

METAFYSISKE TEGN

Skønlitteratur som religionsvidenskabeligt objekt

Inge Lienggaard

In a symbol there is concealment – and yet revelation.
Carlyle (1795-1881)

1. Indledning

Skønlitteratur er ikke det mest almindelige religionsvidenskabelige objekt. Derfor vil jeg i denne artikel forsøge at vise ikke blot det legitime, men tillige perspektivrige i en religionsvidenskabelig læsning af fiktion. Der er naturligvis ikke tale om et arbitrært greb i bogreolen, men om en roman, som fremviser flere tematikker, jeg mener er vedkommende for religionsvidenskabelige refleksioner. Romanen er *Den sorte bog* af den tyrkiske forfatter Orhan Pamuk, og den behandler bl.a. problemstillinger som identitetsskabelse, kulturmøde, historiens og traditionens – herunder religionens – betydning samt massekultur. Religionen, her islam, er altså ikke romanens primære anliggende, men som det vil fremgå, er religionen et uvurderligt element i det netværk af betydningskonstruktion, som figurerne indgår i.

Da jeg formoder, at romanen vil være de færreste af denne artikels læsere bekendt, vil jeg først introducere forfatteren og værket. Efterfølgende vil jeg vise det originale i Pamuks behandling af de nævnte og i dagens Danmark nok så debatterede emner. Artiklen bevæger sig derfor gennem emner som den tyrkiske roman, øst-vest-dikotomien, tradition-modernitet, historiens form og anvendelsesmuligheder samt identitetsskabelse for at ende med Pamuks brug af religiøse fænomener som apokalyptik, messianisme, mystik og tegnlæsning. Bag disse emner findes en underliggende tematik, som gennemstrømmer værket, nemlig forsøget på at vriste metafysikken ud af den essentialistiske tæknings greb og i stedet insistere på en redefineret metafysiks vigtighed for menneskets identitetsdannelse. Værkets omdrejningspunkt er det nutidige menneskes orienteringsforsøg i en uoverskuelig verden, og de elementer, som indgår i konstruktionen af identitet. Jeg vil således undersøge, hvilke præmisser det 'pamukske' menneske eksisterer på, hvilke erfaringsmuligheder det har og religionens mulige rolle i skildringen og etableringen af en dynamisk identitet.

2. Orhan Pamuk og *Den sorte bog*

Orhan Pamuk er født i 1952 i Istanbul. Han er opvokset i en a-religiøs familie, som boede i Nisantasi, den mest vestligt-orienterede del af Istanbul. Mændene i familien var ingeniører, og det syntes derfor naturligt, at også Orhan Pamuk skulle bevæge sig i denne retning. Han var imidlertid kunstnerisk begavet, og valget af uddannelse faldt

derfor på arkitekturstudiet som en passende blanding af teknik og æstetik. Studiet blev efter tre år opgivet til fordel for litteraturen, og i 1982 udkom Orhan Pamuks første bog *Hr. Cevdet Bey og hans sønner*, i 1983 *Det tavse hus*, og i 1985 *Det hvide slot*, som blev hans gennembrudsroman både nationalt og internationalt. Det foreløbige hovedværk er *Den sorte bog* fra 1990, men også de seneste bøger *Det nye liv* (1994) og særligt *Mit navn er Rød* (1998) har fået fremragende anmeldelser.¹

Allerede *Den sorte bogs* komposition er særegen, idet den veksler mellem to former og fortællinger – skrevet i henholdsvis 3. person og 1. person – der ikke umiddelbart synes forbundne. Hvert andet kapitel handler om advokaten Galips søgen efter sin forsvundne hustru, mens de øvrige kapitler har form af artikler, hvis forfatter og relevans for bogens forløb først langsomt åbenbares for læseren. Artiklerne viser sig at være skrevet af Galips fætter, den berømte kolumnist Celâl Salik, hvis rolle i romanen bliver stadig mere fremtrædende. Disse artikel-kapitler deler det træk med de øvrige kapitler, at de indledes med et citat af en forfatter, tænker eller mystiker kendt fra den vestlige eller østlige litteratur. Pamuk afslører således i disse små indledninger ikke blot sin omfattende litterære viden, men også en villighed til, ganske uproblematisk, at kombinere forskellige traditioner. Romanens komposition er i høj grad forbundet med fortællingen selv, og jeg vil derfor i det følgende kort skitsere romanens persongalleri og handling.

Hovedpersonerne er Galip og Celâl. Galip er en yngre advokat, hvis smukke, højteluskede, men mentalt fraværende hustru Rüya (“drøm” på tyrkisk) forsvinder allerede i tredje kapitel. Galip er vokset op sammen med Rüya, der udover at være hans hustru også er hans kusine, idet hun er datter af hans onkel Melih fra dennes andet ægteskab. Fra samme onkel Melih's første ægteskab stammer Celâl Salik, der er næsten en generation ældre end Galip og Rüya. Han har skabt sig en strålende karriere som journalist og kolumnist og er både familiens berømmelse og sorte får. Galip tilbragte barndommen sammen med Rüya og resten af familien, der bl.a. inkluderer de respektive forældrepar, bedsteforældrene, tante Hâle og dennes døvstumme søn Vasif, i det store familiehuse kaldet “Byens hjerte” i Nisantasi-kvarteret i Istanbul. Gennem såvel Galips erindringer som Celâl's artikler får læseren et indblik i de liv og familierelationer, som her har udspillet sig: Først og fremmest Galips årelange kærlighed til Rüya. Hun er en kvinde, som romanen igennem forbliver gådefuld. Bortset fra at være overmåde smuk og nedstamme fra selveste Profeten er hun tilsyneladende uendelig doven og tilbringer primært dagene med at ryge og læse middelmådige kriminalromaner.

Da Rüya forsvinder, og Galip indleder sin på én og samme tid triste og inciterede jagt efter hende, forledes læseren for en kort stund til at opfatte romanen som netop en af de traditionelle kriminalromaner, Rüya er storforbruger af. En genre, hvor detektiven langsomt, men sikkert afdækker spor, der stadig mere klart peger mod et entydigt og forståeligt centrum, som rummer forbrydelsens opklaring. *Den sorte bog* viser sig at være det direkte modsatte. Jagten på Rüya fører Galip rundt i Istanbul, der fremstår som

¹ De to første bøger er ikke oversat til dansk. *Det hvide slot* udkom i 1992, *Den sorte bog* i 1996, *Det nye liv* i 1998 og *Mit navn er Rød* i 2002.

en tillokkende, men uoverskuelig og gådefuld by. Han involveres i møder og begivenheder, der tilsyneladende rummer betydning, men sjældent peger i samme retning. Kriminalgenrens overskuelighed afløses af en mangfoldighed af tegn og referencer, hvis betydningsindhold forbliver dunkle.² Galip er imidlertid ikke i tvivl om, at alle disse tegn og hændelser har en mening, der kan føre ham til hustruen. Da han samtidig opdager, at også Celâl er forsvundet, forbinder han – med rette – dennes forsvinden med Rüyas, således at Celâls dagligt publicerede artikler (dvs. hvert andet kapitel i *Den sorte bog*) nu læses af Galip med en særlig intensitet i håbet om, at de forsvundnes skjul vil afsløres.

På Galips færd viser det sig hurtigt, at han langt fra er den eneste, der tillægger Celâls artikler hemmelige betydninger. Konspirationer, messianske forventninger, skjulte kærlighedserklæringer og angreb på sin egen familie er blandt de temaer, avislæsere – af forskellige årsager og med forskellig ret – mener at kunne uddrage af artiklerne. Og ingen, ej heller *Den sorte bogs* læsere, kan være i tvivl om, at Celâls artikler er overmåde åbne for fortolkning. Emnerne, han behandler, er lige så mangfoldige, som de detaljer artiklerne flyder over med. Naturligvis er der tilbagevendende motiver. Disse er bl.a. “erindringen”, “identitet”, “forfald” og “mangfoldighed”, fremstillet i et metafysisk eller apokalyptisk skær.

I et land som Tyrkiet, hvor traditionens og religionens status blev ændret drastisk ved lov med Kemal Atatürks magtovertagelse i 1923, er det ikke vanskeligt at forstå, hvorfor Celâls artikler er genstand for megen opmærksomhed. De omhandler alt det glemte, skjulte eller tvetydige, som står i skarp kontrast til det sekulariserede regimes iscenesættelse af tyrkisk kultur. Celâl kommer til at spille en afgørende rolle i romanen: Dels gennem de motiver han fremstiller, dels fordi Galip i jagten på Rüya og Celâl bestandigt konfronteres med mennesker, der vil i kontakt med Celâl. Skønt fraværende i fortællingens nutid er Celâl derfor overmåde præsent, både for læseren, men bestemt også for Galip, der har beundret Celâl lige så meget, som han har elsket Rüya.

Kombinationen af længslen efter Rüya og Celâl, nærlæsningen af Celâls artikler, vandringerne i Istanbul og møderne med forskellige menneskers mere eller mindre obskure fortolkninger af verden i almindelighed og Celâls artikler i særdeleshed, får i stigende grad Galip til at miste konturerne af sin egen personlighed og påtage sig Celâls. Galip flytter ind i en af Celâls lejligheder (beliggende i den tidligere familieejendom og Galips barndomshjem “Byens hjerte”), går i hans tøj, foregiver at være Celâl, når lejligheden byder sig og begynder – da avisens lager af tilbageblevne, originale Celâl-artikler er opbrugt – at forfatte nye.

