

***JAKTEN PÅ DEN SANNE FIKSJONEN:
ET LITTERATURKRITISK BLIKK PÅ BOKHANDLEREN I KABUL***

***HOVEDOPPGAVE I ALLMENN LITTERATURVITENSKAP
FOR KIRSTEN BØE***



***INSTITUTT FOR LINGVISTIKK OG LITTERATURVITENSKAP
UNIVERSITETET I BERGEN
VÅREN 2007***

Med takk til

min veileder:

Erik Bjerck Hagen for velvillig assistanse og rådgivning; hele veien og alltid tilgjengelig, fra disposisjon til ferdig produkt.

Runar Døving, som med sitt fiktive og ”litterære intervju” med Åsne Seierstad, satte meg på idéen til å skrive nettopp denne oppgaven, og som siden med stor velvilje og entusiasme sendte meg det.

Stor takk også til studiekonsulent **Siri Fredrikson**, hvis hjelp og råd i startfasen bidro til at jeg i det hele tatt kom i gang.

Til dere som har engasjert dere i arbeidet mitt, og på ulike plan, og med ulike innspill til det jeg skriver om, har kommet med nyttige tips, råd, hjelp og veiledning underveis. Med oppvisning av stor grad av tålmodighet; **Svein, Anne Rita, John, Camilla, Rolf**.

Takk også til avisene som her er representert i vedleggs form, og til Bergen Offentlige Bibliotek, som alle har vist stor velvillighet ved å leite frem og sende meg aktuelt stoff.

KAP. 1: ET LITTERATURKRITISK BLIKK PÅ EN BESTSELGER.....	3
Presentasjon av boken.....	3
<i>Innledende problemstillinger.</i>	7
<i>Er dokumentarromaner litteratur?</i>	9
<i>Fiksjonstekster og troverdighet, litt om diegetisk og ekstradiegetisk nivå.</i>	10
<i>Den autorale fortellers autoritet.</i>	12
KAP. 2. SANNHET, FIKSJON OG TEKNIKK.....	18
<i>En drøfting av begrepene litteratur og fiksjon.</i>	18
<i>Hva er fiksjon?</i>	18
<i>Making eller telling?</i>	20
<i>Journalistens dilemma, sannhetsvitne i konstruksjonen av en "virkelig" historie.</i>	22
<i>Med perspektiv på virkeligheten.</i>	26
<i>Hva er en dokumentarroman? Kort analyse av Bokhandleren i Kabul ut fra sjangerkriterier.</i>	27
<i>Søken etter sannheten. En oppsummering.</i>	31
KAP 3. DOKUMENTAREN; DEN SANNE FIKSJONEN?	34
<i>Abrams' sannhetskriterier.</i>	34
<i>Åsne Seierstads konfrontasjon med Den Andre.</i>	36
<i>Populærorientalismen, en analyse av personer i Bokhandleren i Kabul.</i>	39
<i>Kapuścińskis reiser. Fortellinger som fiksjon?</i>	45
<i>Med kaldt blod og kreativ intuisjon.</i>	50
<i>Capotes og Seierstads dilemma, fiksjon med forbruk av levende modeller.</i>	57
<i>Når virkeligheten overgår fiksjonen. Oppsummering.</i>	60
KAP 4. LITTERATUR; NÅR FIKSJONEN OVERGÅR VIRKELIGHETEN?	63
<i>En fremmedartet virkelighet. Estetiske kriterier i bedømming av dokumentariske tekster.</i>	63
Dokumentaren og litteraturen. Et innblikk i tre verdener.	69
<i>Seierstads verden. Sannhetskriterier og tekstfortolkning.</i>	69
<i>Kapuścińskis verden. Kognitivt innhold, oppriktighet og moral som verdikriterier.</i>	71
<i>Capotes verden, allmenne tema og mimesisbegrepet som verdikriterie.</i>	76
<i>Seierstads dilemma, en konklusjon.</i>	79
<i>Hvorfor ble Bokhandleren i Kabul en bestselger?</i>	83
<i>Andersens kriterier: resepsjonen av Bokhandleren i Kabul.</i>	84
Anvendte bøker.	91
Artikler:	91
Elektroniske dokument:.....	92
Vedlegg:	93
Vedlegg 1:	94
Vedlegg 2:	96
Vedlegg 3:	97
Vedlegg 4:	99

KAP. 1:ET LITTERATURKRITISK BLIKK PÅ EN

BESTSELGER

Presentasjon av boken.

Bokhandleren i Kabul handler om Åsne Seierstads opphold i Kabul vinteren og våren 2002, like etter Talibans tilbaketrekking. Hun ble invitert til å bo hos en middelklassefamilie i Kabul, fordi hun fortalte dem at hun ville skrive om dem. I følge forordet, svarte da bokens hovedperson, ”Khan”: - ”Tusen takk”.¹

Boken er oppdelt i 19 kapitler, som enkeltvis i hovedsak løselig er spunnet rundt ett valgt familiemedlems gjøren og laden. Vi får innblikk i dennes gleder og bekymringer.

Alle disse personene er beskrevet i lys av Sultan Khans vilje, som en samlende og utøvende maktfaktor for all aktivitet. En kan således si at alle kapitler handler om han, enten direkte, - eller indirekte, som en betydningsfull og maktbevisst bakgrunnsfigur. Eller en kan si at Khans skikkelse fungerer som Seierstads personifiserte symbol for det kvinneundertrykkende regimet personene i boken lever under. Og om hvordan Seierstad lar seg provosere; ”...[...].... jeg har sjelden vært så sint på noen som i familien Khan, jeg har sjelden kranglet så mye med noen som der.”²

To løsrevne korte kapitler fungerer som utdyping og forsterking av undertrykkingstemaet. ”Selvmord og sang”, er Seierstads oversettelse fra fransk av en samling vers fra ”folkemunne”. Disse handler om tvangsgifte, selvmord, forbudt kjærlighet, og

¹Åsne Seierstad (2005), s. 10

²Op.sit, s 12

”håpløsheten som hersker”³, skriver Seierstad i en kommentar. Det andre er en gjengivelse av Talibans dekreter som gikk over kringkastingen da de tok styringen i Kabul. Disse seksten punktene dreier seg om en mengde ulike forbud og påbud som forventes overholdt av innbyggerne, og avsluttes med særskilte krav til kvinnene, som for eksempel at de ikke bør gå ut alene, og om klesdraktkoder under Taliban.

Noen egentlig kronologi eller plot er ikke forsøkt etablert. Historisk tid kan heller sies å være ivaretatt ved forordet; ”Jeg skrev ned det jeg så og hørte, og har forsøkt å samle inntrykkene i denne fortellingen om en vår i Kabul, ”⁴ - og av etterordet: ” Noen uker etter at jeg dro fra Kabul, ble familien splittet.”⁵. Dersom en skal ha utbytte av boken, bør en gå inn i leserkontrakten som lanseres i forordet, som jeg opplever som førende for hele fortellingen, og for alt som skjer videre. Forordet kan derved sees på som et forsøk på å etablere troverdighet, og dette sitatet derfra, utdyper tema og perspektiv: ”Det som provoserte meg, var alltid det samme: måten mennene behandlet kvinnene.”⁶ Det følgende sitatet viser hvordan leserkontrakten etableres videre:

”...[...]... til grunn for det jeg skriver, ligger virkelige historier som jeg har vært med på, eller som jeg har fått fortalt av de som var med. Når jeg beskriver hva de tenker eller føler, er det basert på det de har fortalt meg at de tenkte eller følte i den situasjonen som er skildret.”⁷

Hovedpersonen i boken, ”Khan”, er altså bokhandler, og er viet flere kapitler i boken. I måten han blir framstilt på, virker det som om han nærer noe som grenser til lidenskap for bøker. Vi

³ Åsne Seierstad (2005), forord

⁴ Op.sit, s. 15

⁵ Op.sit, s 281

⁶ Op.sit, forord

⁷ Op.sit, forord,

får vite en del om hvor vanskelig det har vært å drive bokhandel under Talibanregimet, og om vanskene rundt Mujahedin, som fungerte som et slags ideologipoliti, og derfor stadig la seg opp i hva slags bøker han solgte. Selv etter Talibans fall må han holde en rekke bøker skjult for andre enn kunder han stoler på, og han har til og med sittet fengslet i et år for sin uvilje til å gi etter for Mujahedin.

Den andre siden som er viet oppmerksomhet, er rollen som patriark i en storfamilie, og til denne siden knyttes også hans andre giftermål med en svært ung andrehustru.

Seierstad har gjort beboerne i leiligheten til hovedaktører i handlingen:

Khan, eller Sultan, som han også omtales som, er gift med både Sharifa og Sonya, men Sonya er den han bor sammen med. Hun er fremstilt som en heller uvitende og umoden andrekone:

For Sonya var det verre, hun hadde gått fra barn til kvinne under burkhaen, og kvidde seg. Til slutt var det Sultan som nektet henne å bruke den: ” – Jeg vil ikke ha en forhistorisk kone, du er kona til en liberal mann, ikke en fundamentalist.”⁸

De har ett barn, smårollingen Latifa.

Shakila og Bulbula er ugifte aldrende søstre av Khan. Bulbula er beskrevet som tilbakestående:

Det er få som i det hele tatt har noe å snakke med Bulbula om. Den tretti år gamle kvinnen har fått en eiendommelig treghet over seg, som om hun sleper seg gjennom livet, eller ut av det.”⁹

Leila, er Khans yngstesøster, og er gjennomgående fremstilt som husholdningslave.

Både Shakila og Leila har utdanning ut over folkeskole, Shakila jobber som biologilærer.

Mansur, Eqbal og Aimal er Khans sønner fra første ekteskap.

⁸ Åsne Seierstad(2005), s. 273

⁹ Op.sit, s 81

Bibi Gul er Khans mor og fremstilt som matriark og som manipulerende familieplanlegger. Hennes bidrag til Seierstads fortellinger, er hovedsakelig å sørge for å få giftet vekk døtrene sine, noe jeg kommer tilbake til senere.

I Peshawar, Pakistan, ”sitter” i fortellingens begynnelse Sharifa, Khans førstekone, i rollen som ”avdanket hustru”¹⁰. Hun bor sammen med en datter, Shabnam. Seinere i boken får vi høre at de kommer for å bo i leiligheten de også, men da bare på Sultans nåde: ”- For sommeren, sier Sultan.

– For alltid, hvisker Sharifa.”¹¹

Boken avrundes med kapitlet ”Knust hjerte”, som hovedsakelig dreier seg om Khans yngste datter, Leila. Hun har hatt en ”uoffisiell” frier hun har vært opptatt av, men hennes brødre sprer dårlige rykter om henne, og han kjølner fort. Samtidig frir en slektning formelt til henne via familien, en hun ikke vil ha; ”Det knuste hjertet ligger igjen etter henne. Snart blandet det seg med støvet som fyker inn vinduet, støvet som bor i teppene. Samme kveld er det hun selv som skal feie det opp og kaste det ut på gårdsplassen.”¹² Og med disse linjene slutter boken.

Åsne Seierstad er også beboer, men fungerer i boken på samme nivået som en usynlig, allvitende forteller. I teksten finnes ingen spor av Seierstad selv. Likevel er teksten skrevet av noen, en observatør, som har alle opplysninger, selv i samtaler mellom to. Seierstad snakker ikke språket og har antakelig brukt tolk til store deler av materialet, uten at det er oppgitt i den norske utgaven av boken, eller noe annet sted jeg har kommet over under innsamling av stoff. Først da jeg leste en anmeldelse i The Guardians nettutgave, skrevet av Veronica Horwell, ble jeg klar over dette. I denne anmeldelsen kom det fram at i storfamilien var det bare

¹⁰ Åsne Seierstad(2005), s. 38

¹¹ Op.sit. s. 173

¹² Op.sit, s 278

bokhandleren selv, Leila og sønnen på 17, antakelig Mansur, som kunne snakke med henne på engelsk¹³

Innledende problemstillinger.

Boken er lansert - av Seierstad selv - med klare føringer for lesere; dette er en dokuroman, det hun skriver er sant, samtidig som hun ”skriver i en litterær form”.¹⁴ Dette reiser en del spørsmål, hva menes med det? Hva er egentlig litteratur? Vil det ikke alltid være et element av fiksjon i all litteraturforståelse og lesing av litteratur? Kan en roman noen gang bli like ’sann’ som en dokumentarisk skildring? Eller sann på samme måte? Dette reiser også spørsmålet om det går an å skrive dokumentarromaner med litterære grep, der ”alt er sant”¹⁵, slik Seierstad hevder å ha gjort?

Kan vi godta forfatterens påstand om at ”alt er sant” når vi samtidig vet at hun må ty til ulike virkemidler fra fiksjonsprosaen for i det hele tatt å kunne skrive ned sin historie?

Kan en forfatter fungere som katalysator for ”sanne”, eller faktuelle hendelser som ikke ligger innen for hennes opplevelses- eller erfaringsbakgrunn, eller er det subjektive opplevelser av et gitt samfunn som styrer forfatterens intensjoner til et ferdig produkt, *Bokhandleren i Kabul*?

Med andre ord, kan ett menneskes oppfatninger og erfaringer, hennes perspektiv og kunnskaper, fortelle en historie, der alt er sant?

¹³ Veronica Horwell(2003)

¹⁴ Seierstad(2005), forord

¹⁵ Mona Larsen(2003)

Kanskje ville boken synes mindre verdifull i omverdenens omdømme, dersom ikke alt var skjære sannheten, men 'løgn og forbannet dikt'? Blir fortellinger, og da særlig dokumentarromaner, bedre og mer verdifulle av å være "sanne historier"? Det er muligens selve temaet som spiller en sentral rolle i denne boken. Den foregir å være en innsidehistorie om et land, som fra Vesten synes omhyllt i slør, på mer enn én måte. Reisefortellinger om den fremmede, orientalske Andre gir muligens godt grunnlag for salg. En drøfting rundt denne problematikken, reiselitteraturen, synes å være på sin plass, og jeg vil sammenligne den med journalisten Ryszard Kapuściński tilnærming til sitt stoff, i den dokumentariske boken *Ibenholt*, som er hans samling historier, fra mer enn 40 år som korrespondent i Afrika.

Begge disse bøkene er diskutert i Arne Melbergs *Å reise og skrive* fra 2005, som jeg bruker i denne sammenligningen. Melbergs redegjørelse kan sees på som et forsøk på å nærme seg, - lete etter, forfatterens perspektiv, interaksjon og 'væren' under en spesiell aktivitet; reisen. Men Melberg går ikke dypt inn i debatten rundt litteratur og fiksjon, eller sannhetsgehalt med historisk virkelighet som rettesnor, som altså er en del av det som skal forsøkes utdypes i denne oppgaven.

Når det gjelder virkelighet brukt som fiksjon, og det å skape ny sjanger, var Truman Capote den som var først ute. Gerald Clarke skriver i sin biografi om Capote, at dokumentarromanen som sjanger aldri hadde sett dagens lys, eller at i alle fall mange av disse bøkene ikke fått den utforming de har, uten hans dokumentarroman *In Cold Blood* som forbilde.¹⁶ Som Seierstad, holdt Capote hardnakket på, at alt han skrev var reine skjære sannheten:

¹⁶ Gerald Clarke (2006)

[...”One doesn’t spend almost six years on a book”, he said,” the point of which is factual accuracy, and then give way to minor distortions...]”¹⁷ Capote var også den første til å påberope seg å ha funnet opp en ny sjanger; en syntese mellom reportasje, fiksjon og litteratur, ”the non-fiction novel”.¹⁸ Jeg vil derfor ta sikte på å diskutere og sammenligne ”det sanne” innholdet i Capotes og Seierstads bøker, med hensikt å kunne dra noen slutninger ut fra stoffet jeg finner der; er det virkelig sant, alt sammen?

Er dokumentarromaner litteratur?

Boken er lansert som dokumentarroman. Romaner går som regel i dagligspråket under betegnelsen skjønnlitteratur, eller litteratur. Hva er litteratur? Mens fiksjonsbegrepet favner alle konstruerte historier, kan en se på litteraturbegrepet som en kvalitativ egenskap ved en tekst, og som dekker en liten undergruppe lingvistiske uttrykk. Mesteparten av lingvistiske uttrykk faller ikke inn under denne kategorien, selv om de kan regnes under fiksjonsbegrepet, skriver Haugom Olsen og Lamarque.¹⁹ Et verks kvalitet er alltid avhengig av sin forfatter, hennes perspektiv ved kreative/imaginære anstrengelser i behandling av sitt stoff og tema, og kan støtes på i alt fra sakprosa til fiksjon. Det er ingenting i veien for at en dokumentarroman kan få merkelappen ’litterær’, ettersom dette aspektet kan gjelde graden av tekstlige kvaliteter. Litteratur blir på denne måten et normativt begrep som omhandler en drøfting av kvalitetene et verk måtte inneha eller mangle. Dette viktige aspektet vil derfor bli behandlet mer utførlig seinere i oppgaven.

¹⁷ Gerald Clarke (2006) S. 358

¹⁸ Op.sit

¹⁹ Haugom og Lamarque; (2002)

Fiksjonstekster og troverdighet, litt om diegetisk og ekstradiegetisk nivå.

Med utgangspunkt i Seierstads egen sjangerplassering av sin bok, ”i en litterær form”, tenker vi da i baner ’roman’, ’skjønnlitteratur’. Anmeldere har da også har gjort det, og jeg vil behandle boken som roman i det følgende. En roman, dersom en tenker i fiksjonstekniske baner, kjennetegnes ved en narrativ diskurs, en handlingsrekke, et plot, og ved karaktertegninger.²⁰ Disse elementene kan opptre i varierende grad, i varierende samspill, og det eksisterer ingen formler som eksakt kan beskrive dette.

Dersom en tar utgangspunkt i forordet i *Bokhandleren i Kabul*, kan det fungere som en tekst på ekstradiegetisk nivå, altså en tekst som omhandler teksten, et grep likt det en kan finne mange eksempler på i litterære verk. Dette er fra Cervantes roman, *Don Quijote*:²¹

Det har været sagt at hans egentlige navn var Quijada eller Quesada – om dette punkt har det hersket nogen uenighet mellem de forskjellige forfattere, men det sandsynlige er at han het Quijada. Dog er dette av liten betydning for vor beretning; det er nok at denne i alle væsentlige punkter ikke avviker en haarsbredd fra sandheden.”²²

Dette grepet, ved bruk av aural forteller og referanse til andre forfattere og kilder som omtaler denne ”virkelige personen”, er gjort for å skape et inntrykk av autenticitet i fortellingen, og styrke den aural forfatterens troverdighet. Troverdigheten sikres ved at leseren ser forfatterens anstrengelser i det å forsøke å gjengi sin historie helt korrekt. Ved å gjøre rede for meningsforskjeller understrekes budskapet; dette er faktaopplysninger Cervantes sitter inne med, og se bare hvordan han samvittighetsfullt, objektivt og saklig gjengir det hele!

Seierstad skriver i sitt forord:

²⁰ Gérard Genette (1990), s. 13 - 20

²¹ Jakob Lothe (1996), s. 43

²² Miguel de Cervantes Saavedra (1975), s. 25

Hele dagen ble jeg servert mat og te. Sakte ble jeg innført i familiens liv. De fortalte meg ting når de hadde lyst, ikke når jeg spurte. Det var ikke nødvendigvis når jeg hadde notatblokken klar at de var i humør til å snakke, men kanskje under en tur i basaren, på en buss, eller en sen kveldstid på matten. De fleste svarene kom av seg selv, som svar på spørsmål jeg ikke ville hatt fantasi til å stille.

Jeg har skrevet i en litterær form, men til grunn for det jeg skriver ligger virkelige historier som jeg har vært med på, eller som jeg har fått fortalt av de som var med.”²³

Som en ser, bruker begge forfattere det ekstradiegetiske nivået til å sikre en leserkontrakt om autentisitet på diegetisk nivå. Begge benytter personlig pronomen som forteller, Cervantes i flertall, Seierstad i entall, 'jeg'. I tråd med narrativ teori, er alltid 'jeg' en mer usikker størrelse, betinget som det er, av et perspektiv nedenfor den autorale fortellerens. 'Jeg' er deltakende i utformingen av plot og narrasjon på en ganske annen måte enn den autorale, allvitende²⁴. Dersom en leser forordet som en del av romanen, kan en lett se denne jeg-personen som en størrelse som altså tilrettelegger en fortelling og et plot, med det formål å sikre verkets autentisitet, og dermed kan overlate ordet til en autoral forteller.

Autentisitetsskravet roper da også ut fra dette sitatets innhold. For Seierstad åpenbares egenhetene i deres liv ”...[...]... som svar på spørsmål jeg ikke ville hatt fantasi til å stille.”

²⁵Med andre ord, det helt realistiske innholdet i disse samtalen overgår Seierstads forestillingsevner. Eller som jeg også kan si med et ordtak; Seierstads samtaler er, - i alle fall ifølge henne selv, eksempler på når virkeligheten overgår selv den villeste fantasi.

Vi ser også at det noe diffuse uttrykket ”litterær form” dukker opp her. Mener Seierstad med dette at hun i selve boken har valgt å bruke autoral forteller, eller er det de fiksjonstekstlige betingelser hun sikter til, som for eksempel bruk av presens og fri indirekte diskurs? Det følgende blir derfor viet til å gjøre rede for disse begrepene.

²³Åsne Seierstad (2005), s. 11

²⁴Jakob Lothe (1996), s 32

²⁵Åsne Seierstad (2005)

Den autorale fortellers autoritet.

Genette relaterer utstrakt bruk av aural forteller til klassiske verk, og kaller dette perspektivet ”viewpoint of God”²⁶. Det er utsyn i et panorama så stort og så høyt at han må undres om det i det hele tatt kan kalles et utsynspunkt, ettersom en forteller på dette nivået aldri kan ha en interaksjon med noen karakter. Når det gjelder *Bokhandleren i Kabul*, har Seierstad valgt å bruke dette perspektivet helt konsekvent, i forhold til alle medlemmer av Sultan Khans storfamilie. Slik sett, kan en si at hennes perspektiv og narrative teknikk, det konvensjonelle grepet med bare bruk av allvitende forteller som kan følge alle, speiler de kritiske anmerkningene i alle fall noen få avisanmelderne har kommet med mot boken: er det virkelig mulig for ett menneske å ha oversikt over alles tanker og handlinger?

Under følger et teksteksempel på bruk av aural forteller via tredjeperson, nærmere bestemt bruk av *fri indirekte diskurs*. Dette er ment som eksempel på det Gérard Genette kaller ”the analysis of a character’s thoughts taken on directly by the narrator”.²⁷ Sitatet er altså et øyeblikk, - og et innblikk i, livet og tankene til den vordende andrekonen til Khan, Sonya:

Hun satt som en stein, livredd og lammet. Hun visste at hun ikke ville ha mannen, men hun visste også at hun måtte følge foreldrenes ønske. Hun ville stige flere trinn oppover i det afghanske samfunnet som Sultans kone. Den høye brudeprisen ville løse mange av familiens problemer. Pengene foreldrene fikk, ville hjelpe brødrene til å kjøpe gode koner.²⁸

Den allvitende fortelleren er skapt av forfatteren, det sier seg selv. Den allvitende fortelleren fungerer derved som et ”[...]uttrykk for tekstintensjon.” og er ”[...]...nærast eit psevdonym

²⁶ Gérard Genette (1990), s. 73

²⁷ Op.sit, s.58

²⁸ Åsne Seierstad (2005), s. 22

for det ideologiske verdisystemet i teksten...[...].²⁹ Hva er tekstintensjonen i sitatet over? Hvilket ideologisk verdisystem er det den autorale fortelleren formidler her? Og ikke minst, hva er forfatterens litterære hensikt med denne formidlingen? Vi vet at det er brukt fri indirekte diskurs, eller nærmere bestemt, hele sitatet kan leses som det Lothe kaller fri indirekte tanke³⁰: ”Hun ville stige flere trinn oppover i det afghanske samfunnet som Sultans kone.” Er det Sonya som tenker dette? Tvetydigheten ved bruken av fri indirekte tanke er velkjent. Både Genette, Lothe og Melberg er inne på denne problematikken; hvem er det egentlig som har ordet? Vi antar, fra den virkelige verden, at Sonya ikke snakker engelsk. Informasjonen Seierstad har fått om Sonya, er derved enten via tolk, eller kanskje via tankene til noen andre i storfamilien? Dette vet vi ikke. Dersom en stiller seg disse spørsmålene, framstår kanskje ikke den autorale som allvitende likevel. Vi merker oss at den afghanske kulturen fremstilles som autoritær og kvinnefiendelig, ja og derved fra et vestlig synspunkt som uforståelig, med kvinner som handelsvare: ” Den høye brudeprisen ville løse mange av familiens problemer.” Her er også et islag av skjebne ” hun visste også at hun måtte følge foreldrenes ønske”; kvinners rang innbefatter å bli ofre for tradisjonen. Sitatet, som altså skal formidle Sonyas tanker, svarer godt til en utenforståendes og uforståendes, perspektiv; her finnes nemlig ingen verdier å forsvare, ingen akseptable grunner til at giftermål blir gjort på denne måten.

