

Ellen Westby Agnor

Sara Omars *Dødevaskeren* (2017) som undersøkelse av kvinnens og det utsatte individets posisjon

Masteroppgave i nordisk litteratur

Veileder: Gerd Karin Omdal

Juni 2021

Ellen Westby Agnor

**Sara Omars *Dødevaskeren* (2017) som
undersøkelse av kvinnens og det
utsatte individets posisjon**

Masteroppgave i nordisk litteratur
Veileder: Gerd Karin Omdal
Juni 2021

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet
Det humanistiske fakultet
Institutt for språk og litteratur



Kunnskap for en bedre verden

Sammendrag

Denne oppgaven tar sikte på å undersøke hvordan den litterære formen i Sara Omars debutroman *Dødevaskeren* bidrar i tematiseringen av kvinnens og det utsatte individets posisjon. Funnene blir sett opp mot resepsjonen av verket, der romanens tematikk og budskap er mye omtalt. Særlig er kritikk av islam, konservative kjønnsroller og undertrykkelse vektlagt. Det går igjen blant anmeldelsene at romanen er lest som et selvbiografisk vitnesbyrd og et kampskrift, til tross for at romanen er skjønnlitterær. Denne oppgaven belyser derfor særegne styrker som ligger i skjønnlitterære grep, med fokus på hvordan nettopp den skjønnlitterære formen bidrar i framstillingen av kvinnens og det utsatte individets posisjon, en framstilling som åpenbart har fanget leserens oppmerksomhet og belyst et behov for debatt utenfor verket. I den sammenheng blir romanens komposisjon undersøkt i et narratologisk perspektiv, mens dens mangfoldige persongalleri blir undersøkt med utgangspunkt i feministisk litteraturteori, og framstillingen av det uhyggelige universet blir sett i lys av psykoanalytisk teori og opp mot den gotiske roman som en sjanger.

Forord

Det er noe merkelig ved det å sette et siste punktum som markerer slutten på ikke bare en oppgave eller et masterstudium, men en epoke. Masterarbeidet har vært en utfordrende, men også lærerik og interessant prosess. Nå som jeg vet hva en slik oppgave innebærer, skulle jeg gjerne begynt helt på nytt. Samtidig skal jeg ikke legge skjul på at det blir godt å endelig komme mål.

Idet jeg leverer den endelige utgaven av denne oppgaven, er det mange som fortjener en takk:

Først og fremst vil jeg takke min dyktige veileder Gerd Kain Omdal, som har møtt meg med en unik vennlighet og beundringsverdige ro ved hvert møte. Takk for alt du har lært meg og alt du har bidratt med!

Videre vil jeg takke medstudenter for alle faglige innspill, diskusjoner og distraksjoner. En spesiell takk går til nære og fjerne venner gjennom hele studieløpet. Sammen med dere har studietiden gjort meg langt rikere, selv med en voksen gjeld.

Takk til mamma og pappa som har gitt meg muligheten til å være her jeg er i dag, og takk til bestemor og bestefar som ser på meg med en stolthet jeg bare kan forsøke å leve opp til.

Takk til Helene for gjennomlesning og tilbakemelding. Dine skarpe øyne kom godt med mot slutten!

Sist, men ikke minst, takk til Magnus som alltid stiller opp for meg. Ved å stå på sidelinjen gjennom hele denne prosessen, har du vist at du ikke finnes lettskremt. Du er gull verdt.

Takk for meg!

Ellen Westby Agnor

Trondheim, 31. mai 2021

Når du allerede fra fødslen stemples, fordi du kun er en pige; når du fødes med mærkaterne skyld og skam præget ind i huden, fordi du kun er en pige; når dit vilkår som menneske er, at du aldrig vil være god nok, fordi du ikke er født som dreng – så har du kun tre veje, du kan vælge gennem livet:

Du kan forsøge at holde ud, dræbe din stemme og gennemleve volden og undertrykkelsen som en tavs eksistens bag dit slør.

Du kan dø for din egen hånd eller en mands.

Eller du kan forsøge at bryde fri, selvom det koster dig alt. Måske endda livet.

Vi bliver nødt til at tage kampen op, for det er vores liv, der er på spil.

(Omar, 2017:296)

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	I
FORORD	III
1 INNLEDNING	3
1.1 TEMA OG PROBLEMSTILLING	4
1.2 RESEPSJON	5
2 ANALYSE	8
2.1 DØDEVASKERENS TO PARALLELLE FORTELLINGER I ET NARRATOLOGISK PERSPEKTIV	8
2.1.1 <i>Gérard Genettes (1972) narratologiske analyseapparat</i>	8
2.1.2 <i>Romanens komposisjon</i>	10
2.1.3 <i>Funksjonen av analepser i fortelling B</i>	11
2.1.4 <i>Funksjonen av fortelling B som en prolepse</i>	13
2.2 KARAKTERANALYSE	14
2.2.1 <i>Simone de Beauvoir (2000 [1949]) og Det annet kjønn</i>	15
2.2.2 <i>Kvinnens posisjon</i>	16
2.2.3 <i>Karaktertyper</i>	16
2.2.4 <i>Frmesk – en representant for den undertrykte kvinnen</i>	17
2.2.5 <i>«Et forbilde for kvinnekamp»</i>	21
2.2.6 <i>Den undertrykkende mannen</i>	28
2.2.7 <i>Den patriarkalske kvinnen</i>	32
2.2.8 <i>Sentrale funn i karakteranalysen</i>	34
2.3 ET UHYGGELIG UNIVERS	35
2.3.1 <i>Sigmund Freud (2011 [1919]): «Det uhyggelige»</i>	36
2.3.2 <i>Den gotiske roman</i>	36
2.3.3 <i>Gotiske trekk i verkets litterære form</i>	38
2.3.4 <i>Gotiske trekk ved skildringer av omgivelsene</i>	38
2.3.5 <i>To ytterpunkter: Det hjemlige og det uhyggelige</i>	42
2.3.6 <i>Et uhyggelig univers</i>	45
3 AVSLUTNING	46
4 LITTERATURLISTE	50
MASTERARBEIDETS RELEVANS FOR LEKTORYRKET	II
LITTERATURLISTE	III

1 Innledning

Dansk-kurdiske Sara Omar debuterte som romanforfatter med *Dødevaskeren* i 2017. Med sin samtidsaktuelle og tabubelagte tematikk, skapte romanen stor blest og ga forfatteren oppmerksomhet på både godt og vondt. Omar ble tildelt flere priser for romanen i 2018, deriblant Årets Victor for sitt spesielle mot og Læsernes Bogpris (Madsen, 2018; Danmarks Bibliotekforening, 2018). I 2020 mottok hun De Gyldne Laurbær for oppfølgeren *Skyggedanseren*, og i 2021 ble hun tildelt Bjørnsonprisen for samme roman (Andersen, 2020:3; Bjørnsonakademiet, 2021). *Dødevaskerens* mange grenseoverskridende skildringer av lemlestelse, æresdrap og overgrep i en patriarkalsk voldskultur ble lest som en kraftig kritikk av islam, konservative kjønnsroller og undertrykkelse. Slik ble romanen blant annet viet mye oppmerksomhet i vestlige diskusjoner om islam og kjønn, der den ble anvendt som en presentasjon av virkeligheten og lagt til grunn for en rekke ulike debatter om særlig religion, ekstremisme, kjønnsroller, undertrykkelse, overgrep og innvandring. *Dødevaskerens* brutale skildringer og kritiske budskap virker å ha en nærmest blendende funksjon. Romanens debattpotensial og likhetstrekk mellom de fiktive universene i romanen og faktiske tilstander utenfor verket er gjennomgående fokusområder også i resepsjonen av verket. Disse tendensene ser ut til å skygge for verket som skjønnlitteratur: Tematikken og budskapet i romanen er verdsatt og mye omtalt, mens hvordan dette kommer til syne gjennom blant annet fortellertekniske grep er viet lite oppmerksomhet.

