

Med leseren som vitne

Kulturell identitet og dokumentariske grep

i Anja Breiens *Kaniaw* (2006)

Hanne Løberg

Masteravhandling i nordisk litteratur

Institutt for nordistikk og litteraturvitenskap

NTNU

Høsten 2011

Forord

Takk til veileder Sarah Paulson: Det er fabelaktig å ha en veileder som man kan stole på, både når det gjelder den faglige og ikke-faglige rettleidingen. Du har vært god til både å lytte og til å svare. Takk til Anja Breien og Per Hjorth for imøtekommenhet og for at jeg fikk gjengi de vakre bildene. Takk til medstudenter: De kaffepausene var nødvendige, dere! Jeg forglemmer dere ei. Takk til familie og venner. Det finnes ikke nok superlativer for dere.

Innholdsfortegnelse

Forord	3
Introduksjon	7
Den heterogene teksten som virkelighetseffekt	11
Å skape seg selv: <i>Kaniaw</i> og identitetsproblematikk.....	16
Kulturell identitet som konfliktkilde	17
Relasjonenes betydning: En begrensning av individets frihet?	21
Den konstruktivistiske prosessen: frihet og utrygghet	27
Den episke ursituasjonen i <i>Kaniaw</i>: fortellere og vitner	32
Dokumentargrep i <i>Kaniaw</i> : mellom fakta og fiksjon	35
Jeg-fortelleren, et troverdighetsskapende og dokumentarisk grep	40
<i>Kaniaw</i> som en argumenterende fortelling	43
Fotografiene i <i>Kaniaw</i>.....	46
Den skriftlærdes vitnemål: "Halabja"	48
Fotografiets nærhet til referenten – fenomenologisk forstått.....	51
Fotografiet som formidler av den stemmeløses stemme	56
Fotografiets plassering i boka, - "relasjonenes" betydning	58
<i>Kaniaw</i> - en potensiell forbrytelse	65
Litteratur	70
Sammendrag	72

Introduksjon

Anja Breien er i Norge mest kjent som regissør av filmer som *Hustruer*-triologien (1975, 1985 og 1996), *Arven* (1979) og *Forfølgelsen* (1981). Hun har mottatt Amandaprisen og hedersbevisning ved filmfestivalen i Venezia i tillegg til en rekke andre priser. Med boka *Kaniaw* (2006) blir hun også forfatter. Boka sjangerbestemmes i en undertittel som "en bildefortelling" (Breien 2006:3), en betegnelse som viser til de mange fotografiene som er inkludert i fortellingen. Breien viderefører det visuelle uttrykket hun opprinnelig er kjent for, i den litterære produksjonen sin. Resultatet er en heterogen fortelling.

I anmeldelsene som finnes, blir *Kaniaw* omtalt som en sjangerblanding. Inger Bentzrud anmeldte boka for Dagbladet og kalte anmeldelsen "Mellom film og roman" og skrev: "Her er et ekte filmtrick; å presentere en film uten levende bilder." (Bentzrud 2006). Hun framhever fortellerens bruk av voiceover og filmens dramaturgi med raske skift mellom korte sekvenser. I et intervju med Aftenposten forteller Breien selv om arbeidet med boka, og om hvordan hun først etter en stund avgjorde at ideen skulle bli en bok og ikke en film:

Breien forteller at arbeidet med boka har foregått i to omganger. Det var først i andre runde at hun var helt sikker på at det skulle bli en bok – riktignok etter å ha sendt teksten til forskjellige venner og spurt dem "Er dette en bok, eller er jeg blitt gal?". Hvorfor ble det ikke film av historien om *Kaniaw*?-Tja [sic!]. Film kan det vel bli. Jeg pleier å si at jeg kjenner hun som sitter på rettighetene, smiler Breien. (Eik 2006)

Per Haddal antyder i sin anmeldelse av boka i Aftenposten at grunnen til at boka ikke ble film, grunner i mangel på økonomisk støtte: "Dette er blitt en eggende blanding av spillefilm, dokumentar og roman som vi bedrøvelig nok aldri får se på lerret eller skjerm, hvis ingen tar seg sammen" (Haddal 2006).

Virkemidlene som brukes i *Kaniaw*, er hentet fra (minst) to forskjellige tradisjoner, romansjangeren og ulike dokumentarsjangrer. Leseren får aldri et klart svar på hva som er fakta og hva som er fiksjon. Alle fotografiene er tatt i Kurdistan, og skildrer først og fremst steder. By, land, landskap og boligstrøk er avbildet, og viser hverdagsliv, fest, bygater og ruiner. Teksten gir leseren mange saksopplysninger om det krigsherjede landet, og til sammen gir ord og bilde et inntrykk av å skulle opplyse og formidle fakta. Jeg-fortelleren kommenterer til stadighet metoden sin, som om hun er en dokumentarskaper som må beskytte sine kilder og snakke for en annen. Samtidig

formidles en kjærlighetsintrige, og flere motiver i boka kan tolkes som symboler. Dette gir et inntrykk av at fortellingen er komponert og fiksjon.

Sammenblandingen av medier, sjangrer og virkemidler i *Kaniaw* gjorde meg nysgjerrig, og er bakgrunnen for at jeg ønsket å undersøke boka grundigere. På hvilken måte forteller fotografiene i *Kaniaw*? Hvilken funksjon har de? Hva slags funksjon har sammensettingen av de to uttrykksformene ord og bilde? Og hva slags funksjon har sammenblandingen av virkemidler man forbinder med henholdsvis fakta og fiksjon? Slike spørsmål gjorde det naturlig for meg å knytte arbeidet med masteroppgaven til et pågående prosjekt ved NTNU, *Transkulturell estetikk*, et prosjekt som ser nærmere på grenseoverskridelser i samtidslitteratur, og hvordan mediekultur påvirker litterære tekster.

Det mest iøynefallende virkemiddelet i *Kaniaw* er en visualitet i skrift og bilde. Den kommer til uttrykk gjennom de mange fotografiene boka inneholder, men også gjennom skriftoppsettet og de mange "blanke" eller tomme rommene teksten består av. For eksempel er venstre bokside forbeholdt illustrasjoner. Det er imidlertid ikke fotografier på alle venstresidene, og da står arkene tomme, blanke og hvite, og uten skrift.



Figur 1 "Det røde huset" (Breien 2006:102)¹

DET RØDE Huset

Det Røde Huset står midt i sentrum av Suleimania, og var Det Irakiske Sikkerhetspolitets interneringsleir inntil opprøret i 91. De kjørte henne hit. Hun ville det også. Ville se.

Her er tomt.
Hun går rundt i disse halvt raserte bygningene der veggene bærer merker etter kuler.
Sikkerhetspolitets kuler? Opprørets kuler?
Følelsen av fangeleir er påtrengende. Hun tar et enkelt bilde, så lar hun være. Går til en døråpning for å få luft.

Solen skinner nådeløst ned på plassen, sanden, og muren rundt.
Her ble folk tauet inn i hundrevis og meiet ned, hun vet det.

Et overtak på pæler: Gresset er grønt i skyggen. Her kan soldatene ha stått. I skyggen.
Hun myser ... som om hun ser inn i et minne ... eller noe hun har hørt fortalt.

--

Faren sitter her, på huk på bakken, på grusen, i solen, blant andre fanger. Han har et par skitne lakner foran seg – og en geværmunning mot tinningen.
Dette er Saddams soldater.
Faren har fått ordre om å klippe opp laknene i meterlange remser.

En rad unge menn står oppstilt. En etter en får de remsene bundet for øynene. Da den siste blir bundet for, ser han på far, og nå skriker faren.

Far!!! hylter gutten, FAR!

Soldatene beordres til å legge an.
Faren vender seg bort, men tvinges igjen til å se.
Soldaten dytter til hodet hans med geværmunningen. Han skal se.

103

Figur 2 Teksten på høyre bokside, overfor siden med fotografiet: "Det røde huset" (Breien 2006:103).

¹ Alle titlene på bildene er hentet fra side 235 i *Kaniaw*, der fotografiene i boka er listet opp med sidetall og navn.

Høyre bokside er forbeholdt skrift, men oppsettet er nokså utradisjonelt, med mange avsnitt og hyppige linjeskift. Ofte kan en kort setning stå alene, med ei blank linje både før og etter seg. Flere steder kan to eller flere linjer stå helt tomme før et nytt avsnitt starter. Resultatet er et "luftig" uttrykk, der blikket får hvile ofte. Man kan flere steder snakke om at fragmenter eller biter er satt sammen. Oppsettet tydeliggjør de mange nivåskiftene i boka. Fortellingen beveger seg stadig mellom et ekstradiegetisk, et diegetisk og et intradiegetisk nivå. Disse bruddene gjenspeiles visuelt i teksten, uten at det alltid er samsvar mellom hopp i nivå og store linjeskift.

På det ekstradiegetiske nivået i fortellingen møter vi en middelaldrende, kvinnelig, norsk filmregissør på reise i Damaskus. På markedet i byen kommer hun tilfeldigvis i snakk med en annen norsk kvinne, Maria. Maria åpner seg etter hvert for filmregissøren, og sier hun "har" en historie som hun på forhånd har bestemt seg for å fortelle til en fremmed person hun ikke kommer til å møte igjen. Filmregissøren, som også er jeg-fortelleren, blir denne fremmede personen Maria kan fortelle til. Jeg-fortelleren bestemmer seg i sin tur for å fortelle Marias historie videre, i form av bildefortellingen *Kaniaw*, boka som leseren holder i hånda.

Hovedintrigen i boka foregår på det diegetiske nivået, og handler om den norsk-kurdiske jenta Kaniaw. Hun er forlovet med en mann i Kurdistan som hun aldri har møtt. Samtidig er hun i et hemmelig forhold med en norsk mann. Hun ønsker på en mest mulig redelig og skånsom måte å frigjøre seg fra forlovelsen og familiens forventninger om at hun skal videreføre den kurdiske slekten og tradisjonen. Hun bestemmer seg for å reise til Kurdistan og konfrontere sin forlovede. Med falsk, vestlig identitet kan hun reise fritt i opprinnelseslandet, og vi følger henne i møtet med et land og en kultur som på samme tid er både kjent og fremmed. Hun lykkes i å oppspore forloveden, avslører den sanne identiteten sin, og forlovelsen brytes. Etter hvert avsløres det at Maria og Kaniaw er en og samme person.

For å kunne reise fritt i sitt gamle hjemland utgir Kaniaw seg for å være journalist fra Norge. Menneskene hun møter, er ivrige etter å fortelle henne om sitt liv og sine opplevelser, slik at vesten kan få øynene opp for kurdernes vanskelige situasjon. Hun får ta del i mange begivenheter, for eksempel bryllup, begravelse og minerydding. Disse møtene og fortellingene danner et eget nivå i boka, et intradiegetisk nivå.

Bokas avslutning er på det ekstradiegetiske nivået. Vi får høre hvordan jeg-fortelleren oppsøker og får kontakt både med Kaniaws beste venninne og kjæresten

Dag, som tilsynelatende bor alene. Her får jeg-personen vite at både Dag og Kaniaw har blitt truet og forfulgt av hennes familie, og at Kaniaw lever i dekning. Bokas avslutning er åpen, vi får ikke vite hvordan Kaniaw lever, og hvordan det går mellom henne og Dag, og mellom henne og familien.

I tillegg til å være hovedpersonen i rammefortellingen kommenterer jeg-fortelleren sin egen fortellerteknikk og kildebruk gjennom hele boka. Hun har tilgang til Kaniaws dagbok, reisedokumenter, en APS-film med bilder fra reisen, samt til sine egne notater og erindringer fra møtet i Damaskus. Hun er nøye med hele tiden å opplyse om hvor hun har hentet informasjonen fra. Slik blir fortellerens rolle og arbeid et eget motiv på det ekstradiegetiske nivået. Dette metanivået vies nokså stor plass.

Boka problematiserer på alle nivåene det å skulle snakke og fortelle for noen andre. Kaniaws far mislykkes i å skulle snakke for datteren. Jeg-fortelleren strever med å fortelle Kaniaws historie. Temaet gjenspeiles også i bokas form der virkemidler hentet fra dokumentarsjangeren blir viktig for å gi jeg-fortelleren autoritet og troverdighet nok til å kunne begrunne at hun snakker for noen andre. Uklarheten i forholdet til fakta og fiksjon kan knyttes til dette. Jo lengre vekk fra selve kilden man kommer, jo vanskeligere er det å vite hva som er fakta, og hva som er fiksjon i en historie. Slik er det også her.

Når jeg- fortelleren i *Kaniaw* forteller at hun er en middelaldrende, kvinnelig filmregissør, er det derfor nærliggende for en norsk leser å koble historisk forfatter sammen med forteller i boka. Jeg skal i min oppgave ikke ukritisk anta eller godta dette, men påpeke at det for leseren sender et signal om at fortellingen kan være "sann" i den forstand at den tar utgangspunkt i den utenomtekstlige virkeligheten. Organisasjoner som "Det norske råd for kurdernes rettigheter" og "Fokus, Forum for Women and Development" omtaler boka på sine internettsider hvor politiske og dagsaktuelle temaer vektlegges. Her omtales ikke bokas sjangerblanding. I en slik kontekst framheves bokas dokumentariske sider, samt at fortellingen framstilles som realistisk og som et plausibelt eksempel på noe som kunne ha skjedd i den historiske virkeligheten.

Den heterogene teksten som virkelighetseffekt

Kaniaw blir omtalt som et eksempel på ny, norsk, kosmopolitisk litteratur i artikkelen "Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur" av litteraturviteren Per Thomas Andersen. Her oppsummerer Andersen *Kaniaw* på denne måten, "Boken handler om kulturmøter og kulturkonflikter, om å kommunisere på tvers av

generasjoner og kulturer – og om å kommunisere de nye kulturfortellingene i et nytt kunstnerisk språk” (Andersen 2008:18).

Den nyskapende formen er knyttet til bokas heterogenitet som kan sies å være en del av en trend, en tidstypisk kvalitet ved kunst, noe flere teoretikere har påpekt, blant annet Eivind Røssaak, som i sin bok *Selviakttakelse* skriver:

Kunsten og kunstteoriene har blitt urene. Dette er en av de mest fruktbare og påtakelige konsekvensene av postmodernismen. Kunsten har inkorporert ikke-kunst på en måte som ble sett på som upassende tidligere [...]. [...] Kunsten har blitt repolitisert, og offentligheten har blitt et potensielt estetisk objekt. (Røssaak 2005:11)

I *Kaniaw* framkommer den ”ikke-kunstlige” argumentasjonen ved at dokumentariske virkemidler blandes inn i fiksjonsteksten.

I min undersøkelse har jeg valgt å vektlegge identitets-tematikken, fortellermotivet, dokumentarvirkemidler og fotografiene. Det er dermed mange mulige perspektiver som er valgt bort. Jeg kunne i større grad vektlagt feministiske og postkolonialistiske perspektiver, og jeg kunne også undersøkt tekstfragmenter som skiller seg ut, og som vanligvis forbindes med andre sjangre enn fiksjonstekster, slik som sms-er og kart. Min begrunnelse for å vektlegge fotografiet, er at det er et framtreddende og gjennomgående element. Allerede på tittelsidene lanseres forståelsen av boka som en bildefortelling, det vil si en kombinasjon av ord og bilde. Virkemidlene hentet fra ulike dokumentarsjangrer er, slik jeg vil vise, avgjørende for at det sosiopolitiske budskapet om individets rett til frihet skal nå fram. Gjennom dokumentariske grep blir leseren et vitne.

Formålet med denne avhandlingen er derfor å undersøke hvordan det grenseoverskridende formspråket skaper en virkelighetseffekt i fiksjonsteksten, og slik aktualiserer fortellingens tematikk for leseren. Å jobbe for å gi et dokumentarisk, plausibelt og realistisk bilde av kulturmøter og et representativt menneskes utfordringer knyttet til dette, samtidig som man eksperimenterer og setter formen i fokus, kan virke som uforenelige motsetninger. I en tekst der innholdet er hovedfokus, kan hensikten være å skape en umiddelbar følelse og opplevelse hos leseren av noe ekte og noe en kan identifisere seg med. I en tekst med fokus på form derimot, framheves tegnene og at fortellingen er en konstruksjon, noe kunstig og formidlet.

Det er dette Jay David Bolter og Richard Grusin snakker om når de bruker begrepene ”immediacy” og ”hypermediacy” (Bolter 2000:19). ”Immediacy” betegner et ønske avsenderen av budskapet har om at mediet skal være usynlig, og at innholdet skal

oppleves realistisk, autentisk og umiddelbart, nærmest som noe selvopplevd for leseren eller tilskueren (Bolter 2000:11). "Hypermediacy" betegner det motsatte, nemlig oppmerksomhet på mediet, på tegnet (Bolter 2000:12). Bolter og Grusin befatter seg med visuelle medier, som tv, film og foto. Jeg mener betegnelsene også kan brukes om litteratur, da som betegnelser på hvordan henholdsvis realistisk litteratur og metaromaner fungerer.

Bolter og Grusin hevder at all remediering, det å bruke gamle medier på nye måter, er et ønske om å skape et uttrykk og en opplevelse hos mottakeren som er mer autentisk enn det eksisterende formspråket, det vil si et ønske om "immediacy" (Bolter 2000:19). Ved å benytte en utradisjonell form, skapes det imidlertid et uttrykk som er nytt for mottakeren, og som derfor vil bli lagt merke til, for eksempel slik som når fotografier eller filmvirkemidler inkluderes i en roman. Oppmerksomheten vil rettes mot konstruksjonen, mot tegnet og mot innholdet som noe formidlet, det vil si "hypermediacy" (Bolter 2000:19). Selv om formålet med sjangereksperimenteringen eller remedieringen i følge Bolter og Grusin er umiddelbarhet og autentisitet, vil man paradoksalt nok samtidig rette oppmerksomheten på det formidlede og konstruerte ved verket. Imidlertid er jo form og tegn også noe "ekte", noe autentisk som finnes i verden. Slik kan man også si at "hypermediacy" er et ønske om "ekthet", der det ekte med teksten blir formen i seg selv. Dette vil etter mitt syn kunne sammenlignes med metaperspektivet. Bolter og Grusin understreker at "ektheten" de snakker om, må forstås i fenomenologisk forstand, ikke metafysisk forstand. Det viktige er opplevelsen leseren har (Bolter 2000:53).

I *Kaniaw* blandes media og sjangrer som konnoterer ulik grad av tilknytning til den utenomtekstlige virkeligheten. Dette er ikke noe nytt grep, kanskje har det alltid eksistert, men man finner i hvert fall en parallell i dokumentarromanen, som oppstod i USA på 60-tallet. I sin bok *Fact & Fiction* fra 1977 tar litteraturviteren John Hollowell for seg "nonfiction"-romanen. Han argumenterer for at den i samtiden nye formen for litteratur, var et svar på samtidens forandringer, der den tradisjonelle fiksjonsformen stod i fare for å virke irrelevant (Hollowell 1977:10). I stedet for å finne opp et plot, karakterer og å skrive som en allvitende forteller, bruker forfatterne virkelige hendelser, personer og skriver som en jeg-person, et subjekt, med begrenset informasjon om andre, men med fullstendig tilgang til den personlige erfarte opplevelsen og synsvinkelen. Fortelleren blir dermed et slags vitne (Hollowell 1977:15-16). "Nonfiction"-romanen

blander sjangre, som romanen, bekjennelsen, selvbiografien og journalist-reportasjen, og var en løsning på et problem der oppdiktede historier kunne føles irrelevante i en verden full av katastrofer (Hollowell 1977:15-16). Alle disse karakteristikene mener jeg kan passe på *Kaniaw*. Som en 60- og 70-tallsroman er boka politisk, med utenomtekstlige referanser, og med et ønske om å sette dagsorden. For å gjøre dette, inkluderes sjangre som konnoterer sakprosa, fakta og objektivitet, og dette formidles gjennom et subjekt som selv har opplevd saken og vært et vitne.