Uten å gå inn på en debatt om kvinners kår i Afghanistan, som ikke er oppgavens egentlige agenda, vil jeg heller ved følgende teksteksempel vise at det finnes andre perspektiv for å behandle dette temaet, fritt for den nokså avskyvekkende skildringen i sitatet over. Romanen *Brick Lane* er skrevet av Monica Ali, som har pakistansk bakgrunn og oppvekst i London. Hovedtema i boken er kvinners valg; er det styrt av skjebne eller har en selv

²⁹ Jakob Lothe (1996)

³⁰ Lothe(1996)

påvirkningsmulighet? Nazneen er en muslimsk gift kvinne som bor i London. Hennes søster, Hasina, bor i Pakistan, og har rømt hjemmefra med en mann. Hovedpersonen selv, altså Nazeen, ble i sin tid sendt til tvangsgifte til England. Ali bruker ikke aural forteller i samme utstrakte grad som Seierstad. I hennes familie, er det kun hovedpersonens tanker som blir formidlet, det er via hennes perspektiv vi blir kjent med familie og omgang med andre. All informasjon vi får om søsteren som bor i Pakistan, er via hovedpersonens tanker og via brev Hasina sender henne. Det er hovedsakelig ved bruk av fri indirekte tanke vi får ta del i søsters historie fra et fortellerperspektiv:

Det bekymret henne at Hasina strittet imot skjebnen. Det kunne det aldri komme noe godt utav. Ikke et menneske kunne få sagt det. Men hvis man så nærmere på det, tenkte grundigere gjennom det, hvordan kunne man være så sikker på at Hasina ikke simpelthen fulgte sin skjebne? Hvis skjebnen ikke kan forandres, samme hvor mye man kjemper imot, da var det kanskje skjebnebestemt at Hasina skulle rømme med Malek.³¹

Her ser vi også aural forteller via tredjeperson, altså bruk av fri indirekte diskurs. Nazeen reflekterer over kvinners skjebne og egne valg, altså søsterens, kontra sitt eget arrangerte ekteskap. Vi ser hvordan det formidles håp i disse ordene, innlevelse og empati. En spirende tanke fra en muslimsk samtidig kvinne; kanskje skjebne ikke er skjebne, siden søsteren har tatt sin i egne hender? Har en påvirkningsmuligheter innen de gitte rammene for ens liv? Fortelleren hever ikke en fordømmende moralsk pekefinger. Tema er her formet som et spørsmål, sagt med innlevelse, og kanskje litt engstelse, over søsterens egen inngripen i egen skjebne og eget liv.

Vi har sett hvordan Seierstad ikke kan formidle det jeg vil kalle internaliserte grunner til at kvinner blir plassert i tvangsekteskap, - ”noe” i kulturen, eller i verdigrunnlaget til personene hennes, - og da tenker jeg særlig på kvinnenes motiver for opprettholdelse av

³¹ Monica Ali (2004), s. 19-20

tvangsekteskap, altså hva slags kulturell ballast som kan forklare hvorfor denne tradisjonen stadig blir opprettholdt, en årsakssammenheng som går ut over deres økonomiske motiv.

Denne mangelen på internalisert årsakssammenheng, håper jeg også kontrasteres og illustreres ved nok et eksempel fra Brick Lane:

Like etterpå, da faren spurte om hun hadde lyst til å se et fotografi av mannen hun skulle gifte seg med i neste måned, ristet Nazneen på hodet og svarte: ”Abba, det er bra du har valgt en mann til meg. Jeg håper jeg kan bli en god kone, som amma.” Men idet hun snudde seg for å gå, merket hun seg hvor faren la fotografiet, uten at det var meningen.

Hun bare slumpet til å se på det. Det er slikt som skjer. Hun hadde det bildet i tankene mens hun var ute og gikk under banyan-trærne med kusinene sine. Mannen hun skulle gifte seg med, var gammel. Minst førti år. Han hadde ansikt som en frosk.³²

Dette er altså Nazneen igjen, skildret i et retrospektivt avsnitt, der hun venter på å bli sendt til England til arrangert ekteskap. Som Seierstad, problematiserer Ali tvangsekteskap, men fra en noe annen vinkel, det er ingen ting i teksten som tilsier at dette skjer mot datterens vilje. Tvert imot, det tegnes et portrett av en ung kvinne som har godtatt sin plass i verdensordningen. Ikke at dette bildet heller er uten riper, leseren må selv legge til mening, for eksempel i at brudgommen er sammenlignet med en frosk. Men fortellingen er åpnere, her ligger ikke avskyvekkende informasjon om brudegaver og verdi, og frosker blir innimellom til prinser. Dermed makter fortelleren å formidle en balansert historie som ikke er frarøvet ethvert håp, og i alle fall for meg er lettere å tro på.

Aspektet Seierstad har valgt å skrive ut fra, er fra betrakterens ståsted, men likevel uten å være en betrakter som er saklig og nøytralt observerende, og opplysningene vi får om afghanske ekteskap er utelukkende avskyvekkende. Posisjonen hennes fungerer også slik i forhold til de verdiene hun gjør seg til medium for, ved å kontrastere vestlige kvinners

³² Monica Ali (2004), s 14-15

verdigrunnlag med det hun anser som mangler i den afghanske kvinnekulturen. Arne Melberg skriver:

Med det avviser jeg ikke at sannheten kan være relativt problematisk i reiselitteraturen. Årsakene er enkle: den reisende som skriver, anvender litterære grep for å gjøre fortellingen sin leseverdige. Og de litterære grepene distanserer (eller: kan distansere) fortellingen fra den sannheten den etterstreber, noe som er årsaken til at fortelleren og fortellerrollen er så vidt lite tematisert i reiselitteraturen (til forskjell fra romanlitteraturen). I stedet kan fortelleren f. eks. presentere seg som et vitne som virkelig har opplevd og sett den virkeligheten han/hun gjengir på en troverdig måte. Men også vitnets posisjon, og dermed troverdighetens, forutsetter litterære grep, forutsetter konstruksjon.³³

Når Seierstad agerer som sannhetsvitne, med sitt sett av moral og etikk, vil afghansk kultur og afghanske kvinner fremstå som Den Andre. Seierstad fungerer derved som forsvarer av vestlige verdier. De er implisitt, gode - kontrastert av, de afghanske, som blir implisitt dårlige: ”Snart er alle døtrene på vei ut av huset. Shakila er borte, Bulbula på vei ut. Når Leila forsvinner, vet hun ikke hva hun skal gjøre. Det blir ingen til å ta seg av henne.”³⁴ Her fører auctoral forteller, den usynlige men allvitende, oss med inn i hodet på eldste kvinne i storfamilien. Tragedien ligger like under overflaten, hun skal bli forlatt snart. Implisitt ligger likevel det, at selv om det er kvinnenens lodd å giftes vekk, er det en uunngåelig skjebne. Det er alt sammen svært sørgelig og håpløst, sett med en fri vestlig kvinnes blikk. Enten blir døtrene gifte, og det er ille, men at de skal forbli ”frøkner” er minst like ille, særlig for en funksjonshemmet halvgammel søster, Bulbula. Også her er det matriark Bibi Gul som er gitt stemme:

Hun samtykket uten å nøle, noe som er helt uvanlig. Å gi fra seg datteren med en gang betyr at hun ikke er ”verdt” noe, at man er glad for å bli kvitt henne. Ventingen og

³³ Arne Melberg (2005), s.16

³⁴ Åsne Seierstad (2005), s 116

nølingen øker jentas verdi, guttens familie skal komme mange ganger, be, overtale og ha med gaver. For Bulbula ble det ikke tatt mange skrittene. Og heller ikke ofret gaver.”³⁵

Så altså, uansett er det ille. Og grått. Og sett utenfra. Vi merker oss i skildringen av Bulbula, at ingen, inklusive aural forteller, synes å tillegge henne noe av verdi. Som lesere er vi nødt til å godta denne framstillingen. Vi må akseptere at matriarken, selv om hun tilhører en kultur som for de fleste av oss er fremmed, tenker om sine egne døtre at de verken burde bli gifte eller forbli ugifte, altså en posisjon der en lar alt håp fare. Vi står tilbake med en null-null-situasjon der ethvert valg er fatalistisk, styrt av tradisjon og skjebne. Bare ved å godta framstillingens overtalelsesaspekt, og fortellers tolking og fiksjonisering av denne morens livsanskuelse, kan vi anse aural forteller som en autoritet, og lese historien som 'sann'.

³⁵Åsne Seierstad(2005), s 82

KAP. 2. SANNHET, FIKSJON OG TEKNIKK

En drøfting av begrepene litteratur og fiksjon.

Hva er fiksjon?

Da Seierstads romanfigur, bokhandler Sultan Khan, meldte sin ankomst til Oslo, i den hensikt å saksøke Seierstad, var det antakelig flere enn jeg som ble forskrekket. – En levende romanfigur! Er det mulig? Intensjonelt eller ikke, Seierstad klarte på denne måten å rokke ved noe grunnleggende i min forståelse av begrepene litteratur, fiksjon, eller skjønnlitteratur, om en vil.

I boken *Truth, Fiction and Literature*, lanserer Haugom Olsen og Lamarque et konsept som kan være nyttig i en diskusjon rundt denne vinklingen. Fiksjon, skriver de, eksisterer innen, og har sitt utspring i, en lang tradisjon, eller sosial praksis; *the practice of storytelling*³⁶, som jeg velger å oversette med fortellertradisjon. Når vi trer inn i fiksjonslandskapet, er det med en uutalt og underforstått kontrakt de kaller *the fictive stance*³⁷. Vanlige regler for samhandling eller samtale mellom taler og tilhører er utelatt via handlingens art og form. Fiksjon er en dimensjon ved verket, som både mottaker og avsender er innforstått med, både for hvordan et verk skal forstås, og ikke minst, hvordan vi skal respondere på det, i tanke, følelse og handling. Vi ringer ikke politiet når vi ser noen bli myrdet på tv-skjermen, enten det er en dokumentar eller en krimserie.

Denne dimensjonen ved et verk, det deskriptive elementet vi kaller fiksjon, dekker etter hvert en voksende rekke forskjellige sjangere i vår kultur. En konstruert historie,

³⁶ Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), s 20

³⁷ op.sit, s 43, 44

fiksjonen, har en menneskelig opprinnelse av en eller annen art, og er en menneskelig handling av noe slag. Det blir dermed en intensjonell og en deskriptiv handling, skapt av en forfatter, og som altså har sin eksistensberettigelse og gjenkjennelse gjennom kontrakten *the fictive stance*.

Det følgende er ment å vise hvordan Seierstad griper til tradisjon og fortellerpraksis i åpningssidene i ”*Bokhandleren i Kabul*”, og hvordan leseren derved hensettes til *the fictive stance*: ” Da Sultan Khan syntes tiden var inne til å finne en ny kone, var det ingen som ville hjelpe ham. Først gikk han til moren sin.”³⁸ Dette kunne like godt vært åpningen på en annen sjanger med rot i Østens egen fortellertradisjon. Jeg henter et eksempel fra begynnelsen på et eventyr i Tusen og en natt: ” Det var engang en mann som bodde i Bagdad. Han var meget rik og ansett, men hadde ingen barn.”³⁹

Den mest slående likheten her, er hvordan begge historier åpner raskt, og med få setninger presenterer hovedperson og sted, og like raskt setter på plass et tema med en handlingsrekke, plotet, som vi kan anta skal stå som toneangivende gjennom hele fortellingen, nemlig giftemål. Dette fremstår som et typisk fortellerteknisk grep, i en fortellertradisjon, med den hensikt å fange leserens oppmerksomhet i en spesiell retning. I *Bokhandleren fra Kabul* er det ikke bare dette som slår en mest som en analogi til eventyret. Selve fortellermåten i denne tradisjonen, indikerer og varsler allerede en gjentakning av disse bestrebelsene. Altså først gikk han til sin mor, og dermed vet vi ved selve ”magien” i ordbruken, og det regelbundne ved sjangeren, at det vil komme flere bestrebelsers og prøvelser. Dette kan for eksempel være et

³⁸ Åsne Seierstad (2005) s 19

³⁹ Jan Kjørstad (red.) (1988), s. 252

”magisk” tall, som i vanlig vestlig fortellertradisjon, tre.⁴⁰ Og tre forsøk er det da også; moren, en tante, og han selv, før han lyktes med sitt mål. Som i eventyrene.

Making eller telling?

Haugom Olsen og Lamarque skiller mellom det å dikte opp en historie, og det å gjengi en sann historie, *making* og *telling*.⁴¹ Dersom innholdet er sant, er det gjengivelsesmåten som utgjør det fiktive i verket, det å *konstruere* historien. Eller å *rekonstruere*, i visse tilfeller, som for eksempel i historiebøker. Å gjengi, konstruere, gjør forfatteren ved bruk av grep fra fortellertradisjonen, som vi i vår del av verden kjenner som en regelbundet praksis, som nevnt i det foregående. ’Konstruert’ og ’virkelig’ er likevel ikke derved usammenlignbare størrelser, skriver de. Å avskrive enhver tekst som fiksjon i betydningen ’konstruert’ som usann, er å avskrive all fiksjonalisering som usann og løsrevet fra virkeligheten. Siden litteraturbegrepet også innbefatter store element av fiksjon, ville jo en implikasjon da bli, at all litteratur er usann.

Dersom en tenker seg en skala, der en plasserer *making* i den ene enden, og *telling* i den andre, vil dokumentarromanen nødvendigvis inneholde store elementer av *telling*, ettersom selve sjangeren påberoper seg å være en gjengivelse av den historiske virkeligheten. *Telling* blir altså utgangspunktet en tenker seg som karakteriserende for dokumentarromaner i størst grad, mens innslaget av *making*, det kreative og ekspressive elementet i et skrevet verk, fiksjonaliseringen, blir den normative størrelsen som eventuelt kan innlemmes under litteraturbegrepet, dersom det gjøres godt nok. Begrepet *telling* bruker jeg der forteller synes å gjengi faktisk riktige opplysninger og hendelser mest mulig i samsvar med etterrettelige

⁴⁰ Tzvetan Todorov (1975)

⁴¹ Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), s 41

opplysninger. Kort sagt, mens *telling* her står for den rene gjengivelse, legger jeg alle avskygninger av forfatters utslag av kreativitet i begrepet *making*.

For å eksemplifisere min bruk av begrepene *making* og *telling*, kan dette sitatet fra Nordahl Grieg brukes. Han skriver et essay om Hamsun. Knut Hamsun var en levende person, og Grieg er her med på gi personen Hamsun en stemme:

Hamsuns meninger forklares tydelig av hans ytre liv. Han er vokset opp i fattige kår, gnistrende av mærkelige evner. Foran ham lå Macks hus, hvitt i midnatsolen. Det var aldeles overveldende, det blev drømmen og målestokken. Gikk det an å komme så langt?⁴²

Dette essayet er en blanding av fiksjon og fakta, og med tydelige romanmessige kvaliteter.

Likevel kan en si at den faktuelle delen av dette sitatet, fattiggutten med ambisjoner, er overmannet av Griegs egen kreativitet, og hans eget syn på Hamsun. Han bruker auctorial forteller og tar oss med inn i hodet på Hamsun: ”Gikk det an å komme så langt?” Likevel kan den som har lest biografier om Hamsun, få bildet til å stemme med mindre kreative skrivemåter. Det romanmessige aspektet er skapt av Macks hus midt i bildet, det danner kontrast til Hamsuns unge sjel, og gir en egen kraft og forståelse i få ord, til personen Hamsun, fattiggutten utenfor på tunet. Denne dimensjonen ved en tekst vil en sjelden finne i sakprosa, som for eksempel en litteraturhistorie. En kan argumentere for at selv om dette sitatet kan sies å ha en overvekt av *making*, konstruksjon, kan vi ikke si at teksten er uten referensiell kraft og verdi. Ja, noen av oss vil oppleve denne beskrivelsen av Hamsun som minst like innsiktsbringende som en mer faktaorientert beskrivelse som det følgende, et sitat fra litteraturhistorien:

⁴² Erling Nilsen (red) (1993) Nordahl Grieg om Knut Hamsun, s 345

Knut Hamsuns nittiårsromaner var virkeliggjørelsen av et litterært program. Mellom Sult og Mysterier reiste han på turné langs kysten mellom Bergen og Kristiania med tre litterære foredrag, der han angrep den realistiske ”matnyttige” samtidslitteratur.⁴³

Også dette sitatet vil kunne plasseres under begrepet ’fiksjon’, dersom en tenker i Haugom Olsen og Lamarques og Lamarques baner. Likevel ser en her at det er overveiende faktabasert, *telling*, med opplysninger som ville kunne etterprøves, en gjengivelse av noe som faktisk har funnet sted. Allikevel har vi også her en forfatter, hans utvelgelse og perspektiv, som koordinator for opplysningene vi blir tilbudt. Eller, med andre ord, innholdet er fakta, mens diskursen er en konstruksjon.⁴⁴

Journalistens dilemma, sannhetsvitne i konstruksjonen av en ”virkelig” historie.

Den sosiale interaksjonen hos Seierstad er ofte høyst uklar. Den gir posisjonen hennes et rolledilemma, observatøren, som enten er til stede, og derved deltakende og derved bruker den reneste formen for *telling*, altså gjenfortelling, eller som yrket tilsier, det en her kan kalle reportasje. Eller så er hun ikke tilstede, og således flyttes teksten flere grader på skalaen over mot Haugom Olsen og Lamarques begrep *making*. I denne sammenhengen skal det forstås som konstruksjon.

Seierstad har valgt å utelate ’jeg’-formen fra narrasjonen, noe som helt klart ville gitt historiene hennes et mer subjektivt perspektiv, og fremstilt en snevrere horisont; personlig, ikke ’objektiv’. Tom Wolfe beskriver hvordan journalister som vil skrive ”litterært” kan løse dette perspektivproblemet: ”The answer proved to be marvelously simple: interview him

⁴³ Willy Dahl (1984), s. 99

⁴⁴Peter Lamarque og Stein Haugon Olsen (2002), s. 17

about his thoughts and emotions, along with everything else”⁴⁵ Men er det så enkelt? Får en skribent tak i all informasjon, alle tanker, motiver, og så videre, og vil ikke alt nedskrevet uansett være resultat av en prosess der forfatteren velger ut og bearbeider sitt materiale?

Følgende sitat viser denne dobbelte rollen, journalisten og forfatteren, som har fått i alle fall noen anmeldere til å oppfatte ”sannhetsbevitnelsen” hennes som nokså tvetydig:

En gang plukker han en jente opp fra gaten, en analfabet som aldri har sett en bok. Hun står og venter på bussholdeplassen utenfor butikken, han sier han vil vise henne noe. Hun er vakker, vakker og myk. Innimellom kommer hun innom butikken, han lover også henne en rosenrød fremtid. Iblant får han lov til å ta på henne under burkhaen. Men det får ham bare til å brenne enda mer.⁴⁶

Var Seierstad til stede under historien hun gjenforteller her? Hun skriver selv i forordet at hun i en del tilfeller har fått historier gjenfortalt. Med bakgrunn i fortellermåten, og ikke minst i innhold, er det god grunn til å anta at hun ikke var usynlig tredjemann i sitatet ovenfor. Jeg er også fristet til å tro at en unggutt aldri ville betrodd seg på denne måten til en hvit vestlig kvinne, og er villig til å avskrive utsagn som ’love en rosenrød fremtid’ og ”brenne enda mer” som innslag av forfatters frie kreativitet. Vi står overfor journalistens dilemma i forhold mellom innhold og presentasjon. Mansurs skikkelse er basert på en levende person, men hun bruker stor grad av konstruksjon, og gjengir både Mansurs tanker og handlinger. Hvem har fortalt henne dette? Er det brukt tolk? Dersom en ser på innholdet og dets presentasjon fra dette aspektet, står vi da igjen med følgende fakta under begrepet ’*telling*’; Mansur jobber i farens bokhandel, dit kommer det også unge kvinner. Resten av innholdet kan tilskrives ’*making*’.

⁴⁵ Tom Wolfe (1973), s. 47

⁴⁶ Åsne Seierstad (2005), s. 134

Bokhandleren er også på samme vis både en romanfigur, og samtidig bygget på en person som i høyeste grad lever i verden.. Spørsmålet i det som følger blir da i hvilken grad hun kan påberope seg å ha skrevet ned sannheten om *Bokhandleren i Kabul*?

Sitatet nedenfor er ment å vise hvordan Seierstad bruker utvelgelse og store innslag av *making* i sin beskrivelse av bokens hovedperson. Det er som vanlig brukt aural forteller, som følger Khan på forretningsrunde i Pakistan. Blant annet skal han sikre seg en større leveranse på skolebøker på illegalt marked i Lahore:

For å klare den store leveransen, må han fordele den på et titall trykkerier. Han forklarer prosjektet, får inn tilbud, noterer og vurderer. Øynene hans blunker litt ekstra når han hører et godt tilbud, og det rykker lett i overleppen hans. Han fukter leppene med tungen og regner raskt ut fortjenesten i hodet.⁴⁷

Her noterer vi oss at den impliserte forfatteren, nok er til stede, og som så ofte ellers i boken, med førende beskrivelser av den mannlige hovedpersonen: det rykker i overleppen ved gode tilbud og øynene blunker. Slik skapes og konstrueres et bilde av en lur mann, kanskje en prototype på en slesk kjøpmann, kanskje en prototype på Vestens syn på en orientaler? Dette siste sitatet er uten tvil også i kategorien '*making*' ettersom vi også får del i tankene hans: ”han regner raskt ut fortjenesten i hodet”.

Mansur er viet en hel del oppmerksomhet i Seierstads dokumentar. Det er ganske mange sitater der vi har tilgang til denne tenåringsguttens indre liv, som for eksempel da han drar på pilegrimsferd til Mekka og opplever en kjent afghansk politiker tale i moskèen:

...[...] Det er året det skal bli sikkert og trygt å bo i Afghanistan, vi skal befeste freden og utvikle samfunnet vårt! I dag får vi hjelp fra hele verden, roper han, og mengden jubler

- Vi? hvisker Mansur. – Hjelp verden?

⁴⁷ Åsne Seierstad (2005), s. 76

Det er for ham en absurd tanke. Mansur har levd hele sitt liv i krig, for ham er Afghanistan et land som får alt utenfra, fra mat til våpen⁴⁸.

I kontrasten mellom det politikeren sier, og det Mansur tenker, får jeg nok engang mistanke om store innslag av *making*, i betydningen konstruert. Forfatteren tar seg her ganske stor frihet i gjengivelse av eventuelle tanker Mansur gjør seg under denne talen, som minner mistenkelig om argumentene som fortsatt brukes for at Afghanistan fortsatt skal stå under Vestens kontroll, for krigføring og intervensjoner. Tankene hans blir politiske argumenter vi kan kjenne igjen som dagsaktuelle. Eller en kan si dette med Haugom Olsen og Lamarques ord; disse sitatene er resultater av en intensjonell og deskriptiv handling, i en utvelgelse gjort av en forfatter, basert på hennes holdninger og rolle i sosiale interaksjoner⁴⁹. Men det finnes steder i boken der hun bruker '*telling*' og '*making*' med mer hell:

De går videre og vaier med hodene i alle retninger for å se seg rundt. Burkhakvinner er som hester med skylapper, de kan bare se én vei. Der øyet smalner, går trådgitteret over i tykt stoff, som ikke tillater blick til siden. Hele hodet må snus. Enda ett av burkhaoppfinnerens små triks: En mann skal kunne vite hvem eller hva hans kone følger med øynene.⁵⁰

Dette sitatet fra en handletur i burkha virker autentisk og ekte, og jeg gjetter på at Seierstad selv var en av disse kvinnene. Irritasjonen over det å ikke kunne snu seg fritt (*telling*) virker ekte og selvopplevd; sammenligningen med hest med skylapper (*making*), fungerer godt i denne sammenhengen. Konklusjonen som blir satt sammen av elementer av både '*making*' og '*telling*' blir derved troverdig; kvinner er menns eiendom, og selv utsynet fra under en burkha kan kontrolleres av han.

⁴⁸ Åsne Seierstad (2005), s. 153

⁴⁹ Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), s. 139- utover

⁵⁰ Åsne Seierstad (2005), s 96

Med perspektiv på virkeligheten.

Seierstads problem ligger i valg av perspektiv. Jeg har tidligere vist hvordan aural forteller brukes på en måte som gir forteller, Seierstad, et perspektiv som nærmest kan kalles ovenforstående, eller kanskje til og med utenforstående. Også Arne Melberg etterlyser en mer deltakende observatør. Å se innebærer også å samhandle, skriver han. Med bakgrunn i Nietzsches utsagn om å ”se tingene, som de er”, legger han frem følgende:

Det handler om å leve med det paradoks at blikket både er skapt (av sansene, kroppen, grammatikken) og medskapende: av tingenes virkelighet. Den virkelig seende er nødt til å se både seg selv og virkeligheten som provisoriske resultater av egen aktivitet.”⁵¹

Vi kan altså ikke observere i en verden, fiktiv, eller ”virkelig”, uten at vi også tar egen persepsjon, aspekt og ’væren’ med i regnestykket.

Slik tolket, fungerer også etterordet i *Bokhandleren i Kabul* som en del av bokens helhet og leserkontrakt:

Noen uker etter at jeg dro fra Kabul, ble familien splittet. En krangel endte med slagsmål og ordene som falt mellom Sultan og de to konene på den ene siden, og Leila og Bibi Gul på den andre, var så uforsonlige at det ville vært vanskelig å fortsette å leve sammen.⁵²

Etterordet fungerer som en slags moralistisk etterskrift på ekstradiegetisk nivå, og bærer ingen spor av Seierstads rolle i dramaet hun har deltatt i. Deltakelse og egen aktivitet i denne prosessen, er ikke på noe punkt problematisert av henne selv. Arne Melberg diskuterer reiseberetningens perspektivvalg i *Å reise og skrive*. Hvilken strategi mener så Melberg at Seierstad har? Som utgangspunkt har også han Seierstads utsagn om ”virkelige historier”, som oppfordrer til en lesing ut fra dette perspektivet. På tross av at hun deler rom og felleskap med

⁵¹ Arne Melberg (2005), s. 61

⁵² Åsne Seierstad (2005) etterord. S. 281

en afghansk familie, er det med en utenforståendes, ”spionerende”⁵³ blikk. For eksempel ved ordvalg; ’man’ bader. Det vestlige blikket får også med seg at ’man’ unnlater å skifte tøy etterpå, dette fungerer som en dom over sjuskete vaner, med vår kulturs standarder. Et annet eksemplene han drar frem, er et av de mange avsnittene der vi får referert samtale mellom to av storfamiliens brødre, den ene en ung gutt. Ettersom det ikke finnes spor av fortelleren i sammenhengen, er det da ”avlyttet” eller ”oppfunnet”?⁵⁴ Er gutten i stand til å ytre disse ordene som er lagt han i munnen?: ”Dette er årene jeg skulle ha sparket fotball, jeg skulle hatt venner, løpt rundt, klaget han.”⁵⁵ I dette finner han også et troverdighetsproblem.

