likaledes
är jag min. Jag är två lustgårdars Adam. Två gånger har jag dem mistat.
Jaga mig alltså långsamt
och dräp mig hastigt
vid mitt olivträd
med Lorca*

Radwa Ashour

Ur *Granadatrilogin*

Radwa Ashour är en av arabvärldens ledande kvinnliga författare. Hon är lärare i engelsk litteratur vid Ayn Shamsuniversitetet i Cairo och delar sin tid mellan undervisning och skrivande. Sedan debuten 1983 har hon skrivit flera romaner. Mest känd är den s.k. Granadatrilogin som utkom mellan 1992 och 1998. (Dess första del finns i engelsk översättning.) Här skildras en arabisk familj i Andalusien under drygt ett sekel, från 1491 till 1609, med början vid Granadas fall och fram till att muslimerna slutgiltigt fördrivs från Spanien.

Radwa Ashour har berättat att hon skrev första delen av Granadatrilogin i Spanien under en sjukdomsperiod.

Den historiska miljön, avståndet till människor och skeenden för länge sedan som skapar en viss stelhet i skildringen, mjukas här upp av en särskild varmgyllene ton som är Radwa Ashours egen. Hennes stil är personlig och lätt att känna igen. Den präglas av intimitet och sensibilitet, av förmåga till inlevelse. Därför är Granadatrilogin både en monumentalfresk över en avlägset förflutet, en historisk krönika, och samtidigt en psykologisk och levande framställning av en familj, en framställning som hämtar färg och dynamik från individernas utveckling och inbördes konflikter.

Radwa Ashours förmåga att skriva om kvinnor kommer henne till godo även här. Men det är ett ovanligt porträtt hon ger av en arabisk kvinna på så sätt att det handlar om en självständig och intellektuell kvinna som, inom ramen för tidens begränsningar, utövar medicinsk forskning driven av vetenskapligt intresse. I arabisk historia är en sådan kvinna långt ifrån osannolik. Det är välkommet att även den aspekten av arabiska kvinnor tydliggörs, i kontrast till den feministiska litteratur som länge haft till uppgift att sätta fokus på förtrycket av kvinnor.

I följande utdrag får vi en beskrivning av de båda hu-

vudpersonerna i första delen, Saad och Salima. Det första utdraget skildrar Saad medan han förbereder sig till bröllopet med Salima, och hur Salima tar emot hans bröllopsgåva, en gasell.

Det andra utdraget skildrar Salima i färd med att studera medicin i hemlighet.

I

Saad satt med slutna ögon under en kastanj. Han såg den pojke han varit springa genom busksnåren efter att ha lämnat ett hus som beboddes av hans mor, hans far, hans farmor och hans syster, ett hus som övergivits i en stad förstörd av belägring, svält och det ständiga kanonbombardemanget. Han springer från allt det där men vart? Det vet han inte. Om dagen är han sysselsatt och klarar sig trots ödsligheten, men när kvällen kommer förvandlas Malagas klippiga, nakna berg med sina krön och klyftor och dalgångar till skrämmande varelser och hans hjärta slutar nästan att slå av skräck inför deras tryckande närvaro. Han vågar inte vända sig åt höger och kanske få syn på förfärliga djur vars former skiftar mellan slingrande ormar, kamelryggar och ugglehuvuden; jättar som närmar sig honom, nära att röra vid honom och gripa tag i honom. Månen som hänger kopparröd och stor över hans huvud gör honom än mer skräckslagen och rymden omkring honom är en fiende som vill lägga beslag på hans själ. Medan han springer skriker han, han hör ekot av sin röst och sväljer nästa skrik. "Var en man, Saad," viskar han för sig själv, "så sade din far. Var inte rädd, för en man är inte rädd". Och han fortsätter: "Fatta mod, Saad, det här är bara berg av sten, du såg dem ju i dagsljus. Nakna berg som inte kan skada dig." Men han skakar tänder och darrar och är våt av svett. Han sitter hopkrupen med armarna om kroppen och huvudet lutat mot sina sammanpresade knän. Sedan överväldigas han i trötthet och faller i sömn där han sitter. Morgonsolen väcker honom och dess glans skingrar något av nattens fasor.

Saad reste sig och gick långsamt och utmattad tillbaka till badhuset. Han fann Na'im sittande med korslagda ben vid dörren och vänta på honom.

- Var har du varit?