I denne oppgaven vil jeg undersøke den litterære formens bidrag i framstillingen av sentrale temaer i romanen ved å lese *Dødevaskeren* som en roman. Jeg vil formulere oppgavens tema og problemstilling i kapittel 1.1, før jeg gjør rede for sentrale tendenser i resepsjonen gjennom et utvalg av anmeldelser i kapittel 1.2. I et forsøk på å belyse ulike aspekter ved den litterære formen, vil jeg deretter gjøre en analyse av romanen ut fra tre ulike tilnærminger. I kapittel 2.1 vil jeg gjøre rede for et narratologisk perspektiv, før jeg gjør en narratologisk analyse av romanens komposisjon. I kapittel 2.2 vil jeg undersøke romanens persongalleri, hovedsakelig med utgangspunkt i feministisk litteraturteori. I kapittel 2.3 vil jeg gjøre rede for «det uhyggelige» i et psykoanalytisk perspektiv og sentrale trekk ved den gotiske roman, før jeg undersøker hvilken funksjon framstillingen av romanens uhyggelige univers har for stemningen og løftingen av sentrale temaer i romanen. Avslutningsvis vil jeg oppsummere sentrale funn fra analysen, og se disse opp mot resepsjonen av verket.

1.1 Tema og problemstilling

Gjennom to parallellfortellinger inviterer romanen til en reise gjennom tid og på tvers av landegrenser; mellom øst og vest, kjærlighet og hat, dominans og undertrykkelse. Et mangfoldig persongalleri er fordelt mellom to fiktive universer: Kurdistan på 1980-tallet og Danmark i 2016. I Kurdistan kommer en patriarkalsk og undertrykkende kultur til syne i et konfliktfylt og krigsherjet miljø. Problematikken følger med til Danmark, hvilket har en aktualiserende funksjon: Kvinneundertrykkelse, ekstremisme, overgrep og mishandling er like aktuelt i det tjuetførste århundret. Med henblikk på resepsjonen virker aktualiseringen å ha en funksjon også utenfor verket.

Den kurdiske kulturen som framstilles i *Dødevaskeren* kjennetegnes av patriarkalske kjønnsroller og et skjevt maktforhold som legitimeres med utgangspunkt i Koranen. Et sentralt aspekt i romanen er imidlertid at disse tolkningene er menneskelige handlinger; ikke et nødvendig resultat av islamsk kultur. Slik er kjønnsroller og undertrykkelse gjennomgående og sentrale temaer. Særlig sentralt står kvinnens posisjon som problematiseres gjennom framstillingen av en patriarkalsk voldskultur i et krigsherjet område. Kvinnen er et offer for konstant undertrykkelse, men også mannens frihet begrenses gjennom tydelige rolleforventninger. Gjennom en kombinasjon av krig, kultur og miljø er karakterene i romanen framstilt som utsatte individer uavhengig av kjønn; selv den mektigste kan rammes av plutselige angrep. I min tilnærming til *Dødevaskeren* vil derfor jeg fokusere på tematiseringen av kvinnens og det utsatte individets posisjon. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i følgende problemstilling:

Hvordan tematiseres kvinnens og det utsatte individets posisjon i Sara Omars *Dødevaskeren* (2017)?

Jeg vil undersøke dette gjennom en analyse av romanen i møte med resepsjonen av verket, med fokus på hvordan den litterære formen bidrar i framstillingen av sentrale temaer i romanen. Kvinnens posisjon er altså preget av undertrykkelse og begrensninger som rammer henne på bakgrunn av hennes kjønn. Det utsatte individet er en kjønnsnøytral formulering som kan brukes om persongalleriet generelt, men som treffer de kvinnelige karakterene i romanen spesielt. Grunnet legitimeringen av kvinnens posisjon og undertrykkelse med utgangspunkt i Koranen, vil undersøkelsen av presenterte temaer også omfatte en undersøkelse av framstillingen av islam.

1.2 Resepsjon

Resepsjonen av *Dødevaskeren* ble så heftig at Sara Omar, som hadde vært anonym fram til publikasjonen, måtte leve under politibeskyttelse på en hemmelig adresse (Schmith, 2019:15; Korneliussen, 2020). En sentral tendens ved resepsjonen er at romanens budskap og brutale scener legges til grunn for et debattpotensial som er viet stor oppmerksomhet av kritikere. Forfatter Lotte Kirkeby Hansen (2017) i *Kristeligt Dagblad* skriver at anmelderne har hatt vanskeligheter med å fokusere på romanen som et litterært verk grunnet dens debattpotensial. En annen sentral tendens er å finne hos Hansen selv, idet hun omtaler romanen som en selvbiografi. Det går nemlig igjen i anmeldelsene at forfatterens liv og virke knyttes til handlingen i romanen og at *Dødevaskeren* er lest som en representasjon av virkeligheten.

Begge tendensene er særlig vektlagt hos litteraturredaktør Jes Stein Pedersen (2017) i *Politiken* og kultur- og debattredaktør Anne Sophia Hermansen (2017) i *Berlingske*. Pedersen hyller *Dødevaskeren* som en fryktløs og modig budskapsroman. Han legger dens kritiske budskap til grunn for den positive omtalen, men mener verket fungerer mindre godt som en roman og hevder at den heller burde vært formidlet som en personlig beretning (Pedersen, 2017:4). Et interessant aspekt ved dette, er at Pedersen fokuserer på romanens handlingsforløp framfor dens litterære form. Det gjør også Hermansen, som omtaler romanen som en selvbiografi. Hun hevder den gir et innblikk i en muslimsk kvinnefordrende voldskultur, og ut fra dette argumenterer hun for videre debatt om muslimske kvinner: «For det er ikke en dystopi, men et vidnesbyrd om en undertrykkelseskultur, som endda er rykket ind i vores egen baghave» (2017). Hermansen peker på *Dødevaskeren* som en avsløring av skyggesidene ved islam og knytter motivet til innvandring til Danmark. Den norske litteraturkritikeren Cathrine Krøger (2017) i *Dagbladet* ser romanen som et sentralt bidrag i den danske #metoo-kampanjen og diskusjoner om antiislamisme (16). Krøger vektlegger sammenhenger mellom motivet i romanen og virkelige hendelser i historien og forfatterens liv (2017:16). Hun fokuserer i liten grad på romanen som skjønnlitteratur, men trekker fram skildringene fra Zamwa som en styrke og fortellingen som er satt i Danmark som «[...] mer uklar, og i partier er fortellingen vel overtydelig og unyansert» (Krøger, 2017:16). Hun kommenterer ikke samspillet mellom parallellfortellingene.

Den norske litteraturkritikeren Anne Cathrine Straume (2018) i NRK vektlegger særlig romanens kritikk mot den voldelige kulturen på 1980-tallet, og mot at tankegangen om at kvinners seksualitet er forbundet med skam er den samme i fundamentalistiske miljøer i Danmark i dag. Ifølge Straume er romanen fiksjon som åpenbart bygger på erfaringer fra

forfatterens liv. Hun konkluderer med at *Dødevaskeren* er et politisk kampskrift, feministisk og antiautoritært, men skriver at hun har vanskeligheter med å vurdere verkets litterære kvalitet grunnet dens kontroversielle tematikk. Litteraturredaktør Peter Nielsen (2017) i *Information* nevner også den litterære formen, idet han skriver at romanen er løftet av fiksjonens virkemidler, særlig av sterke personportretter. Ellers omtaler han verket som en fremragende vitnesbyrdroman med tydelige selvbiografiske trekk. I likhet med Hermansen leser han romanen som et innblikk i en muslimsk kvinnefordrende voldskultur og vektlegger dens debattpotensial.