Seierstad har plassert seg selv som betrakter, uten tilsynelatende interaksjon i samtalen, eller i en interaksjon med kulturen hun har møtt, dette blir derfor et eksempel på en inversjon av en annen kultur, og inversjonens blikk blir et dømmende blikk, mener han.⁵⁶

Melberg skriver videre:

Når Seierstad gjør seg selv til spion med oppgaven å bokstavelig talt å avsløre den afghanske kulturen risikerer hun å forvandle den til en inversjon av den egne.”⁵⁷

Drøftingen av perspektiv kan derved oppsummeres med dette sitatet fra Melberg: ”Den som ser tingene på sin vante måte, oppfatter egentlig ingenting av virkeligheten i det hele tatt.”⁵⁸

Hva er en dokumentarroman? Kort analyse av Bokhandleren i Kabul ut fra sjangerkriterier.

Jeg har i foregående kapittel argumentert for et noe videre fiksjonsbegrep enn det en i dagligtalen kjenner som fiksjon, selv om dokumentarromaner ofte omtales som ”sanne”,

⁵³ Melberg(2006), s. 77

⁵⁴ Op.sit, s. 78

⁵⁵ Op.sit, s. 78

⁵⁶ Dette skal behandles grundigere i eget kapittel

⁵⁷ Melberg(2005), s. 79

⁵⁸ Op.sit, s. 61

virkelige historier, av forfatteren selv, av media, og i daglig språkbruk. Jeg har argumentert for at dokumentarromaner skal plasseres under begrepet fiksjon. Jeg har også gått ut ifra at dokumentarromanen har større innslag av 'telling' enn av 'making', noe som altså kan diskuteres nærmere.

Følgende er ment som vurdering og analyse av *Bokhandleren i Kabul* som dokumentarroman, med henblikk på særlige virkemidler brukt i dokumentarromaner.

I boken *The New Journalism*, relaterer Tom Wolfe fire viktige kjennetegn til sjangeren;

- Liten grad av historisk narrasjon; handlingen blir til ved at forfatteren konstruerer scene for scene (Scene-by-scene construction). Det er deltakerne i handlingene beskrevet, som kan sies å drive frem et plot og en handling gjennom måten de refereres på
- Realistisk dialog; forsøk på å nedskrive dialoger i fulltekst, noe som mer enn noe annet bidrar til at leseren involveres helt, og bidrar til å etablere og definere karakter mer effektivt enn noe annet middel
- Bruk av aural forteller via tredjeperson; å presentere hver eneste scene via blikket til en av karakterene, og evne til å "experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it."
- Symbolske detaljer. En nedtegnelse av alle slags element i en scene som kan brukes til å skape et bilde av personene og/eller plotet.⁵⁹

I presentasjonen av Seierstads dokumentarroman har jeg beskrevet dette fraværet av narrasjon og handling under det første punktet. Bruk av aural forteller via tredjeperson, altså fri indirekte diskurs, er også drøftet. I det følgende skal jeg, ved to sitat, forsøke vise hvordan Seierstad benytter de øvrige teknikkene. Dette sitatet er fra Mansurs hverdag i sin fars bokhandel:

- Kan jeg hjelpe deg?

Han vet med en gang at han står overfor en vakker, ung kvinne. Han ser det på holdningen, på føttene, på hendene, på hvordan hun bærer vesken. Hun har lange, bleke fingre.

- Har dere kjemi for viderekomme?

⁵⁹ Tom Wolfe (1973), s. 46

Mansur setter opp sitt mest profesjonelle bokhandlerblikk. Han vet ikke hvor han har boken, men han ber henne bli med innerst i lokalet for å lete. Han står helt nær henne og leter gjennom hyllene, mens parfymen kiler ham i nesen.⁶⁰

Her finnes Wolfes bruk av aural forteller via tredjeperson. Handlingen foregår i presens, med forsøk på realistisk dialog, og vi følger disse to i scene for scene, fra disken og til ”innerst i lokalet”, som også kan tolkes ut over det deskriptive nivået, symbolsk og meningstungt for Mansurs ønsker og motiv når han treffer unge damer i sin fars butikk.

I Seierstads bok er denne kombinasjonen brukt i stor grad, og i tråd med Wolfes sjangerkrav, er dette altså bedre enn noe annet litterært virkemiddel, egnet til å tegne karakteren som en selvstendig levende størrelse. Eller som Wolfe skriver, å invitere leseren til å føle det karakteren føler ”i virkeligheten”, presentere ”virkelighet” slik vi opplever virkelighet, ved å vandre gjennom forfatterens konstruksjon av scene for scene, situasjon for situasjon.⁶¹

Det siste virkemidlet fra Wolfs liste, er symbolske detaljer. De er beskrevet av en forfatter for å gi leseren et bilde av personenes status, i aller videste forstand:

...[...]...the entire pattern of behaviour and possessions through which people express their position in the world or what they think it is, or what they hope it to be.”⁶²

Følgende eksempel fra *Bokhandleren i Kabul* kan illustrere dette:

Gildet er over. På gulvet ligger det fåreknoke og kyllingbein. Klumper med ris er gnidd inn i duken sammen med mørkerøde flekker av chilisaus og dammer av tynn, hvit yoghurt. Brødbiter og appelsinskall ligger strødd, som om de er kastet utover i måltidets finale.

På putene langs veggen sitter tre menn og en kvinne.”⁶³

⁶⁰ Åsne Seierstad (2005) s 128

⁶¹ Tom Wolfe (1973), s. 46

⁶² Tom Wolfe (1973), s. 46-47

⁶³ Åsne Seierstad (2005), s. 79

En skildring av dagen derpå fra en fest ute av kontroll? Nei, dette er åpningen på et kapittel som omhandler forlovelsesselskapet til de to eldste ugifte søstrene til Khan, bokhandleren. Dersom en skal våge å tolke dette symbolsk, er det et ganske rasistisk bilde som fremkalles. Lest slik vil det fungere som en allegori, der et abstrakt plan kommer tilsyne i konkrete bilder.⁶⁴ Nemlig et bilde av mennesker som ikke bryr seg om at de griser, de sitter midt oppi det, kanskje har de til og med kastet maten utover, som teksten antyder. Hva slags mennesker kan dette være, egentlig? En mild vemmelse fyller leseren. Som effektfaktor i tråd med Wolfe, kan en også føye til at dersom dette er tatt med for å gi et symbolsk bilde på personenes verdisystem, håp og aspirasjoner, kan en lett se en fremstilling av ofre, skittenferdige og apatiske, passivt ventende på en skjebne som er uunngåelig. I dette tilfellet er det altså et forestående bryllup, en hendelse vi vanligvis oppfatter som gledelig, om enn ikke i denne boken.

Norman Mailer bruker samme teknikk i en skildring av republikanernes nomineringsmøte i San Francisco i 1964. Her kommer først en beskrivelse av hvordan San Francisco er i endring. Eller snarere, hvordan han ved symbolbruk beskriver hus som monstre eller pappesker, og derved billedlig brukt om en by som er tatt over av markedskreftene:

San Francisco was losing her beauty. Monstrous corporations in combine with monstrous realtors had erected monstrous boxes of Kleenex ten, twenty, thirty stories high through the downtown section...”.⁶⁵

Siden snevrer han inn bildet og fokuserer på hotellet der delegatenes nomineringsmøte skal finne sted:

The San Francisco Hilton, for an example, while close to twenty stories high was near to a square block in size and looked from the street to have the proportions and form of a cube of sugar. It was a dirty sugar-white in color and its windows were set in an odd elongated

⁶⁴ Atle Kittang (1998), s. 148

⁶⁵ Norman Mailer (1966), s. 6

checkerboard, a harlequin pattern in which each window was offset from the one above and beneath like a portable radio⁶⁶.

Vi ser dermed hvordan arkitekturen fungerer symbolsk for en nasjon som er i endring, hvordan kapitalisme og frie markedskrefter får herje med en ærverdig, vakker by, som kan leses allegorisk for bildet han gir av tilstandene i hele USA, et bilde som siden bekreftes av beskrivelsene fra selve møtelokalet:

Somewhat later that morning, one saw Scranton in a press conference at the San Francisco Hilton. The Corinthian Room on the ballroom floor (Press Headquarters) was a white room, perhaps twenty by forty feet with a low ceiling and a huge puff of a modern chandelier made up by pieces of plastic which looked like orange candy. The carpet was an electric plastic green, the bridge seats (some two hundred of them) were covered in a plastic the color of wet aspirin, and the walls were white, a hospital-sink white.⁶⁷

Republikaneren Scranton fremstilles i omgivelser som ved sine assosiasjoner best kan beskrives som sykelige; 'color of wet aspirin', 'hospital- white sink', og som uekte, falske: Både teppet og lysekronen er av plast, og inngir ikke leseren mye tillit til verken karakterer, eller politikken de står for.

Søken etter sannheten. En oppsummering.

Dokumentarromanen bygger på en forfatters konstruksjon av en historie, med rekonstruksjon av virkelige mennesker, virkelige ting, virkelige hendelser. Blir dermed alt sant?

Dokumentarromanen med det faktisk sanne innholdet viser seg kanskje å ikke være så sann og objektiv som sjangeren skulle tilsi, noe som delvis er gjort rede for i det foregående. Dette er også en diskusjon Wolfe ikke problematiserer i sin bok *The New Journalism*. Derimot peker han på den forsterkede kraften realistisk materiale får ved bruken av tekniske grep vi kjenner igjen fra litteratur:

⁶⁶ Norman Mailer (1966), s. 6

⁶⁷ Op.sit, s. 13

It consumes devices that happen to have originated with the novel and mixes them with every other device known to prose. And all the while, quite beyond matters of technique, it enjoys an advantage so obvious, so built-in, one almost forgets what a power it has: the simple fact that the reader *knows all this actually happened*.⁶⁸

Hvorfra kommer så det kraftfulle ved å bruke fiksjonstekstlige grep? Hva er det som gjør litteratur til litteratur? Hvilke forventninger har vi til en litterær tekst? Er det fordi vi i utgangspunktet, så å si før vi i det hele tatt begynner lesningen, oppfatter den som ”sann”? Kanskje ligger svaret til dels i en tradisjon, en litterær praksis, slik Haugom Olsen og Lamarque beskriver dette, og som skal diskuteres nærmere senere i oppgaven.

En dokumentarroman består, som alle andre fiksjonsverk, av ulike nivå. Det deskriptive nivået er som regel det samme som det bokstavelige, handling, plot og erfaringer på faktisk plan, og skal forståes slik i denne oppgaven. Dokumentarromanens verdi som sannhetsforvalter blir, som i alle andre fiksjonsverk, av en litt annen karakter. En kan si at det deskriptive nivået konstituerer de tematiske nivåene, som avdekkes gjennom tolking. Det er det tematiske nivået som er interessant og kan gi den viktighet. Haugom Olsen og Lamarque setter skille mellom deskriptivt nivå og mellom leserens tolking av forfatterens presentasjon av de deskriptive elementene.

På deskriptivt nivå er Seierstads bok fragmenter av egne observasjoner fra et gitt perspektiv, på tematisk nivå omhandler den mennesker i en ukjent kultur. Ved å analysere tematisk nivå kan en dermed finne grunnlag for å lese og tolke boken på det en også kan kalle det symbolske nivå, refleksjonsnivået.⁶⁹ Det er dette vi finner via abstraksjon, ved å vurdere forfatterens evne til å formidle biter av erfaring, ved å se på tekstens evne til å vekke leserens egne assosiasjoner og refleksjoner. Et viktig element her, er også å vurdere hvordan kognitiv verdi lettere kan tillegges teksten når den unngår et påstandsrikt språk, da slike element

⁶⁸Tom Wolfe (1973). s 49

⁶⁹Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002)s. 282

nærmest virker forstyrrende for leserens evne til selvrefleksjon. Om en dokumentar innehar overvekt av slike, fungerer de som ”sannheter” leseren må ta stilling til, ved enten å være uenig eller enig, slik jeg også har vært inne på tidligere, i kapitlet om aural forteller. Sannheter presentert i dokumentarromaner, kan ha mer ekspressive kvaliteter som viser seg ved tekstens evne til å vise innsikt i allmenne problemstillinger.⁷⁰ Dette igjen, gir større allmenngyldighet, eller verdi og viktighet, dersom ens egen tolking peker mot tendenser innen den sosiale praksisen vi kjenner som litteraturkritikk. Innehar Seierstads bok kvaliteter på dette nivået? I hvilken grad kan boken hennes, Capotes og Kapuścińskis dokumentariske romaner sies å ha viktighet i forhold til kognitivt innhold? Ved å stille disse spørsmålene kan vi avdekke, ja, og på et vis gradere, et verks allmenne verdi. Men på hvilken måte kan vi tillegge et verk sannhet? Det skulle etter hvert være åpenbart at sannhetsverdien ikke ligger på det deskriptive nivået.

⁷⁰ Peter Lamarque og Stein Haugon Olsen (2002), ss. 286, 287

KAP 3. DOKUMENTAREN; DEN SANNE FIKSJONEN?

Abrams' sannhetskriterier.

En fruktbar vei videre, kan være å spørre så konkret som Bjerck-Hagen gjør det: ”Hvordan refererer fiksjonstekster til vår utenomfiktive verden? På hvilken måte kan fiksjonstekster si oss *sannheter* om våre liv og vår verden?”⁷¹

I *The Mirror and the Lamp* prøver M.H. Abrams rydde litt i attenhundretallets debatter om poesiens sannhetsverdi. Vitenskapens agenda er også sannhetssøken, nemlig å frembringe falsifiserbare påstander, ved hjelp av fragmenter som hele tiden ekspanderer vårt forståelsesunivers, men som alltid vil være ufullstendige. Poesiens sannhetskriterier, eller sannhetsspråk, arter seg noe annerledes enn vitenskapens. Han finner fem punkter som utgangspunkt for vurdering av poesiens sannhetsinnhold, og derav inkluderer jeg de som har størst relevans til denne oppgavens målsetting. De av Abrams kriterier som skal drøftes i det følgende er:

- **Poesi** er sann, i det den korresponderer med virkeligheten, mens den samtidig er overskridende i forhold til en sanset verden. Poeten besitter en slags særskilt innsikt i ”usynlige ordninger”, eller realiteter, bak det synlige, etablerte. Dette kan i sin tur kan gi ny og annerledes innsikt i evige sannheter. Objekter beskrives ikke nøytralt som de er, men som de synes å fremstå for poeten..

- **Poetens** formidling av erfaringer og gjenkjennelsen av dette som ekte, vekker følelser og assosiasjoner hos mottakeren. Vitenskapen mottar inntrykk (data, erfaring, empiri), mens poeten mottar og bearbeider erfaringer med emosjonelle uttrykk, ”fantasiens språk”, eller,

⁷¹ Erik Bjerck Hagen (2004a), s. 83

som Abrams lar J. S. Mill si: "an image of the thing itself in the concrete".⁷² Poesiens språk blir altså en særlig kvalitet ved tingene, eller til og med ved tingenes bilde, eller ideen om tingene, og fungerer derved også ved "primære" og "sekundære" kvaliteter ved objekter, som størrelse, form, farge, duft, osv, og ved "tertiære kvaliteter" som følelser, skjønnhet, og alle mulige nyanser ved disse.

- **Poesien** må korrespondere med poetens sinnstilstand; den må være "ektefølt" (sincere). Dette sannhetskriteriet blir brukt om det ekspressive i poesien. Abrams siterer Wordsworth; "Poetry is passion: it is the history or science of feelings"⁷³. En kan si dette synet også innehar moralske implikasjoner, Abrams siterer Thomas Carlyle, som mener det ekteføyte uttrykket blir en slags test av karakter. Han uttrykker litteraturens vesen i få ord: Poesiens åre kommer "...[...]...out of the authors heart of hearts".⁷⁴ Dette kan også utdypes ved dette sitatet Abrams henter fra Henry James: "...[...]... is it valid, in a word, is it genuine, is it sincere, the result of some direct impression or perception of life?"⁷⁵

Med Abrams' kriterier som rettesnor, kan dokumentarromanen finne en plass under sannhetsbegrepet. Men hva er egentlig forskjellen på historieskriving og diktning, eller som i denne oppgaven, på dokumentarer og på diktning? Aristoteles skriver:

Forskjellen mellom en historiker og en dikter er ikke den at den ene skriver vers, den andre ikke. (Man kunne sette Herodot's verker på vers og de ville ikke være mindre historie med metrisk ikledning enn uten.) Forskjellen er at den ene fremstiller det som er hendt, den andre det som kunne hende. Derfor er diktningen mer filosofisk og alvorlig enn historieskrivningen, for diktningen uttaler det almenne, historieskrivningen det enkelte.⁷⁶

⁷² M.H. Abrams (1971).s. 317

⁷³ Op.sit, s. 318

⁷⁴ Op.sit, s. 319

⁷⁵ Op.sit, s 320

⁷⁶ Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, (red) (1998), s. 30

For at noe skal kunne kalles ekte, sant, må det altså ikke bare være autentiske gjengivelser av ektefølte opplevelser, teksten må også ha en mer filosofisk og alvorlig karakter; '*det som kunne hende*', og vi forventer at verket bringer opp allment interessante tema.

I hvilken grad er dokumentarromanen dokumentarisk? I hvilken grad tar den opp "allment interessante" tema ut over sitt deskriptive nivå? Innbefattet i svaret på dette, må en gjøre analyser av både faktisk innhold på deskriptivt nivå, og tematiske innhold, for på denne måten å finne eventuelle reflekterende, symbolske nivå. Det innebærer en diskusjon rundt Aristoteles' klassifiseringer av "det som er hendt", historieskrivning, kontra det mer filosofiske aspektet; "det som kunne hende", altså diktning.

Jeg vil i dette kapitlet forsøke å vise hvordan også dokumentarromaner har store innslag av kreative uttryksmåter som bringer fram underliggende tema, og symbolske nivå, av mer allmenn interesse. Dette aspektet ved dokumentaren, gjør den ved utvelgelse, perspektiv og ved teknikkene vist til i forrige kapittel. Det symbolske nivået kan være av en slik art at det setter i gang egne refleksjoner og avdekker ny innsikt i henhold til verden, slik Abrams redegjør for. Da først kan vi spørre; har den allmenn interesse? Hvorfor eller hvordan er det slik? Er den representativ for en gjenkjennelig virkelighet, med andre ord, er den sann?

Åsne Seierstads konfrontasjon med Den Andre.

Arne Melberg skriver som nevnt, om reiselitteratur i *Å reise og skrive*. En reiseberetning er også betinget av et perspektiv, der fortelleren hele tiden må gjøre ulike valg, i alle tenkelige sammenhenger forbundet med en gjengivelse. En retorisk strategi her, kan være at beretteren vil

...[...]... gjøre de fremmede kulturene han skildret begripelige for seg selv og for sine lesere/tilhørere med den egne kulturen som forståelsens målestokk. Den Andre, fremmede

kulturen er en variant av den egne, et avvik eller en motsetning; den kan sammenlignes med den egne og i beste fall dele analoge trekk med den egne. Eller den kan oppvise eksotisk merkvordige egenskaper, såkalte thôma.⁷⁷

På denne måten blir den fremmede ens egen motsetning, og er en strategi for å gjøre det Andre til inversjonen av ens eget; ”en enkelt a og inversjonen av a.”⁷⁸ Fortelleren tolker og nedtegner, kartlegger det ukjente, og bevarer derfor kontrollen over det egne, og i dette ligger altså en form for maktutøvelse, skriver Melberg. Følgende avsnitt fra *Bokhandleren i Kabul* kan illustrere dette grepet:

Men bruden og brudgommen er ikke sammen, mennene har sin fest, kvinnene har sin. Alene utfolder kvinnene seg med en voldsom, nesten skremmende kraft. De slår hverandre på rumpa, napper hverandre i brystene og danser for hverandre, med armer som buktende slanger og hofter som arabiske magedanserinner. Småjentene danser som fødte forførerinner og vrikker over gulvet med utfordrende blick og hevede øyenbryn.⁷⁹

Vi vet at den autorale fortelleren her er under Seierstads kontroll, og hun fremviser her orientens ”eksotisk merkvordige egenskaper”, det Melberg kaller thôma. Det virker som om hun opplever øyeblikk av fremmedfrykt, forsterket av, og forskrekket over, kraften kvinnene hennes kan oppvise, hun har jo selv definert dem utelukkende som undertrykte ofre for et autoritært og patriarkalsk regime. På det deskriptive nivået er dette en beskrivelse av et bryllup. På tematisk nivå ser vi en beskrivelse uten innlevelse, og fremstillingen røper at hun heller ikke har noen inngående kjennskap det hun ser: ”skremmende kraft”, ”buktede slanger og ”hofter som arabiske magedanserinner”, ”Småjentene danser som fødte forførerinner”. Dersom en ser disse nedlatende beskrivelsene som helhet, fungerer de på et symbolsk nivå for noe Magnus Berg har kalt populærorientalisme, som skal gjøres nærmere rede for i neste underkapittel. Dette er for denne leseren mer synlig enn Melbergs ”deltakende gjengivelse”.

⁷⁷Arne Melberg (2005), s. 26

⁷⁸Op.sit, s 26

⁷⁹Åsne Seierstad (2005), s. 104

For å gjenvinne kontrollen over eget sett av verdinormer, blir kvinnene i Afghanistan fremstilt med et vestlig, nærmest dømmende blikk. Sensualiteten deres er ekkel: de slår hverandre på rumpa og napper i hverandres bryst, og ikke minst, ville vel vi i vesten likt, at våre småjenter oppførte seg som ”fødte forførerinner”?

Det er også en gjennomgående tendens, at alle personer fremstilles som ofre, enten for tradisjon, trangsynthet eller kvinneundertrykking. Trangsynthet kan fremgå av følgende sitat:

Hvorfor er jeg født afghansk? Jeg hater å være afghansk. Alle disse forstokkede skikkene og tradisjonene dreper meg sakte. Respektere ditt, respektere datt, jeg har ingen frihet, kan ikke bestemme noe selv.”⁸⁰

Dette er sønnen Mansurs indre monolog, tanker sett fra tredje person via aural forteller.

Dersom en ikke godtar at en gutt på sytten år formidler seg slik som dette, kommer forfatterstemmen og dennes egne holdninger tydelig frem via aural forteller; ”forstokkede skikker og tradisjoner”, ”kan ikke bestemme noe selv”.

Og kvinnene har det, som før diskutert, heller ikke godt:

Sharifas vakre, brune øyne ser tomt rundt seg, de som Sultan en gang sa var Kabuls skjønneste. Nå har de mistet glansen, og tunge øyelokk kranser dem inn. Den lyse huden har fått pigmentflekker....(...)...Å bevare ungdommen har alltid vært en kamp for Sharifa, hun skjuler at hun faktisk er noen år eldre enn mannen sin. De grå hårene holder hun i sjakk med hjemmefarging, men det triste draget i ansiktet klarer hun ikke fjerne.⁸¹

Tekstsitatene ovenfor føyer seg til Orientalismens eldgamle tradisjon, slik Edward Said formulerer det;

...[...]... den ligger utenfor det den beskriver...[...]... Orientalisme forutsetter utenforliggenhet, det vil si at den baseres på det faktum at orientlisten, enten han er dikter er vitenskapsmann, får Orienten til å snakke, beskriver Orienten og klargjør dens mysterier

⁸⁰Åsne Seierstad (2005), s. 138

⁸¹ Op.sit, s 42

for og til Vesten. Han bryr seg aldri om Orienten som annet enn det som gir støtet til det han sier.⁸²

For det, sier Said seinere i artikkelen, ville nemlig forutsette at dikteren satte seg inn i Islam, politikk og kultur, og bli ”tvunget til på nytt å tenke gjennom hele det komplekse problemet viten og makt”⁸³

Populærorientalismen, en analyse av personer i Bokhandleren i Kabul.

En dokumentarroman er kanskje også det mest ekstreme uttrykk for mimesis-begrepet vi har i vår kultur. For å finne ut i hvilken grad en kan si noe om dennes autentisitet, vil jeg se på karakterene i bøkene til Kapuściński, Capote og Seierstad. I hvilken grad har de klart å skape troverdige karakterer? Karakterene i bøkene er jo basert på levende mennesker, men er de ’sanne’? Hva slags ”sannheter” representerer de?