Han vaskede sig i ansigtet, lavede en stærk kop kaffe, satte Celâls gamle tunge Remington på det netop ryddede skrivebord og satte sig i stolen. Skrivemaskinepapiret som Celâl havde anvendt i årevis lå i skuffen, han tog det frem, satte et ark i og begyndte straks at skrive. To timer i træk skrev han uden at rejse sig fra bordet. Han skrev i

² Den amerikanske forfatter Paul Auster, med hvem Pamuk er åndsbeslægtet, har benyttet sig af samme genreforvirring i *New York Trilogien*.

bevidstheden om, at alt nu var faldet på plads, og med den entusiasme, som det tomme, hvide ark fremkaldte i ham. Mens han bankede løs på tasterne, der bevægede sig til rytmen af en gammel melodi, gik det op for ham, at han allerede for længe siden havde vidst og gennemtænkt det han skrev ... Den første artikel begyndte han med ordene: "Jeg så mig i spejlet og læste mit ansigt," den anden begyndte med: "I min drøm var jeg endelig blevet den person, jeg altid havde ønsket at blive..." (Pamuk 1997, 333)

De to følgende Celâl-kapitler begynder netop med disse ord og efterlader derfor læseren med en øget usikkerhed om forfatterens identitet, en usikkerhed som vækkes allerede i romanens første kapitler, idet der flere gange diskret, nærmest skødesløst, skiftes fra 3. person til 1. person (s. 13 og 38). Det er skift, som, fordi de finder sted inden for ét kapitels rammer, ikke kan forklares med kapitlernes vekslen mellem Galip og jeg-kolumnisten. Denne tvetydighed efterlades ubehandlet tidligt i romanen, og andre problemstillinger tvinger den i baggrunden, indtil den afslutningsvist overraskende bryder frem igen (s. 448 og 456). Det viser sig, at Galip ikke alene er forfatteren til de sene Celâl-artikler, men også til *Den sorte bog*. Således skabes en cirkulær bevægelse, hvor romanens afslutning peger på dens begyndelse, der nu fremstår i et nyt lys.

Slutteligt finder Galip Celâl og Rûya, men for sent. De er blevet dræbt, Celâl formodentlig af en af de politisk-revolutionære og religiøst-mystiske bevægelser, som stræbte ham efter livet pga. hans artiklers dunkelhed og formodede, skjulte budskaber, og Rûya blot fordi hun var med ham. Genstanden for Galips jagt unddrager sig dermed endnu engang læserens blik, og det tydeliggøres atter, hvor langt denne tilsyneladende kriminalroman befinder sig fra kriminalgenren. De eftersøgte dukker først op på de sidste sider, og da som døde, avistildækkede kroppe. Men Galips søgen kan afsluttes og udfoldelsen af hans nye identitet muliggøres: Han er blevet Celâl. Det belyses dog, hvorfor Celâl og Rûya forsvandt og efter endt læsning synes årsagerne indlysende: Erindring og identitet. Disse to temaer, som Celâl i sit forfatterskab ofte havde kredset omkring, var blevet et nærværende problem i hans eget liv. Hans erindring begyndte at svigte, og han oplevede sit liv smuldre. Celâl og Rûya forsvandt, for at Celâl kunne fortælle det, han endnu huskede og dermed lade sine erindringer leve videre som Rûyas. Med Celâl og Rûyas død er det i stedet Galip, som bliver bæreren af disse erindringer, der ikke blot er Celâl's, men alle menneskers, og som – netop i sin ødsle detaljerighed – kan indfange et liv.

3. Pamuk og den tyrkiske roman

Tyrkiet stiftede gennem fransk indflydelse bekendtskab med den moderne roman. Særligt dannelsesromanen fik stor betydning for den moderne tyrkiske romans form og udvikling, om end først i det 20. århundrede hvor genren havde mistet sin betydning i Europa. Dannelsesromanens omdrejningspunkt er identitet, og i den tyrkiske kontekst blev dette til en tematisering af den tyrkiske identitet som splittet mellem den vestlige og østlige kultur. Den moderne tyrkiske roman blev formet netop på et tidspunkt, hvor landets identitet grundet Atatürks reformer undergik en radikal forandring, og bl.a. litteraturen blev stedet, hvor den nye nationale identitet søgtes formuleret. Etableringen

af den tyrkiske stat under Atatürk betød en udgrænsning af væsentlige dele af traditionen og religionen i forsøget på at realisere en stat på moderne europæiske præmisser.³ Traditionskritikken var rettet mod den umiddelbart forudgående osmanniske-muslimske periode, hvor kemalismen i stedet iscenesatte en anatolsk tradition fra ca. 1200-tallet som nationens legitime kulturelle grundlag (Goldbæk 1996a, 45). Som ideologi var kemalismen altså rettet både bagud og fremad. Den bastante afvisning af den osmanniske-muslimske tradition betød imidlertid et fravalg af et enormt erfarings- og billedpotentiale – et fravalg, der af de senere litteratur opleves som et eklatant tab, fordi man så at sige mistede fortiden. De tidlige litteratur derimod støttede Atatürks politiske, sociale og kulturelle reformer, og deres romaner søgte derfor ikke at etablere forbindelser mellem den nu udgrænsede osmanniske kultur og det ny-sekulariserede Tyrkiet, men beskæftigede sig i højere grad med relationen mellem landsby- og urbankulturen. Det resulterede i en episk, socialrealistisk romangenre, hvor tidshistorien var et væsentligt element.

Det er en sådan litterær tradition, Orhan Pamuk med *Hr. Cevdet Bey og hans sønner* i første omgang indskriver sig i, men senere distancerer sig fra. Med *Det hvide slot* introducerer Orhan Pamuk metaromanen i tyrkisk litteratur – dvs. en roman som fremviser og medtænker sig selv i fortællingen, hvad *Det hvide slots* og *Den sorte bogs* temporalt cirkulære struktur viser. Den litterære selvrefleksivitet viser ikke blot forsøget på at overkomme tidens betydning i den tyrkiske roman, men implicerer også et ønske om at ændre romanens traditionelle form. Romaner udvikles oftest omkring et strukturerende centrum, eksempelvis i form af et fortællende subjekt eller forfatterens lettere tilslørede stemme. Teksten er således styret af en overordnet autoritet (Verner-Carlsson 1996). Pamuk opponerer imod en sådan tekstuel styring – en indvending, som har fællestræk med fx Foucaults og Lyotards kritik af metarationalitet og essentialistisk tænkning – og forsøger i stedet at skabe en decentreret og pluralistisk form. I lighed med fx Salman Rushdie opfatter Orhan Pamuk romanen som en slags frihedens eksperimentarium (se eksempelvis Rushdie 1990, 62-64).

Jeg ser en roman som en art arena, hvor forfatteren ikke har det fulde herredømme over de personer, der optræder, men hvor personerne med hele deres kraft støder mod hinanden, uden at forfatteren griber ind. Det er her en romans skønhed opstår. Når stemmerne støder sammen, og enhver tanke er fri til at måle sig med alle de andre tanker. (Syberg 1995)

Vendingen “en romans skønhed” er værd at bemærke. Pamuk insisterer nemlig på æstetiske og litterære kriterier ved læsningen af sine værker frem for kulturpolitiske og afviser samtidig, at det traditionelle kulturmødemotiv skulle være fremtrædende i romanerne.⁴ I stedet fremhæver han romanens komposition og egen logik som de emner,

³ At religionens rolle i offentlige rum fortsat er en yderst ømtålelig affære i Tyrkiet viser diskussionerne i kølvandet på valget i november 2002, hvor det moderate islamiske parti AK under lederen Tayyip Erdogan vandt en overbevisende sejr.

⁴ Orhan Pamuk har gentagne gange og under stor bevågenhed udtalt sig kritisk om det tyrkiske styre, men han fastholder, at dette politiske engagement ingen forbindelse har til hans litterære virksomhed.

der egentlig interesserer ham. Men selv æstetik lader sig vanskeligt isolere og kan anskues som en kulturel kommentar. Goldbæk mener, at under et politisk regime som det tyrkiske bliver også æstetiske kriterier kontroversielle, præcis fordi de modsiger den kulturelle éntydighed, man fra politisk side forsøger at institutionalisere (Goldbæk 1996a, 52). Pamuks bøger har da også vakt betydelig opsigt i Tyrkiet pga. deres komplekse komposition og stil.⁵ Som allerede nævnt har hans romaner ændret fokus, form og indhold i løbet af forfatterskabet. Hvor *Hr. Cevdet Bey og hans sønner* indskrev sig i den traditionelle episke og socialrealistiske romangenre, har Pamuk med årene udviklet – tydeligt inspireret af forfattere som Marcel Proust, Paul Auster, Italo Calvino og Jorge Luis Borges – et mere sofistikeret og uudgrundeligt litterært udtryk.