Han svarade inte.

- Sade de nej?

- De sade ja.

Na'im stirrade förvirrad på sin vän. Hans ansikte sade en sak och hans tunga en annan. Vad stod på?

- Gav de sitt samtycke eller inte?

- Ja, det gjorde de.

- Så vad är det med dig?

- Det vet jag inte!

- Är du kär i någon annan?

- Na'im, jag skämtar inte.

- Vem gör det!

De gick iväg tillsammans. Saad var tyst och Na'im visste inte hur han skulle bryta tystnaden. Han förstod inte vännen men under många års vänskap hade han lärt att acceptera dessa tillstånd. Det verkade som om Saad låste sina portar med nyckel och regel och gömde sig innanför dem. Sedan vägrade han att gå ut och öppnade inte för någon som knackade på dörren, inte ens för Na'im. Plötsligt kunde han säga att han ville gå ut ensam på vägen: "Det här stället är kvävande, man kan inte andas, jag måste ha frisk luft". Vilket luft, Saad, när snön täcker vägarna och allt är fruset? Men han gav sig av utan att lyssna. Na'im brukade lämna sin vän ifred ett par dagar och vänta. Till slut återvände Saad, öppnade sina portar och firade ner en brygga av vänskap och kommunikation som om ingenting hänt.

*

Vilken gåva kunde passa för Salima? Saad gick på torget framför Stora Moskén där försäljare och kunder alltid trängdes. Han betraktade tvålstänger och parfymflaskor och stråmattor och korgar och stearinljus och lampor och träskrin. Han funderade på ett skrin inlagt med pärlemor och elfenben och med två rader av lådor nedtill, och ett annat, mindre och tungt, som pryddes av spikar vars runda järnhuvuden bildade parallella och skärande linjer. Försäljaren hälsade på honom och manade honom att köpa och Saad återgäldade hälsningen, tackade och gick. Han passerade sadlar, tömmar och stigbyglar för hästar och betraktade i förbifarten kittlar och kärl av keramik, tenn och glas av olika former och storlekar och färger. Sedan stannade han framför en butik vars ägare radat upp sina krukor och kärl och flaskor på en ullmatta vars färger överensstämde med varorna. Färgmosaiken och det muntra stojet gjorde butiken till en fångslande plats. Försäljaren lyfte upp en flaska av lapuz lazuli med en ingravering av en svart ring glänsande bokstäver i kufisk skrift.

- Den är en fröjd att se och en värdefull gåva, eller vad tycker du?
 Sa'ad tackade och böjde av mot juvelerarnas gata guld och silverarbeten, tunga, lätta och fina. Han funderade på ädla stenar och stod länge framför ett halsband av sammanflätade guldringar med ett hängsmycke i mitten bestående av en ädelsten så blå som den djupa havsbotten. "Den skulle passa Salimas blå ögon", mumlade han. Försäljaren betraktade honom. Saad insåg att han blivit stående länge och drog sig undan för att inte hamna i trångmål. Han hade inte råd att köpa en juvel.

Han gick mot lumpsamlarnas gata och därifrån in på Qaysariyyasougen. Han passerade silkesförsäljare som brett ut silket obehandlat, tvinnat eller vävt. En försäljare betraktade honom.

- Äkta silke! De kommer from Genua för att köpa det. Det är efterfrågat i Cairo och till och med i Damaskus!

- Har ni silke från Malaga?

Mannen log medlidsamt.

- Vad är det för en fråga, pojke... Hur skulle vi komma över silke från Malaga, har någon av oss kunnat återvända dit?

Saad gick undan utan ett ord. Vad fanns det att säga utom att be om ursäkt för att hjärtat plötsligt kan begära något oöverkomligt. .. Ett stycke silke vävt av hans far att bära i händerna och känna doften från det av hav och av hans mor... Så märkligt hjärtat är, så märkligt!

Han fortsatte framåt i Qaysariyyasougen och vandrade vidare genom den ena gränden efter den andra. Han tittade på manskläder och kvinnokläder, sjalar, hattar, skor och sandaler. Han lämnade Qaysariyyan och återvände till torget framför Stora Moskén. På vägen passerade han butikerna med mat och sötsaker och torkade fikon och valnötter och mandlar uppstaplade i stora korgar för kunderna.