Fiksjon er fiksjon. Beskrivelser i fiksjon kan vanskelig generaliseres, eller taes ut av sin sammenheng, selv i tilfeller der en bruker ”ekte” stedsnavn. Haugom Olsen og Lamarque bruker følgende eksempel: Dersom en erstatter det ikke-fiktive navnet ’London’ med et synonym, vil det ikke nødvendigvis kunne fungere utover den funksjonen det har i konteksten det står i. Om en erstatter den virkelige byen ’London’ i en tekst av Charles Dickens med synonymet ’byen hvor Mrs. Thatcher bor’, fungerer det ikke, selv om London i høyeste grad eksisterer.⁸⁴ Det samme vil selvsagt gjelde for Seierstads Kabul. Dersom ’Kabul’ ble erstattet med for eksempel ’Talibans by’, fungerer dette ikke i teksten, fordi boken skildrer en tid da Taliban har trukket seg tilbake, og faller derved utfor de fiksjonstekstlige betingelsene, eller ut

⁸²Edward Said (2004), s. 31

⁸³Edward Said (2004), s. 35

⁸⁴Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), s. 80,81

av konteksten *the fictive stance*. Det samme prinsippet vil gjelde for alle karakterer i en fiksjonstekst, som for eksempel Sultan Khan.

På det deskriptive nivået handler Seierstads roman om de enkelte medlemmer i en storfamilie i hverdagslivets Kabul, i begynnelsen av dette århundret. På det tematiske nivået handler den om enkeltmenneskers og kvinner kår i Kabul etter Talibans tilbaketrekking, sett med en fremmedspråklig journalists øyne. Finnes det symbolske nivå i fortellingene? I så fall, hvilke?

Haugom Olsen og Lamarque skiller mellom *extrinsic* og *intrinsic* i forfatterens beskrivelsesform, som jeg velger å oversette med henholdsvis 'utenforliggende' og 'iboende' beskrivelser av en romanfigur. En utenforliggende beskrivelse av en karakter kan være implisert forfatters kommentar til teksten på ekstradiegetisk nivå, som for eksempel i Seierstads for- og etterord: "Alt jeg ba om, skulle oppfylles, hadde Sultan befalt familien".⁸⁵ Hensikten er ved begge former er å få frem poeng/egenskaper ved personen; "...(...)..they are not neutral with respect to the response invited."⁸⁶.

En iboende beskrivelse av en person går som regel via aural forteller, som her i *Bokhandleren fra Kabul*: "Vet du hva en hore er? sier Sultan, der han ligger som en romersk keiser, sidelengs på putene. – Det er det hun er".⁸⁷ Sultan Khan blir her fremstilt billedlig som patriark, ved bruk av den velbrukte metaforen 'romersk keiser'. Tema for denne dialogen er niesen Saliqa, som har skaffet seg kjæreste selv. Sitatet fortsetter slik:

Sharifa protesterer, Saliqa har jo ikke engang vært alene med gutten.

- Mentaliteten hennes, mentaliteten, sier Sultan. – Om hun ikke er prostituert nå, så kan hun lett bli det. Når hun har valgt seg denne ubrukelige gutten, som aldri kommer til å få

⁸⁵ Åsne Seierstad (2005), s. 11

⁸⁶ Op.sit, s. 142

⁸⁷ Op.sit s. 62,

seg en jobb, hvordan skal hun da klare å få tak i penger til det hun ønsker seg av smykker og vakre klær? spør han⁸⁸

Her ser vi klar tale fra en muslimsk mann. Jenter som ikke er underdanige og bøyer seg for tradisjonen, det vil si arrangert ekteskap, ender nok opp som horer. Men Sharifa er ikke nådigere. Her er ingen solidaritet med eget kjønn. Etter å ha samtykket om akkurat denne familiens udugelighet generelt, og Saliqas i særdeleshet, sier hun:

– Moren hennes var også med på spillet, minnes Sharifa. – Hun spurte stadig om det ikke var på tide å finne en kone til ham. Jeg svarte alltid at det var altfor tidlig, gutten skulle studere. Minst av alt ønsket jeg meg en innbilsk og ubrukelig kone som Saliqa for Mansur.

I dokumentarromaner skapes karakterer i stor grad ved dialog, skriver Tom Wolfe; ” that realistic dialogue involves the reader more completely than any other single device. It also establishes and defines character more quickly and effectively than any other single device.”⁸⁹

I denne lille dialogen, som altså skaper og definerer karakterer, får vi derved bekreftet våre verste antakelser. Kvinner og menn i Afghanistan er ikke interesserte i friere kår for kvinnene, tradisjonen styrer, og solidariteten med andre, til og med familiemedlemmer, er heller skral. Men utover det? Hva slags karakter er egentlig Sultan Khan? Uforsonlig, steil, lite fremskrittvennlig? Det kan godt hende, selv om tvilen ligger på lur. Vi vet jo at Seierstad ikke snakker språket, vi må spørre oss i hvilken grad hun deltok i samtalen over? Vi vet også at enhver fremstilling av karakter er en betinget konstruksjon, og derfor kan det være nyttig å sette sammen en del av den informasjonen vi får om Sultan. Han er en lidenskapelig elsker av litteratur, og forbanner Taliban for sensur, i den grad at han gikk i fengsel for å forsvare det frie ordet. Med andre ord, i boken fremstilles en mann som er dypt splittet mellom tradisjonell

⁸⁸ Åsne Seierstad (2005), s. 62,63

⁸⁹ Tom Wolfe (1973), s. 46

kjønnsrolle tenkning og ønsket om et annerledes samfunn. Eller er det Seierstads manglende innsikt i en fremmed kultur som lager denne splittelsen? Dette er en skildring fra morgenen Taliban trakk seg ut av Kabul:

En morgen sto han i butikken med et glass rykende te og så at Kabul ble vekket til live. Mens han la planer om hvordan han skulle fullføre drømmen sin, tenkte han på et sitat av yndlingspoeten Ferdusi. ”For å lykkes må du noen ganger være en ulv, noen ganger et lam.” Det var på tide å være ulv, tenkte han.”⁹⁰

Og ulv blir han også seinere i boken fremstilt som: ”- Om han så får seksti års fengsel! Jeg bryr meg ikke. Han skal bankes til han forteller hvem han har solgt kortene til.”⁹¹ Disse ordene blir ytret om en snekker som sitter i fengsel for å ha stjålet postkort fra butikken hans, og hvor Sultan uforsonlig pukker på at mannen skal ha sin straff, på tross av at han har en stor og sultende familie. Men det er i tråd med Sultans gnitenskap, han gir ikke engang sine egne slektninger penger: ”Men Sultan sier stort sett nei, han synes de fleste er late og bør greie seg selv. I alle fall må de vise at de duger til noe før de får penger, og i Sultans øyne er det få som holder mål.”⁹² Han er også en slesk kjøpmann, vi får høre om hvordan han drar til Pakistan hvor ”han har gjort flere kupp. Få ting varmer Sultans hjerte mer enn å finne en verdifull bok på en støvete markeds plass og få den med seg for noen småslanter.”⁹³ Interessen hans i bøker er dermed ikke fullt så idealistisk som en i bokens første kapittel kunne bli villedet til å tro, han regner litteratur i pengeverdi, og han snapper grådig med seg bøker som egentlig skulle vært på bibliotekene. Han er heller ikke den vidsynte mannen som taler det frie ords sak, som han utgir seg for, dette sier han i en opphetet diskusjon om Salman Rushdie:

Han forsøkte å ødelegge sjelen vår og må stanses før han klarer å få med seg andre. Ikke engang kommunistene forsøkte å ødelegge oss slik, de oppførte seg tross alt med en viss

⁹⁰ Åsne Seierstad (2005), s. 37

⁹¹ Op.sit, s. 235

⁹² Op.sit, s 66

⁹³ Op.sit, s 72

respekt og skitnet ikke til religionen vår. Så kommer dette griseriet fra en som kaller seg muslim.⁹⁴

Eller Sultan som familieoverhode og forbilde:

Hver kveld kommer Sultan hjem med bunker av penger fra butikkene sine. Hver kveld låser han dem inne i skapet. Ofte har han med store poser fylt med saftige granatepler, søte bananer, mandariner og epler. Men all frukten låses inne i et skap. Bare Sultan og Sonya får spise av den. Bare de har nøkkel.⁹⁵

Sultans forhold til Sonya blir gjennomgående beskrevet som svært ekskluderende i forhold til resten av familien. Han tilbringer timer aleine med henne på rommet deres, det er henne han gir oppmerksomhet når han er hjemme. Har Sultan noen gode sider? Finnes det andre beskrivelser av han, enn disse temmelig unyanserte sitatene fremviser? I boken er det en tendens til at han i annet kapittel beskrives med mindre førende karakteristikker enn vist ovenfor, som en mann som har visjoner for litteraturens overlevelse og vekst i et land styrt av diktatoriske krefter. Men ut over det, har jeg lett forgjeves. Hva er han da, utover en karakter, skapt av en forfatter? Hva er det vi gjenkjenner i denne karakteren, og er han en god representant for en Afghansk virkelighet? Forenklet kan vi si at karakteren Sultan handler om Seierstad selv. Seierstads aspekt og utvelgelse i beskrivelser, som representant for en vestlig kultur i møte med Orienten, eller som Edward Said beskriver fenomenet Orientalisme:

I den legger jeg følgelig vekt på at verken betegnelsen Orienten eller begrepet Vesten har noen ontologisk stabilitet; begge er skapt av mennesker, dels ved å bekrefte, dels ved å identifisere Den andre. At disse rendyrkede fiksjonene lett kan manipuleres og er utsatt for organisert kollektiv opphisselse, har aldri vært tydeligere enn i vår tid, når mobiliseringen av frykt, hat, avsky og fornyet selvfølelse og arroganse – mye av det handler om islam og araberne på den ene siden og ”oss” vestlige på den andre – foregår i svært stor skala.⁹⁶

⁹⁴ Åsne Seierstad (2005), s 76

⁹⁵ Op.sit, s. 177

⁹⁶ Edward Said (2004), s. II og III

Det vi gjenkjenner, er altså vårt eget bilde av mennesker i Orienten. Om en synes boken er ”autentisk”, er det altså snarere fordi den samsvarer bedre med bilder vi har inne i eget hode enn med virkeligheten, angående denne fremmede kulturen. Seierstad skaper en karakter, Sultan, der dialog og en rekke forbuds- og påbudslignende opplysninger, er med på å danne et bilde av han, et bilde som svarer bedre til det Magnus Berg kaller populærorientalisme enn Saids orientalisme. Dette kan begrunnes med de overflatiske beskrivelsene av karakteren Sultan Khan. Han fremstår som en klisjé, en todimensjonal pappfigur uten dybde eller spor av refleksjonsnivå.

Berg definerer populærorientalisme som verk som er tilgjengelig for mange, som ikke som har som hovedhensikt å opplyse eller danne, men primært har til hensikt å underholde.⁹⁷ Orienten er ikke et landområde med definerbare grenser, den er en voksende diskurs som produseres av vestlige forfatteres gjengivelser av den. Like diffus som begrepet, er dets innhold. Det handler om araberverdenen, om en ”muslimsk verden”, skriver han, selv om en rekke forskjellige kulturer og folkeslag er innsauset i den.⁹⁸ I forbindelse med Irak-krigen har det dukket opp enda et uttrykk som kan forbindes med denne produksjonen, ”the axis of evil”, lansert av president Bush.⁹⁹ Og Sultans karakter svarer godt til en beboer i denne typen fiksjonslandskap. Berg har ved studier innen fiksjonsdiskurser funnet en del populærorientalistiske karakteregenskaper som kan karakteriseres som klisjémessige framstillinger av Den Andre, for eksempel sjeiken som krever full underkastelse av sine kvinner i haremet. Det fiktive navnet til hovedpersonen i *Bokhandleren i Kabul*, Sultan Khan, kunne ved en tolkning via dette aspektet, få ganske nye og interessante dimensjoner, men ligger utenfor denne oppgavens agenda. Berg viser til Åke Holmbergs studier, som igjen fant

⁹⁷ Magnus Berg (2000), s. 17

⁹⁸ Op.sit

⁹⁹ George Bush(2002)

ut at det i samtidens populærorientalistiske tradisjon forekommer fire stereotypier med variasjoner når det gjelder vestens bedømmelse av islam; disse er kulturødeleggelse, fanatisme, fatalisme og kvinneundertrykking. Derav er det sistnevnte det mest moderne.¹⁰⁰ Teksteksemplene fra Sultans karakteranalyse innehar de fleste, og teksteksemplene ellers i denne oppgaven, kan brukes for å oppvise hvordan hele boken bygger sine tema rundt en slik populærorientalisme.

Sultan er fremstilt sjablonmessig, her er ikke aspekter ved denne karakteren egnet til å inngi leserens egne refleksjoner. Selve bristen i dannelsen av hans karakter, litteraturelskende og samtidig herskesyk, kan forstås som bristen i Seierstads kulturforståelse og manglende språkkunnskaper, dette er i alle fall en nærliggende mistanke. Vi får ikke øye på han fra det interne perspektivet, det vil si, som en person. Stefan Jonsson i Dagens Nyheter skriver en kommentar til *Bokhandleren i Kabul*, og dette sitatet kan oppsummere denne diskusjonen:

I sin bok frågar aldrig Seierstad sina afghaniska värdar hur de vill bli sedda eller vad de vill sega i hennes text. Strängt taget talar hon inte med dem. Hon kan inte deras språk och måste utifrån sina kulturbundna värden och kunnskaper tolka vad hon uppfatter via tolkens referat.¹⁰¹

Kapuścińskis reiser. Fortellinger som fiksjon?

Kapuścińskis dokumentarroman *Ibenholt* er satt sammen som en samling historier uten direkte tilknytning til hverandre, eller noe egentlig plot, ut over det at de alle er reiseskildringer fra hans mange år som korrespondent i Afrika, og kapitlene omhandler omskiftningene etter kolonialismen i ulike land og stater fra 1958 og opp til utgivelsesår 2001. Hvilke forskjeller ser vi i henhold til Seierstads tilnærming til et fremmed land? Melberg skriver;

¹⁰⁰ Magnus Berg (2000)

¹⁰¹ Stefan Jonsson (2004)

Bokens konstruksjon kan faktisk leses som en modernistisk/postmodernistisk dekonstruksjon av den vanlige reiseberetningens linearitet: vanligvis presenterer man reisen sin som en sekvens og avslutter den med å vende tilbake til utgangspunktet. Kapuściński byr verken på progresjon eller endepunkt.”¹⁰²

Hans perspektiv er dannet av fragmenter, fordi han er seg bevisst sin fremmedhet i ukjente land, og fremmed kultur. Formen og perspektivet er prismatisk, skriver Melberg, ”...[...]... det gir oss glimt eller fragment av en helhet, som allikevel ikke er noen homogen helhet”¹⁰³ så til forskjell fra Seierstad, finnes her ikke noen hovedpersoner, rammen rundt fortellingene er løselig spunnet rundt Afrikas enorme kontinent. Nettopp mangelen på fremdrift i fortellingen, mangel på plot, helhet og mål i boken, dersom en ser den som en enhet, kan også fungere som et forsøk på en speiling av en afrikansk virkelighet, fordi det er et kontinent Kapuściński opplever som for stort til egentlig å ta på seg å beskrive:

Derfor er ikke dette en bok om Afrika. Men om en del mennesker der, om mine møter med dem og om tid jeg har tilbrakt sammen med dem. Dette kontinentet er for stort til å la seg beskrive. Det er et sant osean, en planet for seg, et uensartet, myldrende rikt kosmos.¹⁰⁴

Og vi får dermed et bilde av en forteller som står storøyd og undrende til det han ser. Alle mulige forbehold er tatt når forfatteren skriver: ”Derfor er ikke dette en bok om Afrika”. Forfatteren er klar over sin begrensning som formidler, og skaper på denne måten en kontrakt med leseren om at tekstene kun skal forstås som hans Afrika, ikke en objektiv redegjørelse for et stort og mangslungent kontinent. Kapuściński forteller i begynnelsen av boken hvordan han ble syk av malaria:

¹⁰² Arne Melberg (2005), s. 206

¹⁰³ Op.sit, s. 75

¹⁰⁴ Ryszard Kapuściński (2005), forord

Til tross for at jeg tålte påkjenningen ved å være syk ytterst dårlig, hadde jeg i denne raseulikhetenes forstyrrede, paranoide verden, hvor hudfarven (og endog dens finere nyanser) bestemmer alt, en uventet fordel av sykdommen. Ved å gjøre meg så medtatt og skrøpelig svekket den nemlig min prestisje som hvit mann, altså en som stod høyere, over andre, og gav dermed de svarte større muligheter til å føle seg som jevnbyrdige.¹⁰⁵

Sett fra teknisk side, har vi da en forteller som på ingen måte er allvitende, og som filosoferer over forskjeller i kultur og rase. Bruken av personal forteller virker dermed, paradoksalt nok, til å sikre den nødvendige objektivitet; vi er klar over at det er 'jeg' som bearbeider en tekst ut fra egne inntrykk og tanker. Det innebærer også at vi som hvite lesere, lett kan identifisere oss med denne jeg-personen, slik vist her:

Og endelig den viktigste oppdagelsen – menneskene. De som hører hjemme her, stedets folk. Det slår en hvordan de passer til dette landskapet, til lyset og flukten. Hvordan de utgjør en enhet. Hvordan menneske og landskap danner et uløselig, harmonisk identitetsfelleskap, der de begge utfyller hverandre...[...]...Blant palmer og lianer som disse, i denne bushen og jungelen, er den hvite mann et besynderlig, malplassert element.¹⁰⁶

Dette blir derved en del av leserkontrakten. En leserkontrakt som uttrykker det diametralt motsatte av Seierstads "alt er sant". Mens han tar forbehold om at alt nedskrevet kommer fra et subjektivt jeg-perspektiv, og følgelig får stå for egen regning, har hun tatt på seg den vanskelige oppgaven å først forkynne at alt som sanne historier, og siden ved formidlingen av en kultur leseren vet er fremmed for henne.

Hvordan har det seg da, at boken hans virker så mye sannere enn Seierstads? Hvordan løser Kapuściński problemet deskriptivt versus tematisk innhold? Som Seierstad, er han en reisende i en fremmed kultur. Han anser seg selv som "malplassert" element i et fremmed univers, og har derved ikke inkludert sin egen tilstedeværelse som et selvbestaltet medium i det fremmede; i "bushen", "blant palmer og lianer". Han inntar iakttakerens rolle. Slik beskriver han kvinnene i en landsby Abdallah Wallo i Senegal:

¹⁰⁵ Ryszard Kapuściński (2005), s 65

¹⁰⁶ Op.sit, s. 10

Etter å ha kommet ned til elven fyller jentene vann i høye metallbøtter og plastbøtter, som de så hjelper hverandre å plassere på hodet, før de ivrig pratende strever seg opp den løse elvebakken, tilbake til landsbyen. Solen står opp, og dens første stråler glitrer på vannet pikene bærer. Det skjelver, vugger og blinker som kvikksølv.

Nå går alle hver til sitt, til sin egen hytte. Fra morgenen av, helt fra denne turen til elven, er de pent og omhyggelig kledd, bestandig likedan. Antrekket er en vid, løsthengende kjole av mønstret kaliko, som når til anklene og fullstendig dekker hele kroppen. Dette er en muslimsk landsby – ingenting i en kvinnes påkledning må antyde at hun ønsker å friste en mann på noe vis.¹⁰⁷

Som Seierstads, er perspektivet sett utenifra, og er i dette sitatet overveiende deskriptivt. Dette vil si, en kan gå ut fra at det har større innslag av gjengivelse enn av kreativitet. Eller har det det? Vi ser først på forskjellene i henhold til Seierstad. De ligger først og fremst i typen beskrivelse, via den autorale fortellerstemmen. Jentene prater og vannet i bøttene ”blinker som kvikksølv”, vi fornemmer ro og fredsommelighet. Ei heller noen moralistisk pekefinger angående deres muslimske kvinnedrakt, kun en beskrivende opplysning så vi skjønner hvorfor de går kledd slik. Dersom en ikke leste hele kapitlet, kunne en forledes til å tro at disse kvinnenes hverdag er idyllisk og uproblematisk. Men seinere i kapitlet får vi vite at resten av dagen deres går med til å tilberede maten:

Jeg sier ”måltidet”, ettersom det inntas én gang i løpet av dagen, og heller ikke lar seg betegne som ”frokost”, ”middag” eller ”aftens”, da det ikke blir spist til noen bestemt tid, men når maten er ferdig.¹⁰⁸

Vi merker oss da hvordan avsnittene er fri for moralske føringer, og at styrken hans heller ligger på konkresjonen¹⁰⁹, og en utvelgelse av informasjon som tvinger leseren til å tenke over forskjellen. Her er heller ikke bruk av fri indirekte tale som Seierstad bruker så konsekvent, og derved blir iakttakelsene her sikret objektivitet ved at de er overveiende påstandsfrie, der Seierstads er overveldende påstandsrike. Melberg skriver, at både Seierstad

¹⁰⁷ Ryszard Kapuściński(2005), s. 195

¹⁰⁸ Op.sit , s 196

¹⁰⁹ Arne Melberg (2005).

og Kapuściński har en pedagogisk og politisk agenda; ”de tar for gitt og iblant diskuterer bestemte politiske holdninger i forhold til den virkeligheten de beskriver.”¹¹⁰ Jeg synes både de foregående og følgende tekstsitat, mer enn noe annet kan vise hvordan Kapuścińskis tilnærming er ganske annerledes enn Seierstads, og at den viktigste forskjellen er at han ikke gjør seg til dommer over afrikaneres levesett, eller til årsakene som ligger bak, nettopp ved den objektiviteten, som er forsøkt vist i foregående teksteksempler.

Vi får seinere lese om hvordan kvinnene bruker resten av dagen, altså praktisk talt hele dagen, til å leite etter ved i det karrige ørkenlandskapet. De har sjelden råd til å kjøpe noe. Slik bruker han faktaopplysninger til å kontrastere deres levesett fra vårt. Selv språket fungerer kontrasterende til vestlig levesett, i valg av ord; ettersom denne stammen ikke trenger begrepene frokost, lunsj, middag, er de faktisk overflødige, for alle andre enn oss som er bekjente av å innta minst tre måltider per dag. I siste delen av historien om denne landsbyen står det:

Utpå ettermiddagen gikk Thiam og jeg til elven. Grumset og mørkegrå flyter den mellom høye, sandete bredder. Ingensteds spor av grønt, en plantasje, av noen busker. Selvfølgelig kunne man bygge kanaler her og irrigere ørkenen. Men hvem skal gjøre det? For hvilke penger? Og hva skal det tjene til? Elven renner likesom for sin egen skyld, uenset, til liten nytte.¹¹¹

Kapuściński bruker her fri indirekte diskurs, og det tematiske nivået speiles praktisk talt i elven: Afrika er et land med muligheter og forbedringspotensiale for de fattige innvånerne. Dette kan kanskje sies å stå for et vestlig syn, eller lesning av boken. Problemet blir derfor det som etter hvert synes som et gjennomgangsproblem med alle disse tre dokumentarene, det som Melberg peker på: Hvem er det som snakker? Dette er det same problemet vi har støtt på

¹¹⁰ Arne Melberg (2005), s. 20

¹¹¹ Ryszard Kapuściński (2005), s. 196

både hos Capote og hos Seierstad, ved bruk av fri indirekte diskurs; Hvem er det som synes elven bare skal renne der for sin egen skyld, Kapuściński eller Thiam som han går sammen med? Er det den innfødte stemmen som tilsynelatende skinner igjennom i Kapuścińskis tekst? Eller er det vi lesere som egentlig burde mene noe om utviklingen i Afrika? Men Kapuściński reiser bare spørsmålene, han gir ikke svar, noe som likevel gir troverdighet og representativitet til historiene hans, og er egnet til å sette leserens egne refleksjoner i sving.

Med kaldt blod og kreativ intuisjon.

Truman Capote fikk utgitt *In Cold Blood* I 1965. Boken hadde atskillig oppmerksomhet allerede før den kom ut, *The New Yorker* hadde allerede trykket den som føljetong, og forventningene til et ferdig produkt var store.¹¹² På tittelsiden står det; *A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*.¹¹³ Historien om hvordan – og Capotes versjon om hvorfor, - to amerikanske unggutter myrder en familie på fire i en avsidesliggende landsby i Kansas. Det er rystende lesning, og boken fikk enorm oppmerksomhet og skapte nærmest kultstatus rundt Capote.

Capote bruker for det meste aural forteller. Etter å ha gitt en beskrivelse av stedet Holcomb, som er så lite og ubetydelig at ingen ekspressstog stopper der, skriver han:

And that, really, is all. Unless you include, as one must, the Holcomb School, a good-looking establishment, which reveals a circumstance that the appearance of the community otherwise camouflages: that the parents who send their children to this modern and ably staffed 'consolidated' school...(…)...are in general, a prosperous people."¹¹⁴

Den autorale fortelleren gjør seg synlig i dette avsnittet, ved å legge fortellingen på et annet nivå; "as one must", så til forskjell fra Seierstads teknikk; finnes det her bruk av personal

¹¹² Gerald Clarke (2006), s. 360

¹¹³ Truman Capote (1966)

¹¹⁴ Op..sit, s. 2

forteller, spredt i små sekvenser utover i boken. Dette får konsekvens for det narrative nivået, nemlig at perspektivet nå er gitt fra en person, som ikke nødvendigvis er en integrert del av handlingsforløpet.¹¹⁵ Som jeg tidligere var inne på angående Seierstads teknikk i for- og etterord, fungerer også her dette grepet som en slags ekstradiegetisk tiltale til leseren, noe som skal sikre ytterligere autentisitet til boken som sannhetsgjengivelse. I tråd med journalistiske grep, bruker han ellers til dels også første persons forteller, vi kan gå ut fra at dette er gjengivelser av intervjuer med mennesker som har vært involverte. På handlingsnivå foregår handlingen stort sett ved fri indirekte diskurs.