Orhan Pamuks udvidelse af romanens stilistiske rum i den tyrkiske tradition omfatter skabelsen af en egentlig urban litteratur. Han er nemlig den første, der med *Den sorte bog* introducerer kosmopolen, i dette tilfælde naturligvis Istanbul som sindbillede på det nutidige menneskes labyrintiske og mangetydige *lebensraum* og historiens mange sammenvævede lag. Pamuk afviser dog selv betegnelsen 'labyrintisk' i beskrivelsen af såvel Istanbul som hans bøger, fordi ordet indikerer en styring eller overordnet fornuft bag det fremtrædende kaos.

... de er ikke labyrintiske, for ved dette ord forstår jeg en intention, en menneskelig eller guddommelig plan, en andens bevidsthed, som ønsker at præsentere os for et iscenesat mysterium. Og Istanbul, den by, der hedder Istanbul, er bestemt ikke resultatet af en overordnet og central plan. Dens skønhed består netop i, at den er blevet bygget op af den ene efter den anden plan, men uden en total idé eller intention. (Pamuk i Goldbæk 1996b)

Orhan Pamuk forsøger altså at undgå en centraliserende, substantialiserende fremstilling i sine romaner, fordi han ikke ser det som et træk ved virkeligheden selv, og i et sådant anliggende er æstetikken som strategi og Istanbul som spatial ramme velegnet. *Den sorte bog* er kendetegnet ved at lade fænomener fremstå som tegn, idet romanen overeksponerer og fastholder et givent fænomens flertydighed. Pamuks interesse for tegnet skyldes, at det rummer den *mulige* betydnings tiltrækningskraft, som litteraturen, men også religionen lever af. Man kan sige, at Pamuk gennem sin komposition og æstetiske bevidsthed underforstår en særlig betydnings- og meningsopfattelse, nemlig at betydning er altafgørende, men ikke lader sig endeligt afdække eller overskue. Derfor bliver religionens og særligt mystikkens billeder og vokabular interessante, idet de ikke lader sig reducere til overskuelige sandheder, men rummer en art poetisk transcendens (Goldbæk 1996a, 52). Hos Pamuk har tegnene ofte form af allerede bekendt materiale fra den tyrkiske kultur, men de placeres i nye sammenhænge, der fratager dem deres

⁵ Henning Goldbæk – den danske oversætter af *Den sorte bog* – mener, at selve Pamuks sætningskomposition er anti-ideologisk, fordi den er så umådelig kompleks, at sætningerne umuligt kan læses endimensionelt (1996a, 53).

oprindelige mening. Alt kunne principielt tage sig anderledes ud, og betydninger synes enten af fortune sig i det dunkle eller antage nye skikkelser. Orhan Pamuk knytter her an til *nazire*-princippet fra den osmanniske divanlyrik, hvis hovedtanke er at formulere nyt indhold til klassiske former og begreber, idet nye metaforer anvendes. At Pamuk overhovedet lader sig inspirere af den osmanniske tradition er i sig selv opsigtsvækkende i Tyrkiet – den er en af de måder, hvorpå han modsætter sig den ideologiske nationale fornægtelse af den osmanniske kultur og minder om, at denne periode ikke blot fandtes, men også rummede viden og indsigter, man ikke længere er i besiddelse af. Selvom Pamuk altså afviser at have kulturpolitiske interesser, må man formode, at den blotte anvendelse af forgangent materiale i en skønlitterær tekst, der lader sig styre af andre målestokke end de sædvanlige, i sig selv rummer en polemisk brod i Tyrkiet.

4. En litterær omtolkning af øst-vest-problematikken

Som allerede nævnt vil Pamuk ikke eksplicit tematisere øst-vest-forholdet, hvilket skyldes følgende overvejelser: Dels ønsker han at være forfatter snarere end politisk aktivist, dels anser han ikke øst-vest-vokabularet som særlig frugtbart. “Øst er ikke øst og vest er ikke vest, de er i det vesentlige konstruksjoner” (Pamuk 1996, 4). Han mener i stedet, at øst-vest-dikotomiseringen reelt dækker over en anden og mere dybdeliggende struktur, nemlig viden og magt (Syberg 1995). Hermed mener han det forhold, at viden – religiøs såvel som videnskabelig eller politisk – om ‘de andre’ giver magten til at beskrive dem og dermed skabe billeder og forestillinger, der opfattes som sande. Det er en oppositionstænkning, som dybest set er funderet i en essentialistisk kulturopfattelse, hvorfra begreber som ‘national enhed’, ‘kulturel renhed’ og ‘autenticitet’ udspringer. Når Orhan Pamuk beskæftiger sig med emner, der kan relateres til øst-vest-problematikken, søger han derfor at fremstille dem underordnet almenmenneskelige tematikker, først og fremmest identitet og dennes skabelse og opretholdelse.

I behandlingen af identitetsproblematikken i en tyrkisk kontekst støder han på komponenter fra såvel en vestlig som en østlig tradition, men *måden*, hvorpå han anvender disse komponenter, er radikalt anderledes end den konventionelle fremstilling. Han beskriver nemlig ikke den kulturelle diversitet i modsætningens dialektik, men ser det som heterogenitetens dynamik. I modsætning til en forfatter som Salman Rushdie fremstiller Pamuk i *Den sorte bog* kulturmøder anderledes diskret og underordnet mere generelle problematikker, og han kritiserer i en anmeldelse af Rushdies bog *Maurerens sidste suk* Rushdie (og den ‘magiske realisme’ som genre) for at skrive en slags ufarlig folkloristik.

For min del er det heller et spørgsmål om smak enn om strategier. Jeg liker ganske enkelt ikke den magiske realismen. Den har blitt en meget lettkjøbt og allment akseptert måte å redusere andre kulturers *fremmedhet* ned til et tolerabelt og elskverdig nivå ... Alle flyr, drikker og spiser i ufattelige mengder og så videre. Resultatet blir at personerne reduseres til fantastiske figurer. Ikke levende menneskelige subjekter som får os til å reflektere over vårt eget særpræg, men en slags undermennesker som utfører underlige

handlinger. Selv om de gjør sig skyldige i forferdelige ting, ler vi overbærende, uten medfølelse. (Pamuk 1996, 7)

Det er interessant, at selvom Orhan Pamuk indledningsvist insisterer på en æstetisk vurdering, så er det resultatet af Rushdies litterære fremstilling – det billede romanen efterlader læseren med – han her kritiserer. Refleksionen over os selv som individer udebliver, fordi det karikerede, det lattervekkende, det eksotiske træder i stedet for det menneskelige. Den magiske realisme fastholder således det andet menneske/den anden kultur i netop den radikale anderledeshed, det er samme genres intention at overkomme. Resultatet er den distancerende latter frem for genkendelse og eftertanke.

Kritikken af den magiske realisme viser, at Pamuk er optaget af relationen øst-vest, men det viser sig i første omgang som den måde, relationen *ikke* fremstilles på. Han kritiserer helst ikke den gængse polariserende fremstilling direkte – i så fald ville han forblive inden for en dualistisk tankegang – men ignorerer den bevidst og søger i stedet at *skabe* et nyt kulturperspektiv. Istanbul er ét billede på denne kulturelle sammen-smeltning.

Det blir en byrde hvis du har en slags vitenskabelig ambisjon om å forklare alt. Men hvis du aksepterer kompleksiteten og kulturblandingen som den er og lar saker og ting tre i forbindelse med hverandre på egen hånd – uansett om de er fra Bysants eller det ottomanske riket, muslimske eller kristne, om de stammer fra reklameskilt eller russiske prostituerte eller hva som helst – da kan du lage din egen komposisjon utifra denne kakofonien. Forsøker du derimot å avtegne helhetens betydning i en slags gammeldags historisk ånd, så går du garantert glipp av den. (Pamuk 1996, 3)

Identitet skabes og næres akkurat gennem denne vedvarende kulturelle dynamik. *Den sorte bog* bliver således et elegant og overbevisende bud på, hvorledes den dikotomisering, som stadig er toneangivende i både Tyrkiets selvopfattelse og videnskabelige fremstillinger, kan undgås, hvis oppositionstænkningen ophæves i en æstetisk indfaldsvinkel, der arbejder ud fra en fællesmenneskelig optik.

5. Tradition og modernitet i *Den sorte bog*

Som nævnt fremviser *Den sorte bog* en bemærkelsesværdig mangfoldighed i motivvalg og -mængde. To afgørende komponenter i det tyrkiske virvar er tradition og modernitet, hvor tradition i denne sammenhæng denoterer den diskursivt bestemte praksis, der bevarer, udtrykker og videregiver sædvaner og skikke. Som allerede påpeget har relationen mellem tradition og modernitet i Tyrkiet primært været forstået som et bipolar forhold. En bipolaritet, som ofte er blevet sat i forbindelse med øst-vest-diskussionen. Landets geografiske beliggenhed og Atatürks meget bevidste vestliggørelse har betydet, at kulturel identitet i Tyrkiet ofte fremstilles som et valg mellem tradition, islam og den arabiske verden på den ene side og moderniteten og det sekulariserede vesten på den anden. Atatürk søgte en opløsning af traditionen, så Tyrkiet som stat kunne måle sig med de øvrige europæiske stater, mens nutidens

islamister advokerer for en tilbagevenden til en autentisk religiøs fortid og en afvisning af sekularismen. Orhan Pamuk adskiller sig fra begge positioner derved, at han ikke ønsker at overkomme, men derimod fastholde spændingsforholdet. Det sker bl.a. i fremskrivningen af en heterogen tradition og sammenstillingen af normalt adskilte elementer som mystik (tradition) og massekultur (modernitet).