Den norske historikeren Guri Hjeltnes (2017) i *VG* leser *Dødevaskeren* som en skildring av kvinnens posisjon i muslimske miljøer og påpeker romanens debattpotensial. Hun legger imidlertid større vekt på den litterære formen og skriver at romanen er velskrevet og raffinert komponert. Samtidig kritiserer Hjeltnes fortellingen som er satt i Danmark: «Leseren får ikke vite eksakt hvordan og hva som har ført Frmesk til et sykehus i Danmark, denne delen av romanen er mindre utviklet» (2017). I likhet med Krøger vurderer ikke Hjeltnes samspillet mellom parallellfortellingene. Den norske forfatteren Arild Aambø (2019) omtaler i *Fokus på familien* romanen som et kampskrift og vektlegger sammenheng mellom verk og forfatter (150). Han skriver også at romanen, med sine detaljerte skildringer, kan leses som en etnografisk studie. Aambø er blant de som i større grad tar for seg litterære virkemidler. I likhet med Hjeltnes beskriver han romanen som raffinert komponert. Videre peker han på kontrasten mellom skildringer av vold og lykkelige stunder (Aambø, 2019:151). Han belyser også persongalleriet og beskriver figurene som empatisk skildret. Han omtaler stilen som «direkte, men avdempet i sin utilslørte detaljrikdom [...]» (Aambø, 2019:151). Den norske litteraturkritikeren Bjørn Gabrielsen (2018) legger stor vekt på romanens møte med politiske diskurser og sammenheng mellom fakta og fiksjon, men han kommenterer også det skjønnlitterære. Han beskriver blant annet skildringen av Irak som nærmest gotisk og plasserer verket blant skrekkfortellinger fra oppveksten i muslimske miljøer. Samtidig som at Gabrielsen vektlegger romanens debattpotensial, understreker han at boken er en roman og argumenterer for å diskutere den nettopp slik, heller enn å bruke den for å underbygge ens egen verdensoppfatning.

Den norske litteraturkritikeren Ingunn Øklands (2017) anmeldelse er et friskt pust blant de mange i resepsjonen. Også Økland vektlegger romanens budskap og brutale scener, samt det hun omtaler som dokumentariske innslag, men hovedfokuset hennes ligger på romanen i sin helhet (10, 11). Hun omtaler strukturen som effektiv og belyser den vekslende stilen i de ulike parallellfortellingene (Økland, 2017:11). Mens blant andre Pedersen, Hjeltnes og Krøger peker

på fortellingen som er satt i Danmark som mangelfull, finner Økland at spørsmålene rundt Frmesks sykehusopphold og fortid er en underliggende gåte som tjener romanens spenningskurve godt (2017:10). I sitt fokus på den litterære formen og litteraturtekniske grep, er Økland inne på det jeg vil undersøke i denne oppgaven. Jeg vil imidlertid gjøre en nærmere analyse av den litterære formens funksjon i henhold til problemstillingen, og slik belyse sider av romanen som ikke har vært poengtert i tidligere anmeldelser.

I skyggen av *Dødevaskerens* brutale skildringer og kritiske budskap, virker den litterære formens funksjon i framstillingen av sentrale temaer å være underbelyst eller oversett. Mens skildringene fra Kurdistan i flere tilfeller er hyllet, er skildringene fra Danmark kritisert. Med unntak av Økland, er imidlertid virkningen av parallellfortellingene lite omtalt, til tross for at nettopp samspillet mellom fortid og nåtid aktualiserer tematikken i verket. Dette gjelder også litterære virkemidler generelt. Når Peter Nielsen (2017) nevner at fiksjonens virkemidler har løftet fortellingen, begrunner han dette med at litteraturen tillater en å samle flere elementer i ett verk. Andre funksjoner av fiksjonen er imidlertid lite vektlagt, slik som funksjonen av kontrastspillet mellom de undertrykte og de undertrykkende, kjærlighet og hat, harmoni og troende og ekstremister, 1980-tallet og 2016. Også karakterskildringene er havnet i skyggen, til tross for at karakterenes kompleksitet har en sentral funksjon for romanens iboende budskap.

2 Analyse

I dette kapittelet skal jeg ta for meg tre områder som jeg finner særlig relevant å undersøke i lys av problemstillingen: *Dødevaskerens* to parallelle fortellinger i et narratologisk perspektiv, framstillingen av de ulike karakterene og deres funksjon for framstillingen av romanens iboende budskap og funksjonen av «det uhyggelige universet» i fortelling A. I motsetning til den statiske situasjonen i fortelling B, har fortelling A et innholdsrikt hendelsesforløp. Mens jeg i den første delen vil undersøke begge parallellfortellingene og samspillet mellom dem, vil jeg i de to siste derfor legge hovedvekten på de karakterene og universet som er framstilt i fortelling A. Størst vekt vil bli lagt på karakteranalysen, ettersom persongalleriet er særlig relevant i sammenheng med oppgavens problemstilling.

Jeg vil først presentere narratologiens analyseverktøy med utgangspunkt i Gérard Genettes (1972) narratologiske analyseapparat, før jeg gjør en analyse av parallellfortellingene i lys av denne. Deretter vil jeg presentere kvinnens posisjon og det eksistensielle kjønnsbegrepet som kommer fram hos Simone de Beauvoir (2000) og Toril Moi (2000). Videre vil jeg undersøke framstillingen av karakterene i fortelling A. Til slutt vil jeg ta for meg «det uhyggelige» i lys av Sigmund Freud (2011 [1919]) og presentere typiske trekk ved den gotiske roman med utgangspunkt i blant andre Henning Howlid Wærp (1998) og Fred Botting (1996; 2013), før jeg gjør en analyse av det uhyggelige universet i fortelling A.

2.1 *Dødevaskerens* to parallelle fortellinger i et narratologisk perspektiv

2.1.1 Gérard Genettes (1972) narratologiske analyseapparat

Dødevaskeren består av to fortellinger som befinner seg på ulike steder og ulike tider i historien. At fortellingene skildres parallelt, er et narrativt grep av stor betydning for romanen. Å studere denne vekslingen mellom tid og sted er essensielt i en analyse av hvilken funksjon parallellfortellingen har i romanen. I den sammenheng kan det være nyttig å anvende narratologiens analyseapparat. Narratologi er ifølge Peter Aaslestad (1999) i *Narratologi : En innføring i anvendt fortellerteori*, et allment akseptert begrep som omfatter læren om fortellende teksters struktur (7). Analysen av parallellfortellingene vil i hovedsak være basert på den franske litteraturteoretikeren Gérard Genettes narratologiske analyseapparat, slik den er presentert i *Narrative Discourse : An Essay in Method* (1972). Sammen med Roland Barthes

og Tzvetan Todorov er Genette regnet som en av de store klassiske narratologene (Willulmsen, 2002:16). Ifølge den norske litteraturviteren Liv Helene Willumsen (2002) er det et aksiom for moderne narratologi at enhver fortelling er en rent tekstlig konstruksjon (16). Dette er også grunnleggende i Genettes metodiske tilnærming til narrativ tekst. Genettes narratologiske modell skiller mellom tre narrative nivåer i tilknytning til tekst (Genette, 1972:27). Oversatt til norsk er nivåene betegnet som: «historie», «fortelling» og «narrasjon» (Genette, 1972:27). Historien er tekstens narrative innhold. Fortellingen er selve den narrative teksten – det som blir fortalt. Narrasjon er den produserende fortellerhandling og den virkelige eller fiktive situasjonen der fortellerhandlingen finner sted (Genette, 1972:27). Ifølge Genette er fortellingen den eneste diskursen som er direkte tilgjengelig for analyse, ettersom historien bare kan rekonstrueres ut fra fortellingen (Genette, 1972:27-29). Fortellingen er derfor Genettes utgangspunkt ved analyse av narrativ tekst.

