

Masteroppgave

*Bokhandleren i Kabul av Åsne Seierstad –
Folkeopplysning eller eksotisk reality-underholdning?*

Av

Helle Ingeborg Mellingen

Masteroppgaven er gjennomført som et ledd i utdanningen ved Universitetet i Agder og er godkjent som sådan. Denne godkjenningen innebærer ikke at universitetet innestår for de metoder som er anvendt og de konklusjoner som er trukket.

Veileder: Unni Langås

Universitetet i Agder, Kristiansand

Dato 15. oktober 2007

Først og fremst vil jeg rette en stor takk til min veileder professor Unni Langås, som inspirerte meg til å velge en oppgave innenfor litteraturfeltet, og som ga meg et nytt syn på litteraturforskning. Takk for gode og konstruktive innspill underveis og for en ærlighet jeg setter stor pris på.

Jeg er også svært takknemlig for å ha blitt inkludert i forskningsprosjektet Forskjellige familier under Unni Langås' ledelse. Takk til Melissa Gjelstad, Bjarne Markussen, Agnes-Margrethe Bjorvand og Åse Rostvåg. Hver enkelt av dere har bidratt med gode spørsmål, kommentarer og synspunkter. Jeg har satt stor pris på all oppmuntring og støtte.

Jeg må til slutt få takke I.amanuensis Elise Seip Tønnesen for gode innspill til kapitlet om reality-estetikken.

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	6
INNLEDNING	7
ANALYSE AV PARATEKSTEN OG DISKUSJON AV LESERKONTRAKTEN	9
Selvbiografisk pakt og kontrakt med leseren	9
Selvbiografisk og referensiell pakt.....	9
Pakt eller kontrakt?.....	11
Paratekstanalyse	12
Forfatternavn	12
Tittelen	13
Epigrafer.....	16
Forordet	18
Etterordet.....	21
Konklusjon	21
Dobbelkontrakten.....	22
Forfatteren tilbake i verket – dobbelkontrakten som mediestrategi?	22
Fiksjon eller løgn? Tolkninger av kontraktbegrepet.	23
Dobbelkontrakt eller forfalsket virkelighetskontrakt?	25
Konklusjon	26
NARRATOLOGISK ANALYSE	27
Avgrensning og problemstilling.....	27
Ulike teksttyper	27
Narratologi som metode	28
Tekstens nivåer.....	28
Teksten alene.....	29
Analysekategorier.....	29
Flere fortellinger i én bok – noen hovedstrukturer.....	30
Shakilas forelskelse, forlovelse og bryllup	30
Mansurs feiltrinn og botsgang.....	31
Leilas frigjøringsforsøk	32
Konklusjon - hovedstrukturer.....	34
Rekkefølge: kronologi og tidslinjer.....	34
Tilbakeblikk og frampek	34
Fortellinger i fortellingen	37
Konklusjon	40
Hurtighet.....	40
Scene og referat	40
Ellipser	42
Frekvens	43
Repetitiv fortelling.....	44
Iterativ: En familie med fastlagte roller	44
Fortellingens modi – avstand og perspektiv.....	47
Forteller og perspektiv	48
Perspektiv og kjønn.....	49
Fortellerstemmen.....	55
Tilstedeværelse og fravær av forfatteren.....	55

Fortellingens tempus – ulike fortellerroller.....	56
Fortellerens ideologiske funksjon	58
Konklusjon	61
REPRESENTASJON OG MIMESIS: VIRKELIGHET OG LITTERÆR FORM.....	62
Teoretisk tilnærming og diskusjon.....	62
Litterær representasjon som utgangspunkt.....	62
Representasjon og illusjon	63
Forfatterens definisjonsmakt	63
Mimesis	65
Platons mimesisbegrep: bilder og avbilder	66
Cervantes' imitasjon – å oppheve skillet mellom virkelighet og fiksjon.....	68
Konklusjon	71
VIRKELIGHET OG VIRKELIGHETSEFFEKTER	71
Virkelighetseffekter og semiotisk analyse	71
Detaljer, mengder og mål	72
Kultureffekter	74
Språklige effekter som konnoterer islam	74
Engelske ord som markør for kulturinterferens	75
Readymades: ferdige tekster som underbygger virkelighetsaspektet	75
Selvmord og sang	76
Ingen adgang til himmelen.....	77
Poesi og bønn	78
Offentlig og privat virkelighet.....	80
En fortid preget av invasjonene	80
Khans historie og Afghanistans historie.....	81
Kvinnenes historie.....	83
Konklusjon	84
ENGASJEMENT OG FOLKEOPPLYSNING	85
Metode og teori	85
Skandinavisk dokumentarisme: kampen om sannheten.....	85
Tre kategorier virkelighetslitteratur	86
Sosialt engasjement og litteratur	87
Litterær sannhet?.....	88
Skildringen av den andre.....	90
Orientaleren som myte	91
Populærorientalisme?.....	95
Matriark og patriarkat.....	96
Arrangerte ekteskap.....	96
Kvinnene i samfunnet.....	98
Konklusjon	99
REALITY-ESTETIKKEN	100
Fjernsynets påvirkningskraft på hele kulturbildet.....	100
Fra fiksjon til virkelighet.....	101
Glokalisering – det lokale globaliseres	102
Doku-såpen: en kommersialisering av dokumentarformen	103
Sammenligning av produksjonsfasene	103
Estetiske likhetstrekk.....	108

Offentlig forvaltning av det private rom	113
Folkeopplysning og underholdning.....	117
Konklusjon	118
KONKLUSJON.....	119
LITTERATUR	120

Sammendrag

Helle Ingeborg Mellingen

Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul* –
Folkeopplysning eller eksotisk reality-underholdning?

Mastergradsoppgave ved institutt for nordisk språk og litteratur
Universitetet i Agder
høst 2007.

Presentasjon

Denne mastergradsoppgaven undersøker problemstillinger knyttet til litterær framstilling av virkelige personer og hendelser. Den analyserer Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul*, som er tungt markedsført som en skjønnlitterær bok hvor ”alt er sant”. Både etiske og estetiske problemstillinger knyttet til kombinasjonen litterær form og innhold hentet fra virkeligheten, har vært utgangspunkt for oppgaven.

Opplegg

Jeg har valgt *Bokhandleren i Kabul* som primærlitteratur og undersøkelsesgrunnlag fordi så vidt jeg vet er den eneste lengre litterære norske teksten hvor forfatteren lover at innholdet er helt og holdent sant, og benekter noen form for fiksjon. Med utgangspunkt i problemstillingen har jeg gjennomført en analyse av bokas paratekst og en narratologisk analyse av teksten som grunnlag for videre analyser. Deretter har jeg formulert delproblemstillinger som har ledet meg til ulike teoretiske utgangspunkt. Oppgaven har et tematisk preg, og hvert kapittel består av en selvstendig analyse knyttet til hovedproblemstillingen.

Gjennomføring

Første del av oppgaven er en analyse av paratekst og leserkontrakt, hvor jeg konkluderer med at forfatteren inngår en virkelighetskontrakt med leseren. Så analyserer jeg selve teksten som utgjør *Bokhandleren i Kabul* ved hjelp av Genettes narratologiske metode. Deretter diskuterer jeg de klassiske begrepene representasjon og mimesis med utgangspunkt i tekster av Prendergast og Melberg. Det sentrale spørsmålet i dette kapitlet er hvorvidt virkelighet kan skildres litterært uten at formen påvirker innholdet. Roland Barthes’ begrep virkelighetseffekt er utgangspunkt for det fjerde kapitlet, hvor jeg undersøker hvilke litterære virkemidler som tas i bruk for å vise at det er virkelighet som skildres. I det neste kapitlet spør jeg hva Seierstads engasjement i de menneskene hun skriver om, gjør med teksten. Til slutt undersøker jeg om denne litterære formen har likhetstrekk med ulike former framstillinger av virkelighet på tv.

Resultat

Jeg har funnet at den litterære formen har preget virkelighetsskildringen, også når det gjelder valg av tema. Analysene mine viser ofte at Seierstad offentliggjør en privat virkelighet som personene ikke ønsket offentliggjort. Seierstads uttalte engasjement og sterke synspunkt gjør at det nødvendigvis er en subjektiv skildring. Fortellerens blikk og ordvalg viser dette tydelig. Virkelighetsskildringen preges også av svært intime detaljer, på samme måte som dokumentarene på TV ofte gjør. Samtidig er boka rik på forklaringer, beskrivelser og ”kultureffekter”, som understreker forskjellene mellom afghansk og norsk/vestlig virkelighet.

Innledning

Utgangspunktet for denne oppgaven har vært en tendens i samtidslitteraturen som jeg velger å kalle "virkelighetslitteratur". Bruk av private erfaringer på en mer direkte måte i romaner har vært mye diskutert i litteraturdebatten. Forut for arbeidet med masteroppgaven, skrev jeg en semesteroppgave om Frobenius' *Teori og praksis*. Frobenius blander virkelighet og fiksjon fritt og spiller på ulike leserkontrakter. Da jeg skulle velge tema for masteroppgaven, ønsket jeg å jobbe videre med problematikken virkelighet/fiksjon i skjønnlitteratur. Valget falt raskt på Åsne Seierstads *Bokhandleren i Kabul*, fordi det foreligger en virkelighetskontrakt samtidig som boka har en litterær, narrativ form.

Den litterære debatten har hovedsakelig dreid seg om forfatteres bruk av egne og andres erfaringer i skjønnlitteraturen, og har dreid rundt to akser: den estetiske og den etiske. Førstnevnte stiller spørsmål ved om forfatterne klarer å løfte private erfaringer til god litteratur. Etisk stilles det spørsmål ved hvorvidt forfattere har rett til å bruke andre menneskers karaktertrekk, egenskaper eller på annen måte deres identitet i egne litterære produksjoner.¹

Begge disse problemstillingene har vært mye diskutert i media også når det gjelder *Bokhandleren i Kabul*. Jeg har imidlertid valgt å ikke trekke inn denne mediedebatten i min oppgave. Både fordi jeg har ønsket å jobbe ut fra et mer litteraturteoretisk perspektiv, og fordi jeg heller vil bruke den begrensede tiden og plassen i oppgaven min på å gjøre selvstendige analyser. Jeg har valgt ut problemstillinger av både estetisk og etisk karakter, de henger ofte nøye sammen. Jeg har forsøkt å balansere diskusjonen så godt det lar seg gjøre, uavhengig av de sterke synspunktene som har vært fremmet i offentlig debatt om denne boka. Undertittelen til oppgaven, *Folkeopplysning eller eksotisk reality-underholdning?*, er allikevel en spissformulering som reflekterer de ytterpunktene jeg beveger meg mellom.

Hovedproblemstillingen min dreier rundt sannhetsbegrepet som forfatteren gjør bruk av for å beskrive boka. Kan den litterære formen Seierstad har valgt kombineres med en historie som gjør krav på å være sann, hvor hver detalj som skildres skal være hentet fra virkeligheten? Og hva gjør dette sannhetskravet med tekstens form og språk? Det er vanskelig å se *Bokhandleren i Kabul* som en typisk representant for norsk virkelighetslitteratur (hvis det fins noe slikt) fordi den beskriver en annen virkelighet enn den norske lesere kjenner til. Samtidig gjør nettopp dette boka mer interessant i mitt perspektiv. Det reiser nok et spørsmål:

kan en skjønnlitterær bok gjøre leseren fortrolig med en ukjent virkelighet? Og hvilke virkemidler fordrer dette?

Oppgaven er bygget opp over selvstendige kapitler som hver drøfter én problemstilling innenfor oppgavens tema. Det er allikevel en progresjon i oppgaven. I de to første kapitlene fins de fleste tekstanalysene. Disse danner et grunnlag for å diskutere problemstillingen virkelighetslitteratur fra ulike perspektiv, og med utgangspunkt i ulike teorier. Jeg beveger meg også fra mer tradisjonelle litteraturvitenskaplige spørsmål til mer tverrfaglige problemstillinger. Jeg henter inspirasjon fra både medievitenskap og til en viss grad sosiologi for å kunne forklare og utforske begrepet virkelighetslitteratur så vidt som mulig.

Jeg har valgt å begynne med en analyse av parateksten, for å kunne diskutere den leserkontrakten Seierstad byr leseren. Fordi forfatteren opererer med en utvetydig virkelighetskontrakt, er dette særlig viktig for mitt analyseperspektiv gjennom oppgaven. Så har jeg analysert teksten narratologisk. En uttømmende narratologisk analyse ville i seg selv kreve flere sider enn denne oppgaven er normert til, og jeg har måttet nøye med eksempler på viktige trekk ved Seierstads fortelleteknikk. Allerede i denne analysen møter jeg på etiske problemstillinger. Så har jeg valgt å diskutere teksten som representasjon, og er særlig opptatt av hvilke definisjonsmakt forfatteren tilegner seg ved å skildre en virkelig families historie i litterær form. Denne definisjonsmakten underbygges av en rekke virkemidler som bidrar til å gi fortellingen en realistisk form, og som markerer kulturforskjellene mellom leserens og familiens levemåte og tradisjoner. Disse virkemidlene beskriver jeg i kapitlet om virkelighet og virkelighetseffekter. Seierstads engasjement i og for den familien hun har valgt ut, og ikke minst kvinnene i familien, er svært relevant for hvordan de forskjellige familiemedlemmene framstilles. Her vil jeg først se hvordan Seierstads engasjerte forfatterskap skriver seg inn i en skandinavisk dokumentartradisjon, før jeg diskuterer hennes framstilling av afghanske forhold i perspektiv av Saids begrep *orientalisme*. Til slutt undersøker jeg en av mine første innskytninger etter å ha lest *Bokhandleren i Kabul* i et virkelighetsperspektiv: bokas likhetstrekk med virkelighets-tv, og særskilt doku-såpene.

¹ Den såkalte "tekoppdebatten" mellom Hanne Ørstavik og Solveig Østrem og diskusjonene rundt Rykinn som oppvekststed i kjølvannet av Nicolaj Frobenius' *Teori og Praksis* er typiske eksempler.

Analyse av parateksten og diskusjon av leserkontrakten

Før jeg i neste kapittel gjør en grundig narratologisk analyse av teksten som utgjør *Bokhandleren i Kabul*, vil jeg se på all informasjonen som gis i den tekstinterne parateksten som omkranser teksten. Av ulike grunner er parateksten spesielt viktig i denne boka, særlig for den problemstillingen jeg vil diskutere: Forholdet mellom faktisk stoff og fiksjons form. Særlig vil jeg se på hvilken leserkontrakt forfatteren legger til grunn for boka si, og ved hjelp av paratekstanalysen prøve å definere og problematisere den leserkontrakten som foreslås i parateksten til *Bokhandleren i Kabul*.

Jeg har valgt å diskutere begrepet leserkontrakt før jeg gjennomgår de ulike paratekstene i *Bokhandleren i Kabul*, fordi jeg mener paratekstanalysen bare gir fullgod mening dersom man har en bevissthet om kontrakten forfatteren inngår med leseren. De franske strukturalistene Julien Lejeune og Gérard Genette har ved sin forskning på selvbiografi og andre litterære virkelighetsframstillinger, utviklet og definert begrepet leserkontrakt. De har også vist at leserens forventninger til en bok skapes i parateksten, og er sentrale for denne analysen. Et av de nyere bidragene til diskusjonen om leserkontrakt, er Poul Behrendts bok *Dobbelkontrakten*. En eventuell dobbelkontrakt må sees i lys av tekstekstern paratekst, og dette vil jeg ta for meg og diskutere senere i dette kapitlet.

Selvbiografisk pakt og kontrakt med leseren

For å kunne diskutere leserkontrakter, må en akseptere at forfatteren (og forlaget) kan legge føringer for tolkningen av et verk. Philippe Lejeune, som er en av de fremste forskerne på selvbiografisk litteratur, interesserer seg for skillet mellom biografi, selvbiografi og roman. Fordi skjønnlitterær virkelighetsframstilling ofte sammenfaller med biografien eller selvbiografien, søker Lejeune blant annet å definere hvilke elementer som peker mot fiksjon og hvilke som peker mot virkelighet. I flere korte essays samlet i *Le pacte autobiographique* fra 1975 reflekterer han over mulige definisjoner for selvbiografien, og forsøker å finne formelle kriterier for det han kaller den selvbiografiske pakten.

Selvbiografisk og referensiell pakt

Lejeune tar i utgangspunktet for seg ulike forhold mellom forfatter, forteller og hovedperson, men også ulike elementer i parateksten (blant annet undertittel). Hovedkriteriet han mener å avdekke for selvbiografien, er sammenfall mellom hovedpersonens og forfatterens navn.² Det viktigste argumentet for dette kriteriet ligger i forskjellen mellom identitet og likhet. I en

selvbiografi er personen en litterær skildring av forfatteren slik hun oppfatter seg selv og sitt liv. Personen i boken og forfatteren har altså samme identitet, mens personer i virkelighetsnær fiksjon kan ligne forfatteren uten at det kan sies å være samme person. Denne identiteten er ikke et spørsmål om hvorvidt alle opplysninger i boken samsvarer med virkeligheten, men snarere om forfatterintensjonen. Lejeune går så langt som å si at dersom det fins feil i en selvbiografi, er ikke disse å regne som fiksjon, men som løgn:

”Nom du personnage = nom de l’auteur. Ce seul fait exclut la possibilité de fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l’ordre du mensonge”³

Så store konsekvenser får den pakten Lejeune mener forfatteren inngår med leseren. Dette synet er også åpenbart videreført av kritikere og presse. Dette vil jeg gå mer inn på når jeg diskuterer dobbeltkontrakten.

I forlengelsen av den selvbiografiske pakten, peker Lejeune på andre mulige pakter. Det fins en pakt for romaner, som står i motsetning til den selvbiografiske ved at eventuelle likhetstrekk med forfatteren ikke kan være annet enn likhetstrekk. Romanpakten tilsier at teksten er fiksjon. På den andre siden fins en referensiell pakt, som ligger til grunn for all prosa med referanse til virkelige hendelser. Ved å inngå en referensiell pakt, hevder forfatteren at teksten bringer informasjon om en virkelighet utenfor teksten. Den referensielle pakten favner langt videre enn den selvbiografiske, ved at alt stoff som er objektivt etterprøvbart kan inngå i en slik pakt, mens en selvbiografis særegenhet ligger i forfatterens subjektive virkelighetsoppfatning.

Lejeunes identitetsbegrep er allikevel vanskelig å overføre til det han kaller den referensielle pakten. Lejeune deler inn ulike teksttyper etter forhold til virkelighet og fiksjon, og denne pakten svarer til ”den historiske fortellingen” (”le récit historique”). Dette er fortellinger som beskriver virkelige personer og hendelse, men hvor forfatteren ikke er en av personene i boka. Hvilke konsekvenser får dette for identitetskoblingen til Lejeune? Koblingen er helt nødvendig for den selvbiografiske pakten, men er den mulig for den utvidete virkelighetskontrakten Lejeune kaller referensiell pakt? Spørsmålsstillingen er sentral for tolkningen av *Bokhandleren i Kabul*, i den grad boka gir nære portretter av virkelige mennesker. Er disse personskildringene basert på identitet eller likhet? Fiksjon eller

² Lejeune 1975/1996 : 22, 26, 27, 33

virkelighet? Eventuelt kan man si at identitetskoblingen i andre referensielle pakter kun er relevant for forholdet mellom forfatter og forteller. Genette viderefører Lejeunes teori i sin bok *Fiction et Diction*, hvor han peker på denne likhetsrelasjonen mellom forfatter og forteller som et kriterium for den faktuelle fortellingen.

Det er dermed ikke tydelig definert hvilken virkelighet den referensielle pakten henviser til. Lover forfatteren ganske enkelt å gi en ærlig skildring av en subjektiv virkelighet, forfatterens oppfatning av hendelser og personer? Eller lover hun en objektiv virkelighetsskildring, hvor ikke bare forfatter og forteller er bundet sammen av én identitet, men hvor også hver av personene i fortellingen deler identitet med en virkelig person?

Pakt eller kontrakt?

Lejeune opererer også med to parallelle begreper, pakt og kontrakt, som brukes i ulike essays. Det går ikke helt tydelig fram hva som er forskjellen på pakten og kontrakten. Imidlertid forkaster Lejeune delvis det arbeidet han selv har gjort i første del, hvor han snakket om to ulike, men symmetriske pakter: den selvbiografiske og den ”romaneske”, som skulle bygge på enkle, formelle kriterier. I essayet ”Contrat de lecture” (leserkontrakt) ramser han svært summarisk opp svakhetene ved arbeidet, men mener at det viktigste han har oppnådd med disse essayene er ”å stille spørsmål ved posisjonene til *forfatteren og leseren*”⁴

Fordi han ikke makter å fylle begrepet ”selvbiografisk pakt” med klare kriterier på et strukturelt nivå, velger Lejeune heller å benytte seg av begrepet leserkontrakt. Denne kontrakten er implisitt, sier han, og en hvilken som helst leser erfarer den i kontakt med en ny bok. Kontrakten bunner verken i en intern analyse av teksten (det ble slått fast allerede i de innledende essayene), men heller ikke i et forhold mellom det utenom-tekstlige (”le hors-texte”) og teksten, slik han forsøkte å analysere seg fram til.

Kontrakten er derimot fundert i en analyse av hele publikasjonen, ikke i hovedteksten som sådan, sier Lejeune. Mer spesifikt kan kontrakten leses fram fra enkelte små tekstbolker som legger føringer for hele lesningen. Spesielt peker Lejeune på forfatternavn, tittel og undertittel, tilhørighet i en serie, forlag og forord, som eksempler på ulike koder som sammen etablerer en kontrakt for hvordan teksten skal leses⁵. Disse føringene har variert i historien sier Lejeune, som bevis for at disse elementene må betraktes nettopp som koder, og ikke som

³ Lejeune, 1975, s. 30: *Karakterens navn = personens navn*. Dette ene faktum utelukker muligheten for fiksjon. Selv om fortellingen, historisk sett, er totalt feil, er det i form av løgn.

⁴ Lejeune 1975/1996 s. 44 – min oversettelse, forfatterens uthevninger.

⁵ Lejeune 1975:45

naturlige eller universelle elementer i en bok. Senere har disse elementene eller kodene fått en egen term: ”parateksten”.

I biografianalysene som følger den teoretiske delen av *Le pacte autobiographique*, er det ikke gjort noen paratekstanalyser, til tross for den innsikten Lejeune kommer til i det siste essayet. Derimot har Gérard Genette tatt opp denne tanken i en egen bok om paratekst, eller terskeltekster som han har valgt å kalle disse inngangsportene til teksten.

Paratekstanalyse

Slik jeg ser det, er det altså avgjørende hvilke signaler forfatter og forlag sender ut. Jeg er sterkt uenig med dem som mener at teksten skaper mening i seg selv. Man kan ikke unngå å være farget av parateksten når man tolker et litterært verk. Et verk består, slik jeg ser det, av både hovedtekst og paratekst, som til sammen danner en helhet jeg som leser forholder meg til. Parateksten er leserens første møte med verket, og derfor har jeg valgt å begynne med denne analysen før jeg kommer hovedteksten i neste kapittel. Jeg tror nemlig at det er viktig å ha dette med seg som forkunnskap for å kunne kommentere verket. Vi skal se at *Bokhandleren i Kabul* består av mange slike terskelementer, som til sammen danner en ramme for den videre fortolkningen.

Jeg vil i hovedsak støtte meg til Gérard Genettes verk om paratekst: *Seuils*, som kan oversettes med *Terskler*. Dette verket tar for seg både tekstintern og tekstekstern paratekst (peritekst og epitekst i Genettes begrepssystem). Min analyse vil dog begrense seg til den tekstinterne, altså periteksten, og særlig til forfatternavn, titler epigrafer, for- og etterord. Alle disse små tekstbrokkene er med på å danne et bilde av hovedteksten. Interne paratekster kan endres i ulike utgaver, min analyse er gjort med utgangspunkt i førsteutgaven fra 2002.

Forfatternavn

Forfatternavnet er en av de første opplysninger vi forholder oss til i møtet med en bok. Forfatteren kan være kjent eller ukjent, ha tidligere utgivelser bak seg, eller navnet kan på andre måter si noe om stemmen bak ei bok. Men det er ikke alltid slik at forfatteren velger å sette navnet sitt på forside og tittelbladet. Hun kan også velge å skrive under pseudonym eller å være anonym. Selv om de to siste alternativene framstår som mer markerte, er det uansett et valg forfatteren tar, og for å understreke dette, foreslår Genette termen ”onymat” for forfatter som utgir bøker under eget navn.

Åsne Seierstad utgir *Bokhandleren i Kabul* under eget navn, og identifiserer dermed seg selv som forfatter av boka. Dette er interessant med tanke på at hun anonymiserer personene i boka, men ikke minst med tanke på at hun allerede har markert seg blant

potensielle lesere som NRK-korrespondent og skribent i Dagbladet i forbindelse med krigen i Afghanistan. Navnet på tittelbladet indikerer allerede at forfatteren besitter en viss autoritet hva gjelder skildringen av Afghanistan. De fleste potensielle lesere har sett tv-reportasjer hvor Åsne Seierstad rapporterer fra krigshendelser i Kabul eller andre steder i landet, og har lest reportasjer fra de norske dagsavisene med hennes navn og bilde til. Seierstad har også tidligere utgitt boken *Serbia. Med ryggen mot verden*, og selv om denne fikk langt mindre oppmerksomhet, er den med på å underbygge bildet av Åsne Seierstad som seriøs journalist og skribent, med en levende interesse for andre folkeslag og kulturer.

Videre er navnet hennes en indikasjon på kjønn. Vi registrerer automatisk at *Bokhandleren i Kabul* er skrevet av en kvinne. Det kan regnes som sannsynlig at teksten får et noe annet perspektiv enn om en mann hadde skrevet den. Vi skal senere se at forfatterens kjønn også har hatt betydning for innsamling av materiale til boka, slik at hun videreformidler erfaringer en mannlig forfatter ikke ville kunnet tilegne seg på samme måte.

Til slutt merker vi oss at forfatterens navn også avslører at hun er etnisk norsk. Både fornavnet og etternavnet hennes er typisk norske, eller i det minste nordiske. Nasjonalitet er nødvendigvis også relevant i beskrivelsen av en annen kultur, og navnet som kulturelt symbol er dermed ikke uten betydning.

Ut fra forfatternavnet som figurer på bokryggen, forsiden og tittelbladet, har leseren altså allerede en mengde forventinger til stoffet: det er skrevet av en norsk kvinne, men ikke hvilken som helst norsk kvinne, etter som svært mange allerede før utgivelsen av denne boka forbandt Åsne Seierstad med reportasjer fra Afghanistan i ulike formater.

Tittelen

Sammen med forfatternavnet er tittelen det første en potensiell leser støter på, og denne informasjonen når også et mye bredere publikum enn de som faktisk leser boka. En tittel har i hovedsak tre funksjoner, men som alltid må sees i forhold til hverandre: først og fremst er tittelen et navn som gjør at teksten kan identifiseres og diskuteres. Slik sett kunne en bok fått et hvilket som helst navn, bare den heter noe. Det finnes eksempler på romaner hvis tittel ikke har noe med innholdet å gjøre, særlig blant eksperimentelle forfattere på 50- og 60-tallet. Vanligvis peker imidlertid en teksts tittel mot innholdet (andre funksjon), og den gjør det på en måte som skal få leseren interessert.

En tittel kan henvise til innhold (tematisk tittel i Genettes terminologi) eller til form (rematisk tittel) Tittelen kan også ha flere ledd, ofte ett som peker på tema, og ett som peker på sjanger eller form. I den franske tradisjonen Genette hovedsakelig forholder seg til, er det

heller ikke uvanlig med flerleddete titler, som krever en mer detaljert terminologi: I tillegg til hovedtittelen skiller han mellom en undertittel, som oftest tematisk, og generisk tittel, som henviser til sjangervalg.

I vårt tilfelle er tittelen todelt. Selv om den hovedsakelig er kjent under hovedtittelen *Bokhandleren i Kabul*, bærer den også en undertittel: *Et familiedrama*. Undertittelen er imidlertid utelatt på det første av to tittelblader og på bokryggen. Sistnevnte utelatelse kan en anta at er plassmessig begrunnet, mens utelatelsen på det første tittelbladet signaliserer at denne tittelen ikke ilegges like mye vekt som hovedtittelen. Vi skal likevel se at undertittelen er vel så viktig som hovedtittelen for å beskrive boka hva gjelder både innhold og sjanger. Det er ikke uten videre gitt om dette er en tematisk undertittel eller en generisk tittel. Forholdet mellom denne og hovedtittelen fortjener en diskusjon som kan belyse fortolkningsrammen for teksten, men først vil jeg analysere hovedtittelen som innfallsport for teksten.

Hovedtittelen: *Bokhandleren i Kabul*

Tittelen er tematisk, det vil si at den peker på et element fra tekstens handling. I dette tilfellet representeres tema ved en av hodepersonene, som betegnes ved sitt yrke og sin geografiske tilhørighet. Bruk av bestemt form, *Bokhandleren*, framfor *En bokhandler* (det er rimelig å anta at det finnes flere bokhandlere i Kabul), tolker jeg først og fremst som et tegn på intimitet, det er *denne* bokhandleren vi skal bli inngående kjent med. Men *Bokhandleren i Kabul* har også konnotasjoner til en rekke andre litterære titler, både fra romaner og skuespill.

I Genettes gjennomgang av titlers ulike funksjoner, minner han om to forskjellige tradisjoner innenfor dramatisk diktning. I tragediene, både innenfor den antikke greske kulturen og nyere diktning, er det navnet til protagonisten som blir stående som tittel; *Elektra*, *Antigone* og *Ødipus* kan stå som eksempler. I komedier, derimot, er det svært ofte hovedpersonens tittel eller type som gir stykket sin tittel. Som eksempler kan vi nevne Molières *Den gjerrige*, *Misantropen* osv., eller *Barbereren fra Sevilla* av Beaumarchais. Om vi går til den norske tradisjonen for titler, er det nok vanligst med titler som spiller på navn framfor profesjon, Ibsens *Byggmester Solness* er blant få eksempler på at også protagonistens yrke er med i tittelen. Valget av tittelen *Bokhandleren i Kabul* kan altså leses som en indikasjon på en komedie, hvor bokhandleren er den komiske figuren. Analysen av undertittelen *Et familiedrama* vil gå nærmere inn på konnotasjoner i retning av dramatisk diktning.

De reelle personene som beskrives i boka har til en viss grad blitt anonymisert ved at de betegnes med fiktive navn. Å bruke bokhandlerens reelle navn i tittelen var dermed

utelukket. Ved å bruke faktiske personalia, yrke og bosted, i tittelen i stedet for personnavn, omgås på mange måter denne problemstillingen. Bruken av et oppdiktet navn i tittelen ville spilt på de fiktive elementene i teksten, mens tittelen *Bokhandleren i Kabul* bidrar snarere til å minne oss om de faktuelle, og ligger nærmere en identifisering av hovedpersonen enn om det fiktive *Sultan Khan* ble valgt.

Men den tematiske tittelen presenterer ikke bare en hovedperson, den sier også noe om innholdet i boka. Om vi altså bare leser hovedtittelen, som boka hovedsakelig har blitt presentert med, forventer publikum at bokas tematikk skal dreie seg om det å være bokhandler i Kabul. Referansen til hovedstaden i Afghanistan gir en mengde assosiasjoner etter at angrepene den 11. september 2001 satt søkelyset på terrororganisasjonen Al-Quida, og videre på Taliban-regimet i Afghanistan. Verden har altså nettopp fått en fornyet interesse for dette folkets skjebne, og tittelen lover leseren mer informasjon om emnet.

Valget av nettopp en bokhandler som hovedperson, spiller på temaer som kultur og kulturelle ytringer, men også på problemstillinger rundt ytringsfrihetens kår under et islamistisk diktatur. Hovedtittelen vekker er altså mange forventninger til bokas tema.

Undertittelen: Et familiedrama

Denne undertittelen kommenter hovedtittelen på flere plan, og viser at også andre temaer enn de jeg nevnte i forrige avsnitt, vil bli behandlet i boka. I utgangspunktet er det en generisk tittel: drama er en sjanger vi kjenner først og fremst fra teateret, og som har blitt videreført til film- og fjernsynsformatet. I overført betydning benyttes drama også som betegnelse på romaner hvor nettopp familiebånd er et sentralt tema.

Undertittelen modifierer hovedtittelen både generisk og tematisk. For om tittelen *Bokhandleren i Kabul* sier noe om hvilket bokprosjekt som var utgangspunkt for Seierstads arbeid, sier *Et familiedrama* mye om hvilken bok hun faktisk har skrevet. Mens hovedtittelen peker mot én hovedperson, og legger vekt på vedkommendes yrkesliv, demper undertittelen dette fokuset og peker i en annen retning: boka skal ikke i hovedsak skal handle om bokhandleren, men om hans familie og den private sfære.

Bokmålsordboka oppgir ”familiedrama” som eksempel på bruk av ordet ”drama” i betydningen ”rystende hending”. Ved å velge ”drama” framfor ”historie” eller ”krønike”, lover hun også en form for konflikt innad i familien. Familiekonflikter skal vise seg å være et hovedtema i boka.

Generisk sett, kan undertittelen *et familiedrama* peke i flere retninger. Den opprinnelige betydningen er drama for scenen, ofte defineres dramaet som teksten som ligger

til grunn for oppføringer av et stykke, og som er gjenstand for litterær analyse.⁶ Denne definisjonen av drama ligger nok lengst vekk fra dette familiedramaet, selv om vi så at også hovedtittelen kanskje spiller på komedietitler og ”dramas bourgeois”. Også romaner kan betegnes som dramaer av ulik art, som for eksempel familiedramaet, hvor altså konflikter mellom familiemedlemmer står sentralt i handlingen. Innenfor tv- og filmtradisjonen brukes også dramabegrepet flittig. Sammen med action og komedie er det en hovedsjanger for spillefilmer, og sier noe om filmens innhold. Fra tv kjenner vi dramaserier og doku-dramaet blant annet. Felles for disse formatene er at de er handlingsmettede og at de svært ofte spiller på følelser. I en britisk antologi om doku-dramaet, problematiserer John Corner bruken av betegnelsen drama for et dokumentarisk prosjekt:

”The term *drama* can be applied in two rather different ways to documentary material, even if both ways are finally related. First of all, it can be used to indicate the exciting, intensive character of an event; and secondly, it can be used to indicate enactment (professional or otherwise, rehearsed or not) in front of the camera. The two usages are often in an awkward position with one another in everyday speech and in television. (E.g. dramatic reconstruction is often used to give a journalistic report more “dramatic” character; our ideas of what is a “dramatic” event owe a good deal to film and television fiction.)⁷

Dermed er bruken av uttrykket drama tvetydig. Peker undertittelen hovedsakelig på konfliktene og spenningsnivået i handlingen, eller antyder tittelen også en viss iscenesettelse av personene som dokumenteres? Og har Seierstad bevisst spilt på de dramatiske sidene ved familien for å gi boka en mer dramatisk karakter?

Konflikt ser det også ut til å være mellom hovedtittel og undertittel. For mens hovedtittelen peker på én hovedperson, karakterisert ved sin profesjon og sin hjemby, en bokhandlers forhold til det trykte ord og til Kabuls skjebne, visker undertittelen oss i øret at dette allikevel er underordnet, at det er privatlivet til bokhandleren som er mest interessant.

Epigrafer

En epigraf er et lite sitat direkte forut for teksten som fyller ulike funksjoner: Genette nevner fire mulige i sin gjennomgang: Epigrafen kan stå som en kommentar til tittelen eller til teksten, det er de mest åpenlyse funksjonene, men det finnes også andre. Valget av sitatet kan

⁶ Platz-Waury 2001? : 12

⁷ Corner in Rosenthal (red.) 1999: 35

peke mot forfatteren som siteres, i beundring eller for å skrive sin egen tekst inn i en tradisjon. Til sist, sier Genette, står epigrafen der ofte nettopp i kraft av å være en epigraf, som et intellektuelt koketteri uten en dypere mening.

Seierstad har to epigrafer i sin bok, en for selve fortellingen, og en som introduserer etterordet. De fyller to forskjellige funksjoner, og begge fortjener en kommentar. Jeg begynner med den første. På en egen side mellom forordet og første kapittel står følgende:

Migozarad!

[Det går over]

Graffiti på et tehus i Kabul

Seierstad har altså ikke valgt et sitat fra en kjent forfatter som kommentar. Epigrafen kan vanskelig leses som en direkte kommentar til tittelen, men heller som en kommentar til teksten som leseren er på vei inn i. I stedet for å sitere en beundret forfatter, har valgt altså falt på en anonym graffiti på en vegg i Kabul. Den siteres først på originalspråket, før en oversettelse refererer meningsinnholdet i den korte teksten. Der forfatternavnet normalt ville stått, finner vi en annen kildehenvisning som plasserer utsagnet og som sier noe om uttrykksformen.

Ved å velge en anonym graffiti fra Kabul som epigraf, plasserer Seierstad seg selv midt i byen hun skal skildre, blant menneskene hun beskriver. Om et forfattersitat som epigraf kommuniserer at forfatteren er belest og kultivert, kommuniserer graffiti fra Kabuls gater at Seierstad kjenner Kabul, at hun beundrer det folket som bor der og velger å sitere dem framfor en berømmhet. At sitatet står på originalspråket, og ikke kun som en oversettelse, er med på å forsterke dette inntrykket.