”Nonfiction”-romanen har et tvetydig forhold til fakta og fiksjon, og dette uavklarte forholdet til den utenomtekstlige virkeligheten er tema for Arne Melberg i hans bok: *Selvskrevet* (2007). Her argumenterer han for at man i stedet for å snakke om et ”enten-eller” i forholdet mellom fakta og fiksjon, kan, eller bør man snakke om et ”både-og” (Melberg 2007:9). Melberg tar for seg selvframstilling i litteraturen, og det er i undersøkelsen av denne sjangeren, eller litterære strategien, som han kaller det, at han velger denne både-og-løsningen. Imidlertid kan det være noe å hente fra denne tankegangen i møtet med andre litterære strategier, eksempelvis den type fortelling som *Kanaw* er. Det er ikke nødvendigvis mest fruktbart å se på en tekst som ”ren” og som bare fiksjon eller bare fakta. Som Melberg skriver: ”Selvframstillingen ligner eksempelvis reisefortellingen og den fortellende journalistikken og historieskrivingen: Den er *både* litterær *og* saklig virkelighetsbeskrivelse. Den nøyer seg ikke med fiksjon, eller den tyr til fiksjon av virkelighetsbeskrivende hensyn” (Melberg 2007:9).

Melberg bruker verkene til forfatteren W. G. Sebald som et eksempel på hvordan man kan lese litteratur som både fakta og fiksjon. Han skriver om boka *Die Ausgewanderten* (*De utvandrede*) at:

Formen må kalles dokumentarisk: intervjuer, dagbokutdrag, brev, reiser, etterforskninger, alt sammen i en tekst som interfolieres av svarthvite fotografier. Resultatet framstår som troverdige rekonstruksjoner, men likevel ikke som replikasjoner av det som faktisk en gang var. (Melberg 2007:83).

Dette er en beskrivelse som også kunne ha vært skrevet om *Kaniaw*, og på samme måte som i *De utvandrede*, kan leseren oppfatte boka som en troverdig rekonstruksjon, det vil si: historien som noe konstruert og komponert, ikke kopiert. Konsekvensen av dette formgrepet er i følge Melberg at leseren retter oppmerksomheten sin mot fortellingen som noe fortalt, mot et metanivå, og mot en forfatter som en som ønsker å ”ekspandere skrivningens muligheter” gjennom å innføre et *både-og* i forholdet til fakta-fiksjon

(Melberg 2007:161). Melberg viser hvordan denne typen blanding mellom litterære strategier ikke er noe nytt, han har eksempler på hvordan forfattere som Montaigne og Roussau benytter seg av denne formen (Melberg 2007:21). Samtidig viser han også hvordan fenomenet er typisk for 2000-tallets forfattere (Melberg 2007:151). Både-og-holdningen til fakta og fiksjon danner et bakteppe for den følgende undersøkelsen av *Kaniaw*.

Avhandlingen har tre hovedkapitler. Det første kapitlet forholder seg til det diegetiske nivået og tematikken i *Kaniaw*. Synet på kulturell identitet drøftes i dette kapitlet ved hjelp av sosialantropologer som Zygmunt Bauman og Jonathan Friedman. Undersøkelsen legger et grunnlag for studiet av narrasjonen, hvordan tekst og ord forteller, i kapittel to. Her er teori om ulike dokumentarsjangre relevant, blant annet blir John Ellis' perspektiver på leserens eller vitnets rolle lagt vekt på, og Bill Nichols' teorier omkring dokumentarers formspråk. Avhandlingens tredje kapittel retter oppmerksomheten mot fotografiene. Innsiktene til blant andre Roland Barthes og Susan Sontag står sentralt, i tillegg til at Ellis' og Nichols' perspektiver fortsatt er relevante. Avslutningskapitlet søker å oppsummere undersøkelsen av *Kaniaw*, samt antyde en helhetlig tolkning av hvordan tematikk, tekst og fotografi virker sammen, skaper virkelighetseffekt og gjør leseren til vitne.

Å skape seg selv: *Kaniaw* og identitetsproblematikk

Det diegetiske nivået i *Kaniaw* skildrer kjærlighetsintrigen mellom Kaniaw, den norske kjæresten Dag, og faren. Kaniaw er protagonisten som må løse et problem eller en konflikt. Hun har kommet til et punkt i livet der hun ikke lenger kan leve i et både-og-forhold til sin kurdiske og sin norske identitet. Valget av livspartner tvinger henne til å velge mellom Noazad, familien og det kurdiske, og Dag og det norske. I et forsøk på å slippe dette valget og å unngå enten-eller-situasjonen, legger hun ut på en reise til Kurdistan. Målet er å fortsatt kunne ha et godt forhold til familien og det kurdiske samfunnet, samtidig som hun lever et liv med Dag. I et krigsrammet Kurdistan er det ikke bare enkelt å bevege seg fra sted til sted, og enda vanskeligere er det når Kaniaw ikke kan vite sikkert hvor Noazad, forloveden, befinner seg. Denne letingen, og ferden fram til målet, driver historien fram til en spenningstopp, at Kaniaw forteller hvem hun er til Noazad, og avslører at hun ikke vil og kan gifte seg med ham. På dette tidspunktet er hun ute i ødemarka, bare sammen med ham, og han har et våpen. Han velger å fyre av et skudd i luften, og går fra henne ute i det øde landskapet.

Høydepunktet, og det som også kan sies å være vendepunktet, kommer når Kaniaw er tilbake i Norge igjen, og skal fortelle faren om situasjonen og hva hun har gjort. Fram til dette tidspunktet kan leseren fortsatt forestille seg at ting kan få en lykkelig utgang, at faren kan forstå, og at han kan klare å sette tradisjonen til side for å imøtekomme datteren. Krangelen mellom far og datter ender med at faren truer henne på livet. Kaniaw tvinges etter dette til å gå under jorda, fordi hun sett fra familiens perspektiv har sveket. Fordi Dag kan skades, og de lettere kan oppspores når de er to, får ikke de unge, elskende hverandre. Kaniaw ender opp med å miste kontakten med familien, og muligheten til å kunne være sammen med Dag. Hun går fra å leve et dobbeltliv til å leve i skjul.

Boka er slik en ulykkelig kjærlighetshistorie. Som i så mange andre kjærlighetshistorier er det familien og normene i samfunnet som hindrer det elskende paret i å få hverandre. Den elskende tar ikke fysisk sitt eget liv, som i andre tragedier, men Kaniaw må like fullt oppgi å være til. Når hun kommer hjem og forteller familien

om sitt forhold til Dag, reagerer faren med å si²: "Du er ikke lenger min datter. Jeg har sagt det: jeg vil ikke se deg for mine øyne igjen. Ser jeg deg her igjen, skal jeg drepe deg" (Breien 2006:219). Faren "myrder" sin egen datter, eller hun tar sosialt selvmord ved å handle som hun gjør.

Gjennom å drøfte ulike teorier knyttet til kulturell identitet, vil jeg forsøke å komme nærmere en forståelse av tematikk og formål i *Kaniaw*. For hvilke mekanismer kan ligge bak en fars trusler om å drepe sin datter? Og hva får en ung jente til å risikere livet på en reise til det landet familien hennes tidligere har flyktet fra?

Kulturell identitet som konfliktkilde

Et hovedtema i *Kaniaw* er kulturell identitet. Identitetsbegrepet har mange definisjoner og kan bety flere, delvis overlappende, delvis motstridende ting. Ulike forståelser vektlegger i ulik grad menneskets mulighet til selv å kunne påvirke egen identitet, muligheten man har til å forandre seg over tid, og i hvilken grad identitet er relasjonelt betinget og lært. Man kan på den ene siden snakke om en essensialistisk forståelse av kulturell identitet, og på den andre siden en konstruktivistisk forståelse av det samme begrepet. Der essensialisten mener identitet er en stabil, statisk og uforanderlig størrelse, vil konstruktivisten forstå identitet som noe som stadig er i en prosess, noe som forandrer seg over tid, og som man selv kan påvirke.

Den amerikanske antropologen Jonathan Friedman presenterer og systematiserer menneskers ulike forståelser av kulturell identitet i sin bok *Cultural Identity and Global Process* (1994). Friedman deler identitetsforståelsene inn i fire kategorier, som i ulik grad vektlegger individets egen selvbestemmelsesrett og mulighet til selv å utforme identiteten. De ulike kategoriene kaller han "Race", "Western (modern) ethnicity", "Traditional ethnicity" og "Lifestyle" (Friedman 1994:29-30). "Race" eller rase, betegner en forståelse der kulturell identitet er noe biologisk og statisk. Her har alle medlemmer av gruppen en type gitte egenskaper: "They do what they do because they are what they are. The key term here is essentialism" (Friedman 1994:73). I motsatt ende av skalaen finner man "Lifestyle", eller livsstil, der kulturell identitet forstås som noe selvvalgt, og ikke engang nødvendigvis tradisjonsbundet. I denne

² Sitatene hentet fra *Kaniaw* er av plasshensyn ikke gjengitt med linjeskift og blanke linjer. På det diegetiske nivået i boka står teksten i kursiv, og i sitatene i oppgaven er dette gjengitt.

kategorien forstår man identitet som noe individet konstruerer. Mellom disse to ytterpunktene finner vi "vestlig, moderne etnisitet", der man forstår kulturell identitet som en arv eller et opphav, men samtidig som noe som må læres, og ikke er medfødt. "Tradisjonell etnisitet" betegner en type forståelse tett knyttet opp mot utøvelse og praksis. Den finnes ofte i stammesamfunn. Den kulturelle identiteten er her ikke medfødt, men man står heller ikke fritt til å velge. En person som flytter seg geografisk, til en ny sosial gruppe, vil tilpasse seg den nye gruppens utøvelse og praksis, og dermed skifte kulturell identitet. Uansett hvilken av disse kategoriene man hører til, vil forståelsen av identitet påvirke hvordan dette mennesket lever og tar beslutninger, slik andre typer livssyn også gjør det.

Den norske litteraturviteren Jørgen Magnus Sejersted systematiserer i sin artikkel "Norsk migrasjonslitteratur" (2003) ulike identitets- og verdisyn på en litt annen, men samtidig sammenfallende måte som Friedman. Han framstiller konstruktivismen og essensialismen som to motpoler i en identitetsakse (Sejersted 2003:89). Han forklarer forskjellen på de to posisjoneringene på denne måten: "om det ligg faste historiske, geografiske, genetiske eller kulturelle føresetnader som ein ikkje kan frigjere seg frå, eller om identitet meir er eit spørsmål om posisjonering enn om essens" (Sejersted 2003:90). Som hos Friedman er det individets mulighet til selv å foreta valg som er kriteriet for inndelingen. Sammenligner man Friedmans og Sejersteds inndelinger, vil man i rasekategorien forstå kulturell identitet som noe essensielt, mens man i livsstilkategorien vil forstå identitet som noe konstruktivistisk. Styrken ved Friedmans kategorisering er at den gir navn til mellomposisjonen vestlig, moderne etnisitet. Sejersteds inndeling i motpoler kan lett oppfattes som at posisjonene er dikotomier. I praksis vil derimot en person kunne ha en blanding av essensialisme og konstruktivisme, eller et ukonsekvent syn på kulturell identitet. Han eller hun vil kunne befinne seg hvor som helst, og flere steder på en gang, på aksene mellom de to polene.

Sejersted mener konflikten mellom disse to ståstedene er et tema i all migrasjonslitteratur³, og at ulike romankarakterer ofte blir representanter for ulike

³ Sejersted definerer migrasjonslitteratur som: "ein tematisk definisjon av litteratur (her skjønnlitteratur) som omhandlar og tematiserer den kulturelle problematikken som oppstår når eit individ eller ei gruppe frå eitt kulturelt område kjem i (varig) kontakt med ein annan, og i utgangspunktet framand, kultur. Dette til forskjell fra til dømes 'innvandrarlitteratur' som tar utgangspunkt i at forfattaren har ei personleg immigranterfaring" (Sejersted 2003:80).

forståelser. Denne rollefordelingen er noe man til en viss grad finner i *Kaniaw*, selv om denne boka ikke er skrevet av en migrant. I boka framstilles far som en representant som heller mot den essensielle forståelsen, og datteren som en representant som heller mot den konstruktivistiske forståelsen. Deres ulike syn på kulturell identitet er bakgrunnen for konflikten. Datteren opplever at hun er både norsk og kurdisk fordi hun har bodd deler av livet i Norge, og dermed forandret seg fra før flukten i Kurdistan. Far framstilles som en som i større grad ønsker å rendyrke den kurdiske tradisjonen og identiteten, til tross for at han lever med en annen kultur rundt seg. Ønsket om å bevare det han oppfatter som kurdisk gjelder ikke bare for hans egen del, men han forventer også at Kaniaw lever og oppfatter seg selv på samme måte. Dette vil i praksis si at han forventer at hun bor hjemme til hun gifter seg, og at ektemannen blir den kurdiske mannen han har valgt ut for henne.

Kaniaw kan argumentene til foreldrene utenat: *"Nå kommer moren snart til å si at din bror giftet seg avtalt og kurdisk og se, han har et godt ekteskap! Og faren kommer til å si at vi er over 35 millioner kurdere i verden, vi har ingen egen stat, og hvis vi ikke holder sammen, hvis vi..."* (Breien 2006:31). Kaniaw har en annen oppfatning av hva det vil si å være kurdisk i Norge enn det faren har. Hun har en sterk formening om at hun skal kunne velge selv, og dermed oppstår det konflikt. For henne er det en reell mulighet å velge en etnisk norsk mann, og å velge å flytte for seg selv.

Forklarer man farens oppfatning ved hjelp av Friedmans inndeling, befinner han seg et sted mellom rasekategorien og kategorien for moderne, vestlig etnisitet. Det er tydelig at han har en forestilling som utelukker at man selv kan velge helt fritt hvilken kulturell identitet man har. For ham er Kaniaw kurdisk, og en del valg er dermed tatt for henne. Det er uklart i hvilken grad han representerer et syn der man ikke *kan* velge en annen identitet, eller der man ikke *bør* velge, som konsekvens av kurdernes politiske situasjon, og i solidaritet med dem som fortsatt lever i krig. Det kommer fram at han selv har trosset tradisjonen da han valgte en kamerats sønn og ikke brorens sønn som forlovede til Kaniaw: *"faren har allerede trosset tradisjonen, han har ikke lovet henne til sin brors sønn som tradisjonen var, men til sin beste venn, som han kjempet med i fjellene"* (Breien 2006:29). Samtidig er det uakseptabelt for ham at Kaniaw skal trosse tradisjonen og familiens ønsker. Slik representerer ikke faren en kategori eller en pol i Friedmans og Sejersteds system, men framstår som flersidig og ukonsekvent i sine oppfatninger. Selv om argumentene han bruker overfor Kaniaw formidler essensialisme,

viser praksisen hans at han erfarer at man har en viss valgfrihet. Det at han har brutt tradisjonen, viser at heller ikke i hans livsverden er alle ting gitt.

Den forståelsen av kulturell identitet som legges til grunn for denne oppgaven bygger på blant andre den polske sosiologen Zygmunt Baumans syn. Bauman argumenterer, som andre nyere teoretikere som arbeider med identitet⁴, for at en persons identitet er i utvikling gjennom hele livet. Den bør beskrives som en prosess, og er med andre ord konstruktivistisk. Farens flersidige og ikke-konsekvente handlinger eksemplifiserer det prosessuelle ved identiteter. Tradisjonsbruddet han tillot seg å gjøre i Kurdistan er ikke lenger et alternativ i Norge.

Det er i dag vanskelig å forstå identitet som essens, og skildringen av Kaniaws far viser at det kanskje heller ikke praktiseres som sådan. I Friedmans system kan livsstilkategorien sammenlignes med en konstruktivistisk forståelse, muligens heller også kategorien for vestlig, moderne etnisitet mot å se identitet som noe prosessuelt. I følge denne oppfatningen er identitet noe som kan forandre seg, og noe man utøver, heller enn noe man får utlevert ferdig formet. Den er avhengig av personens handlinger og beslutninger, og er ikke et knippe gitte egenskaper og oppfatninger. I sin bok *Identity* (2004) skriver Bauman:

One becomes aware that "belonging" and "identity" are not cut in rock, that they are eminently negotiable and revocable; and that one's own decisions, the steps one takes, the way one acts - and the determination to stick by all that - are crucial factors of both. (Bauman 2004:11)

Identitet er, forstått på denne måten, en gjenstand for forhandling og knyttet til utøvelse.

Samtidig som identitet i følge denne forståelsen er i stadig forandring, går ikke Bauman helt bort fra at man bærer med seg arven man fra barnsben er lært opp i. Det vil si: Man kan ikke til en hver tid og på alle felt velge helt fritt. Han beskriver hvordan migranter alltid vil måtte leve med to kulturer, alltid leve med det man har erfart som barn og i det andre landet. Man kan ikke velge bort erfaringer man har, eller fullstendig velge bort den kulturelle identiteten i landet man flyttet fra, om noen skulle være i en situasjon der de ønsker det. Bauman mener mennesker som lever som flyktninger eller i eksil til stadighet vil ha en følelse av å være delt, aldri helt på plass og ikke fullstendig hele noen steder.

'Identities' float in the air, some of one's own choice but others inflated and launched by those around, and one needs to be constantly on the alert to defend the first against the second; there is

⁴ Som for eksempel sosiologen Anthony Giddens.

a heightened likelihood of misunderstanding, and the outcome of the negotiation forever hangs in the balance. (Bauman 2004:13)

Til tross for at det i enkelte situasjoner ville være fordelaktig å kunne rendyrke den kulturelle identiteten som det nye hjemstedet har, er dette sjelden mulig, om ikke av andre grunner, så fordi man av omgivelsene blir oppfattet som annerledes. Det vil alltid være noe å forklare, unnskyldes, forhandle om, eller be om. Bauman skriver at det muligens finnes noen mennesker på toppen av det globale hierarkiet som kan velge relativt fritt, men for de aller fleste vil en kulturell arv som ikke er selvbestemt, være en del av deres kulturelle identitet.

Relasjonenes betydning: En begrensning av individets frihet?

At mennesket må leve med sin kulturelle arv, og ikke kan være fullstendig autonomt, kan forklares ved hjelp av den norske sosialantropologen Marianne Gullestads syn på identitet som relasjonelt betinget. Hun er enig med Baumanns forståelse av begrepet kulturell identitet, men hun vektlegger i større grad det relasjonelle ved identitetsskapingen, og at mennesker søker bekreftelse fra, og speiler seg i andre mennesker. I sin bok *Det norske sett med nye øyne* (2002) skriver hun at: "identiteter og selvfølelse ikke er noe en "har" en gang for alle, men noe som presenteres, diskuteres, forhandles, bekreftes – og avvises - i samvær med andre" (Gullestad 2002:64). Man blir som man omgås. Mennesker trenger tilbakemelding, og identiteten man skaper, er avhengig av den typen påvirkning man utsettes for. Gullestad skriver ordet identitet i flertall, for slik å påpeke at alle mennesker har flere sider, og er sammensatte. Hun beskriver hvordan den man ønsker å være, de foretrukne identitetene, ikke alltid blir bekreftet. Dette kan føles problematisk. Noen vil løse dette ved å oppsøke personer som har lignende "identitetspakke" som en selv. Andre vil søke bekreftelse på de ulike sidene ved seg selv i ulike grupper (Gullestad 2006:71-72).

Kaniaws far har hatt oppveksten og store deler av det voksne livet sitt i Kurdistan. Hans geografiske forflytning har påvirket identiteten hans, men ikke på samme måte som for Kaniaw. Hun har en forestilling om hvordan hun kan være både norsk og kurdisk. Hun har en dobbel identitet. For faren vil "norsk"-delen av Kaniaws identitet først og fremst knyttes til statsborgerskap, men Kaniaw knytter større deler av sitt levesett til det norske. Hun vil selv velge hvem hun skal gifte seg med, hun vil klare seg selv, og bo alene. Når faren forsøker å bortforklare Kaniaws ønske om selvstendighet

ved å skylde på påvirkning fra venner, svarer Kaniaw: *"Jeg vil flytte for meg selv fordi jeg selv har bestemt det"* (Breien 2006:29). Den norske delen av hennes identitet blir ikke bekreftet i relasjonen til faren.