Viktigere enn de narrative nivåene hver for seg, finner imidlertid Genette relasjonene mellom dem (1972:29). Med utgangspunkt i relasjonene *tid*, *aspekt* og *modus*, fremmet av Tzvetan Todorov, gjør Genette rede for tre grunnleggende relasjoner: *tid*, *modus* og *stemme* (1972:29-31). *Tid* betegner relasjoner som angår rekkefølgen mellom historien og fortellingen (Genette, 1972:31). *Modus* betegner modaliteter av narrativ representasjon; etablering og variasjoner av narrative perspektiver. Betegnelsen *stemme* viser til den talende instansen i en fortellerhandling og fokuserer på forholdet mellom narrasjon og fortelling, slik den formidles gjennom fortellingen. Tid og modus opererer i relasjonen mellom historie og fortelling, mens stemme utpeker relasjonen mellom narrasjon og fortelling og narrasjon og historie (Genette, 1972:32). Med utgangspunkt i de tre relasjonene har Genette utformet fem kategorier som kan anvendes ved studier av narrativ tekst. Tre av disse er knyttet til tidsrelasjoner mellom historie og fortelling: *rekkefølge*, *hastighet* og *frekvens* (Genette, 1972:35). I min narratologiske analyse av *Dødevaskeren* vil jeg fokusere på rekkefølge.

Å studere tidsrekkefølgen i en narrativ tekst innebærer å sammenligne rekkefølgen av begivenhetene i fortellingen opp mot rekkefølgen av de samme begivenhetene i historien (Aaslestad, 1999:37; Genette, 1972:35). Genette bruker samlebegrepet *anakronier* om ulike kronologiforstyrrelser mellom fortelling og historie (1972:36). Anakronier indikerer et *nullpunkt*; en tilstand av overensstemmelse mellom tiden i historien og tiden i fortellingen. En slik tilstand er nærmest hypotetisk, men nullpunktet settes ofte til fortellingens startpunkt. Bevegelser i fortellingen framover eller bakover i tid fra nullpunktet utgjør anakronier. Genette anvender begrepet *prolepse* om enhver begivenhet fortalt forut for det punktet i historien hvor fortellingen finner sted, og *analepse* om begivenheter fortalt senere enn det tidspunktet i

historien hvor fortellingen befinner seg. Disse begrepene vil bli mitt utgangspunkt i min tilnærming til tidsrekkefølgen i *Dødevaskeren*. Jeg vil anvende begrepene både i tilnærming til parallellfortellingene, og til anakronier innenfor disse.

2.1.2 Romanens komposisjon

I det følgende vil jeg kort gjøre rede for komposisjonen i *Dødevaskeren*. Som nevnt innledningsvis, består romanen av to parallelle fortellinger som er satt til forskjellig tid og på forskjellige steder. Vekselsvis forteller de sammen historien til Frmesk. Kapitlene er markert med dato og sted, med unntak av kapitler som fortsetter på samme sted og omtrent samme tid som kapitlet før. Slik tydeliggjøres et skille mellom parallellfortellingene i romanen. Tidsmarkeringene i fortellingen i Kurdistan er satt fra 21. august 1986 til 18. mars 1991. Fortellingen strekker seg altså over flere år. Fortellingen i Danmark utspiller seg derimot over 12 dager, fra 10. august 2016 til 21. august samme år (Omar, 2017). For enkelthetskyld vil jeg videre betegne parallellfortellingene ut fra hvilken tid i historien de befinner seg. Fortellingen som utspiller seg i Kurdistan vil derfor bli betegnet som fortelling A, mens fortellingen som utspiller seg i Danmark vil bli betegnet som fortelling B.

Romanen åpner med fortelling B og etablerer Danmark 2016 som romanens startpunkt. Slik kan det første møtet med fortelling A i kapittel to tolkes som en reise tilbake i historiens tid. Et slikt hopp i tid indikerer imidlertid at romanen har et nullpunkt i fortelling B. Jeg vil ikke forsøke å plassere et slikt punkt, men heller understreke at de to parallellfortellingene fortelles vekselvis: To fiktive tider eksisterer parallelt i romanen, samtidig som de er en del av samme historie. Etersom parallellfortellingene er satt i ulike tider, kan begge sees som anakronier i relasjon til hverandre. Fortelling A kan være en analepse i relasjon til fortelling B og fortelling B kan være en prolepse i relasjon til fortelling A. Sentralt med fokus på den litterære formen i *Dødevaskeren*, er også tidsrommet i historien mellom de parallelle fortellingene. Leseren får kun innblikk i tidsrommet mellom 1991 og 2016 gjennom analepser i fortelling B. Disse skildres i form av traumer eller minner fra fortiden. Når jeg videre skal undersøke funksjonen parallellfortellingene som har fortellertekniske grep, vil jeg først undersøke funksjonen av analepser i fortelling B, før jeg undersøker funksjonen av fortelling B som en prolepse i relasjon til fortelling A.

2.1.3 Funksjonen av analepser i fortelling B

I fortelling B ligger Frmesk nyoperert i en sykeseng med alvorlige fysiske og psykiske skader. Fortellingen gir ingen direkte forklaring på hvordan Frmesk havnet på sykehuset, når hun ble innlagt for første gang eller hvem som har skyld i skadene hun behandles for. Denne uvissheten har en spenningsskapende funksjon, ettersom leseren ikke vet hvorvidt Frmesk er i fare i sykesengen. Situasjonen i fortelling B er statisk, men brytes stadig opp gjennom analepser som gir innblikk i Frmesks fortid: «Jagende, blodige lyn af billeder fra barndommen i Zamwa. [...] Hun så det for sig. Hele tiden» (Omar, 2017:12). Innblikkene har en sentral funksjon for spenningskurven i fortellingen ved å skape en foruroligende sammenheng mellom Frmesks barndom og situasjonen hun befinner seg i på sykehuset i 2016. Dette vil jeg undersøke nærmere med fokus på funksjonen av analepser i fortelling B.

Det går igjen blant analepsene at traumer tar Frmesk med tilbake til barndommen i Zamwa. Her skildres uhyggelige og brutale scener der en anonym mannsskikkelse utsetter et henne for tvang og grove overgrep:

Voldsomme glimt fra fortiden greb fat i hendes tanker og rev hende væk. [...] *'Jeres kvinder er pløjejord for jer, så gå til jeres pløjejord, som I vil.* Husk de ord, lille skøge.' Han la sin koran fra sig med ryggen opad.

[...]