Men innholdet sier også noe annet. ”*Det går over*” uttrykker riktignok håp, men enda sterkere uttrykker det en misnøye med situasjonen som den er. Sitatet viser at Seierstad ønsker å problematisere hverdagen i Kabul, og at leseren ikke kan vente seg noen glansbildeframstilling av livet her. Kanskje kan sitatet også leses som et uttrykk for en slags medfølelse for enkelte av personene som beskrives. Uansett er dette en verdiladet kommentar som viser at forfatteren ikke stiller seg nøytral foran stoffet sitt.

Den andre epigrafen, som åpner etterordet, er av den mer klassiske typen. Her siterer Seierstad Tolstoi, med åpningslinjene fra *Anna Karenina*:

”Alle lykkelige familier ligner hverandre
Hver ulykkelige familie er ulykkelig på sin måte”

Sitatet fyller de fleste av de funksjoner Genette foreslo for epigrafen. Først og fremst kommenterer det bokas tittel, eller mer presist bokas undertittel, *Et familiedrama*. Samtidig kommenterer det teksten, både selve boka, men også etterordet som forteller oss hvordan det gikk med familien etter at forfatteren forlot dem. Samtidig er det med på å understreke forordet, hvor Seierstad peker på at familien ikke kan ses på som representativ for alle familier i Kabul. Hun har skildret én familie, som var ”ulykkelig på sin måte”.

Sitatet var i utgangspunktet åpningslinjene for en naturalistisk roman med en tragisk slutt (hovedpersonen begår selvmord). Når det nå er plassert helt i slutten av boka, er det med på å ta bort det håpet som den første epigrafen kunne uttrykke, og understreker heller det håpløse. Tolstois *Anna Karenina* ender tragisk, og selv om etterordet ikke beskriver et like tragisk utfall for noen av personene, kan vi lese epigrafen som et ”...og så levde de ulykkelige i alle sine dager.”

Samtidig viser epigrafen at forfatteren kjenner vår litterære kanon, og plasserer seg selv i en europeisk intellektuell elite, både ved å velge et sitat av Tolstoi, og ved å bruke epigrafens form. På denne måten nyanserer hun sitt første epigraf, den anonyme graffiti. Hun befinner seg altså med én fot i Kabul og én i Europa. Valget av nettopp en russisk forfatter etter at hun i boka beskriver den russiske okkupasjonen som roten til mange av Afghanistans problemer, og som en underliggende årsak til at Taliban kom til makten, virker mildt sagt lite gjennomtenkt.

Forordet

I en rammefortelling på drøye åtte sider om hvordan Åsne Seierstad først traff bokhandleren og så familien hans, beskriver forfatteren sitt prosjekt for boka, hvordan hun fikk ideen til boka, og hvordan hun samlet materiale til den. Hun legger også en del føringer for hvordan hun ønsker at boka skal leses, og legger grunnlaget for en kontrakt med leseren. Av denne grunn mener jeg at forordet er særdeles viktig for lesningen av *Bokhandleren i Kabul*.

Genette, i sin diskusjon av for- og etterord skrevet av forfatteren selv, viser at det finnes en rekke mulige funksjoner disse tekstene kan søke å fylle, jeg vil her bare gå diskutere de to hovedfunksjonene, men er inspirert av hele analysen. I korte trekk bruker forfattere i følge Genette, forord til å si noe om *hvorfor* eller om *hvordan* teksten skal leses.

Hvorfor lese boka?

Når publikum allerede har anskaffet boka og leser forordet, er det nokså sannsynlig at vedkommende også vil lese, eller i det minste kikke i boka. Forordet er en siste mulighet for forfatteren til å peke på hvorfor boka bør leses, en slags *captatio benevole*, i retorikkens ordelag. Det er ikke videre vanlig å bruke forordet til selvskryt, og derfor er det ulike variasjoner over hvorfor temaet for boken er lesverdig som tjener best til denne funksjonen.

Seierstad formidler en fascinasjon over temaet sitt, og ikke minst et lidenskapelig hat-kjærlighetsforhold til familien hun har satt som mål å skildre. Hun beskriver sitt første møte med ”den interessante bokhandleren” (s.9) og med familien, hvor kjønnsforskjellene slår henne med én gang: ”jeg la raskt merke til at kvinnene sa lite.” Forfatteren legger ikke skjul på at hun engasjerte seg følelsesmessig i familien, og at hun ønsker å videreformidle sitt engasjement til leseren:

”Vi hadde mange morsomme stunder, men jeg har sjelden vært så sint på noen som i familien Khan, jeg har sjelden kranglet så mye som der. Jeg har aldri hatt så lyst til å slå noen som der.”

Samtidig inviteres leseren til å interessere seg for familien på et annet plan: Etter beskrivelsen av sitt første møte med familien sier hun: ”Da jeg gikk derfra sa jeg til meg selv: Dette er Afghanistan.” Implisitt ligger det at leseren, ved å dele hennes interesse for denne familien, også vil få innsikt i afghansk kultur og levemåte. Det er altså her folkeopplysningsaspektet kommer inn, til tross for at hun senere i forordet legger vekt på at familien nettopp *ikke* er representativ (s.13-14) Mot slutten av forordet kommer aspektet tilbake, i det forfatteren skisserer den politiske konteksten for fortellingen sin: Taliban har nettopp blitt jaget, president Hamir Karzai forsøker å stake ut en ny kurs for landet, utenlandske soldater patruljerer gatene.

Seierstads gir altså en dobbelt begrunnelse for at leseren bør interessere seg for nettopp hennes bok: For det første er familien hun skriver om annerledes og engasjerende, ikke minst på det følelsesmessige plan. For det andre lover hun en beskrivelse av Afghanistan; et land som er svært aktuelt på nyhetene når boka gis ut, men som få allikevel vet noe mer om enn den informasjonen som gis i fjernsyn og aviser. Det aller sterkeste argumentet som framsettes for å tiltrekke lesere, ligger allikevel i historiens autentisitet. Forfatteren sier også mye om *hvordan* fortellingen skal leses, som implisitt argumenterer for *at* den bør leses.

Hvordan lese boka?

Det er nettopp de føringene som legges for leserens fortolkning av boka som etter mitt syn er det aller mest interessante i forordet. Rammefortellingen har en viktig funksjon: den peker på ektheten i historien hun skal fortelle. Ved å beskrive sine første møter med bokhandleren og familien hans, peker forfatteren på sin egen rolle i historien, og ikke minst insisterer hun på at hun henter stoffet sitt fra troverdige kilder:

”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. Når jeg skriver hva personene tenker eller føler, er det basert på det de har fortalt meg at de tenkte eller følte i den situasjonen som blir skildret.”

Ved disse setningene inngås en kontrakt med leseren om hvordan boka skal leses. Vi finner mange eksempler på forord hvor forfatteren bedyrer at personene og hendelsene i en bok er fiktive, både for å unngå rettslige konsekvenser, men også for at leseren skal forholde seg til verket som en fiksjon. Seierstad gjør det stikk motsatte: hun bedyrer at verket *ikke* er en fiksjon, og stiller seg som garantist for at den informasjonen hun videreformidler er faktisk. Vi må tro at dette er et bevisst valg, og at hun ved dette valget fastsetter en annen fortolkningsramme for verket enn om hun hadde utelatt forordet eller formulert det annerledes.

Forfatteren er også inne på at verkets faktuelle karakter kan reise etiske problemstillinger, men svarer på eventuelle innvendinger i forkant:

”Hele familien var innforstått med at jeg bodde hos dem for å skrive bok. Dersom det var noe de ikke ville jeg skulle skrive om, sa de ifra. Likevel har jeg valgt å anonymisere familien Khan og de andre personene jeg gjengir. Ingen ba meg om det, men jeg følte det var riktig”.

På denne måten mener forfatteren altså at personenes integritet og rettigheter er ivaretatt, og at leseren trygt kan lese seg gjennom alle deres hemmeligheter, uten etiske betenkeligheter.

I et annet verk om litterær analyse, *Fiction et diction* (1991), ser Genette på de fortellertekniske forskjellene mellom fiksjon og faktuelle tekster. I faktuelle tekster, som selvbiografier, biografier og historiske tekster, identifiserer forfatteren seg med fortelleren, selv om formen er litterær. I fiksjonen derimot, er fortellerstemmen en autonomstemme, som

ikke nødvendigvis er forenelig med forfatterens egen. Ved å karakterisere fortellingen som faktisk og selvopplevd, bindes forfatterstemme og fortellerstemme sammen. Denne bindingen fungerer selv om det ikke finnes noe *jeg* i hovedteksten. Forfatteren som var til stede som observatør og deltaker i de hendelsene som beskrives, er sentral i for- og etterord, men forsvinner på forunderlig vis fra hovedteksten. I forordet bindes allikevel forfatter og forteller sterkt sammen, slik at fortellerstemmen oppleves som forfatterens egen stemme i hovedteksten.

Bokhandleren i Kabul, skal altså, i følge forordet, leses som en autentisk og selvopplevd historie, en historie som forfatteren går god for. Den skal være en innfallspport til økt kunnskap om det afghanske samfunnet, samtidig som den skildrer menneskeskjebner som forfatteren engasjerer seg personlig i. Det er virkelighetsaspektet som framheves sterkest i forordet, og det er sannsynligvis også det som har suget så mange lesere inn i historien.

Etterordet

Etter å ha begrenset sin egen tilstedeværelse i hovedteksten til en fortellerstemme, er forfatteren tilbake i etterordet, som for å minne om sin egen rolle i boka en nettopp har lest ut. Etterordet forteller i korte ordelag om hvordan det gikk med familien etter at forfatteren forlot dem. Informasjonen har hun denne gang fra telefonsamtaler, blant annet med bokhandlerens sønn Mansur ”på en sprakete linje fra Kabul” (s.282).

På drøye to sider oppsummeres de viktigste temaene og hendelsene i boka. Forhold innad i familien er viktigst, men også bokhandlerens forretningsmessige anliggender og hans syn på den politiske utviklingen har fått sin plass. Etterordet minner oss om alle de forskjellige historiene vi har lest, men det sier også noe implisitt om hvorfor vi har lest dem. Interessen vår for hvordan det går med de ulike familiemedlemmene, svarer til det personlige engasjementet forfatteren annonserte i forordet.

Etterordet kan også sammenlignes med rulleteksten som ofte kommer etter filmer basert på ”sanne historier”, som forteller hvordan det gikk med personene i perioden etter historiens, eller filmens, tid. I den narratologiske analysen som følger, vil jeg vise at *Bokhandleren i Kabul* har flere likhetstrekk med ulike typer personlige dokumentarer og ”historier fra virkeligheten”.

Konklusjon

Parateksten formidler i korte trekk to aspekter ved boka. På den ene siden har forfatteren, en seriøs journalist med erfaring fra utenriksjournalistikk, et ønske om å formidle sin kunnskap om et folk, en kultur, en politisk virkelighet som er fjern fra vår egen hverdag. På den andre

siden er det et viktig poeng at historien som formidles er autentisk, og at forfatteren engasjerer seg personlig i den, og i de menneskene hun beskriver. Dette engasjementet forsøker hun også å viderefremme til leseren, både i for- og etterordet, men også, og hovedsakelig i selve fortellingen om bokhandleren i Kabul og familien hans.

Dobbelkontrakten

Paratekstanalysen min har altså dreid seg om hvilken leserkontrakt Seierstad innbyr til i *Bokhandleren i Kabul* – en virkelighetskontrakt hvor det ligger få, om noen forbehold; alt er sant. Allikevel har denne kontrakten vært omdiskutert og omstridt, og journalister så vel som kritikere har problematisert hvorvidt denne erklæringen om å skrive objektivt sant om så subjektive temaer lar seg forsvare. Seierstad har så langt ikke rikket ved det hun sier i forordet til *Bokhandleren i Kabul*, men vært tydelig på at det kun fins én leserkontrakt for boka.

Dobbelkontrakten defineres blant annet som et bevisst spill fra forfatterens side for å skape usikkerhet rundt virkelighet og fiksjon i en bok. Noe slikt spill har aldri foregått fra Åsne Seierstads side. Allikevel vil jeg diskutere muligheten for en dobbelkontrakt, fordi begrepet er så sentralt for litteratur i spenningsfeltet mellom fiksjon og virkelighet, og fordi det fins gode argumenter for at det ligger en form for dobbelkontrakt til grunn for denne boka selv om forfatteren hevder noe annet. Begrepet dobbelkontrakt omfatter altså tekstekstern paratekst, forfatterintervjuer og andre ytringer fra forfatter og forlag som påvirker tolkningen av boka i en annen retning enn den tekstinterne parateksten og teksten selv skulle tilsi.

Forfatteren tilbake i verket – dobbelkontrakten som mediestrategi?

Danske Poul Behrendts innførte begrepet ”doppelkontrakten” i en avisartikkel fra 1997.⁸ Han opplevde at begrepet fikk et langt videre innhold enn hva han selv hadde lagt i det, og ga i 2006 ut boka med navnet *Dobbelkontrakten* hvor han utdyper hva han selv legger i begrepet. Doppelkontrakten har utgangspunkt i leserkontrakten. Behrendts bidrag til debatten ligger i at leserkontrakter langt fra alltid er så entydige som teorien kan gi uttrykk for. Mange samtidsforfattere spiller bevisst på hvilke signaler de sender til leserne sine, både gjennom intern paratekst, som omslag og forord, og gjennom medieopptredener og uttalelser. Særlig er det forholdet mellom fiksjon og virkelighet i skjønnlitteratur Behrendt er opptatt av, og måten forfattere bevisst lar lesere og kritikere være usikre på om innholdet i romanene deres er ren fiksjon eller bygger på virkelige hendelser.

⁸ Artikkelen ”Med to hoveder” i Weekendavisen 1997

For Behrendt er det viktigste poenget med denne dobbeltkontrakten at forfatteren sender ut ulike signaler til publikum ved ulike anledninger, og at det er en forskyvning i tid mellom de ulike signalene. Han bruker blant annet forfatter Peter Høeg som eksempel. *De måske egnede* er en roman hvor hovedpersonen deler navn og fødselsdato og enkelte andre opplysninger med forfatteren. Ved utgivelsen satt derfor kritikere og lesere med inntrykket av at oppveksten til hovedpersonen Peter, var sammenfallende med forfatterens egen. Boka handler om et barn som flyttes fra institusjon til institusjon, og det refereres til flere episoder av overgrep mot barn på slike institusjoner. Derfor anså kritikere og lesere at det var av stor betydning at dette var virkelige hendelser. Senere avslørte Høeg at romanen var ren fiksjon, og at han selv hadde hatt en beskyttet og trygg oppvekst. De fleste av institusjonene viste seg også å være like fiktive som hovedpersonen i romanen. Dette er et klassisk eksempel på en dobbeltkontrakt slik Behrendt definerer den.

Undertittelen på Behrendts bok er ”en æstetisk nydannelse”, og peker på at Behrendt ser dette bevisste spillet fra forfatterens side som noe nytt innfor romansjangeren. Men undertittelen peker også på en tilsynelatende ny måte å forholde seg til romanene på. Verkene endrer mening etter hvilken kontrakt som gjelder, og dermed kan ikke Barthes’ mantra om forfatterens død eller Derridas erklæring om at det ikke fins noe utenfor teksten, lenger være gyldige. Ved å forholde seg til dobbeltkontraktene, og akseptere at forfatteren kan legge føringer for lesningen av eget verk og dertil oppheve disse føringene ved en senere anledning, har kritikerne gjenintrodusert forfatteren som betydningsbærende størrelse. Mediestrategier får altså betydning for hvordan et verk oppfattes, og kanskje også tolkes.

Bokhandleren i Kabul er langt fra noe klassisk eksempel på dobbeltkontrakten slik Poul Behrendt beskriver den. Åsne Seierstad inngår en virkelighetskontrakt med leseren som hun aldri forsøker å så tvil om, tvert imot insisterer hun på at kontrakten er autentisk hver gang hun blir stilt spørsmål om den. Allikevel er denne kontrakten svært omdiskutert, og andre har forsøkt å vise at den er inngått på falske premisser.

Fiksjon eller løgn? Tolkninger av kontraktbegrepet.

Philippe Lejeune hevdet som tidligere nevnt at en leserkontrakt er så bindende for lesningen av et verk, at i en virkelighetskontrakt er det ikke rom for fiksjon. All informasjon, alle beskrivelser som ikke stemmer overens med den virkeligheten boka refererer til, er derfor løgn. Dette synet bekreftes langt på vei av presse, kritikere og andre lesere. I en analyse av Peter Høegs *De måske egnede*, henviser Poul Behrendt til kritiker (og litteraturviter) Erik Skyum-Nielsen, som etter at Høeg har avslørt at virkelighetskontrakten for denne boka måtte

erstattes med en fiksjonskontrakt, avviser denne nye kontrakten. Biografien ”var ikke fiktion. Den var løgn.”⁹

Det underliggende spørsmålet her, er igjen hvorvidt forfatteren er ”død”, det vil si ikke har noe privilegert forhold til egen tekst etter at den er ferdig skrevet og utgitt. ”Det dreier seg om grunnleggelse av en førstegangslæsningens anti-teori”¹⁰, hevder Behrendt, og understreker at dobbeltkontrakten fordrer flere lesninger av samme verk, én for hver kontrakt som inngås. Dobbeltkontraktens tidsperspektiv, tidsspennet mellom inngåelsen av en kontrakt og en hel eller delvis opphevelse av den, tilsier at forfatteren fortsetter å styret verket og dets potensielle betydninger. Skyum-Nielsen mener implisitt at Høeg ikke kan gjøre dette. Verket er utgitt, og virkelighetskontrakten ble inngått internt i teksten (ved bruk av forfatterens navn, fødselsdato og foreldrenes navn nevnt som adoptivforeldre). Dermed kan ikke forfatteren, i følge Skyum-Nielsen (og for øvrig Lejeune), endre kontrakten i ettertid, men må derimot akseptere merkelappen ”løgner” når han avslører det han selv betegner som litterær fiksjon.

Forskjellen mellom begrepene løgn og fiksjon ligger strengt tatt ikke på denotasjonsnivået, begge begreper dekker noe som ikke er sant, det vil si har sin rot i virkeligheten. På konnotasjonsnivået er derimot forskjellen stor: Løgn er et negativt ladet ord, det ligger moralsk undertone bak. Fiksjon ikke har noen slik negativ undertone, men konnoterer derimot historiefortelling i alle former. Slik jeg ser det reduserer altså Skyum-Nielsen diskusjonen om dobbeltkontrakten til en diskusjon om forfattermoral. Det er ingen tvil om at det alltid vil reises etiske problemstillinger når en virkelighetskontrakt inngås, men å se på kontraktbegrepet i innen litteraturvitenskapen utelukkende som en moralsk rettesnor er etter mitt syn allikevel svært snevert. Mens én kritiker ser på dobbeltkontrakten som innrømmelse av løgn, ser en annen på den som invitasjon til flere lesninger av verket.

Høeg har åpenbart kalkulert med en dobbeltkontrakt, den er nærmest å regne for en del av verket. Dobbeltkontrakten åpner for flere tolkninger av historien, og oppfordrer til gjentatte lesninger. Dette er en del av den ”estetiske nydannelsen” Poul Behrendt påpeker i sin argumentasjon. Når jeg nå vil se mer spesifikt på *Bokhandleren i Kabul* og diskusjonen rundt den leserkontrakten forfatteren har inngått, er det svært vanskelig å se noen tilsvarende oppfordring til andre tolkninger når det stilles spørsmål ved virkelighetskontrakten.

⁹ Behrendt 2006: 258

¹⁰ Behrendt 2006: 31

Dobbeltkontrakt eller forfalsket virkelighetskontrakt?

Når Peter Høegs virkelighetskontrakt avsløres, er dette et godt regissert grep fra forfatteren selv. Han velger selv å vente med å kommentere boken til anmeldere har gitt sin kritikk og boken har blitt en salgssuksess – med virkelighetskontrakten som utgangspunkt. Seierstads bok var en annen slik suksess med en tydelig definert virkelighetskontrakt, men med én viktig forskjell: Mens Høeg tilsynelatende skriver om sitt eget liv, skriver Seierstad om andres. Og mens leserkontrakten var en planlagt kontrakt i Behrendts kroneksempel, kan jeg ikke se at det ligger noen kalkulert dobbeltkontrakt for *Bokhandleren i Kabul*, i det minste ikke en uttalt dobbeltkontrakt.

For selv om virkelighetskontrakten ble sterkt brukt i markedsføringen av *Bokhandleren i Kabul*, har mange stilt spørsmål ved kontraktens gyldighet. Det er framsatt tekstinterne argumenter for at denne kontrakten ikke er overholdt, og ikke minst har en av hovedpersonene beskyldt Seierstad for løgn. Sultan Khan, alias Muhammad Rais, har flere ganger gått ut i norske media i forsøk på å avkrefte mange av påstandene som blir framsatt om han og hans familie. Han anklager samtidig Seierstad for å ha misbrukt deres kulturelt betingede gjestfrihet. Det hele har utviklet seg til en mediafarse langt fra det opprinnelige ”familiedramaet”.

I fjor høst ga Rais ut sin egen bok for å avkrefte alt det han mener er usant i Seierstads skildring av familien – *Det var en gang en bokhandler i Kabul* (2006). Han tar for seg de punktene han mener er mest ærekrenkende, og søker å motbevise og overbevise om at skildringene av han og hans familie er feilaktige, og at Seierstad enten har misforstått, ikke gjort grundige nok undersøkelser, eller rett og slett finner på elementer i den virkeligheten hun hevder å skrive om. Fortellingen om Leila karakteriserer han som ”oppspinn fra ende til annen”,¹¹ mens beskrivelsen av Mansurs ønske om å treffe jenter kommentere han slik:

For meg som far var det rystende å lese disse sidene i Åsne Seierstads bok, fordi hun hadde skrevet dem uten å tenke på hvilke konsekvenser de kunne komme til å få for ham. Som bokhandler var det slående for meg å se hvordan hun betrakter virkelige, nålevende mennesker som fiktive karakterer og tillegger dem skitne fantasier.¹²

¹¹ Rais 2006 : 55

¹² Rais 2006: 76

Rais kommenterer her både det etiske og det litterære aspektet ved Seierstads bok, og det er altså i krysningen mellom disse at problemstillingen best belyses. Men Rais påpeker også at Seierstads skildringer er misvisende fordi hennes egen bakgrunn har farget det hun skriver: ”Hennes europeiske øyne ser ikke det som skjer til høyre og venstre for henne”¹³, sier han om hennes framstilling av afghanske kvinner som undertrykte. Rais mener det er krigen, og ikke et kvinneundertrykkende system, som gjør at kvinner ikke er mer ute i gatene i Kabul. Det er verken mulig eller relevant for min problemstilling å gå inn i debatten om hvem som beskriver situasjonene riktig. Diskusjonen viser imidlertid at virkelighetslitteratur alltid vil ha en dimensjon som fiksjonen ikke har – å inngå en virkelighetskontrakt betyr at forfatteren ikke lenger kan distansere seg fra verket sitt, men må være forberedt på å enten forsvare kontrakten eller å reforhandle den.

Konklusjon

Åsne Seierstad har altså inngått en helt tydelig virkelighetskontrakt. Denne kontrakten kan imidlertid problematiseres fra to ulike perspektiver. Først ved å diskutere hvorvidt formen hun har valgt virkelig kan innfri den kontrakten hun inngår, og dernest ved å stille spørsmålsteget ved det moralske aspektet – er det riktig å utlevere en families privatliv på sitt mest intime? Begge disse spørsmålene vil være sentrale videre i oppgaven min, hvor jeg vil forsøke å belyse ulike sider ved en bok som jeg ser på som en representant for en ny form for virkelighetslitteratur.

¹³ Rais 2006: 64

Narratologisk analyse

Avgrensning og problemstilling

Bokhandleren i Kabul består av 19 kapitler, et forord og et etterord. Forordet har, som jeg viste i forrige kapittel, bidratt til en lesekontrakt som ligger til grunn for min tolkning og analyse av hovedfortellingen, virkelighetskontrakten. Dette forordet regner jeg derimot ikke som en del av den fortalte historien, fordi forfatter Åsne Seierstad, etter å ha beskrevet seg selv som svært tilstedeværende hos familien i forordet, ikke lenger er blant figurene i fortellingen når første kapittel begynner. Personene hun møtte og deres fortellinger står igjen, og blir fortalt av en fortellestemme. Den narratologiske analysen vil hovedsakelig ta for seg denne hovedfortellingen, mens informasjonen fra forordet vil bidra til å belyse forfatterens prosjekt, forholdet mellom forfatteren, fortelleren og hovedpersonene, og andre aspekter ved boka som helhet.

Jeg vil forsøke å få fram det komplekse forholdet mellom fortellerstemme og personene det fortelles om. Hvilke konsekvenser får forholdet mellom forfatter og personer i virkeligheten for konstruksjonen av de samme personene som litterære figurer?

Ulike teksttyper

De 19 kapitlene kan i stor grad leses som enkeltstående fortellinger, selv om oppbygningen bidrar til at leseren stadig får mer informasjon om hovedpersonene, og intimiteten gradvis bygges opp. De forskjellige familiemedlemmene portretteres i ulike kapitler, og til sammen får vi et bilde av hvem denne familien som Seierstad bodde hos er, eller i det minste hvordan hun opplevde den.

Mange av kapitlene inneholder også lengre avsnitt hvor Afghanistans historie blir fortalt. Disse elementene flettes inn i historien, men kan gjerne leses uavhengig, ettersom familien Khans personlige historie forsvinner i disse til tider lange brokkene.

Av og til stanser fortellingen helt opp, og hele kapitler står der som sannhetsvitner som skal si noe generelt om det afghanske samfunnet, uten noen direkte befatning med historien om familien Khan. Kapitlet "Selvmord og sang" gjengir afghanske kvinners dikttradisjon. Kapitlet avsluttes med en kildehenvisning, for å peke på at dette verken er fiksjon eller selvpoplevd. På samme måte siteres Talibans strenge levereregler i et eget kapittel: "Ingen adgang til himmelen".

Jeg ønsker å analysere de personlige fortellingene, beskrivelsen av landets historie og kultur og kapitlene som hovedsakelig består av ferdige tekster som tre ulike teksttyper. Dette

vil vise at Seierstads prosjekt i beste fall er dobbelt: for det første vil hun fortelle en autentisk historie om virkelige mennesker, og for det andre gjøre, et journalistisk håndverk. Alle de tre teknikkene spiller på virkeligheten som kilde på ulike måter.

En narratologisk analyse peker på ulike trekk ved historiefortelling, og jeg vil derfor konsentrere meg om fortellingen om familien Khan i dette kapitlet, og kommer tilbake til de andre teksttypene i et senere kapittel.

Narratologi som metode

Gérard Genette er blant de fremste franske strukturalistene, og han har vært blant pionerene for gi en mer vitenskapelig og strukturert form til den litterære analysen. I *Figures III* (1972) foreslår han en ny metode for tekstanalyse, som han har kommet fram til etter å ha analysert *På sporet av den tapte tid* av Marcel Proust. Denne metoden kommenterer og diskuterer han videre i *Nouveau discours du récit* utgitt mer enn 10 år senere, i 1983. Det er fra disse bøkene jeg har hentet min analysemetode for dette kapitlet.

Tekstens nivåer

En skjønnlitterær tekst har i følge Genette ikke to, men tre nivåer som det må skilles mellom: historiens nivå, fortellingens nivå og narrasjonens nivå. Historien definerer han som summen av de hendelsene som blir fortalt, fortellingen er den muntlige eller skriftlige framstillingen av denne historien, mens narrasjonen er selve fortellehandlingen.¹⁴

Genettes arbeid har særlig ført til én viktig konklusjon: det eneste nivået en litterær analyse kan si noe om, er selve fortellingens nivå. De to andre nivåene eksisterer først gjennom fortellingen. Når det gjelder virkelighetslitteratur som *Bokhandleren i Kabul*, kan en innvende at ettersom historien kom først, er den det rette analysenivået. Til det vil jeg si at ja, hendelsene må ha kommet først, men historien definert som et utvalg av hendelser, har vi først når fortellingen, slik Seierstad har skrevet den, foreligger. Man kunne også si at fortellehandlingen, narrasjonen, er det grunnleggende. Først og fremst er det vanskelig å analysere denne fortellesituasjonen, i fiksjonslitteratur er den en del av fiksjonen, mens i virkelighetslitteratur ville en analyse av narrasjonen bli en analyse av forfatterens arbeidssituasjon. Fortellerens rolle derimot, er grunnleggende for analysen av fortellingen, som altså er det nivået jeg vil konsentrere meg om i dette kapitlet.

¹⁴ Genette 1983, s.10

Teksten alene

Ved å begrense meg til fortellingens nivå, har jeg samtidig begrenset meg til tekstens egen logikk. Genette ekskluderer andre mulige innfalsvinkler til analysen: biografiske opplysninger om forfatteren, elementer fra den virkelige verden fortellingen skriver seg inn i, kritikk og andre kommentarer med videre. Narratologi skiller seg dermed tydelig fra for eksempel en hermeneutisk teksttilnærming.

Langt på vei deler jeg Genettes syn. Det er teksten som må være grunnlaget for en litterær analyse, og bare ved å fjerne alle utenforliggende omstendigheter og forhold kan en si noe grunnleggende om tekstens egenskaper og funksjoner. Derfor vil jeg i dette kapitlet holde meg strengt til teksten, og analysere den, uten å trekke inn andres kommentarer, kritikker og analyser, ei heller forfatterens egne.

Denne avgrensningen kan imidlertid ikke være total: i forrige kapittel analyserte jeg leserkontrakten, basert blant annet på et senere verk av Genette. For denne kontrakten spiller enkelte utenforliggende omstendigheter inn: forfatterens status og tidligere arbeider har for eksempel hatt betydning for mitt fortolkningsutgangspunkt og for de problemstillingene jeg vil arbeide med, og ettersom jeg analyserer en virkelighetskontrakt har personenes egne kommentarer også til en viss grad vært relevante.

Senere i oppgaven vil det også være av vesentlig betydning å plassere boka i en bredere kontekst. Jeg vil allikevel først gjøre en analyse av fortellingen ut fra tekstinterne kriterier. Denne analysen vil danne grunnlaget for en diskusjon av dens forhold til andre tekster og estetiske uttrykk.

Analysekategorier

Metoden jeg har valgt, bygger altså på formelle kriterier for tekstanalyse. Genette peker på at narratologien en stund så ut til å peke både mot tematisk og formell analyse, ikke minst med Barthes, som brukte tematiske kategorier for strukturalistisk tekstanalyse. Begrepet narratologi har imidlertid blitt stående som en analyseform som ikke forholder seg til tekstens tematikk direkte, men belyser denne ved å beskrive bruken av ulike fortelleteknikker.

Jeg vil imidlertid åpne min analyse med en form for tematisk analyse, og peke på noen av bokas hovedstrukturer. Med dette vil jeg vise at *Bokhandleren i Kabul*, til forskjell fra tradisjonelle romaner, ikke har én hovedhandling, men snarere mange handlingstråder og mange mindre, men relaterte fortellinger i seg. Den er på denne måten en fortelling i mer modernistisk stil. Dette har også følger for den påfølgende analysen. Her analyserer jeg altså

tematiske strukturer, slik Barthes foreslo, før jeg kommer til modale og formelle strukturer i de neste avsnittene.

Jeg vil så ta for meg alle Genettes hovedpunkter i narratologisk analyse: rekkefølge, hurtighet, frekvens, fortellingens modi og fortellerstemmen. Fortellerens rolle og virkelighetskontraktens effekt på fortellingen vil åpenbart være de viktigste spørsmålene.

Den beste norske innføringen i Genettes metode fins i Aaslestadts bok *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* (1999), og jeg henter langt på vei det norske begrepsapparatet herfra.

Flere fortellinger i én bok – noen hovedstrukturer

Bokhandleren i Kabul presenterer ikke én konflikt, med dramatisk høydepunkt og så en løsning, men vi finner flere parallelle eller påfølgende historier, som hver for seg følger denne grunnstrukturen i større eller mindre grad. Noen historier får sin oppbygging og løsning i ett og samme kapittel, mens andre går over flere kapitler, enten sammenhengende eller med en pause i mellom. Svært ofte følger hver enkelt historie ett fokaliseringssentrum, det vil si at hver fortelling gjengis sett fra én persons perspektiv. Av og til fortelles også samme historie flere ganger, men med ulikt perspektiv.

Det fins tre tråder som nøstes opp over flere kapitler, og som jeg mener danner de viktigste strukturene. For hver av disse strukturene kan vi sette opp en tentativ tidslinje, men det er få eller ingen antydninger til hvordan disse forholder seg til hverandre. De tre historiene som på mange måter sammen danner en makrostruktur er Shakilas forlovelse, bryllupsforberedelser og feiring, Mansurs jentejakt med påfølgende pilegrimsferd og botsøvelser og til sist Leilas forsøk på å fri seg fra familiens makt over henne. Jeg vil se på hvordan hver av disse historiene fortelles i forhold til et klassisk fortelleskjema, og også lete etter tidsindikasjoner i hver enkelt fortelling.

Shakilas forelskelse, forlovelse og bryllup

Kapitlene "Vil du ha min tristhet", "Bølgende, blafrende, buktende" og "Et tredjeklasses bryllup" er hovedsakelig viet til fortellingen om Shakilas ekteskapsinngåelse og de tradisjonene som er forbundet med den. Den overordnede historien om forlovelse og bryllupsfest følger ikke noe typisk eventyrskjema med hindringer som må overkommes før de elskende kan få hverandre, det fins ingen reell spenningskurve her. Shakila forhandles om, som en vare, og introduseres først for sin tilkommende når forhandlingene er ferdig ("Vil du ha min tristhet?"). Dernest gjør hun de nødvendige forberedelser til forlovelse og bryllup, blant annet en del innkjøp på markedet i Kabul ("Bølgende, Blafrende, Buktede"), før

bryllupet endelig kan feires og Shakila flytter inn til sin ektemann. Vi møter Shakila igjen på side 190 ("Forsøk") "overlykkelig over endelig å ha fått sin egen mann", og i "Knust hjerte" hvor hun bidrar til at lillesøster Leila også må gifte seg med den familien har bestemt for henne. Hun har således fått rollen som motstander av kvinners rett til selv å velge mann.

Om Shakilas historie representerer en tidslinje i fortellingen, er den ikke noen tradisjonell fortelling, det ligger svært lite drama i den. Shakila gjennomgår en endring over tid, en resignasjon over et system hun lenge kjempet i mot. Fortelleren viser at Shakila går fra å være forkjemper for kvinners rettigheter, i korte skjørt og med en yrkeskarriere, til å bli en smilende husmor som forsøker å tvinge lillesøster inn på samme spor, uten at det ligger noe dramatik i denne endringsprosessen. Allikevel bygger fortelleren opp en viss spenning ved å skrive om det tradisjonelle kledet bruden skal ha med seg og bruke som laken bryllupsnatten. Dette skal bevise at hun er jomfru. Kledet nevnes først én gang under forberedelsene, ved at Leila først glemmer det, og må løpe tilbake til familiens leilighet og hente det. Så avsluttes kapitlet og historien om Shakila med at kledet kommer blodig tilbake til familien, og faren er over, underforstått at familiens ære er intakt.

Mangelen på spenningskurve i den overordnede historien kompenseres for ved at det gjøres rom for flere tilbakeblikk fra Shakilas ungdom. Det ene tilbakeblikket kan sammenlignes med utgangspunktet for et tradisjonelt eventyr, det andre for et romantisk drama. Første analepse omhandler alle frierne som kommer til moren Bibi Gul for å be om hennes hånd, og hvordan de blir avvist én etter én fordi de ikke vil la Shakila arbeide som lærer og leve et fritt og uavhengig liv. Vi venter altså at når Shakila nå endelig skal giftes, er det med den prinsen eventyrformen legger opp til, men leseren står skuffet igjen. I det andre tilbakeblikket minnes Shakila en fjern forelskelse, som bygges opp med eksploderende følelser og hemmelig møter. Men også her flater kurven ut når ingen av de elskende har mot nok til å gjøre noe aktivt for å få hverandre.

Mansurs feiltrinn og botsgang

Også at Mansur er hovedperson i tre kapitler. To av disse danner en helt tydelig historie, mens det tredje er løsere knyttet til de to første. Her kommer vi allikevel nærmere en tradisjonell narratologisk oppbygging enn i historien om hans tante Shakila.

Kapitlet "Fristelser" begynner med en presentasjon av problemet: Mansur ønsker å bli kjent med jenter, han er rett og slett en vanlig tenåringsgutt. Han gjør flere forsøk, og kommer stadig nærmere målet, men mislykkes til slutt hver gang. Konflikten inntreffer i møtet med Rahimullah, som driver naboforretningen til bokhandelen hvor Mansur jobber.

Rahimullah foreslår en alternativ løsning på problemet: prostitusjon og voldtekt.

Spenningstoppen nås i det Mansur blir vitne til voldtekten av ei fattigjente på tolv-fjorten år uten å gripe inn. Renselsesprosessen han må gjennom i etterkant, sender han på pilegrimsferd til Alis grav i Mazar-al-Sharif hvor han må overkomme flere hindringer (beskrevet i det påfølgende kapitlet: "Kallet fra Ali"), før han på ny kan leve med seg selv, og hans indre konflikt er løst. Mansur har både motstandere: Rahimullah, faren Sultan som ikke vil la ham reise; og medhjelpere: den iranske journalisten Akbar som tar ham med som passasjer på reisen og tiggeren som "låner" ham bønnen lua si. Disse to kapitlene danner dermed en egen narratologisk struktur innenfor mylderet av fortellinger. Det tredje kapitlet hvor Mansur spiller en viktig rolle, viser imidlertid at dette ikke er noen klassisk dannelsesfiksjon. Om Mansur ser ut til å ha tatt lærdom av reisen og fått en religiøs og moralsk oppvåkning, går han raskt tilbake til sin vanlige framferdsel.