På samme tid blir heller ikke farens identitet som patriark i en kurdisk familie bekreftet i relasjonen til datteren. I begynnelsen av boka avfeier han Kaniaws trang til selv å velge som et bagatellmessig resultat av dårlig påvirkning: Dette gjenspeiles i hans kommentar til Kaniaw etter hennes utspill om å få flytte hjemmefra: *"Han strekker seg over kjøkkenbordet, tar begge hendene hennes, ser henne rolig inn i øynene og påstår at hun har vært under uheldig innflytelse av venninnen Saja og hennes rørete familie"* (Breien 2006:29). Allerede her antydes likevel at farens essensialistiske ideer blir utfordret av en konstruktivistisk praksis. Han innrømmer i en viss forstand at kulturell identitet til en viss grad er foranderlig og ikke bare statisk. Hvis ikke, kunne ikke Kaniaw blitt påvirket av venninnen.

Kaniaws far sin kulturelle identitet blir etter hvert mer eksplisitt utfordret av datteren. Hans syn på seg selv som en kurdisk patriot blir angrepet når Kaniaw påpeker at han er en som flyttet vekk fra landet og kampen. I en krangel der konflikten mellom far og datter når sitt høydepunkt sier Kaniaw: *"- Det er slik... DEN SOM FLYKTER SVIKER!!! Faren svimler, moren tar seg for øynene"* (Breien 2006:221). Farens reaksjon på Kaniaws angrep tyder på at hun har truffet en nerve. Kurderne og Kaniaws families nasjonsfølelse har blitt styrket av det ytre presset de har blitt utsatt for. I Kurdistan blir folket undertrykt av omkringliggende nasjoner, og i Norge, eller i eksil, er det andre levemåter og verdier som truer med å påvirke og i noens øyne utvanne det kurdiske levesettet.

Bauman forklarer at idéen om en identitet blir styrket i møtet med annerledeshet: *"In other words, the thought of 'having an identity' will not occur to people as long as 'belonging' remains their fate, a condition with no alternative"* (Bauman 2004:11-12). Tilhørighet vil hele tiden defineres ut fra noe annet, eller "de andre", og på samme måte som enkeltmennesker, speile seg i andre og skape identitet i en relasjon. Det er først når det oppstår en slik relasjon, eller en kontrast og motsetning til noe annet at det blir tydelig at man tilhører en gruppe, og i Kaniaws far sitt tilfelle er denne gruppen kurderne.

Faren holder igjen, og verdsetter og dyrker det han forstår som det "rene" kurdiske. Det antydes at den kurdiske tradisjonen har blitt enda viktigere for ham etter

at han kom til Norge. Hans identitet som kurder har blitt forsterket fordi han ikke lenger er i sin opprinnelige hjemmesfære. Kanaw tenker og sier for eksempel: *"Hvorfor er faren slik, han var ikke slik da hun var liten... - Hva har skjedd med deg her i Norge, hvorfor henger du så fast i gamle tradisjoner, hvorfor, du som har sloss for uavhengighet og selvstendighet og ... og nå stopper du meg!"* (Breien 2006:221). Farens relasjoner har forandret seg, og består nå i stor del av nordmenn. Som Gullestad og Bauman forklarer, vil tilstedeværelsen av og samværet med hans nye landsmenn, påvirke den stadige identitetskapingen hans. Han har utviklet seg. Farens forståelse av identitet som essensielt og statisk står nok en gang i kontrast til hans utøving.

Friedman hevder personers etniske identitet kan knyttes til samme personers idé om hvordan resten av verden er strukturert: "[E]thnic identity is a matter of sacrificing the self to a greater social project" (Friedman 1994:245). Individet blir en liten del av et større og viktigere hele og enkeltpersoners frihet underordnes fellesskapets interesser. Faren kan være en eksemplifisering av en slik tankegang. Han har vært aktiv i krigen, og har ofret mye, blant annet en sønn, i kampen for et fritt Kurdistan. Han rev familien sin opp med roten og flyttet til et helt annet samfunn. Han har med andre ord investert mye i nasjonsdelen av sin identitet. Fra en slik posisjon finnes det mange argumenter for ikke å godta Kaniaws behov for valgfrihet. Å gi opp ideen om noe essensielt kurdisk vil gjøre alle ofrene hans mindre verdifulle. Det vil underbygge et individualistisk verdisyn heller enn det store, sosiale prosjektet. En person med en essensialistisk identitetsforståelse vil i følge Friedman oppfatte at han gjør hva han gjør fordi han er hvem han er. Kaniaws far sin oppførsel blir et eksempel på dette. Han *er* kurder, og han mener derfor det i en viss forstand er determinert hva han skal gjøre

Farens utøving av kulturell identitet synes også å være preget av at tradisjonen og de andre medlemmene av kulturen legger føringer for ham. Kaniaw lever i en verden der valgfrihet er et reelt alternativ. Denne valgfriheten kan synes ikke å eksistere, eller være begrenset for faren. Omgivelsenes sosiale sanksjonering vil gjøre det vanskelig å velge bort det kurdiske.. Selv kommenterer Kaniaw drapstruslene fra sin egen far på følgende måte:

Dag har nettopp sett hjelpeløst bort på henne og mumlet: Hvordan kan ... Og hun har fullført setningen: ... 'en far, som ihvertfall har elsket sin datter, ville drepe henne? Akkurat i det øyeblikket, de sekundene, er den kjærligheten borte. Er et annet sted. Presset vekk av slekten og klanen og tradisjonen. (Breien 2006:225).

Farens løfte til en død venn om å gifte bort sin datter til hans sønn har stor symbolbetydning. Noazad og hans familie vil få betydelig økt levestandard ved at Kaniaw, en fra vesten, kommer inn i familien. Slik vil ikke flukten fra Kurdistan føles så egoistisk som den synes å ha gjort for Kaniaws far. Når Kaniaw likevel gjør sine valg, blir farens tap kolossalt. Til tross for at han kjemper iherdig, ender han likevel opp med i en viss forstand å miste begge de store verdiene i sitt liv, familien og Kurdistan. Han fordømmer Kaniaw, og mister en datter. Han mister Kurdistan ved at de kurdiske tradisjonene ikke blir videreført (slik han mener de skal videreføres) til generasjonene etter ham.

For faren er ikke identitet et spørsmål om valg og forhandling på samme måte som det er for datteren. For Kaniaw finnes det ingen essens. Fordi Kaniaw lever både som norsk og kurdisk, kan hun sies å ha en dobbel identitet. Med begrepet dobbel identitet forstår jeg at Kaniaw aksepterer og internaliserer store deler av en vestlig væremåte når hun er "ute", mens hun forholder seg til den kurdiske når hun er "inne" og hjemme. For eksempel skildres det hvordan Kaniaw knytter skjørtet sitt opp under jakken når hun er ute, og lar plagget falle ned over buksa når hun nærmer seg hjemmet (Breien 2006:27). Hun er ikke enten kurdisk eller norsk, men både-og. Hennes mål om å få kunne fortsette og utøve sin doble identitet er bakgrunnen for reisen til Kurdistan. Hun vil leve i et norsk samboerskap med et godt forhold til sin kurdiske familie.

Samtidig framstilles Kaniaw i enkeltsituasjoner som bare kurdisk eller bare norsk. For eksempel kommenterer fortelleren: "Blir hun rørt, fordi hun et øyeblikk opplever det norske som noe trygt? Sin egen norskhet?" (Breien 2006:205). Og i en annen situasjon: "Dere vet ingen ting om oss. Vår historie. Vår kultur. Da hun sa dette, må hun ha oppfattet seg selv klart som kurdisk, ikke som norsk" (Breien 2006:207).

Kaniaw forholder seg til begge strategiene Gullestad mener mennesker med dobbel identitet kan velge mellom for å få bekreftelse. I venninnen Saja, som også er kurdisk innvandrer, får hun bekreftelse av en med samme "identitetspakke". I denne relasjonen kan man tenke seg at det er mulig å være begge deler på en gang, da Saja kjenner både Dag og Kaniaws far. Hun har samtidig et hjemmemiljø som først og fremst bekrefter den kurdiske delen av henne, og et "ute"-miljø som bekrefter den norske. Det kan synes som at Kaniaw som sin far ikke er konsekvent i sin praksis og utøvelse av den kulturelle identiteten. Hennes oppfatning av seg selv er avhengig av relasjonene, og er i stadig bevegelse.

Å velge den norske mannen som hun elsker, Dag, framfor den kurdiske forloveden Noazad er ikke så problematisk. Det vanskelige er valget mellom Dag og faren. Det framstår som et valg mellom den kurdiske og den norske siden ved henne selv, noe som er umulig. Hun er både norsk og kurdisk. Hun har et konstruktivistisk syn på identitetsskaping. Hun er ikke den samme som hun var da hun bodde i Kurdistan. Et nytt miljø, og tiden, har forandret henne.

Kaniaws "nye", doble identitet kommer som et resultat av flukten fra Kurdistan. I Norge får Kaniaw to kulturer å lære fra, speile seg i og leve i. Ikke bare lever Kaniaw i en samtid der valgmulighetene og alternativene er mange, enten man har dobbel identitet eller ikke. I tillegg til alt dette skal hun også balansere mellom to kulturelle identiteter. Hun utforsker stadig hvor langt, og på hvilken måte hun skal leve ut sin individualitet: Hvor langt kan hun gå seksuelt, hvor mange hvite løgner kan hun fortelle, hvor tungt skal hennes valg veie mot familiens, og først og fremst farens kjærlighet og livsoppfatning. For eksempel tenker hun om relasjonen til Dag og familien: "*Hun må kunne se foreldrene og broren i øynene og si: nei, jeg har ikke gitt meg til noen mann. Ingen*" (Breien2006:25).

Hun erfarer hele tiden at hun må velge, konstruere sin identitet og bestemme hvem og hvordan hun skal være. For Kaniaw er ikke det kurdiske og "de andre" dikotomier på samme måte som for faren, ettersom hun føler seg både kurdisk og norsk. Det gir ikke mening for henne å vektlegge den ene delen av identiteten i så stor grad han hun velger bort mannen hun elsker. Man kan tolke det dit hen at det er den norske delen av henne som er mest fremtredende når hun velger, fordi hun oppfatter at hun har et valg. Eller man kan si at hun har sin egen oppfatning hva det vil si å være kurdisk, der døtre har mer de skulle ha sagt enn det farens syn tillater.

Kaniaw har selv måtte lære seg å balansere de to parallelle identitetene sine, det vil si, hun har selv konstruert, og konstruerer fortsatt sitt selv og sin væremåte. Hun opplever at det er hun som må ta valg, og være et handlende subjekt. Hun har ingen holistiske strukturer som velger for henne, slik faren har det gjennom et tradisjonsrikt samfunnssystem. Der man kan anta at faren har et menneskesyn der fellesskapet, og framfor alt familien utgjør en viktig del, er Kaniaw mer opptatt av retten til selv å kunne definere hvordan hun skal være. Hennes norske relasjoner forteller henne at dette er et alternativ. Kaniaw siteres i boka etter at hun har betrodd og avslørt seg til hafezen i Kurdistan, og blitt minnet på om viktigheten av det kurdiske fellesskapet: "*Så sier hun på*

norsk da hun smetter ned trappen: -Og likevel er det min rett å velge mitt liv" (Breien 2006:185). Det synes som det er den norske delen av henne som snakker på norsk, og den delen av identiteten som veier tyngst i denne sammenhengen. Likevel har hun behov for bekreftelse fra kurdere. Hun har et sterkt behov for at Noazad skal forstå, og hun velger å risikere å bli avslørt for å betro seg til en hafez i Kurdistan. Siden hun er både kurdisk og norsk har hun behov for bekreftelse fra de kurdiske relasjonene også når hun foretar valg som forbindes med den norske kulturen.

Kaniaw har en forståelse av kulturell identitet som heller mot Friedmans livsstilkategori, og mot Sejersteds konstruktivisme-pol. Og hun håper og tror at faren også kan se dette, og forstå og respektere at hun selv bestemmer hvordan hun skal leve. I begynnelsen av boka, når hun presenterer ideen om å flytte for seg selv til familien, argumenterer faren for at hun må bli hjemme. Likevel kommer de til en slags enighet. I en samtale mellom dem sier faren: "*Kan du gjøre en anstrengelse for å forstå? - Jeg lover å gjøre den anstrengelsen hvis du vil godta at jeg gjør dette, gjør ting, på MIN måte. Hun klarer å si dette uten tårer i øynene. - Det er en avtale. Faren stryker henne over kinnet*"(Breien 2006:31). Etter hvert som handlingen utvikler seg, kommer det imidlertid fram at faren ikke mener at Kaniaw har det siste ordet i alle valg som angår hennes liv. For ham har tradisjonen tatt enkelte valg for henne, det vil si, hun skal ikke ha sex før ekteskapet, og han, som patriark, skal bestemme hvem hun skal gifte seg med.

Hun sier hun har snakket med Noazad. Og de er blitt enige, de skal ikke gifte seg, men kanskje han kommer hit. Nå løy hun litt, men likevel. - Jeg lovet deg å overveie ekteskapet nøye, og jeg vil ikke gifte meg med Noazad. Hun er rolig. Faren kaster igjen et blikk på bildet, der datteren står med lyst hår. Han er like rolig. Men ansiktet hans har lukket seg. Han svarer at hun må. (Breien 2006:217)

Kaniaws oppfatning av verden og kulturell identitet, der individet kan velge hvilken livsstil han eller hun vil ha, stemmer ikke overens med farens oppfatning av verden. I hvert fall stemmer det ikke overens med praksisen hans. Når Kaniaw velger å trosse ham, annullere forlovelsen med Noazad, og innrømme forholdet til Dag, nekter faren henne dette valget. Han truer med å drepe henne hvis han ser henne igjen: "*Så ser han henne rett i øynene og sier: -Du er ikke lenger min datter. Jeg har sagt det: jeg vil ikke se deg for mine øyne igjen. Ser jeg deg her igjen, skal jeg drepe deg*" (Breien 2006:219). Kaniaw tvinges til å forsvinne, til å gå under jorden. Så i en viss forstand kan man hevde at faren har rett, han har makt til å velge for henne. Ikke blant alternativene han ønsker, men han har makt til å tvinge henne bort.

Her settes perspektivet på kulturell identitet som relasjonelt i et nytt lys. Kaniaw er i en viss forstand norsk-kurdisk, men i praksis, fordi hun er truet på livet, må hun handle som en kurder og forsvinne fordi hun har hatt sex før ekteskapet. Relasjonen til faren og familien legger svært sterke retningslinjer for hvordan hun skal leve. Hvis faren hadde hatt et annet syn på kulturell identitet, ville relasjonen mellom han og datteren vært annerledes, og konflikten hadde vært ikke-eksisterende. Slik er *Kaniaw* et eksempel på at den abstrakte forståelsen av hva kulturell identitet er, avgjør hvordan virkeligheten blir. Sagt med andre ord: Hvordan vi definerer og lager fortellingen om oss selv, er med på å skape oss selv, ikke bare omvendt. I tillegg er andres fortellinger eller oppfatninger av oss avgjørende for hvem vi blir. Mennesket er ikke "absolutt fri", men avhengig av relasjonene sine.

Den konstruktivistiske prosessen: frihet og utrygghet

Identitetsskaping kan i følge Bauman forstås som en motsetning til frihet, og som et ønske om trygghet. I følge ham lever det moderne individet med et ønske om både frihet og trygghet, to størrelser som vanskelig kan forenes. Derfor er det moderne individet ambivalent. Bauman betegner motpolene i den flytende modernitetens ambivalens som "*freedom of choice*" og "*security offered by belonging*" (Bauman 2004:78). Vi er i vår samtid og vår del av verden ekstra opptatt av dette, på grunn av "flyten" vi lever med og i. Individets økonomiske uavhengighet, og mangelen på store, helhetlige systemer som religion eller klasse, gir stor grad av frihet. Identitet er en løsning på menneskets søken etter trygghet i et samfunn der selvet har stor valgfrihet. Å konstruere en identitet blir en måte å skape noe håndfast på, en ramme man kan forholde seg til. Denne rammen vil imidlertid i sin tur, som i en evig sirkel, true drømmen om frihet.

In our world of rampant "individualization", identities are mixed blessings. [...] In a liquid modern setting of life, identities are perhaps the most common, most acute, most troublesome incarnations of *ambivalence*. This is, I would argue, why they are firmly placed at the very heart of liquid modern individuals' attention and perched at the top of their life agendas. (Bauman 2004:32).

Å stadig måtte velge mellom frihet og trygghet gjør menneskene ambivalente, og identitetsspørsmålet får derfor stor oppmerksomhet.

Et av Baumans hovedpoeng i *Identity* er at muligheten til selv å kunne påvirke hvem man skal være, er en frihet mennesket lengter etter, men som samtidig gjør oss utrygge. Frihet krever at vi selv tar styring over livet, og selv tar ansvaret, også når ting

ikke går bra. Den krever at vi selv finner mening i den virkeligheten vi lever i. Bauman betegner epoken vi lever i som den flytende moderniteten. Muligheten mennesker har til å reise, både geografisk og klassemessig, til selv å velge utdanning og yrke, og en rask teknologisk utvikling, gjør at forandringer skjer i stor fart. Få eller ingen ting står stille, alt flyter, også mer metafysiske verdier. Slik har verden alltid vært, det spesielle med vår tid (i vår del av verden) er tempoet ting forandrer seg i.

Baumans syn på vår samtid og på identitet støttes av Friedman, som mener at stadig forandring er den permanente situasjonen i moderniteten: "Modernity is fundamentally the emergence of "alterity" as a permanent situation, where the self is never defined, where there are always other possibilities of identity and existence" (Friedman 1994:241). Friedman viser hvordan modernismen innebærer fravær av et strengt, helhetlig, kosmologisk system, der subjektet er integrert og avgrenset. Med modernismen kan hvem som helst bli hva som helst, og sosial mobilitet blir et viktig stikkord. Med Gullestads teori om individets avhengighet til relasjonene i minne, modifieres dette synet noe, men for Kaniaws far, som kommer fra landsbygda i Kurdistan, har antallet valgmuligheter steget betraktelig.

Friedman knytter foranderlighet sammen med en forventning om stadig forandring: "Alterity, in its turn, implies that the social self is neither natural, necessary, nor ascribed. Rather, it is achieved, developed, constructed. Alterity thus harbors a tendency to change, to "develop," it might be said" (Friedman 1994:241). Å leve i den vestlige, moderne verden betyr i følge dette synet at forandring sees på som naturlig, slik verden er bygd opp. Dette står i motsetning til, men er samtidig likt som Friedmans beskrivelse av essensialistens identitetsforståelse, der man gjør som man gjør fordi man er hvem man er. I begge tilfellene er individets forventning og forståelse av identiteten avgjørende for hvordan man handler. Imidlertid er det vanskelig å ha en essensialistisk forståelse av verden og identiteter i den vestlige verden i dag, der flertallet forventer og handler som om alt er i forandring.

Den flytende moderniteten krever at man må være innstilt på å takle endringer. Dette kan være vanskelig å forholde seg til hvis man skal ta avgjørelser som får konsekvenser lenge etter at beslutningen er tatt, for eksempel ved valg av utdanning og ektefelle. Siden alt endrer seg hele tiden, kan valgene man tar, være riktige og gode i handlingsøyeblikket, men bli gale og få konsekvenser man umulig kan forutse, på et

senere tidspunkt. Å ha noen prinsipper og verdier som kan oppfattes som allmengyldige og uforanderlige, en idé om en fast identitet, er en måte å takle ustabilitet på.

Kaniaw lever med friheten til selv å kunne være med på å konstruere hvem hun er, men med dette kommer også en innsikt om at verdier er relative. Hun erfarer og identifiserer seg med minst to verdisystem på en gang. Hun er innstilt på at ting kommer til å forandre seg, og at ting kan og bør utvikles. Derfor er det svært modig av henne å velge Dag. Siden alt er foranderlig, kan også hans eller hennes kjærlighet, deres forhold, endre seg. Det antydes at Kaniaw og Dag reflekterer og bekymrer seg over dette flere ganger, både i starten av romanen, da de på grunn av hennes overbevisning ikke kan ha sex, og når hun kommer hjem fra Kurdistan.

Hun stopper et øyeblikk for å summe seg, før hun triller trallen ut til møtet med Dag. Han har tre dager til eksamen. Er hun redd for at han ikke skal stå der? [...] Og etter omfavnelsen: Han ser henne inn i øynene. Et øyeblikk er det som han lurer: Hvem er hun nå?" (Breien 2006:209).

Kaniaws frihet til å foreta stadige forandringer går på bekostning av hennes og Dags trygghetsfølelse.