Han maste sit kød ind mod hendes læber, så munden gav efter og gled op, men der var ikke plads. (Omar, 2017:88, 89)

Overgriperen fremstår som en aggressiv og voldelig mann. Videre er han framstilt som en patriarkalsk figur ved at han legitimerer overgrepene med utgangspunkt i kvinnens posisjon i Koranen. Overgrepene er ikke en engangshendelse: «Hver gang de var alene, kravlede hans fingre rundt på hende og piskede hende med ordene: *De kvinder, der handler ret, er lydige og vogter i det skjulte*» (Omar, 2017:41). Ved at overgrepsscener går igjen i analepsene, skapes et inntrykk av at overgrepene ikke bare skjedde jevnlig, men også over lenger tid. Framstillingen av analepsene som traumer indikerer at det er en sammenheng mellom overgrepene og Frmesks situasjon på sykehuset. I kombinasjon med uvissheten rundt hvem som er gjerningspersonen og når Frmesk ble innlagt, kan dette skape et inntrykk av at farene rundt Frmesk kommer nærmere. Slik fremstår Frmesk som et utsatt individ også i sykesengen, der ukjente farer truer tilværelsen hennes. Samtidig løfter dette problematikken fra Zamwa inn i Danmark i 2016, hvilket har en aktualiserende funksjon. Denne funksjonen vil jeg undersøke videre med fokus på tematisering av kvinnens posisjon gjennom framstillingen av relasjonen mellom Frmesk og den kurdiske sykepleieren Darya.

Frmesk og Darya blir kjent gjennom diskusjoner om tabubelagte og personlige temaer som religion, frihet og kjønnsroller. Slik kommer en patriarkalsk tvangskultur til syne utover i fortellingen, etter hvert som Darya fremstår som et offer for sterk sosial kontroll og undertrykkelse:

‘Far bliver mere og mere pågående. Han er begyndt at kalde mig ind i stuen, og så taler han længe om, at jeg ikke må bringe skam over familien. [...] Nogle gange bliver han så vred, at han truer med at sende mig på genopdragelsesrejse, hvis jeg ikke gør, som han siger.’ (Omar, 2017:220)

Daryas far fremstår som en kontrollerende og aggressiv mann, mens Darya fremstår som undertrykket og begrenset. Denne framstillingen forsterkes da han en dag møter uanmeldt opp på Frmesks værelse for å undersøke hvem Darya tilbringer til med (Omar, 2017:85). Gravingen framstiller ham ikke bare som en truende maktperson overfor Darya, men også overfor Frmesk som allerede er et utsatt individ. Slik skaper farens overvåkning og tilstedeværelse spenning og uro. I samspill med Frmesk og Darya har karakteren en særlig sentral funksjon: Overfor ham er de underlegne og utsatt. Slik står kvinnens posisjon i den kurdiske kulturen i kontrast til kvinnens posisjon på sykehuset, der likestilling står sentralt uavhengig av kjønn og kultur (Omar, 2017:86). Kontrasten skaper et skille mellom den danske og kurdiske kulturen, samtidig som det blir tydelig at begge kulturene eksisterer parallelt i samme univers. Sentralt i denne sammenhengen er at den patriarkalske tvangskulturen som kommer til syne gjennom analepsene og Daryas situasjon, i stor grad gjenspeiler kulturen som kommer til syne i Kurdistan i fortelling A. Slik har vekslingen mellom parallellfortellingene en sentral funksjon for aktualiseringen av problematikken rundt kvinnens posisjon: At kulturen og kvinnens posisjon er den samme i Danmark i 2016 som i Zamwa på 1980-tallet, peker på kvinnens posisjon som et statisk problem og belyser et behov for endring.

Aktualiseringen av problematikken rundt kvinnens posisjon er relevant å se i sammenheng med resepsjonen, der romanen av mange er lest som et vitnesbyrd som avslører skyggesidene ved islam. I diskusjonene mellom Frmesk og Darya, fremstår nemlig undertrykkelseskulturen som en skjult sannhet:

Meget i vores kultur bygger på løgn og falske smil, og heroppe sluger folk det råt, for der er jo ingen, der kan forestille sig, hvor ubegribeligt brutalt nogle af os bliver behandlet inden for hjemmets fire vægge. (Omar, 2017:220)

Daryas beskrivelse av kvinneundertrykkelsen bidrar til å skape en forestilling om at fortellingen kaster lys over en mørk hemmelighet; at hun og Frmesk ikke er enkelttilfeller, men representanter for mange, usynlige ofre som leseren ikke blir introdusert for. Slik aktualiserer

fortellingen undertrykkelse i romanens danske univers. Basert på resepsjonen av verket kan det virke som at denne forestillingen har hatt en aktualiserende funksjon av problematikken også utenfor verket. Dette kan eksemplifiseres gjennom Hermansen, som leser romanen som en avsløring av en kvinnefordrende voldskultur i Danmark: «For det er ikke en dystopi, men et vidnesbyrd om en undertrykkelseskultur, som endda er rykket ind i vores egen baghave» (2017).

2.1.4 Funksjonen av fortelling B som en prolepse

I det følgende vil jeg undersøke funksjonen av fortelling B som en prolepse i relasjon til fortelling A. Jeg vil først undersøke fortelling B gir innblikk i Frmesks framtid, deretter hvordan vekslingen mellom parallellfortellingene kan skape foruroligende mistanker rundt visse karakterer i fortelling A.

Som en prolepse i relasjon til fortelling A, gir Frmesks situasjon på sykehuset i fortelling B frampek om karakterens skjebne. Gjennom fortelling B blir det fortalt at Frmesk vil bli utsatt for grove overgrep under barndommen i Zamwa, allerede før karakteren er født i fortelling A (jf. kap. 2.1.3). Dette frampeket har en urovekkende funksjon i fortelling A, der Frmesk er framstilt som et utsatt individ allerede fra fødselen av. Frmesk blir nemlig født i simple og uhyggelige omgivelser der patriarkalske konvensjoner skaper en skjev maktbalanse mellom kvinner og menn (Omar, 2017:17-39). Som et pikebarn er Frmesk uønsket av mange, særlig av faren Anwar og familien hans:

‘Er det sandt?’ udbrød Anwar. ‘En pige? Her har jeg ventet fem år på, at det kvindemenneske skulle blive gravid igen, og så får jeg kun en pige?’
‘De uværdige kvinders afkom,’ mumlede Tofiq. (Omar, 2017:38)

For dem er Frmesk verdiløs. Som et forhatt pikebarn er Frmesk omringet av farer. Slik er hun framstilt som et utsatt individ, en framstilling som forsterkes ved at det fortelles om et ukjent pikebarn som ble funnet dødt i en pose noen dager før Frmesks navngivning: «[...] Hun var blevet kvalt og smidt væk kort efter fødselen, og ingen ved, hvem hun var» (Omar, 2017:53). Det døde pikebarnet symboliserer et pikebarns posisjon i samfunnet og realiserer farene som omgir Frmesk. I samspill med prolepsen, har dette en alarmerende funksjon i fortelling A. Frmesks fysiske og psykiske tilstand i sykesengen bekrefter at hatet og truslene hun blir utsatt for fra fødselen av, delvis vil bli realisert i framtiden. I motsetning til det ukjente pikebarnet vil Frmesk vokse opp, men hun vil bli et offer for vold og seksuelt misbruk (Omar, 2017:41).