Leilas frigjøringsforsøk

På samme måte kan vi analysere kapitlene om Sultans yngste søster, Leila som én narratologisk struktur, og denne gangen enda mer komplisert, med flere hjelpere, men ikke minst flere motstandere. Hennes historie utspiller seg over kapitlene "Lukten av støv", "Forsøk", og "Knust hjerte". De to førstnevnte følger hverandre i kapittdisposisjonen, mens det siste kapitlet om Leila også er bokas siste. Til tross for at Sultans yngste datter ikke omtales før på side 166, har hun med dette allikevel en sentral rolle, ettersom det nok er hennes historie som huskes best når boka er lest.

Kapitlet "Lukten av støv" er en form for eksposisjon, hvor Leilas rolle i familien etableres. Hun plasseres nederst på rangstigen som alles tjener, og er til og med så lite viktig at hun forsvinner fra sitt " eget " kapittel over flere sider, i det Sharifa kommer hjem fra Pakistan. Fra side 173 til side 176 er det Sharifa som står i sentrum, helt til fokuset flyttes tilbake til Leila og hennes plikter. Ved å stanse opp for å beskrive henne i nærmest poetiske vendinger, avslører fortelleren at Leila har en spesiell plass i boka:

Leila er den som alltid sier ting to ganger fordi hun tror hun ikke blir hørt. Hun snakker stort sett om hverdagslige ting, fordi det er hennes univers. Men hun kan også le og stråle, med kusinene sine, søstrene eller niesene. Leila kan overraske og fortelle artige historier. Hun kan le så hele ansiktet vrenger seg. Men ikke under familiemiddagen. Da er hun stort sett taus. (s.180)

Først i det neste kapitlet bygges konflikten opp: Som kapitlet tilsier, gjør hun flere forsøk på å endre sin skjebne, og å bli noe annet enn familiens tjener. Først ved å gå på skolen selv, deretter ved å forsøke å registrere seg som lærer i de lavere klassetrinnene. I det første forsøket finner vi ikke én eneste hjelper, kanskje med unntak av en liten gutt som følger henne til skolen, som anstand. Ellers beskrives motstanderne på rekke og rad: det er gutter i klassen, og til og med gutter som skriver vulgariteter på engelsk på tavla før timen begynner. Dette synes som en uoverkommelig hindring for Leila med den oppdragelse hun har fått. Læreren forsterker problemet ved å be henne snakke høyt med disse guttene til stede, og gjør seg dermed til motstander istedenfor hjelper i Leilas prosjekt. Vel hjemme gjør familien seg ikke uventet til antagonister: ”Dit bør du ikke gå mer”, sier moren hennes (s.184). Den største motstanden fins allikevel i henne selv, og i de kulturelle betingelsene som styrer hennes valg: ”Leila ville heller aldri drømme om å gå tilbake. Om Taliban var borte, befant de seg framdeles i Leilas hode” (samme side).

Leila gir seg allikevel ikke etter dette første nederlaget, og med trusselen om å giftes bort hengende over seg, gjør hun et nytt forsøk. Sammenhengen mellom de to historiene understrekes ved at de fortelles i det samme kapitlet, men også ved hjelp av språklige virkemidler: ”Leila pønsket ut en ny plan” og ”Igjen fikk hun en smågutt til å følge seg”. På denne måten bygges spenningen opp. Vil Leila klare det hun har satt seg fore denne gang? For å lykkes med denne planen, og bli godkjent som engelsklærer, har hun sørget for flere hjelpere: i første omgang sin eldre søster, Shakila, som har funnet et mulig arbeidssted for henne. På ny støter hun på hindringer for å nå målet sitt, i kraft av en inspektør som krever at hun framviser gyldige papirer, og ikke minst tillatelse fra myndighetene. Broren Yunus og nevøen Mansur, som begge er potensielle hjelpere, gjør seg til motstandere når hun trenger en mannlig slektning som kan følge henne til undervisningsministeriet for å søke om de nødvendige tillatelsene.

Det er først i bokas siste kapittel, ”Knust hjerte”, at Leilas historie får en løsning. Spenningen bygges på ny opp ved at nok en hjelper kommer uventet til. Karim, en venn av familien og potensiell frier til Leila, har kontakter ved ministeriet og følger henne dit. Motstanderne er allikevel mange og Leilas historie får ingen lykkelig eventyrslutt til tross for den spenningskurven som bygges opp. Kurven faller brått, Leila får verken den tillatelsen hun trenger for å ta seg en jobb, eller noen forlovelse med Karim. Hun må gifte seg med den hun minst ønsket, sin søsters stesønn, og fortsette sitt liv som tjener i en annen familie.

Konklusjon - hovedstrukturer

Shakila representerer for meg resignasjonen, etter som hun avfinder seg med den situasjonen hun er i, og gjør det beste ut av den. Leilas tidslinje, med flere omveier, langt flere aktive handlinger, men også mer motstand, representerer den kampen som unge kvinner kjemper, og ofte taper. At Mansurs historie, som først og fremst viser unge menns kvinnesyn, plasseres mellom Shakilas og Leilas historier tror jeg har lite med tidslinjer og kronologi å gjøre. Den representerer snarere den kulturen disse kvinnene forholder seg til. Mens Shakilas og ikke minst Leilas kamp er høyst reelle, er Mansurs reise (både i bokstavelig og overført betydning) kun nødvendig for å stille hans eventyrlyst og døyve hans dårlige samvittighet. Rekkefølgen mellom disse tre hovedhistoriene er, så langt jeg kan se, ikke kronologisk, men tematisk motivert.

På samme måte kunne vi analysert historier som bare strekker seg over ett kapittel i boka, men det er allikevel ikke slik at alle elementer, all handling hører inn i én av flere makrostrukturer. Selv om vi finner enkelte slike strukturer, som bidrar til å holde på spenningen og ikke minst til å påvirke leseren til å engasjere seg i familiekonfliktene, må svært mye av boka leses som ren skildring av familieliv og samfunnsliv, uten tydelige konflikter eller framdrift. Boka som helhet leses ikke for plottet, men for personskildringenes skyld.

Rekkefølge: kronologi og tidslinjer

En litterær fortelling i den vestlige tradisjonen følger svært sjelden hendelsenes kronologisk rekkefølge slavisk. Genette fastholder at langt på vei de fleste tradisjonelle romaner åpner in medias res, og bruker tilbakeblikk, eller analepser, for å fylle ut hullene etter hvert.¹⁵ Men fram- og tilbakeblikk fyller ulike funksjoner, og den grunnleggende inndelingen i historie og fortelling gjenspeiles i en forståelse av forskjellen mellom historiens tid og fortellingens tid. (Narrasjonens tid er ikke en del av denne analysen, men kunne også være interessant å studere i forbindelse med virkelighetslitteratur.) Genette mener at for å forstå et litterært verk, må en ha klart for seg hvordan fortellingens tid og historiens tid spiller på hverandre, og kjenne mekanismene for hopp fram og tilbake i tid, anakronier.

Tilbakeblikk og frampek

Hopp fram og tilbake i tid kan bare analyseres ut fra en forståelse av en helhetlig historie, hvor hver enkeltepisode kan plasseres i tid i forhold til de andre, og hvor en kronologisk

¹⁵ Genette 1972, s. 79

rekkefølge er utgangspunktet som i det hele tatt gjør det mulig å snakke om hopp på en tidslinje. Det er vanskelig å analysere *Bokhandleren i Kabul* etter dette prinsippet. De enkeltstående episodene i hvert kapittel er ikke bundet sammen av noen klar kronologi. Kapitlene er stort sett enkeltstående hendelser, og hvorvidt de fortelles i kronologisk rekkefølge, kan vi bare rekonstruere ut fra detaljer eller elementer fra de andre kapitlene. Enkelte historier dukker imidlertid opp i flere kapitler, og de danner mikrostrukturer innenfor den makrostrukturen vi nølende må kalle boka som helhet.

Til tross for denne uklare kronologien, finner vi tradisjonelle tilbakeblikk, analepser i fortellingen om familien Khan, tilbakeblikk i familiehistorien som er nokså vanlig for romaner og fortellinger. Genette kaller disse for heterodiegetiske anakronier, fordi de ikke er en del av hovedfortellingen, men fungerer som sidehistorier. Det fins også komplette anakronier, sier Genette. Disse kjennetegnes ved at de tilfører informasjon om en del av historien på et senere (eventuelt tidligere) tidspunkt i historien enn på det punktet i fortellingen hvor dette hovedsakelig fortelles. Man kan altså ha inntrykk av at en hendelse i historien er fortalt i sin helhet, men så dukker det opp elementer som ble utelatt i første omgang. Enkelte deler av historien gjenfortelles flere ganger, og tilføres nye elementer, eller er gjenfortalt av personene, slik at de befinner seg på andrenivå.

Tidslinje og nullpunkt

Seierstad sier hun beskriver episoder hun har vært med på, eller som noen har fortalt henne om. Jeg vil nølende si at historiens tid er én vår, den våren som tilsvarer tiden hvor forfatteren levde med familien, og samlet stoff til boka si, i det virkelige universet. Om vi tar utgangspunkt i tempusbruk og den informasjonen som blir gitt i forordet, må vi dermed definere de to første kapitlene som analepser. Nullpunktet for fortellingen kommer først i tredje kapittel, eller kanskje enda senere. På mange måter er nok dette problematisk, det vanligste er i følge Aaslestad å ”regne fortellingens startpunkt som dette nullpunktet”.¹⁶ Dermed åpner boka med to anakroniske kapitler, og bryter altså med den tradisjonelle in medias res åpningen. Det første kapitlet, ”Frierier”, forteller én avsluttet historie om hvordan Sultan Khan ble gift med kone nummer to, Sonya, mens ”Bokbål” hopper fram og tilbake i både Sultan Khans og Afghanistans historie, og avsluttes like før historiens tid begynner. De to kapitlene representerer på mange måter fortellestrategien for hele boka, hopp mellom familiens personlige historie og landets, og stadige hopp i tid, for å illustrere eller forklare.

Tilbakeblikk i familiens historie

Forfatteren har valgt å formulere sitt prosjekt svært tydelig i forordet – historiene har hun selv vært med på eller fått fortalt. Forordet legger vekt på viktigheten av at Seierstad som forfatter selv har sett og opplevd det hun skriver om. Fortellingen preges allikevel av stadige små utsnitt av familiens fortid, som Seierstad da altså har fått fortalt snarere enn å ha vært med på. Disse har som funksjon å forklare og belyse hendelser i historiens tid, å tegne mer utfyllende personkarakteristikker, eller å belyse sider ved den afghanske kulturen Seierstad ikke kunne sagt noe om ved å faktisk begrense seg til det hun selv opplevde sammen med familien den ene våren.

De to første kapitlene er tilegnet familiehistorien sett fra Sultan Khans ståsted. ”Frieriet” omhandler nokså nær fortid, frieriet til sin andre kone, mens ”Bokbål” går lengre tilbake i tid, og beskriver ungdomsårene, hvordan han først begynte som bokhandler, og valget av sin første kone. Hovedfunksjonen til disse kapitlene er å tegne bakteppet for det dramaet som vi blir lovet i undertittelen – *Et familiedrama* – og noen konflikter skisseres allerede her: spenningen mellom de to konene og prioriteringene som stadig må gjøres mellom å være familiemann og forretningsmann annonseres som gjennomgangstemaer. Det andre kapitlet avsluttes med det som må kunne karakteriseres som et frampek mot Sultan Khans rolle videre i boka:

”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 Sultan. ” (s.37)

Utover de to konene presenteres dog ikke familien før i det tredje kapitlet (s.38), hvor historiens tid og fortellingens tid for første gang faller sammen. Disse to skilles og treffes igjen med jevne mellomrom, og hovedambisjonen i boka ser ikke ut til å være å fortelle, men å beskrive ved hjelp av fortellingens form. Dermed er det åpent for stadige hopp fram og tilbake. Allerede på side 39 går vi igjen tilbake i tid, og flere medlemmer av kjernefamilien presenteres. Handlingen forflyttes både i tid og rom, til ”borgerkrigen tidlig på nittiårene og noen av årene under Taliban” og en afghansk bydel i den pakistanske byen Peshawar. Sultans barn ramses opp med navn og alder, og deretter presenteres en av de gjennomgående konfliktene i boka, den første konas opplevelse av å bli gjort til nettopp ”førstekone” (s.40) (dette begrepet har for øvrig en litt annen betydning enn i vår kultur).

¹⁶ Aaslestad 1992, s. 34.

Det neste lengre tilbakeblikket som presenterer den utvidede familien som Sultan Khan nå formelt er overhode for, finner vi først på side 115, etter at flere familiemedlemmer har kommet til orde gjennom egne kapitler. Kapitlet om Bibi Gul, ”Matriarken”, bidrar til å skape sammenheng og klarhet i familierelasjonene, ettersom alle hennes barn nevnes ett etter ett. Hver skjebne beskrives fra morens synsvinkel, og leseren får på samme tid et innblikk i familiens historie, og de spenningene som fins.

Men tilbakeblikkene har også andre funksjoner enn å presentere oss for familien. Flere faller inn i den feministiske diskursen som hele tiden skinner gjennom. Det gjelder blant annet tilbakeblikket på Shakilas fortid, med mange friere og en forbudt forelskelse, i kontrast til den resignerte kvinnen Seierstad skildrer henne som i hovedhistoriens tid.

Fortellingens tid strekker seg dermed så langt tilbake i tid som nødvendig for å peke på alle kontrastene i familielivet, og for å kunne fortelle kvinnenens historie, ikke bare den delen som finner sted den våren som danner utgangspunktet for boka. På samme måte som det gjøres hopp i tid for å vise kvinnenens situasjon, gjør fortelleren flere grep for å fortelle andre kvinners historier, mer dramatiske historier enn de som fins hos familien Khan.

Fortellinger i fortellingen

Ved å velge å holde seg strengt til historier fra virkeligheten, begrenser forfatteren hvilke sider av afghansk kultur som kan belyses. Ved å holde seg ene og alene til hendelser fra fortellingens tid, én vår like etter Talibans fall, og utelukkende ut fra de kildene som er valgt; bokhandleren og hans familie, vil mange episoder måtte utelates. Prosjektet folkeopplysning fordrer imidlertid at boka belyser flere sider ved samfunnet enn de som avsløres i denne sterkt avgrensede kilden. Her har et velkjent grep blitt benyttet: noen gjenforteller en historie fra andres virkelighet, eller de er simpelthen til stede, og overhører eller ser en episode som kan illustrere et poeng. På denne måten har bokas kildemateriell blitt betydelig utvidet. Også her finner vi flest eksempler innenfor den feministiske diskursen. Det er også kvinnene som er historiefortellerne i de fleste tilfellene.

Analysen av tidslinjene er dermed interessant på flere måter, og det fins andre typer tilbakeblikk i boka enn de vi nettopp analyserte. Historiene brukes aktivt som illustrasjoner for å peke på bestemte sider av samfunnet. Det gjøres rom for fortellinger i fortellingen, og personene selv gjenforteller sine og andres historier ved hjelp av intern fokalisering, eller fortellerstemmen forflyttes fra ett nivå til et annet, ved hjelp av en rammefortelling på førstenivå.

Ofte tar fortelleren seg også tid til tilbakeblikk med nullfokalisering. Da er det ikke familiens historie som fortelles, men landets og kulturens, som vi tidligere har vært inne på. Aaslestad påpeker viktigheten av fortellerrollen når en går over på et annet nivå:

”Den produserende fortellehandlingens plassering i forhold til det øvrige fiktive universet er avgjørende, blant annet når det gjelder troverdigheten av det fortalte”¹⁷

Dermed blir fortellerstemmene viktige også i dette avsnittet. Her jeg vil analysere måten fortellingene flettes inn i historien på, og hvordan de spiller en viktig rolle for prosjektet som helhet.

Sladder som kilde

Tittelen ”Forbrytelse og straff” (kapittel 3) alluderer til flere slike fortellinger i fortellingen. Først og fremst historien om den unge jenta Saliqa, som går igjen som en rød tråd i flere kapitler i historien. Første gang fortelles historien i sin helhet (s.44-47). Den er lagt til Peshawar i Pakistan, hvor Sultans første kone Sharifa nå er henvist til å bo. Det er fortelleren som gjengir også denne historien, i utgangspunktet fortalt av ”dem som vet”. Fortellingen strekker seg i tid fra ”et halvt år tidligere” og fram til fortellertidspunktet, og det dreier seg om jenter og kvinners mangel på frihet til å velge sin partner, og om den straffen de må ta dersom de allikevel forsøker. Unge Saliqa har brevvekslet med en gutt, og gått til det skritt å møte ham, ta en drosje med ham og sitte i en benk i parken sammen med ham. Dette har blitt oppdaget, og hun venter på sin straff.

Fortellingen strekker seg over tre sider og berettes som om fortelleren selv var til stede. Bruk av direkte tale og konkrete detaljer er blant virkemidlene som gjør at fortellingen på andre nivå oppleves som om den er på samme nivå som hovedhistorien. Fokaliseringspunktet flyttes på denne måten fra fortellingen på øverste nivå, til dette nivået under, til tross for at utgangspunktet er en sammenkomst hvor kvinner treffes ”for å sladre og be”. Sharifa får fortellerrollen, og historien som i utgangspunktet altså presenteres som sladder, blir så etablert som sannhet, ved dette fortellergrepet. Etter et par korte introduksjonssetninger i preteritum, flyttes fokaliseringspunktet fra kvinnene som sladrer i bakgården, til Saliqa og venninnen. Bruk av direkte tale gjør scenen levende, og fortelleren, med Sharifas stemme, gjengir historien uten flere hentydninger til kvinnene i bakgården før

¹⁷ Aaslestad, 1999, s. 121

selve historien er avsluttet. Bruk av direkte tale tar oss like raskt tilbake til hovedfortellingen, og til kvinnes vurderinger av det som har blitt gjenfortalt.

Fortellingens kanskje viktigste funksjon trer fram når kvinnene diskuterer denne historien: beskrivelsen av deres egne holdninger til arrangerte ekteskap og undertrykkelsen av unge jenter. Fortellingen tjener som eksempel, og diskusjonen som følger er en viktig del av budskapet i dette kapitlet. For leserne blir nok ikke særlig overrasket over at den unge jenta blir straffet for noe som vi i vår vestlige kultur anser som helt uskyldig. At kvinnene selv mener hun har gjort noe galt og fortjener straff, er hovedpoenget i fortellingen. Flere syn gjengis, fra den kvinnelige legen som påpeker den etter hennes mening unødvendige voldsbruken, til de typiske ”sladrekjerringene” vi kjenner fra vår egen kultur, som mener at ”når hun kunne sitte i en drosje sammen med en gutt, så kunne hun sikkert også gjøre andre ting” (s. 47). Kvinnene spiller ulike roller, men innenfor en bred enighet om at unge jenters frihet skal ha klare begrensninger, begrensninger som fortelleren tydelig finner uakseptable.

Perifere historier

Historien om Saliqa har også funksjon som utgangspunkt for en ny fortelling; den om Jamila som blir tatt i utroskap og drept av sin egen familie (s. 49). Her er fokaliseringssentrum tilbake hos Sharifa, som blir minnet om sin svigerinne når Saliqas skjebne blir diskutert. Det er et langt sprang fra familien Khans hverdagsliv til dette ”æresdrapet” (fortellingen avsluttes med setningen ”Familiens ære var reddet.”), og fortellingen finner sted forut for historiens tid. Ved hjelp av et tankesprang kan den allikevel flettes inn, og gjengis fra Sharifas synspunkt. Fortellingene på nivået under tillater å vise fram mer av kulturen, og mer alvorlige sider av den, enn det som ville vært mulig kun ved hjelp av fortellingen på første nivå.

Fortellingen presenteres altså ikke som en historie med lykkelig utfall hvor de to elskende får hverandre til slutt, men som en fortelling til skrekk og advarsel for andre unge piker, eksempelvis Leila som kapitlet jo egentlig handler om, og som opplever en lignende historie selv, i siste kapittel: ”Knust hjerte”. I dette kapitlet fortelles historien om Jamila på nytt, også den til skrekk og advarsel for Leila som mottar brev fra Mansurs venn Karim. Denne gangen er det Leila som forteller til Yunus, sin andre bror, og Yunus som reagerer med å spørre ”Hvordan kunne hun?” (s. 269) Leila reagerer på dødsstraffen kvinnen fikk, mens broren Yunus er sjokkert over at hun har begått utroskap. Forskjellen mellom menns og kvinners syn på kvinners stilling i samfunnet belyses her, samtidig som fortellingen forklarer

Leilas situasjon og hennes (mangel på) reaksjon når Sultan og Bibi Gul gifter henne bort. Frykten holder ennå unge kvinner i sjakk i Afghanistan.

Konklusjon

Tidslinjene i *Bokhandleren i Kabul* følger langt fra noen kronologisk rekkefølge, selv om noen hovedstrukturer følger tidsaksen ”en vår i Kabul” (våren 2002). Fortellingen er preget av hopp fram og tilbake i tid, med mange tilbakeblikk som har en utfyllende funksjon. De tema forfatteren ikke har stoff til å belyse gjennom de episodene og hendelsene hun faktisk så og deltok i, beskriver hun ved hjelp av sprang i tid, og ved hjelp av mer perifere personer.

Hurtighet

Forholdet mellom historiens tid og fortellingens tid kjennetegnes også av rytmen i fortellingen. Litt naivt kunne en si at fortellingens tid er den tid det tar å lese historien, men dette er for det første umulig å måle, og for det andre nokså uinteressant. Derimot er det interessant å se på hvor lenge fortellingen dveler ved enkelte elementene i historien. Noen episoder i en fortelling gjenfortelles hurtig og tillegges lite vekt, mens andre fortelles i detalj og brukes mange ord, og dermed mer tid, på. Det er stor forskjell på å skissere en scene, hvor leseren levende kan se handlingen utspille seg, og et referat hvor handlingsforløpet gjengis kort. Denne rytmen sier noe om hvilke elementer forfatteren velger å legge vekt på, og hvilke som kun er med av hensyn til historiens koherens. Noen hendelser er også helt utelatt, såkalte ellipser, som bare kan rekonstrueres ut fra helheten i historien.

Scene og referat

Den tradisjonelle fortellemåten er å veksle mellom scener preget av replikker og person- og stedsskildringer, og handlingsreferat fra hendelser og perioder som anses som mindre viktige for fortellingen. Scener brukes for å markere dramatiske høydepunkter, mens referat har som funksjon å binde sammen scenene og skape spenning og forventning. Proust markerer i følge Genette et klart skille fra denne tradisjonen, ved å nærmest utelukkende bruke scener i sin fortellekunst, og ved å gi dem en ny funksjon. Genette ser det som noe nytt og banebrytende når Proust bruker scener for å markere den første i en rekke av like episoder, og ikke minst fyller scenene med digresjoner, tilbakeblikk og annen informasjon om ulike omstendigheter rundt handlingen i selve scenen.¹⁸ Dermed fins det to mulige funksjoner for scenen: det

¹⁸ Genette 1972, s.143

dramatiske høydepunktet og scenen som en ”pôle magnetique pour toutes sortes d’informations et de circonstances annexes.”¹⁹

I forhold til den globale tidslinjen så vi at boka åpner med to kapitler konstituert av tilbakeblikk. Dersom vi ser hvert kapittel for seg, har imidlertid alle de narrative kapitlene (altså med unntak av ”Selvmord og sang” og ”Ingen adgang til himmelen”), en in medias res åpning. Hvert kapittel innledes med en scene, som markerer temaet for kapitlet. Disse scenene er nokså sjelden dramatiske høydepunkt, men snarere inngangsporten til en skildring eller et tilbakeblikk. Ofte varer scenen hele kapitlet ut, med avbrudd fra fortelleren underveis.

Jeg vil bruke kapitlet ”Bølgende, blafrende buktende” som eksempel. Her skildres Shakilas innkjøp forut for bryllupet. Handlingen er langt fra avgjørende for den hovedstrukturen den inngår i, men tjener som utgangspunkt for en beskrivelse av hvordan kvinnene kan og må opptre i det offentlige rom i Kabul. Forfatteren har valgt ut én spesifikk dag som beskrives, men den representerer allikevel mange tilsvarende innkjøpsrunder. Scenen beskriver hvordan de burkhakledte oppfattes utenfra, men også hvordan det oppleves å bære burkhaen. Fortelleren tar flere pauser fra historien med informasjon både om hvordan burkhaen ble vanlig, og til slutt påbudt i Afghanistan, men også om kvinners forsøk på opprør mot plagget.

Scenene preges av skildringer og replikkvekslinger. Lukter, farger, smaker og lyder som skiller Kabul fra Seierstads hjemland blir ofte beskrevet, for eksempel i ”Bølgende, blarende buktende”:

”Duften av safran, hvitløk, tørket pepper og nystekte pakkora trenger inn gjennom det hvite stoffet og blander seg med svetten, pusten og lukten av sterk såpe.” (s. 95)

Skildringene understreker forskjellene mellom leserens hverdag og familien Khans, og er med på å danne et inntrykk av Kabul og Afghanistan. Replikkvekslingene er med på å drive handlingen framover, men ikke minst tjener de som personschildringer, og vitner om holdningene til personene som framsier dem. Replikkene som gjengis er ofte sterke utsagn, som dette fra en krangel mellom Mansur og faren Sultan:

¹⁹ Gennette 1972, s.143, oversatt: ”en magnetisk pol for all slags informasjon og tilhørende omstendigheter”.

”- Bøker, bøker, penger, penger, du tenker bare på penger, roper Mansur. – Her skal jeg selge bøker om Afghanistan uten å kjenne landet, jeg har jo knapt vært utenfor Kabul, sier han tverr.” (s. 140)

Denne replikken er med på å forsterke personskildringene både av Mansur, som ung gutt midt i puberteten med alt den fører med seg av utferdstrang og opprør mot foreldrene, og av Sultan, som er mer opptatt av å drive butikk og tjene penger, enn å ta vare på familien sin.

Rene referat brukes svært lite i boka, om en ser bort fra tilbakeblikkene som nødvendigvis refereres. Boka kjennetegnes av å være skrevet hovedsakelig i presens, fordi så godt som all handling er framstilt i scener. De få referatene er skrevet i preteritum, det samme er mange av fortellerens informative avbrudd og de mange analepsene. Handlingen i hovedfortellingens tid, er nesten alltid scenisk framstilt. Jeg finner noen få unntak, alltid i de lengste kapitlene. Mansurs planlegging av pilegrimsreisen framstilles delvis som referat (Kapitlet ”Kallet fra Ali”, s. 139), det samme er kapitlet ”Snekkeren (s. 212 – 240), hvor fortelleren veksler mellom referat og scene. Dette er et svært langt kapittel, og historien kan kun fortelles i ett enkelt kapittel ved hjelp av referat.

Gjennomgående er scenene, preget av skildringer, replikkvekslinger og fortellerdigresjoner, den mest vanlige fortelleformen. Referat brukes sjelden, og når det brukes er det tilsynelatende for å spare plass.

Ellipser

Ellipser er deler av historien som unnlates i fortellingen av ulike årsaker. Genette skiller mellom implisitte og eksplisitte ellipser. De sistnevnte kjennetegnes ved at fortelleren summerer opp et visst tidsrom i én kort setning, som gjør leseren oppmerksom på spranget. Dette finner vi enkelte eksempler på internt i de forskjellige kapitlene, som i dette eksemplet fra ”Forretningsreisen”:

”Etter å ha kjørt i to timer på smalere veier, med fjellet på den ene siden og stupet på den andre, er det igjen noen timer på hesteryggen, før Sultan endelig kom ned på sletta og kan se Peshawar.” (s. 61)

Selv i ellipsen flettes det inn noen deskriptive elementer, men en enkelt setning kan allikevel ikke regnes som en scene. Dens hovedfunksjon er å binde hver enkelt fortelling sammen, og tydeliggjøre den interne strukturen i hver enkeltfortelling. Mangel på struktur på makronivået ser ut til å fordre desto mer tydelige strukturer på et lavere nivå. Utover de helt eksplisitte

ellipsene av denne typen, finner vi også mange tidsadverb som ordner og forklarer hvordan tilbakeblikk og hovedfortelling forholder seg til hverandre.

Det fins også ellipser som viser at den tilnærmet allvitende fortelleren tross alt ikke har hatt tilgang til all informasjon, og dermed ikke kan skrive alle hendelser inn i fortellingen. Shakilas bryllupsnatt er et godt eksempel. Her skildres hvordan brudeparets nærmeste familie følger paret til brudgommens hus og deltar i de siste seremonielle handlingene, en spiker slås inn over soveromsdøren, for å symbolisere brudens skjebne som spikres til huset. Så slutter avsnittet, og neste avsnitt begynner slik:

”Neste dag, før frokost, kommer Wakils tante hjem til Bibi Gul, Shakilas mor. Med seg har hun kledd Leila nesten glemte – det viktigste av alt. Den gamle kvinnen tar det andektig opp, og gir det til Shakilas mor. Det er fullt av blod. Bibi gul takker og smiler, mens tårene renner.” (s. 113)

Dermed kan fortelleren allikevel la noe ane igjennom om bryllupsnatten uten å beskrive annet enn det hun selv har sett og vært med på. Samtidig antyder det at Shakilas tidligere forhold, som fortelleren beskrev i en analepse i kapitlet før, ”Vil du ha min tristhet”, altså forble platonisk.

Implisitte ellipser består i å fullstendig utelate noe av historiens tid fra fortellingen, slik at leseren bare ut fra sammenhengen forstår at det er gjort et sprang. På grunn av den oppstykkete rytmen og kapitlene som alltid åpner in medias res, uten noen henvisning til forrige kapitels tidsrom, er det ikke lett å peke på noen slike implisitte ellipser. De ulike fortellingene henviser til hverandre og er relatert til hverandre på ulikt vis, og dermed kan en si at selve oppbyggingen av boka er konstruert av implisitte ellipser. Sprang i både tid og sted konstruerer leseren ut fra informasjon som gis utover i hvert kapittel.

Frekvens

Denne kategorien dreier seg om hvor mange ganger hver episode, hver handling eller hendelse blir fortalt i boka. Den umarkerte frekvensformen er at hvert element i historien, fortelles én gang, det vi kaller singulativ. Men det forekommer at samme historie forekommer flere ganger i historien, gjerne fra en annen synsvinkel, eller fordi ny informasjon legges til. Dette er et typisk trekk ved moderne romaner i følge Genette, som kaller det for repetitiv fortelling.²⁰ Dessuten kan en del av historien som gjentar seg flere ganger, bli fortalt én gang,

²⁰ Genette, 1972 s. 147

i iterativ form. Denne fortelleformen kalles for iterativ, og brukes for å markere gjentakelser og vaner.

Repetitiv fortelling

De tydeligste repetisjonene av samme historier finner vi når familien i Kabul skal oppdateres om nyheter fra Sharifas opphold i Peshawar. Historiene om Saliqa og Jamila, som jeg har diskutert under avsnittet "Fortelinger i fortellingen" er de mest opplagte eksemplene på repetitiv fortelling.

Disse historiene kommer begge tilbake flere ganger i løpet av boka, som for å minne oss om hva som kunne skjedd med hovedpersonene, som jo også avsløres som umoralske. Sharifa forteller først historien om Saliqa til Sultan, av fortelleren beskrevet som "siste nytt fra underetasjen – Saliqas eskapader" (s. 62 – 63). Denne gang kommenterer Sultan historien, ved å kalle Saliqa for en "hore". Det kommer også fram ny informasjon: Han har tidligere prøvd å få i stand et ekteskap mellom Saliqa og Sultan og Sharifas sønn Mansur, men bokhandleren var ikke interessert. Dette er første gang Mansur kommer inn i fortellingen. Han framstilles som alt for god for Saliqa. I kapitlene om Mansur kommer det imidlertid fram at han benytter enhver anledning til å oppleve lignende episoder med ulike jenter.

Shakila, Mansur og Leila har alle sine hemmeligheter som kan sammenlignes med Saliqas historie. Sharifas tilbakekomst til Kabul flettes inn i et kapittel som egentlig handler om Leila og hennes rolle i familien ("Lukten av støv"). På side 174 forteller Sharifa historien om Saliqa nok en gang, denne gangen til hele familien hjemme i Kabul. Etter som tiden har gått fra den første gangen historien ble fortalt, har den nå fått en løsning: Saliqa må gifte seg med gutten hun har truffet i hemmelighet, og ettersom han er fattig, regnes det som straff nok. Moralen er imidlertid den samme: Unge jenter skal vokte seg vel for å ha kontakt med potensielle friere. At historien plasseres i et kapittel som omhandler Leila er neppe tilfeldig, ettersom Leila i et senere kapittel, "Knust Hjerte" (s. 264-282) opplever en lignende historie som Saliqa sin, men med et annet utfall. I dette kapitlet blir historien om Jamila gjenfortalt, kvinnen som ble tatt i utroskap og så drept av sin egen familie (s.269). Her er det Yunus' perspektiv som kommer fram. Han synes det er "grusomt", og Leila blir først positivt overrasket, før hun forstår at det er utroskapen han betegnet og ikke drapet.

Iterativ: En familie med fastlagte roller

I mellom alle episoder og hendelser som illustrerer spesielle poeng, fins også mange innslag av iterativ i dette familiedramaet. Hvert familiemedlem har sin rolle å spille, og dette tydeliggjøres ved å beskrive vaner og fastlagte mønstre ved hjelp av formuleringer som

”når”, ”hver gang..” og ”pleier å..”. Dette er det Genette kaller den klassiske funksjonen til de iterative elementene, som nesten alltid er underordnet fortellingen, og står i et tjenerforhold til det singulative, som driver handlingen framover.²¹ Men med Prousts klassiske verk *På sporet av den tapte tid* får den iterative fortellingen også en annen mulig funksjon: den tar over som hovedfortelling. Genette viser at i de tre første bindene av Prousts verk drives handlingen fram i preteritum, som markerer repetisjon.

”Le texte raconte , à l'imparfait de répétition non ce qui s'est passé à Combray, mais ce qui se passait à Combray régulièrement, rituellement, tous le jours, ou tous les dimanches, ou tous les samedis, etc.”²²

Vekten legges altså ikke på enkelthendelser, men på det som skjer regelmessig, nærmest rituelt, hver dag, hver søndag osv. På samme måte kan vi lese flere av kapitlene i *Bokhandleren i Kabul*, hvor vi finner eksempler på begge typer bruk av iterativ.

Sultan: bokhandler og familiefar

Sultans to roller forsterkes ved hjelp av tradisjonell bruk av iterativer. Som familieoverhode har han plikter av ulik art: Han er ansvarlig for å opprettholde gode forbindelser med slekten: ”Hver gang Sultan kommer til Pakistan må han gjennom flere høflighetsvisitter til de av slektningene som ennå ikke har reist tilbake til Pakistan.” (s. 62). Han passer også på at familien retter seg etter hans ulike råd og regler: ”Sonya liker ikke melk, men Sultan tvinger i henne et glass hver morgen, fordi hun framdeles ammer Latifa.”. Disse iterativene gir bakgrunnsinformasjon, og sier noe om personligheten hans.

Når han beskrives som bokhandler, gir iterative avsnitt informasjon som ellers ikke ville kommet fram, som i avsnittet om bokmarkedet i Lahore (s. 72). Sultan besøker vanligvis dette markedet, men han rekker det ikke den gangen som innbefattes av bokas historie. Som jeg vil gå nærmere inn på i avsnittet om fokalisering, ser vi her en annen side av Sultan enn den harde forretningsmannen: ”Han stråler opp når han ser en bok han ikke har eller kjente til”. Det iterative er med på å nyansere leserens bilde av Sultan.

Leila: tillagt rolle og egne drømmer

²¹ Genette 1972, s.148

²² Genette 1972, s.149: ”Teksten forteller, i repetisjonens preteritum, ikke hva som har skjedd i Combray, men hva som skjedde regelmessig, punktlig, hver dag, eller hver lørdag, eller hver søndag, osv.”

Kvinnenes liv beskrives i stor grad etter fastlagte mønstre, og særlig Leilas. Som jeg tidligere har pekt på, beskrives hennes liv som en evig runddans som slave for mennene i familien. I ”Lukten av støv” er bruken av iterative uttrykk gjennomgående fra side 167: ”Leila er den i familien som står opp først og legger seg sist.” til side 169: ”Flere ganger hver dag koster hun seg gjennom rommene. Fordi alt foregår på gulvet, blir det raskt skittent.” Bruk av direkte tale gjør scenene mer levende, men uttrykkene ”hver morgen”, ”hver dag”, ”stort sett” og ”aldri” minner om at det ikke er én spesiell dag som beskrives, men hele Leilas liv. Til og med skjellsord og kranbler framstilles som om de gjentar seg dag etter dag:

”- Har vi ikke melk? Jeg sa du skulle kjøpe! Hveser Mansur. – Din snylter, legger han til. Dersom hun mukker, har han alltid det samme drepene svaret. – Hold kjeft din kjerring. Han slenger gjerne ut armen, som treffer henne i magen eller ryggen.”
(s. 168)

Det levnes ingen tvil om hva som er hennes rolle i familien Khans husholdning, hun er nederst på rangstigen, en tjener for mennene. Dette er altså et eksempel på at iterativ beskrivelse skyves fram i forgrunnen, de få singulative elementene (bruk av direkte tale) er egentlig kun eksempler, og spiller rollen som beskrivende eller oppklarende elementer. Denne bruken av iterativ står i en tydelig kontrast til kapitlet ”Forsøk” hvor Leila prøver å realisere sine egne drømmer om å gå på skole eller få seg en jobb. Kapitlet åpner med ” En ettermiddag tar Leila på seg burkhaen og de høyhælte skoene sine...” (s. 182) Adverbet markerer et skille fra iterativene i ”Lukten av støv”, en handling som ikke er del av den daglige rutinen. Kontrasten mellom singulativ og iterativ markerer kontrasten mellom det livet Leila ønsker seg og det hun faktisk lever, for spaserturen til skolen blir ikke noen ny vane, det blir med det ene forsøket.