I *Kaniaw* kan eksemplifiseringen av ulike forståelser av identitetsbegrepet, som essensielt eller konstruktivistisk, overføres til et samfunnsnivå, og i forståelsen av nasjonsbegrepet. I følge Friedmans argumentasjon er å bygge identitet en måte å skape trygghet og stabilitet på i en utrygg verden, og dette kan knyttes til Homi Bhabhas syn på det å skrive og skape nasjoner. Som Friedman diskuterer Bhabha nasjon som en (mulig) del av en kulturell identitet. Nasjonsbegrepet har i tradisjonell historieskriving blitt framstilt som noe stabilt, evig og essensielt. Bhabhas poeng er imidlertid at også nasjonen er i bevegelse. Å snakke om , og dermed bygge en nasjon er en strategi. Han skriver:

The linear equivalence of event and idea that historicism proposes, most commonly signifies a people, a nation, or a national culture as an empirical sociological category or a holistic cultural entity. However, the narrative and psychological force that nationness brings to bear on cultural production and political projection is the effect of the ambivalence of the 'nation' as a narrative strategy (Bhabha 1994:140).

Nasjon er en historie som er laget og blir fortalt, den *er* ikke, men *blir*. En slik forståelse eller innrømmelse av hva nasjon er, vil imidlertid røkke ved den tryggheten og stabiliteten enkelte finner i ideen om en nasjon. Fra å forstås som en essensialistisk størrelse forstås nasjon som en konstruktivistisk og foranderlig størrelse. Og ikke minst blir nasjon en mangfoldig, flerstemmig, ikke-enhetlig størrelse.

Å endre på begrepsforståelsen er noe Bhabha mener er en nødvendig utvikling, for at nasjonsbegrepet skal kunne betegne fenomenet slik det framtrer og fungerer i den "virkelige" verden. Flerstemmigheten, det uensartede i en nasjon understrekes av historiene til menneskene Kaniaw møter i Kurdistan. Her blir mange sider ved det som kan omtales som "det kurdiske" eksemplifisert, og enkelte praksiser og syn motstrider hverandre. For eksempel samtaler Kaniaw med en skolelærer om æresdrap:

Men folk i Skandinavia er opptatt av æresdrap, og det har det vært vanskelig å få uttalelser om. - Æresdrapene er en skam, sier han. Vi er mange som synes det er en skam for Kurdistan. Men hun må vite at det særlig er blant fattige familier slikt forekommer. Familier som har reagert på krigens redsler med en sterkere, mer ortodoks tro, kanskje. (Breien 2006:177)

Teksten illustrerer hvordan mennesker som regnes for å tilhøre samme nasjon har ulikt syn på samme praksis. Likevel synes de alle å ha en sterk nasjonsfølelse, og opplevelse av at nasjonaliteten er en viktig del av deres identitet.

Bhabha kritiserer i sin bok *The location of culture* (1994) historismen og tendensen til å skrive fortellingen om nasjoner som en enhetlig, tidløs essens. Han ønsker seg en ny måte å skrive om nasjonen på, en måte som i større grad fanger opp ambivalensen, mangfoldet og den stadige flyten: "We need another time of *writing* that will be able to inscribe the ambivalent and chiasmatic intersections of time and place that constitute the problematic 'modern' experience of the Western nation" (Bhabha 1994:141).

Bhabha argumenterer for at nasjonen er en konstruktivistisk størrelse. Den blir stadig til, den er i en prosess. Som på individnivå, påvirkes nasjonsstørrelsen av "relasjonene" sine. Kaniaw flytter til Norge, og blir både kurdisk og norsk. Farens kurdiske nasjonsfølelse styrkes av møtet med en annen nasjon. Forholdet til Kurdistans nærmeste "relasjoner", Irak, Iran, Tyrkia, Armenia og Syria, er konfliktfylt. Statene anerkjenner ikke, eller bare delvis, Kurdistan som selvstendig stat, og kurderne har ikke frihet til å styre selv. Dette forholdet kan sammenlignes med forholdet mellom Kaniaw og familien. Boka synliggjør at undertrykking, mangel på stemmerett, og det ikke å selv kunne få definere hvem man er, skjer både på individnivå og på nasjonsnivå.

Bhabha hevder en essensialistisk forståelse av nasjonen er konfliktskapende, og en ny type historieskriving er påkrevd. Måten nasjonsbegrepet konstrueres på, kan sammenlignes med hvordan selvet struktureres og blir til. Kaniaws problem er et resultat av at faren, men også relasjoner, ikke opererer med begrep og forståelser som tar høyde for hennes prosessuelle og uensartede både-og-identitet. Kristin Ørjasæter

skriver i sin artikkel "Å fortelle og bli fortalt" om sammenhengen mellom språket og selvet i vestens forståelse av mennesket:

Uten et språk, intet selv, for vi tenker oss selvet som en språklig struktur. Da tilgangen til språket er avgjørende for at hver og én av oss kan utvikle en selvforståelse, vil ikke den som ikke selv kan fortelle sin egen fortelling bli betraktet som en autonom person. [...] I litteraturen avspeiles den refleksive bevisstheten som en fortelling gjennom hvilken jeg-fortelleren fremstiller sin egen identitet (Ørjasæter 2007:61).

En person som ikke evner å fortelle historien om seg selv, vil bli betraktet som schizofren eller syk på andre måter. Som litterær person har ikke Kaniaw noen reell selvforståelse, men hun eksemplifiserer sammenhengen mellom identitet og fortelling, og viktigheten av å kunne bruke språket fritt, og dermed være eller skape seg selv. Kaniaw evner å fortelle historien sin, og er slik en autonom (litterær) person. Imidlertid begrenser omstendighetene henne. Omgivelsenes forsøk på å bestemme hvem Kaniaw skal være, utfordres av hennes evne til ikke å la seg kneble. Romanen er full av forklaringer, unnskyldninger og forhandlinger. Behovet for forhandling og forklaring er begrunnelsen for hele reisen til Kurdistan. Kaniaw kjemper for sin rett til frihet og stemmerett på en lignende måte som Kurdistan kjemper for sin selvstendighet. Retten og friheten til selv å kunne bestemme og fortelle hvem man skal være og er, står sentralt.

Relasjonenes betydning for individers identitetsskaping bli i *Kaniaw* eksemplifisert gjennom hovedpersonens stadige behov for å fortelle. Det kan tolkes som at Kaniaw forsøker å bli hørt og få speilet et bilde av seg selv som stemmer overens med den hun føler at hun er. Hun forteller og forklarer til faren og mora, til Noazad, til Dag, til den skriftlærde og til slutt til jeg-fortelleren. Hun forsøker gjennom hele boka å finne en mottaker til sin historie.

Den episke ursituasjonen i *Kaniaw*: fortellere og vitner

Et av hovedmotivene i *Kaniaw* er selve fortellerhandlingen. Teksten er full av bekjennelser, skriftemål, drømmer, intervju og fotografier. Den er komponert som en kinesisk eske, med en ekstradiegetisk rammefortelling, og fortellinger inni fortellingen, på et diegetisk og intradiegetisk nivå. På det ekstradiegetiske nivået, eller metanivået, forteller jeg-fortelleren en historie til leseren. På det diegetiske nivået forteller Kaniaw en historie til en filmregissør. Inne i Kaniaws historie, på det intradiegetiske nivået, er det mange småfortellinger. Det kan være hun selv som forteller til kjæresten eller familien, eller det kan være folk hun møter som forteller Kaniaw om sine erfaringer i situasjoner der hun blir lytteren. Den episke ursituasjonen er derfor et gjennomgående motiv på flere nivå i fortellingen.

Den episke ursituasjonen er tradisjonelt forbundet med muntlig overlevering av historier, der en forteller formidler til tilhørere. Slike situasjoner finner sted mellom Kaniaw og de mange enkeltpersonene hun møter, og mellom Kaniaw og jeg-fortelleren. Imidlertid kan begrepet i utvidet forstand også brukes om jeg-fortellerens fortellerhandling overfor leseren, selv om denne ikke er muntlig, men skriftlig.

Konsekvensen av *Kaniaws* komposisjon, med kinesisk eske-oppbygning og mange autonome små-fortellinger, er at boka er oppstykket og sammensatt. Dette inntrykket forsterkes av tekstens typografi og utforming, som er utradisjonell, og full av små avsnitt og blanke linjer og sider, slik som på sidene 107 og 177:

Gjennomskuer han henne? At hun er kurder? Akkurat nå raker det henne ikke, hun blåser i om han så gjør.

Han tilbyr seg å kjøre henne til hotellet. Så kan han fortelle henne hvordan myntene plutselig så dagens lys, og hvorfor de har holdt seg såpass, og hvor...

Javel. Hun aksepterer tilbudet, men sier hun vil se den andre fløyen først.

Han forstår. Hun vil være alene.

En annen fløy. Hun bare går. Hører stemmer nå ... og får et glimt gjennom en nisje i veggen:

Kremmeren handler ivrig med noen i en jeep.

HOTELLET

Om natten står hun i hotellvinduet og ser utover. Lar inntrykkene synke. Byen virker tom nå.

En gutt går alene i gatene, synger, synger.

Hun trer på seg T-skjorten til Dag.

Figur 3 Eksempel på tekstsider (Breien 2006:107). Mange setninger står med blank linje før og etter seg, avsnittene er korte, og mange linjer kan stå tomme midt på en side.

Hun tenker: Det er som om dette kvinnefelleskapet her ikke er en segregasjon, men godt og riktig, akkurat nå.

*På stien tilbake, da hun tar av seg skautet, oppdager hun at den ene øredobben hennes er falt av, hun må ha mistet den der inne, der hun satt inntil veggen.
Yndlings-øredobbene, i grønlig polsk rav ... umulig, taktløst å gå inn dit og lete etter den nå.
Noe av hennes blir liggende her.*

*Da de er tilbake står skolelæreren og venter. Han skal av sted til skolen straks.
Hun gir ham brevet til Naozad. Han stikker det innenfor jakken og lover å bringe det i ettermiddag. Han lurer på om hun har fått nok stoff til det hun skal skrive herfra.
Det har hun.
Men folk i Skandinavia er opptatt av æresdrap, og det har det vært vanskelig å få uttalelser om.
- Æresdrapene er en skam, sier han. Vi er mange som synes det er en skam for Kurdistan.*

Men hun må vite at det særlig er blant fattige familier slikt forekommer. Familier som har reagert på krigens redsler med en sterkere, mer ortodoks tro, kanskje.

*Hun får presanger av barna. Små bønnekjeder som de har laget selv. Og konen gir henne et sjal, i svart, tynnvevet stoff, med farget silkekant, slikt kvinner i landsbyene bruker. Kanten er rød.
- Bexêrbên...*

Kaniaw blir rørt. Hun har med en bok om Norge, med glorete fargebilder av norsk natur, hun grasser da hun forærer dem den, det var den eneste boken hun fant om Norge som ikke var for tung for håndbagasjen.

177

Figur 4 Eksempel på tekstsider (Breien 2006:177). Det er vanskelig å finne et tematisk mønster i inndelingen utover temaskiftene som kapitteloverskriftene markerer. Noen ganger står to linjer helt tomme, andre ganger flere. Noen ganger markerer tomme linjer hopp i tid eller emne, andre ganger står linjer tomme midt inne i en samtale.

Kanskje er det her jeg-fortellerens utsagn om å fortelle "som om det var en film" kommer tydeligst til uttrykk. Teksten blir organisert på en måte som kan minne om filmens "klipp og lim"-teknikk, der man monterer sammen deler til en helhet. Det som binder de løsrevne fotografiene, tekstfragmentene og fortellingene sammen er kjærlighetsintrigen og reisen som Kaniaw foretar som et resultat av at hun ønsker å løse denne. Det spesifikke tilfellet Kaniaw, legger grunnen for plotet som driver historien framover, men på veien får leseren opplysning og opplæring i den generelle situasjonen til kurdere, både til de i Kurdistan og de som lever i eksil.

Fordi *Kaniaw* har mange fortellinger og fortellere, kan man snakke om en flerstemmighet i boka. Manges historier blir formidlet. Skildringen av reisen i Kurdistan er fylt av små anekdoter og refleksjoner. De er sluttete, selvstendige fortellinger. Felles

for alle stemmene og historiene, så nær som jeg-fortellerens, er at de tilhører mennesker som selv er fratatt muligheten til å kunne snakke. De trenger alle vitner til fortellingene sine, mottakere som kan formidle historien videre for dem. På reisen i Kurdistan kan ikke Kaniaw avsløre at hun opprinnelig er kurder, og hun tar på seg rollen som journalist. Journalistrollen består i å være mottaker for andres historier og å formidle disse videre, noe Kaniaw gjør, selv om yrket er et skalkeskjul for henne. Kurderne er ivrige etter å fortelle om sin situasjon til en vestlig journalist. Kaniaw må på sin side late som hun ikke kan og vet, og trenger opplysningene. Ved å gi hovedpersonen i boka en spørrende journalistrolle, skapes mange situasjoner der faktaopplysninger kan blandes inn i fiksjonsuniverset.

Kaniaw inneholder elementer man ville finne i en hvilken som helst reiseskildring eller lærebok. Hovedpersonen opplever kurdiske byer, landsbygda, bryllup og begravelse. Møtene mellom henne og kurderne oppstår fordi bilen blir stanset, fordi kremmeren skal selge noe, fordi hun må sove over et sted, og så videre. Hun snakker med kvinner på et krisesenter, med mineryddere, arbeidere og selgere. Menneskene hun møter, forteller henne om grusomhetene som har foregått, og den vanskelige situasjonen kurdere befinner seg i. Et bredt spekter av det kurdiske samfunnet og dagliglivet, samt mye forhistorie blir formidlet i boka. Fotografiene avbilder mange av situasjonene, landskapene, bygningene og dagliglivet. Teksten får slik et faktapreg som minner om dokumentarens.

Dokumentargrep i *Kaniaw*: mellom fakta og fiksjon

Dokumentarsjangeren er en sjanger som kommer i mange former. Felles for dem alle, enten det er film, foto eller tekst, er at verket prøver å formidle et synspunkt om et fenomen fra den utenomtekstlige virkeligheten.

Filmviteren Bill Nichols beskriver i sin bok *Introduction to documentary*, det han mener kjennetegner dokumentarens tre virkemåter, og definerer samtidig hva en dokumentar er. Han mener dokumentarer for det første skaper troverdige historier om den historiske verden, for det andre forteller om en tredjeparts situasjon eller problem, og for det tredje presenterer stoffet på en vinklet måte, det vil si at dokumentaren argumenterer for et hovedsynspunkt (Nichols 2001:2-4).

Nichols' karakteristikk av dokumentarsjangeren er nyttig i møte med *Kaniaw*. Til tross for at hans teorier først og fremst tar for seg dokumentarfilmen, mener jeg mange

av perspektivene og synspunktene hans er relevante også for bedre å kunne forstå dokumentariske tekster. *Kaniaw* formidler troverdige faktaopplysninger, jeg-fortelleren representerer og formidler historien til noen som ikke selv kan fortelle, og teksten presenterer opplysninger i et bestemt lys for å synliggjøre et problem og formidle et hovedsynspunkt. De dokumentariske virkemidlene i boka er mange og gjennomgående.

Flere steder i boka refereres det til tall og statistikk, samt historiske hendelser i Kurdistan, og disse faktaopplysningene skaper autentisitet. Et eksempel på dette er en scene der Kaniaw samtaler med en kurdisk medpassasjer:

Hun merker at det er noe ved henne som provoserer ham. Som om det ligger en tagg av illvilje bak spørsmålene hans. Kjenner hun til Anfal? Det gjør hun. 1820 000 forsvunnet/drept. Rundt 1988. Vesten tiet. Massegravene? Omtrent 260 massegraver, rundt om i Irak. Ca 300 000 begravet i dem. (Breien 2006:95)

Statistikk og tall skaper troverdighet, og konnoterer objektivitet. Samtidig presenteres informasjonen om folkemordene av en kurdisk mann for hvis situasjonen ikke bare er tall på et papir. Han er følelsesmessig involvert, kanskje har han selv bevitnet det han beretter om, og han gir opplysningene et ansikt. Han blir en representant for det kurdiske folket, og han har et sinne rettet mot journalisten. Implisitt formidles en frustrasjon over det som synes å være vestens uvitenhet og likegyldighet til de urettferdige handlingene som er begått.

Kombinasjonen statistikkopplysninger og fiksjonstekst gjør at leseren kan relatere seg til det som synes å være faktaopplysninger. Sammen skaper de upersonlige tallene, og den fortellende og til dels subjektivt formidlende mannen en troverdig historie. Dokumentaren er i følge Nichols avhengig av å være nært knyttet til den utenomtekstlige virkeligheten for å fungere godt: "First, documentaries offer us a likeness or depiction of the world that bears a recognizable familiarity" (Nichols 2001:2). Man kan her snakke om en virkelighetseffekt.

Avgjørende for dokumentarens gjennomslagskraft er at leseren eller seeren kan relatere seg til det som skjer. Han eller hun bør kjenne seg igjen. "Much of the power of documentary, and much of its appeal to governments and other institutional sponsors, lies in its ability to couple evidence *and* emotion in the selection and arrangement of its sound and images" (Nichols 2001:57). Kombinasjonen av bevis og følelser er engasjerende og effektivt for å nå fram med budskapet, eller hovedsynspunktet.

Dette synet støttes av mediaviteren John Ellis, som i enda større grad understreker nødvendigheten å kjenne empati i møtet med karakterene i dokumentaren:

It is witnessing from a privileged position; documentary gives us a discursive construction of a totality of an event. We know that a certain event has taken place, but not what it was like to be a part of it. As a result, we have interviews that try to obtain vivid individual testimony, the story that will provide the means of person-to-person empathy. (Ellis 2012:125)

Ellis knytter mottakerrollen til det å være et vitne. Siden opplysningene som presenteres i en dokumentar skal være sanne og basert på fakta, blir mottakeren av budskapet i en viss forstand vitne til noe som virkelig har skjedd. Dette skjer imidlertid fra avstand, og for at dokumentaren skal kunne nå fram til mottakeren, må avstanden oppheves gjennom følelsesmessig engasjement eller empati. Personlige intervju, eller vitnesbyrd, som Ellis omtaler det som, er en måte å skape nærhet til faktaopplysningene på.

I *Kaniaw* skapes denne nærheten tydeligst og i størst grad gjennom forholdet til hovedpersonen. Kaniaw blir en figur med en dobbeltfunksjon i historien. Hun er både innenfor kulturen, fordi hun er oppdratt i den og forstår den, og utenfor kulturen, fordi hun later som hun er en annen enn den hun er. Slik får hun både en nærhet til folket og kulturen som hun opplever, noe som gjør at fortellingen virker gripende og autentisk, samtidig som hun blir et bindeledd mellom den kurdiske kulturen og den uvitende, norske implisitte leseren. Hennes funksjon blir både å vekke empati, og å være en måte å formidle saksopplysninger på.

Mellomposisjonen understrekes av symbolikken i navnet til hovedpersonen. "Kaniaw" betyr kildevann på sorani, og det er et navn med mange betydningslag. En kilde assosieres ofte med faktatekster. Journalister og dokumentarskapere har kilder, kilder kan vitne om forbrytelser, og i historieskriving opererer man med kilder. Når Kaniaw begynner å fortelle til jeg-fortelleren, starter hun på denne måten: "-En ung kvinne heter Kaniaw. Kani betyr kilde, aw betyr vann, på kurdisk, sorani" (Breien 2006:15). Kaniaw er jeg-fortellerens kilde. Ved å vise til hvor hun har fått historien fra, skaper jeg-fortelleren et inntrykk av etterrettelighet, objektivitet og troverdighet. Kilde forbindes også med noe opprinnelig, noe sant og livgivende. Det å være kilde til noe, er å være skaperen av noe. Satt sammen med ordet vann blir livsymbolikken ekstra tydelig. Kaniaw gir liv til jeg-fortellerens historie. Det er gjennom henne det sosio-politiske prosjektet får et ansikt og "liv" som leseren kan relatere seg til og føle empati for.