Han ser ikke den historiske tradition som en kontinuerlig og objektiv størrelse, men et kakofonisk fortolkningsreservoir, og for Pamuk er det netop en pointe, at uoverskueligheden ikke ophæves. I stedet for at interessere sig for fænomenernes essens og oprindelse, fokuserer han på den – i hans øjne – relativt uproblematisk sammen-smeltning, som finder sted eksempelvis i Istanbul, hvor byens omtumlede historie fremstår umedieret. Denne collagelignende sammenfletning af tradition og modernitet er nærværende i *Den sorte bogs* stadige sammenblanding af massekulturelle og mystisk-religiøse elementer, som i beskrivelserne af Alâaddins butik, hvor bogstaveligt talt alt mellem himmel og jord kan erhverves (Pamuk 1997, 48ff). Ejeren Alâaddin efterkommer ethvert af sine kunders ønsker, og da disse er styrede af kommercielle modeluner, kan alskens udelige industrifremstillede produkter anskaffes i forretningen. Det er netop foran dette massekulturens hus, at Celâl og Rûya dræbes af en mystisk sekt. Celâl selv inkarnerer sammenblandingen af det massekulturelle og det religiøst-traditionelle, idet hans profession som kritisk-satirisk journalist er et af massekulturens emblemer, samtidig med han nærer en dyb interesse for amerikanske film og religiøs, esoterisk viden. Pointen er, at ægte/uægte, sand/falsk og oprindeligt/ny alle er begrebspar i en bestemt essentialistisk diskurs (der kan antage såvel religiøs som sekulær skikkelse), som Pamuk ønsker at eliminere. For det enkelte menneske, der lever blandt fænomenerne, kan sammensmeltningen opleves med langt større naturlighed. Pamuk påpeger, at man også i forbindelse med den osmanniske periode kan tale om massekultur og Istanbul som en kosmopol, hvor forskellige kulturer mødtes uden større trakasserier. For Tyrkiets vedkommende er mødet mellem nyt og gammelt derfor hverken knyttet til moderniteten eller apriori bestemt som problematisk (Goldbæk 1996b).

Som det var tilfældet med øst-vest-diskussionen, søger Pamuk at anskue tradition-modernitets-problematikken i et nyt perspektiv, idet han ignorerer den almindelige oppositionstænkning samt den essentialistiske identitetsopfattelse, som ligger bag, og ganske enkelt *skriver* elementerne sammen i en ny sammenhæng. Med genanvendelsen af en næsten tabt tradition revitaliserer han både traditionen og nutiden, og netop dette aspekt adskiller ham fra de kemalistiske og fundamentalistiske projekter, som begge fremviser dogmatiske visioner af henholdsvis den sekulære moderne og den muslimske nation. Man kan sige, at Pamuk forsøger at generobre domæner, som har været udelukkede fra erindringens og litteraturens felter i Tyrkiet. Og det er i dette anliggende, at historien og religionen kommer til at spille en rolle.

6. Genbrugshistorie – erindringens frie udfoldelse

Den historiske bevidsthed er ikke blot et underforstået, men yderst fremtrædende træk ved *Den sorte bog*. Mængden af historisk data, som præsenteres, er enorm, men det er påfaldende, at struktureringen og anvendelsen af disse informationer er anderledes end i en traditionel historisk fremstilling. På bunden af Bosphorus

... ligger det rustne anker fra en af Kejser Wilhelms panserkrydsere i mørket, og en perlemorsskinnende fjernsynsskærm vil blinke til mig. Jeg skal se resterne af en plyndret genuesisk skat, en kanon med slamtilløbet løb, muslingetildækkede afgudsbilleder og idoler fra forgangne og glemte stater og stammer, og de knuste pærer på en messinglysekroner, der står på hovedet og balancerer. Mens jeg stiger stadig længere ned gennem slam og ind mellem klipperne vil jeg se skeletter af slaver, med kæder lænket til deres årer, mens de tålmodigt betragter stjernerne. En halskæde hænger og dingler fra et algetræ. Brillen og paraplyer vil jeg måske ikke skænke nogen synderlig opmærksomhed, men korsfarerne, i fuld udrustning, endnu siddende med samtlige våben på deres prægtige, stadig stolte oprejste hesteskeletter, dem vil jeg et kort øjeblik betragte med opmærksomhed og frygt. Da vil jeg med forfærdelse forstå, at korsriddernes skeletter med deres muslingetildækkede symboler og våben holder vagt over den sorte Cadillac, der står lige ved siden af dem. (Pamuk 1997, 27-28)

Først og fremmest fremføres de historiske data ikke i deres rette kontekst, men i et åbenlyst virvar fra forskellige perioder og steder. De historiske data indgår således ikke i forsøget på neutral og objektiv sandhedssøgende afdækning af en historisk begivenhed eller periode. Det historiske fremgår ikke af en bestemt kronologi eller tidsangivelse, men alene af læserens forudgående historiske viden, som implementeres på teksten. Præcis den overraskende kontekstualitet, Pamuks egen sammenstilling, tillader de historiske elementer at fremtræde som noget andet end blot og bart historiske. De fremstår som tegn. Denne indfaldsvinkel til historien implicerer, at individet, i dette tilfælde Galip, ikke blot er indfældet i et kronologisk forløb i gængs forstand, men i et tegnrum, hvor hændelser og oplysninger overskrider tidshistoriens kausalitet i henvisningerne til hinanden. Pamuk opgiver den traditionelle videnskabelige idé om en sand historieskrivning med en minutøs opregning af kausalt forbundne hændelser, som afløser hinanden.

Det er imidlertid ikke kun skønlitteratur, der interesserer sig for (alternative) sammenhænge mellem historien og det menings søgende og -skabende menneske. I *Imagined Communities* beskriver Benedict Anderson en mulig forskel på en kristen/religiøs og en sekulær historieopfattelse, som kan være oplysende i relation til Pamuks brug af historisk materiale. Anderson tager afsæt i middelalderens religiøse repræsentationer, som udmærkede sig ved et markant fravær af historisk bevidsthed. Således er de afbillede personer iført de klæder, som var almindelige i det pågældende område og placeret i landskab lig det, maleren kendte. De religiøse fremstillinger var kort og godt genkendelige og nærværende for den middelalderlige betragter, idet de var i overensstemmelse med betragterens egen tid og rum (Anderson 1991, 23). Hvad der for en

moderne beskuer tager sig ud som en epistemologisk fejltagelse, har imidlertid betydelige konsekvenser: Fraværet af en kausal, neutral historieopfattelse og med den en uovervindelig afstand mellem fortidige, nutidige og fremtidige hændelser muliggør andre tolkninger af religiøse begivenheder. I en religiøs historieopfattelse kan begivenheder, der i en sekulær optik er adskilte af tidens fremadskriden, belyse hinanden synkront. Ofringen af Isak kan således tolkes som en forudsigelse af Jesu korsfæstelse og død, mens Jesu død omvendt kan ses som opfyldelsen af det budskab, som beretningen om Isaks ofring rummer. Denne relation kan etableres, fordi hændelserne tolkes i lyset af en udefrakommende mening; nemlig en guddommelig instans. Ifølge W. Benjamin er den sekulære historieopfattelse forbundet med et meningstab, fordi den udelukkende opererer med en "homogen, tom tid", hvori begivenheder tilfældigt finder sted og afløser hinanden (Benjamin i Anderson 1991, 24).

Selvom Pamuk tydeligvis ikke opererer med en guddommelig størrelse som indgribende og meningsgivende faktor, så mener jeg dog, der er ligheder mellem hans anvendelse af historiske begivenheder og den just skitserede religiøse tidsopfattelse: Også Pamuk forbinder hændelser på kryds og tværs, idet han eksempelvis lader Galip hente informationer om Rüyas forsvinden i Celâls artikler, som er skrevet år tilbage. Forskellen er, at hvor den religiøse, transhistoriske forbindelse mellem begivenheder får en paradigmatisk og endegyldig karakter, lader Pamuks indfaldsvinkel et væld af mulige forbindelser og fortolkninger stå åbne.

For mig er historie ikke noget, der giver mening til livet, til dagligdagen. For mig er historie ikke i stand til at belyse eller kaste lys over nutiden, jeg har ikke en positivistisk opfattelse af historie som en kilde til at forstå nutidens problemer. På den anden side er historien for mig en kilde, hvor jeg henter mine billeder. Det er en skatkiste, hvor jeg henter klare, lysende billeder, som nogen engang før har rørt ved og som derefter blev glemt igen. Deres åbenhed og deres kontinuitet hjælper mig med at opfinde og skabe en helhed. Men rygraden i denne helhed kommer ikke fra historiens skatkiste, men fra mine historier. Det som er vigtigt i historien er ikke dens fortælling, dens plot, som vil afsløre altings sammenhæng for os, men dens billedrigdom. (Pamuk i Goldbæk 1996b)

Historien er altså en art 'billedernes pulterkammer', hvorfra Pamuk kan hente de billeder, han finder egnede. Hvad 'kontinuitet' og 'åbenhed' præcist skal betyde, er imidlertid ikke ganske klart. Først anfører Pamuk, at billederne tidligere er anvendt og derpå glemt, men bruger samtidig benævnelsen 'kontinuitet', der snarere peger på gentagen brug gennem tiden. Hvad angår 'åbenhed' er det ikke klart, om han mener, at alle billeder er lige 'åbne' og dermed egnede til genfortolkning, eller om visse billeder har større æstetisk potentiale end andre? Findes der m.a.o. reduktionistiske eller begrænsende billeder i det historiske materiale, som hverken egner sig eller er ønskværdige i en nyskabelse, fordi de er for endimensionelle? Der synes kort sagt at være en potentiel konflikt mellem pluralitet og den noget uklart formulerede normativitet om fortolkningsmæssig åbenhed.