Aimal – et barns plikter

På samme måte beskrives livet til Sultans yngste sønn, Aimal. Et helt kapittel om ham, ”Det triste rommet”, er skrevet så godt som uten at enkeltstående hendelser gjengis. Først når vi kommer til de siste par sidene forlater fortelleren den iterative formen for å gå inn i den singulative avslutningsvis og da for å flette inn en historisk hendelse. Akkurat som for Leila, er Aimals liv preget av tvang. I stedet for å gå på skolen, må han stå i en av farens butikker. De iterative uttrykkene er med på å forsterke tvangsaspektet: ”Hver dag, sju dager i uken blir han vekket i morgengryet.” (s. 203) og ”Han føler et stikk i hjertet og i magen hver gang han

åpner døren” (samme side). Aimal slipper ikke unna sin skjebne, like lite som Leila unnslipper sin. Sultan Khan pålegger familien oppgaver som må utføres kontinuerlig, uten tid til hvile eller lek.

Konklusjon

Den utstrakte bruken av iterativ beskrivelse og få enkeltstående handlinger underbygger konklusjonen fra avsnittet om tekststruktur: *Bokhandleren i Kabul* er i svært liten grad handlingsrettet, men består av flere tablåer, skildringer av de enkelte personene og deres hverdagsliv. Jeg vil senere vise at dette er et klart fellestrekk med tv-sjangeren doku-såpe.

Fortellingens modi – avstand og perspektiv

Innenfor denne kategorien finner vi alle metoder for å regulere det Genette kaller den narrative informasjonen, altså alt som formidles i fortellingen. Disse kan grovt deles inn i to underkategorier: avstand (”distance”) og perspektiv.²³ Avstand er en metafor for den mengden informasjon fortellingen gir: Stor avstand gir et utydelig bilde uten detaljinformasjon, mens kort avstand gir en detaljert fortelling. Perspektiv handler i stor grad om fokalisering, og om hvem som ser, oppfatter og bedømmer en situasjon.

I *Discours du récit* faller svært mange forskjellige betraktninger inn under begrepet avstand. Blant annet tar Genette opp diskusjonen om representasjon og mimesis. Jeg mener denne diskusjonen er så stor at den vil jeg behandle i et eget kapittel, og ikke som del av en narratologisk analyse.

Videre analyserer Genette avstand ut fra to typer fortellinger, en inndeling som, så vidt jeg kan se, kun brukes i forbindelse med avstand: hendelsesfortellinger (”*récit d'événement*”) og talefortellinger (”*récit de paroles*”). Inndelingen kommer fra Genettes kompliserte syn på begrepet språklig representasjon som han forkaster. Dette gjør han med forskjellige begrunnelser for de to typene: Hendelsesfortellinger vil alltid bare formidle informasjon uten å representere, mens verbale ytringer kun gjengis eller siteres, og heller ikke kan være gjenstand for en språklig representasjon. Her deler jeg ikke Genettes syn, og vil som nevnt diskutere alle disse spørsmålene i det neste kapitlet i oppgaven min.

Perspektiv og fokalisering er derimot en svært viktig kategori som jeg vil stanse opp ved. Aaslestad har også valgt å gå rett fra frekvens til fokalisering i sin innføringsbok i narratologi, noe som gjør meg trygg på mitt valg om å ikke bruke kategorien avstand til analyser i dette kapitlet, selv om disse problemstillingene absolutt har betydning for boka som

helhet. Fortellingens perspektiv regulerer hvilken informasjon som til enhver tid blir gitt, ved at fortellerstemmen beskriver hendelsene ut fra én av personenes synsvinkel. Perspektivet samsvarer ikke nødvendigvis med stemmen som forteller. I *Bokhandleren i Kabul* er det fortellestemmen som hele tiden beskriver og formidler, men perspektivet varierer ettersom nye historier skal fortelles. Av og til blir samme historie som nevnt fortalt flere ganger, men ut fra ulike perspektiv. Det tilfører nyanser og ofte også ny informasjon.

Forteller og perspektiv

Forfatteren har verken gitt fortelleren status som figur i historien, eller valgt seg ut én hovedperson, og plassert sansningssenteret hos denne. Fokaliseringspunktet varierer fra kapittel til kapittel, og av og til fra avsnitt til avsnitt og mellom intern og ekstern fokalisering, og det fins også eksempler på nullfokalisering. Dette er ikke uvanlig i skjønnlitterære verk, men er allikevel overraskende med tanke på prosjektet vi får presentert i forfatterens forord. Selv om boka er blitt til ved at forfatteren personlig deltok i familielivet hun beskriver, og fikk gjenfortalt de historiene hun ikke selv var med om, er ikke sansningssenteret fiksert i ett fast punkt.

I *Discours du récit* (1972), problematiserer Gérard Genette en nokså vanlig sammenblanding av fortellerstemme og fokaliseringspunkt fordi de ofte, men slett ikke alltid, sammenfaller. Genette insisterer på at de to størrelsene må holdes fra hverandre, og foreslår følgende modell for forholdet mellom de to, hvor det vertikale skillet beskriver synspunkt, mens det horisontale beskriver stemmen som forteller historien. Dette gir dermed fire ulike muligheter:²⁴

	Hendelsene analyseres innenfra.	Hendelsene analyseres utenfra.
Fortelleren er til stede som person i fortellingen.	(1) Helten forteller sin historie.	(2) Et vitne forteller heltens historie.
Fortelleren er ikke til stede som person i fortellingen.	(3) En analytisk eller allvitende forfatter forteller historien.	(4) Forfatteren forteller historien utenfra.

I *Bokhandleren i Kabul* har vi nokså åpenbart å gjøre med en forfatter som erklærer seg for allvitende, og som også analyserer hendelsene, men som ikke selv er til stede i

²³ Genette 1972, s. 184

fortellingen, altså type 3 i Genettes modell, selv om allviteneheten er noe begrenset. Vi skal se at det også er innslag av type 4, men da fungerer dette som et stilistisk virkemiddel. Jeg kommer i min analyse til å foretrekke termen ”forteller” framfor ”forfatter” for å skille teksten fra paratekstene, blant annet forordet.

Den overordnede fortellerlogikken for *Bokhandleren i Kabul* innebærer altså en allvitende forteller, og samtidig en forteller som forflytter seg fra person til person og som åpenbart har innsikt i sjelslivet til hver enkelt av disse. Fortellingens sansningssenter varierer etter hvert som familiedramaet utspiller seg og nye problemstillinger legges fram for leseren. Fortelleren tar indirekte stilling ved å velge fokaliseringspunkt, og framstille personene i et godt eller dårlig lys ved å beskrive det som skjer ut fra en gitt persons synspunkt. Dette vil jeg gi eksempler på i forbindelse med Seierstads viktigste enkelttema i boka: kjønnsforskjellene.

Perspektiv og kjønn

Et av de mest åpenbare temaene i *Bokhandleren i Kabul* er forskjellene mellom kvinners og menns stilling i det afghanske samfunnet. Seierstad sier i forordet at hun som vestlig kvinne hadde en særskilt stilling som gjør at hun har fått tilgang til denne informasjonen:

”Selv ble jeg vel sett på som et slags tvekjønnet vesen. Som vestlig kvinne kunne jeg være både hos mennene og kvinnene.” (s. 12)

Hun har fulgt begge kjønn, og legger sansningssenteret snart hos familiens kvinner, snart hos mennene. Hun innrømmer også villig i forordet at hun har latt seg provosere av mangelen på likestilling. Jeg vil vise at fortelleren er alt annet enn nøytral, ikke minst i kvinnespørsmål og familieanliggender. Ved å skrive seg selv ut av dramaet, og samtidig å tillegge en utenforstående forteller muligheten til å kommentere og beskrive, belyser forfatteren disse problemstillingene, men hun argumenterer også indirekte for det synet hun flagger i forordet.

Sultan Khan selv er hovedperson og fokaliseringspunkt i tre kapitler, hans første kone, Sharifa, er hovedperson i ett kapittel, Sultans mor Bibi Gul i to kapitler, det samme er Sultans søster Shakila, den eldste sønnen Mansur og den yngste datteren Leila er begge hovedsansningssenter for tre kapitler, mens sønnen Aimal og nevøene Fazil og Tajmir beskrives i hvert sitt kapittel. Jeg kan ikke analysere fokaliseringsingen i alle kapitlene, men ønsker å peke på noen framtrekkende trekk, som viser hvordan fortellerstemmen deltar i debatten.

²⁴ Genette 1972, s. 204

Fokaliseringssenteret holder seg ikke nødvendigvis stabilt gjennom hele kapitler, men de enkelte historienes logikk utgår fra denne inndelingen. Dette gir en fordeling hvor ni kapitler hovedsakelig sees fra mennenes side, mens åtte fortelles fra en kvinnes synspunkt. I to kapitler er det naturlig nok intet fokaliseringssenter utenom forfatterens eget, etter som personene ikke beskrives i disse kapitlene ("Selvmord og sang" og "Ingen adgang til himmelen"). I den grad en kan snakke om fokalisering, vil jeg si at dette er hele kapitler med nullfokalisering. Jeg har igjen kun analysert et utvalg kapitler. Denne gang har jeg valgt perspektivet til familieoverhodet Sultan Khan, hans første kone Sharifa, og igjen Sultans yngste søster Leila. Jeg valgte disse tre for å vise ulike perspektiver både i kjønn, alder og status innad i familien.

Sultan – bokas hovedperson?

Først vil jeg analysere fortellerstemmen i de kapitlene hvor sansningssenteret ligger hos Sultan Khan, som har gitt tittelen til boka, og som man forventer at er hovedpersonen. Det er kun i de to første kapitlene i boka, fra før den egentlige historiens tid, og det femte, om forretningsreisen til Pakistan, hvor Sultan er fokaliseringssenter og hovedperson. Ellers står han stadig som den viktigste bipersonen, ettersom han er familiens overhode, og de andre personene kommer til ordet med sine synspunkter på hans måte å drive forretning og styre familien på.

Bokas to første kapitler, som fungerer som et sammendrag som skal sette leseren raskt inn i historien, både hva gjelder familien og landet de bor i, fortelles fra Sultan Khans synsvinkel. Det første, "Frieriet", dreier seg om familien, og det andre, "Bokbål", om forretningen hans og om de konsekvenser de ulike styresettene har hatt for den. Selv om fokaliseringssenteret varierer litt, er det hovedsakelig Sultan Khans tanker og følelser som skildres. Det mest slående i de tre kapitlene om Sultan Khan, er hvor forskjellig han skildres i ulike situasjoner.

I privatlivet beskriver fortelleren ham som kald og nokså ufølsom; en beregnende mann. Om vi ser på hvilke ord fortelleren bruker for å gjengi tankene hans, er det nokså tydelig: i kapitlet "Frieriet", brukes verbene "synes", "grunne" og "tenke", men ingen verb som beskriver følelser. Ellers beskrives han nokså nøytralt ut fra handlinger og utsagn. Kapitlet består i store deler av gjengitt tale, både hva gjelder Sultan og de andre personene. Fortelleren er kort og presis, og kapitlet er knapt seks sider langt. Frieriet beskrives stort sett som ren forretning, i det minste hva gjelder hovedpersonen. Av og til skapes det spenning i selve fokaliseringen, som i dette lille avsnittet som beskriver Sonya, Sultans blivende andrekone (s. 22):

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 med å kjøpe gode koner.

Om man analyserer dette avsnittet for seg, vil vi raskt kunne si at fokaliseringen er intern. Det er Sonyas tanker som blir gjengitt. Men om vi tar utgangspunkt i Aaslestad's definisjon av fokalisering: "Fokalisering handler om hvor mye informasjon fortellingen kan gi ut fra fortellingens egen logikk", ²⁵ kan vi lure på om dette tilsynelatende skiftet i fokaliseringspunkt egentlig markerer at Khan kjenner til Sonyas frykt, så vel som hennes pliktfølelse, og at disse følelsene er kalkulert med fra hans side. I så tilfelle er fokaliseringen brukt som et verktøy for å peke på det en vestlig leser vil fordømme som bevisst kvinneundertrykkelse.

I den delen av "Forretningsreisen", som omhandler familielivet (s. 61-65), skifter fokaliseringspunktet først litt mellom Sultan og Sharifa, før fortelleren lander på ekstern fokalisering. Først intern fokalisering fra Sultan: "[...], før Sultan endelig kommer ned på sletta og kan se Peshawar" (understrekingen markerer følelser hos Sultan), så hos Sharifa: "Det er begynt å mørkne når Sharifa hører slagene på porten. Så kom han likevel." (i den siste setningen gjengir fortelleren tankene hennes i fri indirekte stil).

Etter disse innledende betraktningene, går fortelleren over til ekstern fokalisering, noe som gir inntrykk av en mer objektiv beskrivelse av paret. Men denne tilsynelatende objektiviteten betyr ikke at fortelleren forholder seg nøytral til personene hun beskriver, og det er Sultan som kommer verst ut av det: "han ser misfornøyd ned på glasstallerkenene" (s. 61) og "han akker seg over å måtte besøke alle Sharifas søstre, brødre, svogere, søstres svigerforeldre, fettere og kusiner." (s. 62), insisterer på en grunnleggende negativ innstilling. Også når fortelleren bruker direkte tale som grep, er det for å vise bokhandlerens holdninger til kvinners rettigheter. Særlig gjennom sine kommentarer til historien om Saliqa, en ung jente som ble tatt i å sitte på en benk i parken med en beiler ser vi dette:

"Vet du hva en hore er? Sier Sultan, der han ligger som en romersk keiser, sidelengs på putene. – Det er det hun er." (s. 62)

²⁵ Aaslestad 1999, s. 84

Både utsagnene fortelleren tilegner Sultan Khan i direkte tales form, og beskrivelsene av ham i det han snakker, setter ham helt klart i et dårlig lys hos vestlige lesere. Sammenligningen med en romersk keiser sier at Khan ser på seg selv som svært overlegen både sin samtalepartner (hans kone) og de personene de snakker om. Han tillater seg med andre ord å dømme andre ut fra et forrykt selvbilde. Den tilsynelatende objektive fortelleren, som bare gjengir situasjonen, er altså slett ikke verdinøytral, og fokaliseringen må også her regnes som et virkemiddel for å oppnå en reaksjon fra leseren. Analysen viser at fortelleren bruker fokalisering som et virkemiddel for å peke på Sultan Khans manglende respekt for kvinner.

Når fortelleren beskriver Sultan Khans liv som bokhandler i kapitlene "Bokbål" og "Forretningsreisen", blir tonen og ordforrådet et helt annet. Det kalde og beregnende språket fra "Frieriet" forsvinner, og verbet "føle" brukes flere ganger: "Sultan følte at landet under Taliban ble stadig mørkere, fattigere og mer innelukket" (s. 27). Og det ordforrådet vi kanskje ville ventet oss i et kapittel med tittelen "Frieriet", finner vi snarere i disse kapitlene: "Bøkene var Sultans liv." (s. 28), "Igjen var det bokmarkedene i Teheran som forførte ham" (s. 29), i et tilbakeblikk fra tiden før han giftet seg første gang og stiftet familie. Lite har forandret seg på historiens nåtidsplan:

"Sultan elsker bokmarkedene i Lahore, her har han 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." (s. 72)

Fortelleren bruker forskjellig språk for å vise de forskjellige sidene av bokhandleren. Kapitlene er også lengre, ettersom skildringene er mer utdypende, og digresjonene stadig dukker opp: "Bokbål" er 14 sider langt, mens "Forretningsreisen" er hele 25 sider (men inneholder også en skildring av forholdet til Sultans første kone Sharifa, og familien deres.). Vi kan si at dette gir et nyansert bilde, men samtidig avslører fortelleren et eget verdisett, visse sider av personen vises som positive, andre negative, ved måten fortelleren formidler historiene på. Det er ikke nødvendigvis slik at ett sansningssenter gir en spesiell fortellerstemme, snarere er det temaet som gir fortellerstemmen ulik klang.

Sharifas synsvinkel

Det første kapitlet hvor Sultan Khan må spille birollen, er bokas tredje, ”Forbrytelse og straff”. Fokaliseringpunktet er flyttet fra Khan til hans første kone, Sharifa, noe som fører til en annen fortellerlogikk og et annet språk. Forflyttingen av fokaliseringpunktet understrekes stadig, og allerede fra andre setning: ”Hun vet at Sultan skal komme en av dagene, [...]” (s. 38, min understreking). Videre bruker fortelleren uttrykk som ”I Sharifas øyne” (s.41) og ”Sharifa sukker” (s.49 og s.50), etterfulgt av tankene hennes gjengitt enten i indirekte eller fri indirekte stil. Den første delen av kapitlet skildrer ekteskapsinngåelsen mellom Sonya og Khan fra hennes synsvinkel, og hennes følelser kan nå settes ord på: ”Hun savner livet hun en gang hadde [...]”. Og ”I blant hater hun ham for å ha ødelagt livet hennes, for å ha tatt fra henne barna, for å ha skjemt henne ut for all verden.” (begge sitatene fra s. 39). Språket er tydelig mer følelsesladet enn når Khan er fokaliseringpunkt.

Mens fortelleren gjenga Khans privatliv med tydelig antipati, avslører fortellerstemmen betydelig mer sympati for Sharifa. Hennes skam og ydmykelse er hovedtema for den første delen av kapitlet, og gjentakelser og utropstegn er de enkle, men virkningsfulle grepene som skal sørge for at leseren forstår hvilken urett bokhandleren har begått. Effekten av dette grepet kan nok allikevel være den motsatte, og dette vil jeg komme tilbake til når jeg analyserer boka ut fra språkhandlingsteori. Så lenge fokaliseringpunktet ligger hos Sharifa, forblir altså hennes uforskyldte skam hovedtema, men for å nyansere bildet av henne flyttes fokaliseringpunktet til kvinnene i hennes omgangskrets i et par avsnitt. På denne måten kan Sharifa beskrives også slik andre kvinner ser henne - som en ”mønsterkone” (s.40). som burde vunnet ”førstekoneprisen”.

Leilas innerste tanker

De samme skiftene i fokalisering kan vi spore i kapitlene om Leila, Sultans yngste søster. ”Lukten av støv” åpner i ekstern fokalisering, for så å zoome inn på hovedpersonen, Leila, og gå over i intern fokalisering. Denne teknikken er typisk for åpningskapitlet i romaner, ifølge Aaslestad.²⁶ Vi merker oss også at fortelleren på samme måte zoomer ut fra Leila i bokas siste side (med unntak av etterordet). På mange måter kan kanskje kapitlene om Leila leses som en roman i romanen, og fortellerstemmen får en særegen, nesten melankolsk klang i de tre kapitlene hvor hun er hovedperson.

Leilas drømmer og håp om at utdanning, arbeid eller et ekteskap som kan gi henne en annen rolle enn tjenerrollen, hjelpe henne oppover i hierarkiet, må fortelles ved hjelp av intern fokalisering, fordi dette er tanker hun aldri deler med noen andre. Det kan hun ikke,

fordi hun ikke har lov til å ha slike tanker. Hun nekter da også å svare når frieren Karim spør henne rett ut i siste kapittel:

- ”Hva er svaret ditt? spør han.
- Du vet at jeg ikke kan svare deg, sier hun.
- Men hva vil du?
- Du vet jeg ikke kan ha noen vilje.
- Men liker du meg?
- Du vet jeg ikke kan mene noe om det.
- Vil du svare ja hvis jeg frir?
- Du vet at det ikke er jeg som svarer.
- Vil du møte meg igjen?
- Det kan jeg ikke.
- Hvorfor kan du ikke være hyggelig? Liker du meg ikke?
- Familien min vil bestemme om jeg liker deg eller ikke.” (s.274 – 275)

Denne dialogen i direkte tale, og dermed ekstern fokalisering, understreker nettopp nødvendigheten av intern fokalisering for å kunne si noe om hva kvinnene i familien faktisk mener, samtidig som den viser hvor avslørende og utleverende boka er for disse kvinnene hvis innerste tanker er kommet på trykk. Noen sider før denne dialogen, har vi kunnet lese dette om Leilas egentlige tanker om Karim:

”Men han var dannet, han virket snill og han hadde ingen familie. Derfor var han redningen, fordi han kanskje kunne få henne bort fra det livet som ellers ville blitt hennes.” (s.270)

Spenningen mellom informasjonen som gis ut fra intern og ekstern fokalisering, ligger her ikke bare i fortellingens logikk, men også i det faktum at fortellingen utleverer tanker, som den samtidig peker på at er forbudte. Jeg skal senere diskutere de etiske problemstillingene rund dette. Foreløpig holder det å konstatere at forskjellen mellom intern og ekstern fokalisering påvirker innholdet betraktelig, og at skift i perspektiv bidrar til å belyse ulike problemstillinger rundt kjønn og rettigheter i Kabul.

²⁶ Aaslestad 1999, s. 86

Fortellerstemmen

Fortellerstemmen er den siste av Genettes analysekategorier, og på mange måter er den relevant for alle de andre kategoriene. Den gjennomgående fortellestemmen er det sterkeste narratologiske grepet Seierstad bruker, og det er gjennom fortellestemmen at alle de andre kategoriene kan forklares. Jeg har allerede sagt mye om hvordan fortellerens stemme virker i fortellingen ved hjelp av ulike grep som utstrakt bruk av scener, direkte tale og valg av fokaliseringspunkt. Det kan synes overflødig med en egen analysekategori når fortellerstemmen har vært sentral også i den analysen som allerede er gjort. Allikevel er det noen problemstillinger som gjenstår. I dette siste avsnittet vil jeg særlig diskutere det paradoksale i en fortellestemme som ikke knyttes direkte til noen person, før jeg ser på hva denne stemmen tilfører fortellingen.

Tilstedeværelse og fravær av forfatteren

Til tross for at forfatteren hevder å ha en personlig tilknytning til de fleste av hendelsene som blir beskrevet, er det ingen person i historien som kan assosieres med den norske journalisten. Fortellerstemmen er autonom, og kan ikke kobles verken til én person eller direkte til forfatteren, med unntak av de avsnittene som jeg i innledningen beskrev som journalistisk håndverk snarere enn fiksjon. Utover det personlige forordet, fins intet ”jeg” som vitner om at dette har hun vært med på, eller forteller at dette har hun blitt fortalt. Vi snakker om en heterodiegetisk fortelling. Genette har pekt på at i sakprosa, eller ikke-fiksjon, kan forfatter og fortellerstemme identifiseres med hverandre, det er forfatteren som snakker rett til leseren. I fiksjonen derimot, opprettholdes det et skille mellom forfatteren som lever i den virkelige verden, og fortelleren som konstruert størrelse, som en del av fiksjonens univers.²⁷ Den litterære formen tilsier et skille mellom forfatter og forteller, mens erklæringen om selvopplevd innhold peker mot at fortellestemmen må identifiseres med forfatterens egen. Jeg har valgt å skille de to størrelsene fra hverandre i analysen, men ser allikevel på fortellestemmen som et direkte talerør for forfatteren, nettopp fordi hun hevder at hun skriver om egne erfaringer.

Spørsmålet om fortellerstemmen i en ”sann” fortelling er interessant, og reiser flere narratologiske problemstillinger. Hvordan fortelles en historie hvor forfatteren insisterer på å være ha en så direkte tilknytning til, å skrive om seg selv som en del av i historien? Vil det skinne gjennom at forfatteren først og fremst er journalist, eller har det lite å bety for fortellingen at prosjektet ikke er tradisjonell fiksjon? Vanligvis er jo fortellerstemmens

²⁷ Genette, 1991.

oppgave å gjøre fiksjonen troverdig, sann, i leserens fantasi. I *Bokhandleren i Kabul* skaper Seierstad en forteller som skal gi det virkelige et skinn av fiksjon, samtidig som troverdigheten må opprettholdes.

Fortellingens tempus – ulike fortellerroller

Tempus er en viktig indikator på hvordan fortelleren posisjonerer seg i forhold til historien, og sender signaler både om hvordan fortellingen skal leses og hva slags fortelling man leser. Genette skiller mellom fire ulike former for narrasjon, basert på tempus: Den klassiske etterstilte fortellingen i preteritum, som fortelles etter at historien er tenkt å ha funnet sted, framtidfortellingen, som kan skrives i futurum, men like gjerne i presens, simultanfortellingen, hvor fortelleren beskriver hendelsene samtidig som de finner sted, og den innskutte fortellingen, hvor fortelleren stopper opp mellom hendelsene og gjengir historien litt etter litt.²⁸ Alle disse formene beskriver litterære fortelleteknikker. Det betyr at de avsnittene og kapitlene i boka som ikke kan karakteriseres som tradisjonell skjønnlitterær tekst, kanskje ikke faller inn under noen av kategoriene. Jeg vil kort diskutere også disse sidene ved boka for å understreke fortellestemmens ulike fasetter, selv om jeg i utgangspunktet har valgt å analysere disse for seg i senere kapitler.

Bokhandleren i Kabul karakteriseres også ved variasjon i narrasjonsformene. Fortelleren veksler mellom ulike teknikker i ulike deler av boka, og markerer med dette at det fins flere fortellerroller i boka. Ulik bruk av tempus bidrar også til å peke på ulike former for virkelighetsskildring.

Etterstilt fortelling: før den egentlige historiens tid

Fortellingen berettes hovedsakelig i presens av ulike valører, med unntak av de to første kapitlene, "Frieriet" og "Bokbål", som er skrevet i preteritum, og enkelte passasjer i de andre partiene. I "Frieriet" og "Bokbål", fortelles familien Khans og Afghanistans historie i fortid, hovedsakelig i preteritum. Disse kapitlene handler om tiden før den 11. september 2001, det vil si tiden før forfatteren traff bokhandleren. Det første kapitlet, "Frieriet", beskriver den private hendelsen som påvirket familien mest i ettertid, Sultans anskaffelse av en kone nummer to. Det andre kapitlet dreier seg om hvordan de forskjellige styresettene i hjemlandet forut for våren 2002, og særlig Talibanregimet, påvirket bokhandleren og hans familie. Fortid markerer altså en skissering av status quo før selve historien begynner. Forfatteren bruker her den tradisjonelle narrasjonsformen, hvor hendelsene gjenfortelles en tid etter at de har

²⁸ Genette 1972, s. 229

inntruffet. Tempus markerer her et skille, mellom tiden før forfatteren ble kjent med familien, og tiden etter at hun flyttet inn hos dem. Dermed tas det et visst forbehold: alt som skildres i disse to kapitlene er nødvendigvis blitt fortalt forfatteren på et senere tidspunkt.

Familiens historie og landets historie

Fra det tredje kapitlet og utover berettes fortellingene om familien Khan og deres venner og slektninger i presens. Unntak gjøres for hopp tilbake i tid, analepser, som en del av deres personlige historie (Se avsnitt om rekkefølge). Allikevel er de fleste avsnittene i fortid av en annen type: Hver gang fortellingen stanser opp og gjør rom for generelle betraktninger om Afghanistans kultur, geografi og historie, markerer fortelleren dette ved hjelp av fortidsformer.

Vi finner flere eksempler på dette i kapitlet "Forretningsreisen": De første sidene beskriver Sultan Khan på reise gjennom Khyberpasset til Pakistan, og samtidig gjengis hans betraktninger om hvordan samfunnsutviklingen har vært i hjemlandet. Hovedtempus er presens: "Som for afghanere flest er grensen over til Pakistan stengt for Sultan." (s. 56) og senere: "Sultan synes det er nedverdiggende å bli smuglet inn i Pakistan, å bli behandlet som et undermenneske." (s.57) Men fra midten av side 57 skifter tempus til preteritum, og det er ikke lenger Sultan Khans oppfatninger som gjengis av en forteller: "Pakistan var det eneste landet, ved siden av Saudi- Arabia og De forente arabiske emirater, som anerkjente Talibanregimet." (s. 57)

Disse tempuskiftene angir altså en veksling mellom to roller: den litterære fortelleren som skildrer hovedpersonene og deres historier, som normalt bruker presens, og journalisten eller sakprosaforfatteren som i fortid beskriver og opplyser leseren om faktiske og etterprøvbare forhold fra fortiden. Analysen av tempusbruk viser dermed at vi kan snakke om en todelt fortellerstemme, og kanskje samtidig et dobbelt prosjekt. Riktignok finner vi innslag av preteritum hos fortelleren, og presens hos journalisten, men hovedtendensen synes å være slik som beskrevet, fordi journalisten hovedsakelig beskriver utviklingen historisk og politisk, som et bakteppe, mens fortelleren skildrer familiens liv i den tiden forfatteren selv var tilstede, som et "familiedrama".

Simultan narrasjon: objektiv og skjult forteller

I det tredje kapitlet, "Forbrytelse og straff", er fortelleren kommet fram til tiden etter Talibans fall, det vil si til tiden da forfatteren traff familien. Dette spranget fram i tid markeres med bruk av presens, som en indikasjon på at fortelleren har deltatt i hendelsene

som beskrives herifra, eller kjenner til dem på en annen måte enn de to foregående kapitlene, som ble fortalt i preteritum. De to første kapitlene var skrevet med etterstilt narrasjon, mens det vanlige fra tredje kapittel, er simultan narrasjon, det vil si at hendelsene fortelles etter hvert som de inntreffer.

Genette beskriver dette som en mer moderne narrasjonsform, som ble mye brukt innen ”nouveau roman”-formen, med Alain Robbe-Grillet som en foregangsforfatter. Genette påpeker særlig at slike fortellinger i presens gir inntrykk av å være ”toppen av objektivitet” (”le comble de l’objectivité”), ettersom det ikke lenger er noen markering av tidsforskjell mellom historiens tid og narrasjonens tid.²⁹ Dette hører nøye sammen med den utstrakte bruken av scener som jeg har kommentert tidligere. Fortellestemmen gir inntrykk av å vise fram det som skjer, mens det skjer, som et kamera som bare fanger inn bildene slik de utspiller seg.

Fortellerens ideologiske funksjon

Fortelleren kan i følge Genette ha flere ulike funksjoner, fordi det fins flere ulike sider ved en fortelling. Kun én funksjon er obligatorisk, den narrative, som altså består i å formidle historien. Fortelleren er også sterkt knyttet til teksten, og har i den forbindelse en rolle som organisator. Med dette menes at fortelleren ordner historien ved å fortelle hendelsene i en gitt rekkefølge, fra en gitt synsvinkel og så videre. Fortelleren kan også bringe oppmerksomhet mot fortellesituasjonen, mot fortelleren selv, og sist men ikke minst kan fortelleren ha en ideologisk funksjon.³⁰ Denne funksjonen kjennetegnes særlig ved det Genette kaller ”forklarende og forsvarende diskurser”³¹ (”des discours explicatifs et justificatifs”), altså steder i teksten hvor fortelleren skyter inn kommentarer og forklaringer, gjerne med en ideologisk undertone. Mange av fortellerens skjulte kommentarer til historien som fortelles, avslører en slik ideologisk funksjon, slik jeg allerede har påpekt, blant annet i analysen av perspektiv og kjønn. (s.50)

Akronier – i folkeopplysningens ånd?

I utgangspunktet hører analysen av akronier hjemme under ”Rekkefølge”, ettersom akronier defineres ut fra historiens tidslinje. Aaslestad definerer akronier slik:

²⁹ Genette 1972, s. 231

³⁰ Genette 1972, s.261-263

³¹ Genette 1972, s.263

”Segmenter som er uten tidsreferanser, og som ikke tilhører selve fortellesituasjonen, eller som ikke kan plasseres i forhold til de omkringliggende begivenheter, kalles *akronier*. Ofte vil de ha en ordspråkliggende form. Akronier er dermed særskilt egnet til å gi inntrykk av fortellerens spesielle livsanskuelse (vision du monde).³²

I *Bokhandleren i Kabul* skyter fortelleren stadig inn en setning eller to for å sammenligne eller forklare familiens atferd og valg ut fra afghanske tradisjoner. Dette gjøres i form av korte setninger som ikke kan knyttes direkte til handlingen eller til personbeskrivelsene, men som indirekte viser fortellerens holdning til det som fortelles. Vi finner særlig mange eksempler på dette i forbindelse med frierier og ekteskapsinngåelser, og ofte er det forventningene man har til kvinnene som forklares. Akroniene er også med på å forsterke fortellerens autoritet. Fortelleren forlater historien for å forklare leseren en handling eller et valg. Dermed minnes leseren til stadighet om at fortelleren innehar særkunnskap og større innsikt.

Det fins eksempler på denne typen fortellerkommentarer i så godt som alle de åtte kapitlene hvor kvinner er hovedfokaliseringssentrum. Svært mange av dem handler om kvinnenes skjebner, og om hvordan tradisjon og kultur tvinger dem inn i roller og etterlater liten eller ingen valgfrihet. Fortelleren tar blant annet en pause fra historien for å forklare hvorfor kvinner ikke tar ut skilsmisse i Afghanistan:

”Dersom en kvinne krever skilsmisse, har hun knapt noen rettigheter. Barna følger mannen, han kan til og med nekte henne å se dem. Hun blir en skam for familien, ofte utstøtt, og alle eiendelene tilfaller mannen.” (s. 39)

Dette er generell informasjon fortelleren gir for å belyse handlingen, men man kan også spørre seg om ikke handlingen snarere er der for å illustrere det allmenne. Selv om familien ikke skal være representativ for afghanere flest, beskrives hendelser som gjør det mulig for fortelleren å si noe allment om Afghanistans kultur og tradisjoner. Fortelleren gir inntrykk av at disse kommentarene er ubestridte sannheter, ettersom de ikke tilegnes noen av personene, men presenteres som oppklarende informasjon til leseren.

Ettersom segmentene er så korte, og ofte omkranset av tankerekker i intern fokalisering, kan det være tvil om hvorvidt det er fortelleren som trer inn og forklarer, eller

³² Asaslestad 1992, s.52

om det er personenes tanker, i fri indirekte stil som gjengis. I kapitlet ”Lukten av støv”, på side 172, diskuterer Leila og søstrene hvorvidt de noen gang vil ta av seg burkhaen utendørs, og kommer fram til at ”inntil videre er det tryggest å dekke seg til”. I neste avsnitt beskrives Leila slik:

”Helt alene går Leila aldri. Det er ikke bra for en ung kvinne å gå uten følge. Hvem vet vel hvor hun går? Kanskje for å møte noen, kanskje for å synde. Ikke engang til grønnsaksmarkedet går Leila alene.” (s.172-173)

Er det fortellerstemmen som gjengir en generell tankegang som forklarer Leilas frykt for å gå alene, eller er disse reglene så sterkt innarbeidet at Leila selv tenker på denne måten? Uansett presenteres tankegangen som typisk for denne kulturen, og indirekte ligger det en vurdering av disse verdiene, ved valget av ordet ”synde”, som har en konnotasjon av religiøs fanatisme. Fortelleren avslører et annet religiøst grunnsyn, hvor begrepet ”å synde” ikke har noen plass.

Et annet eksempel på at fortellerstemmen slett ikke er så nøytral, er ekteskapsavtalene som inngås for Leilas eldre søstre, Shakila og Bulbula i ”Vil du ha min tristhet?”. Det fortelles om den tilbakestående Bulbula, og hvordan familien til slutt finner en mann til henne. Fokaliseringpunktet har vært hos Bibi Gul, Sultans mor, som tenker om den blivende ektemannen at ”Ham kan Bulbula saktens være hustru for”, før avsnittet går over i akronien:

”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 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 mange gaver.” (s.82)

Fortelleren insisterer her på et verdisyn som helt klart strider med sitt eget. Ved å beskrive den afghanske tradisjonen, peker hun på at tradisjonen ikke følges, og forsikrer seg slik om at leseren forstår historien slik den var tenkt: i Afghanistan har mennesker svært ulik verdi, og de selges og kjøpes etter dette systemet. Fortellerstemmen trer altså fram og peker på sider ved det afghanske, muslimske samfunnet som er ulikt vårt kristne vestlige samfunn. Fortelleren har utvilsomt en ideologisk funksjon, og leder leseren mot én tolkning av familiens tradisjoner og religiøse grunnsyn.

Konklusjon

Ved hjelp av narratologiens analyseverktøy har jeg nå belyst hvordan fortellingen om Sultan Khan og hans familie skriver seg inn i en ideologisk diskurs om familieliv og kvinners rettigheter. Jeg har også vist at vi ikke har å gjøre med én fortelling, men om flere parallelle historier som av og til flettes inn i hverandre. Fortelleren vinkler fortellingen fra én og én av personene for å si noe om dennes forhold til de andre i familien, og til det samfunnet de er en del av. Hun veksler ikke bare mellom forskjellige personer synspunkt, men også mellom intern og ekstern fokalisering, enten for å kunne vise hva omverdenen mener og føler om den personen som hun har zoomet inn på, eller for å vise at det av og til kan være stor forskjell mellom hva en person tenker og hva han eller hun kan tillate seg å si høyt.