Betydningen av Kaniaw-navnet sender assosiasjoner i retning av faktatekster, men samtidig er det en tvetydighet i det at hovedpersonen har et så symbolladet navn. Et billedrikt språk forbindes med fiksjonstekster. At protagonisten i en historie har et navn som samtidig sier noe om dennes funksjon i fortellingen, antyder at teksten er komponert og oppdiktet. I hovedpersonens navn uttrykkes et både-og-forhold til fakta og fiksjon. Leseren kan ikke lese teksten som en rendyrket dokumentar. Fortellingens komposisjon samsvarer med det vi forventer av en roman, med oppbygning mot et høydepunkt, et billedrikt språk med parallellhistorier og metaforer, og en handling som inneholder en kjærlighetsintrige. Nichols' beskrivelse av dokumentaren som effektiv fordi den kombinerer følelser og bevis, stemmer derfor bare delvis som en beskrivelse av *Kaniaw*. Teksten kombinerer følelser og bevis, men det er i hovedsak fiksjonsteksten og ikke dokumentargrepene som er avgjørende for et følelsesmessig engasjement. Dokumentargrepene gjør fiksjonen troverdig, og den oppleves sannsynligvis dermed mer engasjerende, men uten fiksjonen hadde ikke faktaopplysningene i *Kaniaw* blitt eksemplifisert og gjort relevant gjennom enkeltskjebners fortellinger. *Kaniaw* er ikke en dokumentar, men på mange måter fungerer den som en. Nichols' tre kjennetegn på dokumentaren er representative for boka og hvordan den fungerer, men *Kaniaw* har fiksjonselementer i tillegg.

Både-og-forholdet til fakta og fiksjon kommer fram i fortellersituasjonene i Kurdistan. Kaniaws besøk på et senter for kvinner eksemplifiserer hvordan objektive opplysninger presenteres fra en bestemt vinkel, og hvordan tall på papiret får et ansikt. Her samtaler hun med fire forskjellige kvinner som på ulike måter har blitt mishandlet og undertrykt. En av dem forteller dette om sin situasjon: "*Hun føler at senteret ikke kan løse hennes problem. Føler seg hjelpeløs. Kan heller ikke lese og skrive. Kan ikke engang skrive sitt eget navn*" (Breien 2006:127). På samme senter får Kaniaw utdelt en brosjyre som det siteres fra:

På ett bestemt hospital hadde de 151 forbrente kvinner i 2001. Av dem skal 105 ha brent seg selv. 57 var unge kvinner som ennå ikke var gift. Dette var viktig: - At analfabetisme spilte en stor rolle, fordi kvinner som er såkalt analfabeter var de som hadde en tendens til å brenne seg når de møtte problemer. - At 93 av de 105 var analfabete jenter og husmødre... (Breien 2006:131)

Her kombineres saksopplysninger og statistikk med fortellinger der konkrete historier og kvinner får fortelle. Leseren får eksempler på hvem tallene representerer.

Fiksjonsdelen av teksten søker å vekke empati hos leseren. Og kvinnes historier blir satt i et større perspektiv. Deres skjebner er ikke enkelttilfeller.

På senteret får Kaniaw tilgang på bilder av de vansirede kvinnene: "*[D]et er flere bilder, en bunke, hun får dem klasket i hånden, hun kan få dem, ta dem, beholde dem, skriv!*" (Breien 2006:125). De mange kvinnene, både på dette senteret, og mange andre sentre, slik statistikken viser, har ikke mulighet til å snakke sin egen sak. De har behov for hjelp slik at deres situasjon kan bli synliggjort og forhåpentligvis gjort noe med. Å på denne måten forvalte andres historier er et dokumentarisk grep ved boka.

Dokumentaren kjennetegnes av at den representerer andres interesser og snakker for noen andre, mener Nichols:

Second, documentaries also stand for or represent the interests of others. Representative democracy, in contrast to participatory democracy, relies on elected individuals representing the interests of their constituency. [...] Documentary filmmakers often take on the role of public representatives. They speak for the interests of others, both for the individuals whom they represent in the film and for the institution or agency that supports their filmmaking activity. (Nichols 2001:3)

Nichols sammenligner dokumentaren med et representativt demokrati, der noen snakker og utøver for alle eller for andre. Dokumentarskaperen snakker også for noen andre, men i motsetning til i et representativt demokrati, er dokumentarskaperen sjelden valgt av dem han eller hun skal snakke for. Den som skal bli snakket for, er ofte avhengig av at noen "forbarmer" seg over dem og gir dem en stemme, slik eksempelet med kvinnene på senteret viser.

Hvis avsenderen eller fortelleren i den episke ursituasjonen ikke har muligheten til å videreformidle budskapet selv, får mottakeren eller lytteren et visst ansvar for å videreformidle opplysningene, spesielt hvis vitnesbyrdet skildrer en forbrytelse eller et overgrep. Mottakeren får en historie, og får et ansvar.

I møte med kvinnene på senteret, og andre kurdere hun snakker med på reisen, får Kaniaw rollen som mottakeren i den episke ursituasjonen. Samtidig har Kaniaw behov for selv å fortelle, og for å finne mottakere til sine historier. Hun forsøker å formidle historien sin til familien sin, en skriftlærd, Nozad, Dag og venninnen Saja. Slik identitetsteorien viste, har hun behov for bekreftelse og forståelse fra sine relasjoner. Etter hvert som historien utvikler seg, mister Kaniaw muligheten til å snakke for seg selv, da hun må gå under jorda. Som kvinnene på senteret i Kurdistan må Kaniaw få noen andre til å snakke for seg for å formidle og synliggjøre hennes problem.

Jeg-fortelleren, et troverdighetsskapende og dokumentarisk grep

Kaniaws løsning blir å fortelle historien sin til jeg-fortelleren. Ved å gjøre Kaniaw til en figur som trosser familien, og som dermed må gå under jorden og holde seg taus, konstrueres en god begrunnelse for hvorfor et mellomledd må fortelle en annen person sin historie. Hun har som kvinnene på senteret ikke lenger egen stemme, og trenger et vitne som kan videreføre historien hennes. Jeg-fortelleren tar på seg denne oppgaven. Fortellingen påstår dermed ikke å være noe annet enn en nordmanns gjenfortelling av en norsk-kurdisk jentes historie. Jeg-fortelleren styrer elegant unna eventuelle troverdighetsproblemer hvis fortellingen skulle inneholde feil eller unøyaktigheter i beskrivelsen av Kurdistan, eller ha etnosentriske betraktninger. Mulige innsigelser leseren kunne ha hatt mot et unaturlig ungdomsspråk unngås også, da jeg-fortelleren blir presentert som en middelaldrende, kvinnelig filmregissør. Det ekstradiegetiske nivået fungerer derfor troverdighetsskapende.

Jeg-fortelleren reflekterer rundt hva som er grunnen til at akkurat hun, en fremmed, ble gitt ansvaret for historien.

Hva får henne til å berette for meg? At jeg er fremmed for henne. Det sa hun jo. Men det var den blinde i moskéen også. At jeg er kvinne, og hun kan betro seg om saker som hører kvinnelivet til. Men hun har jo Saja, tenker hun at hun kan komme til å måtte "beskytte" Saja? Det er neppe trygghet som venter Kaniaw i Norge. Og hun er vel skaket etter oppgjøret med Naozad, hun virket berørt. Jeg forstår ikke annet enn at hun trenger et vitne, før hjemreisen – og det blir meg, jeg er der, "der og da", midt mellom Norge og Kurdistan, mellom utrygghet og utrygghet (Breien 2006:205).

Jeg-fortelleren skal etter eget sigende vitne om Kaniaws beretning. Og fordi Kaniaws beretninger rommer så mange andre sine beretninger, kvinnene på krisesenteret, hafezen, farens, og enda flere, vitner jeg-fortelleren for dem også.

Litteraturviteren Kristin Ørjasæter definerer med utgangspunkt i Shoshana Felmans teorier, vitnerollen på følgende måte: "Et vitne taler på vegne av den som ikke har sin egen stemme om en traumatisk erfaring som derfor ikke har et språk, og som ellers ikke vil [sic!] blitt formidlet. Derved gir vitnet den stemmeløses erfaring betydning" (Ørjasæter 2007:63). Hun understreker videre at vitnet er avhengig av å bli trodd for å nå fram med historien. Troverdighet er avgjørende for at en annenhåndsfortelling skal virke relevant for mottakeren av historien. Hvordan "du-et" i kommunikasjons-situasjonen opplever vitnet, bestemmer om vitnerollen er vellykket eller ikke, og om fortellingen blir tatt på alvor.

Troverdighet er med andre ord et viktig stikkord både i dokumentarsjangeren og for vitnerollen. At jeg-fortelleren virker etterrettelig og til å stole på, er avgjørende for at dokumentareffekten, eller virkelighetseffekten skal tre i kraft. Som Ellis skriver om fortellerstemmen i dokumentarer: "The issue of directorial voice provides for many the focus of their doubts about the ethical nature of the documentary interaction. The director's motives have to be pure; impossible pure by some standards" (Ellis 2012:141). Ellis skriver her om en regissørs rolle i dokumentarfilmer, men poenget hans er overførbart til jeg-fortellerens rolle i *Kaniaw*. Hun må overbevise leseren om at hun ikke legger ord i munnen på dem hun forteller for, og avlegger falskt vitnemål. Jeg-fortelleren tar oppgaven med å skulle formidle en annens historie på alvor, og problematiserer eksplisitt sin rolle på metanivået. Hennes problem og utfordring, å skape troverdighet, settes i søkelyset.

Jeg-fortelleren bryter flere ganger inn i historien til *Kaniaw* for å forklare hvordan hun har fått tak i informasjon, eller for å understreke at hun har tatt seg kunstneriske friheter.

Kaniaw brukte uttrykket Landsbyen. Hun nevnte aldri navnet på Landsbyen, antagelig for å beskytte seg selv og sin familie, eller for å skjule sine spor. Selv foretrekker jeg å gi steder navn, og fant fram til navn på landsyer i "hennes distrikt": Bawakrawa, Soraban, Merga, Galat, Delza, Daragird, Walash, Galala ... Girtik. Jeg har valgt Girtik, fordi jeg har vært der (Breien 2006:139).

Slike innskudd gjør at jeg-fortelleren oppfattes som ærlig, og etterrettelig.

Jeg-fortelleren i *Kaniaw* sammenligner flere steder helt eksplisitt sin egen rolle med det å være vitne, og at hennes gjennomslagskraft står og faller på om hun blir oppfattet som troverdig eller ikke. Hun uttaler i begynnelsen av boka:

Dette er andre gangen jeg gir meg i kast med Marias beretning. Første gangen prøvde jeg å skrive historien ut i første-person, i jeg-form, men fikk det ikke til. Jeg brukte et ungt menneskes ord og vendinger, for bedre å leve meg inn i Kaniaws situasjon, men følte meg falsk, det ble umulig, som en tilsnikelse. Jeg er hverken ung eller tvekulturell (Breien 2006:17).

Jeg-fortelleren strever med å snakke for en annen, og føler seg falsk når hun legger ord i munnen på andre. Å ta på seg oppgaven som vitne viser seg å være problematisk. Det er vanskelig å tolke og formidle en annens opplevelse riktig, og på en måte som den andre kan stå inne for. For jeg-fortelleren, er dette imidlertid det eneste alternativet hvis hun skal fortelle om kurdernes situasjon. Hun må snakke der andre blir tvunget til taushet. Ved å gjøre om historien til en 3.personsfortelling, og å legge inn metanivået, synes det som at formidlingen blir enklere og mer troverdig.

Som nok et ledd i etterretteligheten er det diegetiske nivået, der Kaniaw er fortelleren, skrevet i 3.person entall, mens jeg-fortellerens rammefortelling er skrevet i 1.person entall. Skillet mellom disse to delene blir ytterligere markert gjennom at det diegetiske nivået står i kursiv, mens rammefortellingen står i normal skrift. Hver gang jeg-fortelleren skal kommentere sin egen fortelling, også midt inne i Kaniaws reiseskildring, er det et skifte fra kursiv til normal skrift og omvendt:

Om han holdt hånden over hennes hode når hun bekjente, er jeg usikker på. Eller: jeg så det slik for meg da hun fortalte. Han kan ha formanet henne med henvisning til en sure i Koranen, men det fikk jeg ikke med meg. Jeg husker bare det følgende: *I stedet for, eller i tillegg til å resitere, ber han henne følge etter, da guttungen geleider ham ut på trappen* (Breien 2006:183).

Jeg-fortelleren skriver at hun har reist i Kaniaws fotspor, for bedre å kunne formidle historien. "Leseren vil kanskje ha gjetten nå, at min nysgjerrighet til slutt brakte meg hit, til Irakisk Kurdistan. Nysgjerrighet og eventyrlyst. Og, jeg ville forsøke å fortelle Kaniaws historie" (Breien 2006:111). At jeg-fortelleren selv har sett Kurdistan med egne øyne, skaper autenticitet.

Ved å stadig påpeke rollen som tolkende, utenforstående, mellommann og forteller, skapes et stort fokus på at det å formidle er vanskelig. Det krever en viss kunstnerisk frihet fra den som forteller. På den andre siden skapes det tillit ved at jeg-fortelleren gjør leseren oppmerksom på grepene som er gjort, og at hun er en stemme man kan stole på. Det oppstår med andre ord en tvetydighet i teksten på grunn av måten fortellingene blir fortalt på. Den viser at det å fortelle for en annen er vanskelig, kanskje umulig.

Problematismen av fortellerhandlingen minner om det Shoshana Felman tar for seg i sin artikkel "Kvinner og galskap: Det kritiske feilgrepet" (2002). Her spør hun blant annet:

Men hva innebærer det å 'tale for kvinner'? Hva er 'å tale i kvinnens navn'? Hva betyr generelt sett, 'tale i noens navn'? Er ikke dette en nøyaktig gjentakelse av *representasjonens* undertrykkende handling, som gjennom logos' historie er brukt av menn til å redusere kvinnen til et taust og underordnet subjekt, noe som naturligvis må bli talt for? Å 'tale i noens navn', å 'tale for' vil således innebære nok en gang å bemektige seg kvinnen og bringe henne til taushet (Felman 2002:106-107).

I *Kaniaw* er det en kvinne som taler for en kvinne, men i prinsippet er de samme spørsmålene og beskrivelsene av forholdet mellom tale og makt relevante for denne teksten. Det er en eldre, vestlig kvinne som taler for en ung, flerkulturell kvinne. Den unge, utdannede, flerkulturelle kvinnen taler i sin tur for de mange fattige, ikke-

utdannede menneskene. Den sterke har taletid og definisjonsmakt. Samtidig viser *Kaniaw* at det å la andre fortelle og definere er det eneste alternativet de tause har. De behøver vitner som videreformidler.

En del av vitnets funksjon er å kunne rekonstruere og videreformidle, og da er det nødvendig å huske."Nå kommer vi til et punkt der mine notater var så summariske at jeg er usikker på om det som ventet henne her nettopp [sic!] hadde foregått, eller om det hadde skjedd noen dager i forveien og ble henne fortalt" (Breien 2006:123). At de løsrevne tekstbitene blir organisert på denne måten, eller organisert i det hele tatt, er en strategi som gjør sannsynligheten større for at ikke bare jeg-fortelleren, men også leseren vil huske beretningen. Og jeg-fortelleren skriver at hun vil huske *Kaniaw* sin beretning fordi hun vil fortelle den videre. Jeg-fortelleren kommenterer sin egen metode på denne måten:

Før jeg nå skal gjengi hennes beretning, hvilket jeg har bestemt meg for å gjøre, bør jeg nevne at min måte å *huske* historier på når jeg skal fortelle dem – muntlig – er at jeg ser for meg *stedene*. Jeg stabler en rekkefølge av steder, for slik å få med meg gangen i historien. Som enslags overskrifter. Er veldig nøye med steder. Kanskje fordi jeg i yngre dager og på Marias alder var scriptgirl, og på den tiden fantes det ikke polaroid-kamera [...]. (Breien 2006:15)

De mange avsnittene i boka blir heftet sammen i små kapitler med overskrifter. Overskriftene skiller seg ut ved å ha bare versaler. De er ofte et navn på et sted, som: "*QAMISHLI*" (Breien 2006:61) eller mer generelt: "*VEIEN*" (Breien 2006:75). Noen få ganger har kapitlet fått en mer tematisk overskrift, som: "*AVSKJED*" (Breien 2006:173). Jeg-fortelleren uttaler i sitatet ovenfor at hun bruker bilder av steder som en strategi for å huske gangen i historier. Dette kan tolkes som en beskjed til leseren, som et ledd i det opplysnings-didaktiske prosjektet. Romanen er konstruert på en måte som knytter gangen i historien til steder, slik at den implisitte leseren kan huske beretningen.

Det er viktig at historien blir troverdig og huskes for at det sosio-politiske budskapet skal nå fram, og at den vanskelige situasjonen til de som ikke selv kan fortelle får oppmerksomhet. Jeg-fortelleren er *Kaniaws* vitne, men leseren blir jeg-fortellerens vitne.

Kaniaw som en argumenterende fortelling

Kaniaw ser på sin situasjon som et eksempel på et mer allment problem eller fenomen.

"Hun sa også at denne historien kunne utspilt seg i mange land" (Breien 2006:17).

Hennes historie får slik en opplysende og didaktisk funksjon. Jeg-fortelleren

kommenterer at Kaniaw nok har beskyttet kildene sine og seg selv ved å anonymisere. "At Kaniaw sa 'hollenderen' og 'kremmeren' og ikke brukte deres navn, var fordi hun ikke ville navngi dem, noe jeg har beholdt. Og jeg mistenker at de navnene hun faktisk brukte, var diktet opp" (Breien 2006:81). Fordi navnene og stedene kan byttes ut med navn på andre personer og steder, fungerer denne anonymiseringen som en allmenngjøring av historien.

Allmenngjøringen understreker at eksemplene leseren møter i boka er del av et omfattende og større problem. Dokumentarer er ikke nøytrale, men tekster, foto eller filmer med et hovedsynspunkt som den argumenterer for. Nichols understreker at dokumentaren presenterer saken fra et bestemt perspektiv:

Third, documentaries may represent the world in the same way a lawyer may represent a client's interests: they put the case for a particular view or interpretation of evidence before us. In this sense documentaries do not simply stand for others, representing them in ways they could not do themselves, but rather they more actively make a case or argument; they assert what the nature of a matter is to win consent or influence opinion. (Nichols 2001:4)

Dokumentarer er retoriske og vil overbevise sitt publikum om sitt synspunkt, og argumentasjonen er en måte å organisere teksten på:

Documentary film, in fact, often displays a wider array of disparate shots and scenes than fiction, an array yoked together less by a narrative organized around a central character than by a rhetoric organized around a controlling logic or argument. Characters, or social actors, may come and go, offering information, giving testimony, providing evidence. Places and things may appear and disappear as they are brought forward in support of the film's point of view or perspective. (Nichols 2001:28-29)

Inntrykket av at de mange og delvis selvstendige delene i *Kaniaw* er bundet sammen kun av kjærlighetsintrigen bør modifiseres i lys av dette perspektivet. Teksten er i tillegg til intrigen organisert rundt en argumentasjon og et hovedsynspunkt. Boka synliggjør undertrykte, tause mennesker i vanskelige livssituasjoner, i håp om at leseren vil vitne om saken. Dette er bokas sosio-politiske prosjekt.

Ellis definerer i sin bok *Documentary. Witness and Self-revelation* (2012) dokumentar på følgende måte:

Uniting all these approaches is a need to get at 'facts'; to translate the realities of the world onto the screen; to portray the world as it is and – usually – to offer it up for critical scrutiny or to look at it anew. Documentaries insist 'these are the facts'; 'this is how things are'; 'this is what happened'; 'this is what I believe'; 'this is how they behave and why'.(Ellis 2012:1)

Ellis mener ønsket om å komme til kjernen av ting, avdekke rene fakta om verden, og å få kommunisert denne essensen eller sannheten er felles for dokumentarer. I denne

definisjonen sier han imidlertid også at det ofte er et mål å formidle et nytt eller kritisk blikk på fenomenet dokumentaren tar for seg. Her antyder han dermed, som Nichols mener, at dokumentarsjangeren har et perspektiv på ting, ser verden i et bestemt lys, og har en agenda. Det vil si, en dokumentar er fakta formidlet på en bestemt måte, og dermed tolket og subjektiv sannhet. Dokumentaren sier både "dette er fakta" og "dette mener jeg", det vil si, det finnes et uklart forhold mellom subjektivitet og objektivitet.