Vad kunde vara en passande gåva för Salima? Han funderade medan han gick till den öppna platsen bredvid sougen. Där intill fanns boskapsmarknaden. Han lät blicken glida över hästar, mulor, åsnor, får och getter. Just som han skulle vända ryggen till för att gå tillbaka fick han syn på henne.

Var det den stela blicken eller en darning i ögonlocken som fick honom att stanna till? Eller blandningen av mildhet och skräck i hennes ögon? Hennes skinn var så fint, nästan vitt, med en gulröd ton och hennes lilla kropp bars av fina klövar.

- Kan jag hålla henne?

Han lyfte upp henne och kände hur hon darrade i hans armar. "Jag tar henne."

Han betalade det begärda priset och gick sin väg.

Gasellen som Saad köpt för Salima och buri i sina armar från sougen

till Umm Ja'fars hus fick Umm Ja'far att skratta så högt och länge att hennes ögon glittrade av tårar. Umm Hasan för sin del stirrade på gasellen och tillfogade ännu en kommentar till de tidigare: "Och dessutom är han galen!" Men Salima som blivit överraskad av gåvan gick fram till gasellen och sträckte ut handen för att klappa den. Gasellen darrade och Salima darrade också och drog tillbaka sin hand. Hon började betrakta gasellen och såg de stora svarta ögonen och hur de flackade skrämt. "Den är rädd". Hon sträckte ut handen igen, oändligt långsamt. Denna gång darrade gasellen inte även om Salima kände en skälvning i dess kropp när hon försiktigt klappade den. Hon hämtade en liten skål med mjölk och satte sig med korslagda ben bredvid gasellen medan den drack.

Resten av dagen var Salima upptagen av gasellen och lämnade den bara för att hämta föda och dryck. På kvällen utspann sig en ordväxling mellan Salima och hennes mor för modern ville binda gasellen på den yttre gården medan Salima insisterade på att den skulle stanna kvar hos henne i hennes sovrum.

- Är det förnuftigt... Ska vilda djur sova bredvid vår säng?
- För det första är hon inte ett vilt djur. För det andra, om vi lämnar henne på den yttre gården kan hon bli förkyld eller angripen av en rovfågel.

Umm Hasan höll fast vid sin åsikt och detsamma gjorde Salima. Grälet slutade inte förrän Umm Ja'far blandade sig i det och förslog att de skulle lämna gasellen på verandan.

- På villkor att du gör rent där på morgonen.

Salima samtyckte och modern likaså och alla drog sig tillbaka till sina sängar. När Salima blivit säker på att hennes mor var djupt försunken i sömn lyfte hon upp sin bädd och smög ut ur rummet.

- Vart är du på väg? frågade farmodern.
- Jag ska sova på verandan, svarade hon. Hettan här är kvävande. Godnatt, farmor.
- Godnatt, sade Umm Ja'far och höll på att kikna av skratt.¹

1. ss. 71-76.

II

Risalat Hayy ibn Yaqzan var en av fem böcker som Salima hade tagit från 'Ayn ad-Dama' efter farfaderns död. Na'im brukade också förstulet komma med böcker till henne då och då. Han inpräntade i henne att hon måste läsa dem inom några få dagar medan prästen var borta på en av sina korta resor. När Na'im givit henne boken väntade hon tills natten föll. Då började hon läsa och ansträngde sig för att förstå och skriva noter. Hon blev utmattad och föll i sömn och i sömnen hopade sig idéer och tankar i hennes huvud och fruktan för att boken skulle tas från henne så att hon vaknade och fortsatte läsa. Senare ställde Na'im tillbaka boken på dess plats i prästens bibliotek.