Representasjon og mimesis: virkelighet og litterær form

Seierstad hevder i forordet til *Bokhandleren i Kabul*, at ”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.” (s.11) I et intervju om denne boka 23. september 2003 uttaler hun at: ”Jeg har ikke tolket noe. Jeg har skrevet det jeg har sett.”³³ Disse utsagnene viser at forfatteren har et litterært grunnsyn som tilsier at det er mulig å representere virkeligheten objektivt gjennom en litterær form. Jeg vil her problematisere og diskutere dette synet ved hjelp av ulike teoretiske tilnærminger og eksempler fra teksten.

Teoretisk tilnærming og diskusjon

Representasjon og realisme er store felt innenfor litteraturvitenskapen, og det sier seg selv at jeg kun kan gå inn på noen få sentrale tekster. Jeg har valgt å ta utgangspunkt i Christopher Prendergasts bok *Triangles of Representation* (2000) som innfallsvinkel for å diskutere begrepet *representasjon*. Prendergast gir, foruten sitt eget syn på begrepet, også gode analyser av ulike tidligere litteraturteoretikers arbeider innenfor feltet. Arne Melberg har gjennomgått begrepet ”Mimesis” fra Platons avvisning av poetene til Paul Ricœurs diskusjon av repetisjon, og jeg vil også diskutere noen av de analysene Melberg legger fram i *Mimesis. En repetition* (1992). Gérard Genette diskuterer også disse begrepene i forbindelse med narratologisk tekstanalyse (*Figures III* 1972). De tre har forskjellige utgangspunkt for sine tekster, og gir meg anledning til å diskutere problemstillingen min fra ulike perspektiv.

Litterær representasjon som utgangspunkt

Å skrive en roman ”fra virkeligheten”, det vil si med utgangspunkt i autentiske personer og hendelser, er svært forskjellig fra å skrive en realistisk roman. Gjennom sin tekst konstruerer eller rekonstruerer Åsne Seierstad et bilde av en virkelighet vi som lesere i utgangspunktet har liten kjennskap til. Dermed er det aktuelt å se hvordan teksten kan formidle en opplevelse, og framstille den som ”sann” – et problematisk begrep etter mitt syn.

Representasjon vil i litterær sammenheng si å la språket representere, stå i stedet for, noe annet. Uten å gå inn i diskusjonen om forholdet mellom språket og verden, vil jeg se på noen teoretiske utgangspunkt for litterær representasjon.

³³ <http://www.dagbladet.no/kultur/2003/09/23/379215.html>

Representasjon og illusjon

I innledningen til *Triangles of Representation*, fastholder Christopher Prendergast at begrepet representasjon i utgangspunktet har to grunnbetydninger: Det kan bety å gjøre noe nærværende ("present") igjen, enten i direkte betydning, eller "by means of simulacrum and thus aligning the concept of representation with notions of illusion"³⁴. Litterær representasjon kan dermed ses på som konstruksjonen av en illusjon. Gjennom den litterære teksten skrives fraværende hendelser og personer fram og blir oppfattet som nærværende.

Men representasjon har også en annen grunnbetydning ifølge Prendergast: En term kan stå for en annen etter substitusjonsprinsippet; i videre forstand kan noe eller noen stå for noe annet. Språklige tegn er det vanligste eksempelet på denne typen representasjon, men all semiologisk og semiotisk teori bygger i prinsippet på den samme grunntanken. Dette er langt på vei den vanligste oppfatningen av begrepet representasjon. Begge de skisserte betydningene kan kobles til både kunstnerisk og politisk representasjon. I min analyse er representasjon knyttet til kunst og mer spesifikt skjønnlitteratur, naturlig nok den mest relevante forståelsen av begrepet.

Bokhandleren i Kabul må først og fremst forstås som en litterær konstruksjon hvor forfatteren søker å gjøre mennesker hun har møtt, hendelser hun har overværet og steder hun har sett, levende og presente for leseren. Dermed leses teksten som en form for representasjon i den første grunnbetydningen. På et annet plan er boka skrevet og presentert slik at hovedpersonene, deres liv og relasjoner, også må betraktes som representanter i den andre grunnbetydningen; gjennom beskrivelsen av denne familien skal leseren få kunnskap om et helt samfunn. Jeg tror det er gjennom konstruksjonen av en virkelighetsillusjon, at teksten på et høyere nivå også fungerer som representasjon i betydningen "stå i stedet for". Ved å gjøre bokas personer nærværende for leseren, kan Seierstad også si noe mer generelt om livet i Kabul etter Talibans fall, de representerer på mange måter det urbane Afghanistan.

Forfatterens definisjonsmakt

Vi kan knytte to hovedproblemstillinger til begrepet slik jeg nå har definert det. Den første handler naturlig nok om hvordan et verk konstruerer en illusjon. På hvilken måte verket kan gjøre det fraværende tilstedeværende? Her er det naturlig å analysere litterære virkemidler og andre grep forfatteren tar i boka. Den andre problemstillingen flytter fokuset fra representasjonens objekt, det som representeres, til subjektet, det som representerer.

³⁴ Prendergast 2000: 4-5

Prendergast ønsker å stille spørsmål ved autoriteten i representasjon, og se på forholdet mellom representasjon og makt.³⁵

Her kan det trekkes paralleller mellom politisk representasjon og litterær og kunstnerisk representasjon. Representasjon innebærer i begge tilfeller en form for fremmedgjøring, ved at en representant eller en kunstnerisk representasjon kommer mellom det representerte og leseren eller mottakeren. Prendergast påpeker spesielt definisjonsmakten som ligger i bruken av litterær representasjon:

”Representations have a strong in-built tendency to self-naturalization, to offering themselves as if what they represented was the definitive truth of the matter.”³⁶

Det er med andre ord et sterkt virkemiddel som tas i bruk når en forfatter skriver fram et persongalleri som får representere virkeligheten slik forfatteren ser den. Slike representasjoner er vanskelige å argumentere mot og får lett status som objektiv sannhet. Dette inntrykket forsterkes i *Bokhandleren i Kabul* av at forfatterens blikk aldri tematiseres i fortellingen, og at leserne i målgruppen har liten forkunnskap om emnet. Forfatterens egen autoritet på feltet er derimot stor (se paratekstanalyse), dermed får også framstillingen hennes stor autoritet.

Når Prendergast flytter fokuset fra representasjonens objekt til dets subjekt, er det allikevel ikke forfatteren som person han hovedsakelig sikter til, men de faktorene som fører til at vi ser, og dermed også videreformidler det vi ser, på en subjektiv måte.

Representasjonens subjekt definerer han slik:

”It designates rather a set of subject positions, generally articulated in a transindividual fashion, in an ideology, a tradition, or set of conventions often connected to a dominant set of interests (a social group, a ruling class, which has privileged access to the cultural resources of society).”³⁷

Subjektet er altså de forutsetninger som ligger til grunn for at en historie, fiktiv eller virkelig, framstilles på én spesiell måte. Fortellingens nivå svarer til en historie (abstrahert nivå), som er underlagt dette subjektets filter eller blikk. Dersom vi aksepterer Seierstads utgangspunkt, at ”til grunn for det jeg skriver, ligger virkelige historier”, kommer vi allikevel

³⁵ Prendergast 2000:8-9

³⁶ Prendergast 2000: 9

³⁷ Prendergast 2000:11

ikke utenom at fortellingen er preget av forfatterens verdigrunnlag. Dermed kan virkelighetslitteratur aldri være objektivt sann. *Bokhandleren i Kabul* forblir en representasjon som formidler en norsk, kvinnelig journalists blick på en utvalgt families liv og relasjoner. Det er et slikt filter Edward Saïd viser til når han i *Orientalismen* (1978) beskriver hvordan særskilte forventninger og fordommer har farget vestlige skribenters framstilling av Østens land og kulturer. (Et skille han for øvrig påpeker at er kunstig og skapt av nettopp orientalismen.) Jeg går nærmere inn på dette i kapitlet om engasjement og folkeopplysning, under ”Skildringen av *den andre*” (fra s.92)

For å illustrere hvordan subjektet påvirker fortellingen i *Bokhandleren i Kabul*, og gjør den til nettopp en subjektiv representasjon, vil jeg gi to korte eksempler. Det første er hentet fra skildringen av kvinnes fest kvelden før Shakila skal gifte seg (kapitlet ”Et tredjeklasses bryllup”, s.104): ”Alene utfolder kvinnene seg med en voldsom, nesten skremmende kraft”, beskriver fortelleren. Ettersom kvinnene i fortellingen er alene, er det vanskelig å se at dansen kan virke skremmende på andre enn dette blikket som ser ritualet utenfra. På samme måte blir hammamen skildret gjennom et subjekt med et annet utgangspunkt enn personene. Subjektet er her lett tematisert som ”man”: ”Kvinnene forlater badet, og ettersom flere går, ser man skitten” (”Lukten av støv”, s. 171). Bruken av ”man” peker på fortellerens blick.

Med utgangspunkt i Prendergasts litteratursyn, vil jeg dermed si at å skrive noe ”sant” i en litterær tekst vanskelig kan være mulig på annen måte enn å skrive det som er ”sant for forfatteren”. Kanskje er begrepet ”selvopplevd” mer dekkende enn sant, for de opplevelsene Seierstad beskriver. Det ville imidlertid ha begrenset hennes tilgang til stoff, ettersom mye av det hun skriver om nettopp ikke er selvopplevd, men gjenfortalt.

Gjenfortellingens problem støter vi på i mimesis-begrepet, som har blitt problematisert siden Platon og Sokrates’ tid, og som jeg vil se nærmere på nå.

Mimesis

Mimesis og representasjon er nært beslektede begrep. Jeg har allikevel valgt å behandle de hver for seg, fordi problemstillingene jeg ser her er noe annerledes. Jeg vil ta utgangspunkt i Arne Melbergs analyse av ulike tilnærminger til begrepet og diskutere *Bokhandleren i Kabul* ut fra to av problemstillingene Melberg reiser i boka *Mimesis. En repetition* fra 1992: Mimesis som form ut fra Platons tekster, og mimesis av innhold og motiver ut fra analyser av Cervantes’ *Don Quijote*.

Platons mimesisbegrep: bilder og avbilder

Første kapittel i Melbergs bok tar for seg Platon og Sokrates' definisjon av mimesis:

”Platon använder ordet med en betydelse som i första hand signalerar et visuelt förhållande: *mimesis* suggererar bild, avbild, imitation, mimik”³⁸

Denne definisjonen supplerer han med å sette opp et skille mellom diegetisk og mimetisk framstilling. Diegetisk framstilling tilsvarer et subjekt som gjengir et hendelsesforløp fra fortellerens egen synsvinkel, mens den mimetiske framstillingen innebærer å bruke andre synsvinkler, og presentere stoff i direkte tale fra en av fortellingens personer. Fortelleren mimer en annens ord, han imiterer fortellingens personer. Ofte har man brukt begrepene ”showing” og ”telling” for å illustrere de to teknikkene. En forteller som beskriver hendelsene i førsteperson forteller er diegetisk, og tilsvarer ”telling”, i motsetning til en mimetisk forteller som trer til side og lar personene snakke og handle, og på denne måten viser fram handlingen (”showing”). I følge Litteraturvitenskapelig leksikon (Kunnskapsforlaget), assosierer Platon den diegetiske framstillingsmåten direkte med forfatterens stemme, mens moderne narratologi har innført fortelleren som begrep knyttet til denne.³⁹

Den mimetiske framstillingen kritiseres sterkt i Platons *Staten*. Melberg påpeker det paradoksale i at Platon selv bruker nettopp denne framstillingen når han iscenesetter dialoger mellom Sokrates og ulike tredjeparter. Platon avviser allikevel den mimetiske teknikken som mindre pålitelig og seriøs enn den diegetiske. Den førstnevnte tegner ifølge Platon oftere avbilder enn bilder, historien kan ikke bli annet enn en upålitelig imitasjon, og kan ikke tas seriøst. Melberg analyserer selv hvordan Platon gjenforteller *Drikkegildet i Athen* (*Symposion*) med alle de kilder og kilders kilder som leder til fortellingen slik den blir gjenskapt av Platon. Et viktig poeng her er alle tidsnivåene og forskyvelsene: under drikkegildet gjengis taler som er holdt tidligere, og disse talene gjengis i neste omgang av Platon, skriftlig, mange år senere. Melberg kommer fram til at:

”Platons dialog om dryckefesten hos Agathon är stiliserad och – all livfull och mimetisk närvaro til trots – återkallar och ingriper i det förgångna, dvs bygger på

³⁸ Melberg 1992: 9

³⁹ Litteraturvitenskapelig leksikon, artikkel om diegesis. Kunnskapsforlaget 1997:48

en spänning mellom berättelsens tid(er) och berättandets tidsorganisation, dvs en spänning mellom logos och lexeos.”⁴⁰

Gérard Genette har også interessert seg for Platons diskusjon av mimetisk og diegetisk fortelleteknikk. Genette mener at Platon sidestiller mimetisk framstilling med det Genette tidligere har gitt benevnelsen ”scene”, mens diegetisk framstilling tilsvarer referat (se avsnittet om hurtighet i den narratologiske analysen, s.41). Genette ser en sammenheng mellom mimetisk framstilling i Platons betydning og bruk av virkelighetseffekter slik Barthes har definert dem (se neste kapittel).⁴¹ Dermed er mimetisk framstilling definert som en mer levende, utbroderende stil, mens diegetisk fortelleteknikk som mer nøktern og kortfattet. Han skiller særlig mellom en tydelig forteller og en fortellerstemme som er redusert til minimum:

”Les facteurs mimétiques proprement textuels se ramènent, me semble-t-il, à ces deux données déjà implicitement présentes dans les remarques de Platon : la quantité de l’information narrative (récit plus développé, ou plus *détaillé*) et l’absence (ou présence minimale) de l’informateur, c’est-à-dire du narrateur.”⁴²

Jo mindre nærværet til fortelleren er, jo tydeligere trer personene fram, og Genette ser på bruk av direkte tale som det mest mimetiske grepet av alle. Seierstad har valgt å fjerne sin egen person fra handlingen. Fortellestemmen setter spor og skinner gjennom på ulike måter, og vi har sett at fortelleren har en klar ideologisk funksjon. Allikevel er selve fortellerens nærvær redusert til et absolutt minimum. Personene derimot, er svært tilstedeværende, og siteres, både med tanker og ord. Tale gjengis ofte direkte. I følge Genette er dette den eneste sanne form for mimesis, eller illusjon av mimesis.⁴³ Til tross for enkelte innslag av referat, er fortellingen altså sterkt preget av den mimetiske stilen som Platon avviste.

Med Platon kan vi spørre om *Bokhandleren i Kabul* er et bilde eller et avbilde av virkeligheten? Seierstad og familien Rais som ble avbildet har åpenbart to forskjellige syn på akkurat dette. Som litteraturviter kan jeg ikke avgjøre hvem som har rett, men konstaterer at det er et svært levende bilde som skapes. Kanskje gjør Platon rett i å advare mot så sterke

⁴⁰ Melberg 1992: 27

⁴¹ Genette 1972, s. 187

⁴² Genette 1972, s. 187: Det synes meg at de mimetiske faktorene kan oppsummeres i de to holdepunktene som allerede er lagt fram, implisitt, i Platons kommentarer: mengden narrativ informasjon (mer utbrodert fortelling, eller mer *detajlert*) og fraværet (eller minimalt nærvær) av informanten, det vil si fortelleren.

⁴³ Genette 1972, s. 192

former for litterær framstilling, i det minste av virkeligheten? Eller er det denne form for framstilling som må til for å nå fram med det budskapet Seierstad ønsker å formidle?

Samtidig reiser valget av mimetisk framstilling en annen viktig problemstilling. Tidsforskyvningen mellom historien og fortellingen forsvinner som en følge av det sterke inntrykket av scener som utspiller seg her og nå. Det gir et inntrykk av at forfatteren har skrevet boka etter hvert som historien utspiller seg. Det vet vi imidlertid at ikke er riktig. Ifølge forordet, tok Seierstad notater om hun hadde skrivesaker for hånden, mens boka i si endelige form først ble skrevet etter at hun hadde reist tilbake til Norge.

I tillegg til denne tidsforskyvningen, går ofte går en hendelse eller et utsagn gjennom flere ledd før forfatteren får kjennskap til det og skriver om det. Dette går jeg nærmer inn på i avsnittet "Fortellinger i fortellingen" i den narratologiske analysen. Her er kanskje det mest slående eksemplet historiene som gjenfortelles da kvinnene samles "for å sladre og be" i Peshawar "Forbrytelse og straff". Historien om Saliqa gjenfortelles med utstrakt bruk av direkte tale, til tross for at den først gjenfortelles kvinnene imellom, to dager etter at historiens høydepunkt fant sted. Her har forfatteren fått høre den, kanskje notert ned noe, men den formen vi leser historien i, har den først fått senere.

I tillegg til forskyvning i rom, har også en språklig forskyvning funnet sted, ettersom Seierstad kommuniserte på engelsk eller ved hjelp av tolk. Dermed har også språket gjennomgått flere transformasjoner før det har fått sin endelige form. Dette er også med på å stille spørsmål ved om den mimestiske formen er berettiget i en bok hvor "alt er sant".

Åsne Seierstad har ikke bare valgt en "en litterær form", men hun har nesten konsekvent valgt en mest mulig mimetisk framstilling. Hun benytter seg av mange av de mulighetene som ligger i ulike narratologiske grep. Samtidig vedkjenner hun seg ikke det som kanskje er de mest litterære grepene av alle: fantasien og innlevelsen i sin egen fortelling. Platon så på mimesis som dikternes og gjøglernes framstillingsmåte. Han advarte mot den fordi den gir seg ut for å være virkelighetsnær, mens den i realiteten kun er imitasjon og avbilder.

Cervantes' imitasjon – å oppheve skillet mellom virkelighet og fiksjon

Den neste analysen i Arne Melbergs bok om mimesis har tittelen "Cervantes' imitacion". Cervantes' litterære figur Don Quijote fra begynnelsen av 1600-tallet, har et helt spesielt prosjekt: Han ønsker å gjenskape en fiksjon, gullalderen, i sin egen virkelighet. Melberg viser at han bruker ulike teknikker for å oppnå dette målet, særlig er bruk av språk og benevninger viktige virkemidler i Quijotes konstruksjon av gullalderillusjonen. Ved å gi personer, steder

og bygg nye navn, nærmer Quijote seg den verden han drømmer om. Idealene finner han i den spanske ridderlitteraturen som kom ut i tidligere middelalder, og det er mange henvisninger til litterære helter og forbilder. Intertekstualiteten viser at litteratur alltid er imitasjon av tidligere tekster, samtidig som den står som en kommentar til disse. Det har også blitt produsert en rekke litterære tekster som i sin tur kommenterer Cervantes' kommentar til tidligere litteratur.

Alle disse lagene av imitasjon og nyskaping tilfører mimesis-begrepet en ny dimensjon. Til nå har diskusjonen dreid seg om form, og om fortelleren eller forfatterens måte å formidle stoffet på. Analysen av Cervantes' Don Quijote utvider mimesis-begrepet til også å gjelde innhold. Cervantes spiller ironisk på klassiske litterære motiver fra middelalderen, men viser samtidig at språket kan gjenskape og fornye temaer og motiver vi gjenkjenner som typisk litterære. Hva som er et typisk litterært tema er vanskelig å definere, men Eiliv Vinje gir noen eksempler på slike motiv i innføringsboka *Tekst og tolkning*:

”Frå verdslitteraturen kjenner me ei lang rekkje av sentrale og vanlege motiv: tiggaren, dobbeltgjengaren, duell, kvinnerov, slektsære, vendetta, hanrei, martyr, opprørar, parveny, heimferd, incest, pakt med djevelen, vitjing i underverda osv.”

44

Lista er ikke uttømmende, og slik jeg ser det mangler mange sentrale tema, men den viser eksempler på klassiske motiv som undersøkes og skrives ut i stadig nye varianter, og som oppleves som typisk litterære. Jeg tror altså at ved å velge å skrive en roman, eller en annen skjønnlitterær tekst, vil temaene som tas opp i boka relateres til ett eller flere av disse motivene.

Michel Foucault har analysert Cervantes' roman i sin bok om *humaniora* som vitenskapsfelt, *Les mots et les choses* fra 1966. Analysen fungerer som en innledning til kapitlet «Représenter», og er også sentral i Arne Melbergs refleksjon. For Foucault handler Don Quijotes prosjekt først og fremst om å se det litterære i det trivielle og prosaiske:

”Tout son chemin est une quête aux similitudes : les moindres analogies sont sollicitées comme des signes assoupis qu'on doit réveiller pour qu'ils se mettent de nouveau à parler.”⁴⁵

⁴⁴ Vinje 1993: 31

⁴⁵ Foucault 1966, s. 61. Oversatt: ”Hele hans vei er en jakt etter likheter: de minste analogier fris til, som slumrende tegn som må vekkes før de begynner å tale på ny.”

For å kunne finne tilbake til denne gullalderen som er beskrevet i ridderromanene, må altså hovedpersonen evne å se det potensialet som ligger i den ”virkeligheten” han befinner seg i. Fiksjonens potensial fins med andre ord i hverdagen hans. Kunsten er, som Melberg også påpekte, å bruke språket og benevningene til å skape fiksjon ut av virkeligheten, eller virkelighet ut av fiksjonen. Språket kan viske ut grensene mellom de to størrelsene. Foucault sier at det som er viktig for Don Quijote er ikke å triumfere, å vinne eller overvinne noen, men å gjøre virkeligheten om til tegn – ”transformer la réalité en signe”⁴⁶ - og å vise at bøkens verden kan gjenfinnes ute i virkeligheten.

Seierstads prosjekt kan synes motsatt: Det er samtiden som interesserer henne, og det er virkelige personer og deres utfordringer hun søker å formidle gjennom den litterære formen bokprosjektet hennes får. *Bokhandleren i Kabul* kan synes fjern fra Cervantes’ dagdrømmende ridder. Allikevel har Seierstad som prosjekt å skape skjønnlitteratur ut av det hun ser rundt seg, den hverdagen hun lever i hos bokhandlerens familie i Afghanistan. Det bringer meg tilbake til de litterære motivene. For om Seierstad beskriver virkeligheten eller ei, er boka hennes uansett full av kortere historier med det jeg vil betegne som klassiske litterære motiver. Et av kapitlene i boka har fått tittelen sin fra et av litteraturhistoriens mest kjente verk, Lev Tolstojs *Forbrytelse og straff*. Trekantdramaet mellom Sultan, Sonya og Sharifa, Mansurs dannelsesreise til Mekka, og en rekke historier om ulykkelig og forbudt kjærlighet (Saliqa, Shakila, Leila...) er andre eksempler på at de hendelsene Seierstad har valgt å gi plass til i sin bok, svært ofte kan knyttes til slike tradisjonelle motiver. Det er også interessant å se at vaskeseddelen til førsteutgaven lokker leserne med følgende beskrivelse:

”*Bokhandleren i Kabul* handler om forbudt kjærlighet, arrangerte ekteskap, forbrytelser og straff, ungt opprør og om samfunnets strenge krav til hvordan man skal leve sitt liv”

Valget av en litterær form som ramme kan synes å ha påvirket forfatterens utvalg av historier. De sidene ved virkeligheten som framstilles i boka, ser ut til å være de som passer inn i et nokså tradisjonelt begrep om ”det litterære”. Det kan synes som valget av ”en litterær form” også har hatt betydning for utvalget av innhold, og at de to virker sammen for å gi boka et bestemt preg.

Konklusjon

Ved å skrive boka om bokhandleren som en ren virkelighetsskildring, har Åsne Seierstad provosert mange. Først og fremst de som er omtalt i boka, fordi de føler seg urettferdig framstilt, men også litteraturkritikere og lesere har latt seg provosere. Kan virkeligheten representeres direkte som litteratur? Har Seierstad belegg for det hun skriver? Seierstad benytter seg av litterære teknikker som gir inntrykk av virkelighet, men skriver om temaer som er typiske for fiksjonslitteraturen. Denne kombinasjonen synes svært virkningsfull.

Det er allikevel grunn til å stille spørsmål ved valget av en så mimetisk fortelleteknikk når mye av historien bare har blitt gjenfortalt gjennom flere ledd, og alle utsagnene har vært oversatt i to trinn: først til engelsk og så til norsk. Jeg vil konkludere med at uttalelsen ”Alt er sant” neppe er ment for hver enkel detalj som skildres mimetisk, men for hovedlinjene i historiene og for det generelle inntrykket forfatteren satt igjen med etter oppholdet.

Virkelighet og virkelighetseffekter

I dette kapitlet vil jeg analysere hvilke litterære og retoriske grep Åsne Seierstad benytter seg av for å understreke virkelighetsaspektet ved fortellingen. Det innebærer at jeg vil ta for meg alle de sidene ved *Bokhandleren i Kabul* som på ulike vis peker mot den virkeligheten den skal representere. Jeg vil først ta for meg ”virkelighetseffekten” som begrep, og diskutere hvorvidt Seierstad benytter seg av klassiske virkelighetseffekter. Så vil jeg analysere den kulturelle virkelighetsskildringen, før jeg i to avsnitt tar for meg hvordan den ytre virkeligheten, utenfor familien Khans private sfære, tas inn i fortellingen.

Dette kapitlet er i høy grad deskriptivt, det vil si at jeg vil forsøke å beskrive hvordan ulike elementer brukes for å skape konnotasjonen virkelighet.

Virkelighetseffekter og semiotisk analyse

Begrepet ”virkelighetseffekt” stammer fra en artikkel av Roland Barthes, første gang publisert i tidsskriftet *Communications* i 1968, med originaltittel ”l’effet de réel”. Barthes mener at det i de fleste romaner og lengre skjønnlitterære tekster fins elementer som ikke er avgjørende for betydningen i teksten. Særlig konkrete objekter plasseres inn i teksten uten at de i utgangspunktet kan tolkes som nødvendige for handlingen eller for symbolikken. Ordene denoteres, men i utgangspunktet fins ingen relevant konnotasjon. Disse elementene er

⁴⁶ Foucault 1966: 61

tilsynelatende overflødige for teksten som helhet. Innenfor den semiotikken Barthes står for, er det vanskelig å akseptere at ikke alt i en litterær tekst har sin funksjon. Han påviser også at disse elementene allikevel ikke er overflødige eller tilfeldige, men oppfyller en egen tekstfunksjon som virkelighetseffekter. Disse detaljene fins i teksten for å skape en illusjon av virkelighet, og fører tekstens fiktive univers nærmere den virkelige verden.

Roland Barthes tar i sin artikkel utgangspunkt i tekster hvor forfatteren plasserer handlingens tid og sted nokså nært sin egen og sine leseres, slik at de har de samme kulturelle referanser. Han bruker blant annet et eksempel hentet fra en tekst av Gustave Flaubert og viser til et barometer, tilfeldig nevnt uten noen egentlig betydning verken symbolsk eller narrativt: ”på et gammelt piano, under et barometer, lå en stabel esker og kartonger”⁴⁷

Mens pianoet sender ut signaler om det hjemmet som beskrives, og papirene fører historien videre, ser ikke barometeret ut til å ha noen særlig betydning, men nevnes altså kun for å ”bety virkelighet”; virkelighet er dets eneste konnotasjon i teksten, resonnerer Barthes. Jeg vil se hvilke slike virkelighetseffekter som fins i *Bokhandleren* i Kabul, men også utvide den semiotiske analysen i et kulturperspektiv.

Detaljer, mengder og mål

Vi finner en del nøyaktig oppsatte lister i boka, som kanskje mer enn noe annet konnoterer virkelighet. Første kapittel beskriver Sultans framferd og forhandlingsmetoder for å gifte seg med Sonya. Han legger rett og slett inn et bud:

”Den tredje dagen kom Sultan igjen, og denne gangen la han fram frierens bud. En ring, et halsbånd, øreringer og armbånd – alt i rødt gull. Klær så mye hun måtte ønske. 300 kilo ris, 150 kilo matolje, en ku, noen sauer og 15 millioner afghani, rundt 3000 kroner.” (s.21)

På samme måte listes innkjøpene til Shakilas bryllupsmiddag:

”Til bryllupsmiddagen er det kjøpt inn 150 kilo ris, 56 kilo fårekjøtt, 14 kilo kalvekjøtt, 42 kilo poteter, 30 kilo løk, 50 kilo spinat, 35 kilo gulrøtter, 1 kilo hvitløk, 8 kilo rosiner, 2 kilo nøtter, 32 kilo olje, 14 kilo sukker, 2 kilo mel, 20 egg, flere sorter krydder, 2 kilo grønn te, 2 kilo svart te, 14 kilo drops og 3 kilo karameller.” (s.110)

⁴⁷ Flaubert: ”Un cœur simple” fra *Trois contes*, sitert i Barthes’ artikkel ”Virkelighetseffekten” hentet fra Kittang m.fl. (red.)

Denne listen kunne man si at har andre konnotasjoner enn bare virkelighet. Den viser at bryllupet skal feires med mange gjester og at det legges vekt på å servere god mat. Raushet og overflod er slike konnotasjoner. Når jeg allikevel mener at denne lista i hovedsak konnoterer virkelighet, er det fordi informasjon er detaljert når det gjelder mengder og antall. Hvordan maten skal tilberedes og hva den smaker, sies det derimot ingenting om.

Nok en detaljert innkjøpsliste finner vi i kapitlet ”Min mor, Osama”, hvor vi følger Tajmir og den amerikanske journalisten Bob på jakt etter terrorister til en nyhetssak. De stanser for å handle:

”De kjøper en kartong «hi-lite» sigaretter til en krone pakken, en kilo agurker, tjue egg og brød.” (s.251)

Slike nøyaktige mengder og detaljerte lister gir nettopp et svært realistisk inntrykk, langt mer virkelighetsnært enn typiske litterære skildringer. I det første eksemplet er valutaen først afghani, før den omregnes til kroner, mens i det siste eksemplet er prisen direkte omregnet til norsk valuta, som hverdagsliggjør situasjonen. Alt som ramses opp er varer vi er kjent med, om enn ikke alltid vant til å handle med.

Andre små detaljer som først og fremst konnoterer virkelighet og hverdagsliv, finner vi særlig i skildringene av hverdagsliv, som Shakilas møte med sitt nye hjem etter bryllupet:

”De nærmeste slektningene får bli med til Wakils hus, der søstrene hans venter med te. Det er disse kvinnene Shakila skal dele bakgård med. Her skal de møtes ved vannposten, her skal de vaske klær og mate kyllinger. Snørrete unger ser nysgjerrig på henne, kvinnen som skal bli deres nye mor.” (s.112)

Vannposten, utendørs klesvask og mating av kyllinger har konnotasjoner av en hverdag som er svært forskjellig fra leserens, uten moderne hjelpemidler som innlagt vann og vaskemaskin. Ungene som beskrives som ”snørrete”, derimot, kan vi kjenne igjen fra egen hverdag. Dette er et av de beste eksemplene på virkelighetseffekt i tråd med Barthes’ definisjon. Jeg finner imidlertid langt færre slike virkelighetseffekter enn det jeg hadde forventet. Slik jeg ser det, er Barthes’ teori utilstrekkelig for å beskrive Seierstads virkelighetsskildringer i *Bokhandleren i Kabul*, og jeg mener at begrepet ”kultureffekter” vil være langt mer dekkende.

Kultureffekter

Ettersom *Bokhandleren i Kabul* skildrer virkeligheten i denne familien, ville det også være naturlig å finne mange virkelighetseffekter i fortellingen. Allikevel er spørsmålsstillingen mer kompleks, fordi boka er lagt til en kultur som er fremmed for de fleste leserne. En av forfatterens målsetninger med boka er nettopp å viderefremme sin opplevelse av Afghanistan til et hjemlig publikum. Dermed har ikke leseren de referansene som gjør at et element på samme måte kan konnotere ”virkelighet”. Slik jeg ser det, er det vanskelig å analysere virkelighetseffektene i denne boka, uten å se dette i sammenheng med folkeopplysningsaspektet.

For om ord og fraser kan ”bety virkelighet” innenfor Barthes’ teori, med utgangspunkt i mer hjemlige tekster, finner jeg at lignende, tilsynelatende uviktige detaljer i *Bokhandleren i Kabul* svært sjelden bare konnoterer ”virkelighet”, de konnoterer snarere ”kultur” og mer spesielt ”afghansk kultur”. Jeg vil trekke fram noen eksempler på slike ”kultureffekter”, korte innstikk i fortellingen, som konnoterer kulturelle trekk som språk, religion, mat og klesdrakt.

Språklige effekter som konnoterer islam

Det mest påfallende grepet for å plassere fortellingen i den muslimske kultursfæren, er bruken av ord og uttrykk som konnoterer islam. Særlig replikker som ikke gjengis direkte på norsk, men som først gjengis på originalspråket, før de enten oversettes eller forklares, gir en slik ”kultureffekt”. Det nevnes aldri konkret hvilket språk familien snakker, bare at Sultan behersker begge de viktigste språkene i Afghanistan, pasjto og dari (s.58).

Disse ordene og frasene er oftest markert med kursiv, anførselstegn eller tankestrek, og av og til står de helt umarkerte, men fulgt av en oversettelse. Jeg gjengir de her med de markørene som brukes i teksten.

Blant de religiøse uttrykkene finner vi uttrykket ”inshalla - om Gud vil” (s.76, s.82), den muslimske trosbekjennelsen: ”*La Elaha Ellallahu Muhammad-u Rasoolullah* - Det er ingen annen gud enn Gud og Muhammad er hans profet.” (s.44), bønneropet ”Allahu Akbar – Gud er stor (s.152) og hilsenen ”- Salaam alaikum. Guds fred være med deg.” (s.201). Store og små høytider nevnes også med opprinnelig navn: ”nazar” (s. 43), *eid* (s.57) og ”afghansk nyttår – *nauroz*” (s. 138). Pilegrimene på vei til Mekka beskrives som ”*hadjier*” på side 210.

Ellers nevnes noen tradisjonelle klesplagg med religiøs betydning ved sitt persiske navn. Dette gjelder blant annet en spesiell kjortel påbudt av Taliban, ”shalwar kameez”, som er nevnt hele tre ganger (s.28, s.56 og s.162). Flere hodeplagg med ulik symbolikk er også nevnt, blant annet ”fez” og ”pakol” som brukes av nordalliansens tilhengere (s.88). Burkhaen

er antatt å være så kjent, at ordet brukes uten videre forklaring, ikke minst i kapitlet ”Bølgende, blafrende, buktende”, hvor det kun er detaljer rundt trådgitteret foran øynene som beskrives. (s. 96)

Engelske ord som markør for kulturinterferens

Det er også mange sitater på engelsk å finne i boka. De illustrerer Afghanistans forhold til Vesten, og kommer inn som små ironiske stikk som konnoterer kulturforskjeller og kulturinterferens. Særlig er det importerte objekter med engelsk navn eller annen merkelapp som tjener dette formålet. I skildringen av markedet, hvor det ellers er tradisjonelle produkter som nevnes, fins sigaretter og støvsugere med engelskklingende merker: ”Smuglervarer som sigaretter med eksotiske navn som *Pleasure*, *Wave* eller *Pine* og piratprodusert Cola fra Pakistan” og støvsugere av merkene ”National” og ”Nautionl”, som for øvrig selges til samme pris. (Alle sitatene er fra s.98.) Under bryllupsforberedelsene blir Shakila tilbudt behandling fra ”en mystisk, noe avskallet tube hvor det står ”Cream bleach for unwanted hair” (s. 108)

Readymades: ferdige tekster som underbygger virkelighetsaspektet

Det er ikke bare enkeltord og uttrykk som plukkes opp og siteres i teksten. Seierstad gjør også bruk av kortere og lengre tekster hentet fra afghansk kultur. Disse tekstene griper direkte inn i den kulturen hun prøver å vise oss med fortellingen om familien Khan. Bruk av ferdig materiale i kunst kalles gjerne ”readymades”, en estetikk som har fått forskjellige tolkninger gjennom det korte århundret den har vært kjent. Marcel Duchamp var banebrytende da han leverte inn et pissoar med tittelen *Fountain* og signert med pseudonymet R. Mutt og årstallet 1917. Verket ble nektet utstilt, og utløste en debatt om kunstsyn og kunstbegreper. Ved å trekke virkeligheten inn i kunsten utfordrer Duchamp oppfatningen om hva som er kunst, og hvilken funksjon kunsten har. Samtidig kan man lese en oppfordring til å se hverdagslige gjenstander på en ny måte.⁴⁸

Det er langt fra Duchamps pissoar til Seierstads bruk av ferdige tekster i *Bokhandleren i Kabul*. Begrepet *readymade* har fått en langt videre betydning, og *readymaden* må ikke nødvendigvis provosere for å være virkningsfull slik jeg ser det. Det som er interessant med de tekstene som er satt inn i *Bokhandleren i Kabul*, er at de kommenterer, belyser og modifierer teksten Seierstad har skrevet. Utsnittene fra Afghanistans kultur og historie gir en annen dybde til de personlige historiene. Dette samspillet er spennende å analysere, og jeg vil gi noen eksempler på hvordan *readymades* og fortelling spiller på hverandre.

⁴⁸ Gade i Petersen og Sandbye (red) 2003.