Historien anvendes fragmentarisk og i et æstetisk snarere end et traditionelt sandhedssøgende anliggende. Det æstetiske skaber “en uhyre kompliceret stregtegning” og betyder, at Pamuk ikke indtager en subjektivistisk position (Verner-Carlsson 1996). Som tidligere antydnet, bliver den æstetiske strategi ikke anvendt i lethedens eller overfladiskhedens øjemed, men for at kunne rumme virkelighedens meningspotentialer. *Den sorte bogs* omdrejningspunkt er nok et menneske – Galip – men gennem brugen af det historiske rummer romanen samtidig det kollektive. Historien og historierne er noget, alle kan forbinde sig til – om end formodentlig på forskellig vis og til forskellige elementer – fordi det er almenmenneskeligt erfaringsmateriale. Således fungerer *Den sorte bog* på flere niveauer. Den rummer både historier, hvor den kulturelle kontekst er uden reel betydning (Pamuk 1997, 95ff og 119ff) og mere kulturspecifikke beretninger (s. 193ff). Beretningerne præsenteres på en sådan måde, at det kulturspecifikke – eksempelvis beskrivelserne af Istanbul – viser sig (antager jeg) på én vis for den, som kender byen, og på en anden for én, der aldrig har besøgt den. Det er dog i højere grad det universelle tema om et menneskes selvfortabelse i en vildsom uoverskuelighed, der bærer beskrivelserne af Istanbul. Det væsentlige er således aldrig det kulturspecifikke i sig selv, og dermed undgår Pamuk den distancerende fremmedartethed, han kritiserede hos den magiske realisme. Den kontingenserfaring, som Benjamin pegede på som et særkende ved en moderne sekulær historieopfattelse, er bestandigt nærværende og samtidig forsøgt ophævet i *Den sorte bog*. Nærværende bliver den i tegnenes mangfoldighed, der til tider er så overvældende, at romanen truer med at ende i meningsløshed og tilfældighed, men atter ophævet i en meningsfremstilling, der er lige så subtil som uhåndgribelig.

De mange billedtegn peger tilbage på det tidligere rejste spørgsmål om, hvorvidt alle billeder er lige anvendelige i skabelsen af nye mønstre. Pamuk svarer ikke entydigt, men ved at kaste et blik på de billeder, han selv anvender, er det muligt at danne sig et indtryk. Her er komponenter og beretninger fra den religiøse og særligt den mystiske tradition fremtrædende, ligesom ‘tegnet’ spiller en afgørende rolle. Dvs. billedfragmenter, der reflekterer den uafsluttedhed, som Pamuk tilstræber.

7. Identitet som erindring og erkendelsesproces

Identitet er ét af *Den sorte bogs* vigtigste temaer, hvilket som allerede nævnt antyder et slægtskab med dannelsesromanen. Men hvor denne normalt kulminerer i en forsoning, forstået som individets kommen til sit rette og autentiske selv, udebliver dette moment hos Pamuk (Goldbæk 1996a, 48). I det foregående afsnit pegede jeg på en mulig forbindelse mellem Pamuks anvendelse af historisk materiale og opfattelse af identitet, nemlig erindring. Denne relation eksponeres på forskellig vis i Celâls/Galips artikler bl.a. i adskillige beretninger om den tyrkiske sufi Mevlâna,⁶ i historien om præsident-

⁶ Den tyrkiske sufi Rûmî Mevlâna, som levede i Konya, i 1200-tallet, overtog sheyh-værdigheden efter sin fader og dannede en mystisk orden. Hans liv kan inddeles i tre perioder, der hver især var præget af en stærk tilknytning til en anden mand, i hvem Mevlâna så et ‘gudsmenneske’. Særlig kendt er relationen til Sems af Tabriz. Mevlânas forbindelse med ham vakte ordensbrødrenes jalousi, hvorfor de slutteligt dræbte Sems i

generalen og kommandanten⁷ og i fortællingen om prinsen, der forsøgte at blive sig selv.⁸ Det afspejles ligeledes i Celâls iscenesættelse af sit eget liv. Celâl skaber og fastholder ambivalensen ved sin egen identitet som værn mod sækularitetens prosaiske verdensanskuelse.

Skabelse og erindring er hos Pamuk ikke bundet af andre forhold end egen æstetik, og hans identitetsopfattelse kan derfor opfattes som immateriel og processuel snarere end substantialistisk.⁹ Programmatisk kan man sige, at hos Pamuk er man det, man husker eller måske snarere den *måde*, hvorpå man husker. Dette fremstilles på forskellig vis. Galips forandring fra Galip til Celâl forløber primært via overtagelsen af Celâls erindringer og tanker. Ganske vist begynder Galip at iføre sig Celâls klæder og bosætter sig i en af hans lejligheder, men det er det gennem causerierne formidlede, intime kendskab til Celâls indre verden, der muliggør identitetsovertagelsen. Overtagelsen af Celâls identitet betyder dog ikke, at Galip ophører med at eksistere. Tanken synes snarere at være, at *netop* gennem den anden bliver han først sig selv, om end ikke et 'selv', som allerede fandtes og blot ventede på at blive erkendt, men et nyt – skabt i foreningen af 'du' og 'jeg' – med en vægt og virkning, så den nye identitet fremstår som rigtig og forløsende. Som i dannelsesromanen har individet ændret selvopfattelse ved romanens afslutning, men Pamuks pointering af mening på bekostning af sandhed giver den forudgående proces og den sluttelige identitetsformulering en særlig drejning.

hemmelighed. Mevlâna var sønderknust over vennens forsvinden og drog til Damaskus for at finde ham. Det lykkedes naturligvis ikke, men i løbet af denne søgen erkendte Mevlâna, at han i virkeligheden selv var den elskede, dvs. gudsmennesket. I Celâls gengivelse af beretningen om Mevlâna lægger han særlig vægt på vennens funktion som den nødvendige 'Anden', der muliggør Mevlânas leg med identitet som både enhed og flerhed (Pamuk 1997, 263ff).

⁷ Den mægtige præsidentgeneral beslutter en aften, hvor tiden er gået i stå pga. hedebløge, at trodse sit eget udgangsforbud og incognito vandre rundt i Istanbul. Han betaler en færgemand for at sejle sig ud på vandet og ser til sin store forbavselse sin egen yacht og skyggen af sig selv ombord. En nat, hvor han atter vandrer rundt i byen forklædt som bonde, fremtvinger han sin egen arrestation for at løse gåden om sin dobbeltgænger. Denne viser sig at være en klassekammerat fra militærakademiet. De to har således identiske oplevelser/erindringer fra denne tid, hvor den eneste forskel er, at beretningens fortæller blev præsidentgeneral. Nu sidder præsidentgeneralen imidlertid dér i sit bondetøj – og fordi han fremtræder som en bonde, *er* han en sådan – konfronteret med den 'Anden'/sig selv som præsidentgeneralen, og han indser virkelighedens og identitetens flygtige karakter (Pamuk 1997, 316ff).

⁸ Prins Osman Celâleddin finder, at det vigtigste i livet er at blive fuldt og helt sig selv, hvilket betyder den totale eliminering af andres tanker og påvirkninger. Han isolerer sig derfor i et hus med en skriver, til hvem han uafsladeligt dikterer sine tanker for at 'materialisere' dem og derved kunne identificere og udrydde udefrakommende tankers indflydelse. Den totale udelukkelse af ekstern påvirkning viser sig hurtigt at være meget vanskelig, fordi menneskets tanker, følelser, reaktioner, erindringer osv. er skabt af og sammenviklet med andre. I kampen mod det 'Andet', forstået som alt udefrakommende, minimerer prinsen derfor sine fysiske omgivelser, så han til sidst kun er omgivet af få og hvide ting. Da standser tanken, erindringen og tiden. Prinsen dør (Pamuk 1997 425ff).

⁹ Per Aage Brandt betragter metaforerne 'rødder' og 'kilde' som udtryk for to forskellige opfattelser af identitet. Hvor "rødder/træer" peger på en essentialistisk, bastant værensofattelse, åbner brugen af 'kilde' i stedet for muligheden af at anskue identitet i et erkendelsesteoretisk, immaterielt og formelt lys. Det er en betragtning, som kunne betegne Pamuks indfaldsvinkel (Brandt 1999, 38f).