Vilken studerande har blott några enstaka böcker till sitt förfogande? brukar Salima upprepa bittert och förargat. Hon lugnar sig själv med att bland hennes böcker finns en som är värd hundra andra, skriven av den mest framstående och lärde, den främste bland filosofer, al-Husayn Ibn 'Abdallah Ibn Sina. Hon studerar så att säga inför honom hans bok al-Qanun. Men hur hon än lugnar sig själv låter saken sig inte lugnas, hon håller på att kvävas i fångelse av denna eländiga tid när förvärv av böcker är ett brott som bestraffas, och där studier kräver försiktighet och gömmande och smusslande, inte bara från den spionerande främlingen, utan också från den nära släktingens blick. Hon är ur stånd att läsa under dagen medan Hasan eller modern eller barnen kunde se henne medan hon sätter på sig glasögonen som hon tagit från Na'im. Hon väntar tills natten faller och folk i huset gått och lagt sig. Då tänder hon ljuset och läser och fångelset vidgar sig, långsamt, långsamt vidgar det sig, och gallret öppnas i det solljus som utgår från hennes bok och hennes intellekt. Vilken studerande har blott tio böcker till sitt förfogande? upprepar Salima bittert och tänker på gamla tider; en förgången tid när en man kunde ta sina söner med till alla de stora biblioteken, när framstående filosofer gav undervisning och hjärtats längtan tillfredsställdes av resor till de lärde i Egypten och Syrien... Att stanna kvar eller att resa, i båda fallen flödar solen från tusen böcker som är dina lektioner och din lärare över dig. Hur skall hon ur sitt trånga kastilianska fångelse upptäcka hemligheten hos den fågel som färdas enligt en outrannsaklig Guds lagar? Hon ömsom förtvivlar, ömsom hoppas. Ibland är hon nöjd Ibn Sinas Qanun, men ibland finner hon den otillräcklig, och tillfogar sina frågor och observationer i marginalen med en summering av resultaten från hennes egna experiment. Hon fogar sig i de eländiga tiderna och Hasans stränga beslut för att skydda sin familj, sedan fogar hon sig ändå inte och viskar en önskan i Na'ims öra om en särskild bok. I hemlighet

ber hon en kvinna som känner någon som känner någon att komma med en viss bok som hon skall betala ett helt års förtjänst på.

Om hennes mor eller farmor eller till och med Maryama som kände till att hon köpte böcker hade vetat hur hon kommit över Ibn al-Baytars bok al-Jami' och vad hon betalat för den skulle de anklagat henne för galenskap, och hennes mor skulle kanske ha svimmat vid avslöjandet. Men den dag boken med alla dess delar bars hem till henne tryckte hon den till sitt bröst och hjärtat slog så hårt som om bröstets bur hade blivit för trång för det och det börjat dansa uppsluppet. Vad betyder pengar inför denna encyclopedi som i detalj beskriver verkningarna av varje ört och växt? Vis är den som köper och den som säljer är enfaldig, precis som dem som förspiller dagar och nätter och stor tankemöda på att försöka förvandla billiga metaller till guld. Även om de skulle lyckas förvandla dem, vad skulle det gagna dem när döden lurar, skickar sina budbärare att genomtränga murar med dödliga sjukdomar, och därpå själv kommer och trampar ner kroppen under sina segerrika hästars hovar? Men de hade aldrig lyckats, de hade spilt både sina liv och fömuftets frukter.

Salima var nu envist säker på att orsaken till sjukdom fanns i kroppen, att något där gjorde kroppen mottaglig. Men vad kunde det vara, varifrån kom det och varför försvann det? Det var frågor som höll henne sömnlös och försvagade henne även om de inte rubbade hennes beslutsamhet. Hon införde frågorna i sina dagliga bearbetningar över studiet av de många sjukdomar som drabbar kroppen. Hon observerade symptom och hämtade vapen mot dem ur traditionen, hon sökte inspiration från böcker och fördjupade sig i sina experiment. Hennes krukor och flaskor och askar och kistor var överfulla av gröna och torkade örter, blandningar, salvor, och droger, som behandlade och svek ibland men ofta lyckades. Då log hon belåtet men hon glömde aldrig helt den där bitterheten som lurade i ett hörn av hjärtat, bitterheten över att veta att hennes seger alltid var begränsad, därför att döden är i stånd att när som under triumferande skratt helst låta sitt mäktiga svärd falla.²

2. ss. 150-152.

Kerstin Eksell

Hanan Mohedin

- ny författare från Jordanien

Hanan Mohedin är av palestinsk familj men uppvuxen i Irbid i norra Jordanien. Irbid är centrum i en bygd som är känd från biblisk tid och tidigare, där byarna med sina odlingar ligger tätt, och där man på någon timme når den syrisk-jordanska basaltöknen med sina höga berg och steniga åsar. Hanan Mohedin har en MA i semitiska språk från Yarmoukuniversitet i Irbid med specialisering på den palestinska dialekten i Jinin på Västbanken. Hon planerar att fortsätta med en doktorsavhandling i arabiska. Sedan flera år arbetar hon också som författare.

Vi har fått rätten till förstagångspubliceringen av de två följande kortnovellerna.