To kapitler består hovedsakelig av slike ferdige tekster. Fortellingen tar en pause og to diametralt motsatte sider av Afghanistans historie vises fram. Det fins også kortere innslag av originale afghanske tekster i enkelte kapitler. Da er de en del av fortellingen, og er med på å forsterke inntrykket av at dette er en virkelighetsskildring. Tekstene skilles ofte ut fra resten av teksten ved bruk av kursiv og linjeskift, men alltid i samme font som brukes ellers. Det er aldri satt inn dokumenter i sin originale form (ved hjelp av skanning eller lignende), og alle tekster av denne typen er oversatt til norsk.

Selv mord og sang

Det første kapitlet som i hovedsak består av en autentisk tekst, ”Selv mord og sang”, gjengir dikt skrevet av og for kvinner. Seierstad skriver en kort innledning, hvor hun leder leserens tolkning av diktene inn på de viktigste temaene: tvangsekteskap og forbudt kjærlighet. Diktene har hun hentet fra en diktsamling hvor den afghanske poeten Sayed Bahoudin Majrouh har samlet inn kvinnenens egen poesi. Forfatteren henviser til en fransk utgave, og har oversatt utvalget videre til norsk selv. Kapitlets tittel er en oversettelse av den franske tittelen. I sin kommentar til diktene siterer hun også poeten Majrouhs egne kommentarer, og vi får inntrykk av at Seierstads introduksjonstekst er inspirert av poetens egen tekst.

De første strofene Seierstad har valgt ut, omhandler ekteskap mellom en eldre mann og en ung kvinne:

Grusomme mennesker, dere ser at en gamling
er på vei til min seng
Og dere spør hvorfor jeg gråter og river meg i håret.

Å min Gud! Du har igjen sendt meg ut i den mørke natt
Og på nytt skjelver jeg fra hode til tå
Fordi jeg må opp i den sengen jeg hater (s. 52)

Dette diktet vitner om forbudte følelser, som ellers ikke uttrykkes i denne boka hvor forfatteren har pålagt seg å holde seg til det hun selv har sett eller blitt fortalt. I fortellingen ligger synsvinkelen svært sjelden hos Sonya, Sultan Khans unge kone nummer to. Fortelleren beskriver en redd, sammenkrøpet ung jente som overværer forhandlingene om brudeprisen hennes i første kapittel (s.22). Synsvinkelen er flyttet til Khans første kone i fjerde kapittel, som beskriver ”de varme hvetebrødsdagene” (s. 40), fra en sjalu kvinnes perspektiv. Mer sier ikke Seierstad direkte om ekteskapet mellom den unge jenta og den eldre mannen. Disse

strofene spiller allikevel på samme tematikk, og jeg leser dem som en kommentar, eller en måte å si det som ikke kan sies på annet vis.

Videre har Seierstad valgt ut strofer om forbudte seksuelle forhold. Også disse har gjenklang i teksten, ikke minst i kapittel tittelen ”Forbudt kjærlighet”. Også i poesien er æresdrap et tema:

”I morgen tidlig blir jeg drept på grunn av deg.
Si ikke at du ikke elsket meg.” (s.52)

Ved å bruke autentiske dikt fra afghanske kvinner, viser hun til virkeligheten utover den familien hun har møtt og utover de historiene som har blitt fortalt henne. Det er også det eneste stedet i boka at Seierstad har lagt inn en kildehenvisning, som understreker at hun også henter informasjon fra andre kilder enn egne ”informanter”. Disse kildene underbygger i stor grad hennes egen framstilling av afghanske kvinner, og kan leses som et slags bevis som Seierstad legger fram for at hun skildrer kvinnes liv på en troverdig måte, samtidig går diktene mye lengre enn hva hun selv kan gjøre når hun skriver om virkelige menneskers liv.

Ingen adgang til himmelen

Det andre kapitlet hvor fortellingen stanser opp og gir plass for et autentisk dokument, er ”Ingen adgang til himmelen”. Kapitlet er ellers en gjengivelse av Sharialovene som Taliban innførte, i 16 punkter, og i tillegg en ekstra oppfordring til kvinnene. Også her forsvinner fortellerstemmen helt, med unntak av en innledning i to setninger, og en overgang til teksten spesielt mynte på kvinner.

Svært mange av lovene har gjenklang i et eller flere av de andre kapitlene. Forbudet mot kvinnelig avkleddhet (første punkt), som altså er et påbud om bruk av burkha utendørs, tematiseres i flere av kapitlene som omhandler familiens kvinner. Det har tydelig gjenklang i kapitlet ”Bølgende, blafrende, buktende” (s.95-103) hvor Seierstad ved hjelp av en metonymi viser at kvinnene gjemmes bort og reduseres til vandrende telt med gitter når de går ute. Men det heldekkende plagget er også tema i ”Lukten av støv”, hvor de unge jentene et øyeblikk vipper burkhaen over hodet i en bakgate, for å få litt sol på kroppen. De tør ikke annet enn å vippe den tilbake når en mann kommer forbi, og Leila sier noe om hva som skal til for at Talibanlovene skal slippe grepet om dem:

”- Når kongen kommer tilbake, skal jeg aldri bruke burkhaen min mer, sier Leila
plutselig alvorlig. – Da har vi fått et fredelig land.” (s.172)

Vi forstår at Talibans lover ikke forsvinner over natten selv om amerikanske styrker har jaget dem ut av hovedstaden.

Punkt 2 er et forbud mot musikk, og innbefatter blant annet kassetter. Det finner gjentakelse i beskrivelsen av Mansurs pilgrimsreise til Mekka, hvor bilturen beskrives slik:

”Akbar har med seg en venn, og stemningen i bilen er høy. De spiller indisk filmmusikk og synger av full hals. Mansur har med seg sin lille skatt, en vestlig kassett: ”Pop from the 80’s”. ”Is this love? Baby don’t hurt me, don’t hurt me, no more!” Ljomer det ut i det kjølige morgengryet” (s.142)

Når kassetten til Mansur omtales som en skatt, er det altså fordi kassetter har vært forbudt ved lov under Talibanstyret. Ved å spille både den og annen musikk i bilen markeres det at mennene har kommet lengre i sin frigjøring fra de gamle lovene enn kvinnene i eksemplet over.

Forbud nummer tre gjelder barbering, og det speiles i kapitlet ”Forretningsreisen”. På returen til Pakistan, stanser Sultan Khan opp ved et sted hvor journalister var blitt drept fordi de hadde barbert av skjegget. Sultan selv ”har for sikkerhets skyld behold både skjegget og de tradisjonelle klærne.” (s.77)

På samme måte har mange av lovene direkte betydning for de ulike familiemedlemmene, og fortelleren henviser ofte, direkte eller indirekte, til disse punktene og til Taliban som innførte dem. Ved å gjengi lovene i sin helhet, henviser Seierstad igjen til virkeligheten utenfor familiens historie for å forklare og underbygge de historiene hun forteller.

Poesi og bønn

Vi finner noen kortere innslag av sitater fra andre kilder. Enten er kildehenvisningen implisitt i fortellingen, eller tekstene flettes inn som oversettelser av en muntlig tradisjon. Det første eksemplet vi finner, er en bønn som åpner kvinnenens ukentlige feiring av *nazar* (s.43)

*”I Guds, den Barmhjertiges, den Nåderikes navn
Lovet være Gud, all verdens Herre,
Han, den Barmhjertige, den Nåderike,
Han, Herren over dommens dag.
Deg tilber vi, vi søker hjelp hos Deg.*

Led oss på den rette vei!

Deres vei, som Du har beredt glede, ikke deres, som har vakt

Din vrede, eller deres, som har valgt den falske vei.

Det er ikke oppgitt noen kilder til bønnen, og det sies ingenting om hvem som har oversatt den til norsk. Teksten glir rett inn i beskrivelsen av kvinnene som er samlet i Peshawar, ”for å sladre og be”, men er markert med kursiv og linjeskift. Den norske teksten kan minne mye om en kristen bønn, og snarere enn å konnotere islam og muslimsk kultur, konnoterer den religion mer generelt. Ikke minst er dette nok en måte å gi fortellingen et autentisk preg.

På samme måte gjengis en sang som følger ritualene for bryllup. Kvinnene fra Shakilas tilkommendes slekt, kommer syngende og dansende for å hente bruden: (s.105)

”Vi skal hente denne piken fra sitt hjem og føre henne til vårt

Brud, ikke bøy hodet og gråt bitre tårer

Dette er Guds ønske, takk heller Gud

Å, Muhammad, Guds sendebud, løs hennes problemer

Gjør vanskelige ting lette!”

Denne teksten er også gjengitt direkte i norsk oversettelse uten andre kilder enn de syngende kvinnene. Som den forrige, er den med på å sette et autentisk preg på fortellingen, men teksten har også en annen viktig virkelighetsfunksjon. På samme måte som diktene i ”Selvmord og sang”, er den et uttrykk for kvinnenens egen holdning tvil arrangerte ekteskap. Til tross for at slike ekteskap er Guds ønske, er de ikke kvinnenens. Det er forventet at kvinnene gråter bitre tårer, bryllupet presenteres som noe vanskelig. Skildringen av Shakilas bryllup viser ellers en brud som i det store og hele er fornøyd med både bryllup og partner, selv om han åpenbart ikke er førstevalget hennes. Sangen sier derfor noe som teksten ellers knapt antyder, og budskapet framstår også mer troverdig med dette grepet.

Til slutt siteres en av bokhandlerens yndlingspoeter (i følge fortellestemmen) fra sønnen Mansurs synsvinkel. I farens butikk finner han en diktsamling av Rumi, som blir karakterisert som mystiker, født på 1200-tallet i Balkh, ved Mazar-i-Sharif. Rumi nevnes også flere ganger, knyttet til faren, Sultan Khan (s.64 og s.118). Diktene er religiøse betraktninger, og sammenfatter i korte trekk poetens budskap slik Mansur leser ham. To sitater blir gjengitt, det ene kun i hermetegn: ”Rumi sier: «Egoet er et slør mellom mennesket og Gud»” (s. 141), det andre uthevet med kursiv og linjeskift:

”Vannet sa til den skitne: Kom hit.

Den skitne svarte: jeg er for skamfull.

Vannet svarte: Hvordan vil du vaske vekk din synd uten meg?”

Diktet siteres både på side 141, like under det andre sitatet, og som en avslutning av kapitlet, på side 164. Kapitlets tittel, ”kallet fra Ali” spiller nettopp på den unge guttens tolkning av disse versene. Han tar dem som et tegn på at han må dra på pilegrimsreise til Alis grav i Mazar-al-Sharif for å rense seg. Poesien utløser en religiøs refleksjon hos Mansur, og fungerer som et frampek mot reisen han skal foreta.

Diktet gjengis andre gang som avslutning på kapitlet. Etter at Mansur i løpet av reisen har glemt alle fromme tanker, og snarere utnyttet noen dager vekk fra farens strenge blikk, opplever han nærmest en religiøs vekkelse i moskeen den siste dagen. Han får nok et tegn: det begynner å regne og metaforen konkretiseres ved at vannet skyller over ham og synden vaskes vekk. Uten videre kommentar får de tre linjene avslutte kapitlet, og det overlates til leseren å tolke sammenhengen. Diktet fyller altså en narratologisk funksjon, samtidig som introduksjonen til sufisten Rumi gir leseren kunnskap om gammel persisk kultur.

Offentlig og privat virkelighet

Bokhandleren i Kabul består av historier fra livene til en bokhandler og hans familie, i en boligblokk i Kabul. Ulike grep er gjort for å framstille dem som virkelige, levende personer. Men det er ikke bare deres private virkelighet som beskrives i boka. Utover tekster som siteres direkte, finner vi også mange innslag av at Afghanistans historie blir gjenfortalt av fortellestemmen. Disse innslagene skriver familiens liv inn i et historisk-politisk perspektiv, men er også med på å forsterke inntrykket av virkelighet. Boka kaster mange raske blikk på afghansk historie, fra Silkeveien til Talibanregimet. Slik økes leserens kunnskap om den afghanske kulturen, men forståelsen blir også mer i tråd med forfatterens egen. Leserens referanseramme bygges opp i takt med fortellingen.

En fortid preget av invasjoner

Afghanistans eldre historie henvises det kun til i noen få, korte digresjoner. De står der som en påminnelse om at landet har lange historiske røtter og en kulturarv som skriver seg langt tilbake i historien. Særlig kommer dette fram i ”Bokbål”, hvor det ikke bare er Sultan Khan som får oppleve Talibans destruktive krefter, også det historiske museet i Kabul. Ved å ta

spranget fra Khans bokhandel til museet, kan fortelleren minne leseren om hvilken kulturtradisjon byen er en del av:

”Alle løse gjenstander var plyndret under borgerkrigen, pottes fra tiden da Aleksander den store erobret landet, sverd som kunne ha vært brukt i kampen mot Djengis Khan og hans mongolske horder, persiske miniatyrmalerier og gullmynter var borte.” (s. 34)

Samtidig peker fortelleren altså på at dette er et land som også i et lengre historisk perspektiv har vært utsatt for angrep utenfra. Dette inntrykket forsterkes i skildringen av Sultans ferd gjennom Khyberpasset i kapitlet ”Forretningsreisen”. I denne fortellingen tar fortelleren en pause, for å beskrive noen av de historiske invasjonene Afghanistan har vært utsatt for :

”Khyberpasset har i over tusen år blitt forsert av uvelkomne. Persere, greker, mughaler, mongoler, afghanere og briter har forsøkt å erobre India ved å føre hærene sine gjennom passet. I det sjette århundret før Kristus erobret perserkongen Darius store deler av Afghanistan, og marsjerte videre gjennom Khyberpasset til elven Indus. To århundrer senere var det Aleksander den stores generaler som førte styrkene sine gjennom passet, der det på det smaleste ikke kan passere mer enn én fullastet kamel eller to hester ved siden av hverandre. Djengis Khan ødela deler av Silkeveien, mens mer fredelige reisende, som Marco Polo, bare fulgte karavanesporene på vei østover.” (s.60)

Men andre sider ved historien trekkes også fram. Da for å vise at byen ikke har utviklet seg på samme måte som andre:

”Det er som tiden har stått stille i Kabuls basar. Varene er de samme som da Darius av Persia vandret her fem hundre år før Kristus. På store tepper under åpen himmel eller i trange boder ligger herlighetene og nødvendighetene om hverandre, de snus og klemmes av kresne fingre.” (s. 97)

Khans historie og Afghanistans historie

Det er imidlertid flest tilbakeblikk mot nyere historie, og særlig de hendelsene som har fått innvirkning på familiens liv. Fortelleren veksler ofte mellom å fortelle familiens og landets historie, slik at de to oppfattes som relevante for hverandre.

”Bokbål” er det kapitlet hvor det er flest tilbakeblikk av denne typen. Her gjennomgås Afghanistanens historie fra tidlig 70-tall og fram til fortellingens tid. Teknikken er å hele tiden knytte hovedpersonens egen utvikling til den politiske utviklingen i landet.

Den første analepsen går kun tilbake til 1996 :

”Da Taliban tok makten i Kabul høsten 1996, ble alle fagfolk i ministeriene tatt ut og mullaer satt inn. Alt fra sentralbanken til universitetene ble styrt av mullaene. Deres mål var å gjenskape det samfunnet profeten Muhammad hadde levd i på den arabiske halvøy på 600-tallet. Selv når Taliban forhandlet med utenlandske oljeselskaper, satt mullaer uten teknisk ekspertise ved forhandlingsbordene.” (s.27)

Utdraget glir rett inn i et tilbakeblikk på Sultans eget liv, og de to nivåene smelter sammen. Bruk av årstall og konkrete eksempler gir forfatteren autoritet, slik at også historien om Khan blir troverdig. Tilbakeblikkene fra Khans liv går tilbake til barndommen på 50-tallet, mens landets historie i denne omgang blir tatt for seg fra 70-tallet og fram til Taliban, med korte karakteristikk av de ulike styreformene og statsoverhodene.

Hele tiden veksles det mellom å fortelle bokhandlerens personlige historie og landets offentlige historie. Den siste er lett å sjekke mot andre kilder. Den fortelles allikevel i samme lette litterære stil som fortellingen om Khan, og bidrar til sistnevntes troverdighet ved at de to knyttes så tett sammen. Selv når fortellingen tar pause fra bokhandlerens historie over flere avsnitt, er det alltid overganger som knytter de to nivåene sammen i samme avsnitt:

”Hjemme i Kabul åpnet han sin første, lille bokhandel, blant krydderselgere og kebabsjapper i sentrum av byen. Dette var 70-tallet og samfunnet vaklet mellom det moderne og det tradisjonelle. Den liberale, litt late regenten, Zahir Shah, styrte, og hans halvhjertede forsøk på å modernisere landet utløste skarp kritikk fra religiøst hold. [...]” (s. 29)

To avsnitt og et statshode senere, trekkes bokhandleren tilbake i fortellingen:

”President Daouds regime var mer undertrykkende enn fetterens. Men Sultans bokhandel blomstret. [...]”(s. 30)

Overgangen fra president Daoud til den sovjetiske invasjonen, gjøres ved å nevne at Sultan Khan har en russisk venninne i Moskva. Etter tre avsnitt om kampen mellom kommunistene

og den afghanske motstandsbevegelsen, trekkes Khan og hans bokhandel enkelt inn i historien igjen, ved å nevne at han i bokhandelen solgte skrifter fra begge sider (s. 31). Slik fortsetter vekslingen mellom historiens to nivåer fram til 11. september (årstallet er her ikke nevnt, men underforstått), og Talibans fall. Denne siste delen av historien er forutsatt kjent av leseren, ikke minst fordi den fikk bred dekning i nyhetsprogrammer og presse verden over. I Norge sto bokas forfatter for et betydelig bidrag gjennom sitt journalistiske virke.

Afghanistans nyere historie er dermed fortalt allerede i bokas andre kapittel. Dette har to effekter: Forfatteren har underbygd sin autoritet på Afghanistan-spørsmål, samtidig som leseren lettere kan forholde seg til de personlige historiene som fortelles senere i boka, og sette dem inn et historisk perspektiv. Det betyr ikke at alt som skal sies om historien er sagt i dette kapitlet. Folkeopplysningsaspektet gjennomsyrrer boka, og leseren får stadig noen drypp, i tråd med det temaet som behandles i de ulike kapitlene.

Kvinnenes historie

Seierstad tematiserer kvinners rettigheter ved å se det offentlige rom gjennom burkhaen, i ”Bølgende, blafrende, buktende”. Dermed er det naturlig å ta opp burkhaenes historie i Afghanistan og tidligere forsøk på kvinnefrigjøring i nettopp dette kapitlet. Fra side 99 til 101 skyves historien om kvinnene på markedet til side, og fortelleren beskriver først ulike forsøk på å frigjøre seg fra burkhaen, før historien om hvordan plagget ble innført skisseres opp.

Den første delen preges av å beskrive kvinnene som gruppe. Avsnittet åpner riktignok med en beskrivelse av ”den store heltinnen”, helseminister i Karzais regjering, men utover dette er det kvinner som gruppering, kvinneforeninger og kvinneorganisasjoner uten navn fortelleren viser til.

I andre halvdel, hvor de historiske årsakene til kravet om at kvinnene skal bære burkha, henvises det til lovgiverne, først kong Habibullah og så prins Daoud (som for øvrig omtales som president i kapitlet ”Bokbål”). Mange årstall er med, og det henvises til konkrete begivenheter og lovgivning. Kvinnene er fortsatt anonyme, og presenteres som prinsesser i kongens harem, hustruer, hushjelpere og tjenestepiker.

Det ville være enkelt å kritisere Seierstad for å skrive selv kvinnenes historie fra et mannsperspektiv. Samtidig er det et viktig poeng at det er menn som, i det minste formelt, har stått for alle tidligere endringer i tradisjon og lovgivning når det gjelder burkhaen. Seierstad har selv bidratt til å gi kvinner en stemme, og velger å belyse kvinnetemaer som påbud og forbud mot burkhaen.

Konklusjon

Jeg har i dette kapitlet vist at det er mange ulike virkemidler som hver på sitt vis symboliserer ”virkelighet”. Jeg har funnet noen eksempler på virkelighetseffekter slik Roland Barthes definerer dem, men langt viktigere mener jeg ”kultureffektene” er. Disse står som symboler på den fremmede virkelighet fortelleren bringer leseren inn i. Seierstad har også forankret *Bokhandleren i Kabul* i den afghanske kulturen, ved å bruke betydelig plass på å forklare og beskrive den offentlige historien som familien Khans private historie er en del av.

Engasjement og folkeopplysning

Den virkeligheten Seierstad tar mål av seg å skildre i *Bokhandleren i Kabul*, er i utgangspunktet tilnærmet ukjent for den implisitte leseren. Gjennom boka får vi presentert en families og et lands historie parallelt. *Bokhandleren i Kabul* har et dokumentarisk preg som har fått flere anmeldere til å betegne den som en dokumentarroman.⁴⁹ Forfatteren selv har ved flere anledninger beskrevet arbeidet sitt som folkeopplysning.⁵⁰

Dette folkeopplysningsprosjektet kombineres med et personlig engasjement for menneskene forfatteren skriver om. I den narratologiske analysen pekte jeg på ulike litterære teknikker forfatteren bruker for å framstille situasjonene og personene slik hun personlig opplever dem. Mange teoretikere har pekt på et tilsynelatende motsetningsforholdene mellom estetikk og ideologi og mellom fiksjon og sannhet. Dette motsetningsforholdet vil jeg diskutere og problematisere. Så vil jeg se på de dokumentariske trekkene ved boka, men også diskutere hvordan forfatteren engasjerer seg i, og preger, virkelighetsframstillingen med sitt eget blikk og sine egne holdninger til den.

Metode og teori

Alle de analysene jeg har gjort så langt i oppgaven, er relevante for dette kapitlet, og vil trekkes inn på ulikt vis. Teoretisk vil jeg bevege meg fra den formelle litteraturteorien til mer generelle teorier om virkelighetsframstilling og dokumentarisme. Skandinavisk dokumentaristisk tradisjon er viktig for å forstå Seierstads bok, men det særegne blikket på ”de andre” fordrer en bredere analyse. Dermed er teori om reiselitteratur så vel som Saids teori om vestlig orientalisme i høyeste grad relevante. Ettersom boka i svært stor grad handler om kjønn og kjønnsforskjeller, vil jeg hente de fleste eksemplene mine fra denne siden av Seierstads kulturskildring.

Skandinavisk dokumentarisme: kampen om sannheten

Det er lange tradisjoner for dokumentarisk skjønnlitteratur i Skandinavia. I 1994 ble det avholdt en konferanse i franske Cérisy-la-Salle, med den svenske dokumentarbevegelsen fra 1960-1980 som tema.⁵¹ I etterkant ble antologien *Documentarism in Scandinavian Literature*

⁴⁹ For eksempel i Dag og Tid 26.10.2002

⁵⁰ ”Når jeg reiser rundt, til Horten bibliotek eller Tromsø Kvinneforening, er det alltid fullsatt. Damer på min mors alder er forresten min store fanskare. I en time prøver jeg å hensette dem til Afghanistan. På femtitallet het det folkeopplysning. Nå heter det merkevarebygging.” <http://www.dagbladet.no/kultur/2002/12/23/356997.html>

⁵¹ Den originale franske overskriften var: ”Une littérature contestataire: Le mouvement ’documentariste’ suédois 1960-1980”.

publisert. Den inkluderer artikler om dokumentartradisjonen i alle de skandinaviske landene. Jeg har interessert meg for innledningsartikkelen, skrevet av Sven H. Rossel. Den gir et historisk perspektiv på ”Scandinavian Documentary Fiction”,. Samtidig reiser den flere interessante problemstillinger, ikke minst for hva dette samlebegrepet egentlig rommer, og hvilket forhold dokumentarlitteratur kan, og bør, ha til virkeligheten og til begrepet ”sant”. At Rossel har valgt å bruke begrepet ”fiction” i artikkelen sier noe om hans egen holdning til denne formen for litteratur.

Tre kategorier virkelighetslitteratur

Rossel foreslår tre ulike former for dokumentarlitteratur, etter forfatterens bruk av ”dokumentet”. De tre kategoriene defineres som følger:

“*Category One*: The document itself makes up the very work in question, documentation is its own medium; *Category Two*: The document, reproduced or reworked, becomes either the point of departure or the source of inspiration (perhaps one of many) for the fictional work, or the document serves to enhance the veracity of the narrative or to clarify a certain message; and *Category Three*: Documentation is nothing but a facade or a ploy, in fact an element in a narrative strategy.”⁵²

Rossel definerer imidlertid ikke begrepet dokument, men ut fra artikkelen synes dokumentbegrepet nokså vidt, slik at det ikke kun er tradisjonelle skriftlige kilder som regnes som dokumenter, men også forfatterens egne erfaringer og observasjoner. Til tross for at kategoriene kan virke nøytrale, er jeg redd for at plassering av tekster i den ene eller den andre kategorien vil måtte basere seg på subjektive lesninger, nettopp fordi begrepet dokument ikke får en smalere definisjon.

Slik jeg leser de tre kategoriene, innebærer de en gradering av dokumentets relasjon til virkeligheten. Den første kategorien innbefatter tekster som i seg selv dokumenterer virkelige hendelser og personer, mens tekster i kategori to kommenterer eksisterende dokumenter, og det i kategori tre brukes dokumenter eller dokumenterbare hendelser som utgangspunkt for en narrasjon.

Jeg ser ingen direkte motsetningsforhold mellom kategori to og kategori én og tre. Kategori to er etter mitt syn et virkemiddel for ulike teksttyper, snarere enn en teksttype i seg selv. Diskusjonen blir derimot mer interessant om en ser på hva som skiller kategori én og

⁵² Rossel i Houe & Rossel 1997, s. 5.

kategori tre. To forhold spiller inn: verkets forpliktelse til den dokumenterte virkeligheten og verkets kunstneriske ambisjoner.

Sosialt engasjement og litteratur

Jeg leser Rossels kategorier som et motsetningsforhold mellom disse. Det kan til dels forklares med at tekstene fra perioden 1960-1980 i stor grad opererer i enten den ene eller den andre kategorien. Rossel ser dokumentarbevegelsen i denne perioden som et uttrykk for sosialt og ideologisk engasjement, og knytter dette særlig til kategori én:

It is precisely this type of documentary writing that became particularly prolific in the politically radical climate of the 1960's, the decade of the student rebellion, the Vietnam War, and China's Cultural Revolution, to name some of the most important events. New documentary genres such as interview and reportorial books emerged. The author's point of departure is a social or political concern, for which he or she may or may not have an answer [...].⁵³

Forfatteren av tekster i kategori én er nærmest for redaktører av stoffet å regne, og tekstens hovedfunksjon er å formidle en side av virkeligheten, som et innlegg i samfunnsdebatten. Eksempler på denne typen dokumentarlitteratur er intervjubøker som Carin Mannheimers *Rapport om kvinner* fra 1969, som består av intervjuer med ulike kvinner som bor i Sverige. Sara Lidmann brukte også intervjuet som i bøker som *Samtal i Hanoi* (1966) og *Gruva* (1968).

For verk i kategori tre er bruken av narrative, skjønnlitterære teknikker det mest framtrede trekket, og dokumentene reduseres til inspirasjon og grunnlagsmateriale. Dermed beveger vi oss fra virkelighetsskildring til skildring av hvordan virkeligheten kunne vært, eller fiksjon som er inspirert av virkelige hendelser. Den norske profil-gruppen, med Obrestad og Solstad i spissen, trekkes fram som eksempler. I verk som *Sauda! Streik!* (Obrestad, 1972) og Solstads trilogi *Svik. Førkrigsår* (1977), *Krig. 1940* (1978) og *Brød og våpen* (1980) bruker forfatterne ulike dokumenter som utgangspunkt for romanene. Kildehenvisninger bidrar også til å styrke tekstenes troverdighet. Bøkene er allikevel skrevet som romaner, med fiktive personer og virkelighetsnær, men fiktiv handling. Til felles med teksten i kategori én finner vi det sterke samfunnsengasjementet, og ønsket om å påvirke den offentlige debatten.

⁵³ Rossel i Houe & Rossel 1997, s. 12

Nøkkelromaner, hvor fiksjonen spinner rundt virkelige personer, faller også inn under kategori tre.

I artikkelen ”Talerør / Språkarbeider” fra boka *Virkelighet og andre essays*, drøfter Geir Gulliksen forfatterens to roller. Slik han ser det, har det vært et skifte i synet på hva som er forfatterens viktigste oppgave. Dette kommer tydelig fram når forfattere drar på skolebesøk. Forventningene til forfatteren som ”inspirert åndsarbeider” står i kontrast til forfatterne som ofte ønsker å ”la emnet tale”.⁵⁴ Det har skjedd en endring i forfatterens egne holdninger til sin rolle, sier Gulliksen:

”For det er sannsynligvis riktig å si at mange forfattere i 1977 fremdeles så det som sin oppgave å være en *tolk* eller et *talerør* for et emne eller en bestemt gruppe mennesker, men at like mange forfattere i 1987 ser på seg selv som en slags spesialist på språk.”⁵⁵

Ved å si noe om forfatterens rolle i samfunnet, hevder Gulliksen samtidig at forfattere har blitt mer opptatt av estetikk og mindre av sosialt engasjement og formidling av ideologi og sak. Det kan se ut til at i den grad virkelige hendelser og personer blir skildret i litterære tekster, er det for å tilføre verket noe på det estetiske plan. Dette er selvsagt bare en tendens Gulliksen framhever, men den er svært interessant i min analyse av *Bokhandleren i Kabul* som virkelighetslitteratur fra 2000-tallet. Samtidig opprettholder Gulliksen det skillet Rossel trekker opp mellom forpliktelse til den utenforliggende virkeligheten og estetiske ambisjoner.

Seierstad forplikter seg både til en virkelighet utenfor verket, og til en estetisk ambisjon ”Jeg har skrevet i en litterær form, men til grunn for det jeg skriver, ligger virkelige historier jeg har vært med på, eller som jeg har fått fortalt av dem som var med.”, sier hun som nevnt i forordet. Den litterære formen, fortellerteknikkene og strukturen, peker mot en fiksjon. Alt dette er typiske trekk for en dokumentarroman hvor forfatteren spinner videre på egne opplevelser, og på andre typer dokumenter.

Litterær sannhet?

Imidlertid har forfatteren selv vært svært tydelig på at boka er som et dokument å regne, hun har dokumentert livet til bokhandlerfamilien en vår i Kabul. Tekstens innhold faller dermed inn under Rossels kategori én, i følge Seierstad selv. Denne påstanden har blitt motsagt en rekke ganger av bokhandler Shah Mohammed Rais, ikke minst i hans litterære svar til

⁵⁴ Gulliksen 1996: 151

Seierstad: *Det var en gang en bokhandler* (Damm forlag, 2006), hvor han blant annet kommenterer Seierstads tekst slik:

”Som bokhandler var det slående for meg å se hvordan hun betrakter virkelige, nålevende mennesker som fiktive karakterer og tillegger dem skitne tanker og fantasier.”⁵⁶

Rais hevder altså at familien kun har vært brukt som utgangspunkt for en fiksjon, hvor Seierstad tillegger personene tanker og meninger. Rais forsøker også å motbevise en rekke påstander om familien. Blant annet hevder han at framstillingen av “Leila” som familiens tjener er helt feilaktig, ganske enkelt fordi de hadde en ansatt hushjelp som tok seg av mange av de oppgavene som Leila har i boka. Denne hushjelpen er ikke skildret i Seierstads fortelling, og Rais har dermed et håndgripelig bevis for at virkelighetskildringen ikke er noe sannferdig dokument, men en virkelighetsinspirert fiksjon.

Også Rossel tar opp spørsmålet om hvorvidt et litterært verk overhode kan være noen ren (“pure”) dokumentar, det vil si skildre en objektiv sannhet. Han siterer den svenske forfatteren Jan Myrdal i forordet til dokumentarboka *Rapport fra en kinesisk landsby* fra 1969, hvor han uttaler seg slik om det å skildre virkeligheten som ”sannhet”:

“It is obvious that my account is not “true” if one defines truth as a scientifically objective rendition. Such an objectivity would only be possible in an ideal, static world. Here you are presented with testimonies of protagonists. And, as is the case with all testimonies, in this book testimony stands against testimony.”⁵⁷

Med dette sier Myrdal at sannhet avhenger av virkelighetsoppfatning og personlig ståsted. Myrdal framhever at vitnenes egne utsagn er subjektiv sannhet, og kan være motstridende, men sier ingen ting om forfatterens egen rolle, som velger ut og redigerer utsagnene og dermed påvirker hvilken sannhet som formidles til leseren. Særlig er dette relevant for tekster hvor forfatteren dokumenterer og videreformidler møter med mennesker fra andre kulturer.

Arne Melberg har en annen tilnærming til dette skillet mellom form og innhold, sannhet og litterære konstruksjoner, sosialt engasjement og estetiske hensyn. I boka *Å reise og*

⁵⁵ Gulliksen 1996: 153-154

⁵⁶ Rais 2006, s. 76

⁵⁷ Myrdal, sitert i Houe & Rossel 1997, s. 19

å skrive (2005) problematiserer han det han ser på som en kunstig grense mellom litteratur og ikke-litteratur:

”[...]den moderne litteraturen er blitt fiksert som «fiksjon», med poesien som norm for hva som teller som litteratur i teorien og med romanen som norm i praksis.”⁵⁸

Melbergs bok leser jeg som et forsvar for å regne reiselitteraturen for litteratur i betydningen skjønnlitteratur. Her ser jeg ingen grunn til ikke å utvide begrepet slik at det også omfatter andre former for dokumentarlitteratur. De praktiske konsekvensene handler om hylleplassering hos bokhandlere og på bibliotek, mens de estetiske konsekvensene først og fremst dreier seg om å akseptere et videre litteraturbegrep, ”en mer frimodig form for litteratur som beveger seg over et større felt og som gir forfatteren uante rom for eksperiment og utvikling”⁵⁹.

Det mest interessante poenget til Melberg, er imidlertid den utvekslingen som hele tiden finner sted mellom ulike tekstsjangere. Romanene og fiksjonslitteraturen låner grep fra dokumentaren, og reiselitteraturen anvender ifølge Melberg ”litterære grep for å gjøre fortellingen sin lesverdige.”⁶⁰. Det holder ikke at en tekst er ”sann” i forhold til sitt referansepunkt i virkeligheten, den må oppleves som sann, og dermed er litterære grep helt nødvendige. ”Også sannheten må produseres.”⁶¹

Skildringen av den andre

Dokumentarsjangeren har tradisjonelt ofte vært brukt for å sette dagsorden i den offentlige debatt og belyse problemstillinger fra sider som ellers får lite oppmerksomhet. Også i *Bokhandleren i Kabul* viser forfatteren et sterkt samfunnsengasjement. I forordet sier Seierstad dette om sitt forhold til familien hun skriver om:

Vi hadde mange morsomme stunder, men jeg har aldri vært så sint på noen som i familien Khan, jeg har sjelden kranglet så mye med noen som der.

Det som provoserte meg var alltid det samme: mennenes overlegenhet var så innprentet i dem at det sjelden ble stilt spørsmål ved den. I diskusjoner var det for

⁵⁸ Melberg 2005, s.12

⁵⁹ Melberg 2005, s.14

⁶⁰ Melberg 2005, s.16

⁶¹ Melberg 2005, s.16

mange helt selvfølgelig at kvinner *er* dummere enn menn, at de *har* mindre hjerne, og ikke *kan* tenke så klart som menn.⁶²

Seierstad gjenforteller imidlertid få slike diskusjoner. Derimot beskriver hun andre situasjoner som viser at menn styrer kvinnenens liv. Særlig er forfatteren opptatt av arrangerte ekteskap og krav til kvinner om kyskhets fram til de giftes bort. Jeg vil peke på noen avsnitt hvor Seierstads engasjement og ståsted kommer særlig tydelig fram.

Seierstads engasjement viser altså hennes syn på en kultur hun lærer å kjenne i samtidig som hun samler stoff til boka. Hun formidler sitt syn på afghanernes tradisjoner og levesett. Jeg har allerede diskutert bruken av kulturelle markører som litterært virkemiddel (Avsnittet "Kultureffekter" i kapitlet "Virkelighet og virkelighetseffekter"), og det er ingen tvil om at Seierstad påtar seg rollen som kulturformidler.

Mange har hevdet at *Bokhandleren i Kabul* er et typisk eksempel på moderne orientalisme. Blant annet har Mildrid Wik skrevet en hovedfagsoppgave med dette som tema.⁶³ Orientalisme er et begrep som ble gitt ny mening av Edward w. Said, som i 1978 ga ut boken *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Her søker han å bevise at Vestens oppfattelse av Østen, på det politiske, akademiske og litterære plan i stor grad preges av fordommer og myter. Jeg er ikke overbevist om at *Bokhandleren i Kabul* entydig reproducerer disse mytene, og vil raskt diskutere dette ved hjelp av noen eksempler.