Identitetsbevidstheden knyttes ikke blot til det selvrefleksive moment, men i lige så høj grad til kroppen, først og fremmest læsningen af ansigtet. I takt med at verden viser sig fra nye sider omkring Galip (han ser skjulte betydninger i alt lige fra billedet af en ugle på en tilfældig dames plastikpose til skriftegn), begynder han at læse betydninger i sit eget ansigt (Pamuk 1997, 330ff). Inden for visse sufiske kredse er der tradition for at anskue verden som bestående af tegn, der peger tilbage på Skaberen (Lomholt 1994, 38). Pamuk har da også hentet tanken om aflæselige ansigtstegn hos den sufiske sekt, hurufismen¹⁰ og er overhovedet inspireret af både hurufismen og den beslægtede bektashiyya-orden, som begge beskæftiger sig med tegnmystik.¹¹ Men tegnene, som Galip møder, afslører aldrig en endelig mening eller sammenhæng. Henning Goldbæk kalder det "tegenes karneval", hvilket meget præcist indikerer den uoverskuelighed, der bliver påtrængende gennem den store tegnmængde, som er betydningsmættet uden at demaskeres (1996a, 47). Identitet er nok motivet, men fastlåses aldrig i en endelig identifikation, fordi identitetstematikken hos Pamuk indgår i en vedvarende erkendelses- og forandringsproces. Det fremgår tydeligt i romanens afslutning, hvor han skriver:

I denne slutning har Galip travlt med at skrive Celâls sidste artikel, der skal være afleveret på redaktionen til en bestemt deadline, men som sandt at sige ikke interesserer ret mange mere. I det første morgenlys vågner også den smertelige erindring om Rûya igen, og han rejser sig for at se ud i den sovende by, der stadig er hyllet i mørke. Jeg husker Rûya, rejser mig fra bordet og ser ud i den mørke by. Vi husker Rûya og ser ud i Istanbuls mørke, og midt om natten gribes vi af sorg og ophidselse ... (Pamuk 1997, 466)

Identitetsåbenheden er total. Fortællerstemmen både refererer til og er Galip og et uafklaret "vi". Dette "vi" kan angå Galip/fortælleren, men principielt også inkludere læseren, der efter endt læsning kender alle historierne og dermed i en vis forstand deler Galips erindringer og smertelige tab. Pamuks pointe er, at identiteten ikke er en kerne – da prinsen har fået udryddet alle udefrakommende elementer fra sin personlighed, dør

¹⁰ Hurufismen (huruf: bogstav) er en esoterisk sekt med gnostiske tendenser, som blev stiftet af Fadl Allah fra Astarabad (f. ca. 1340). Fadl Allah modtog allerede i en ganske ung alder profetiske drømme og blev tillige kendt for sin evne til drømmetydning. Hurufismen tildeler bogstavtydning en central plads i dens teologi, idet man tager afsæt i det faktum, at Gud åbenbarede sig igennem bogstavet/ordet, der fx kan åbenbares i et menneskes ansigt. Hurufisterne mener, at hvert bogstavtegn har en oversættelig talværdi, således at åbenbaringens totale numeriske værdi vil være lig hele den guddommelige emanation. Følgelig spiller fortolkning en central rolle, og man har udarbejdet meget komplicerede kalkuleringsvejledninger.

¹¹ Bektashiyya er en tyrkisk dervish-orden under Tolver-shiismen, der blev grundlagt ca. 1200-tallet af Hâdjî Bektâsh. Den er særegen derved, at den indeholder en række kristne elementer, som fx trinitets-tænkning ('Ali, Allah, Muhammad) og reminiscenser af nadvermåltidet. I 1400-tallet blev den påvirket af hurufistiske ideer, og ifølge A. Schimmel udmærkede den sig desuden ved at tillade kvinders tilstedeværelse i alle forsamlinger (1994, 212). Politisk vandt den indflydelse fra 1500-tallet, hvor den styrede et af sultanatets specialkorps, janitsharerne indtil 1826, hvor korpset blev nedkæmpet. Både rituelt og teologisk afveg ordenen fra den ortodokse islam, hvorfor den blev dømt som kættersk og forfulgt af såvel religiøse som politiske årsager, så såre dens politiske indflydelse blev svækket.

han – men en polyfoni af elementer, der alle kan udvikles og kombineres på forskellig vis.

Opfattelsen af identitet som en potentiel, non-essentiell og bevægelig størrelse er altså kendetegnende for Pamuk, og som vist gælder dette ikke blot konstruktionen af den individuelle identitet. Han fremsatte en lignende opfattelse af den kulturelle identitet, der blev beskrevet som et pluralt felt, hvis næring og skønhed er betinget af diversiteten selv. I den forstand er æstetikken og tegnmotivet ikke tilfældige litterære virkemidler, men formidler en verdensanskuelse, der ønsker at lade så mange lag som muligt komme til udtryk. I dette anliggende har han ladet sig inspirere af traditioner og verdenstydninger med samme trang til flertydighed som han selv. Hermed er vi fremme ved religionens rolle i *Den sorte bog*.

8. Religiøse temaer i *Den sorte bog* – apokalyptik, messianisme og tegnlæsning

Religiøse allusioner og motiver findes overalt i *Den sorte bog*. Allerede mange person- og stednavne henviser til elementer fra den muslimske, primært den sufiske, tradition. Således betyder Galip “ophøjethed”, var navnet på sufien sheyh Galip fra 1700-tallet og et af både Guds og Mevlânas tilnavne. Samme Mevlâna hed tillige Celâladdin, og således er Galips og Celâl’s navne forbundne i denne mystiker. Beretningen om *Hüsn-ü-Ask*, (Pamuk 1997, 57 og 77) og bjerget Kaf (s. 92 og 466) er andre eksempler på religiøst materiale, som anvendes i romanen.¹² De dukker op med jævne mellemrum, men ofte en passant og uden reference til deres religiøse oprindelse eller betydning. Beretningen om Hüsn-ü-Ask er oprindeligt en mystisk versfortælling, forfattet af ovennævnte Sheyh Galip, som *Den sorte bog* er inspireret af. Hüsn (Guddommelig Skønhed) og Ask (Menneskelig Kærlighed) kommer fra samme nomadestamme og forelsker sig i hinanden. Da Ask anmoder om hendes hånd, bliver han stillet den opgave af stammens ældste at bringe en livseliksir til stammen, før giftermålet kan realiseres. Ask gennemgår en lang række prøvelser, indtil han til sidst når “Hjerteby” (samme ord som Goldbæk i *Den sorte bog* vælger at oversætte med “Byens hjerte” – navnet på den ejendom, hvor Galip vokser op og siden vender tilbage til), hvor Sühan (Ordet) fortæller ham, at Ask selv er Hüsn. Prøvelserne viser ham altså, at det menneskelige subjekts kærlighed og dets guddommelige objekt er sammenfaldende.

Mystiske tematikker er som nævnt også fremtrædende i Celâl’s artikler. Der er tale om emner, som ikke blot i en sækulariseret nutid, men også inden for den islamiske tradition, har været marginale og i visse tilfælde esoteriske, eksempelvis apokalyptik og messianisme.¹³ I *Den sorte bog* præsenteres læseren gentagne gange for en forvikling af

¹² Kaf (arabisk: “Qâf”) er i islamisk kosmologi navnet på den bjergkæde, som omgiver jorden. Bjergene er lavet af smaragder, hvoraf himlens blå farve opstår, og er beboet af dæmoner. Kaf/Qâf er desuden navnet på Sura 50.

¹³ Apokalyptik og messianisme er kendte fællestemaer inden for jødedommen, kristendommen og islam. Fælles er også, at forventningerne om en nært forestående verdensundergang og frelserskikkelsens – Messias/al-Mahdî/den tolvte Imam – genkomst opgives inden for alle tre traditioner, som årene går, og det

apokalyptik og revolutionære bevægelser i den allerede omtalte blanding af massekultur og mystik. De mennesker, som stræber Celâl efter livet, kommer netop fra grupper med esoterisk viden og apokalyptiske forventninger, som de mener profaneres i Celâls artikler. Galips læsninger af gamle venstreorienterede skrifter, der er fyldt med besynderlige antydninger, skjulte budskaber og åbenlyse faktuelle usandheder, viser ligeledes, at apokalyptiske forventninger om snarlig undergang og genopstandelse lever hos disse mennesker (Pamuk 1997, 75).¹⁴ De messianske forventninger udtrykkes også i forbindelse med et andet af massekulturens karakteristika: Filmen. På et tidspunkt havner Galip hos en prostitueret, der imiterer en kendt tyrkisk skuespillerinde, og som hver gang håber, at kunden er hendes mandlige medspiller fra filmen *Luder og Madonna*. Hun omtaler imidlertid denne med længsel ventede mandlige skuespiller som "Ham" og antyder dermed et slægtskab mellem filmens verden og en kommende Mahdi (s. 157).