Havet och *En idealkvinna* presenterar en annorlunda kvinnlig författare, ett brott mot den feministiska tradition som dominerat arabisk litteratur under de senaste decennierna. Dessa texter behandlar i stället grundläggande kommunikationsproblem mellan människor och belyser särskilt växlingen mellan intimitet och främmandegörelse i ett kärleksförhållande, alltså centrala typologiska psykologiska fenomen utan särskild relation till omgivande kontext som t.ex. en social eller politisk situation.

Den moderna kontexten anges i båda texterna av mobiltelefonens roll. Dess ringningar och meddelanden spelar en viktig roll. Hanan Mohedin förenar en psykologisk skarpblick med en lätt och humoristisk ton. Genom ett komprimerat och elliptiskt språk där med utsagda undermeningar är

minst lika väsentliga för läsningen som det utsagda bygger hon upp en förtätad stämning mellan två människor, en man och en kvinna. Inre monolog växlar med yttre narrativ och de båda framställningsformerna förenas i engagerande textprocess.

Havet

Bilen stannade. Vi steg ur på stranden och skyndade mot havet och solnedgången som vi kommit för att möta och ta avsked av på samma gång, denna afton som doftade av salt fuktighet och julivärme.

Framför havet och den nedgående solen blev vi stående, en man och en kvinna. Du höll en cigarett mellan fingrarna och blåste ut rök medan du såg ömsom på mig, ömsom på havet. Det närmade sig och drog sig tillbaka, som om det kom för att berätta hemligheter och gick igen för att hämta nytt stoff.

Det var egendomligt att vi inte höll i varandra eller omfamnades eller möttes i en kyss, tvärtom bara stod tysta och neutrala, inte gentemot havet men mot solnedgången som vi kommit för att möta och ta avsked av. Jag väntade på att du skulle sträcka ut din lediga hand, den som inte tänt en cigarett, och ta mina fingrar men det gjorde du inte. Jag korsade händerna över bröstet och vaggade fram och tillbaka.

Han stod kall, sade ingenting och rörde sig inte, blåste bara ut rök i luften.

Havet tycktes ana min ensamhet, min längtan efter någon som omfamnade mig. Var gång havet närmade sig svepte det in mig i ljuvliga vindar och viskade: Jag älskar dig. Neutraliteten förblev, den som min så kallade älskade rest i min väg, han som nu stod framför två älskandes helighet: havet och jag.

Jag gick fram till vattnet och tog av skorna. Med en rysning kände jag vattnet slå över fötterna. Jag drog mig undan och satte mig på en klippa i närheten och plaskade med fötterna i vattnet medan han stod kvar bakom mig utan att säga något. Jag tog av scarfen jag hade om halsen och kastade ut den till havet. Han tog upp den och inandades kärleksfullt dess doft. Sedan vände han ryggen till och gick därifrån. Plötsligt skar en ringning i hans mobiltelefon genom havet och solnedgången och neutraliteten: Hallå...

Hans röst avlägsnade sig medan han skyndade mot bilen. Han satte

sig tillrätta bakom ratten och fortsatte att tala och blåsa ut rök från cigaretten. Jag vände mig mot havet igen och kallade tårögt på det. Motorn startade. Mannen och havet och solnedgången försvann och jag blev ensam kvar.

En idealkvinna

Mellan klockan fyra och klockan åtta var dag: det ska vara den heliga fasta tid jag ägnar åt att skriva på min roman, dvs. på att öva upp min lögnaktighet och min förmåga till dupering. Varför just den tiden? Det vet jag faktiskt inte men jag kommer att förbanna envar som tränger sig in i denna avskildhet. Jag äger den tiden och de timmarna, varken de eller något annat äger mig. Jag svär att om så världen går under inför mina ögon ska jag inte lämna min penna eller avlägsna mig från skrivbordet eller gå ut ur rummet.

Jag skrev till dig, min idealkvinna, att jag inte sov i natt heller. Jag fortsatte att räkna vandrande stjärnor och tänka på ditt ansikte: den vackra förvåningen över dina rena drag när jag vaknade och fann dig bredvid mig under ett varmt täcke och jag tryckte en kyss på din panna för första gången i historien och du slog upp ögonen. Å, ditt ansikte! Om du ändå kunde komma hit genast eller jag komma till dig, om vi kunde vara tillsammans just i detta ögonblick.