Også i hendelsesforløpet, narrativ tid, benytter Capote utpreget litterære grep, det Torsten Petterson omtaler som ”en tilbøyelighet til å holde tilbake viktig informasjon over lengre strekk i narrasjonen”¹¹⁶. Grovt sett kan en si at det er to hovedhistorier som formidles samtidig; familien i Holcomb, og deres mordere, med sprang frem og tilbake i historisk tid, der forfatteren gradvis avdekker sannheten om hva som har skjedd. Altså ikke ulikt oppbyggingen i en kriminalroman.

In Cold Blood har derved en god del flere likhetspunkter med Seierstads teknikk enn med Kapuścińskis, for eksempel ved utstrakt bruk av fri indirekte diskurs. Som Seierstad, kan en se at Capote heller ikke nekter seg å formidle sine personers indre følelsesliv, tanker og motiv.

Jeg har vist hvordan Seierstad brukte symbolske detaljer for å tegne et lite flatterende bilde av mennesker i en annen kultur, i beskrivelsen av forlovelsesselskapet til Khans søstre. Under følger et eksempel på hvordan Capote også benytter denne teknikken¹¹⁷. Slik tegner Capote et ekspressivt bilde av en noe nevrotisk hustru:

¹¹⁵ Jakob Lothe (1996)

¹¹⁶Torsten Petterson (2005) s 90, 91. Min oversettelse.

¹¹⁷Tom Wolfe (1973). s 47

The room she so seldom left was austere; had the bed been made, a visitor might have thought it permanently unoccupied. An oak bed, a walnut bureau, a bedside table - nothing else except lamps, one curtained window, and a picture of Jesus walking on the water. It was as though by keeping this room impersonal, by not importing her intimate belongings but leaving them mingled with those of her husband, she lessened the offence of not sharing his quarters.¹¹⁸

Det er altså snakk om fru Clutters soverom, og ved møblenes beskrivelse og bildets symbolikk skapes bildet av en puritansk religiøs sjel. En som ofrer egne behov for andre. Vi ser hvordan faktuelle detaljer på deskriptivt nivå brukes til å skape synsinger på tematisk, eller symbolsk nivå, et nakent og asketisk møblert rom fremstår symbolsk for fru Clutters personlighet. Skildret på denne måten, med realistiske og helt sikkert falsifiserbare opplysninger, bidrar de konkrete tingene i teksten til å overbevise oss ved den symbolske kraften Capote gir dem. Med det mener jeg at tingenes språk overføres på denne kvinnen og tegner hennes portrett, helt bokstavelig og samtidig i overført betydning ved bruk av denne similen: ”It was as though”. Vi kan dermed lett glemme at dette er konstruert, skrevet i ettertid, - fakta og egne synsinger blandet sammen av en dyktig forfatters perspektiv og egne formeninger. At Capote umulig kan ha fått kontrollert opplysninger om hustruens behov for mannens tilgivelse angående det å ha eget soverom, sier seg selv, blant annet siden begge forlenget er døde da boken skrives. Capote hadde heller aldri vært i Holcomb før mordene fant sted. Allikevel virker det svært troverdig, siden det står der, i teksten, formidlet ved litterære virkemidler. Det autentiske ved teksten som forsterkes ved å bruke virkeligheten som materiale, poengteres som vi husker, av Wolfes analyse av dokumentarer generelt, ved kraften alt materiale får i og med at vi vet at det faktisk har skjedd, eller kanskje kan en formulere dette mer i tråd med denne oppgavens agenda: Det er dette vi skal overbevises til å tro at har hendt.

¹¹⁸Truman Capote (1966), s. 23

Alle disse faktaopplysningene, som i seg selv fungerer symboliserende for denne kvinnens liv, gir en blanding av fakta og Capotes egne tolkinger som blir svært besnærende og ”ekte”. Eller vi kan si at sitatet kan stå som ett av mange eksempel på Capotes *shaping of facts*.¹¹⁹ Hvorfor er det slik da, at dette kan leses og fordøyes som sant og ekte, om en ser bort fra deskriptivt (faktuelt) nivå? Hva er forskjellen i henhold til Seierstads prosjekt? Kanskje ligger svaret i Capotes evne til innsikt i mellommenneskelige forhold, og på denne måten skaper et tema som blir troverdig. Det virker som om han nærmest intuitivt tar fatt i alle faktuelle opplysninger, tolker og analyserer, og former et bilde som overbeviser; han gir faktuelle detaljer et eget uttrykk, eller, han gir oss med Abrams tese ”innblikk i usynlige ordninger” vi derved opplever som sanne og ekte, der det samme forsøket i Seierstads fremstilling fremstår som uferdig, uforstående, som vi for eksempel kan se i hennes mange beskrivelser av kvinnene i *Bokhandleren i Kabul*.

Å gjengi personer i en historie er en form for maktutøvelse. Ensidig kan en fremstille og manipulere personer og hendelser akkurat slik det passer en. Å skrive noe ned som er bunnet i virkelige historier, er kanskje en enda større maktutøvelse, om en ikke er seg sitt verktøy bevisst, noe som også skal redegjøres nærmere for i siste underkapittel her. Følgende sitat fra samme kapittel i Capotes bok, kan vise hvordan kreativitet (*making*) og dokumentarisme (*telling*) smeltes sammen, danner særskilte perspektiv som i leserens hode danner ulike tema, og danner grunnlag for symbolske tolkinger, enten leseren er seg det bevisst eller ei:

But neither Dick's physique nor the inky gallery adorning it made as remarkable an impression as his face, which seemed composed of mismatching parts. It was though his head had been halved like an apple, then put together a fraction off centre. Something of the kind had happened; the imperfectly aligned features were the outcome of a car collision in 1950- an accident that left his long-jawed and narrow face tilted, the left side rather lower than the right, with the results that the lips were slightly aslant, the nose askew, and his eyes not only situated at uneven levels but of uneven size, the left eye

¹¹⁹Torsten Petterson (2005), s. 90

being truly serpentine, with a venomous, sickly-blue squint that although it was voluntarily acquired, seemed nevertheless to warn of bitter sediment at the bottom of his nature.¹²⁰

Dette sitatet følger kort etter beskrivelsene av fru Clutters soverom, og bidrar derved til å danne sterk kontrast mellom disse to menneskene. Sitatet er en beskrivelse av den av hovedpersonene Capote antakelig opplever som den minst sympatiske, Dick. Fascinasjonen til Capote kan tydelig merkes i denne nøyaktige beskrivelsen av ansiktet hans. Dick er fremstilt som ødelagt, nærmest ikke-menneskelig ved bruk av den originale metaforen ' halved like an apple', et eple som er forsøkt satt sammen igjen. Symbolsk kan vi lese dette som et fånnyttets prosjekt, alle vet at det ikke går å sette sammen igjen et eple, og budskapet blir, lest symbolsk; naturen kan vi ikke endre. Hele ansiktet hans er skjevt, nese, munn, og ikke minst øynene, metaforisk og kulturelt tolket som sjelens speil. Slangeaktig, giftig og sykkelig blått, skjeler han advarende på verden. Veien herfra er ikke lang til å tolke resten på et symbolsk nivå, en skjev, forvridd karakter, like farlig som en slange, med bitterhet som motiverende grunntone i sin natur. Så det mest slående ved dette sitatet, er hvordan Capote bruker fakta, som det egentlig ikke er så mange av, - tatoveringer, forvridde ansiktstrekk, blå øyne og en fortidig bilkollisjon, som utgangspunkt for egne tolkinger, som igjen blir gitt tilbake til leseren i et uttrykk vi kan oppfatte som "sant". Tematisk dannes et bilde av en type, en personlighet, ingen lesere ville ønske som venn, men som allikevel vekker gjenkjennelse. Disse kreative beskrivelsene, satt sammen med faktuelle, kan godt kalles *symbolske detaljer*, slik Wolf omtaler det, angående bruk av beskrivelser av intervjuobjektets omgivelser. Og igjen finner vi paralleller til Seierstads karakterbeskrivelser, det vil si, måten i måten å blande making og telling ved presentasjon av personer. Men i dette sitatet finner Capote "an image of the thing

¹²⁰ Truman Capote (1966), s. 24-25

itself in the concrete”: Personen Dick er helt konkret, men hans beskrivelse er en ødelagt natur, et skakt menneske,¹²¹ og det er dette fantasirike bildet, som til forskjell fra Seierstads personbeskrivelser, inneholder bilder som leseren selv må tolke og forstå (Jmfr. Abrams’ image of the thing itself), og vi merker oss hvordan sitatet er fritt for hennes hang til å legge påstander i munnen på sine personer. Det er menneskenaturen som blir interessant og som fremstår som troverdig og ekte for leseren, han representerer en mennesketype, uansett hvem som egentlig er modell for dette portrettet. Seierstads beskrivelser av personer inkluderer sjelden beskrivelser av denne typen. Faktisk har jeg lett forgjeves etter karakteristika som skulle gi en skildring av hvordan Sultan Khan, hovedpersonen, beskrives på et mer symbolsk plan. Eller kanskje en kan si, hvordan hun ville la hovedpersonens natur komme til uttrykk i bilder, noe som kan gi assosiasjoner, eller som noe leseren må tolke på et mer reflekterende symbolsk nivå? Kanskje er det dette som er med på å gi Sultan Khan en løs og ”utvendig” konsistens, der formidlingen av tanker og handlinger blir tilsvarende uklare og til dels motstridende? I alle fall opplever jeg dette som svakhet ved personskildringene hennes, det etterlater inntrykk av ufullstendige, karakterfattige, og lite troverdige mennesker.

Lothe skriver om karakterer i bøker: ”Det som ”bind saman” ein person (og dermed konstituerer ho eller han), er prinsipp som repetisjon, likskap, kontrast og (logisk) implikasjon.”¹²² Personer konstitueres ikke bare av dialog, av deres handlinger, men også av dominerende kjennetegn. Slik bruker Capote Perrys ytre kjennetegn til å få fram splittelsen i hans natur:

...his own face enthralled him. Each angle of it induced a different impression. It was a changeling’s face, and mirror-guided experiments had taught him to ting the changes, how to look now ominous, now impish, a tilt of the head, a twist of the lips, and the corrupt gypsy became the gentle romantic. His mother had been a full-blooded Cherokee; it was from her that he had inherited his colouring—the iodine skin, the dark, moist eyes, the black

¹²¹M.H. Abrams (1971), s. 317

¹²²Jakob Lothe (1996), s 92

hair, which he kept brilliantined and was plentiful enough to provide him with sideburns and a slippery spray of bangs. His mother's donation was apparent, that of his father, a freckled ginger-haired Irishman was less so. It was as though the Indian had routed every trace of the Celtic strain. Still, pink lips and a perky nose confirmed its presence, as did a quality or roguish animation, of uppity Irish egotism, which often activated the Cherokee mask and took control completely when he played the guitar and sang.¹²³

Vi ser hvordan de konkrete beskrivelsene, halv indianer, halvt ire, blir brukt til å forme splittede karaktertrekk, nok et eksempel på *shaping of facts*, eller fakta brukt som *symbolske detaljer*. Han har en byttings ansikt. Det er en uhyggelig karakteristikk, ettersom Perrys person derfor ikke kan inkluderes i menneskeheten. Vi husker hvordan Dick Hancocks ansikt ble beskrevet som et delt eple, noe ikke-menneskelig, og ødelagt. Det blir derved ikke bare de primære kvalitetene ved sine objekter Capote beskriver, han fargelegger bildet med det Abrams kaller sekundære og tertiære kvaliteter, som for eksempel i antydningene om Perrys temperament svarende til beskrivelsen av hans blandete gener. Til sammen reflekterer dette, og røper kanskje mer enn noe annet, Capotes syn på dem begge. ”Det verket er godt som lar seg beskrive som godt”, skriver Bjerck-Hagen¹²⁴. Bøkenes personer lar seg beskrive som gode, ja, fascinerende, karakteristikk av typer. En merker forfatterens egen fascinasjon i beskrivelsene, som derfor oppleves som levende og troverdige skikkelser, de blir et ekte uttrykk for et ektefølt inntrykk. Capote leverer derved et produkt som, i det minste innenfor hans egen forståelsessfære og prosjekt, er ekte og oppriktig. Eller, med andre ord, de er ekte innen det feltet de er skapt, fiksjonen. De er ekte som litterære skikkelser, fordi de representerer allmenne mennesketyper, diktingen fremstår som sann fordi den korresponderer med en gjenkjennelig og allmenn referanseramme.

¹²³Truman Capote (1966), ss 11,12

¹²⁴ Erik Bjerck Hagen (2004a), s. 27

Capotes og Seierstads dilemma, fiksjon med forbruk av levende modeller.

Capote brukte over seks år på å ferdigstille boken sin, og han var svært opptatt av at faktuelle forhold skulle være korrekte, det var sannheten han gjengav. Det var da heller ingen av de levende modellene, som bestred de faktuelle sidene ved boken, eller gjengivelsene av dem selv og deres roller. Ei heller hovedpersonene kom med noen form for protester, altså Dick og Perry. Kritikere har gått langt i analyser om hvorfor, som for eksempel å peke på en identifisering mellom Capote og Perry Smith¹²⁵, som han utviklet et nært forhold til.¹²⁶ Eller, som jeg skal gjøre rede for i det følgende, kanskje svaret også ligger i utvelgelsen av sannheter Capote valgte å la andre ta del i? Som tidligere diskutert i forhold til Seierstad og bokhandlerfamilien, kan en spørre seg om han spurte Dick og Perry hvordan de ville bli sett, gjengitt? Det følgende vil vise at det er mange grunner til å anta at hans strategier i henhold til dette ligner Seierstads; ”jeg vil skrive om dere”.¹²⁷

I alle henseende er Perry, som kanskje kan sies å være bokens hovedperson, fremstilt som offer. Han har hatt en forferdelig barndom, aller nederst på bunnen av det amerikanske klassesystemet; dårlig skolegang, og med alle odds imot seg I voksen alder pådrar Perry seg en funksjonshemming, og ville sannsynligvis aldri kunne skjøtte en vanlig jobb. Leseren synes nok ikke det er så vanskelig å skjønne hvorfor denne fyren ender opp som forbryter, når all denne bakgrunnsinformasjonen velter inn over oss, en informasjon som på det faktuelle planet helt sikkert er ’sann’ og etterprøvbart. Så da kunne vi vel tenke at Capote tema egentlig var de svakes sak i denne boken? Som for eksempel i denne fremstillingen, fra Perrys triste tilværelse på et katolsk barnehjem. Dette skjer en natt etter at han har vøttet sengen:

¹²⁵ Torsten Petterson (2005)

¹²⁶ Gerald Clarke (2006)

¹²⁷ Åsne Seierstad (2005), forord

(She woke me up. She had a flashlight, and she hit me with it. And when the flashlight broke, she went on hitting me in the dark'), that parrot appeared, arrived while he slept, a bird 'taller than Jesus, yellow like a sunflower', a warrior-angel who blinded the nuns with its beak, fed upon their eyes, slaughtered them as they 'pleaded for mercy', then so gently lifted him, enfolded him, winged him away to 'paradise'.¹²⁸

Vi ser her blant annet hvordan teksten farges av Capotes bruk av *style indirekt libre*, dvs. at han lar den egne fremstillingen ta farge av den annens språk. Dette er her muliggjort ved bruken av både aural forteller, "while he slept", og ved å gi stemme til personal forteller, "she hit me". Parentes brukes også, ved personal forteller via tredjeperson, og det som sannsynligvis er direkte sitater fra samtaler med Perry, er markert ved anførselstegn. Sitatet er et meget sterkt vitnesbyrd om mishandling og vi ser et barn tangere, kanskje overskride, sin egen tålegrense for vanskjøtsel og mishandling. Uten å gå inn på en tolking av dets symbolske karakter, kan en spørre om dette er bokens innerste kjerne, eller den tematiske intensjonen? Det er fullt mulig å tolke hele boken i dette perspektivet, men det er ikke dermed sagt at en da inkluderer forfatterintensjonene. Capotes mest anerkjente biograf, Gerald Clarke, imøtegår nettopp dette:

When Perry blamed his unhappy background for all that he had done, Truman indignantly interjected: "I had one of the worst childhoods in the world, and I'm a pretty decent, law-abiding citizen".¹²⁹

Den som har lest om Capotes barndom, vet at dette også er sant.¹³⁰

Truman Capote led alle slags kvaler i tiden etter de to ble fengslet, en tid som etter hvert ble til måneder og år; for han måtte ha en slutt til boken sin. Bekjente ytret at Perry og Dick kanskje kunne bli frikjente, siden Capote til og med hadde hjulpet dem til bedre retts hjelp? Capote blir rasende og svarer "Is that your idea of justice?- that after killing four people, they

¹²⁸ Truman Capote (1966), s. 75

¹²⁹ Gerald Clarke (2006), s. 327

¹³⁰ *Op.sit*

ought to be let out on the streets?”¹³¹ Capote gikk i det hele tatt et løp på stram line i forholdet til dem begge. I tiden før henrettelsene, måtte han holde hemmelig alt som hadde med boken å gjøre, helt ned til tittel; *In Cold Blood*. De siste skansene i deres forsvar bygget nemlig på mordene på familien ikke hadde vært planlagte ¹³², og selv tittelen på boken hans, varsler jo en helt annen historie. Samtidig holdt han helt til det siste nær kontakt med de to på Death Row i fengslet.

Hvordan fremstiller han Smith? Kanskje som sitt eget vrengebilde, sitt mørke alter ego. Flere steder i boken er det referert til Perrys kreative sider; dikt, tegninger, gitarspill. Morderen Perry blir fremstilt med nærmest schizoide trekk:

I didn't want to harm the man. I thought he was a very nice gentle-man. Soft-spoken. I thought so right up to the moment I cut his throat. ¹³³

Samtidig er det presset fra Dick, som er med på å gjøre ham til morder, behovet for å bli akseptert og likt. Like før de avgjørende øyeblikkene lar Capote han fortelle dette:

Just then it made my stomach turn to think I'd ever admired him, lapped up all that brag. I said, "Well, Dick. Any qualms?" He didn't answer me. I said, "Leave them alive, and this won't be any small rap. Ten years at the least." He still didn't say anything. He was holding the knife. I asked him for it, and he gave it to me, and I said, "All right, Dick, here it goes." But I didn't mean it. I ment to call his bluff, make him argue me out of it, make hum admit he was a phony and a coward. See, it was something between me and Dick” ¹³⁴

Capotes prosjekt med å fortelle den sanne historien om morderen Perry Smith innebærer derved en minst like stor splittelse som den han selv finner i Smiths person. Han visste at han satt på en litterær bombe mens han jobbet med dette manuset, forventningene fra publikum

¹³¹ Gerald Clarke (2006), s 353

¹³² Op.sit, s. 346

¹³³ Truman Capote (1966), s. 201

¹³⁴ Op.sit, s. 201

steg i takt med antall sider som ble produsert. Han ønsket ikke disse to friggitt, men samtidig gjorde han svært mye for dem mens de satt fengslet. Var dette en kaldblodig og kalkulerende handling for bare å kunne ferdigstille boken sin? Eller var handlingsmønsteret hans betinget av hans egen splittelse, der Smith representerer hans eget mørke speilbilde? Som Smith, hadde han et enormt behov for å bli akseptert, likt, og han tålte dårlig avvisninger.¹³⁵ Seierstad hevdet jo også, som jeg før har vært inne på, at alt hun har skrevet er sant. Forskjellen i en litterær vurdering ligger ikke i strategier hos Capote og Seierstad angående bruk av levende materiale, eller i det at de begge hevder at det de skriver er sannheten. De har begge vist seg skruppelløse i utlevering av andre for å nå egne mål. Forskjellen ligger i begrepet litterarisering og litteraturbegrepets krav om relasjon til en virkelig verden, som skal gjøres nærmere rede for i siste kapittel.

Når virkeligheten overgår fiksjonen. Oppsummering.

Jeg mener nå å ha vist hvordan både Seierstads og Capotes programerklæringer med å formidle sanne historier fra ”virkeligheten” faller igjennom; etter analyser av tema, karakterer og innhold, står Seierstads bok tilbake med minst like store deler ’*making*’, og på deskriptivt nivå, bare en ganske liten grad av faktuelle etterprøvbare opplysninger, ’*telling*’. Tematisk har jeg forsøkt å vise at det ligger sterke føringer i *Bokhandleren i Kabul* (populærorientalisme), som vi enten kan godta som sanne, i betydningen allmenne, eller som vi kan forkaste, dersom vi ikke er overbeviste om disse som referanser til en ”virkelig verden”. Seierstads levende modeller har gått langt i å bestride det faktuelle sannhetsinnholdet i boken hennes. I skrivende

¹³⁵ Gerald Clarke (2006)

stund forberedes rettssak mot Seierstad fra bokens hovedperson, Sultan Khan, for å få oppreisning for utlevering av familielivet.¹³⁶

Verken Seierstads eller Capotes historier kan, selv med den beste velvilje, karakteriseres som 'sanne', i betydningen "telling", utledet fra Aristoteles tese om å gjengi, likt det en historieforteller gjør, dertil er innslagene av 'making' og 'shaping' for store. Hva hadde skjedd dersom Capotes personer hadde fått lese manuset om seg selv og den angivelig sanne historien om livet sitt? Sjansen for at de hadde reagert noe likt det Seierstads bokhandler gjør, er ganske stor. Både Seierstad og Capote har satt seg selv som sannhetsforvaltere av en gitt virkelighet, men begge ser ut til å benekte at dette også innbefatter en tolking basert på en utvelgelse av den samme virkeligheten.

Professor Terje Tvedt skriver dette om *Bokhandleren i Kabul* og bruk av virkelige modeller i Dagbladets nettutgave:

Da bokhandleren plutselig landet på Gardermoen i september 2003, skapte han norsk idéhistorie. For første gang i norsk skrivings historie om Afrika, Asia og Latin-Amerika, etter at tusenvis av misjonsfortellinger, bistandshistorier og reiseberetninger hadde skildret «den andre» uten korrektiv, opponerte fortellingenes objekt mot fortolkningen av dem. En kan si: «Den innfødte slo tilbake».¹³⁷

Den som kommer heldigst ut som sannhetsforvalter, blir paradoksalt nok Kapuściński, som i motsetning til de to andre forfatterne, altså selv nærmest avsverger *Ibenholts* sannhetsinnhold: "Dette er ikke en bok om Afrika".¹³⁸ Det kan derfor passe å avslutte dette kapitlet med hans eget syn på saken, journalisme, perspektiv og fiksjon, kontra det som er diskutert angående Seierstads posisjon:

But the problem is that we know little about other cultures, and rather than decent knowledge, we tend to make do with easy and false stereotypes. Herodotus understood this all too well. And he knew that only mutual knowledge makes understanding possible,

¹³⁶ Kjell Ivar Myhr (2007)

¹¹⁷ Terje Tvedt(2005)

¹³⁸ Ryszard Kapuściński (2005)

and creates the only basis possible for peace, harmony, cooperation and exchange. So with this in mind, the reporter plunges into activity: travels, investigates, takes notes, and explains why others behave differently from us, and shows that those other modes of existence and understanding the world have their own logic and should be accepted, rather than generate war and aggression.”¹³⁹

¹³⁹ Ryszard Kapuściński (2006)

KAP 4. LITTERATUR; NÅR FIKSJONEN OVERGÅR

VIRKELIGHETEN?

En fremmedartet virkelighet. Estetiske kriterier i bedømming av dokumentariske tekster.

Når vi tar fatt på en litterær tekst, er vi sjelden i tvil om at det nettopp er det vi leser, vi har gått inn i *the literary stance*.¹⁴⁰ . Og vi har også helt spesifikke forventninger til teksten, skriver Haugom Olsen og Lamarque :

...[...]...the aesthetic value defined by the creative-imaginative aspect of the concept of literature is constituted by the imposition of form on a subject. Imposing form on a subject is to impose coherence on a complexity of elements: a manifold of elements is in construal both identified and recognized as forming a unity. An expectation of a complex and coherent form is thus one central element in the literary stance; aims at identifying the complex and coherent form of a literary work of art.¹⁴¹

Vi er, enten leseren er seg det bevisst eller ikke, med retning mot en særlig forventningsmodus til litterære tekster. Det finnes en egen uttrykksmåte som skiller den fra annen prosa, den innehar en type *kvalitative* egenskaper, som gjør den ulik alle andre type tekster:

Noen vekker meg, jeg merker en forsiktig, lett berøring. Ansiktet som bøyer seg over meg, er mørkt, over det ser jeg en hvit turban, så lys at den nesten skinner, som var den innsatt med fosfor.¹⁴²

I tekstsitatet over, bruker Kapuściński nåtidsformen for levendegjørelse av stoffet, og metaforen fosfor om turbanen, bidrar til å øke leserens nysgjerrighet angående den (foreløpig) ansiktsløse personen som bærer den. Det er i gjenkjennelsen av dette litterære uttrykket at vi,

¹⁴⁰ Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), ss 256, 257.

¹⁴¹ Op.sit, s. 265

¹⁴² Ryszard Kapuściński (2005)

straks vi leser eller hører en slik tekst, også reagerer følelsesmessig på den, enten det er med glede, avsky eller forundring. Det er med andre ord, i tekstens evne til å vekke ulike symptomer hos sin leser, at en kan gjenkjenne en tekst som god, eller som litterær. Og disse symptomene er alt vi har å gå etter, skriver Bjerck-Hagen i boken *Litteraturkritikk*: ” Vi kan ikke gå rett til teksten, peke på noe bestemt og si at *der* ligger kvaliteten, selv om slike utpekinger vil være en del av *begrunnelsene* for våre litterære dommer.”¹⁴³ Slik sett, kan en si at en kvalitetsbedømmelse fungerer a postereori, etter erfaringen. Den er basert på tekstens evne til å vekke ulike følelser, og symptomene blir derfor bare veiledende for en kvalitetsbedømmelse. Ulike lesere innehar ulike nivå når det gjelder disse responsene, og vil variere fra lesning til lesning, selv hos den samme leseren. Allikevel skulle det være mulig å slå fast, at en litterær tekst sjelden møtes med likegyldighet.