Uvissheten rundt når overgrepene mot Frmesk vil begynne og hvem som begår dem har en urovekkende funksjon. I et forsøk på å beskytte Frmesk, tar nemlig besteforeldrene Gawhar og Darwesh henne til seg og gir henne omsorg og kjærlighet (Omar, 2017:123). Dermed samsvarer ikke de brutale overgrepsscenenene som skildres i fortelling B med Frmesks tilværelse i fortelling A. Slik kan prolepsen fremkalle engstelse og uro ved at leseren venter på at noe ondt skal skje. En annen sentral funksjon ved uvissheten, er at den kan fremkalle feilaktige antagelser om hvem som er Frmesks overgriper. For eksempel kan vekslingen mellom parallellfortellingene peke mot Anwar, som fremstår som Frmesks største trussel i fortelling A. I fortelling B fremkaller nemlig Daryas fars uanmeldte besøk traumer i Frmesk, hvilket kan skape en forestilling om at Frmesks traumer er knyttet til en patriarkalsk farsskikkelse (Omar, 2017:87). I likhet med Daryas far er Anwar framstilt som en aggressiv, mektig og farlig mann. Trusselbildet av Anwar styrkes da han forgriper seg på Rubar, Frmesks mor, like etter fødselen (Omar, 2017:78-79). Gjennom voldtektsscenen kommer karakterens syn på kvinnen som mindreverdige til syne. I samspill med skildringene av gjerningspersonen i fortelling B, har dette en alarmerende funksjon. Det blir fortalt at gjerningspersonen har makt til å holde Frmesk foran besteforeldrene: «Hun kunne mærke hans fingre presse sig ned i sin hovedbund. [...] hun havde lyst til at rive sig fri og løbe over til sin mor men hun stod som frosset» (Omar, 2017:41). Med henblikk på de sosiale normene i det fiktive universet, blir det slik indirekte fortalt at overgriperen er en mannsskikkelse som står familien nær. Dette skaper uro rundt mannlige karakterers tilnærming til Frmesk generelt, og Anwar spesielt. Vekslingen mellom parallellfortellingene har på denne måten en sentral funksjon for spenningskurven i romanen, til tross for at det etter hvert viser seg at det ikke er Anwar som er overgriperen i Frmesk sitt tilfelle (Omar, 2017:299).

2.2 Karakteranalyse

I dette kapittelet vil jeg undersøke romanens mangfoldige persongalleri, hovedsakelig med fokus på framstillingen av karakterene i fortelling A. I tilnærmingen til persongalleriet vil jeg ta utgangspunkt i karaktertyper som er etablert ut fra sentrale framstillinger i romanen. Hensikten med karaktertypene er å tydeligere belyse likhetstrekk, generaliseringer og kompleksiteter i framstillingen av karakterene, samt å gjøre det enklere å undersøke funksjonen av samspillet mellom de ulike karakterene.

I det følgende vil jeg først gjøre rede for kjønn og kvinnens posisjon i lys av den franske, eksistensialistiske filosofen Simone de Beauvoirs (2000 [1949]) verk *Det annet kjønn*. Her vil jeg også trekke inn den norske litteraturviteren Toril Moi (2000) innledende essay i den norske utgaven av verket, som blant annet gjør rede for Beauvoirs hovedtanker. *Det annet kjønn* regnes som 1900-tallets viktigste feministiske verk og er stadig et sentralt bidrag i den feministiske debatten (Moi i Beauvoir, 2000). Samfunnsstrukturene Beauvoir kritiserer, er i mange tilfeller utdatert i Norden i dag. Likevel finner jeg verket aktuelt å anvende i en analyse av *Dødevaskeren*, da strukturene i større grad samsvarer med universet som skildres i romanen. Med utgangspunkt i denne teorien, vil jeg videre gjøre rede for kvinnens posisjon og etablere de ulike karaktertypene jeg vil undersøke i analysen. Jeg har laget følgende typologi av karaktertyper som jeg forholder meg til: «den undertrykte kvinnen», «den patriarkalske kvinnen», «et forbilde for kvinnekamp» og «den undertrykkende mannen».

2.2.1 Simone de Beauvoir (2000 [1949]) og *Det annet kjønn*

Beauvoir argumenterer i *Det annet kjønn* for et skille mellom biologisk og kulturelt kjønn. Utover det biologiske skillet mellom kvinner og menn, hevder hun at mennesket er en historisk idé (Beauvoir, 2000:46). Dette peker mot en av de to hovedtankene hun legger fram i verket: «Man fødes ikke som kvinne, man blir det» (Beauvoir, 2000:279). Ifølge Beauvoir blir nemlig kvinnen skapt og tillagt visse egenskaper på bakgrunn av kulturelle normer og forventinger knyttet til idéen om det å være kvinne (Beauvoir, 2000:279; Moi i Beauvoir, 2000:XVII). I sitt innledende essay til boken, formulerer Moi den andre hovedtanken slik: «Kvinnens oppdragelse påtvinger dem «kvinnelighet», det vil si at den får dem til å oppfatte seg selv som *Den andre* i forhold til menn» (2000:XVI). Ifølge Beauvoir fremstår «kvinnelighet» som noe negativt (2000:7). Mannen definerer kvinnen ut fra seg selv; kvinnens egenskaper blir sett på som begrensninger ut fra hennes biologiske forutsetninger i forhold til mannen. Mannen er *Subjektet*; absolutt og vesentlig, mens kvinnen er *Den andre*; relativ og uvesentlig (Beauvoir, 2000:8). Denne forståelsen av kjønn vil jeg trekke inn i karakteranalysen i forbindelse med kvinnens posisjon.

Beauvoir tar utgangspunkt i et eksistensielt frihetsbegrep (Moi i Beauvoir, 2000:XVIII). Dette innebærer at alle mennesker har en grunnleggende frihet, selv et individ under svært undertrykkende forhold (Moi i Beauvoir, 2000:XVII, XVIII). Alle mennesker har derimot ikke de samme mulighetene til å handle. For eksempel begrenses kvinner ved at menn pålegger dem å oppfatte seg selv som *Den andre* (Beauvoir, 2000:14, 18). Dette anser Beauvoir som kvinnens

tragedie: «denne konflikten mellom det grunnleggende krav hos ethvert subjekt som alltid vil hevde seg som vesentlig, og fordringene i en situasjon som former henne til å bli uvesentlig» (2000:18). Relevant i analysen av kvinnens og det utsatte individets posisjon i *Dødevaskeren*, er også Beauvoirs teori om mannens fordeler ved å holde kvinnen nede. I denne sammenheng trekker Beauvoir blant annet fram det konservative borgerskapet, som hun hevder at betrakter kvinners frigjøring som en fare: «en trussel mot dets moral og interesser» (2000:14). Ifølge Beauvoir vil et menneske tjene på å undertrykke et annet menneske, fordi det mennesket som undertrykker da blir overlegent (Beauvoir, 2000:14, 15). Videre hevder hun at «det er ingen som er så arrogant, aggressiv og foraktelig overfor kvinner som en mann som er usikker på sin egen mandighet» (Beauvoir, 2000:15). Sett i lys av dette fremstår det undertrykkende mennesket som svakt, til tross for sin dominans.

2.2.2 Kvinnens posisjon

Kjønnsrollene kommer tidlig til syne i fortelling A. I lys av Beauvoirs begrep *Den andre* kan kvinnen beskrives som relativ og uvesentlig (2000:7). Hun er underkastet mannen og har svært begrensede muligheter. Kvinnens anerkjente egenskaper, som evnen til å føde barn og forventningene om at hun tilfredsstiller mannen og hans gjester og avkom, veier ikke opp for det faktum at hun er en kvinne. Hennes «kvinnelighet» er framstilt som noe negativt, en byrde (Moi i Beauvoir, 2000:XVI). Forventningene som stilles til kvinnen er konservative og formet med utgangspunkt i både Koranen og kulturelle tradisjoner. Kvinnen skal blant annet være lydig, tildekket og opptre i tråd med forventningene; særlig rundt menn. Potensielle sanksjoner ved normbrudd kommer blant annet til syne i en scene der en gruppe mennesker sparker løs på en død kvinne: «Hun blev smidt ud af en bil lige før. Hun er blevet skudt og har ingen hænder. Hun må have vanæret sin familie, nu får hun som fortjent» (Omar, 2017:198, 199). Dersom kvinnen ikke imøtekommer forventningene som stilles til sin rolle kan sanksjonene altså være så brutale som tortur med døden til følge.