Telefonen ringer medan jag skriver. Jag ser efter: det är du, min drömkvinna. Varför stör du min avskildhet? Varför sticker du din lilla näsa i min tid? Jag kan inte att tillåta mig själv att sluta skriva i detta ögonblick för din skull.

Telefonen fortsätter att ringa. Sedan tystnar den.

Jag höll på att skriva: Jag önskar att du ska ringa och hejda ett ögonblick av kärlek, föreviga min längtan efter dig, var du än var, nu och när som helst. Ring, har jag bett dig.

Mobilen ringde nu på ett annat sätt: Antagligen hade jag fått en SMS. Jag öppnade den och den var från dig: "Älskling, var är du?" Jag kastade mobilen på skrivbordet och fortsatte att skriva: Jag dväljs i dina ögons blick sedan jag först såg in i dem den gången. Vilken ängel är du?

En timma gick. Jag satt fortfarande böjd över skrivandet. Telefonen ringde igen, sedan för andra gången, och tredje och fjärde och femte och sjätte. Vad är det med dig, vet du inte att jag skriver? Jag skriver, mitt ideal. Flera SMS följde: "Sover du?" "Var är du?" "Varför svarar du inte?"

"Vad är det med dig?" "Mår du bra?" "Älskling, snälla du, säg något".

Förlåt, min älskling, jag tillåter dig inte att störa min avskildhet.

Jag fortsatte att skriva: Slutligen har vi mött varandra. Och jag förlåter varje ögonblick i ditt liv där jag inte fanns med, min flicka.

En ringning förkunnade ankomsten av ett "nytt message". Jag lade mobilen åt sidan och skrev: Är du trött? Om du ville låta mig ta hand om dig! Jag skulle ge dig nektar att äta och dagg att dricka. Och vad skulle jag täcka dig med? Ett varmt täcke vävt av min själs trådar. Sov, min ängel.

Jag satte på mobilen: "Varför uppför du dig så?" Sedan kastade jag mobilen på sängen, begravnade den i sängkläderna och skrev vidare: Så vackert om jag kunde frammana bilden av dig inför mig nu. Du är förtrollande med din sällsynta renhet...

Telefonen fortsatte oupphörligt att ringa.

Klockan nio försökte jag ringa henne men hennes mobil var avstängd. Efter en halvtimme, 9.30 ungefär, försökte jag igen. Hennes röst lät svag och sorgsen. I häftig ton frågade jag varför hon hade telefonen avstängd. Vad då avstängd? sade hon.

Hur mår du?

Bra. Kan du tala om varför du inte svarade på mina uppringningar och budskap?

Jag sov, nej, förresten, jag var på möte.

Har du ingenting mer att säga när jag har väntat sedan klockan fyra?

Jag sade ju att jag var på möte. Varför talar du till mig på det sättet? Vad är det med dig?

Ingenting.

Ja då så, hej då.

Hej då.

Var och en av oss stängde motvilligt sin mobil.

Claus V. Pedersen

Persepolis I & II

– En anmeldelse

I 2005 udkom den iranskfødte forfatterinde Marjane Satrapi's grafiske roman *Persepolis* i to bind på forlaget Carlsen, oversat til dansk af Julie Paludan-Müller. Den grafiske roman, en forholdsvis ny genre, tager den almindelige romans plot op men udtrykker plottet gennem tegning og tekst, som en tegneserie. *Persepolis* blev godt modtaget af de danske anmeldere og er i det hele taget blevet godt modtaget overalt i verden: I romanens oprindelsesland Frankrig og i de foreløbig ca. tyve lande, hvor den oprindeligt fransk-sprogede tekst er blevet oversat.

Marjane Satrapi er i dag bosat i Paris, men er født i Iran (i 1970) og tilbragte sine første ca. fjorten år i Teheran, hvorefter hendes forældre sendte hende til udlandet. Årsagen til at Marjane blev sendt ud af landet var dels krigen mod Irak dels de begrænsede muligheder for videre uddannelse, som det nye islamiske styre i Iran tilbød kvinder. Marjane Satrapi vendte for en kort periode tilbage til Iran efter endt gymnasieuddannelse i Wien, men rejste igen ud af Iran i 1994, da hun ikke kunne indrette sig efter forholdene i landet.