Jeg-fortelleren balanserer mellom å gjøre formidlingen så etterrettelig og nær en "sannhet" eller "virkelighet" som mulig, samtidig som hun til stadighet innrømmer og avslører at dette er nærmest umulig. Til tross for at så mange stemmer er representert motivmessig, er det bare hun som har taletid. Inntrykket av teksten som flerstemmig modifieres dermed. Jeg-fortellerens talestrøm understreker de andres taushet.

Et mulig unntak fra jeg-fortellerens enetale er fotografiene Kaniaw tar på reisen og overleverer til filmregissøren. De får funksjon som en slags signatur eller sitat, og kan tolkes som at de gir Kaniaw en egen stemme. Kaniaw velger å ta bilder som hun senere ikke beholder, men gir til en ukjent kvinne. Ved å la vitnet få tilgang til slike sitat, eller "bevis" styrkes troverdigheten, og dermed gjennomslagskraften til fortellingen. Jeg-fortelleren kommenterer overrekkelsen av APS-filmen på denne måten: "Hun sa [...] jeg ville begripe – og huske – det hun hadde fortalt bedre, om jeg så disse bildene" (Breien 2006:17). Det skapes et inntrykk av at Kaniaw, som representant for mange flere kvinner, vil at filmregissøren skal huske, fordi hun skal være vitne. Og i det ligger også et ønske om at hun skal viderefortelle.

Kaniaw sjangerbestemmes på tredje bokside som en bildefortelling, noe som gir signaler om at boka består av både bilder og tekst, der begge elementer er med på å formidle en fortelling. Tekstdelen av boka har som vist et både-og-forhold til fakta og fiksjon. Fiksjonsdelen eksemplifiserer og gir "et ansikt" til historiske opplysninger, tall og statistikk. Faktaopplysningene er troverdighetsskapende bevisføring for fiksjonsdelen, som søker å vekke empati og følelsesmessig engasjement hos leseren. Teksten er ikke en dokumentar, men en fiksjonstekst som benytter dokumentariske grep for å synliggjøre stemmeløse menneskers problem. De mange fotografiene i boka har imidlertid et litt annet forhold til fakta og fiksjon enn tekstdelen.

Fotografiene i *Kaniaw*

Fotografi er en sjanger som egner seg spesielt godt i dokumentasjonsøyemed. Fotografi er et av, om ikke dét mediet som i størst grad er knyttet til referenten, det vil si det autentiske objektet i den historiske verden. Mediet tilfører *Kaniaw* kvaliteter som skriften alene ikke formidler på grunn av sitt særskilte forhold til den utenomtekstlige virkeligheten.

Fotografiene i *Kaniaw* har, som de mange små fortellingene i boka, ingen tydelig oppbygging eller begrunnelse for rekkefølgen, annet enn at de er plassert i den rekkefølgen *Kaniaw* tilfeldigvis opplever dem på sin reise i hjemlandet. De er på samme måte som de intradiegetiske fortellingene, små sluttede skildringer eller punktnedslag som tilsynelatende ikke er nødvendige for å formidle hovedintrigen. Man kan snakke om fotografiene som selvstendige deler som kan fungere alene, men som i dette tilfellet er satt i en bestemt kontekst for å fungere på en bestemt måte. Teksten kommenterer bildene i ulik grad, men det er alltid en sammenheng mellom plasseringen av illustrasjonen og hendelsene i teksten. Om ikke annet skildrer bildene en bygning eller et landskap *Kaniaw* passerer på vei til et annet sted.

Bokas utforming, der teksten står på høyre bokside mens venstre side er forbeholdt fotografiene og ellers holdt blanke, gir bildene en privilegert posisjon. I alt finnes det 48 fotografier i boka, da er forsidebildet inkludert. 23 av dem har mennesker som en del av motivet, men i bare 7 av bildene er det mulig for leseren å gjenkjenne ansikt og personer. Menneskene er med andre ord anonyme. Fotografiene er tatt fra lang avstand, eller i fart, det vil si at de avbildede personene får utydelige og utviskede ansikt. Bildene i *Kaniaw* er derfor først og fremst fotografier av steder.



Figur 5 og 2 "Telt / sommerseter" (Breien 2006:162)

Ser man på fotografiene i *Kaniaw* samlet, er det en del motiv som går igjen. "Telt / sommerseter" (Breien 2006:162) er typiske for bildene i boka, fordi de er oversiktsbilder som skildrer et miljø der menneskene holdes i bakgrunnen. Fotografiene er informative, og virker objektive og opplysende. De har en stil som kan minne om den man finner i et billedleksikon eller i en lærebok. Illustrasjonene skildrer folk på jobb, som smeder, selgere og gjeterne, man finner interiør, med eller uten mennesker i, og man finner trafikkmotiv, både lastebiler, båter og biler. Fotografiene dekker mange sider ved et dagligliv, og skildrer for den implisitte, norske leseren, en hverdag i en annen kultur.

I kontrast til dette, eller som en nyansering av framstillingen av hverdagslivet, finnes motiv som minner om at uro og krig eksisterer i området. Våpen og ruiner finnes avbildet flere steder i romanen. Våpnene er ikke i bruk, men henger på en skulder, er gjenstand for kjøp og salg, eller ligger slengt i baksetet på en bil som beskyttelse. Ruinene står som tause skjelett i landskapet, kanskje med et medtatt interiør som vitner

om at huset en gang hadde en funksjon. Vi finner med andre ord ikke skildringer av aktiv krigføring, men bevis på at krig har funnet sted og at den fortsatt ligger og ulmer under overflaten. Fotografiene skildrer konsekvensene av krig, og de skildrer dem på en taus måte. Det finnes ikke blod, skuddscener eller flukt, men beskrivelser av en urovekkende stillstand eller tilstand. Ruinene og våpnene representerer på samme tid en kontrast til skildringen av det kurdiske hverdagslivet, og en beskrivelse av hvordan ruiner og våpen er en del av nettopp det hverdagslige i Kurdistan.

Som analysen av bokas tekstdel viste, er *Kaniaw* ikke en dokumentar, men en fiksjonstekst som benytter dokumentariske grep. Sett alene, uten tekst, fungerer imidlertid fotografiene i boka som dokumentarfoto, ikke bare bilder som benytter dokumentariske grep. Dokumentarfoto forstår jeg da som fotografier som fungerer slik jeg tidligere har vist at Bill Nichols og John Ellis mener dokumentarer (i ulike medier) fungerer. Fotografiene i *Kaniaw* dokumenterer landskap og bybilder som leseren kan være ganske sikker på finnes i den utenomtekstlige virkeligheten. Der teksten kan være fullstendig diktet opp, oppleves fotografiene som bevis i større grad.

Den skriftlærdes vitnemål: "Halabja"

For å illustrere hvordan dokumentarfotografiet brukes i *Kaniaw*, skal jeg ta for meg flere eksempler. Det første av disse har fått navnet "Halabja" (Breien 2006:184). Det skiller seg ut fra de andre bildene i boka fordi det ble tatt av en kjent fotograf og dokumenterer en kjent hendelse fra den utenomtekstlige virkeligheten. Det er det eneste fotografiet i romanen som har kildehenvisning: "Foto: ÖZTÜRK XYZ/SIPA/SCANPIX" (Breien 2006:235). Man kan snakke om en "re-framing" eller en rekontekstualisering av et bilde som allerede eksisterer (Wells 2009:61).

Bildet viser et barn og en voksen som ligger på bakken. Barnet er livløst, med gapende munn og slappe lemmer. Mannen, som i følge teksten er faren, holder rundt det og beskytter det, men forgjeves. Ansiktet hans er vendt ned mot bakken og er skjult bak tøy, mens barnets ansikt er lengst fram i bildet. Det uskyldige, døde ansiktet er det som treffer betrakteren først i fotografiet, i tillegg til den beskyttende armen til faren.



Figur 6 "Halabja." (184)

Den grusomme bakgrunnen og allment kjente konteksten til fotografiet er angrepet på den kurdiske byen Halabja den 16.mars 1988, der kjemiske våpen ble brukt mot sivilbefolkningen. Tusenvis døde, og enda flere ble skadet. Hendelsen refereres til både gjennom fotografiet og teksten, og personene i romanen forholder seg til den som om den har funnet sted i deres univers. Narrasjonen og den utenomtekstlige virkeligheten bindes med dette sterkere sammen og skaper dokumentareffekt.

Jeg-fortelleren velger med "Halabja" å ta med ett fotografi i boka som er allment kjent, som mange lesere vil ha sett før. De kjenner kanskje ikke til konteksten og klarer kanskje ikke å plassere hvilken hendelse det beskriver, men en bit av det som leseren med sikkerhet vet, er at en del av den utenomtekstlige virkeligheten blir inkludert i romanen.

I følge litteraturviteren Lars Ole Sauerberg er et hovedprinsipp innen dokumentarrealisme at en hendelse eller en figur fra en allment kjent historisk virkelighet plutselig introduseres i den ellers oppdiktete verden til fiksjonsteksten (Sauerberg 1991:3). Han definerer videre dokumentarrealisme som en fortellermodus som ligner på den konvensjonelle, realistiske fortellermåten, men at den i tillegg

inkluderer elementer som er hentet fra den utenomtekstlige virkeligheten. I hvilken grad blandingen skjer, varierer, men måten det gjøres på, medfører alltid at forskjellen mellom fakta og fiksjon får oppmerksomhet, enten eksplisitt eller implisitt (Sauerberg 1991:6).

Fordi "Halabja" er et dokumentarfotografi, antydes det at også de andre fotografiene er det. Det at de andre fotografienes stil og motiv minner om fotografier man kan finne i et leksikon eller en lærebok, styrker dokumentareffekten. Videre låner teksten og fortellingen på høyre bokside autentisitet eller ethos fra fotografiene på venstre bokside. Ved at boka har et virkemiddel med så sterk tilknytning til den utenomtekstlige virkeligheten, antydes det at også andre deler av historien kan ha bakgrunn i den historiske verden. Fotografiene er slik med på å bygge opp et dokumentarisk inntrykk av teksten. Slik får også bokas forhold til fakta og fiksjon oppmerksomhet fordi tekstdelen har som vist trekk ved seg som forbindes med fiksjon. Også enkelte trekk ved teksten som omhandler "Halabja" konnoterer fiksjon.

I boka får fotografiet følgende kontekst: På reisen i Kurdistan gjør sjåføren til Kaniaw en stopp i en by. Kaniaw oppsøker en hafez mens hun venter på å få kjøre videre. En hafez er en som kan Koranen utenat, og som man kan spørre om råd. Denne hafezen er blind, og har derfor tilgang til kvinnerommet. Kaniaw forteller ham hvorfor hun er i Kurdistan, og spør om "*hvordan kan hun vende seg til faren nå...?*" (Breien 2006:183). Her stopper jeg-fortelleren opp, og skriver "Han kan ha formanet henne, med henvisning til en sure i Koranen, men det fikk jeg ikke med meg. Jeg husker bare det følgende:" (Breien 2006:183). Og så forteller hun hvordan hafezen tar med seg Kaniaw ut av moskeen og viser henne "Halabja", bildet av faren med barnet. Han forteller hvordan han er en av dem som ble blind under det samme gassangrepet, og at disse to menneskene var det siste han så. Han går derfor alltid rundt med fotografiet på seg. Han forteller: "*Da mannen rakk fram og kastet seg over barnet for å skjerme det, var barnet allerede dødt.*" (Breien 2006: 183).

Hvordan skal man tolke det ironiske i at det er en blind person som går og bærer på, og viser Kaniaw et bilde, og at en skriftlærd bruker fotografimediet til å formidle? Hafezen påstår at mannen og barnet var det siste han så før synet forsvant for alltid. Han bærer med andre ord på dette bildet i mer enn en forstand. Selv om han er blind, er han en lærd mann, og oppfattes som en som kan se ting klart. Han går og bærer på fotografiet ikke bare fordi det var det siste han så, og at det derfor har en melankolsk

affeksjonsverdi, men også fordi det er et symbol, en påminnelse om hva som har skjedd og hva som er viktig. Selv en blind person kan se det. Og at det er nettopp en far som beskytter sitt barn er en parallell til Kaniaw og hennes liv. Faren flyktet fra krigen og hjemmet for å beskytte henne, han forsøker fremdeles å gi henne et godt liv. Kaniaw bør gjøre som faren vil, fordi han er en person som allerede har reddet henne en gang, og gitt henne muligheten til å få et godt liv. Et så billedrikt og symbolsk språk som fortellingen om hafezen har, er et trekk man vanligvis forbinder med fiksjon, for eksempel moralske parabler.

Usikkerheten omkring hva som er fakta og hva som er fiksjon tematiseres også på det diegetiske nivået. Fortelleren inkluderer en refleksjon som Kaniaw gjør seg:

Var det sant, at han, Hafez, hadde vært i den samme gaten i Halabja som Umeri Khawar, faren med barnet, eller var det hele en metafor? Sa han dette for å minne henne om at hun er kurder? Så sier hun på norsk da hun smetter ned trappen: -Og likevel er det min rett å velge mitt liv. (Breien 2006:185)

Kaniaw vet ikke om hafezen forteller om en hendelse tatt fra sitt "virkelige" liv, eller om han taler i bilder og lignelser. Grensen mellom fakta og fiksjon er uklar. Kaniaw kjenner imidlertid til hendelsen som fotografiet viser til, og skjønner hva bildet skal gi henne et eksempel på og vitner om: kurdernes kamp for frihet, og en fars kjærlighet til sitt barn. Dokumentarfotografiet gir her et konkret eksempel på et mer abstrakt og omfattende problem.

Om forholdet mellom fotografi og tradisjonell tekst skriver Nichols at fotografi tilfører dokumentarer en dimensjon som ren tekst ikke kan gi: "That is to say, the documentary value of non-fiction films lies in how they give visual, and audible, representation to topics for which our written or spoken language gives us concepts. Photographic images do not give us the concepts; they give us examples" (Nichols 2001:65). Fotografiet eksemplifiserer og konkretiserer der tekst abstraherer og generaliserer. Imidlertid viste analysen av *Kaniaws* tekstdel hvordan fiksjon gav et ansikt til, og eksemplifiserte faktaopplysningene. Nichols' syn bør derfor modifieres noe.

Fotografiets nærhet til referenten – fenomenologisk forstått

Fotografiet synes likevel å være spesielt egnet til å skape umiddelbarhet og nærhet til det som det fortelles om. Det er i hvert fall det Roland Barthes argumenterer for i sin

bok *Det lyse rommet* (2001). Her tar Barthes for seg fotografiets særskilte forhold til referenten: "Det er som om Fotografiet bestandig bærer sin egen referent med seg [...] Det er ikke fotografiet man ser" (Barthes 2001:14-15). Fotografiets formspråk er gjennomsiktig, usynlig eller knytta til den historiske verden i større grad enn i andre medier i følge Barthes. Han påpeker at for at et fotografi skal kunne eksistere, må det som er avbildet, ha eksistert.

Maleriet kan utgi seg for å gjengi virkeligheten uten egentlig å ha sett den. Talespråket kombinerer ulike tegn som alle riktignok har referenter, men disse kan være og er som regel "kimærer". I motsetning til disse imitasjonene kan jeg i forbindelse med Fotografiet aldri benekte at *tingen har vært der*. Det som skjer er at virkeligheten og fortiden knyttes sammen. Og siden denne sammenknytningen bare gjelder Fotografiet, bør vi ved reduksjon betrakte det som Fotografiets egentlige vesen, dets noema (Barthes 2001:94-95).

Barthes argumenterer for at fotografi står i en særstilling når det gjelder nærhet til den utenomtekstlige, eller "virkelige" virkeligheten. Fotografiet bærer i seg et bevis på at det avbildede finnes, eller riktignok sagt: har funnet sted. Motivet i et fotografi kan ikke være bare oppdiktet og konstruert, som for eksempel en karakter i en roman kan være det. Fotografi er dermed det mediumet som er best egnet til å dokumentere og bevise.

Fotografiets særegne forhold til den historiske virkeligheten, kommenteres også av Nichols:

This quality alone often provides a basis for belief: we see what was there before the camera; it must be true. This remarkable power of the photographic image cannot be underestimated, even though it is subject to qualification because (1) an image cannot tell everything we want to know about what happened and (2) images can be altered both during and after the fact by both conventional and digital means. (Nichols 2001:3)

Nichols trekker her fram fotografiet som spesielt effektivt for å skape troverdighet. Han tar et større forbehold enn Barthes' når det kommer til fotografiets evne til objektivitet og nøytral reproduksjon av referenten. Han tar høyde for at et fotografi kun kan fortelle oss deler av en historie eller en situasjon, og at det lett kan manipuleres, men samtidig understreker han fotografiets makt og overbevisningskraft overfor leseren.

Hafezen er blind, men vitner om en hendelse han har opplevd og "gir" den symbolske historien til Kaniaw. Hun gir sitt vitnemål til jeg-fortelleren som i sin tur vitner overfor leseren. Fortellingen går gjennom mange ledd av fortellere, men kombinert med fotografiet synes avstanden mellom det fortalte, drapene i Halabja, og leseren å minske. Barthes' og Nichols' syn på fotografiet som spesielt godt egnet til å dokumentere kan sees i lys av dette. Ellis understreker viktigheten av å føle en type nærhet til det fortalte til tross for at vitnerollen utøves fra avstand, i sin bok

Documentary. Witness and Self-revelation. Følelse og empati må til for at dokumentaren skal nå fram med sin argumentasjon:

Media witnessing allows us to see something of events, but we are neither eye-witnesses nor the direct recipients of live testimony. We witness through complex forms of seeing that are organised for us as attempted communication by the various parties concerned. As media witnesses, we are distanced, and therefore placed in a position of analysing what we see and hear, hence judging what we see and hear. Yet we do not simply judge, we also feel. We still feel the imprint of reality in some of the footage that is presented to us. Distanced feeling is crucial to the operation of media witnessing. Without it, few – if any – would bother to watch. (Ellis 2012:128)

Fotografiets nærhet til referenten, at det beskrevne virker realistisk og nært i fenomenologisk forstand, synes å være en måte å kommunisere over avstand på.

Ellis drøfter forholdet mellom fiksjon og dokumentar, og knytter ulikhetene til mottakeren, den potensielle seeren, lytteren og leseren. Han eller hun har på forhånd visse forventninger til dokumentarer, og Ellis lister opp blant annet disse:

We watch documentaries because they seem to offer proof. We believe them to show us people and situations as they are. They give us a key insight into the lives, beliefs and practices of people who share our world. [...] Fiction can do this too, of course. But a fiction, however moving or persuasive, is always a fiction. It proves nothing. Fictions are invented by people in the hope of persuading their viewers that they ring true. Documentary claim to show what already exists, and we watch them because they can bring us into contact with aspects of our world that might otherwise escape our attention. (Ellis 2012:98)

Ellis beskrivelse av den potensielle seeren og dennes oppfatning av forholdet mellom dokumentar og utenomtekstlig virkelighet, har visse fellestrekk med hvordan Barthes beskriver fotografiets forhold til den samme virkeligheten. Ellis snakker imidlertid ikke om dokumentarens vesen, men om publikums forventning. Publikum forventer en sammenheng, eller nær tilknytning til "verden" i møtet med sjangeren. Det forventes at den skal være opplysende og etterprøvbare, og rette oppmerksomhet mot utenomtekstlige ting som ellers blir oversett.

Nichols beskriver dokumentaren som en retorisk sjanger som skal overbevise sitt publikum om et synspunkt. Den er som vi har sett en sjanger som har en agenda, og er ikke kun en objektiv tilstedeværelse og gjennomsiktig kopi av verden. Den fysiske tilstedeværelsen som fotografiet fungerer som et bevis på, noen må ha vært der og tatt bildet, har en retorisk funksjon i dokumentarer: "In this case physical presence serves a rhetorical function. It functions as a metonymy (Nichols 2001:54). Gjennom fysisk nærhet til stoffet som presenteres, skapes troverdighet og autentisitet.