2.2.3 Karaktertyper

I det følgende vil jeg gjøre rede for de relevante karaktertypene jeg finner i romanen.

«Den undertrykte kvinnen» er en underdanig, passiv skikkelse. I lys av Beauvoir er hun underkastet mannen og kan beskrives som relativ og uvesentlig i sin posisjon som kvinne. Hun er ikke verdsatt utover sin tildelte «kvinnelighet». Hun er et offer for grov undertrykkelse, og hennes mangel på makt og frihet gjør henne til et særlig utsatt individ. Hun er født inn i en

begrenset posisjon og holdes nede av den undertrykkende mannen, den patriarkalske kvinnen og normene i samfunnet. Som følge av dette, kjennetegnes den undertrykte kvinnen av konstant frykt, angst og usikkerhet. Videre er hun hjelpeløs; det kan virke nærmest umulig for henne å tre ut av sin posisjon som *Den andre*.

Karakterer som kan kategoriseres som «et forbilde for kvinnekamp» er framstilt på ulike måter i romanen, men kjennetegnes ved å aktivt handle imot de konservative, patriarkalske kjønnsposisjonene som gjelder i samfunnet. Slik er forbildet for kvinnekamp en utbryter som viser sterk selvstendighet. Forbildet for kvinnekamp har en indre styrke som driver karakteren framover. Denne styrken springer ut av vilje og tro som motivasjon for handling.

«Den patriarkalske kvinnen» kjennetegnes ved at hun har funnet sin plass i rollen som *Den andre*. Også hun er underkastet mannen og blir utsatt for konstant undertrykkelse, men i motsetning til den undertrykte kvinnen, er hun et aktivt vesen. Hun er lydlig og ter seg etter de kulturelle konvensjonene som gjelder i det patriarkalske samfunnet, men utnytter også de samme konvensjonene til å utøve makt. Hennes handlinger tjener mannens posisjon og familiens ære. I møte med mannen er hun underdanig, men overfor andre kvinner er hun mektig og overlegen. Slik har den patriarkalske kvinnen opparbeidet seg en posisjon som tillater henne å påvirke familien i det skjulte, hvilket gjør henne til en maktfigur. Den patriarkalske kvinnens moralske utgangspunkt er konservative tolkninger av Koranen, samt mannens meninger. Slik har hun likhetstrekk med både den undertrykte kvinnen og den undertrykkende mannen; hun har en gang vært den ene, og senere lært av den andre.

«Den undertrykkende mannen» kan beskrives ut fra Beauvoirs framstilling av mannen som *Subjektet* (2000:8). Han står i en overlegen posisjon som absolutt og vesentlig, noe som gir ham makt. Den undertrykkende mannen tjener på å undertrykke kvinnen, fordi undertrykkelsen styrker og opprettholder hans overlegenhet. Slik utgjør mannen en trussel for kvinnen generelt. Det er imidlertid ikke gitt at hans overlegenhet er suveren; samfunnet gjør at også han kan være et utsatt individ og et offer for undertrykkelse.

2.2.4 Frmesk – en representant for den undertrykte kvinnen

I fortelling A er Frmesk en sentral skikkelse, men også en endimensjonal karakter. Fortellingen utvikler seg rundt henne, samtidig som den gir få direkte skildringer av karakterens indre. Slik er hun også passiv. Mangelen på innblikk i Frmesks indre kan virke selvfølgelig ettersom hun er et lite barn, men det er også et litterært grep som bidrar til en sympatisk framstilling av henne

som uskyldig og hjelpeløs. I det følgende vil jeg undersøke hvordan Frmesk fremstår som en representant for den undertrykte kvinnen.

Som nevnt i kapittel 2.1.4, er Frmesk framstilt som et utsatt individ allerede fra fødselen av. Av Anwars familie er hun uønsket og redusert til en byrde og en økonomisk utgift: «En dag ville hun komme til at koste ham dyrt, det var det eneste, han var sikker på» (Omar, 2017:76). At Gawhar og Darwesh etter hvert tar henne til seg, utgjør derfor et sentralt vendepunkt. Frmesks hverdag blir plutselig fylt med kjærlighet og omsorg, og gjennom besteforeldrene får leseren håp for Frmesks framtid: «Min pige, den verden, du er født ind i, vil komme til at få dig til at snuble i mørkets bogstaver, men med den livsvilje du har, vil du vælge at snuble på vej op og ikke ned [...]» (Omar, 2017:215). Samtidig får leseren stadige påminnelser om at Frmesk fremdeles er et utsatt individ. For eksempel forsøker Frmesks oldefar å kvele henne med en pute mens hun er alene i stuen: «Frmesk var gemt væk under den gamle mand. Han holdt en pude hen over hendes ansigt. Den var presset så hårdt ned, at hans næver næsten forsvandt i tæppet» (Omar, 2017:153). Leserens får ingen innblikk i Frmesks opplevelse av eller reaksjon på drapsforsøket. I stedet er Frmesk altså framstilt som en passiv skikkelse, hvis liv og helse hviler i de voksnes hender. Passasjen illustrerer hvor skjør Frmesks tilværelse er, selv i hennes nye hjem.

På Frmesks femårsdag skjer det et nytt vendepunkt som medfører en betydelig endring i framstillingen av Frmesk.¹ Frmesk blir da utsatt for sitt første overgrep og går fra å være et utsatt pikebarn til et offer (Omar, 2017:299). Kapittelet med den første overgrepsscenen er preget av kontraster som skaper et skille mellom før og etter overgrepet. Frmesk befinner seg først i trygge omgivelser blant venner og familie. Hun har gledet seg i lang tid og har bestemt seg for at det er en god dag (Omar, 2017:297). Hun er svært stolt over sin nye, lyserøde kjole som er detaljert skildret ved flere anledninger: «Hendes bamse og dukke sad på gulvet og kiggede op på hende i den nye kjole» (Omar, 2017:298). Kjolen og stoltheten den får fram i Frmesk kaster lys over karakterens barnslighet og uskyldige vesen. Samtidig er fargesymbolikken tydelig: «Den voksede ud fra hendes krop midt på livet og lignede en lille parasol i alverdens lyserøde nuancer» (Omar, 2017:297). Kjolens lyserøde nyanser gir den et barnslig og uskyldig preg. Samtidig springer fargene ut av vanlig rød, som ifølge den norske professoren Ella Melbye (1984) kjærlighetens og livets farge (16). Slik kan kjolen framheve Frmesks fødselsdag. Ifølge Melbye kan rødt imidlertid også symbolisere blod, i tillegg til at det

¹ Her vil jeg fokusere på vendepunktets funksjon for framstillingen av Frmesk, men i kapittel 2.3.5 vil jeg undersøke vendepunktets betydning for spenningen i romanen.

er en «en mannlig, sentrifugal, impulsiv, aggressiv og aktiv livsfarge» (1984:18). Sett i lys av dette kan fargeskildringen symbolisere blodet som vil renne som følge av tapet av Frmesks jomfrudom og de framtidige overgrepene. Den røde kjolens kanskje sterkeste funksjon et slik faresignal: Den markerer den skjebnesvangre dagen som endrer livet til Frmesk.

Hendelsen som følger står i kontrast til den første delen av kapittelet, der Frmesk blir ivaretatt med kjærlighet og omsorg. Snurrende i den røde kjolen går Frmesk for å hente vann. På kjøkkenet løfter Muhammad, Frmesks fosterbror, henne opp på benken, griper fast i huden hennes under kjolen og legger hodet sitt inntil magen hennes.² Frmesk er maktesløs da hun ber ham la være:

Hans ånde følte ubehagelig varm, og hun ville skubbe ham væk, men hans hoved var alt for tungt. [...] Muhammad holdt stadig godt fast om hende. "Det er okay, at storebror snuser til dig," sagde han. [...]