Den dunkelhed, hvormed messianisme og beslægtede begreber som apokalyptik og eskatologi er omgærdet, inddrages i et af bogens afgørende motiver: Tegnet og dets betydning. Opfattelsen af virkeligheden som tegnbåret indikerer i første omgang blot, at relationen mellem fænomen og betydning ikke er umiddelbart givet, men implicerer en tredje, fortolkende part, mennesket. Men i *Den sorte bog* forstærkes læserens tegn-opmærksomhed bevidst. Dels ved at fænomener, der normalt ikke opfattes som henvisende til andet end sig selv – eksempelvis ansigtet eller uglen på plastikposen – alligevel fremstilles som tegn, dels gennem antydningen og fastholdelsen af tegnets polysemi. Tegnet fremviser og tilslører således på samme tid, og det er netop denne kapacitet, som har givet tegnet dets rolle i diverse religiøse verdensudlægninger. Både fordi marginal, undertrykt eller esoterisk viden begribeligvis må udtrykkes på en sådan måde, så kun de indviede forstår, men også fordi den religiøse indsigt kan være så kraftfuld, at metaforer og billeder på en og samme tid må 'sløre', men dog muliggøre overhovedet at vende blikket i retning af det guddommelige (Lomholt 1994, 59).

Hurufisterne mener, at Gud tilkendegiver sig i bogstavet/ordet, der kan aftegnes i et menneskes ansigt, i hvilket man herefter kan aflæse Guds hemmeligheder. Særligt fremtrædende er relationen mellem næsen og bogstavet *alif* – og Galips tegn-læsning udvikler sig netop til at indbefatte sit eget ansigt. Den mystisk-religiøse metaforik er derfor en størrelse, som på flere niveauer egner sig fremragende til at udtrykke Pamuks projekt. Dels tilhører det en fortidig, nu næsten glemt, elitær og marginal tradition, som Pamuk reaktualiserer i en nutidig kontekst. Dels kan den indføjedes i en (post-)moderne litteraturopfattelse, hvor intertekstualitet og kompleksitet er dominerende faktorer. Men i modsætning til mystikken, som ganske vist ikke viser den direkte vej, men dog

bliver klart, at de apokalyptiske profetier ikke umiddelbart realiseres Apokalyptik og messianisme er herefter emner, som primært fortolkes allegorisk eller udfoldes hos grupperinger, der står uden for den dominerende religiøse tradition. Forestillingen om al-Mahdi bliver først en integreret del af sunni-islam fra 1400-tallet, dvs. relativt sent, mens shia-islams forestilling om den tolvte Imams okkultation og forventelige genkomst er forbundet med den tolvte Imam Muhammad al-Mahdi al-Muntazar, der forsvandt i 874.

¹⁴ Skrifterne refererer ofte til en person ved navn Enver Hoca, en sammenskrivning af Albaniens afdøde, leninistisk-marxistiske diktator Enver Hoxha og *hoca*, der betyder "lærd gejstlig" på tyrkisk.

fastholder muligheden for sand og absolut erkendelse, er erkendelse og indsigt i *Den sorte bog* uafsluttelige.

I tematiseringen af Ham, et "sakralt" pronomen som optræder i forskellige sammenhænge gennem hele bogen, får det messianske motiv i *Den sorte bog* en drejning tilbage mod identitetsproblematikken.¹⁵ Som vist forbindes identitetsspørgsmålet samtidig med sufismen gennem kærlighedsmotivet, idet en række betydningsfulde sufier, bl.a. Mevlâna, opfatter kærligheden som den kraft, der får elskerens/mystikerens til at opgive sig selv og udelukkende koncentrere sig om den elskede/Gud. Messianisme, mystik og identitet kommer derfor til at fremstå som forbundne begreber i *Den sorte bog*. Det kommer bl.a. til udtryk i kapitlet om "Øjet", hvor Celâl beretter om en overvældende metafysisk oplevelse (s. 119ff). Det er et betydningsladet kapitel med såvel psykologiske som religiøse implikationer. En sen aften i en mørk gyde overvældes Celâl af den fornemmelse, at et altseende øje ikke alene betragter ham, men tillige kender hans inderste tanker. I første omgang opfatter Celâl dette øje som en af ham uafhængig og pga. dets alvidenhed transcendent entitet. Langsomt erkender han imidlertid, at han selv er skaber af dette øje, som han samtidig beskriver og oplever som metafysisk. Det er et øje, der vurderer Celâl i hans bestræbelser på at blive Ham. Men hvem er da denne Han, som Celâl ønsker at være? Det er netop Øjet, som på en og samme tid er iagttageren – skabt af Celâl selv, men nu med selvstændig, metafysisk eksistens – og den Han, Celâl stræber efter at blive. En Anden, der alene i kraft af sin andethed har været en afgrænsende og dermed retnings- og meningsgivende faktor for Celâl, der om øjet beretter, at "For hvert øjeblik var jeg mig bevidst, at det iagttog mig, altså var jeg til" (s. 122). Det er et udsagn, som inverterer det erkendelsesteoretiske fundament, der blev skabt af Descartes: Hvor han identificerede erkendelsens uangribelige grundlag med den selvrefleksive *res cogitans* og dermed blev ophavsmand til en radikal ontologisk dualisme og i samme bevægelse etablerede en uoverskridelig barriere mellem subjekt og objekt, peger Celâl's udsagn i stedet på en eksistentiel afhængighed mellem individet og den Anden. At identitet først skabes og formes, ja overhovedet får mening under en andens blik. Lænet op ad moskéens mur (sic.!) erkender Celâl dette forhold og transformeres til Ham, hvorefter han betragter sig selv, eller rettere Celâl (s. 126).

Mødet mellem Celâl og øjet/Ham følger samme skema som mystikerens tilnærmelse til det guddommelige: Det beskrives som en trinvis opstigning af erkendelsesmæssig karakter, der starter med elskerens/mystikerens kærlighed til og længsel efter den af forskellige årsager uopnåelige elskede/Elskede, idet såvel profan som guddommelig kærlighed kan være lidenskabens anledning (Lomholt 1994, 94). Tomhed, længsel og fortvivlelse er således de eksistentielle forudsætninger. Derpå følger mystikerens intense søgen, hvor det efterhånden tydeliggøres, at det er selve denne søgen snarere end kærlighedens objekt, som er det afgørende. Efter en proces, der bl.a. indeholder momenter som mystikernes anger/omvendelse, selvdisciplin/jeg'ets tugtelse samt en række

¹⁵ "Ham" (arabisk: huwa) er et pronomen, som bruges i dhikr-ritualet, hvor Allah lovprises.

vertikalt ordnede åndelige og moralske erkendelsesniveauer, indser mystikeren slutte- ligt, at han i virkeligheden er det guddommelige Selv. Et af de sidste åndelige stadier inden den endelige forening hedder *'uns*, der angiver kammeratskab eller fortrolighed med Gud (Lomholt 1994, 23ff). I det ovenstående citat fra *Den sorte bog* bruger Celâl netop ord som "intimitet og kammeratskab" om relationen mellem sig selv og Ham. Den endelige erfaring kaldes af sufierne *ma'rifa*, hvilket betegner erfaringen af Gud. Indsigten beskrives som mystikerens forening med transcendenten, dvs. en overkommelse af den skarpe adskillelse mellem menneske og Gud, man ellers finder i den ortodokse muslimske tradition, og som regnes for *shirk*. Celâl er psykisk svag den pågældende aften, og dette fremstilles som mulighedsbetingelsen for hans møde med, erkendelse af og forening med den attråede. Celâl er altså ikke bevæget af kærligheden som sufiens almindeligste drivkraft, men af eksistentiel tomhed, hvorfor han i mødet med øjet fremstår ganske passiv.

I *Den sorte bog* findes kærligheden som "bevæger" i stedet hos Galip, hvis søgen og indsigt ligeledes følger den skitserede, sufiske erkendelsesstruktur. Galip genfinder aldrig Rüya, kærlighedens objekt og længslens drivkraft, men i eftersøgningen af hende transformeres han i form af ændret identitetsbevidsthed. Og den endelige forandring finder sted i Celâls lejlighed i "Byens hjerte" – det sted i sheyh Galips beretning *Hüsn-ü-Ask*, hvor den menneskelige kærlighed Ask erkendte sin samhørighed med den guddommelige skønhed Hüsn (Goldbæk 1996a, 51). Både Celâls intense oplevelse med øjet og *Den sorte bog* som helhed, forstået som Galips søgen, erkendelse og transformation, fremviser altså en oplevelses- og erkendelsesstruktur, der følger et traditionelt sufi-mønster, mens indsigten forbliver inden for et ikke ganske afklaret univers.