Synet på fotografiet som retorisk og ikke-nøytralt gir motvekt til Barthes' syn på fotografiet som objektivt, og uløselig knyttet til referenten. "Halabja" viser et av mange dødsfall og overgrep i kurdernes historie, og er ett av mange mulige motiv ved samme gassangrep. Fotografen har valgt å forevige et av de mest meningsløse scenariene, et uskyldig barns død, og et fars desperate ønske om å redde barnet. Alternativt kunne man tenkt seg et oversiktsbilde av gaten, eller et bilde av de som angriper, men ved å velge å avbilde far og barn, og å fokusere på barnets ansikt, ikke farens, vektlegges grusomheten. Fotografen har gjort mange valg, og jeg-fortelleren har også gjort et valg, idet hun har valgt å gjengi det og plassere det i den konteksten hun har. Det er med andre ord flere tolkende subjekt bak dokumentarfotografiet, og det er plassert i en kontekst som påvirker leseren.

Susan Sontag er delvis enig med Roland Barthes' fotografisyn når hun påpeker: "Fotografier – og sitater – virker, fordi de blir tatt for å være bruddstykker av virkeligheten, mer autentiske enn lange, litterære fortellinger" (Sontag 2004:99) Sontag understreker imidlertid i større grad enn Barthes hvordan et fotografi alltid er en tolkning av verden:

Men folk oppdaget raskt at ingen tar det samme bildet av den samme tingen, og antakelsen om at fotografier gir et upersonlig, objektivt bilde, vek plassen for det faktum at fotografier ikke bare dokumenterer hva som finnes der, men hva et individ ser, det er ikke bare en nedtegnelse, men en bedømmelse av verden. (Sontag 2004:116)

Hennes syn er dermed mer på linje med Ellis' og Nichols'.

Innsikten om at dokumentarfotografiet er subjektivt får konsekvenser for tolkningen av boka, både på det diegetiske nivået, der Kaniaws blikk skal ha "bedømt" sitt gamle fedreland, men også på et metanivå. Fortelleren har gjort et fotoutvalg, plassert illustrasjonene i en rekkefølge og i et forhold til teksten. Teksten formidler en implisitt ideologi som bildene skal underbygge.

"Halabja" er et svært ekspressivt fotografi, som kontekstualiseres av flere tragiske historier, både mannen og barnets, hafezens og kurdernes generelt. Det er med andre ord ikke en objektiv reproduksjon eller avbildning av en referent. Det kan sies å være didaktisk på den måten at den kan vekke avsky for krigshandlinger. Det vekker sympati for en uskyldig sivilbefolkning generelt, og for kurdere spesielt. Fotografiet kan sies å være et skrik om hjelp, et skrik som er rettet mot verdenssamfunnet, og som romanen *Kaniaw* på en måte er en forlengelse av.

I bokas kontekst fungerer bildet også som et viktig nyanserende element. Det gjør at en norsk, implisitt leser i større grad kan relatere seg til Kaniaws far sine for oss konservative, og kanskje uforståelige synspunkt og handlinger. Overgrepene som er begått mot kurdere som en folkegruppe er så grusomme at gruppas indre samhold og ønske om å holde sammen, i Kaniaws' far sitt tilfelle, gifte bort datteren til en kurder, kan forstås og begrunnes. Selv om man ikke er enig med ham, motarbeides en ensidig framstilling av Kaniaws far.

"Halabja" er med på å underbygge en ambivalens eller en dobbelsidighet som er gjennomgående i *Kaniaw*, både i fotografiene, men også i fortellingen som helhet. På innholds- eller temasiden er dette Kaniaws doble identitet og elsk-hat-forhold til det kurdiske. På formsiden gir det seg uttrykk i blant annet sjangerblanding, uklarhet i forholdet mellom fakta og fiksjon, subjektivitet og objektivitet, og i mange brudd og kontraster. "Halabja" er et svært kontrastfylt bilde, som inneholder både grenseløs kjærlighet, farens forhold til barnet, og fullstendig meningsløshet, barnets død. Kaniaws far "valgte" å forlate Kurdistan, men tviholder på landets tradisjoner. Ser man fotografiet i sammenheng med teksten og fortellingen om hafezen, er Kaniaws doble og ambivalente følelser til det kurdiske tydelige. Hun ønsker bekreftelse fra en kurdisk autoritet, hafezen, men samtidig sier hun til seg selv, idet hun forlater ham og ikke har fått det svaret hun ønsket, at det er hennes eget liv, og hennes egne bestemmelser som gjelder.

I møtet med fotografiene er Barthes' teori i en forstand utdatert. Hans syn på fotografiets evne til objektivt å kunne formidle, virker naivt og lett å motbevise. Likevel mener jeg teorien hans peker på noe viktig og essensielt som fortsatt er aktuelt hvis den leses med fenomenologiske briller. For en leser med begrensede kunnskaper om Kurdistan, en leser som er usikker på hva han eller hun skal se for seg når han leser reiseskildringene, blir fotografiene fasiten. Det gjelder i hvert fall i selve lesesituasjonen. I praksis vil fotografiene fungere opplysende ved at leseren vil ta for gitt at motivene er hentet fra Kurdistan, og at de gir et realistisk bilde av landet. Leserens vil i første omgang oppleve bildet slik Barthes beskriver det, det vil si se bort fra fotografiet som medium. Oppmerksomheten rettes mot fotoets motiv, referenten, og man legger ikke vekt på fotografiet som en tolkende formidler.

Knut Stene-Johansen skriver i et etterord til Barthes' *Det lyse rommet* at to av Barthes spørsmål er "Hva er innholdet i det fotografiske budskapet? Hva er det fotografiet formidler? Svaret han finner er *scenen selv. Virkeligheten i bokstavelig*

forstand.” (Stene-Johansen 2001:160). Mediet fotografi formidler scenen, nærmest kodeløst, og i hvert fall som en perfekt analogi (Stene-Johansen 2001:160-161). Dette synet på fotografiets forhold til virkeligheten har med rette blitt kritisert i ettertid, men det gir likevel mening når virkelighet og realisme forstås i fenomenologisk forstand, som persepsjon, som kroppsliggjøring.

Fotografiet står, slik leseren opplever det, i en særstilling i forholdet til den utenomtekstlige verden. Fotografiet oppleves som en måte å bevise eller underbygge skriftlige påstander på. Vi finner bilder brukt som bevis overalt i samfunnet, i nyhetsartikler og på passet. Som dokumentarmedium må fotografiet da være svært godt egnet. Ved å inkludere fotografi i *Kaniaw* skapes en virkelighetseffekt som er med på å utviske skillet mellom fakta og fiksjon. Dette gjør i sin tur at sjangerforventninger utfordres, og at utfordringer eller teknikker rundt det å fortelle blir en del av romanens tematikk. Fotografiene i *Kaniaw* er med på å skape bokas metanivå.

Fotografiet som formidler av den stemmeløses stemme

Analysen av teksten i *Kaniaw* viste at til tross for at mange menneskers historier blir forsøkt formidlet i teksten, er det å snakke for andre problematisk både for den som skal vitne, og den som blir snakket for. Jeg-fortelleren strever med å fortelle andres historie, samtidig som det er de undertrykte menneskenes eneste alternativ. I teksten finnes det både flerstemmighet, i den grad jeg-fortelleren makter og evner å snakke for andre, og enetale eller monolog, da det bare er jeg-fortelleren som har taletid. Fotografiene representerer et mulig alternativ til den monologiske teksten.

”Halabja”s fotograf er ikke jeg-fortelleren, og heller ikke bokas historiske forfatter, og skriftens monolog får dermed selskap av en annens ”stemme” gjennom fotografimediet. Flerstemmighet eller polyfoni er i følge *Litteraturvitenskapelig leksikon* en: ”form for struktur i en litterær prosatekst (særlig romanen) der de ulike stemmene er sidestilt og ikke underordnet forfatterens stemme” (Lothe 2007:173). Muligens er fotografimediet en måte å inkludere flere stemmer i en tekst enn en. Siden de øvrige fotografiene i boka ikke har kildehenvisning, er det usikkert hvem som er deres historiske fotografer. På det diegetiske nivået illustreres imidlertid at flerstemmighet kan være mulig ved hjelp av fotografiet som medium. De fleste bildene som blir presentert i boka skal stamme fra en APS-film som jeg-fortelleren får overrakt når hun møter Kaniaw i Damaskus. Det er Kaniaws øyne og subjektive blikk som skal ha sett

landskapene leseren får presentert, og det er hun som har vurdert motivene som verdifulle eller interessante nok til å bli avbildet og foreviget.

Et av fotografiene som Kaniaw angivelig skal ha tatt kan illustrere hvordan fotografiet kan formidle fotografens stemme. Det har fått navnet "Canyon" (Breien 2006:122), og kommenteres av jeg-fortelleren på følgende måte:

Disse bryllupsbildene har jeg jo ikke, de tok hun med Dags kamera. Men på APS-filmen, etter fårene, er det et bilde fra en canyon. I utkanten av festen kan dette være tatt, sånn på tampen, og en av karene med kalashnikov ser ut til å ha sneket seg med. (Breien 2006:123)

Bildet skildrer en canyon som strekker seg framover og lager en dal, med noe som kan se ut som ei elv nederst. Klippene er bratte, steinete og uten vegetasjon øverst, men lenger ned, og spesielt langs elva, er det gress og grønne busker. Fotografiet er tatt fra et utkikkspunkt omtrent på høyde med midten av canyonen. Betrakteren har utsikt over et ganske stort område: canyonen gjør en sving og stenger for horisonten noen hundre meter fra utkikkspunktet. Himmelen er hvit og overskyet. Foran dette landskapet, på høyre side av bildet, står en mann med ryggen til, med en kalashnikov over skuldra. Det virker som han også ser på utsikten, utover canyonen.



Figur 7 "Canyon" (Breien 2006:122)

Et hovedvirkemiddel i dette bildet er kontraster. På den ene siden er landskapet rolig, med dempede farger. Naturen vokser uforstyrret, og et landskap tilsynelatende uberørt av folk og dyr. På den andre siden står det en mann med et dødelig våpen helt i forgrunnen og "forstyrrer". I tillegg kommer fortellerens kommentar om at han har "sneket seg med". Denne formuleringen antyder at han egentlig ikke skulle ha vært der,

og at han lurte seg inn og forstyrret. Det finnes med andre ord en kontrast mellom harmoni og uro i bildet, en kontrast mellom den fredelige naturen og de krigerske menneskene, mellom tidløshet eller evighet, og handling, forgjengelighet og død. Det sublimе landskapet er dramatisk og kontrastfylt i seg selv, fra de bratte, livløse klippene, ned til det grønne området og elva. Motivet i forgrunnen innehar en kontrast, mellom mennesket, livet, og våpenet, døden. At mannen med våpenet er med, understreker fotografiets subjektivitet, og fotografen som en tolker av virkeligheten, en som velger ett av mange mulige utsnitt av verden. Ambivalensen i fotografiene, der det urolige og krigerske presenteres side om side med harmonien og det vakre, underbygger romanens tematikk. Fotografiet synliggjør utfordringer som finnes i Kurdistan, samtidig som det er vakkert, og formidler en kjærlighet til landet. Dette kan gjenspeile Kanaws "stemme" og elsk-hat-forhold til det kurdiske. Bildets subjektivitet og retoriske utsnitt understreker at romanen ikke er en objektiv representasjon av virkeligheten, men et verk som formidler et av mange mulige perspektiv.

Fotografiets plassering i boka, - "relasjonenes" betydning

I "Liten fotografihistorie", et essay som ble publisert første gang i 1931, påstår Walter Benjamin at fotografiet først og fremst reproducerer overflate, og at det i liten grad kan fortelle noe om de sosiopolitiske omstendighetene som omgir bilder og mennesker. Han sier om fotografiet:

Verden er vakker – nøyaktig det er dets valgspråk. I det avsløres holdningen til et fotografi som kan montere en hvilken som helst hermetikkboks inn i verdensaltet, men som ikke kan gripe en eneste av de menneskelige sammenhengene som den opptrer i, og som dermed, selv i dets fortapte drømmesusjetter, snarere er en forløper for motivets salgbarhet enn for erkjennelsen av det. (Benjamin 1991: 77-78)

Videre spør han retorisk: "Kommer ikke billedteksten til å bli fotografiets vesentligste bestanddel?" (Benjamin 1991:79). Benjamin mener tekst er viktigere enn fotografi, og at fotografiet ikke evner å skildre sammenhenger og dermed ikke kan være et ledd i å erkjenne ting i verden.

Fotografiets kontekst, det vil si tiden foran og etter øyeblikket som er avbildet, blir heller ikke formidlet i tilfredsstillende grad. Benjamins poeng blir ytterligere understreket ved at datateknologien gjør at manipuleringsmulighetene vi nå har er uendelige. Benjamins syn står i motsetning til Barthes'. Mediaviteren Liz Wells er på

linje med Benjamin, og kritiserer Barthes for å ta for lite hensyn til betraktningens kontekst, det vil si leserens situasjon:

Ultimately, he also takes relatively little account of the specificity of the spectator and reasons and contexts of viewing. Despite his emphasis upon looking, and seeing, he focuses centrally on the image as text rather than upon the relation between image and spectatorship. This does limit his ontological conclusions. (Wells 2009:34)

Fotografiets meningsinnhold avhenger av relasjonen mellom bildet og seersituasjonen, noe "Halabja" illustrerer, da det er et bilde som er kjent fra flere kontekster, men som får et delvis nytt innhold og ny funksjon når det blir presentert i *Kaniaw*.

Enda tydeligere blir kanskje kontekstens betydning for meningsskapingen i bildet i eksempelet "Veien til landsbyen". Bildet kunne vært hentet fra en lærebok i naturfag, en reiseskildring fra Kurdistan eller vært en illustrasjon i en diktbok. I *Kaniaw* sin kontekst fungerer den som dokumentasjon på at det som teksten beskriver har funnet sted, som hjelp for jeg-fortelleren, og kan hende den implisitte leseren til å huske historiens gang.



Figur 8 "Veien til landsbyen." (Breien 2006:138)

"Veien til landsbyen" (Breien 2006:138) er som "Canyon" tatt fra et utkikkspunkt. Leseren ser nedover en frodig dal med en elv i bunnen, og med gress og trær langs sidene. Sola skinner og kaster skygge bak trærne, og skaper et spill mellom lyst og mørkt grønt i det bølgende landskapet. Det er verken mennesker eller dyr i bildet, men det virker likevel fullt av liv på grunn av elva og alt det grønne. Fotografiet er gjengitt to ganger på samme side, i lik størrelse, og tett inntil hverandre. Kanskje er det to ulike fotografier, tatt rett etter hverandre fra samme vinkel, men noen gresstuster som blåser i vinden helt i forgrunnen ser identiske ut, og sannsynligvis er det derfor snakk om to kopier av det samme negativet.

To fotografier av det samme eller nesten samme motivet er stilt ved siden av hverandre flere steder i romanen. Det kan være to identiske fotografi, slik som i dette tilfellet, det kan være samme motiv fra ulike perspektiv eller tatt til ulik tid, slik at folk har beveget seg i mellomtiden, eller det kan være fotografi og negativ ved siden av hverandre. Disse ulike formene for gjentakelse har for det første en estetisk effekt. Det ser vakkert ut. For det andre gir bildene flere opplysninger om stedet eller motivet, i hvert fall hvis det presenteres fra ulike vinkler eller til ulik tid. Dette er imidlertid ikke tilfellet i "Veien til landsbyen". Fotografiene er identiske, og sier sånn sett ikke leseren noe nytt. Det vil si, noe allerede kjent repeteres. Vi får presentert en vakker landskapskildring to ganger, landskapet presenteres som uforanderlig. Ingenting synes å ha endret seg fra det ene bildet til det andre. Eller sagt på en annen måte, leseren opplever en gjentakelse av samme skildring.

Ved å stille to bilder ved siden av hverandre introduseres tid i tillegg til den sedvanlige romligheten et bilde har. Betrakteren må bruke tid når hun betrakter, fordi det er snakk om to objekter, to fotografier, som skal sees. Fortellerens uttalelse i begynnelsen av boka om sitt eget prosjekt kan knyttes til dette: "Nå – i 2006 – har jeg bestemt meg for å gjengi Kaniaws historie, omtrent som om det var en film" (Breien 2006:17). Det visuelle, rom, kombinert med fortelling, tid, er med andre ord en uttalt strategi for fortelleren. Sontag skriver om forholdet mellom fotografi og film:

Men å sammenlikne et stillfotografi og en film er dypt misvisende. Å sitere fra en film er ikke det samme som å sitere fra en bok. Mens det er leseren som avgjør hvor lang tid det tar å lese en bok, er den tiden det tar å se en film allerede bestemt av filmskaperen, og det er klippingen som avgjør hvor kort eller lang tid man bruker på å se bildene. Et stillfotografi, som gjør det mulig å dvele ved et enkelt øyeblikk så lenge man selv ønsker, er dermed en motsigelse av selve filmens form, slik også en rekke fotografier som fryser fast øyeblikk i et liv eller et samfunn, er en motsigelse av livets eller samfunnets form, som er en prosess, en flytende bevegelse av tid. (Sontag 2004:108-109)

Å si at den implisitte forfatteren forteller som i en film ved å stille to identiske bilder ved siden av hverandre, er å overdrive. En film er en rekke av bilder, noe vi finner i *Kaniaw*, men billedrekkene i en film lager en illusjon av bevegelse. Det som er karakteristisk for fotografiet er imidlertid stillstand, at et øyeblikk er fanget.

Likevel kan kombinasjonen av bilder slik som bildesammensettingen i "Fåreflokk" (Breien 2006:120) tilføre det romlige fotografiet et element av tid eller forløp. Sammen med narrasjonen, som formidler utvikling og tidsforløp skapes en effekt som i noen grad kan sammenlignes med virkemidlene i en film. Denne sammenligningen

bør imidlertid ikke trekkes for langt, da Sontags poeng om at det i et fotografi er leseren som bestemmer tempoet fremdeles gjelder, i tillegg til at filmen selvfølgelig har lydeffekter og bilder som oppleves som å være i bevegelse.



Figur 9 "Fåreflokk" (Breien 2006:120)

Fotografiene i *Kaniaw* viser åpne landskap, hytter, veier og hus. Det vil si at de på en måte virker tidløse. Det er vanskelig for leseren å si mye om når bildene kan ha vært tatt uten å få konteksten beskrevet skriftlig. De kan være fra 80-, 90- eller 00-tallet, de kan være tatt vår, sommer eller vinter, de kan være tatt samme dag eller med årevis imellom. Stemningen kan slik hevdes å være stille, der leseren eller betrakteren selv kan fylle inn betydning og kontekst. På denne måten samsvarer fotografiene med Sontags beskrivelse av bilde som en mulighet til å dvele ved et øyeblikk.

Knytter man "Veien til landsbyen" til teksten i boka, kan man lese at fortelleren understreker at Kaniaw aldri nevnte navnet på landsbyen fotografiet har fått navnet sitt fra. Hun anonymiserte, antagelig for å gjøre det vanskeligere for andre å finne ut hvem hun og familien hennes var eller er (Breien 2006:139). Videre skriver fortelleren at hun på sin side foretrekker å gi steder navn, og ramser opp ulike landsbyer i distriktet Kaniaw befant seg i, hvorav hun velger seg ut en, og lar dette være Kaniaws landsby. På samme måte som i illustrasjonen finner man en oppramsing eller gjentakelse i teksten. Det finnes mange "kopier" av landsbyen Kaniaw besøkte. Det spiller ingen stor rolle hvilket alternativ man velger for å "illustrere" eller eksemplifisere denne spesifikke historien, fortellingen som fortelles, kunne ha skjedd i hvilken som helst landsby i området. Samtidig antydes det at det sannsynligvis finnes mange "Kaniawer" som har flyktet med familien sin fra de ulike landsbyene. Kurdistan huser mange slike skjebner. Dette har skjedd mer enn en gang. Her antydes det sosiopolitiske temaet, eller den didaktiske siden ved boka. Kaniaws historie er et eksempel som kan belyse et større problem. Det utradisjonelle formgrepet er med på å underbygge argumentasjonen og den politiske agendaen til *Kaniaw*.