Verkets form og struktur er heller ikke verdikriterier i seg selv, men bidrar til å gi teksten verdi. I våre forventninger ligger også dette; forfatterens evne til å gi et gitt tema en helhetlig og samtidig kompleks form. Eller vi kan si, vi forventer et nytt og annerledes uttrykk, satt i en ramme som fremstår som formfullendt. De greske tragediene fremførte tema, plot, og handlinger som var velkjente for sine tilskuere. Likevel makter de greske dramaer å berøre, gang på gang, selv når to tragedier omhandler samme tema, samme plot, nettopp ved formen det enkelte drama er gitt, og dets presentasjon av tema. Dette aspektet blir derfor særlig aktuelt i forbindelse med en dokumentarroman, da den må unngå det trivielle, og også unngå Aristoteles’ begrep gjengivelse, dersom stoffet skal komme inn under litteraturbegrepet. Jeg har tidligere forsøkt å gjøre rede for i forskjeller i utformingen, presentasjonen, av sitt ”ekte” materiale, hos Seierstad, *Kapuściński* og Capote, og vil utdype dette i dette kapitlet, med vekt på tekstenes estetiske verdi. Leseren må være i stand til å

¹⁴³ Erik Bjerck Hagen (2004b), s. 26

konstruere et tematisk innhold som oppleves som allment og derved verdifullt, ved dets evne til mimesis.

Jeg vil gi eksempler fra de tre utvalgte forfattere, for å vise hvordan de bruker litterarisering for å få en effekt av ”annerledeshet”, en annerledes innsikt til en verden som allikevel er gjenkjennbar, og derved gir innholdet kraft og representativitet.¹⁴⁴

Viktor Sjklovskij lanserte i sin tid begrepet ”underliggjøring”: Poesiens oppgave er å se ”tingen som om den sees for første gang”.¹⁴⁵ Ord og metaforer fremstår som slitte og uten poetisk kraft, når de i ulik grad blir innlemmet i dagligspråket. Som eksempel her, kan jeg bruke metaforen ’bordbein’. ’Tingen’ er blitt det som Nietzsche i et essay kaller ”døde metaforer”. Vi ser ikke lenger ordet ’bordbein’ som en metafor, det er blitt det vi kjenner som en klisjé, fordi ordet for lengst har blitt en del av dagligspråket.¹⁴⁶

Dette følgende kan vise hvordan dokumentarisk materiale løftes opp og ”litterariseres” ut over sin historiske virkelighet. Kapuściński beskriver her sitt møte med en forlatt flyktninglandsby i ”Etiopia, nær grensen til Sudan”:

I flere år har det ligget en leir her med 150 tusen nubiere – flyktninger fra krigen i Sudan. Inntil for noen dager siden var de her ennå. Men nå er de forsvunnet. Hvor har de tatt veien? Hva er skjedd med dem? Det eneste som bryter sumplandets livløshet, det eneste man hører, er kvekking av frosker, en slags vanvittig paddekakofoni, grell, gjennomtrengende, øredøvende.¹⁴⁷

Vi kan lese ut et tematisk nivå: et landskap som ligger øde; tusenvis av mennesker er forsvunnet uten at ”noen” aner hvordan. I deres sted, helt bokstavelig, kan en nå bare høre en vanvittig paddekakofoni. Leseren blir på denne måten invitert til å konstruere mening i det

¹⁴⁴ Erik Bjerck Hagen (2004b), s. 25.27

¹⁴⁵ Atle Kittang, (red) (1998), s. 17

¹⁴⁶ Ellen Mortensen(1998)

¹⁴⁷ Ryszard Kapuściński (2005), s. 174

symbolske innholdet selv, ut fra sitatets betydningsproduserende kvaliteter: Paddene har tatt over, uhyggen rår, er landskapet forhekset?

Så til forskjell fra en ikke-litterær tekst, krever den litterære teksten, dersom en skal få med seg dens egentlige tema, altså en særskilt form for tolking; av bildene brukt, av assosiasjonene de skaper, av deres meningsproduserende innhold. Den viktigste forskjellen på en litterær tekst og en ikke-litterær tekst, er kanskje likevel at vi selv må konstruere forholdet og relasjonene mellom delene i teksten. I dette sitatet mennesker og frosker på deskriptivt nivå, og tema, som i eksempelet over, strekker seg over mot et mer symbolsk nivå. 'Padde' har jo også i vestlig kultur egne verdiladete egenskaper, når brukt symbolsk, uten at dette trengs utdypes nærmere her. Meningen er å peke på betydningsproduksjonen dette setter i gang i eget hode, ut fra bildene Kapuściński bruker, når tolket over forskjellige nivå i teksten.¹⁴⁸ På denne måten skapes også en mer intens form for budskap enn i en ikke-litterær tekst, idet den litterære teksten også appellerer til leserens følelser.

Innehar Seierstads tekst kvaliteter av Sjklovskijs betydningsproduserende språk? Har teksten språklige kvaliteter som kan sies å gå over flere nivå enn den bokstavelige betydningen? Jeg velger et sitat fra det kapitlet som jeg opplever har best ekspressive kvaliteter, kapitlet om Leila:

Etter morgenkaoset, når Sultan og sønnene har reist, kan Leila puste ut, drikke te og spise frokost. Så er det å koste rommene, for første gang den dagen. Hun går bøyd med en liten sopelime av strå, og feier, feier, feier seg gjennom rommene. Det meste av støvet virvler opp, svever rundt, og legger seg ned igjen bak henne. Lukten av støv forlater aldri leiligheten. Hun blir aldri kvitt støvet, det har lagt seg på bevegelsene hennes, på kroppen hennes, på tankene hennes.¹⁴⁹

¹⁴⁸Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002), ss. 264, 265

¹⁴⁹ Åsne Seierstad (2005), s. 169

Her bruker Seierstad aural forteller via Leila, og formidler hvordan livet hennes som husholdningsslave på bunnen av det familiære hierarkiet arter seg. I motsetning til de fleste andre hendelser i boken, som for det meste holdes på et deskriptivt nivå, bruker Seierstad her 'støv' både i bokstavelig forstand og som metafor, eller kanskje nærmest som metonymi til, situasjonen Leila lever i. Leila feier og feier og feier, skitten etter en hel storfamilie. Støvet har overmannet henne, både bokstavelig og i symbolsk betydning: det har klart å trenge inn i hodet, og legge seg over tankene hennes. Det daler ned igjen bak henne når hun er ferdig, og er "noe" hun aldri kan bli kvitt. Hva støvet kan representere, vil jeg ikke gå nærmere inn på her, ut over det å påpeke hvor effektivt en slik metafor får oss til å fatte litt av Leilas situasjon, dersom vi da altså godtar fortellers formidling av den. Videre er avsnittet fritt for førende eller kritiske beskrivelser av person, slik jeg har vist i foregående kapittel angående Seierstads *shaping of character*. Dette er med å gi en nødvendig distanse til eget stoff og får oss til å føle sympati med Leila. Den som leser ovenstående avsnitt, vil antakelig oppleve dette som minst like sant som en ren gjengivelse, for vi ser her hvordan de litterære grepene forsterker budskapet ved sin assosierende kraft og ved betydningsproduserende dobbeltmening i ordet 'støv'; det er leseren som må legge mening i dette. Eksempelvis kan det også kontrasteres ved dette sitatet fra samme kapittel, som jeg opplever som tilsvarende middelmådig: "Leila føler heller ikke at det er hennes hjem. Det er Sultans hjem, Sultan og sønnene og hans andre koner. Hun, Bulbula, Bibi Gul, Yunus, føler seg alle uvelkomne i familien."¹⁵⁰ Dette er et sitat som er svært påstandsrikt. Vi merker oss at dette også gjelder helt faktuelle og etterprøvbare forhold, vi kan for eksempel spørre oss om den virkelige Leila også går rundt og ikke føler seg velkommen i sitt eget hjem? Sitatet fordrer også at leseren virkelig oppfatter

¹⁵⁰ Åsne Seierstad (2005), s. 169

autoral forteller som allvitende, noe det tidligere er vist at det finnes mange grunner til å anta hun ikke er.

I Seierstads *Bokhandleren i Kabul* skulle det gå tydelig fram, også ved tidligere teksteksempel, at den ikke byr på mange språklige utfordringer. Beskrivelser og språk er gjennomgående velprøvde klisjéer: ”Men det er ikke Sultan, det er kvinnen i høysetet, hans mor Bibi Gul, som har holdt deres skjebne i sin hule hånd”¹⁵¹ Igjen ser vi hvordan autoral forteller definerer person, og også her i fraser som føres i et stivt, nærmest arkaisk språk; ”kvinnen i høysetet”, ”holdt deres skjebne i sin hule hånd”. Dersom en bruker Skjlovskijs begreper her, er det nettopp fraværet av poetisk kraft som er dominerende. Disse korte sitatene kan stå som et eksempel på steder hvor klisjéne nærmest slår hverandre i hjel. Eller her: ”Engelskstudinen er fort glemt. For i Mansurs liv denne våren er ingenting evig og ingenting ekte.”¹⁵² Kanskje kan en anta at grepet med bruk av *style indirect libre* skal forsvare at en kvinnelig engelskstudent omtales som ’studine’? En noe nedlatende og verdiladet betegnelse, som forlengst har gått ut av norsk språkbruk. Neste setning er bedre, mer assosiasjonsrik, og kunne stått som filosoferende innledning til et med innslag med større grader av ’making’, dersom boken viste større ekspressive kvaliteter. Men det gjør denne setningen ikke. Det forblir en påstand uten utdypning, eller kanskje, dersom en leser boken bokstavelig, dokumentarisk, som en innledning til alt det gale vi får lese om at Mansur bedriver denne våren.

¹⁵¹Åsne Seierstad (2005), s. 80

¹⁵²Op.sit, s 226

Dokumentaren og litteraturen. Et innblikk i tre verdener.

Seierstads verden. Sannhetskriterier og tekstfortolkning.

Abrams' fem ulike sannhetskriterier i poesiens språk og uttrykksmåte, kan overføres på Seierstads valgte strategier i gjengivelse. Poesien er sann, skriver han, når den korresponderer med virkeligheten og samtidig er overskridende i forhold til sanseverdenen, husker vi.

Dersom en skal vurdere en dokumentarroman litterært, får en ta høyde for at språket også preges av gjengivelse. Likevel synes jeg at avsnittet om burkhaene på markedet fra kapittel to innehar elementer av disse kvalitetene. Den har elementer av Abrams innsikt som genererende komponent for noe nytt, og Seierstad makter her å skape en "innsidereportasje", sånn føles et kvinneliv iført burkha; også i helt bokstavelig forstand; sånn kjennes det å gå i burkha.

Avsnittet i forrige underkapittel om Mansur, - og praktisk talt alle andre avsnitt som gjelder personer og deres gjengivelse, er på den andre side håpløst lite kreative, innsiktsfulle, fantasifulle, og ikke minst: gjengivelsesaspektet ved sitatene peker sjelden over mot det mer filosofiske, allmenne aspektet Aristoteles forventer av diktning. Selv ikke når de omhandler noe så alvorlig som et æresdrap. Sitatet under handler om en kvinne som har trosset konvensjonene. Hun er nygift med en mann som skal ta henne med til Canada, men mens hun bor hos svigerfamilien og venter, har hun et utenomekteskapelig forhold:

Etter tre måneder tok de henne. Det var politiet som meldte fra. De hadde sett en mann krype inn vinduet hennes.

Mannen fikk de aldri tak i, men Sharifas brødre fant mobiltelefonen hans på Jamilas rom, som bevis på forholdet. Sharifas familie oppløste ekteskapet umiddelbart og sendte henne hjem til hennes egen familie. Der ble hun låst inne på et rom, mens familien holdt husråd i to døgn.

Etter tre dager kom Jamilas bror hjem til Sharifa og fortalte at søsteren hadde dødd av en vifte som kortsluttet.¹⁵³

¹⁵³ Åsne Seierstad (2005), s. 49

Poesien er sann når den korresponderer med objekter som innehar eller har blitt modifiserte ved, følelsene og fantasien til betrakteren, skriver Abrams videre. Poesien er sann når den korresponderer med poetens sinnstilstand; den er ”ektefølt”(sincere), eller vi kan si, den fungerer som resultatet av et direkte inntrykk eller observasjon av, Livet. Dersom dette sitatet skulle få merkelappen litteratur, er det nettopp fraværet av eget uttrykk for en forferdelig hendelse, fraværet av dikterens (Seierstads) bearbeidelse av den samme hendelsen, i den hensikt å gi det et kraftfullt uttrykk; å få oss til se det hele på nytt. Jeg leser om æresdrapet, men jeg føler ikke noe ved å lese det, dertil er det for stilisert, for fortellende. Ved analyse ligger det ingen skjulte innsikter eller budskap på andre tekstlige nivå, som setter i gang egne refleksjoner. Det berører på samme måte som når en på fjernsyn ser en reportasje om de sultende i Afrika; huff ja, det er sant, det skjer, og det er fælt. Men ikke på noe punkt går problematikken rundt æresdrap inn i ens eget hode eller følelser og endrer ved aspekt ved ens eget univers; sitatet kommer ikke med noe nytt ved gruffullheten ved æresdrap, vi vet jo om det hele fra før!

Erik Bjerck Hagen formulerer fornemmelsen for en god litteraturopplevelse slik:

Den gode litteraturens fremmedhet kommer som fra et sted langt bortefra, mens den mer alminnelige litteraturen er skrevet fra et sted ved siden av oss, eller i alle fall like i nærheten.¹⁵⁴

Seierstads fortellermåte kommer fra et sted like i nærheten, om Afghanistan enn er aldri så langt borte. Som dokumentarisk stoff har det en viss verdi, men som litteratur har det det ikke.

Seinere, i neste underkapittel, skal jeg vise nettopp hvordan et noe slitt tema, sulten i Afrika, kan gjøres litterært, fornyes og gi oss ”et sjokk av annerledeshet”¹⁵⁵ via en observasjon og en

¹⁵⁴ Erik Bjerck Hagen (2004b), s. 30

gjengivelse som faktisk setter ens egne erkjente univers på spill, fordi det rommer nye innsikter i et universelt spørsmål, i alle fall slik denne leseren opplevde dette.

Kanskje er det urettferdig å sammenligne Seierstads bok med to dyktige forfattere, som etter min oppfatning kan vise hvordan en dokumentarroman kan få merkelappen 'litterær' i betydningen sann. Likevel, å gjøre en slik analyse, er å ta Seierstads bok på alvor, og å ta hennes eget utsagn om at alt er sant, på alvor. Det er også et forsøk på å sette Seierstads bok inn i en tradisjon. Om en skal kunne vurdere et verk, bør det gjøres i henhold til lignende bøker som på ulike vis fungerer både som dokumentarromaner, men også som litterære verk; en må erkjenne at det *finnes* en tradisjon, en må erkjenne at det *finnes* spørsmål av allment interessant karakter, om enn av ulik viktighetsgrad.

Kapuścińskis verden. Kognitivt innhold, oppriktighet og moral som verdikriterier.

Kapuściński beskriver også det ubeskrivelige, det har han jo selv konstatert, og dette kan godt sees på som etablering av leserkontrakt, som før nevnt. Melberg skriver:

Kapuściński benytter seg av utprøvde litterære grep for å installere et overbevisende nærvær. Konklusjon: troverdighet er noe som produseres med litterære virkemidler. Sannheten er ikke (eller ikke i første rekke) et spørsmål om framstillingens overensstemmelse med den historiske virkeligheten. Også sannheten må produseres. Kapuściński demonstrerer dermed noe som faktisk lukter av et paradoks: jo mer litterært konstruert, desto mer troverdig blir sannhetsframstillingen.¹⁵⁶

Jeg har tidligere gitt eksempler på hvordan dess mer forfatteren bruker ekspressivt språk, desto "sannere" fremstår teksten. Men er dette et paradoks, som Melberg antyder? På bakgrunn av drøftingen rundt Seierstads bok, mener jeg nei. Jeg vil i det følgende forsøke å

¹⁵⁵ Erik Bjerck Hagen (2004b)

¹⁵⁶ Arne Melberg (2005), ss. 18,19

belyse hvor jeg antar han vil hen med dette utsagnet. Litteraturens norm er jo nettopp å kunne påberope seg å ta opp allment interessante spørsmål, den er ikke ”bare” fiksjon. Kanskje bør en snu problemstillingen rundt sannhet og fiksjon litt, som Melberg også gjør det, i en drøfting rundt begrepene litteratur og en avlegger fra dokumentarromanen, reiselitteraturen:

Jeg tviler – og ønsker snarere å betrakte reiselitteraturen som et felt av muligheter, der hver enkelt forfatter skaper sin egen reiselitterære variant ved hjelp av den kontrakten han/hun etablerer for å koordinere informasjon og fiksjon.”¹⁵⁷

Dette kan i alle fall fungere som en fruktbar tilnærming til Kapuścińskis bok *Ibenholt*. Med dette sitatet fra Kapuścińskis *Ibenholt* mener jeg å vise hvordan han bruker litterær teknikk for å løfte stoffet sitt opp fra det reinte deskriptive og over på høyere nivå. Hvordan han er overskridende i gitte rammer (historisk virkelighet) i sine beskrivelser, som inngir teksten elementer av mer allmenn interesse og gir leseren en ny og annerledes innsikt. Dette sitatet er en gjengivelse av noe vi alle forbinder med Afrika:

Det var provinser der innbyggerne døde i mengdevis av sult. Her på verandaen (fra kjøkkenet duftet det stekt kjøtt) var det umulig å forstille seg dette. Hvordan skal man for øvrig kunne begripe hva det vil si å ”dø i mengdevis”. Et menneske dør alltid alene, dødsøyeblikket er det ensomste i dets liv. Å ”dø i mengdevis” betyr at et eller annet menneske dør alene, samtidig som også et annet menneske dør alene. Og enda ett – like alene. Omstendighetene har, som regel uten de døendes vilje, maket det så at hver enkelt av dem i ensomhet opplever stadiene i sin egen, enestående død i nærheten av mange andre, som også dør i dette øyeblikk. ¹⁵⁸

Forteller sitter her på en veranda, hos velstående mennesker, i et matduftende felleskap og i et landskap, der han selv er en distansert, men deltakende part. Den bokstavelige kontrasten til landsbyene der nede et sted, er kontrasten vi lesere kan finne gjenkjennende i en beskrivelse av sultende mennesker. De færreste oss vestlige kan vel sies å kjenne personlig mennesker

¹⁵⁷ Arne Melberg (2005), s. 12

¹⁵⁸ Ryszard Kapuściński (2005), s. 117, 118

som sulter på grunn av mangel på mat. Jeg synes det ligger et større paradoks i denne poengteringen, enn i at dette, som Melberg er inne på, nødvendiggjør litterære grep.

Og tilslutt mener jeg å vise hvordan vi kan gjenkjenne og finne Haugom Olsen og Lamarques forventninger til *the literary stance* i dette sitatet, i skjæringspunktet mellom tema og form, mellom dets presentasjon og dets uttrykk, og selvfølgelig, i dets allmenne budskap. På denne måten finner vi kontrasten mellom de bokstavelige beskrivelsene (deskriptivt nivå) og mellom tema og fakta, i ekteføyte og fomidlete erfaringer, mellom subjektet og hans tolkinger, og filosoferinger over mot abstrahering og generalisering, symboliseringsnivået. I dette sitatet også helt konkret representert ved avstanden mellom forteller og de ansiktsløse der nede et eller annet sted. Tema strekker seg ut over de sultende i Afrika, til allmenne og evigaktuelle tanker rundt dødens ensomhet. Igjen lager Kapuściński en kontrast, mellom det ensomme ved det å dø, til det grufulle og ensomme ved det å ”dø i mengdevis”, og samtidig aleine. Dette former et sterkt bilde, som skaper en spenning mellom virkeligheten og litterariseringen av den, av den enkelte og mengden, av kontrasten mellom ”oss” og ”dem”; til og med i døden arter tilværelsen seg annerledes for dårlig privilegerte i et utarmet land. Det er da heller ikke noe som peker på en konkret episode i sitatet, det mangler de fleste opplysninger en finner i en direkte gjengivelse, som en reportasje (når, antall personer, sted, årsak, hjelpetiltak, osv). Jeg leser dette mer noe som ”kunne hende”, altså innen Aristoteles’ rammer for diktingens område. Det skildrer antakelig noe som har hendt, men det kan like godt sies å handle om noe som kunne ha hendt, eller kommer til å hende. Det er bildets, sitatets, assosierende kraft, nettopp mangelen på konkrete og påstandsrikkhet, som gjør dette sitatet så sterkt for leseren, vi må hente dem fram fra eget hode, samtidig som vi vet at bildene vi da maner fram, er bunnet i virkelige mennesker og virkelige episoder. Igjen kan en hente inn Abrams regler for sann poesi; dette er sant, fordi det korresponderer en virkelighet,

samtidig som det er overskridende i henhold til en faktuell realitet, og det avdekker ny og annerledes innsikt inn i et universelt aspekt ved livet, nemlig døden.

Den sanne poesien korresponderer med virkeligheten, mens den samtidig er *overskridende* i forhold til sanseverdenen, skrev Abrams, slik jeg har forsøkt å belyse ved foregående sitat fra Kapuściński. Å skrive god litteratur, er å være oppriktig, ærlig og ekte i sitt uttrykk, skriver Abrams videre. Den skal korrespondere med poetens sinnstilstand, poesien skal være ”ektefølt”. Han siterer James; forfatteren skal få oss til å se det han ser, i bilder som har sitt utspring i ”some direct impression or perception of life”.¹⁵⁹ I alt dette ligger det også noen moralske føringer, å skrive som Carlyle uttrykker det; ”from the author’s heart of hearts.”¹⁶⁰ Gjengivelsen kan sies å implisere en test av forfatterens karakter, slik den blir reflektert i teksten. Og Kapuściński er ærlig i sine møter med det fremmede, slik jeg leser boken hans. Oppriktig når det gjelder egen person. Vi kan identifisere oss med den hvite mannen, som da bilen får motorstopp langt ute i Sahara, plutselig blir seg bevisst det fremmede landskapet han befinner seg i, fremmedheten til sin sjåfør:

Jeg visste ingenting om dette mennesket som nå holdt mitt liv i sine hender. Iallfall i dag. Hvis Salim jaget meg vekk fra lastebilen og fra vannet – han hadde, når alt som til alt, en hammer i hånden og sikkert en kniv i lommen, i tillegg til sitt fysiske overtak – hvis han altså bad meg forsvinne og begi meg på lykke og fromme ut i ørkenen, ville jeg ikke leve så lenge som til natten engang. Det forekom meg at han kunne handle nettopp slik. På den måten kunne han jo forlenge sitt eget liv, eller kanskje til og med berge det, dersom det kom hjelp i tide¹⁶¹

Det ekstreme ved situasjonen, uten bil og nok vann i ørkenen, får fram ekstreme tanker rundt livsvilje. Den fremmede blir her Den Andre, en farlig og svikefull motpart i kampen for å overleve. Når satt under ekstreme press, innbilte eller virkelige, reagerer forfatteren på en

¹⁵⁹ M.H. Abrams (1971), s 320

¹⁶⁰ Ryszard Kapuściński (2005), s. 319

¹⁶¹ Ryszard Kapuściński (2005), s 114

menneskelig gjenkjennende måte, han opplever dødsangst: reell, i form av en brennende ørkensol, eller som mer allmenne tanker på et tematisk nivå, det som *kunne* hende; i kampen for livet står menneske mot menneske. Han mistenker den andre for å ville ta livet av han, for å berge seg selv. Kapuściński framstiller ikke seg selv som en ideell karakter, fremstillingen her er ytterst ærlig. Når stilt ovenfor døden, fylles hodet av ”nedrige” tanker, styrt av selvoppholdelsesdrift. Allikevel er det en del av den menneskelige psyke. Fortellingen videre, fungerer som en korreks til disse tankene, Kapuściński blir omtåket og dehydrert og begynner å fantasere:

”Salim!” gjentok jeg enda en gang og gjorde en håndbevegelse mot palmelundene og innsjøene, mot hele denne ørkenens praktfulle hage, Saharas paradys.

Salim kastet et blikk i den retningen jeg pekte, men fortrakk ikke en mine. I det grimete, svettedryppende ansiktet mitt måtte han ha sett forbløffelse, grepethet og begeistring, men også noe annet, noe som tydeligvis bekymret ham, for han gikk bort til bilen, løsteurringene rundt den ene skinnsekken, drakk litt og gav meg resten uten et ord.¹⁶²

Selv om teksten antyder at Salim tåler heten bedre enn forteller, blir han fremstilt som et medmenneske som er bedre en han selv. Salim har omtanke for sin neste, og gir av en sparsom vannrasjon til en som trenger det mer. Forfatterens fortelling blir troverdig, og er i det sist siterte avsnittet nærmest fotografisk i sin gjengivelse. Gjenkjennelsen av god litteratur i de to avsnittene over, ligger altså ikke først og fremst på ekspressive kvaliteter, avsnittene her innehar ikke gode eller nye språklige formuleringer, som får denne leseren til å stoppe opp og oppleve øyeblikk av ”annerledeshet”. Det er mer evnen til å gi form til et dokumentarisk tema, sammen med fortellerens evne til å ærlig og oppriktig å ”gi av seg selv”. Dette skaper en god formidling av egne følelser og reaksjoner som leseren kan gjenkjenne, fra en litterær

¹⁶² Ryszard Kapuściński (2005), s. 115

virkelighet som både i bokstavelig og overført betydning er fremmed, i alle fall for denne leseren.