Orientaleren som myte

Said vier sitt første kapittel, "Hvem er orientaleren", til å gi klassiske eksempler på hvordan "orientaleren" framstilles av vestlige, det vil si briter og franskmenn. og ved hjelp av ulike kilder viser Said at orientalerne oppfattes som late, dumme og irrasjonelle. I følge Said, beskriver Lord Cromer i boka *Modern Egypt* fra 1908, orientaleren som:

"godtroende, «uten energi og initiativ», med hang til «overdreven smiger», intriger, sluhet og mangel på godhet overfor dyr; orientalere kan ikke gå verken på vei eller fortau (deres forstyrrede forstand er ikke i stand til å forstå det den flinke europeeren umiddelbart fatter, nemlig at vei og fortau er til å gå på); orientalere er uforbederlige løgnere, de er «dorske og mistenksomme», og er i alle ting det motsatte av klarheten, likefremheten og edelheten til den angelsaksiske rase."⁶⁴

⁶² Seierstad 2002, s. 12

⁶³ Wik 2005

⁶⁴ Said 1978/2001, s. 45

Slik jeg leser *Bokhandleren i Kabul*, blir hovedpersonene sjelden framstilt som verken dumme, initiativløse eller løgnaktige. Tvert i mot, Sultan Khan framstilles som en arbeidsom mann som brenner for bokhandelen sin. Det ligger snarere en implisitt kritikk i at han krever for mye av barna sine. Bokhandleren framstilles også som en intellektuell med interesse for historie og lyrikk, selv om han implisitt kritiseres for at barna ikke får nok skolegang. Barn lyver riktignok til sine foreldre både om forelsker og andre sysler, men slik jeg leser Seierstad, viser eksemplene kun at de har mer til felles med vestlig barn og ungdom enn mytene leder oss til å tro. Derimot er det en del eksempler på latterliggjøring av andre sider ved det afghanske samfunnet, ikke minst dette samfunnets forhold til Vesten.

I langt de fleste sammenligninger presenteres de vestlige landene som overlegne, også når fortelleren lar personene føre ordet: ”Men vi afghanere vi er late, vi ber om hjelp i stedet, enten fra Vesten eller fra Allah” sier Sultan Khan til en fetter som ønsker å dra til Mekka for å be, i stedet for å løse problemer på annen måte. Avsnittet handler om religion, men Vesten (sic!) bringes inn, som et slags alternativ, og utsagnet står der og peker på avhengighetsforholdet landet står i. Stort sett er det allikevel gjengivelse av engelske ord og uttrykk, afghanernes bruk av vestlige varer og ikke minst plagiater av vestlige merkevarer som er gjenstand for ironisering. Dette beskrives oftest direkte av fortelleren, ved hjelp av ekstern fokalisering. Dette var jeg raskt inne på i kapitlet om virkelighetseffekter, hvor jeg så det som en markør for vestens påvirkning på afghansk kultur. Jeg vil gi flere analyseeksempler her, fordi jeg ser det som typisk for den form for orientalisme som Said beskriver her.

Ordet ”moderne” brukes gjennomgående som et synonym for vestlig. I Mansurs forsøk på å imponere jenter (kapitlet ”Fristelser”), er det tydelig at jo mer vestlig, jo bedre: ”Han må være Mansur med den dyre bilen, Mansur med den fine butikken, Mansur med tipsen, Mansur med vestlige klær.” Den eneste detaljerte beskrivelsen av klesdrakter annet enn burkhaen, er et klasserom fullt av fattige smågutter (s.200):

”Det er en salig blanding av klesstiler. Noen går fremdeles i drakten Taliban beordret alle gutter og menn å gå med. Buksene har gjerne påsydde stoffbiter nederst, skjøtet på etter som guttene har vokst. Andre har tatt fram 70-tallets bukser og gensere fra kjeller og loft, klær som storebrødrene deres brukte før Taliban kom til makten. En gutt har en olabukse som ser ut som en ballong, festet stramt med et belte til livet, andre har slengbukser. En har altfor små klær, og har tatt

underbuksen utenpå den korte genseren. Et par av guttene har åpen smekk. Når de har gått i lange kjortler siden de var små, kan det være lett å glemme den nye, uvante lukkemekanismen.”

Ikke særlig moderne, med andre ord. Forsøket på å se vestlige ut beskrives som mindre vellykket, på grensen til latterliggjøring.

Afghanernes engelskkunnskaper er også gjenstand for latterliggjøring. Fortelleren omtaler engelske produktnavn som ”eksotiske”, og peker på at man får kjøpt støvsugere som heter både ”National” og ”Nautionl” uten at det ser ut til å gjøre noen forskjell. Støvsugere er uansett ikke salgbare i et land uten strøm, som fortelleren påpeker. Allikevel er det personene i boka som får lov til å le høyest av forsøkene på å tilegne seg engelsk språk og europeisk kultur. Under Pilegrimsreisen til Mekka, treffer Mansur og hans følge på en buss som har kjørt seg fast (s.147):

”Mansur ler når han ser bokstavene som er malt på den ene siden av bussen:
«Hmbork – Frankfork – Landan – Kabal,» leser han og skratter enda mer når han ser frontruten: «Wellcam! Kaing of Road» står det med nymalte røde bokstaver. –
Litt av en kongefart, ler han.”

Ved å bruke fortellingens personer, som selv er afghanere, og legge ordene i deres munn, er det lettere å gjøre narr av det folket som skal skildres, enn ved å la fortellerstemmen kommentere direkte. Allikevel er den ironiske tonen i fortellingen ikke til å ta feil av. Afghanere flest framstår som mindre begavede mennesker, som ønsker å etterligne Vestens forbruksidealer, uten å ta til seg andre, mer prisverdige vestlige idealer, som kvinner og barns rettigheter.

En annen framstilling av orientaleren som Said gjengir i samme kapittel, har mer gjenklang i Seierstads framstilling av bokhandlerfamilien. Amerikaneren Harold W. Glidden publiserte i 1972 det Said karakteriserer som ”sitt firesiders, tospaltede, psykologiske portrett av mer enn 100 millioner mennesker, betraktet på over en periode på 1300 år”. I følge Glidden er skambegrepet sentralt for å skildre den muslimske orientaleren Said viser til artikkelen hvor vi blir fortalt ⁶⁵

⁶⁵ Said1978/2001, s. 57

[...] at araberne legger stor vekt på konformitet, det å rette seg etter skikk og bruk; at araberne har en kultur der begrepet skam har en avgjørende innflytelse og at denne kulturens «prestisjeordning» medfører evnen til å tiltrekke seg tilhengere og klienter [...] at arabere bare fungerer i konfliktsituasjoner; at prestisje helt og holdent er basert på evnen til å herske over andre; at skam-kulturen – og dermed selve islam – gjør hevn til en dyd [...]

Dette er derimot temaer som går igjen i *Bokhandleren i Kabul*. Særlig brukes ordet *skam* ofte for å beskrive hva kvinnene føler, men knyttes også til ”prestisje” eller ”ære”.

Allerede på første side av første kapittel introduseres skammen som tema og begrep: Khan velger å finne seg en ny kone, og tanten hans repliserer med at ”Det er en skam for Sharifa” (side 19). Sahrifas skam over å ha blitt redusert til ”førstekone” tematiseres særlig i kapitlet ”Forbrytelse og straff”, fra side 38 – 42. Blant annet gjengis tankene hennes slik på s. 43: ”I blant hater hun ham for å ha ødelagt livet hennes, for å ha tatt fra henne barna, for å ha *skjemt* henne ut for all verden.” (min utheving). Videre, på s.44 er det fortsatt Sharifas tanker som gjengis: ”men skammen, skammen. Selv om det ikke er uvanlig at en mann tar en annen, eller til og med en tredje kon, er det likevel ydmykende.” Skamfølelsen til Sharifa er så stor, at hun velger å skylde på et problem med livmoren: ”I Sharifas øyne var denne oppfunne sykdommen langt mindre skamfull [...]” (s.41)

Skam og skyld knyttet til ære har også en viktig plass i *Bokhandleren i Kabul*. Som jeg påpekte i den narratologiske analysen, brukes fortellinger i fortellingen aktivt som grep for å kunne ta opp temaer som ellers ikke ville kunne belyses like sterkt. Det betyr med andre ord, at forfatteren har gått utover fortellingen om bokhandlerfamilien, for å kunne bekrefte myten om æresbegrep og æresdrap ikke minst. Fortellingen om Jamila er nokså perifer i forhold til familien Khans historie, men tas altså inn og gjentas som et ledemotiv for å insistere på visse trekk ved kulturen eller myten om denne kulturen. Her bruker Seierstad æresbegrepet for å forklare drapet på kvinnen som ble tatt i utroskap: ”Familiens ære var reddet.” (s.49)

På noen punkter bidrar Seierstad til å tegne et annet bilde av denne familien, som ”er Afghanistan” (forordet, s.10), enn den klassiske myten om orientaleren. Men når det gjelder kvinner og kvinners rettigheter, seksualitet og kjønn, bekrefter boka det bildet vi allerede har av muslimer, om ikke orientalerne generelt. Dette leser jeg som en del av en feministisk diskurs, hvor Seierstad ønsker å ta opp debatten om kvinners rettigheter i fundamentalistiske muslimske miljøer og regioner.

Populærorientalisme?

Det fins flere interessante nyere forskningsprosjekter som har sett på hvordan orientalismen fungerer i dag. Jeg vil peke på Elisabeth Eide og Anne Hege Simonsen som har undersøkt norske journalister og reporteres forhold til Østen. De har gitt ut boka *Å se verden fra et annet sted. Medier, norskhet og fremmedhet* (2005). Eide og Simonsen opererer blant annet med begrepet "populærorientalisme" hentet fra Magnus Berg:

"bøker og filmer som har et stort publikum og som omhandler Orienten. Disse verkene primære mål er verken å opplyse eller å danne, men å underholde"⁶⁶

Populærorientalismen skal også ha en mannlig og en kvinnelig form. Blant de kvinnelige forfatterne nevnes Betty Mahmoody og hennes *Ikke uten min datter* som handler om en amerikansk kvinne som gifter seg med en iraner, og blir nektet å reise tilbake til USA med datteren etter en ferie. Også dette er en "historie fra virkeligheten". Boka blir definert som underholdningslitteratur fordi den solgte svært godt i mange land og senere ble filmatisert. Etter disse kriteriene vil også *Bokhandleren i Kabul* defineres som populærorientalisme. Men er det slik at bøkens eneste mål er å underholde selv om de selger til et bredt publikum?

Jeg tror begrepet populærorientalisme kan være svært fruktbart, men synes at definisjonen ovenfor blir for snever. Eide og Simonsen påpeker selv at mye norsk reportasjefjournalistikk har en dobbel funksjon:

"Den skal også bidra med folkeopplysning, ikke minst når reporterne framstiller en verden de færreste lesere kjenner."⁶⁷

Slik leser jeg også *Bokhandleren i Kabul*: Seierstad har valgt en form som åpner for et bredt publikum, for å formidle sine opplevelser og erfaringer. I det neste, og siste kapitlet, vil jeg se på hvordan *Bokhandleren i Kabul* har mye til felles med populære sjangere, eller formater innenfor tv-underholdningen. Det kapitlet vil vise at populærorientalisme kan være et nokså dekkende begrep, hva gjelder form.

Eide og Simonsen sier lite om hva som ellers er nytt med populærorientalismen i forhold til tidligere former for orientalisme i dette avsnittet. Jeg finner imidlertid en beskrivelse av det jeg ville anse som populærorientalisme noen sider lengre ut i kapitlet:

⁶⁶ Eide og Simonsen 2005, s.62

⁶⁷ Eide og Simonsen 2005, s.63

”Med enkle grep gjøres vestlige kvinner til essensen av det moderne, til bærere av friheten, mens de beslørete blir plassert i kontrast, som umoderne og ufrie.”⁶⁸

Dette sitatet er imidlertid ikke fra en analyse av en tekst fra vår samtid, men fra en artikkel i A-magasinet fra 1929! Slik jeg ser det kunne dette sitatet godt være skrevet om Seierstads tilnærming til kvinnene hun skriver om, selv om hun er opptatt av kvinnes egen frigjøringsforsøk. Hvorvidt Seierstads sosiale engasjement for kvinnene i Afghanistan kan karakteriseres som et moderne prosjekt, vil jeg dermed holde som et åpent spørsmål. Jeg vil uansett avslutte dette kapitlet med noen analyser som viser hvordan Seierstad dokumenterer kvinnens rolle i samfunnet.

Matriark og patriarkat

Den eneste kvinnen som tilsynelatende har noen form for makt er Bibi Gul, Sultans mor som kalles ”Matriarken” i en kapitteloverskrift (s. 115). Hun framstilles, ved siden av Sultan Khan, som familiens overhode. Bokhandelen og forretninger har hun ingenting med å gjøre, men hun styrer altså familiens interne relasjoner. Strengt tatt begrenser dette seg til å ha siste ord når døtrene hennes skal giftes bort, og overlate husarbeidet til de yngre kvinnene. Hun nyter allikevel stor respekt, og Seierstad beskriver henne som (s.116-117):

”en slags hjemmets leder som gir råd, arrangerer ekteskap og passer på familiens moral, det vil først og fremst si døtrenes moral. Hun passer på at de ikke går ut alene, at de dekker seg ordentlig til, at de ikke møter menn utenom familien, at de er lydige og høflige.”

Bibi Gul tviholder på de siste ugifte døtrene sine, fordi hun med dem fortsatt har en rolle i familien. Som oppdrager er hun ansvarlig for at tradisjoner blir fulgt og at døtrene lever etter de samme moralske regler som hun selv måtte innordne seg etter. Som ”matriark” har hun som viktigste oppgave å opprettholde patriarkatet.

Arrangerte ekteskap

Seierstad beskriver ekteskapsinngåelsene til alle kvinnene i familien, fra Bibi Guls for to generasjoner siden, til avtalene som blir inngått for Leila helt i slutten av historien. Dette er nok ikke tilfeldig. Også mennenes ekteskap og ønsker om make får mye plass. Boka åpner

⁶⁸ Eide og Simonsen 2005, s.67

nokså spesielt med et tilbakeblikk, Sultans frieri. Men Sultan frir ikke til Sonya, som han vil gifte seg med, men til foreldrene hennes. Frieriet er ikke preget av romantikk, men av forhandlinger. Bruden er ikke lykkelig, men skremt. Denne skildringen setter tonen for bokas videre beskrivelser av relasjonene mellom kjønn.

Sonya blir senere beskrevet som ”den deilige barnekvinnen” (s.78) fra Sultans synsvinkel. Alder er et viktig tema for ekteskapene som inngås. Jo yngre bruden er, jo større verdi har hun. Sultans bror Yunus, avfeier glatt tilbudet om å gifte seg med den 20-årige søsteren til jenta han har sett seg ut. Hun er for gammel, han vil ha 13-årige Belquisa og overlater forhandlingen til Sultan og Sharifa. (s.65-68). Om Bibi Gul sies dette(s.123):

”Da hun var fjorten, fikk hun sin første datter, Feroza. Endelig fikk livet hennes mening. Hun hadde grått seg gjennom de første årene som barnebrud.”.

Shakila og Bulbula bor hos broren til langt opp i tyveårene, før Sultan og Bibi Gul velger ut brudgommer til dem. Det beskrives som relativt sjeldent (s.80):

”Hun har holdt på dem lenge, de er begge over tretti, og dermed lite attraktive på ekteskapsmarkedet. Men så får de også velbrukte menn.”

Seierstad benytter seg svært ofte av slike handelsmetaforer når hun beskriver ekteskapsavtaler. Sultans frieri til Sonya beskrives som en ren handelstransaksjon: “foreldrene ventet på stadig høyere bud” (s.20) ”Noe annet ville være å selge henne billig” (s.21), ”brudeprisen” (s.21 og s. 22) Bibi Guls ekteskap kom i stand da mannens familie ”fikk henne på kjøpet” i forbindelse med en annen ekteskapsavtale. Shakila og Bulbula befinner seg som nevnt på ”ekteskapsmarkedet”.

Men til tross for at Seierstad åpenlyst kritiserer måten ekteskap kommer i stand på, viser hun flere eksempler på par som har fått det godt sammen i slike samliv bestemt av familien:

”Shakila var overlykkelig over endelig å ha fått sin egen mann. Øynene skinte med ny glans. Hun så forelsket ut.” (s.190)

På samme måte forteller Sultans nevø Tajmir om hvordan han først var forelsket i ei jente på skolen, før moren valgte ut en kone til henne. Nå er den andre for lengst glemt. Han forteller

at han elsker den moren valgte ut, og snakker om henne med omsorg og varme. (s. 249-250). Også Mariam ble ”giftet bort”(s.125-126), og da mannen få å senere ble drept, sørget hun over ham i tre år. Også den historien vitner om at kjærlighet kan oppstå i denne type ekteskap.

Kvinnene i samfunnet

En annen viktig tematikk i *Bokhandleren i Kabul*, er kvinnenes rett til å eksistere utenfor familiens ramme. Seierstad har valgt ut flere fortellinger som illustrerer kvinners kamp for skolegang og deltakelse i yrkeslivet. Historiene får ulikt utfall og viser at det svært ofte er tilfeldigheter, hell eller uhell som bestemmer hvordan kvinnenes liv arter seg. De har svært liten grad av egen påvirkningskraft. Alle eksemplene på ekteskapsinngåelser hvor kvinnene står uten innflytelse, illustrerer også hvor lite kvinner kan påvirke sitt liv utenfor familien. Det er ektemannen som bestemmer hvorvidt hun kan ta seg arbeid utenfor hjemme, utdanne seg eller på annen måte delta i samfunnslivet.

Utover den begrensningen kvinnene opplever i ekteskapet, er det særlig to forhold som blir tematisert: bruk av burkha og behov for anstand for å bevege seg utendørs. Dette begrenser friheten deres rent fysisk, og er stadig tilbakevendende tema, i de aller fleste kapitlene. I kapitlene som omhandler kvinnene, står burkhaen som et symbol for at frykten ennå ikke har sluppet taket på kvinnene, til tross for at Taliban er ute av gatene. Behovet for anstand og hjelp fra mannlige slektninger for å gå ut, er også et tilbakevendende tema. For Mansur er det en utfordring å lure jenter med seg i bilen, og ta de med ut for å spise lunsj på restaurant. Beskrivelsen av unge jenter som blir sett sammen med en gutt uten anstand, utløser både fordømmelse og strenge straffer. (Se analysen av historien om Saliqa.) Om Leilas selvstendige forsøk på å delta på et engelskkurs skriver Seierstad følgende:

”Leila var et ektefødt barn av borgerkrig, mullastyre og Taliban. Et barn av frykten. Hun gråt inni seg. Forsøket på å bryte ut, på å gjøre noe selvstendig, lære noe, hadde slått feil. I fem år hadde det vært forbudt for jenter å lære noe. Nå var det lov, den som forbød henne det var hun selv.”

Dermed er det ikke lenger de konkrete lovene som hindrer kvinnene i å delta i samfunnslivet. Seierstad viser at det skal langt mer til for å gi kvinner friheten tilbake, enn å fjerne regimet som innførte begrensningene. De ligger nå i strukturer som er godt innarbeidet i kvinnene selv. På samme måte som Bibi Gul reproducerer patriarkatet, er ikke Leila i stand til å forholde seg til et samfunn uten kjønnssegregasjon.

Seierstads styrke ligger i å ikke foreslå enkle løsninger, men å peke på de vanskelige, underliggende problemstillingene. Samtidig er det klart at hun reproduserer svært mange av de ideene vi har om et islamistisk samfunn. Det gjør hun blant annet ved å bruke typiske uttrykk som ”arrangerte ekteskap” og ”å gifte bort”, og ved å bruke svært mye plass i boka på slike problemstillinger, som hun åpenbart lar seg provosere av.

Konklusjon

I dette kapitlet har jeg diskutert forskjellige tilnærminger til begrepet dokumentarlitteratur. Seierstads bok problematiserer de tilsynelatende skillene mellom ideologisk og engasjert litteratur og verk med litterære ambisjoner. Dette synet bekreftes av Arne Melberg, som framholder at de to er avhengige av hverandre, snarere enn å stå i motsetning til hverandre, det er nødvendig å velge en lesverdig form for å nå leserne sine. Imidlertid kan det se ut til at den litterære formen så vel som forfatterens personlige engasjement nødvendigvis påvirker virkelighetsframstillingen, og krever et videre sannhetsbegrep enn for eksempel personene som er framstilt i boka kan leve med.

Arne Melberg har gjort en egen analyse av *Bokhandleren i Kabul*, hvor han viser hvordan Seierstad skildrer familien med utgangspunkt i en skjult norm, vår egen, og måler familien opp mot denne. Melberg ser også Seierstads form som særlig visuell, og sammenligner strategien hennes med det skjulte kamera og dokusåpene.⁶⁹ Dette synet deler jeg, og vil i det siste kapitlet begrunne nærmere hvorfor jeg tror *Bokhandleren i Kabuls* suksess delvis kan begrunnes med dens slektskap med nettopp virkelighets-tv.

⁶⁹ Melberg 2005, s. 76-79

Reality-estetikken

Hybridformer mellom fiksjon og dokumentarlitteratur finner sin parallell i film og tv. I dette kapitlet vil jeg se på hvordan man har utviklet fjernsynsdokumentarens form for å skape lettere underholdning. Slike nye formater fra film og tv kan på mange måter sammenlignes estetisk med litterære hybridformer, og ikke minst reises mange av de samme etiske problemstillingene.

Virkelighets-tv som underholdning har trolig påvirket våre grenser for hva som er akseptabelt å vise fram for offentligheten. Intimiteten har blitt det nye idealet, ikke bare for TV, men også i stor grad for journalistikk og skjønnlitteratur. Det er denne utviklingen som ligger til grunn for min tese om at *Bokhandleren i Kabul* har mye til felles med den nye type tv-underholdning, både i måten stoffet er samlet inn på, og måten det framstilles og mottas av publikum på.

For å diskutere disse problemstillingene, vil jeg hovedsakelig bruke teori som beskriver utviklingen innen tv-sjangre, utviklet av film- og medievitere, og se om disse teoriene også kan brukes for den litterære formen som er brukt i *Bokhandleren i Kabul*. Sammenligningen vil jeg gjøre på to plan: først ønsker jeg å drøfte og sammenligne rammene rundt selve produksjonen, altså innsamling og redigering av stoff, før jeg vil diskutere resultatet, altså boka som sådan, og estetiske likhetstrekk mellom boka og realitysjangrene, med vekt på doku-såpe.

Fjernsynets påvirkningskraft på hele kulturbildet

I klassikeren *Vi morer oss til døde* peker Neil Postman på hvordan fjernsynet har endret vårt syn på forholdet mellom fiksjon og virkelighet, og på forholdet mellom underholdning og offentlig samtale. Menneskets behov for underholdning og fiksjon er naturlige og har alltid eksistert, sier Postman, men etter at fjernsynet ble vårt viktigste medium, har skillet mellom underholdning på den ene siden, og seriøs, offentlig samtale og folkeopplysning på den andre, blitt visket ut. Alt tar underholdningens og fjernsynsformatets form, uansett budskap. Postman viser at offentlig debatt etteraper underholdningsindustriens klisjeer, og i likhet med Stephen Greenblatt, framhever også han Ronald Reagans presidentskap som eksempel. Virkeligheten låner fra fiksjonen, vi klarer ikke lenger å skille mellom de to størrelsene. Postman uttrykte

allerede i 1985 sin bekymring for at vi var på vei mot en ”kultur hvor all offentlig samtale får mer og mer form av underholdning.”⁷⁰

Fra fiksjon til virkelighet

Siden Postman utga sin bok, har den norske medieoffentligheten blitt mer og mer lik den nordamerikanske, og underholdningsbransjen har tatt inn svært mye av det som produseres i USA, fra såpene Dallas og Dynastiet på 80-tallet, til talkshowene som ennå produseres i dag. Fiksjonen og de kjappe skiftene som råder i USA, og som Postman viser at har farget hele den offentlige samtalen, har lenge vært en del av medievirkeligheten i Norge også. Postman sier videre i sin innledning at ”spesielle medier legger forholdene til rette for spesielle slags innhold og derfor kan overta hele styringen av en kultur”⁷¹. Det er ikke tv-apparatet som teknologi, men den måten vi bruker det, altså den type medium det har blitt, som er problematisk. Fiksjonen har lenge fått mye plass i beste sendetid, og annet og mer redaksjonelt innhold etteraper fiksjonen for å gjøre seg til mer seervennlig underholdning. Jeg tror denne tendensen sakte, men sikkert gjennomsyrrer også andre medier. Fjernsynsformatets estetikk vil også få prege det trykte ord.

I dag har såpeseriene og annen fiksjon (drama, komiserier og lignende) langt mindre sendetid enn tidligere. Det er relativt få underholdningsprogrammer som presenteres som ren fiksjon, mens ulike formater som alle til en viss grad står i gjeld til dokumentaren har brorparten av sendetiden en alminnelig kveld. Det er ikke lenger skuespillere som underholder oss, men vanlige mennesker som er plassert inn i et eller annet underholdningsformat. Kanskje er det en slags metthet på fiksjon som har ført til at virkelighetsfjernsyn som reality-konkurranser av typen Big Brother, doku-såper og andre varianter av sjangeren i dag har fått den plassen dramaserier basert på fiksjon tidligere hadde?

De siste 20-30 årene har fjernsynsunderholdning i så stor grad vært dominert av fiksjon at jeg tror mottakerne ønsket noe nytt. Dette *nye* viste seg å være ekte mennesker, virkelige liv, men iscenesatt av forskjellige ferdigstilte formater. Som Postman i 1985 påpekte i forbindelse med tv-debatter, nyhetsendinger og lignende: om innholdet ikke er fiksjon, er formatet allikevel forhåndsdefinert og valgt ut i fra ett eneste kriterium: underholdningsverdien. I enda større grad enn i den fiksjonelle underholdningens verden, vet vi hva vi kan forvente og hvilke regler som gjelder innenfor disse nye sjangrene.

⁷⁰ Postman norsk versjon 2004, s.8

⁷¹ Postman norsk versjon 2004, s.13

Glokalisering – det lokale globaliseres

Samtidig som fjernsynet flyttet fokus fra fiksjon til virkelighetsskildringer, ble hverdagsliv og hverdagsmennesker også et interessefelt for underholdningsindustrien. Ved å ta for seg og dokumentere enkeltmenneskers liv, kan man snakke om en fornyet interesse for det lokale. Tidligere var *Norge Rundt* kanskje den eneste programposten på norsk fjernsyn som interesserte seg for hverdagslivet og lokalmiljøet. Med de siste årenes økende globalisering også av underholdningsbransjen, har film- og medieforsker Ib Bondebjerg (Universitetet i København) sett en tendens til at slike hverdagsskildringer har fått en egen plass i mediebildet. Han kaller fenomenet ”glocalization” eller ”glokalisering” på norsk, og beskriver det slik i artikkelen ”The Mediation of Everyday Life. Genre, Discourse and Spectacle in Reality TV”:⁷²:

”In many ways, reality TV combines a global format with a very ‘glocalized’ perspective: the global audience is all over the world looking into the real or staged events of everyday life at a very local level. (...) Reality TV formats are, in opposition to export of TV-series, for example, nothing more than global frameworks that can be adopted on a national level to fit different cultures.”

Globaliseringen er altså en generell tendens, mens glokalisering er et begrep som hovedsakelig er relevant for de ulike former for dokumentaristisk beskrivelse av menneskers virkelighet og oppfatning av egen hverdag. Dette perspektivet forklarer på mange måter vår interesse for *Bokhandleren i Kabul*. Beskrivelsen av hverdagsliv kjenner vi igjen fra vår egen mediehverdag, samtidig som den representerer noe nytt ved at hverdagen som beskrives er så annerledes fra vår egen. Vi kjenner allerede konfliktene i Afghanistan fra det globaliserte nyhetsbildet. Bondebjerg peker særlig på muligheten for å benytte de samme globale formatene til egne produksjoner i forskjellige land. Men slik jeg ser det, er det vel så relevant å tilpasse et format for kulturskildring som allerede er kjent, doku-såpen, og bruke det for å vise fram det lokale liv et annet sted i verden. Ved å bruke et kjent format på det som er ukjent, gjøres stoffet lettere tilgjengelig, og tilpasses et bredere publikum.

⁷² I Jerselv (red.): 2002: 159

Doku-såpen: en kommersialisering av dokumentarformen

Den danske medieforskeren Anne Jerslev diskuterer i boka *Vi ses på TV. Medier og intimitet* (2004), de ulike formene for virkelighets-tv, eller *reality*, som har overtatt store sendeflater på de fleste fjernsynskanaler de siste årene. Hun deler denne sjangeren inn i tre formater som hun betegner som ”realitygameshows”, ”gameshows” og ”realitydokumentar”.⁷³ Til tross for at Jerslev framsetter argumenter for å bruke disse engelske begrepene, foretrekker jeg på norsk det godt innarbeidede ”doku-såpe” for det siste formatet i Jerslevs inndeling.

De to førstnevnte er mindre interessante i forbindelse med studiet av Seierstads roman, men de har gitt ny giv for en tilsynelatende mer uskyldig variant av virkelighets-tv: doku-såpene. Disse kom for fullt noen få år etter konkurransevariantene, og i Norge har denne virkelighetssjangeren lenge vært et fast innslag i sendeplanene, også på statskanalen NRK. Først kom ”båtliv”, så ”campingliv”, og sist ”charterliv”(riktignok på TV3). Ib Bondebjerg definerer doku-såpen nokså grundig i den nevnte artikkelen:

”The docu-soap is characterized by its link to reality through its characters and settings. They exhibit real spaces and real persons linked to a special locality, a special institution or a special common interest etc. Like in a serial or a series, the story of a group or a type of people unfolds in a chronological or otherwise structured narrative. The narrative most often has one or two main-stories and several sub stories in each episode and the crosscutting follows the same patterns as in fictional soaps. Although the dramatic potential is not as powerful and cannot be controlled since the stories came out of everyday life.”⁷⁴

Det er særlig denne typen virkelighets-tv jeg mener kan sammenlignes med den litterære formen Seierstad har valgt for å beskrive hverdagslivet til familien Khan i *Bokhandleren i Kabul*. Sammenligningen vil jeg gjøre på to plan: først vil jeg se på hvilke likheter mellom doku-såpens produksjonsfase og tilblivelsen av *Bokhandleren i Kabul*, før jeg ser på estetiske likhetstrekk.

Sammenligning av produksjonsfasene

Utgangspunktet for min sammenligning mellom *Bokhandleren i Kabul* og doku-såpene, er nettopp at man bruker virkelige mennesker for å skape et allment tilgjengelig medieprodukt.

⁷³ Jerslev 2004: 42

⁷⁴ I Jerslev (red.) 2002: 171

Derfor ønsker jeg å se nærmere på de ulike fasene som fører fram mot dette produktet, og se på hvordan produsenten og forfatteren forholder seg til disse menneskene, og hva som skal til for å skape et fengende resultat som får oppslutning hos publikum. Analysen av produksjonsfasen vil naturlig nok også ha en etisk dimensjon.

Casting: å velge de rette menneskene

Casting er i utgangspunktet et begrep fra den tradisjonelle underholdningsindustrien, hvor det betyr å plukke ut de rette skuespillerne til de ulike rollene som skal besettes i en film eller en tv-serie. Men begrepet brukes også innenfor produksjonen av virkelighets-tv, hvor det kanskje får enda større betydning, fordi personene faktisk spiller seg selv, uten noen form for ferdigprodusert manus. Det handler i denne sammenhengen om å plukke ut de menneskene som vil passe best inn i konseptet, de som har de sterkeste historiene og vil gi mest av seg selv og på den måten bidra til et program som engasjerer publikum.

Som vi kan lese ut av Bondebjergs definisjon av doku-såpen, er utgangspunktet som oftest ett bestemt sted, for eksempel en institusjon, eller en felles interesse. Ut fra dette opprinnelige valget, plukkes det ut personer som man håper vil bidra til å gi programmet dybde, og som seerne kan identifisere seg med⁷⁵. De første avsnittene i forordet til *Bokhandleren i Kabul* skildrer Seierstads første møter med bokhandleren og senere med familien hans (s.9-10). Hun beskriver allerede i disse korte avsnittene (til sammen en drøy side), en familie som engasjerer henne personlig, og ikke minst skisserer hun allerede da et persongalleri med forskjellige personligheter, og mulige konflikter. Bokhandleren selv ser hun som en ”elegant, gråhåret mann”, en som forfatteren kan diskutere historie og litteratur med, og som kan fortelle om egne, skjellsettende opplevelser fra de siste tiårene i Afghanistan. Men om bokhandleren har interessante historier å fortelle, interesserer Seierstad seg raskt mer for familien hans. Slik skildrer hun sitt første besøk hjemme hos Sultan Khan (s.10):

”Sultan fortalte historier, sønnene lo og vitset. Det var en løssluppen tone, og en stor kontrast fra de enkle måltidene med kommandantene i fjellene. Men jeg la raskt merke til at kvinnene sa lite. Sultans vakre tenåringskone satt stille ved døren med babyen sin uten å si et ord. Den andre hustruen hans var ikke til stede denne

kvelden. De øvrige kvinnene svarte på spørsmål, tok imot ros for maten, men startet ingen samtaler selv.”

Det er dette inntrykket som ligger til grunn for valget av familien Khan som karakterer for journalisten og forfatteren Seierstads neste bok. En familie med mange historier å fortelle, men også med mulige interne konflikter, og med et helt annet syn på kvinnens posisjon enn hva forfatteren og målgruppen hennes er vant til. Videre skal vi se at noen av personene får mer oppmerksomhet enn andre, men til grunn ligger altså dette førsteinntrykket.

Seierstad kommenterer også familiens representativitet to steder i forordet. Ettersom boka skal framstå som et folkeopplysningsprosjekt, bør utvalget av personer som skildres på et vis være representativt. Det framholder hun først: ”Da jeg gikk derfra sa jeg til meg selv: Dette er Afghanistan. Denne familien hadde det vært spennende å skrive en bok om.” (s. 10), før hun nyanserer utspillet sitt: ”Det er viktig å understreke at dette er fortellingen om én afghansk familie. Det fins flere millioner andre. Min familie er ikke engang typisk.”, og begrunner dette med at familien er relativt velstående i afghansk sammenheng, og at enkelte familiemedlemmer har utdanning. Familien er altså i Seierstads øyne afghansk nok til å kunne representere dette landets befolkning, samtidig som den skiller seg ut på en måte som gjør den interessant som studieobjekt, og ikke minst som utgangspunkt for et fengende dokumentaristisk bokprosjekt. Seierstad alluderer til at hun også har opplevd andre sider ved Afghanistan, men hun har bevisst valgt ut denne familien, fordi hun ser potensial til en god bok i den, den inspirerer henne.

Tilstedeværelse og opparbeiding av tillit: fremmede personer i eget hjem

Selv om vi gjerne tenker på doku-såpen som et relativt nytt format, har det eksistert lenge, men i mindre omfang enn den eksplosjonen vi har sett de siste årene. I *Vi ses på Tv* vier Anne Jerslev et helt kapittel til tv-serien *An American family*, som ble produsert og kringkastet på amerikansk tv allerede i begynnelsen av 1970-årene.⁷⁵ Denne serien, som Jerslev karakteriserer som ”en familiesaga i tolv afsnit”, følger en amerikansk familie gjennom et helt år, og resultatet ble altså en ferdigklippet tv-serie som både engasjerte og provoserte i de tusen amerikanske 70-talls hjem. Jerslev betegner denne serien som den aller første doku-såpen, og

⁷⁵ I Jerslev (red.) 2002: 175

⁷⁶ Jerslev 2004: kapittel 2 side 65-98

jeg tror hennes analyse av serien kan brukes til å peke på en del trekk ved *Bokhandleren i Kabul*, som altså bærer undertittelen *Et familiedrama*.

An American Family representerte noe helt nytt, ved at et kamerateam fikk rigge opp kamera og lys hjemme hos en ukjent familie, og filme deres hverdag i et år. Først etter at året var omme, ble opptakene redigert til tolv episoder hvor særlig noen av familiemedlemmene og deres særegenheter blir lagt vekt på. Selve ideen virket da provoserende på svært mange, og det ble diskutert om det var moralsk forsvarlig av familien å la kameraene følge dem. Familiene og produsenten hadde imidlertid etablert klare regler for hvordan kamerateamet skulle opptre. Jerslev peker på at familien hadde anledning til å be kamerateamet pakke sammen utstyret og dra om de ønsket det, og de forlot dessuten huset hver kveld og kom tilbake neste morgen. Når kameraene var borte, hadde familien altså litt privatliv.

På lignende måte produseres svært mye virkelighets-tv, forskjellen ligger i hvor tydelig produksjonsteamet er til stede. Ett mål i all virkelighets-tv, er at deltagerne skal bli så vant til kameraene at de oppfører seg som om disse ikke fantes, altså så naturlig som mulig. Dette bidrar til å skape den illusjonen av intimitet som er nødvendig for at virkelighets-tv skal engasjere oss. Dersom tv-seerne får se kamerafolk, eller antydninger til at menneskene foran kamera forholder seg til de bak, er illusjonen brutt. Unntaket fra denne regelen er den intime betoelsen, hvor det iscenesettes en dialog med seeren, som naturligvis aldri egentlig kan være noe annet enn et skjult intervju hvor bare monologen er igjen. Denne teknikken krever at personene ikke bare er komfortable med kameraet, men også med menneskene bak.

Forfatterens framgangsmåte for å samle inn stoff til *Bokhandleren i Kabul*, ligner på produsentenes i *An American Family*. Ved å faktisk flytte inn til familien og tilbringe det meste av sin tid sammen med dem, døgnet rundt, er det ennå færre begrensinger for hva hun har anledning til å registrere. Etersom Seierstad verken holdt fram kamera eller mikrofon, men bare var til stede og noterte hjemme hos familien Khan, kan vi anta at familien nokså raskt ble vant til hennes tilstedeværelse. Den nødvendige tillit kunne opparbeides raskere enn om hun hadde kamera med seg. Graden av intimitet i møtet må vi også kunne anta at var forsterket. Hun arbeidet alene, i motsetning til et team av kamera-, lys- og lydfolk, og hun levde på samme måte som familien, spiste det de spiste, sov på en matte på gulvet som de gjorde, vasket seg i kaldt vann når det ikke var mer varmt vann igjen. Hun sier selv at hun ”ble fort husvarm” (s.12). Samtidig hadde hun et fortrinn som vestlig kvinne: hun kunne være både hos mennene og kvinnene, ingen rom var forbudt for henne.