De to bind, som udgør den danske oversættelse af *Persepolis*, bærer undertitlerne *Min iranske barndom* og *Teheran tur-retur*. Tilsammen udgør de en selvbiografisk udviklingsroman, hvor vi følger Marjanes dannelsesproces i henholdsvis barndomsårene i hjemlandet og ungdomsårene i udlandet og tilbage i Iran.

Fortællingen om barndomsårene stiller skarpt på begivenhederne omkring revolutionen i 1978 og de efter-

følgende ca. seks år, hvor det nye islamiske styre ledet af Ayatollah Khomeini (der i øvrigt ikke nævnes) sætter sig tungt på magten. Begivenhederne fortælles naivistisk (helt i tråd med tegningerne, se et lille eksempel nedenfor) ud fra barnets synsvinkel, og religiøst hykleri samt magtmisbrug fremstilles uskyldigt men ironisk/satirisk. Den almindelig befolkning i Iran slipper heller ikke uden om Marjane Satrapis spidse pen, og hendes egen intellektuelle, marxistiske familie bliver også spiddet. Bl.a. andet undgår det ikke barnets blik, at trods forældrenes kritik af klassesamfundet har de en tjenestepige, der oven i købet forbydes at forelske sig i naboens søn, da de ikke tilhører samme klasse, som faderen forklarer.

Bortset fra den hvasse kritik af det nye islamiske styre (og i øvrigt også det tidligere shahstyre), som er dødsensalvorligt ment, er det satiriske blik på Iran og iranerne altid kærligt. Marjane Satrapi kritiserer sit folk "indefra", kritiserer det, hun selv er en del af og holder af. Hendes ærinde er da heller ikke at udstille Iran og iranerne, men at give et kritisk, nuanceret billede af sit land og folk, der i de sidste godt 25 år har måttet finde sig i mestendels at blive fremstillet som fundamentalistisk, fanatisk og terroristisk.¹

Bind II af *Persepolis* handler om den egentlige danselsesproces, der finder sted i både udlandet og i Iran. I Wien, hvor Marjane uddanner sig i fire år, møder hun den vestlige kultur på godt og ondt. Hun føler sig hele tiden fremmed men også fri og ubunden. Normer og moral chokerer hende i første omgang, og særligt virker den frie seksuelle omgang mellem kønnene foruroligende. Hendes største problem i udlændigheden er dog, at hun ikke finder egentlige venner eller kærester, hvilket resulterer i en social deroute, hvor hun ender syg og nedbrudt på gaden. Efter at være blevet fundet på gaden bliver hun indlagt på et hospital, hvor hun helbredes. Kort tid efter vender hun tilbage til Iran for at finde tilbage til sig selv. I Iran har hun også svært ved at tilpasse sig de almindelige sociale omgangsformer og normer, for ikke at

1. Se Satrapis forord til *Persepolis*, bind I. Her sigtes sandsynligvis først og fremmest til de vestlige medier.

tale om den undertrykkelse hun oplever fra magthavernes side. Hun bliver dog optaget på universitetet, gifter sig med Reza og forsøger at leve et normalt "iransk" liv. Men ligesom hun følte sig fremmed i Europa, føler hun sig nu også fremmed – eller i hvert fald hæmmet – i Iran. Hendes ægteskab bliver opløst, og hun forlader Iran for anden gang i 1994 for ikke (indtil nu) at vende tilbage.

Marjane Satrapis *Persepolis* er en indfølt historie om et barns og en ung piges liv i Iran omkring revolutionen samt om livet for en iraner i udlændighed. I første bind får læseren et intimt indblik i det iranske samfund under og efter den islamiske revolution, en glimrende litterær introduktion til denne epoke i Irans historie. Bind II giver først og fremmest et portræt af et menneske, der er fanget mellem to kulturer, der ikke er to ydre og adskilte verdner, men som lever inde i hende selv, viklet ind i hinanden, som kun vanskeligt lader sig rede ud, og som det er svært at få overblik over. Udgangen på Marjanes historie i *Persepolis* er ikke en egentlig afklaring, men snarere en forståelse af, at hun må forlade Iran for at finde en afklaring. At Marjane Satrapi ved at skrive *Persepolis* ser ud til at være nået til enden af afklaringsprocessen, er så en anden sag.