Capotes verden, allmenne tema og mimesisbegrepet som verdikriterie.

Tidligere har jeg forsøkt å vise eksempler på hvordan Capotes manipulering med faktuelle forhold, satt sammen med forfatters antakelser om personene i boken, gir en blanding av fiksjon og fakta som gir høy troverdighet, uten å kunne settes frem som historiske sannheter på det deskriptive nivået. Dette er et standpunkt som utvilsomt ville ført til store diskusjoner med forfatteren.

For å kunne skrive noe om denne dokumentarromans allmengyldighet, må jeg finne et tematisk nivå i Capotes roman. Dette vil følgelig være basert på tidligere analyser og egne antakelser, og er selvfølgelig et valg blant flere, i forhold til en rekke temaer som kan sees som parallelle. Jeg velger i det følgende å legge vekt på tematikk via symbolikk i nærmest metonymiske kontraster. Disse gjelder både narrativ tid og form, og personskildringer.

Overhodet i familien Clutter er Herbert. Han er bonde, religiøs, og med høye moralske prinsipper: "While he was careful to avoid making a nuisance of his views, to adopt outside his realm an externally uncensoring manner, he enforced them within his family and among the employees at River Valley Farm".¹⁶³ En kjernekar, altså, "... et ekte mannfolk...", skriver Capote.¹⁶⁴ Tidlig i hendelsesforløpet inspiserer han sin store eiendom, og hunden, som ellers er en god vakthund, merker inntrengere, men varsler ikke. I stedet senker den hodet og stikker halen mellom beina, en reaksjon Clutter forbinder med at han vet at den er redd skytevåpen. Det viser seg å være et jaktlag:

By custom, the hunters, if they are not invited guests, are supposed to pay the landowner a fee for letting them pursue their quarry on his premises, but when the Oklahomans offered

¹⁶³ Truman Capote (1966), s. 7

¹⁶⁴ Truman Capote (1982), s. 11

to hire hunting rights, Mr. Clutter was amused. "I am not as poor as I look. Go ahead, get all you can," he said.¹⁶⁵

Capote tegner et bilde av en selvbevisst kar som har råd til å være sjenerøs. Han er ikke redd for inntrengere, selv ikke når de er bevæpnet. Hendelsen kan sees symbolsk og som ledemotiv for det som seinere skal skje, særlig dersom en merker seg hundens reaksjon på de fremmede. Vi vet jo allerede når vi leser boken at familien skal bli drept, kanskje som følge av denne velstående familiens selvbevisste troskyldighet? Som kontrast til Herbert Clutters person, livsanskuelser og høye moral beskrives de to fattigguttene slik, ventende i Dicks bil, like før mordene:

Another sort of instrument lay beside it—a twelve-gauge pump-action shotgun, brand-new, blue-barreled, and with a sportsman's scene of pheasants in flight etched along the handle. A flashlight, a fishing knife, a pair of leather gloves, and a hunting vest fully stocked with shells contributed further atmosphere to this curious still life.

'You wearing that?' Perry asked, indicating the vest."

Dick rapped his knuckles against the windshield. 'Knock, knock.' Excuse me, sir. We've been hunting and lost our way. If we could use the phone...'

'Si señor. Yo comprendo.'

'A cinch' said Dick. 'I promise you, honey, we'll blast hair all over them walls.'¹⁶⁶

Parallellen til forrige tekst er kontrasten i personer og moral, og samtidig med en nærmest metonymisk likhet i tingenes symbolikk, bortsett fra at her er alt speilvendt. Våpenet med jaktmotivet, fungerer som parallell til fasanjakten i forrige sitat, men er nå til å drepe med. Inntrengere kan være svikefulle og farlige. Clutters høye moral kontrastert av det mildt sagt lite humane "blast hair all over them walls".¹⁶⁷ Til og med hundens rolle i det første sitatet blir speilvendt i forhold til disse to. Et annet sted i boken får vi vite hvordan Dick liker å kjøpe

¹⁶⁵ Truman Capote (1966), s. 10

¹⁶⁶ Op..sit, s. 17

¹⁶⁷ Op..sit, s. 17

på streifende hunder langs veien når de er ute og kjører: ”’Boy!’ he said-and it was what he always said after running down a dog, which was something he did whenever the opportunity arose. ’Boy! We sure splattered him!’”¹⁶⁸ Alt dette er med å skape en spenning mellom personer, tema og bruken av symboler (hund, fasan, våpen) som vitner om stødige håndverk og, intensjonert eller ei, bringer opp et tema, som avviker noe fra intensjonen om å skrive ned ’en sann historie’, enten en tenker i betydningen gjengivelse, eller i betydningen faktiske forhold og deskriptivt nivå.

En rekke forskjellige analyser er gjort av denne boken, uten at en kan peke på én av dem og si at dette er den mest riktige, sanne. Tematisk har Capote fanget opp en kontrast i det amerikanske samfunnet, og gjennom hele boken gjennomført et prosjekt, der denne kontrasten blir synliggjort, og mordet på familien kan leses som konsekvensen forskjellene utgjør. Det er dermed et annet tema som kommer fram, enn det bokstavelige, dokumentariske. Boken kan leses tematisk som kontrasten mellom Den Amerikanske Drømmen og de Hjemløse og Lovløse, en sosiologisk/politisk lesning, eller over på et mer symbolsk nivå, som jeg mener å vise her; selv i den tryggeste av alle verdener, Holcomb, In-the-middle-of-nowhere, er du aldri trygg; Inntrengeren, Den Fremmede, representerer Fare. Verket ville i så fall føye seg inn i en tradisjon som stadig står sterkt i USA, en frykt som amerikanere ser ut til å ha i blodet. Den er blant annet forsøksvis problematisert av Michael Moore i filmen *Bowling for Columbine*.

Petterson refererer til Alfred Kazins ord; Capote har skapt ”an emblematic human situation for our time that would relieve it of mere factuality”¹⁶⁹.¹⁷⁰

¹⁶⁸ Truman Capote (1966), s. 92

¹⁶⁹ Torsten Petterson (2005), s. 96

¹⁷⁰ Petterson og Kazin peker her på det faktum at selve mordene ikke er skildret, de er ”ubeskrivelige”, idiomorfe. Det faktuelle er derfor omgått, og på denne måten gjort kritikerne i stand til å gi eksempler på allmenne budskap i teksten. S. 92.

Seierstads dilemma, en konklusjon.

Melberg, som jeg tidligere har sitert, skrev at det litterære grepet forsterker autensiteten i en fiksjonstekst, noe som tilsynelatende fremstår som et paradoks. Jeg håper at jeg nå har gjort rede for at det likevel ikke er noe selvmotsigende i denne tilnærmingen til litteraturbegrepet. Likevel kan jeg konkludere med noe som fortoner seg som mye mer av et paradoks, om enn med motsatt utgangspunkt: det at en forfatter kan hevde at alt hun skriver er sant, samtidig som jeg gjennom arbeidet med oppgaven har funnet ut at det faktuelle utgjør en svært liten del av fiksjonen. Melberg problematiserer heller ikke reiseberetningens sannhetsgehalt på denne måten som jeg har forsøkt gjøre i denne oppgaven:

Det vil si at fremstillingen etterstreber å bli oppfattet som autentisk virkelighet, som dokument. Her er det ikke snakk om fiksjonens ”all likhet med virkeligheten er tilfeldig”, men om en doku-erklæring: ”dette er en sann historie”.

Både *Kapuściński* og Seierstad gjør bruk av litterære virkemidler for å produsere troverdighet, og det ville ha vært halsløst å si at den ene eller andre metoden skulle være bra eller dårlig i og for seg.¹⁷¹

Dette kan forstås dit hen at metodenes valg i fremstillingen er likeverdig når det gjelder tekstenes troverdighet, noe jeg gjennom foregående kapitler har forsøkt vise at de *ikke* er. Særlig har jeg forsøkt legge vekt på dette i sammenligningen mellom *Kapuściński* og Seierstad. Førstnevnte avsverger nærmest sin egen beretnings objektive sannhetsstatus, og den rake motsetningen blir Seierstads krav om å bli trodd; ”alt er sant”. På denne bakgrunnen, når dokumentaren krever å bli trodd, eller oppfattet som ’sann’, synes jeg valg av strategi og presentasjon faktisk spiller en overordnet rolle.

¹⁷¹ Melberg(2006), s. 19

Etter min vurdering, holder ikke *Bokhandleren i Kabul* en standard som møter forventningene våre under *the literary stance*, eller vil kunne plasseres inn under et normativt litteraturbegrep. Den vil derfor heller ikke kunne kalles sann i litterær forstand.

Jeg har også argumentert for at referensielle komponenter på det deskriptive nivået verken er sanne eller usanne, innen en fiksjonsmodus, nettopp fordi slike faktuelle opplysninger i så fall er knyttet til konteksten det står i, og at de derfor, også i en dokumentarroman, kun kan sees på som selvreferensielle. Som Haugom Olsen og Lamarque skriver; hvordan ting egentlig *er* i verden, behøver ikke ha noen sammenheng med måten de blir presentert på.¹⁷²

Ved analyse og tolking har også bokens tematiske nivå vist seg å være trivielt; dette handler om et vestlig blikk på en fremmed kultur, som fortsetter å være fremmed og uforståelig for et vestlig øye, også i ettertid, og for dens forfatter, når boken skrives. Kontrasten her til Kapuścińskis behandling av sitt stoff og hans bearbeiding av det, er slående. Det eneste de har til felles, er at de begge forsøker å bearbeide sine inntrykk av møter med det ukjente, fremmede. Men mens Seierstad er opptatt av å skape dommer over det hun ser, å få fram kontrasten mellom Den Beste av Alle Verdener, Vesten, og den Verste, Orienten, er hans tilnærming til Afrikas store kontinent mer tolkende, spørrende, reflekterende. Vi husker også hans ønske om at reisende gjør dette ut fra et ønske om å forstå, og den reisendes viktigste oppgave i formidling av dette, var å vise hvordan andre kulturer også har sin egen logikk.¹⁷³

Melberg støtter seg på Nietzsches utlegninger om at den seendes orientering er avhengig av viljen, en vilje til å utsette en beslutning, eller en dom over det en ser. Gadamer

¹⁷² Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002)

¹⁷³ Ryszard Kapuściński (2006). Sitatet er drøftet under oppsummering i kapittel 3.

kan leses som en utdypning av denne hermeneutiske tilnærmingen. I artikkelen *Sannhet og metode, om språk og tekst* skriver han:

Den som søker forståelse, er utsatt for villedning gjennom forutmeninger, som ikke er begrunnet i tingene selv. Utabearbeidelsen av de riktige, adekvate, utkastene, som i kraft av å være utkast også er foregripelser, som igjen må bekreftes ”på grunnlag av tingene”, er forståelsens uavbrutte oppgave. Her gies ingen annen ”objektivitet” enn den bekreftelsen som en forutmening finner i sin utarbeidelse.”¹⁷⁴

Som tidligere vist, er det faktisk ingen ting i Seierstad tilnærming til en afghansk storfamilie som skulle tilsi at hun har fått ny forståelse for beboerne i leiligheten, som representanter for den afghanske kulturen, eller for Islam. Vi finner ingen korrigeringer av Seierstads posisjoner underveis. Vi finner ingen steder eksempel på at hun på grunn av manglende forståelse for ’tingene selv’, ser på egne aktiviteter som foregripelser som skal søkes bekreftet, eller at hun korrigerer sin egen forståelseshorisont på grunnlag av feilaktige forforståelser. Selvfølgelig er dette vanskeliggjort, umuliggjort antakelig, ved det at hun faktisk ikke er tilstede i egen tekst. Et paradoks blir hvordan hun da samtidig kan være tilstede i alle andre personers liv. Teksten viser da også en mangelfull samhandling med de individer hun forsøker gjengi. En kan derfor konkludere med at denne tilstedeværelsen har hatt en nokså overflatisk karakter.

”Væren som kan bli forstått, er språk”¹⁷⁵, skriver Gadamer seinere i denne artikkelen. Med dette mener han at en i språket har potensiale til forståelse, ikke at det nødvendigvis blir slik. Seierstad har laget en dokumentar om mennesker hun ikke snakker språket til, over et relativt kort tidsrom. Seierstad og tre medlemmer av familien behersker engelsk som annenspråk, på ett eller annet nivå. Språk og språkforståelse har en dialogisk karakter, skriver Gadamer videre,

¹⁷⁴ Sissel Lægneid, Torgeir Skorgen (red 2001), s. 117

¹⁷⁵ Op.sit, s. 167

Det som kommer til uttrykk i talen, er ikke en enkel fiksering av intendert mening, men snarere et forsøk i stadig forvandling, eller bedre uttrykt: en stadig tilbakevendende fristelse til å innlate seg på noe eller noen.¹⁷⁶

Denne posisjonen, å ikke fikse mening, men se alt språk som uttrykk i en sirkulerende forståelsesprosess, innebærer utsettelse av ens egen dom, eller vilje til utsettelse av en dom, til den riktige innsikt er nådd. Det sier seg selv, at dette kan bli problematisk når ikke rammebetingelsene er tilstede, og manglende forståelse for tingene, vil påvirke fiksjonen. Når en ikke kan forstå, skal en vende tilbake til språket, til det å ”innlate seg på noe eller noen”, en gjentakende og sirkulær forståelsesprosess som betinger at en setter spørsmålstegn ved egen aktivitet. Jeg mener å ha vist at Seierstad ikke på noe stadium inntar denne posisjonen, som før nevnt, boken er gjennomgående preget av et påstandsrikt og moraliserende språk. Persongalleriet hos Seierstad er grunne og sjablonmessige, og kanskje mest påfallende, de har *ikke noen intellektuell kapasitet*. Fra boken vet en at to av Sultans døtre har høyere utdanning, i motsetning til sine brødre. Hvordan passer dette inn i bildet som ellers er gitt av dem? Svaret er, det passer ikke! Bibi Gul, matriarkens rolle, har vært kommentert tidligere, og i fremstillingen av henne; uansett hvordan tingene går, så er hun ulykkelig. Dette kunne en godta, om en visste mer, om hun for eksempel hadde noen tanker av mer allmenn karakter, tanker vi som kvinner og mødre kunne kjenne igjen, som kunne inngi leseren med egne refleksjoner. Men dette er hva hun tenker om den ene av sine nygifte døtre, som på det faktuelle planet altså er biologilærer, og som i følge boken, er ”gitt lov til” å jobbe utenfor hjemmet:

Igjen går tankene til Shakila, som nå befinner seg bak høye leirmurer. Fremmede murer. Hun ser henne for seg trekke tunge vannbøtter opp fra brønnen i bakgården, med kyllinger og ti morløse barn rundt føttene. Bibi Gul frykter hun har gjort feil. Tenk om han ikke er snill. Leiligheten er dessuten så tom uten Shakila.¹⁷⁷

¹⁷⁶ Sissel Læg Reid, Torgeir Skorgen (red 2001), ss. 168. 169

¹⁷⁷ Åsne Seierstad (2005), s. 117

Hun angrer altså på at hun har fått datteren gift, og savner egentlig hennes tjenester i eget hus, en temmelig paradoks og selvmotsigende posisjon, ikke ulik den splittelsen som kom fram i analysen av Sultan Khan, i et tidligere kapittel. Hvorfor i all verden fikk denne datteren ta høyere utdanning? Det tenker hun ingenting om. Og selvfølgelig er det slik. Det må være slik. Det er dette som er Seierstads største paradoks. Disse karakterene er akkurat slik hun har utformet dem, nettopp fordi de er Seierstads, basert på hennes for-dommer og inntrykk, uten et dialogisk språk som hjelpemiddel til samspill, reorientering, forståelse, og vilje til utsettelse av egne dommer. De lever ut sine gråe liv i en aldri forsvinnende nåtid innen bokens permer, der aspektene gjengitt, er farget av Seierstads kameralignende diskurs. Og et kamera fanger kun opp bruddstykker fra scener og hendelser, alt etter hvilken retning det gis. Det gjengir alle og ingen talte språk, for det tolker dem ikke, dets oppgave er å formidle fotografens vinkler og inntrykk.

Hvorfor ble Bokhandleren i Kabul en bestselger?

Boken til Seierstad er blitt en bestselger. Grovt sett, kan en si at boken hennes, sammen med de to andre dokumentarromanene, i denne oppgaven er blitt vurdert etter kognitive kriterier, moralsk/politiske kriterier, og etter ulike estetiske kriterier, med særlig henblikk på sannhetskriterier satt i relasjon til verdenen vi lever i. Om noen fremdeles skulle være i tvil på dette tidspunktet i lesingen, vil jeg herved understreke at jeg synes boken hennes er temmelig dårlig, og dertil til dels uetisk i sitt innhold. Men den har solgt enormt godt, og er oversatt til en mengde språk. Per Thomas Andersen gjennomgang av ulike kriterier i bruk i litteraturkritikken, vil jeg bruke til å danne grunnlag for en systematisering av resepsjonen av boken hennes. Kriteriene han fant var i bruk i åttitallets vokabular, i ulike mediers

litteraturkritikk. Har anmelderne bidratt til at *Bokhandleren i Kabul* ble en bestselger? Hvilke kriterier er mest vektlagt?

Andersens kriterier: resepsjonen av *Bokhandleren i Kabul*.

- **Moralsk/politiske kriterier.**

Når det ligger en holdning i teksten, som gir den verdi. Som regel brukt normativt: som moralsk holdningskritikk.

- **Kognitivt kriterium.**

Tankekraft eller intellektuelt nivå som tilkjenner teksten verdi. Gjenspeiler ofte kritikerens litteratursyn; forfatteren blir ansett som ”stifinner” eller ”fakkeltbærer”.

Anmelderen utdyper sjelden de kognitive aspektene ved en tekst, det vil si, kriteriet er overflatisk brukt.

- **Genetisk kriterium.**

Forhold som ligger forut for den aktuelle teksten. Plassering av en tekst i en litteraturhistorisk sammenheng, eller i forhold til forfatterskapet.

- **Estetiske kriterier.**

Kompleksitet, integritet, intensitet, emosjonell påvirkning.¹⁷⁸

I gjennomgangen av anmeldelsene jeg har funnet, har det moralsk/politiske kriteriet stått sterkt fremme i anmeldernes vurdering, og vil bli viet en del plass i denne drøftingen. Men det som slår en først, er hvordan nesten samtlige kritikere aldri setter spørsmålstegn ved Seierstads fortellerautoritet, og dermed kan de legge grunnlag for verdi og kvalitetsvurdering

¹⁷⁸ Per Thomas Andersen(1987). Disse kriteriene er alle diskutert på ulike grunnlag og i ulike sammenhenger i tidligere kapitler, med unntak av det genetiske kriteriet.

ut fra det estetiske kriteriet *autensitet*. Unntakene er *VGs* anmelder ”Iblant lurere vi på- skjedde det virkelig slik”¹⁷⁹, og *Dagsavisens*: ”Hvor nøyaktig og sannferdig disse historiene er gjengitt, vet bare forfatteren. Her dokumenteres ikke”¹⁸⁰ og *Berlingske Tidenes*; ”Der er steder, hvor man får mistanke om, at forfatteren læner sig, mere til den fiktive ende af skalaen end til den dokumentariske”.¹⁸¹ Men han forfølger ikke dette, og kan tilkjenne boken verdi ”Læserne gjennom familien Khan får, hvad der forekommer at et troverdig indblik i en - ganske vidst bedrestillet - families hverdag”¹⁸² Ved bruk av dette som autensitetskriterie står Veronica Horwell for lovprisingens ytterpunkter: ”She is discrete about her presence, for once past the preface, she wraps herself in a cloak of invisibility - there, but not there, an eye-witness, not an I-witness.”¹⁸³ Og det er på samme grunnlag Nøste Kendzior i *Dag og Tid* betegner boken som ”...eit spesielt påtrengjande og nødvendig bilete av ein røyndom som må vedkoma ein etter denne boka. Derfor er *Bokhandleren i Kabul* ei av dei viktigaste bøkene dette året.”¹⁸⁴

Andersens fire kriterier må derfor sees i sammenheng, alle sammen, men kanskje særlig det moralsk/politiske kriteriet; om en ikke godtar alt som sant i boken, vil den heller ikke skåre høyt på dette. Av disse, fant jeg blant mine elleve anmeldelser en nesten overveldende samstemmighet om Seierstads evne til å formidle Afghansk kultur og mennesker på en overbevisende måte. Dette er kriterier som samtlige elleve anmeldere har brukt. Dette blir derfor, naturlig nok, største avsnittet i denne gjennomgåelsen.

¹⁷⁹ Guri Hjeltnes(2002), vedlegg

¹⁸⁰ Steinar Hansson(2002), vedlegg

¹⁸¹ Bernt Blûdnikow(2002),

¹⁸² Op.sit

¹⁸³ Veronica Horwell(2003)

¹⁸⁴ Nøste Kendzior (2002)

Dagsavisen skriver for eksempel, ”der patriarkatet slutter, begynner et nesten like tyrannisk matriarkat”¹⁸⁵. *The Guardian* kaller dette en skildring av personlige forhold som kan stå som emblematiske for de politiske,¹⁸⁶ en lesing lik den som er gjort av flere andre, og *The Observer* trekker konklusjonen, at det helt klart ikke finnes håp for de ulykkelige i Afghanistan. *Dag og Tid* skriver om ”formidling av uhyggeleg føydal undertrykking”, en ”håpløyse” som ”gjennomtrenger alt”¹⁸⁷, og *NRKs* anmelder anmerker, kuriøst nok, at Seierstad ”aldri er dømmende ovenfor noen”¹⁸⁸, det samme mener *BTs* anmelder Gro Jørstad Nilsen; og skriver at bokens ”informanter” er behandlet med ”respekt på positiv måte”. Hun finner at Seierstad er ”eksepsjonelt dyktig til å få fram hvor komplekst det kulturelle bakteppet er”.¹⁸⁹

Faktisk er det bare et par av mine elleve anmeldere som stiller seg tvilende til Seierstads fremstilling av Afghanistan generelt, og menneskene spesielt, altså om holdningene som kommer fram i teksten er verdifulle som kriterium. *Dagbladets* anmelder er generelt kritisk til Seierstads tilnærming; Espen Søbye kaller boken ”en ekte naturalistisk roman”, sjangeren tilsier at alt da styres av skjebne, og at boken derfor fungerer upolitisk; ”ting bare skjer med disse menneskene”, likevel finner han mye historisk og kulturelt stoff, som gjør av vi har mye å lære av den, og som flere andre, synes også han at de er behandlet med respekt.¹⁹⁰ Mest kritisk er anmelderen i *The New York Times*: ”To say that there is a culture clash here is an understatement”¹⁹¹ Han mener likevel boken har en moralsk/politisk verdi som

¹⁸⁵ Steinar Hansson (2002). Vedlegg

¹⁸⁶ Veronica Horwell(2003)

¹⁸⁷ Nøste Kendzior (2002)

¹⁸⁸ Knut Ameln Hoem(2002)

¹⁸⁹ Gro Jørstad Nilsen(2002). Vedlegg

¹⁹⁰ Espen Søbye(2002)

¹⁹¹ Richard McGill Murphy(2004)

”... timely reminder that the famously misogynist Taliban were only an extreme manifestation of a basic reality... (...)... Afghan women have remained subordinate to Afghan men no matter which government happens to be in power.”¹⁹²

Men bokens innhold og budskap må vurderes og veies mot dens negative virkning; skadene ved utleveringer av familien, når Khan og Seierstad møtes i norsk rett, skriver han.

Det neste jeg fant, var kritikernes vektlegging av genetiske kriterier, der samtlige av de norske fremhevet Seierstads innsats som krigsreporter, om enn i litt varierende grad. De engelskspråklige avisene nøyde seg med å opplyse at hun er journalist, men to av disse gav boken verdi fordi den skilte seg ut i det store materialet som er kommet angående 11. september og Taliban. Mest kritisk blant de norske her, var *VGs* anmelder; ”Hvorfor må enhver flink journalist som opplever noe i løpet av en vinter og vår, være ute med bok før første høstblad har falt?”¹⁹³, for deretter å konkludere med at ”Dette fabelaktive stoffet ville tjent på å bli gitt et perspektiv, litt analyse som antropologi og politikk.”¹⁹⁴ Spørsmålet fra *VGs* anmelder, setter derved fokus på anmeldernes bruk av *kognitive kriterier*. Fant de tankegods av utfordrende art, Seierstad som folkeopplyser og ”stifinner”, slik Andersen benevner dette? Dessverre fant jeg at bruken av denne type kriterier fulgte Andersens anmerkninger til det samme; dersom brukt, ble de sjelden utdypet i en argumentasjon rundt bokens egentlige tema, slik jeg har gitt eksempler på i sitatene i gjennomgangen. Men siden boken skal være en samling med virkelige historier, en dokumentarroman, vil igjen dette kriteriet måtte sees i sammenheng med om en oppfatter Seierstads formidlingsevne som sann, ekte.

¹⁹² Richard McGill Murphy(2004)

¹⁹³ Guri Hjeltnes (2002). Vedlegg

¹⁹⁴ Op.sit.