I boka pekes det ofte på den tilliten som har vært vist forfatteren. Hun gjengir stadig private tanker og følelser som i følge bokas egen logikk må forbli hemmelige. Vi så et godt eksempel på dette i den narratologiske analysen jeg har gjort av det siste kapitlet om Leila, hvor vi får del i et forbudt håp, samtidig som en dialog viser at hun ikke kan risikere å dele disse tankene med noen (s.13). Dette er en av forskjellene mellom *An American family* og *Bokhandleren i Kabul*. Den første familien forholdt seg alltid til kameraene, og la bånd på seg når de visste de ble filmet.

Flue på veggen og intime betroelser – innsamling av stoffet

Personskildringene i *Bokhandleren i Kabul* er bygd opp av en veksling mellom scener hvor personene deltar i ulike gjøremål, og avsnitt hvor en persons tanker gjengis som om han eller hun snakker rett til leseren. Lignende teknikker brukes mye i doku-såpene, hvor intervjubaserte klipp gir inntrykk av at personene gjerne forklarer seg direkte til oss som ser på. Slik skapes den illusjonen av intimitet som er så viktig for at virkelighetsformatet skal fungere, og for å gjøre dagliglivet interessant for seere eller lesere.

Den viktigste forskjellen mellom betroelsene på tv-skjermen og betroelsene i Seierstads bok, er nok nettopp bevisstheten rundt registreringssituasjonen. Å betro seg for åpent kamera innebærer nødvendigvis en iscenesettelse av seg selv. Man velger i stor grad hvordan man ønsker å presentere seg selv, og luker bort de elementene som ikke passer med det bildet verden er ment å se. Personene som har samtalen med forfatteren, for så å få tankene sine gjengitt i *Bokhandleren i Kabul* har sannsynligvis ikke vært like bevisst på hvordan de ordla seg og ville framstå i bokform. Forfatteren beskriver måten familien forholdt seg til henne på, i forordet: (s.11)

”Hele familien var inneforstått med at jeg bodde hos dem for å skrive bok. Dersom det var noe de ikke ville jeg skulle skrive om, sa de ifra. Likevel har jeg valgt å anonymisere familien Khan og de andre personene jeg gjengir. Ingen ba meg om det, men jeg følte det var riktig.”

Det fantes ingen kamera eller båndopptagere som fysiske symbol for hva som ble registrert for potensiell videreformidling, til nød blyant og papir, slik det framgår her: (s. 11)

”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 til basaren, på en buss, eller en sen kveldstid på matten.”

Dermed var det vanskeligere å oppfatte hva som ble registrert og hva Seierstad la vekt på, enn om de hadde hatt et kamera rettet mot seg. Dette er en viktig forskjell, som jeg vil gå nærmere inn på i et senere avsnitt om grenseforskyvninger. I det avsnittet gir jeg også konkrete eksempler på situasjoner som er lite sannsynlig at personene ville ha samtykket i å få skildret.

Boka er hovedsakelig skrevet med en flue-på-veggen-teknikk, som gir inntrykk av at Seierstad kun har observert familien og notert ned det hun så, for så skildre det i en mer litterær form i ettertid. I et estetisk perspektiv er dette sammenlignbart, inntrykket blir nokså likt, men arbeidet forut er helt forskjellig. For mens kameraets minne er nokså ufeilbarlig, og de bildene som filmes, lagres som de er, er noen raske notater som først har fått sin endelige, litterære form på et senere tidspunkt. Begge arbeidsformene er gjenstand for redigering, men materialet som ligger til grunn er allikevel mer presist når det er fanget opp av et kamera, enn når det kun foreligger som spredte notater og minner. Slik jeg ser det har Seierstad åpenbart valgt ut enkelte temaer og enkelte typer historier.

Valget av en litterær form framfor en typisk skjermdokumentar, har altså tillatt Seierstad å opparbeide seg mer tillit og en større grad av intimitet i forhold til personene. Samtidig står hun enda friere i presentasjonen av stoffet, som baserer seg fullt og helt på hennes subjektive opplevelser av hva som hendte og ble fortalt henne. Dette grepet reiser også åpenbart etiske problemstillinger. Uten den geografiske avstanden mellom Kabul og det norske publikum, tviler jeg på om mange av de mest private scenene ville inngått i boka, men det vil jeg gå nærmere inn på i avsnittet om grenseforskyvninger lengre ned.

Estetiske likhetstrekk

Min teori er altså at det jeg vil kalle reality-estetikk har smittet over på den litterære formen Seierstad har valgt, og at *Bokhandleren i Kabul* på mange måter følger doku-såpens format. I kapitlet ”Intimitet og underholdning” i boka *Virkelighetsbilder*, viser filmviter Sara Brinch at doku-såpens form i sine første år karakteriseres ved at den:⁷⁷

⁷⁷ Brinch og Iversen 2001: 294

”blandet intervjuaktige scener og ren observasjon, og la spesiell vekt på å finne scener og øyeblikk der spontanitet eller spenning skapte en spesiell nærhet og her-og-nå-følelse. En følelse av at vi som tilskuere bivåner livet mens det foldet seg ut framfor oss.”

For å underbygge min påstand, vil jeg peke på en del av trekkene som boka har til felles med dette formatet, både i form og innhold. Den narratologiske analysen er grunnlaget for min argumentasjon også i denne delen. Det overordnede perspektivet er bokas eget utgangspunkt, en dokumentaristisk fortelling om en reell familie som forfatteren har tilbrakt lang tid sammen med, og opparbeidet seg tillit hos. Jeg tror samtidig at leserens forhold til bruk av faktisk stoff i litteraturen har endret seg etter som virkelighetssjangrene har fått så stor legitimitet innenfor tv, og dette vil jeg diskutere i et eget avsnitt.

Fokus og synsvinkel

Min narratologiske analyse av *Bokhandleren* viste hovedsakelig hvordan Seierstad bruker fortellestemmen til å formidle og kommentere historier og inntrykk fra den afghanske familiens hverdagsliv. Vi så at fortelleren tilsynelatende forsvinner, men allikevel er sterkt til stede ved utvelgelsen og presentasjonen av stoffet. På samme måte som kameranlinen flytter fokus, endrer fortelleren fokaliseringspunkt gjennom boka. Narratologiens terminologi på dette punktet er i stor grad hentet fra filmens verden, og vi skal se at det gir mening i denne sammenhengen.

Filmviter Sara Brinch diskuterer blant annet doku-såpens forhold til moderformatet, dokumentaren i *Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år* fra 2001. Hun viser at handlingen i en typisk doku-såpe består i at en rekke mindre historier veves sammen, gjennom parallelle handlinger som kryssklippes, alltid med hverdagen i sentrum.⁷⁸ Det er altså ikke én hovedperson, men flere, og fokus ligger snart hos den ene, snart hos en annen.

I *Bokhandleren i Kabul* kjenner vi til en viss grad igjen denne teknikken. Hver gang fortelleren retter oppmerksomheten mot en ny person, er det som om kameraet flytter seg, og leserens interesse med det. Fokalisering spiller en stor rolle når denne historien, som i stor grad handler om motsetningsforhold innad i familien, skal fortelles. Den sier også svært ofte noe om hvor sympatien hos leseren til en hver tid er forventet å ligge, og den brukes til å stille til skue personenes gode, så vel som dårlige egenskaper. Hvert kapittel i boka tar for seg livet

sett fra ett av familiemedlemmenes ståsted, kameralinsen hviler hovedsakelig på én person. Det er sjelden hektisk kryssklipping, synsvinkelen forblir en stund hos hver person, men skiftene er allikevel påtagelige, og svært viktige for bokas form.

Mangel på en helhetlig struktur

Neil Postman pekte på hvordan folkeopplysning, offentlig debatt og undervisning i vår tidsalder stadig må gjøres mer underholdende, og mer likt formater fra fjernsynet. I kapitlet med overskriften ”Og nå...”, som henspeiler på nyhetsoppleserens raske overganger mellom nyheter av ulik art, viser han at tv-generasjonen ikke er vant til lengre resonnementer og dybde. Dette ”og nå...” står som en ”kompakt metafor for den mangel på sammenheng som preger den offentlige samtale i det nåværende USA”. Programposter varer ofte bare i en halv time, slik at publikum kun får små, løsrevne brokker av informasjon. Selv disse korte programmene avbrytes med reklame.

Jeg mener at også denne siden ved fjernsynsmediet og journalistikken har smittet over på Seierstads ”familiedrama”. Med unntak av noen få henvisninger til tidligere historier står hvert kapittel for seg, og hver konflikt får sin oppklaring i løpet av dette kapitlet, med noen unntak, særlig hva gjelder Leila. Noen personer står som hovedperson i et kapittel, men er knapt nevnt i resten av boka (Fazil i ”Kan Gud dø?” s. 194 og Tajmir i ”Min mor Osama”, s. 242). Hvert kapittel kan ses på som én episode, med hovedvekt på én av personene, men det er også en del kryssklipping innenfor kapitlene, særlig i kapitlet om Leilas oppgaver hjemme (Lukten av støv), forsvinner hun helt ut av kapitlet i flere sider, fokus flyttes til Sultans to koner, og Leila er glemt.

Her-og-nå-følelsen

Det er nettopp denne oppstykkete formen som bidrar til det samme inntrykket som Brinch beskriver i sin beskrivelse av doku-såpen, og som hun betegner som ”her-og-nå-følelsen” (se sitat lengre opp). De ”intervjuaktige scen[ene]” svarer til de indre monologene forfatteren gjengir ”basert på det de fortalte meg at de tenkte eller følte i situasjonen som blir skildret.”, mens det er tale om ”ren observasjon” i alle scenene som skildres ved hjelp av direkte tale og detaljerte beskrivelser av interiør og personer. Dette er for så vidt klassiske litterære virkemidler, men koblet til den spesielle strukturen og det faktuelle innholdet, blir effekten

⁷⁸ Brinch og Iversen 2001: 294

noe annerledes. Ikke minst bidrar den svært bevisste bruken av ulike synsvinkler til å skape en følelse av nærhet, ofte intimitet og uansett sympati til de enkelte personene. Leseren har inntrykk av å forstå livene deres, med sine gleder og sorger, utfordringer og frustrasjoner selv om denne hverdagen er totalt annerledes fra vår egen. Boka får leseren til å føle, og å medføle, snarere enn til å lære og til å oppnå en helhetlig forståelse av det samfunnet som beskrives.

Fortellestemme og voice-over

Fortellestemmen kan også sammenlignes med bruk av voice-over, som også ofte betegnes som nettopp ”fortelleren”, i dokumentarer og doku-såper. Voice-over brukes til å introdusere problemstillinger, og til å kommentere personenes handlinger og valg. I den narratologiske analysen diskuterte jeg hvordan en tilsynelatende nøytral forteller, som i utgangspunktet skulle ha samme rolle som en kameralinse, indirekte vrir historien, kommenterer den og påvirker leserens egen bedømmelse av den handlingen som presenteres.

Det er ikke ofte fortellestemmen er merkbar som en kommentator i *Bokhandleren i Kabul*, men det er desto mer interessant når den er det. Fortellestemmen står ofte alene, som en autoritet på afghanistanspørsmål, både i de lange, forklarende avsnittene om generell historie, og i kortere akronier. I begge disse tilfellene står fortelleren som en formidler, en forklarende stemme hver gang noe er så selvsagt for afghanere at det ikke kan tillegges en persons synsvinkel, men allikevel helt ukjent for norske og vestlige uopplyste lesere. Men fortellestemmen fungerer også som innledning til enkelte kapitler, som ”Lukten av støv” hvor blikket på de nakne kroppene vanskelig kan tillegges en av personenes synsvinkel.

Men i folkeopplysningens ånd kommenterer også fortelleren de hendelsene og de holdningene vi leser om. De fleste scenene er valgt ut nettopp for å illustrere elementer i den kulturen som skildres, og kan være vanskelig å forstå ut fra vårt ståsted. Derfor gir fortelleren stadig små oppklarende og belærende kommentarer, som jeg har gitt eksempler på i et avsnitt om nullfokalisering og akronier av typen ” Gammel skikk sier at en friers mor skal gå så ofte tilden utvalgte hus at skosålene blir tynne som hvitløk” (s.67)

Rekonstruksjoner – mer virkelig enn virkeligheten?

En stadig mer utstrakt bruk av rekonstruksjoner har vært gjenstand for en av de største debattene rundt dokumentarsjangerens utvikling, ikke minst i den nye formen doku-såpe. Problemet har særlig vært umerkede rekonstruksjoner, hvor en gir inntrykk av at det er reelle

scener, filmet slik de spontant utfolder seg, mens det i virkeligheten er en rekonstruksjon av hvordan det kunne ha vært. I *Virkelighetskonkurransen* (2000) tar journalist Arild Aspøy opp problemstillingen om det uklare skillet mellom dokumentarfilmen og det han kaller ”den nye bølgen dokumentarer: dokumentarsåper”⁷⁹. I avsnittet kalt ”Underholdningssmitten”, diskuterer journalisten hvordan grensene mellom den ”rene” dokumentaren og underholdningsprogrammer viskes ut.

Som eksempel peker Aspøy på at når en variant av den seriøse dokumentaren (BBCs produksjon *Driving School*) mot slutten av 90-tallet fikk underholdningsverdi, sto ikke produsentene tilbake for å legge inn elementer som de visste ville sørge for enda flere seere. Særlig pekes det på at rekonstruerte scener ikke ble merket, noe som er et absolutt krav for det Aspøy kaller ”puristskolen” innenfor dokumentarsjangeren. Han viser med dette hvordan den seriøse og høyt respekterte sjangeren lot seg påvirke av seertall og underholdningsverdi. Umerkede rekonstruksjoner ser ut til å bli mer og mer vanlige innenfor dokumentar og doku-såpe, til tross for at de ikke er mindre problematiske av den grunn.

I diskusjonen i kjølvannet av utgivelsen av *Bokhandleren i Kabul*, har mange pekt på nettopp det problematiske i å presentere det som nødvendigvis kun er være rekonstruksjoner, som reelle hendelser. I sin masteroppgave *Blåøyd i burkha*, peker Camilla Tønnevold blant annet på de indre monologene som slike fiktive elementer.⁸⁰ Jeg mener at de indre monologene ikke nødvendigvis er de mest problematiske elementene hva gjelder rekonstruksjoner, ettersom det ikke er usannsynlig at de ulike personene har betrodd seg til forfatteren. De indre monologene sammenligner jeg med intervjusituasjoner i doku-såpe sjangeren, hvor personene henvender seg rett til publikum.

Derimot må situasjoner som allerede er gjenfortalt til Seierstad, og som altså har gjennomgått minst én annen fortellers seleksjon før den har kommet fram til Seierstad, kunne karakteriseres som rekonstruksjoner. I den narratologiske analysen presenteres de som ”fortellinger i fortellingen”, og blant eksemplene er æresdrapet på en kvinne kalt Jamila, en historie som fortelles når kvinner samles for ”å sladre og be”. Til tross for at historien presenteres som sladder, tillegges den stor vekt, og er blant de få elementene som tas opp igjen i flere kapitler.

Et annet eksempel på problematisk rekonstruksjon, er beskrivelsen av Mansurs første møte med seksualiteten, hvor mannen som jobber i nabobutikken forklarer hvordan han skal

⁷⁹ Aspøy 2000: 42

oppnå seksuell omgang ("Fristelser") Scenen beskrives som "Rahimullas eskapader" i forfatterens forord (s.11), og betegnes der som en av historiene hun har blitt fortalt i etterkant. Scenen er beskrevet i detalj, både med dialoger gjengitt i direkte tale og skildringer som gir inntrykk av at hun har observert alle personene nøye. Det mest slående er at hun skildrer Rahimullahs indre monolog: Rahimulla har sendt en tiggerjente for å vaske seg, og bedt henne om å komme tilbake for å få penger når hun er ren: "La gå, sier Rahimullah til seg selv, til tross for at hun har de samme skitne klærne." Forfatteren har bare fått historien gjenfortalt av en tredjeperson, slik at dette umulig kan være annet enn en rekonstruksjon av tankene til en person hun ikke selv har møtt.

Disse eksemplene på rekonstruksjoner viser at vi må tolke sannhetsbegrepet for *Bokhandleren i Kabul* annerledes enn som den objektive, nøytrale sannheten. I en fiksjonsfortelling framstår fortelleren ofte som en allvitende instans i det fiktive universet som skapes gjennom fortellingen. Når Seierstads fortelling har den virkelige verden som referanse, er det forfatteren som framstår som allvitende. De litterære grepene som gjøres, hører derimot hjemme i den fiktive litteraturen. Ved å hovedsakelig holde seg til fortellingens egen logikk, informasjon Seierstad faktisk har hatt tilgang til, kan denne type umerkede litterære rekonstruksjoner dermed gi inntrykk av at alt hun skriver er objektiv sannhet.

Offentlig forvaltning av det private rom

Anne Jerslev viser at det i hele mediebildet foregår en intimisering av den offentlige samtale, og hun viser eksempler fra ulike sjangere som inngår i "et utbrædt fænomen, nemlig at det intime og private er trukket i forgrunden i nutidens medielandskap."⁸¹ Dette gjelder både talk-shows og nyhetsformidling, men til syvende og sist er det i virkelighets-tv at denne tendensen trer aller klarest fram. Fjernsynet har blitt tillagt en annen funksjon, som det offentlige roms forvalter av følelser og ikke lenger bare av meninger og diskusjon.⁸²

Litteraturen har nok på mange måter hatt funksjon som "forvalter av følelser". Dog med en viktig forskjell: følelsene har i litteraturen kommet til uttrykk ved hjelp av fiksjon, i kombinasjon med det litterære språket. Både poesi og prosa har fått en viktig plass i folks liv nettopp fordi fiksjonen makter å si noe universelt om følelseslivet vårt, og heve det opp på nivået over det private. Ofte har forfattere og diktere hentet inspirasjon fra virkeligheten, men

⁸⁰ Tønnevoold 06: 80

⁸¹ Jerslev 2004: 13

⁸² Jerslev 2004: 14

det er bearbeidelsen av materialet som gjør at fortellingen kan formidle noe allment, noe sant, på et annet plan enn enkelthendelsene.

Det kan se ut som at litterære forfatter også gjør stadig mer direkte bruk av egne erfaringer og virkelige hendelser i sine romaner, og spiller stadig mer på forholdet mellom fiksjon og faktuelle hendelser. Dette betegnes ofte med uttrykket ”faksjon” (beskrevet av Peter Harms Larsen i *Faktion – som udtryksmiddel* allerede i 1990). Litteratur og journalistikk kombinerer fiksjonens form med journalistikkens sannhetskrav. Uttrykket har senere også blitt brukt om tv-produksjoner hvor en blander fakta og fiksjon i dramatiserte fortellinger av ulik art⁸³.

De forskjellige formene for faksjon har vist seg å være svært salgbar underholdning, og om denne tendensen fortsetter, vil Postmans hovedteori bli realisert på en ny måte. Fjernsynsmediets estetikk blir sakte, men sikkert, en allmenn estetikk ved at kunsten vrir seg fra å være opptatt av å formidle det universelle til å bli en offentliggjøring av det private rom. Anne Jerslev forklarer den allmenne interessen for det private utsagnet slik:

”Man taler om sig selv og for sig selv, mens udsagnets eventuelle bredere, ja måske almene interesse ligger som en opplevelsesmulighet mellem hver enkelt seer og udsagnet”⁸⁴

Ved å gå så tett inn på personene, og fjerne fiksjonen som distanseskapende element, opplever publikum at et reelt møte finner sted, til tross for at det egentlig dreier seg om enveiskommunikasjon. Denne form for møte tror jeg er en god beskrivelse av leseropplevelsen i en så personlig og privat bok som *Bokhandleren i Kabul*. Seierstad har lånt sin stemme til disse menneskene, og leseren opplever å kjenne disse personene på godt og vondt. Dette til tross for at det aldri har vært noen reell kommunikasjon, og til tross for at det kun er gjennom forfatterens filter at vi har opplevd disse menneskene.

Grenseforskyvninger

I Norge er vi nå vant til at folk nærmest kjemper om å vise seg fram på tv, og reflekterer knapt over at reelle menneskers dagligliv, og også de private og intime sidene ved dette, portretteres

⁸³ Harms Larsen 1990: 12

⁸⁴ Jerslev 2004: 21

i litterær form, som familien Khans privatliv. Jerslev siterer en uttalelse av en psykolog fra UCLA i forbindelse med kringkastingen av *An American Family*:⁸⁵

”For ti år siden ville ikke have tilladt, at tv opptog intime detaljer fra deres hjemmeliv. Men oplevelsen af, hva der er privat, har ændret sig vældig meget.”

Nettopp denne opplevelsen av hva som hører til intimsfæren, ser ut til å forskyves kontinuerlig, i det minste i vår vestlige kultur. Enkelte kanaler ser det åpenbart som sitt ansvar å stadig utfordre seernes grenser, og ser ut til å lykkes med det, skal vi tro seertall og nye formater. I en artikkel på VG-nett, fra juli 2006,⁸⁶ beskriver førsteamanuensis i kommunikasjon kultur og språk på Handelshøyskolen BI, Berit Von Der Lippe, utviklingen slik:

”Det som i går ble sett på som på kanten, glir etter hvert inn og blir tilnærmet naturlig. Man diskuterer ikke vær og vind. «Big Brother» og realityformater som er kommet etter, representerer i dag en form for hedonistisk frihet. Vi er i nytelsessamfunnet, og de matcher veldig godt tidsånden med en slags uforpliktende kåtskap. Nye formater flytter grenser, men hva støter egentlig moraletiske normer i dag?”

I artikkelen henvises det til at mens annonsørene tidligere vegret seg for å bli forbundet med reality-konsepser populært kalt ”drittsekk-tv”, er det i dag slutt på alle slike betenkeligheter. Nordmenn reagerer altså ikke lenger på at naboen har sex for åpen skjerm, det har blitt en nokså alminnelig del av tv-hverdagen vår. Hvorfor skulle vi da ha etiske betenkeligheter med en langt mer uskyldig framstilling av intimsfæren til en familie i et land langt vekk?

Åsne Seierstad beskriver aldri selve den seksuelle akten, men hun går langt i å antyde den, ikke minst i en beskrivelse av Sultan og Sonyas første tid som ektemaker:

”Den første tiden kunne Sultan i dager av gangen, låse døren til soverommet, der han stengte seg inne med Sonya, for bare innimellom å bestille te eller vann. Fra

⁸⁵ Jerslev 2004: 83

⁸⁶ <http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=123681> publisert 21.07.2006

rommet kunne Sharifa høre hvisking og latter, iblandet lyder som skar henne i hjertet.” (s. 40)

Dette er en typisk nøkkelhullsskildring, og synsvinkelen ligger hos Sultans første kone, Sharifa. Ved å beskrive denne tiden fra Sharifas ståsted, kan Seierstad bli langt mer intim, fordi det er nettopp den første konen som kjenner Sultan fra denne siden, og som får autoritet i sin skildring av Sultan på soverommet med sin nye kone.

På samme måte skildrer Seierstad de nakne kvinnekroppene i detalj, i badet, hammamen. ”Lukten av støv” er et av de få kapitlene hvor fokaliseringen er ekstern, og fortellerens blikk hviler direkte på personene. Kapitlet åpner med setningen ”Det damper av de nakne kroppene.” (s.165) og beskriver både kvinnene generelt, men også enkelte av familiemedlemmene spesielt, blant annet unge Leila, med ”en barnslig kropp, mellom jente og kvinne”. (s. 167) Som et av mange eksempler, vil jeg gjengi en skildring av familiens egentlige overhode, Sultans mor Bibi Gul:

”Leilas mor, sytti år gamle Bibi Gul, sitter naken i en dam på gulvet. Nedover ryggen flommer det lange, grå håret, som ellers alltid er skjult av et lyseblått sjal. Bare i hammamen lar hun det henge løst. Det er så langt at tuppene flyter rundt i vanddammen på gulvet. Hun sitter som i en transe med lukkede øyne og nyter varmen. Iblant gjør hun noen late forsøk på å vaske seg. Hun dypper en vaskeklut i fatet Leila har satt fram til henne. Men hun gir snart opp, hun når ikke rundt magen, og armene føles for tunge til å løftes. Brystene hennes hviler tunge over den store magen. Hun blir sittende i transen sin, stivnet, som en stor grå statue.” (s.166)

Uskyldig nok, men allikevel en nokså billedlig skildring av et privat øyeblikk og en svært intim situasjon. Det er nettopp valget av en litterær form som gjør at beskrivelsene kan sammenlignes med tv-mediet, og nettopp fordi Seierstad her lykkes med sine skildringer at dette unektelig må oppleves som overtramp. Leseren ser levende for seg den gamle, fete, nakne kvinnen, på samme måte som vi i perioder kan skru på tv og se unge mennesker dusje for åpent kamera i et hus fullt av katedralinsener på Fornebu (Big Brother). Grensene ble tøyd langt i Norge som i mange av våre naboland i de siste to-tre årene før *Bokhandleren i Kabul* kom ut. Det samme var nok ikke tilfellet i Kabuls boligblokker Mikrorayon, hvor det ifølge denne boka ikke en gang fantes et tv-apparat etter de siste bombingene.

Folkeopplysning og underholdning

Sara Brinch viser i et innledende kapittel av sin gjennomgang av norsk dokumentarfilm hvordan sjangeren har hatt som funksjon både å representere virkeligheten, å dokumentere den, og å være et verktøy for å forandre og påvirke denne virkeligheten. Forskjellen mellom dokumentaren og det Brinch kaller hybridformater, altså virkelighets-tv, ligger nettopp i funksjonen:

”De fleste vil si at å underholde ikke er nok for en dokumentarfilm. Uansett om man tar i bruk dokumentaren i et tydelig didaktisk øyemed eller i en poetisk betraktning, vil man kunne knytte selve filmopplevelsen opp mot en lærdom vi gjør oss på grunnlag av det vi ser.”⁸⁷

Seierstads idé om å drive folkeopplysning ved å vise fram en reell familie, ligger tett opptil den tradisjonelle dokumentarens ideer. *Bokhandleren i Kabul* inneholder åpenbart didaktiske elementer. Fortellingen brytes stadig opp av informasjon om hvordan de forskjellige statsoverhodene endret det politiske og religiøse liv i Afghanistan gjennom de siste hundre år. Generelle beskrivelser av skikk og bruk, som jeg tar for meg i avsnittet om nullfokalisering i den narratologiske analysen, er også en viktig del av boka. Disse beskrivelsene er tettere vevd sammen med historien om familien Khan. Ikke minst er de inngående beskrivelsene av familiemedlemmenes roller og holdning til disse rollene en mulighet til å lære mer om menneskelige relasjoner i en kultur de fleste av oss har en nokså overflatisk kjennskap til. Vi knytter altså til en viss grad lærdom på grunnlag av det vi leser. Allikevel kan det stilles spørsmål ved om denne lærdommen er det leseren sitter igjen med som hovedinntrykk.

Brinch ser allikevel en ny tendens også hos de seriøse dokumentarprodusentene. Som allmennkringkaster har NRK tradisjonelt hatt en forpliktelse til å drive folkeopplysning, og dokumentarfilmene har vært et viktig bidrag. Men også NRK har endret stil:

”Stadig mer av NRKs egenproduserte dokumentarmateriale er i dag rent journalistisk eller rent opplevelsesorientert. Fakta, sakorientering og didaktisk tone

⁸⁷ Brinch og Iversen 2001: 39

erstattes av opplevelsesorientering, personifisering, dramatisering og impresjonistisk reportasje.”⁸⁸

Folkeopplysningen tar altså stadig nye former, som et resultat av konkurranse mellom tv-kanaler og med andre informasjonstilbud. Jeg tror ikke Seierstad bevisst har gått inn for å herme doku-såpens spesielle form for virkelighetskildringer, eller at utgivelsen er ment som underholdning. Det er allikevel bemerkelsesverdig hvor tett innpå dette formatet hun kommer. Det kan altså synes som om Postman har fått rett: tv-formatet, og ikke minst underholdningsprogrammene, setter sitt preg på hele kulturen vår, også litteraturen. Mens litteraturen tidligere skulle si noe om verdenen vi lever i, og på den måten være sann, er Sannheten med stor S i samtidslitteraturen til tider redusert til ”sanne” anekdoter. Blanding av fakta og fiksjon, og fakta presentert i fiksjons form ikke minst, er en tendens i moderne litteratur, selv om *Bokhandleren i Kabul* nok står i en klasse for seg, i det minste foreløpig.

Konklusjon

Seierstad har gjort bruk av svært mange av dokumentarens grep i *Bokhandleren i Kabul*. Men til forskjell fra tidligere forfattere har hun gått mye lengre i å skildre intimsfæren til hovedpersonene. Både kroppene og følelseslivet til familien Khan beskrives av og til svært detaljert. Jeg tror fortellingen Seierstad har skrevet er langt mer intim enn hva familien var innforstått med da de aksepterte forfatterens bokprosjekt.

Jeg tror at reality-bølgen vi kjenner fra tv har bidratt til å flytte grensene for hva som er akseptabelt både å lese, være vitne til, men også være aktiv deltager i, har blitt flyttet langt de siste årene. Dermed mener jeg disse skildringene er svært betenkelig fra et etisk synspunkt, ikke minst når forfatteren selv svært ofte understreker at både følelser og kropp ennå er tabubelagte områder for personene som beskrives. Jeg er også usikker på om fortellingen tjener på alle disse intime skildringene, eller om de kun tilfredsstillt et kikkerbehov hos leseren.

⁸⁸ Brinch og Iversen 2001: 281

Konklusjon

Noen av funnene mine kan synes som selvfølgeligheter. Først og fremst kan ikke noen form for virkelighet overføres direkte til en skjønnlitterær form, fordi virkeligheten nødvendigvis er en subjektiv størrelse. Forfatteren vil alltid sette sitt merke på teksten, uansett om det tilstrebes objektivitet. Åsne Seierstad hevder da heller aldri at hun er objektiv eller nøytral i sine skildringer, men at hun skriver det hun har sett og blitt fortalt. Imidlertid har forfatteren opparbeidet seg en spesiell autoritet som journalist og nyhetsreporter fra Afghanistan. Den underbygger hun med språklige virkemidler som ”kultureffekter”, og ved hjelp av hyppige referanser til Afghanistans historie. Dermed oppnår forfatteren en dokumentaristisk effekt som gir troverdighet også til skildringene av familielivet.

Forfatteren peker selv på at en rekke forhold hun beskriver er tabubelagte både innenfor familien, og innenfor den kulturen og tradisjonen de tilhører. Hun gjenforteller allikevel unge jenters dypeste hemmeligheter, og beskriver nakne kvinnekropper i et svært visuelt språk. Det er problematisk, særlig når hun samtidig gir ulike faktaopplysninger som gjør familien lett identifiserbar. En forståelse om at Seierstad skulle skrive bok mens hun bodde hos familien, er ikke etter mitt syn nok til å frita forfatteren for videre etiske overveielser. Det at fortellingen er sann, og at personene virkelig fins, har vært et viktig poeng for Seierstad. Dermed kan det ikke ha vært annet en et bevisst valg når familiens intimsfære utleveres til offentligheten i folkeopplysningens navn.

Ved å velge en form som har svært mange likhetstrekk med doku-såper og reality-serier har Seierstad nådd svært mange lesere med sitt budskap. Uansett om fortellingen er sann på detaljnivå, har forfatteren lyktes i å videreformidle sitt engasjement, sin kunnskap om, og sitt syn på forholdene i Kabul like etter Talibans fall. Om det var verdt å avsløre hemmelighetene til denne familien, er ikke opp til meg å avgjøre. Jeg vil konkludere med at virkelighetslitteratur er og blir en problematisk sjanger, både når det gjelder etikk og estetikk, ikke minst fordi virkeligheten alltid inkluderer flere enn forfatteren.

Litteratur

- Aspøy, Arild** Virkelighetskonkurransen. Skandaler, virkemidler og dilemmaer i moderne tv-produksjon. IJ-forlaget (Høyskoleforlaget) 2000
- Barthes, Roland** Virkelighetseffekten i Kittang m.fl. Moderne Litteraturteori. En antologi Universitetsforlaget 1991 (2.utgave)
- Berendt, Poul** Dobbeltkontrakten. En æstetisk nydannelse. Gyldendal, København 2006.
- Bokmålsordboka,** nettversjonen: <http://www.dokpro.uio.no/ordboksoek.html>
- Brinch, Sara og Iversen, Gunnar** Virkelighetsbilder. Norsk dokumentarfilm gjennom hundre år. Universitetsforlaget, Oslo 2001
- Cervantes, Miguel** Don Quijote : den skarpsindige adelsmand Don Quijote av la Mancha
- Dahlgren, Peter og Colin Sparks (red.)** Journalism and Popular Culture, Sage publications London 1992
- Eide, Elisabeth og Simonsen Anne Hege** Å se verden fra et annet sted. Medier, norskhet og fremmedhet, Cappelen akademisk, Oslo 2005.
- Foucault, Michel** Les mots et les choses. Gallimard, Paris 1966
- Gade, Rune** i Petersen og Sandbye (red.) Virkelighed, Virkelighed! Avantgardens realisme
- Genette, Gérard** Discours du récit i Figures III. Seuil, Paris, 1972.
Nouveau discours du récit. Seuil, Paris 1983
Seuils. Seuil, Paris 1987
Fiction et diction. Seuil, Paris 1991
- Grepstad, Ottar** Det litterære skattkammer. Sakprosaens teori og retorikk Samlaget, Oslo 1997
- Gulliksen, Geir** Virkelighet og andre essays. Oktober forlag, 1996
- Harms Larsen, Peter** Faktion som uttryksmiddel, Forlaget Amanda 1990
- Hollowell, John** Fact & Fiction. The new Journalism and the Nonfiction Novel The University of North Carolina Press, Chapel Hill 1999
- Houe, Poul og** Documentarism in Scandinavian Literature. Rodopi, Amsterdam-

- Rossel, Sven H. (red.)** Atlanta, GA 1997
- Høeg, Peter** De måske egnede, Rosinante, 1993
- Jakobson, Roman** Lingvistik og poetikk. oversatt til dansk av Niels Erik Wille og publisert i Vindrosen, 1967,s.7
- Jerslev, Anne (red.)** Realism and 'Reality' in Film and Media. Museum Tusculanum Press, Northern Lights Yearbook 2002, Universitetet i København.
- Jerslev, Anne** Vi ses på TV. Medier og intimitet. Gyldendal, København 2004
- Lamarque og Olsen** Truth, Fiction and Literature. Oxford University Press 1994.
- Lejeune, Philippe** Le pacte autobiographique. Seuil, Paris 1975/1996
- Melberg, Arne** Mimesis. En repetition. Symposion Brutus Östlings Bokförlag, Stocholm 1992
- Å reise og å skrive. Et essay om moderne reiselitteratur. Spartacus, Oslo 2005. Oversatt av Trond Haugen.
- Platz-Waury, Elke** Drama og teater – en innføring. Gyldendal Norsk Forlag 1992
- Postman, Neil** Vi morer oss til døde. Bokklubbene forlag, oversatt av Kari og Kjell Risvik, utgitt i 2004. Originaltittel: Amusing ourselves to death.
- Prendergast, Christopher** The Triangle of Representation. Columbia University Press 2000
- Rais, Shah Mohammad** Det var en gang en bokhandler i Kabul. Damm forlag 2006.
- Rosenthal, Alan (red.)** Why docudrama? Fact-Fiction on film and TV. Southern Illinois University Press, Carbondale and Edwardsville, 1999.
- Ruoff, Jeffrey** “Can a documentary be made of real life?” The reception of *An American Family* i The construction of the viewer: Media Ethnography and the Anthropology of Audiences. Danmark: Intervention Press 1996
- Said, Edward W.** Orientalismen. De norske bokklubbene, 2001. Første gang utgitt i New-York, Vintage books 1978. Oversatt av Anne Aabakken.
- Sauerberg, Lars Ole** Fact into fiction. Documentary realism in the contemporary novel St.Martins Press New York 1991
- Skei, Hans H.** Å lese litteratur: Gyldendal akademisk: 2.utgave 2006
- Aaslestad, Petter** Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori: LNU / Cappelen Akademisk forlag 1999.

Hovedoppgaver og masteroppgaver om *Bokhandleren i Kabul*:

- Tønnevold, Camilla** Blåøyd i burkha. Om *Bokhandleren i Kabul* av Åsne Seierstad. UiB, institutt for informasjons- og medievitenskap. 2006.
- Urdal, Astrid** Mellom fiksjon og fakta – Reportasjen som sjanger. UiO, institutt for allmenn litteraturvitenskap. Høsten -05
- Wik, Mildrid** *Bokhandleren i Kabul* og orientalismen. NTNU, institutt for nordistikk og litteraturvitenskap. Våren 2005.

Avisartikler hentet fra Internet:

- Øystein Lie og
Tore Gjerstad** Jeg har skrevet det jeg har sett.
<http://www.dagbladet.no/kultur/2003/09/23/379215.html>
- Grønningsæter, Fredrik:** Ingen skrupler hos annonsørene. Publisert den 21.07.06.
<http://www.vg.no/pub/vgart.hbs?artid=123681>