Marjane Satrapis *Persepolis* er et smukt og pædagogisk portræt af et individ og en generation, der som børn oplevede den iranske, islamiske revolution. Bind I af den danske udgave står stærkest, da dens naivistiske billede og fortællestil modsvarer den 10-14 årige Marjanes bevidsthed. Bind II skæmmes lidt af didaktiske indslag, hvor læserne – i hvert fald denne læser – kan føle, at beretningens episke forløb standses, og at vi nu skal forklares, hvorledes Marjane Satrapi fortolker tingenes tilstand i Iran² (og i øvrigt ikke nær så nuanceret som i bind I).

2. *Persepolis – Teheran tur-retur*, bind II, side 187 er f.eks. et programskrift mod det patriarkalske samfund i form af en samtale mellem Marjane og en veninde. Men dette forhold har Satrapi allerede med al tydelighed demonstreret i selve det episke forløb, så der er ingen grund til at gentage budskabet i form af en "didaktisk samtale".

Ikke desto mindre er *Persepolis* absolut anbefalelsesværdig for alle, der vil vide noget om Iran og generationen af iranere, der var børn og unge under den islamiske revolution.

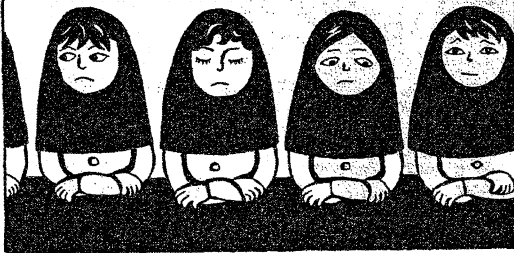


TØRKLÆDET

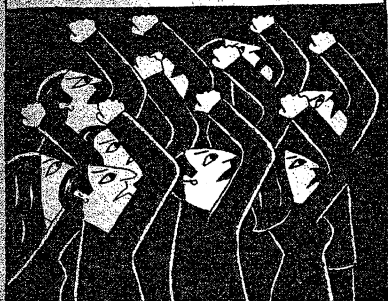
DET HER ER MIG, DA JEG VAR
11 ÅR. DET VAR I 1980.



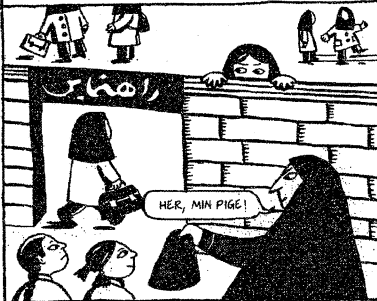
OG DET HER ER ET SKOLEFOTO. JEG SIDDER HELT UDE TIL VENSTRE,
SÅ MAN KAN IKKE SE MIG. FRA VENSTRE TIL HØJRE:
GOLNAZ, MASHID, NARINE, MINNA.



I 1979 HAVDE DER VÆRET EN REVOLUTION, SOM
SÆRERE BLEV KALDT "DEN ISLAMISKE REVOLUTION".



SÅ KOM 1980: ÅRET, HVOR DET BLEV OBLIGATORISK
AT HAVE TØRKLÆDE PÅ I SKOLEN.



VI VAR IKKE RET GLADE FOR AT GÅ MED TØRKLÆDE. ISÆR FORDI VI IKKE FORSTOD, HVORFOR VI SKULLE.



© Satrapi og Carlsen

Første side af *Persepolis I*,
Min iranske barndom.

Oversat af Julie Paludan-Müller.

Om forfatterne

Eksell, Kerstin er professor i Semitisk Filologi på Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Gleerup, Martin er Hebraiskstuderende på Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Pedersen, Claus V. er lektor i Persisk på Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Scharlipp, Wolfgang-E. er lektor i Tyrkisk på Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Witte, Eva Lucie er Cand. Mag. i Persisk fra Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Yücel, Nevin er Tyrkiskstuderende på Carsten Niebuhr afdelingen, Københavns Universitet.

Bidrag til Naqd

Redaktionen på Naqd tager gerne mod bidrag til tidsskriftet. Bidragene skal omhandle moderne mellemøstlig litteratur eller ældre mellemøstlig litteratur sat i forbindelse med den moderne litteratur og/eller moderne litterær teori og metode.

Bidrag bedes sendt elektronisk til Claus V. Pedersen (clausp@hum.ku.dk) i januar og februar måned. Bidrag indsendes i Word for Windows eller med Word kompatible formater i skrifttype Times New Roman.

Bidrag med arabisk eller persisk skrift skal være i Unicode eller i en anden med Word for Windows kompatibel font.

Indsendte bidrag garanteres ikke optagelse i *Naqd*.