Religiøse elementer optræder altså ofte og med afgørende betydning i *Den sorte bog*. De indgår som komponenter i en ny og frit sammensat kontekst, nøjagtig som Pamuk anvendte fragmenter fra historien og traditionen. I det lys kan anvendelsen af religiøse billeder og metaforik ikke forstås som et forsvar for én bestemt religiøs – in casu islam – tradition. Dertil er elementerne alt for perifere, mærkværdige og uafsluttede. Jeg mener, at Pamuk anvender fragmenter fra den religiøse tradition af flere årsager, hvoraf nogle allerede er blevet nævnt i diskussionen af traditionens og historiens rolle i *Den sorte bog*. Også religionen har været en vægtig og mangfoldig tradition, som i Tyrkiet har været ved at forsvinde fra den fælles kulturelle erindring som følge af den kemalistiske politiske strategi. Set i det perspektiv adskiller religionen som motiv sig ikke fra de øvrige elementer i *Den sorte bog*, men er en del af Pamuks overordnede forsøg på at fastholde en forsvindende kulturel diversitet. De religiøse billeder og metaforer rummer imidlertid et særligt potentiale, som det sækulariserede sprog ikke ejer, ja, som byder det sekulære, rationelle sprog imod. Det er muligheden for at italesætte det transcendent, det uoverskuelige, det paradoksale. Man kan sige, at Orhan Pamuks fastholdelse af religiøse billeder og strukturer, eksempelvis mystikerens søgen efter og sammensmeltning med det Andet, skaber muligheden for at tale om det af rationaliteten udgrænsede, således at mulighederne for at beskrive mennesket udvides. Den religiøse metaforik, Pamuk anvender, tegner aldrig et fast endsige nor-

merende billede af mennesket eller religionen, og mangfoldigheden, grænsende til nihilistisk meningsløshed, består. Med tvetydigheden som middel lykkedes det Pamuk at undsige de normale positioneringer, hvor religion enten opfattes bogstaveligt og sandhedsmonopoliserende eller som i postmodernitetens velmenende åbenhed betragtes som en konstruktion, der blot er virkelig for den enkelte. Beretningen om Øjet viser ganske vist, at Celâl har skabt det Andet, men det Andet kan dog ikke reduceres til et menneskeligt konstrukt. Dertil er dets realitetsgrad for overvældende. Pamuk tager religionen, eller rettere den religiøse metaforik alvorligt, fordi han som æstetisk-orienteret litterat ikke alene interesserer sig for akkuratesse eller klarhed, men for betagende og virkningsfulde beskrivelser af betydningstilblivelse og -netværk.

9. Afslutning

Jan Verner-Carlsson skriver om Pamuk og tilblivelsen af *Den sorte bog*, at:

... enheden såvel som selve centrum var på det nærmeste en håbløs vision. Og dette fik som konsekvens, at han forsøgte at skabe ikke en tekst, som pegede mod tingenes centrum, men en tekstur eller et væv, som gengiver denne strøm af billeder, vitaliteten, farverne, lydene eller det, som han kalder for 'tingenes næsten kaotiske sameksistens' (1996).

Det er i lyset af denne kompleksitetens æstetik, at Pamuk forholder sig til (den religiøse) tradition og essentialistisk tænkning, herunder metafysik, subjekts- og sandhedsbegrebet. Dette tematiseres på forskellig vis i romanen. Først subjektet: Pamuk vil, så vidt det er muligt, fastholde det flerdimensionelle billede, og derfor er det netop ikke *subjektet*, men *mennesket*, han aftegner. Altså en bevægelse som reverserer Descartes' subjektsopfattelse, således at kroppen i *Den sorte bogs* antropologi er lige så væsentlig en erkendelseskilde som fornuften, hvilket ansigtets tegn røber. Fornuften i *Den sorte bog* opholder sig ydermere ved fænomener og relationer, som ikke i traditionel fornuftsfilosofisk forstand giver mening, men som alligevel afdækker dele af verden. I forlængelse af denne 'udvidede' menneskebeskrivelse, fremstiller Pamuk identitet som en vedvarende dynamisk kombination af personlighedens elementer. Således bliver identitet en immateriel og bevægelig størrelse, som ikke har en oprindelig autentisk form endsige indhold. Identitetsproblematikken viser på én og samme tid, på hvilke områder Orhan Pamuk er funderet i en filosofisk modernitetstænkning, og hvor han overskrider den. Selvom han afviser den rationalistiske subjektsbeskrivelse, er mennesket begivenhedernes strukturerende omdrejningspunkt. Det betyder ikke, at al mening er menneskeskabt, men at der kræves et menneske, for hvem denne mening kan fremstå. Derfor er Pamuks verdensbillede bestemt antropocentrisk, men med betoningen af forbindelser og fænomener, der rækker ud over det menneskeligt overskuelige.

Kompleksiteten udtrykkes på forskellig vis. Den ses i Pamuks bricoleur-lignende anvendelse af historien, som skaber en ny homogenitet, men samtidig indikerer en forudgående heterogenitet. Det er et historiesyn, der afviser den kausale, objektive historieskrivning som eneste legitime anvendelse af det historiske materiale, og i stedet

viser, at meningsfulde relationer kan skabes på mangfoldige måder. Komplexiteten findes også som fravær, nemlig hans afståen fra at benytte det gængse, ensidige øst-vest/tradition-modernitet bipolar vokal, der opfattes som en plump og ufrugtbar måde at beskrive kulturer på. Komplexiteten findes dernæst i fremstillingen af tegnene, der aldrig indplaceres i en forståelig orden, men fastholdes i diffuse forbindelser og betydninger. I relation til historieopfattelsen medfører Orhan Pamuks litterære anliggende en tilbagevenden til glemte beskrivelser og erkendelser. Det betyder, at han viser en ny måde at nærme sig fortiden på.

Sidst men ikke mindst betyder betoningen af kompleksiteten og betydningsskabelse på bekostning af sandheden, at han kan vise glemte sider af den muslimske tradition og indirekte kritisere nutidens islamister, der lider af samme sandhedssyge som rationalismen. Det er dog karakteristisk, at genanvendelsen af traditionen og religionen ikke sker for disses egen skyld, men er et led i fremstillingen af identiteten og det Andet. Pamuks svar på dette er, at identitet *er* indoptagelsen af det Andet.

Når jeg indledningsvist hævdede det perspektivrige i at anvende skønlitteratur som religionsvidenskabeligt objekt, skal det – på baggrund af artiklens analyser – forstås på følgende måde. Helt banalt kan en bog som *Den sorte bog* tjene som kilde til diskussionen om de mange bud på religionens plads i senmoderniteten. Det kan den, på linie med uendeligt mange andre kulturelle udtryk – og naturligvis også med andre skønlitterære bøger. Orhan Pamuks syn på religion er ganske udogmatisk, elitær og derfor også vanskelig tilgængelig. Med ønsket om at hævde en “forsigtig” religiøsitet befinder han sig i selskab med mere traditionelle akademiske tænkere som Ricoeur, Vattimo og Arkoun. Den litterære form betyder imidlertid, at det er muligt at frembære synspunkterne på en sådan måde, at de ikke blot artikuleres akademisk, men vises som en eksistensform. For mig at se betyder den litterære form derfor, at *Den sorte bog* kan illustrere, hvordan religionen kunne se ud på non-essentialismens og processualitetens præmisser: “Now you see it, now you don’t”.

Litteratur

- ANDERSON, B.
1991 *Imagined Communities*, London.
- BRANDT, P.AA.
1999 “Træet og kilden – om metaforer for identitet”, *Kritik* nr. 137, 36-39.
- DESCARTES, R.
1991 *Meditationerne*, (1641), oversat ved P. Dalsgård-Hansen, København.
- FOUCAULT, M.
1977 *Language, countermemory, practice. Selected essays and Interviews by Michel Foucault*, D.F. Bouchard, ed., New York, 139-64.
- GOLDBÆK, H.
1996a “Spejlets ødelæggelse – Orhan Pamuk og den moderne tyrkiske roman”, *Kritik* nr. 122, 45-54.
1996b “Istanbul – inspirationens skatkiste”, *Berlingske Tidende*, 3.10.

- LOMHOLT, K.
1994 *Elskere og asketer. Introduktion til islamisk mystik*, København.
- LYOTARD, J.F.
1982 *Viden og det postmoderne samfund*, Århus.
- PAMUK, O.
1996 "Samtaler i samtiden – Oscar Hemer i samtale med Orhan Pamuk", Kulturkanalen/Samtiden: Nr. 4, www.kulturkanalen.no/samtiden/9604/pamuk, 12.02.99.
1997 *Den sorte bog*, København.
- RUSHDIE, S.
1990 *I god tro & Er intet helligt?*, Århus.
- SCHIMMEL, A.M.
1994 *Deciphering the Signs of God. A Phenomenological Approach to Islam*, Edinburgh.
- SYBERG, K.
1995 "Tyrkerne er besat af spørgsmålet om identitet – interview med Orhan Pamuk", *Information*, 26.4.
- VERNER-CARLSSON, J.
1996 "En byzantinsk prosaist", *Weekendavisen*, 20.9.

Summary

Analysing The Black Book, a novel by the contemporary Turkish writer Orhan Pamuk, this paper suggests that fiction can serve as an illuminating source in understanding one of the many roles that religion can play for modern man. Pamuk's literary perspective is aesthetic and he disagrees with an essentialistic way of understanding and defining personal or cultural identity and cultural phenomena. In the novel he tries to create and describe alternative ways of conceiving reality. First and foremost by writing a novel without a fixed centre, but with many layers of undetermined meaning and persons with unclear, changing identities. Considering reality as chaotic and heterogenous he wants to avoid the common, monolithic descriptions of 'tradition', 'modernity', 'East' and 'West' and at the same time reintroduce elements long forgotten in the Turkish culture. It is at this point that Islam – or rather parts of the Islamic tradition - becomes interesting to Pamuk, who uses themes, metaphors and narrative structures especially from the Sufi-literature. Not only do these components present parts of a forgotten, but very rich, part of the Turkish culture, but the Sufi vocabulary and pictures are also useful vehicles to express the fluid and immaterial way of perceiving cultural as well as personal identities.

Inge Liengaard
Cand.mag.
Høegh-Guldbergs Gade 69 A, st.
8000 Århus C