Nichols understreker at måten de løsrevede delene i en dokumentar blir presentert på, hvordan de er satt sammen i en komposisjon, er avgjørende for betydningsinnholdet: "Documentaries are *organized* sequences of shots that are about something conceptual or abstract because of this organization" (Nichols 2001:66). Her snakker Nichols om film, men beskrivelsen kan likevel si noe verdifullt om komposisjonen og måten betydning blir skapt på i *Kaniaw*. Fotografiene er eksempler på ulike "shots", sekvenser eller selvstendige punktnedslag, som er satt sammen i en kontekst. Fordi de er satt sammen og plassert i den konteksten de er, forventer leseren en sammenheng mellom dem. Dokumentarvirkemidlene og foventningene sjangertrekkene fører med seg, gjør at leseren forventer at fotografiene skal si noe om den utenomtekstlige virkeligheten, og at de er med på å formidle en argumentasjon og et hovedsynspunkt.

Fotografiene fungerer som en slags visuell "innføring i Kurdistan" for den implisitte, norske leseren. Det er ikke objektive, tilfeldige bilder, men perspektiver som viser hvordan konflikt og krig gjennomsyrrer hverdagen. Uroen er til stede både rent fysisk, som i ruinene og våpnene, men også psykisk, som et allestedsnærværende minne, et bilde som selv den blinde kan se, som i "Halabja"-fotografiet. Fotografiene er med på

gi oppmerksomhet ikke bare til Kaniaws enkeltskjebne, som teksten forteller om, men til landet, folket og kulturen i sin helhet. Fotografiene er med på å allmenngjøre fortellingen, og understreke at Kaniaws historie og skjebne er en av mange. Og dette gjør historien desto mer alvorlig. Slik er fotografiene med på å gjøre *Kaniaw* til en sosio-politisk og didaktisk fortelling.

Nichols hevder om regissører at de ofte benytter seg av dokumentariske grep når de ønsker å engasjere seeren i utenomtekstlige spørsmål: "Filmmakers are often drawn to documentary modes of representation when they want to engage us in questions or issues that pertain directly to the historical world we all share" (Nichols 2001:xiv). Dette mener jeg bør kunne være overførbart til forfattere og fortellere også. For det er nettopp det Nichols beskriver som skjer i *Kaniaw*. Jeg-fortelleren forteller en historie om en annen kultur og erfaring enn sin egen. Man kan snakke om en etnosentrisk fallgrube som en vestlig, hvit og etnisk norsk forteller må manøvrere seg rundt. Dette gjelder også for den historiske forfatteren Anja Breien. Mange lesere vet at det er en etnisk norsk, middelaldrende kvinne som skriver. Så på to nivå, både i fortellingens diskurs, og i den historiske virkeligheten, må autoriteten bygges opp og innholdet dokumenteres for at leseren skal tro på fortellingen. Barthes skriver: "Språkets ulykke (men kanskje også dets vellyst) ligger i å ikke kunne bevise sin egen autenticitet" (Barthes 2001:105). En bildefortelling er kanskje et svar på denne utfordringen

***Kaniaw* - en potensiell forbrytelse**

I denne avhandlingen har jeg sett nærmere på en heterogen bok som kombinerer tekst og bilde og skaper en bildefortelling, som blander dokumentarelementer inn i en fiksjonstekst, og som både er en kjærlighetshistorie og en didaktisk-opplysende tekst. Mine metoder og teoribakgrunn for å nærme meg teksten har vært tilsvarende variert og heterogen som studieobjektet. Jeg har støttet meg til sosiologi og sosialantropologi og teorier omkring identitet og kultur, til dokumentarteori, til teori om fotografi, til fenomenologi, narratologi og postkolonialistisk teori. Jeg har nærlest bilder og tekstfragmenter, og jeg har kontekstualisert romanen.

Ved hjelp av disse teoriene og metodene har jeg argumentert for at *Kaniaw* er en sosio-politisk bildefortelling, som gjennom dokumentariske grep gjør leseren til vitne. Boka synliggjør utfordringer til mennesker i vanskelige situasjoner, som selv ikke har mulighet til å formidle sine synspunkt. *Kaniaw* formidler manges fortellinger, men viser samtidig hvor problematisk, nærmest umulig det er å skulle snakke for noen andre. Det vil alltid bli en fortellers fortelling, den tilhører ikke den som det fortelles om. Vitnerollen er, sett i et slikt lys, vanskelig, nærmest umulig å gjennomføre på en god måte, men ved å fortelle dette understrekes viktigheten av å ha stemmerett og frihet til å ytre seg og å bli hørt. Dette gjelder både på et individ- og mellommenneskelig nivå, og også på globalt nivå, både mellom og i stater.

Ingen analyse av et litterært verk kan ta sikte på å være fullstendig og endelig, dette gjelder også denne analysen av *Kaniaw*. Jeg har ønsket å belyse forteller- og vitnerollen i min oppgave, fordi den kan knyttes til så mange elementer ved boka, både tematisk og formalt. Bokas gjennomgående motiv er den episke ursituasjonen, noe som knyttes til en konstruktivistisk identitetsforståelse der relasjonenes betydning for både individ og større grupper belyses. Det er avgjørende at alle får taletid og blir hørt i relasjonene. Det sosio-politiske og retoriske prosjektet er synliggjøring av stemmeløse, som er i relasjoner der de ikke blir hørt, og der de behøver noen til å vitne for seg. Dette til tross for at å snakke for andre er problematisk. Bokas framtrede virkemidler, først og fremst bruk av fotografi og innføring av et metanivå, kan knyttes til et behov for å dokumentere å løse utfordringen som vitnerollen innebærer, og skape troverdighet.

Det finnes en ambivalens i det at mennesket ønsker seg frihet og selvbestemmelsesrett samtidig som man alltid er avhengig av andre og andres

oppfatning og behandling av en selv. Et individs eller en kulturs identitet er dennes fortelling om seg selv. Samtidig er identitet noe som konstrueres i relasjon til andre. Man er slik sett derfor aldri helt selvstendig, aldri helt fri. Det vil alltid finnes situasjoner der andres fortelling om et individ teller mer enn det samme individets egen fortelling om seg selv. Boka gir flere eksempler på dette. Kaniaws far sin fortelling om henne, er at hun er kurdisk, og derfor må la familien få siste ord i valg av ektefelle. Dette tvinger Kaniaw til å handle på en bestemt måte, og å være på en bestemt måte. Hun blir ikke slik som faren vil at hun skal være, men hun blir heller ikke slik som hun selv hadde tenkt seg det. Hun er ikke fullstendig autonom og fri. Hennes fortelling skrives i et samspill mellom henne selv og hennes relasjoner.

I slutten av boka skildres en scene der far og datter møtes på trikken, der kommunikasjonen har stoppet helt opp. *"Når får faren syn på datteren, stirrer, som om han så et spøkelse. Hun går noen skritt fram. Faren gjør også det. De står noen meter fra hverandre... Faren viser ingen følelser. Slik står de og ser på hverandre. Urørlige"* (Breien 2006:229). Etter dette fortelles det at Kaniaw må gå under jorda, og faren må legges inn på mentalinstitusjon. Relasjoner er så viktige, at individene i boka har makt til nærmest å utslette hverandre.

Boka illustrerer hvordan mange av mekanismene som konstituerer identitetsskaping er overførbare til et globalt nivå. Også nasjoner og gruppetilhørighet er konstruktivistiske størrelser som er avhengige av relasjonene sine, det vil si resten av verdenssamfunnet.

Som sosiopolitisk roman og argumenterende tekst, kan verket sies å være typisk for sin tid, eller leses som en del av en litterær tendens i samtiden. Per Thomas Andersen støtter seg til Ulrich Beck og hevder kosmopolitisk empati er typisk for det globaliserte samfunnet vi lever i.

Et viktig element i det globaliserte sivilsamfunn er det Beck kaller kosmopolitisk empati. Mens den første modernitet var preget av en nasjonal territorialisme, bryter den andre modernitet med "enten-eller-teorien om identitet", som Beck kaller den. Det finner sted en globalisering av emosjoner. Det fins i den senmoderne verden en beredskap både for empati og handling uavhengig av sted. (Andersen 2008:8)

I motsetning til den nasjonale, territoriale moderniteten er ikke det senmoderne mennesket knyttet til et geografisk område når det skaper sin identitet. At en norsk forfatter ønsker å si noe om et område og et problem som ligger langt borte, og kan gjøre

dette relevant for lesere som også befinner seg geografisk langt vekk fra Kurdistan er i følge Andersen typisk for vår tid.

Avstanden mellom vitnet og det bevitnede i en mediert fortelling fører ikke nødvendigvis til handling, hevder Ellis, men heller en analyse av problemet: "Media witness involves an awareness that does not require action. However, it does call on both empathy and analysis" (Ellis 2012:131). I tråd med Andersen mener Ellis at i en vellykket kommunikasjons-situasjon vil vitnet føle empati med den eller det bevitnede, men han antyder i større grad en passivitet hos mottakeren av fortellingen. Heller enn å handle vil vitnet analysere problemet og komme til en abstrakt forståelse av situasjonen.

Passiviteten Ellis hevder finner sted hos den som vitner fra avstand, kan forklare irritasjonen til mannen Kaniaw møter, som spør henne ut om kurdisk historie. Kurdistan er fylt av folk som sensureres og kues, og slik ikke har en egen stemme, men må snakke gjennom "journalisten" Kaniaw. Den episke ursituasjonen går igjen som et motiv gjennom hele teksten. Kaniaw blir truet på livet av sin egen familie og går under jorda, og må formidle sin historie gjennom jeg-fortelleren. Jeg-fortelleren skal formidle til leseren, men strever med å få det til, noe hun til stadighet påpeker i sine metakommentarer. Alle vil de si noe om den vanskelige situasjonen til kurdere, men de forhindres på ulike måter. Det kan synes som om løsningen hadde vært at alle skulle ha fått snakket for seg selv, sin egen sak. Når det ikke går, blir den nest-beste løsningen å la noen andre snakke for seg, men denne andre vil alltid legge noe av sitt eget i historien. Total objektivitet, rendyrkede faktaopplysninger finnes ikke. Ingen kan være et upåvirket, objektivt talerør for noen andre. Og i fortellersituasjonen vil "kunstneriske friheter" kunne gjøre historien bedre, som når jeg-fortelleren i *Kaniaw* konkretiserer der Kaniaw har anonymisert. Samtidig er ikke en historie formidlet av et vitne fullstendig fiksjon heller. Boka tematiserer både-og-forholdet til fakta og fiksjon.

Teksten knytter identitetsskaping, frihet og fortellerhandlinger sammen. Dette skjer både på individnivå, hos Kaniaw, og på nasjonsnivå eller kulturnivå, der motivet er Kurdistan eller det kurdiske folket. Kaniaws situasjon er et eksempel på en mer allmenn og generell situasjon. Hennes stemmeløshet kan sammenlignes med mange kurdere stemmeløshet. Dette gjelder både på et individuelt og privat nivå, som de mange småfortellingene i boka skildrer, men også på nasjonsnivå, der kurdere som et helt folk blir undertrykt, og mange tragiske hendelser blir tiet i hjel. Slik blir *Kaniaw* en politisk

tekst. Å finne mottakere til sin fortelling er målet for fortellerne på det intradiegetiske nivået, for Kaniaw, og for jeg-fortelleren.

Helt i starten av *Kaniaw* kommenterer fortelleren selv sitt eget prosjekt: "Nå - i 2006 - har jeg bestemt meg for å gjengi Kaniaws historie, omtrent som om det var en film" (Breien, 2006:17). Jeg-fortelleren setter med andre ord både form og innhold i fokus. Hun påstår noe helt eksplisitt om bokas sjanger tidlig i boka. Dette vil påvirke leserens forventning i møtet med teksten. Enda tidligere, på en av tittelsidene, står det: "en bildefortelling" (Breien 2006:3). Igjen får leseren en slags rettleiding i hvordan han eller hun skal oppfatte boka, og kan forvente seg. Dog er disse frampekene ikke spesielt klargjørende for hva det egentlig vil si at man med en trykt bok som medium skal fortelle en historie som om det var en film. Og hva vil det egentlig si at en tekst tilhører sjangeren bildefortelling? En tolkning er at jeg-fortelleren gjennom disse betegnelsene peker på det visuelle uttrykkets betydning i *Kaniaw*. Fotografiene i boka tilfører historien informasjon og forteller på en annen måte enn bare teksten kan. Fotografiets særskilte relasjon til referenten gir mediet en evne til å skape et umiddelbart uttrykk, og slik tilsynelatende oppheve distanse. Dette skaper en virkelighetseffekt som engasjerer leseren og vekker empati.

The emotions are provoked by the perceived experience and the perceived feelings of the other. It therefore implies that the other must be recognised as having a similar (if not identical) status to that which witnesses attribute to themselves. Witnesses have to recognise the other as being like themselves if they are to experience empathic emotions. (ELLIS 2012:131)

Virkelighetseffekten et fotografi skaper opphever noe av distansen mellom vitnet og den det fortelles om, slik at det sosio-politiske budskapet kan nå fram. Brukt i dokumentar er fotografiet et retorisk virkemiddel, der umiddelbarheten og nærheten til referenten skaper troverdighet, autenticitet og eksemplifiserer og konkretiserer abstrakte og generelle størrelser.

Å inkludere fotografier i den fortellende teksten, og slik skape en bildefortelling, er en mulig løsning på vitnets problem med å snakke for andre. Fotografiet representerer i en viss forstand en flerstemmighet som den monologiske teksten, formidlet av en jeg-forteller, ikke innehar. Fotografiene fungerer som sitat, eller utsnitt av en virkelighet som den det fortelles om har kontroll over. Denne kontrollen er likevel begrenset, da fotografiets funksjon og innhold er avhengig av konteksten det er plassert i.

Vitnerollen blir kommentert av jeg-fortelleren på denne måten: "Iblant har jeg tenkt at jeg ville være et utmerket vitne i en rettssal, som åstedbeskriver, men jeg har hittil aldri bevitnet noen forbrytelse" (Breien 2006:15). Denne ytringen kan sees på som et frampeik eller en understrekning av romanens alvor. Det som skal formidles om Kaniaw, er ikke en forbrytelse, *enda*. Men hun har gått i dekning fordi hun er truet på livet. Det er en tragedie som venter på å skje. Og siden dette ikke er en enestående historie, kan det skje med noen andre om det ikke skjer med Kaniaw.

Jeg-fortellerens drøm avslutter romanen:

Jeg satt og så på bildene igjen den kvelden. Flere av bildene hun tok er i "scope-format". Se på det bildet av landskapet, det grønne, der hun ikke kunne løpe ut for det var miner der. Natten etter at jeg hadde snakket med Dag, drømte jeg at Kaniaw likevel løp ut i dette landskapet, virret fram og tilbake i det grønne, og at plutselig ble hun borte i et glimt og en sky. Siden det var en drøm, hørte jeg ikke smellet. (Breien 2006:233)

Drømmen kan leses som et bilde på Kaniaws og mange andres skjebner. De befinner seg i farlige og vanskelige situasjoner, "blant miner", men blir ikke hørt. De blir borte og forsvinner. *Kaniaw* kan leses som et forsøk på å synliggjøre noen av disse menneskene, og å understreke viktigheten av å ha en egen stemme som blir hørt.

Litteratur

- Andersen, Per Thomas. 2008. "Kosmopolitisme og postnasjonalisme i nyere norsk litteratur".
<www.hf.uio.no/iln/forskning/prosjekter/kosmopolitisme/publikasjoner/>
Nedlastet 10.05.2011
- Barthes, Roland. 2001. *Det lyse rommet* [fransk orig. 1980].
Overs. Knut Stene-Johansen. Oslo
- Bauman, Zygmunt. 2004. *Identity*. Cambridge
- Benjamin, Walter. 1991. *Kunstverket i reproduksjonsalderen* [tysk orig. 1961, 1963, 1966
1969]. Overs. Torodd Karlsten. Oslo
- Bentzrud, Inger. 23.09.2006. "Mellom film og roman". Dagbladet.no.
<<http://www.dagbladet.no/kultur/2006/09/25/477719.html>>
Nedlastet 10.05.2011
- Bhabha, Homi K. 1994. *The location of culture*. London
- Bolter, Jay David og Richard Grusin. 2000. *Remediation. Understanding new media*.
Cambridge og London
- Breien, Anja. 2006. *Kaniaw*. Oslo
- Eik, Espen A. 20.09.2006. "Billedbok fra Breien". Aftenposten.no
http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1465080.ece
Nedlastet 10.05.2011
- Ellis, John. 2012. *Documentary. Witness and self-revelation*. London og New York
- Felman, Shoshana. 2002. "Kvinner og galskap. Det kritiske feilgrepet. (Balzac: 'Adjø')".
Feministisk litteraturteori. Red. Irene Iversen. Oslo, s. 104-119
- Friedman, Jonathan. 1994. *Cultural identity and global process*. London
- Gullestad, Marianne. 2002. *Det norske sett med nye øyne. Kritisk analyse av norsk
innvandringsdebatt*. Oslo
- Haddal, Per. 20.09.2006. "I stedet for filmen". Aftenposten.no.
<http://www.aftenposten.no/kul_und/litteratur/article1465084.ece>
Nedlastet 10.05.2011
- Hollowell, John. 1977. *Fact & fiction*. Chapel Hill N.C.
- Lothe, Jakob, Christian Refsum og Unni Solberg. 2007. *Litteraturvitenskaplig leksikon*.
Oslo

- Melberg Arne. 2007. *Selvskrevet. Om selvframstilling i litteraturen*. Oslo
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to Documentary*. Bloomington
- Røssaak, Eivind. 2005. *Selviakttakelse – en tendens i kunst og litteratur*. Bergen
- Sauerberg, Lars Ole. 1991. *Fact into fiction. Documentary realism in the contemporary novel*. New York
- Sejersted, Jørgen M. 2003. "Norsk migrasjonslitteratur". *Norsk litterær årbok*. Oslo
- Sontag, Susan. 2004. *Om fotografi* [engelsk orig. 1973, 1974, 1977]. Overs. Agnete Øye. Oslo
- Stene-Johansen, Knut. 2001. "Etterord". *Det lyse rommet. Tanker om fotografiet*. Hovedforfatter Roland Barthes. Oslo
- Wells, Liz. 2009. *Photography: A critical introduction*. London and New York
- Ørjaseter, Kristin. 2007. "Å fortelle og bli fortalt. Selvfremstilling, du-fremstilling og vitnesbyrd". *Edda. Volum 1/07*. Oslo

Sammendrag

Denne masteravhandlingen har som formål å undersøke hvordan det grenseoverskridende formspråket i bildefortellingen *Kaniaw* (2006) av Anja Breien, skaper en virkelighetseffekt i fiksjonsteksten. Slik aktualiseres fortellingens tematikk for leseren. Gjennom dokumentariske grep, blir leseren gjort til vitne for mennesker i vanskelige situasjoner, mennesker som ikke selv har mulighet til å formidle historiene sine.

Vitnerollen er vanskelig, nærmest umulig å gjennomføre på en tilfredsstillende måte. Ved å benytte seg av dokumentariske grep, først og fremst fotografiet, møter de mange fortellerene i boka noen av utfordringene med å formidle andres historier. Å snakke for andre medfører imidlertid alltid at man som forteller tar med seg noe av sitt eget inn i historien, om ikke annet fordi konteksten er enn annen en når man fikk overlevert det man vitner om. Ved å konkretisere og eksemplifisere den vanskelige fortellerhandlingen på flere nivå, understreker *Kaniaw* viktigheten av å ha stemmerett og frihet til selv å kunne ytre seg og bli hørt. Dette gjelder både på et individ- og mellommenneskelig nivå, og også på globalt nivå, både i og mellom stater.

Avhandlingen tar først for seg bokas tematikk på det diegetiske nivået, der begrepet kulturell identitet står sentralt. Så undersøkes *Kaniaws* tekstdel, både på det intradiegetiske, diegetiske og ekstradiegetiske nivået. Her er den episke ursituasjonen et gjennomgående motiv. Vitnerollen til *Kaniaw* og jeg-fortelleren, og dokumentarteori blir viktig. Til sist undersøkes fotografiernes funksjon i boka. Her videreføres og utvikles forståelsen av vitnerollen og de dokumentariske grepene i bildefortellingen.

Kaniaw er en retorisk og sosio-politisk bildefortelling, som på samme måte som en dokumentar ønsker å formidle et synspunkt på et fenomen fra den utenomtekstlige virkeligheten, men som samtidig er fiksjon. Det uklare forholdet til fakta og fiksjon understreker bokas tematikk, der selve fortellerhandlingen, troverdighet og vitnerollen står sentralt.