I drøftingen anmelderne gjør rundt bokens kognitive verdier, inngår også vektlegging av dens estetiske kriterier, som grunnlag for å gi den verdi. Mest imponert her, er igjen Veronica Horwell, som skriver:

...[...]...as she wanted to go beyond the media requirement to present people in the emblematic simplicity of victimhood. What interested her were personal power relationships and their interconnection with the political...[...] She brilliantly communicates the bullying, the frustration ”. ¹⁹⁵

Horwell har derved lest dens kognitive budskap ukritisk, en lesing basert på det deskriptive nivå, som ikke setter spørsmålstegn ved det tematiske. Det er dette som i hennes lesning konkluderer med at boken gir symptom på estetiske kvalitetsfornemmelser: ”When she outlines the clan’s disintegration in a postscript, I felt asphyxiated”¹⁹⁶ Det er slående hvordan akkurat bokens kognitive nivå ikke problematiseres eller utdypes hos andre anmeldere: ”Forfatteren kan sin afghanske kulturhistorie og behandler emnet nyansert”, skriver Aftenposten,¹⁹⁷ helt i tråd med akkurat det Andersen påpeker i sin artikkel. Han kan derved konkludere noe likt Horwell, også ved bruk av estetiske kriterier: ”...intime nærbilder med språklig spenst og presisjon.” Han kommer derved til nok en konklusjon angående det kognitive: ”rykende fersk samtidshistorie”¹⁹⁸, uten at dette blir eksemplifisert eller problematisert. Unntaket blir igjen Dagbladet, som altså fant boken skjebnetung og naturalistisk, og selv om anmelderen ikke bestrider dens autensitet, finner han den upolitisk og i lengden trettende, fordi han er kritisk til dens budskap:

De kvinnelige politikerne som støtter bombingene fordi den frigjør kvinner, bør lese denne boka. Overfor sånne politikere har den dokumentariske naturalismen en funksjon.

¹⁹⁵ Veronica Horwell(2003)

¹⁹⁶ Op.sit

¹⁹⁷ Gunnar Filseth (2002). Vedlegg 3

¹⁹⁸ Op sit

som gir denne konklusjonen: ”I de fattige landene fins det bare hjelpeløse mennesker, som Vesten må redde...”¹⁹⁹.

Det som da gjenstår, er altså mer et fravær av, enn en diskusjon rundt kognitive kriterier, og også rundt de estetiske. I den grad anmeldere har benyttet seg av estetiske begrunnelser, er det autentisitet som er lagt vekt på. Det er det sanne, dokumentariske, som hele tiden kommer inn som argument for verdigrunnlag. Dersom slike vurderinger ikke er tatt med, er det generelt fravær av vektlegging av språklige kvaliteter, i de anmeldelsene jeg har sett på. The Observers bruk og blanding av estetiske og kognitive kriterier kan kanskje avrunde og best vise tendensen i anmeldernes generelle holdning til det å vurdere bokens verdi:

And, of course, that is what is so compulsive, repulsive and frighening. If this is what life is like in the family of Afghanistan’s answer to Tim Waterstone, there is clearly no hope for Afghanistan.²⁰⁰

En holdning som for øvrig er helt i tråd med Søbyes innvendinger mot det samme. Men boken ble altså en bestselger, også med bakgrunn i disse anmeldelsene. Hvorfor ble den en bestselger? En kan selvsagt peke på tendenser i tiden, og vurdere noen svar ut i fra resepsjonen av boken, av anmelderes vektlegging av de ulike kriteriene, en studie som i seg selv er ganske overraskende.

Men etter gjennomgåelsen av alt foregående, har jeg ennå ikke kunnet peke konkret på noe særlig ved boken som skulle tilsi litterær verdi. Det mest slående er hvordan alle griper til det autentiske innholdet for å gi boken viktighet, og det store flertallet setter ikke spørsmålstegn ved hvor autentisk dette stoffet egentlig er. På dette grunnlaget er det lettere å skrive noe om *hvordan* den ble en bestselger enn hvorfor, men det er en debatt som står på

¹⁹⁹ Espen Søbye (2002)

²⁰⁰ Tim Judah (2003)

sidelinjen av denne oppgavens målsetting. Så hvorfor ble den en bestselger? Jeg vet det fremdeles ikke.

Anvendte bøker.

Prosa:

- Monica Ali (2004) *Brick Lane*, Oslo Aschehoug & Co (W. Nygaard)
Truman Capote (1982) *Med kaldt blod*. Trondheim, J.W Cappelens Forlag
Truman Capote (1066) *In Cold Blood. A True Account of a Multiple Murder and Its Consequences*. London, Hamish Hamilton
Norman Mailer (1966) *Cannibals and Christians*. London. Andre Deutsch Limited.
Erling Nilsen (red) (1993) *Norsk skrivekunst*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag
Ryszard Kapuściński (2005) *Ibenholt*. Oslo, Aschehoug & Co (W.Nygaard)
Jan Kjærstad (red.) (1988) *Tusen og en natt*. Oslo, Den norske bokklubben A/S, Forum Forlag
Miguel de Cervantes Saavedra (1975) *Don Quijote*. Oslo, Gyldendal Norsk Forlag
Åsne Seierstad (2005) *Bokhandleren i Kabul*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag a.s.

Fagprosa:

- M.H. Abrams (1971). *The Mirror and the Lamp*. Oxford, Oxford University press
Magnus Berg (2000) *Hudud. En essä om populärorientalismens bruksvärde och världsbild*. Stockholm, Carlsson Bokförlag
Erik Bjerck Hagen (2004a) *Hva er litteraturvitenskap?* Oslo, Universitetsforlaget
Erik Bjerck Hagen (2004b) *Litteraturkritikk*, Oslo, Universitetsforlaget
Gerald Clarke (2006) *Capote A biography*. London, Abacus
Willy Dahl (1984), *Norges litteratur II: tid og tekst*. Oslo, Aschehougs & Co (W.Nygaard)
Eiliv Eide, Atle Kittang og Asbjørn Aarseth, (red) (1998), *Europeisk litteraturteori*, Oslo, Universitetsforlaget
Gérard Genette (1990) *Narrative Discourse Revisited*, Ithaca, New York, Cornell University Press
Atle Kittang (1998). *Lyriske strukturer. En innføring i diktanalyse, 4. utg. Revidert og utvidet*. Oslo, Universitetsforlaget
Atle Kittang, (red) (1998) *Moderne litteraturteori*, Oslo, Universitetsforlaget
Sissel Lægrend, Torgeir Skorgen(2001) *Hermeneutisk lesebok*, Oslo, Spartacus Forlag
Arne Melberg (2005). *Å reise og skrive. Et essay om moderne reiselitteratur*. Fagernes, Spartacus Forlag
Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen (2002) *Truth, Fiction and Literature*. New York, Oxford University Press
Jakob Lothe (1996) *Fiksjon og film, narrativ teori og analyse*. Oslo, Universitetsforlaget
Edward Said (2004) *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oslo, J.W. Cappelens Forlag
Tzvetan Todorov (1975) *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*. USA, Cornell University Press
Tom Wolfe (1973). *The New Journalism*. London, Picador

Artikler:

- Per Thomas Andersen(1987): *Kritikk og kriterier, Vinduet, nr 3*
Torstein Petterson (2005) *Components of Literariness: Readings of Capote's In Cold Blood*. Fra *From Text to Literature. New Analytic and Pragmatic Approaches*. Palgrave Macmillan.

Ellen Mortensen(1998) 'En bevegelig hær av metaforer...:' *Nietzsche, de Man og nyretorikkens utfordringer.*"Fra *Rhetorica Scandinavica*, no. 7/1998, s. 34.39.

Elektroniske dokument:

Nettavisser og -artikler:

Bernt Blüdnikow, *Afghanske skæbner.*[Internett] Lagt på www.berlingske.dk mandag den 11. november 2002. Tilgjengelig fra : <http://www.berlingske.dk/kultur/artikel:aid=230072/> (lastet ned 24.01.07)

George Bush(2002) http://en.wikipedia.org/wiki/Axis_of_evil [Internett] Wikipedia. (lastet ned 7.12.06)

Knut Ameln Hoem; *Bokhandleren i Kabul* [Internett] Lagt på www.nrk.no 12.09.2002. tilgjengelig fra <http://www.nrk.no/nyheter/kultur/2124032.html> (lastet ned den 17.08.06)

Veronica Horwell, *At home with the Khans.*[Internett] The Guardian Unlimited, lagt ut på nett 13.09, 2003. Tilgjengelig fra: <http://books.guardian.co.uk/reviews/biography/0,,1040663,00.html> (lastet ned 01.12.06)

Stefan Jonsson, *Ett vaccin mot den offentliga lögnen.* .[Internett] Dagens Nyheter (SV). KULTUR. Lagt ut på nett den 24.06.04
Tilgjengelig fra: <http://www.dn.se/DNet/jsp/polopoly.jsp?a=280776> (lastet ned 01.12.06)

Tim Judah, *Family at war – with itself.* [Internett] Lagt ut på The Observer, lagt ut på nett 31.08.2003 Tilgjengelig fra: <http://books.guardian.co.uk/reviews/travel/0,6121,1032372,00.html> (lastet ned 17.08.06)

Ryszard Kapuściński, *Herodotus and the Art of Noticing*, [Internett] Lettre Ulysses Award Key Note Speech 2003 (English). Foundation Lettre International Award. Lagt ut på nett 04.10.03. Tilgjengelig fra; <http://www.lettre-ulysses-award.org/index03/index03.html> (lastet ned 10.12.06).

Nøste Kendzior (2002); *Drama med ukjende variabler* [Internett] Dag og Tid nr 43, lagt ut på nett 26.10.02. Tilgjengelig fra: <http://www.dagotid.no/arkiv/2002/43/bokm1/index.html> (lastet ned 17.8.06)

Mona Larsen(2003)*Love å ordne opp med bokhandleren* [Internett]. Dagsavisens nettutgave, lagt ut på nett 29.08.2003. Tilgjengelig fra: <http://www.dagsavisen.no/kultur/article958652.ece> (lastet ned sist gang 23.04.03)

Richard McGill Murphy, *The War at Home* [Internett] The New York Times, lagt ut på nett 12.12.2004. Tilgjengelig fra: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9F0DE2D6143CF932A15751C1A9659C8B63> (lastet ned 17.08.2006),

Kjell Ivar Myhr (28.02.2007) *Åsne brukte Se og Hør metoder*, [Internett] Dagbladet, tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2007/02/28/493527.html>. lastet ned 07.03.07.

Espen Sørbye; *Bokhandleren i Kabul. Et familiedrama* . [Internett] Dagbladet, 02.09.2002
Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/09/02/347621.html> (lastet ned 01.12.06)

Terje Tvedt: *Nasjonens sjel på spill* [Internett] Lagt på www.dagbladet.no Lørdag 31.12.2005.
Tilgjengelig fra: <http://www.dagbladet.no/kultur/2005/12/31/453462.html> (lastet ned 02.11.06)

Vedlegg:

[1]Steinar Hansson (2002) *Bak burkhaene i Kabul* [epost] Dagavisen, 11.09.2002

[2]Guri Hjeltnes (2002) *Stoff til en bestselger* [epost] VG 11.09.02

[3]Gunnar Filseth (2002) *Kabul på kornet* [epost] Aftenposten, 07.09.02

[4]Gro Jørstad Nilsen(2002) *Interessant bilde av Afghanistan* [epost] Bergens Tidende, 01.10.02

Vedlegg 1:

Bak burkaene i Kabul
Dagsavisen Morgen 11.09.2002
STEINAR HANSSON
Seksjon: Sidetopp Side: 35

Åsne Seierstad: "Bokhandelen i Kabul - et familiedrama" Cappelen Hvordan er hverdagslivet i en afghansk familie - bak slør og

burkaer, i krigens ruin og i kjølvannet av Talibans primitive skrekkregime? Åsne Seierstad har satt seg fore å besvare dette spørsmålet, og hun lykkes langt på vei.

Det har allerede kommet mange bøker med utspring i 11. september 2001, også en del på norsk. Noen av bøkene har prøvd å skape en egen virkelighet, mer dramatisk og konspirativ enn de begivenhetene som faktisk fant sted. Gore Vidals bok, som kommer på norsk i disse dager, er et slikt eksempel. Men også den nye norske antologien, "Krigens retorikk", med Johan Galtung i spissen, beveger seg til tider ganske fjernt fra en virkelighet vi alle nærmest satt på første benk og beskuet i fjor. Det doseres og poseres fra alle skrivende kanter etter 11. september.

Derfor er det befriende å komme over Åsne Seierstads bok. Hun forviller seg ikke i teorier, men trasker i Kabuls sølete gater, inn i livet bak burkaene. Hun demonstrerer en oppriktig nysgjerrighet og tar inn hos en afghansk familie i månedene etter krigen. Dermed inviteres vi inn i kjernen av hva den store kulturkonflikten handler om - behandlingen av kvinnene i dagens islamske kultur. Her er ingen vidløftige analyser eller overanstrengte forsøk på å forstå eller fordømme en annen kultur.

Seierstad lar de personlige historiene tale for seg selv. Hun har levd med denne middelklassefamilien, og gjengir det hun har opplevd og det hun har hørt. Det er blitt et familiealbum hvor vi blir ganske godt kjent med personene i bokhandlerens slekt. Formen er litterær, men kan ikke kalles en roman. "Fortellinger" er et mer treffende uttrykk. Hvor nøyaktig og sannferdig disse fortellingene er gjengitt, vet bare forfatteren. Her dokumenteres ikke.

Kvinnenes liv er de sentrale figurene i boka. Det er gjennom deres små og store historier det afghanske samfunnet stiger fram.

De fleste kapitlene handler om kvinnenes ulykkelige skjebner under mennenes herredømme - særlig hver gang det kommer til spørsmål om hvem som skal giftes med hvem. Dette settes på spissen når bokhandleren Sultan velger seg en ung kone nr. 2 fordi den første, Sharifa, er kommet opp i årene.

Sharifas følelse av skam og fornedrelse over å måtte ta vel imot den nye tenåringsbruden, ja, sågar være tvunget til å sette ringene på fingrene til det nye paret, gjør inntrykk.

Inntrykk gjør også beretningene om de andre kvinnenes liv.

Seierstad får fram hvordan rangordningen og maktforholdene fungerer, og hvor lite som skal til før en ung pike blir fordømt - for livet. Sladderer og skammen sitter løst i disse miljøene, og der patriarkatet slutter, begynner et nesten like tyrannisk matriarkat. Men vi ser også glimt at frigjøringstrang, motvillig, men likevel tilstedeværende, hos flere av slektens medlemmer. På en bedre måte enn jeg kan huske å ha sett annet sted, formidles hva et liv bak burkaen egentlig er, i bokstavelig forstand. Et eget kapittel om tre burkaer på handletur før et bryllup, er kostelig lesning.

Åsne Seierstad har valgt et vanskelig tilgjengelig tema. Få vestlige journalister ville ha orket å leve seg så lenge og nært inn i en afghansk

familie. Hun har maktet dette, men hun har også valgt en vanskelig form - og den behersker hun ikke like mesterlig. Fordi boka ikke er bygd opp som en roman, har den heller ingen klar handling. Leseren lokkes ikke til neste kapittel. Forfatteren forteller atskilte historier, selv om de tematisk henger sammen og kronologien er til stede. Denne fortellerformen risikerer å bli kjedelig, vi vet ikke helt om vi er med på et drama eller en pedagogisk opplysningstur. Åsne Seierstad besitter stor fortellerglede og evne til å komme i nærkontakt med mennesker i umulige situasjoner. Det har hun vist som krigsreporter og viser det igjen som bokforfatter.

Bildetekst: Åsne Seierstad lar de personlige historiene tale for seg selv i boken "Bokhandelen i Kabul - et familiedrama". FOTO: TERJE BENDIKSBY/SCANPIX

©Dagsavisen

Vedlegg 2:

Artikler:

Dato: 11.09.2002

Side: 52

Utgave:

Byline: GURI HJELTNES

Emner: Bokanmeldelser

Geografi: Norge

STOFF TIL EN BESTSELGER

ÅSNE SEIERSTAD: «*Bokhandleren i Kabul – Et familiedrama*»

283 sider

Pris kr. 349,-

Cappelen

IN: Terningkast 4 Shakila og Bulbula hører fra kroken bak ovnen hvordan deres skjebne blir bestemt og bryllupsdato satt. Leila synes om Karim, men kan ikke si det og får ham ikke. Saliqa sitter i en drosje med en gutt og stemples som hore.

Et mylder av mennesker stiger frem i Åsne Seierstads bok «*Bokhandleren i Kabul*», en på mange vis storveis bok. Livet til en afghansk storfamilie brettes ut med varme og innsikt, av en skarp observatør med innlevelsessevne og skrivetalent.

I fem måneder bodde Åsne Seierstad sammen med familien til bokhandler Sultan Kahn (oppdiktet navn), på et rom på gulvet i en fireroms leilighet midt oppe i et intrikat nettverk av familierelasjoner.

Leseren blir riktig godt kjent med den bokglade, men hardkokte businessmannen og autoritære patriarken Sultan, med Sharifa, hans avdankede hustru, «lagt til side» etter fylte 50, Sonya, den nye tenåringshustruen, analfabet og tiltaksløs, Sultans mektige mor, Bibi Gul, som holder på sin yngste datter for å sikre seg oppvartning, Sultans sønner som gjerne vil ut og ha utdanning, men må jobbe for faren.

Seierstad har som vestlig kvinne fulgt mennene i deres utegående liv, som kvinne har hun fått et fortrolig forhold til kvinnes hjemlige sfære. Og dokumentasjonen av afghansk kvinnehverdag (relativt velstående) er enestående.

I en litterær tekst med indre monologer, replikkvekslinger m. v. presenteres vi hver person, i tette, velkomponerte kapitler. Iblant lurere vi på – skjedde det virkelig slik: sex på butikkens bakrom, sex med geit osv. Noe er nødvendigvis diktet. Man lurere på hvor enkel / vanskelig kommunikasjonen mellom Seierstad og familien var, rent språkmessig.

Det er riktig grep av Seierstad å kamuflere familien ved oppdiktete navn. På den annen side er det grunn til å tro at familien, de som kan lese en engelsk versjon, vil føle seg ganske så utlevert. Men det må forfatteren ha tenkt gjennom . . . ?

Må det være lov med et sukk:

Hvorfor må enhver flink journalist som opplever noe i løpet av en vinter og vår, være ute med bok før første høstblad har falt?

Dette fabelaktige stoffet ville tjent på å bli gitt et perspektiv, litt analyse som antropologi og politikk. To hakk opp i ambisjoner ville løftet boken opp fra det skjebnetunge gulvet i leiligheten til familien Kahn.

Det er ikke for sent. Når denne boken nå oversettes til andre språk, vil Åsne Seierstad med sin energi kunne legge inn en ekstra omdreining – til en internasjonal bestselger?

Vedlegg 3:

PUBLIKASJON : AFT DAG: Lør DATO: 20020907 UTG: Morgen SIDE: 26

KLASSE: Kunst/Kultur/Underholdning

EMNE : Bokanmeldelser, Aln

SAK : BokhandlereniKabul

FORFATTER : Filseth Gunnar

PERSONALIA : Seierstad Åsne

TITTEL : bok

Kabul på kornet

BRØDTEKST : Åsne Seierstad:

BOKHANDLEREN I KABUL

Cappelen

* Litterær journalistikk i aktuell samtidsskildring, med utgangspunkt i en storfamilie i Kabul En frodig personlighet er han, bokhandleren som har gitt boken navn. Som også, sammen med storfamilien, gir Afghanistan mangslungne kultur et ansikt - på godt og vondt.

Åsne Seierstad flyttet inn hos familien etter tiden som krigskorrespondent. Hun ble snart husvarm. Nærkontakten som midlertidig familiemedlem gir henne enestående innsyn, særlig i kvinners karrige kår.

Forfatteren tar litterære grep. Hun skildrer et familiedrama i romanens form, her pløyes det dypere enn i reportasjen.

Reporteren er stilt på sidelinjen. Sentralt i persongalleriet står bokhandleren med sin dobbeltnatur, skiftende fra litterær skjønnånd til herskesyk råtass.

Kvinnenes vonde lagnad er bokens rå nerve.

Bakteppet er Afghanistans utbombede hovedstad. Byen er i ferd med å våkne igjen, «nytt liv av daude gror» i en spirende vår, post-Taliban. Forbudte kvinneansikter kommer til syne, musikk høres atter i gatene. En dramatisk brytningstid, men like fullt er svært mye ved det gamle. I storfamilien hersker den autoritære patriarken ubestridt.

Ingen opposisjonelle kvinnerøster lar seg høre. Underkuet, men ikke lenger av Taliban. Bøyer seg bare for skjebnen - mennsvilje.

Kvinneundertrykkelsen er hovedtema. Forfatteren kan sin afghanske kulturhistorie og behandler emnet nyansert. En lettvent tendens har vært å kaste all skyld på Taliban, men de nye makthaverne er fundamentalister, de også. Vesten betrakter burkadrakten, heldekkende fra topp til tå, som symbolet på Taliban-tvungen. Men det var ikke Taliban som tegnet eller sydde opp burkaen. Den var der lenge før Taliban, og vil være der også lenge etter superfundamentalistenes sorti. Men noen kvinner våger da å

henge den fra seg.

Afghanske nærbilder

Riktignok er bokhandlerens familie ikke typisk afghansk - en rimelig velbeslått byfamilie med levekår milevidt fra det folk flest har å bale med. Herfra får vi intime nærbilder med språklig spenst og presisjon. Virkelighetsnære rapporter om hverdagslige gjøremål veksler med tragikomiske innslag om frieri og giftermål - et svermeri kan føre til dødsens alvorlig bestyr. Familiedramaet er mollstemt - dét er iallfall typisk afghansk.

Kabul har mange ansikter. Forfatteren tar noen av dem på kornet; treffsikre by-portretter av markeder, badehus og byråkratiske irrganger. Boken er også en rykende fersk samtidshistorie der siste års hendelser, oppdatert frem til sommeren 2002, flettes inn og knyttes opp til livet i bokhandlerens mangfoldige familie.

Afghanistan er blitt en av bokhøstens hits, internasjonalt. Internett-bokhandelen Amazon byr på et 40-tall engelskspråklige bøker - ferskvare eller nyoppretrykk - om landet som så lenge var glemt av Vesten. «Bokhandleren i Kabul» kan så menn også ta spranget over grensene fra vårt eget lille språksamfunn.

GUNNAR FILSETH

Vedlegg 4:

Sendt av:
Tove Grønner
Bergens Tidende
Faktasentralen

Interessant bilde av Afghanistan

Bildetekst:

INTERESSANT BOK: Åsne Seierstad har gjort det smarte trekket å tone ned det religiøse aspektet og lagt vekt på tradisjon og kultur i sin debutroman fra Afghanistan. FOTO: TERJE BENDIKSBY, SCANPIX

Publisert: 01.10.2002

bok/roman

Åsne Seierstad

«*Bokhandleren i Kabul*»

Cappelen

Gjennom en families historie gis et unikt innblikk i dagens Afghanistan. Åsne Seierstad debuterer som romanforfatter med «*Bokhandleren i Kabul*», en tekst der journalisten Seierstad viser seg som en kunnskapsrik historieforteller. Hun klarer den vanskelige balansen mellom å informere uten å forenkle. Gjennom skildringen av hverdagen til medlemmene i familien Khan gir hun samfunnsmessige og historiske spørsmål liv og ansikt. Seierstads roman supplerer Stavanger Aftenblads journalist Kjell Gjerseths roman «*Chakoo*» fra 1983, som han høyst fortjent mottok Tarjei Vesaas debutantpris for. *Chakoo* handler om Mujaheddin-soldater på landsbygda, der Gjersetth tilbrakte tid som krigskorrespondent. Seierstad har også vært krigskorrespondent, men i «*Bokhandleren i Kabul*» skjer det meste av handlingen i byen Kabul. Seierstad bodde hos familien Khan da hun skrev boken, og romanen bærer preg av at Seierstad behandler sine informanter med respekt på positiv måte. Men denne respekten er nok også grunnen til at romanen er mindre litterær enn «*Chakoo*». Fiksjonen viser seg i første rekke ved at Seierstad har valgt en allvitende fortellerstemme. Leseren får dermed tilgang til personenes indre tanker, men stort sett formidles bare personenes reaksjoner på det som skjer rundt dem. Sultan hersker som den tradisjonelle Pater Familias i «*Bokhandleren i Kabul*». Og historien om Sultan og de andre familiemedlemmene er strukturert slik at de på ulike vis manifesterer spenningsfelt mellom tradisjon og modernitet som landet befinner seg i. For eksempel hersker Sultan slik mennene alltid har gjort på hjemmebane, mens han opptrer som en moderne forretningsmann utenfor husets vegger. Gjennom sønnene til Sultan forteller Seierstad om hvordan de utsettes for modernitet når det gjelder moralske problemstillinger, der lydighet settes opp mot samvittighet. Men modernitet viser seg også i forlokkende fristelser som damer og alkohol.

Det tradisjonsbundne ved Afghanistan kommer tydeligst frem i fortellingene om kvinnene i familien. På en nyansert måte lærer vi hvilken status kvinnene har, hvordan giftermål arrangeres, hvor sentralt æresbegrepet står, hvordan kvinnene hadde det under Taliban, og den konkrete historien rundt bruken av burkha. Seierstad er eksepsjonelt dyktig til å få frem hvor komplekst det kulturelle bakteppet er for kvinnenes stilling, samtidig som historiene blir personlige gjennom bestemor Biba Gul, og døtrene Leila, Shakila og de andre av storfamiliens kvinner. Gjennom disse fortellingene lykkes Seierstad å vise hvordan den ekstremt rigide familiestrukturen rommer noe av kjernen til å forstå landets problemer med demokrati. Hun får også frem hvilken betydning historie og tradisjon har for det moderne begrepet menneskeverd. «*Bokhandleren i Kabul*» gir et uhyre interessant bilde av Afghanistan, mye fordi Seierstad har nedtonet de religiøse aspektene og lagt vekt på tradisjon og kultur.

ANMELDT AV

GRO JØRSTAD NILSEN