Hun kunne mærke ham under kjolen og forsøgte at undvige ham, men tabte samtidig et glas, så det faldt på gulvet og splintredes mod det hårde underlag.

Lyden rev Muhammads mund fri af hende. «For pokker da også,» snerrede han. (Omar, 2017:299, 300)

Passasjen gir leseren små innblikk i Frmesks indre, som sammen med skildringer av handlingene hennes formidler ubehag og vegring. Videre blir det ikke gitt flere skildringer av Frmesks tanker eller følelser. I stedet er hendelsen skildret utenfra. Gawhar kommer og spør hva som skjer, men Muhammad forsikrer henne om at alt er i orden. Siden truer han Frmesk til stillhet. Frmesks fysiske reaksjon viser hvor redd hun blir: «Den varme tis løb ned ad hendes ben, ligesom tårene løb ned over hendes kinder» (Omar, 2017:300). Frmesk blir verken respektert av Muhammad eller forstått av Gawhar. Slik fremstår hun som hjelpeløs.

Frmesks hjelpeløshet blir stadig tydeligere utover i fortellingen. Pikebarnet blir et offer for pedofili, seksuelle overgrep, vold og grov undertrykkelse. Frmesk forsøker å unngå Muhammad, som stadig blir satt til å passe på henne: «Frmesk kiggede på sin mor. 'Må jeg ikke komme med dig?' hviskede hun» (Omar, 2017:310). Gawhars omsorg overfor Frmesk var tidligere betryggende og fremkalte håp i leseren. Nå representerer den heller uvitenhet og fremkaller engstelse overfor Frmesk. Funksjonen er engasjerende og krever leserens oppmerksomhet. Frmesk blir stadig sykere av overgrepene og forsvinner etter hvert inn i seg selv:

Frmesks hjerte faldt i hak og fulgte sin mors. Det var med ét blevet mange tusinde år gammelt

² Muhammad er Gawhars fostersønn, men han er kjent som hennes egne sønn. Ettersom Frmesk vokser opp med Gawhar og Darwesh som sine foreldre, har hun og Muhammad en søskenrelasjon.

og skrøbeligt. Smerten var blevet til tid. Muhammads krop og stemme rungede i hende som et dødeligt ekko. Han havde gjort hende til en usynlig eksistens. (Omar, 2017:322)

Her er framstillingen av Frmesk som en utsatt og undertrykt kvinne tydelig. Mens Frmesk er fanget i en uverdigg maktrelasjon, er Gawhar takknemlig over livet hun har gitt barnebarnet sitt:

Senere hadde hun smilet ved tanken om, at hun, om ikke andet, hadde sørget for at give Frmesk et varmt og trygt hjem. At hun hadde reddet hende og givet hende et liv bedre end det, Anwar nogensinde ville have givet sin datter. (Omar, 2017:322)

Gawhars feiloppfatning gjør Frmesk nærmest usynlig. I samspill med posisjonen Frmesk fødes inn i, skaper overgrepene et bilde av skjebnen hennes som fatal. Ved at overgriperen hennes i tillegg viste seg å være et verdsatt familiemedlem, fremstår hun som nærmest sjanseløst.

Den gjennomgående passive framstillingen av Frmesk og de få innblikkene i karakterens indre, skaper en viss anonymitet. Fortellingen følger først og fremst hvordan karakterens posisjon som pikebarn holder henne nede. Slik er Frmesks funksjon først og fremst å representere det utsatte individet og den undertrykte kvinnen, mens de få innblikkene fremkaller følelser hos leseren og styrker skildringene av de grenseoverskridende scenene.

Frmesks barnslige uskyldighet og uvitenhet står i kontrast til hatet og fordommene som rettes mot henne av omgivelsene, og gjør henne til et ytterpunkt blant de undertrykte kvinnene. Den undertrykte kvinnen kommer ellers til syne gjennom mindre sentrale karakterer, som sammen framstiller kvinnen som et utsatt individ i en skjebnesvanger posisjon. Blant disse karakterene er Rubar, Frmesks biologiske mor, som er tvunget til å bli værende i det voldelige ekteskapet med Anwar. I likhet med Frmesk, skjer det en endring i Rubar som følge av sterk kontroll og grov undertrykkelse. Hun holder seg i live for sine barn, men ønsker å ta sitt eget liv: «Hun segnede om på gulvet. ‘Jeg brænder mig ihjel.’» (Omar, 2017:227). Etter hvert kan ikke Darwesh lenger kjenne igjen sin datter: «Den unge pike, der i så mange år hadde siddet hos ham og delt ud av sine smil, var væk» (Omar, 2017:128). I likhet med Frmesk forsvinner Rubar inn i seg selv: «Rubar pressede sine hænder mod munden og mærkede trangen til at flå sin egen strube op, mens hun famlede rundt i sit indre mørke efter noget at gribe fat i» (Omar, 2017:129). At både mor og datter lider samme skjebne, styrker framstillingen av kvinnens posisjon som skjebnesvanger.

Det gjentas altså at den undertrykkende kvinnen forsvinner inn i seg selv. Dette er relevant å se i sammenheng med Frmesks kampånd i fortelling B. I et brev formulerer hun tre veier den undertrykte kvinnen kan velge i livet:

Du kan forsøge at holde ud, dræbe din stemme og gennemleve volden og undertrykkelsen som en tavs eksistens bag dit slør.

Du kan dø for din egen hånd eller en mands.

Eller du kan forsøge at bryde fri, selvom det koster dig alt. Måske endda livet. (Omar, 2017:294-293)

Den første retningen gjenspeiler Rubar og Frmesk i fortelling A, som lever som passive, undertrykte individer. For Rubar er dette et aktivt valg som et alternativ til å dø for sin egen hånd, mens Frmesk er for ung til å kunne reflektere over situasjonen. I fortelling B har Frmesk imidlertid valgt den tredje retningen og utviklet seg til et forbilde for kvinnekamp. Karakteren endrer altså rolle fra fortelling A til fortelling B. Slik er kvinnens utsatte posisjon framstilt som medfødt, men ikke nødvendigvis endelig.

2.2.5 «Et forbilde for kvinnekamp»

I dette kapittelet vil jeg fokusere på Gawhar og Darwésh, som er de mest sentrale forbildene for kvinnekamp i romanen. De er imidlertid framstilt på svært ulike måter, hvilket hovedsakelig kommer til syne gjennom deres religiøse ståsted og indre styrke. I lys av Beauvoir vil jeg i det følgende undersøke framstillingen av Gawhar. Videre vil jeg se denne framstillingen i sammenheng med Gawhar som et forbilde for den gode muslimen og undersøke hvilken funksjon dette har for romanens iboende budskap. Deretter vil jeg undersøke framstillingen av Darwésh, blant annet med vekt på karakteren som en motsetning til den undertrykkende mannen. Avslutningsvis vil jeg undersøke funksjonen av samspillet mellom de to karakterene.

2.2.5.1 Gawhar – den gode muslimen

Gawhar er en sentral skikkelse for romanens iboende budskap generelt, og for motivet i fortelling A spesielt. Det er henne romanens tittel peker mot: *Dødevaskeren*. Hun er den mest utbygde karakteren i romanen og kan regnes som hovedkarakter i fortelling A. I likhet med de andre kvinnelige karakterene i fortellingen, er Gawhar utsatt for patriarkalske strukturer som begrenser hennes muligheter. Det som imidlertid skiller henne fra den undertrykte kvinnen, er at hun aktivt trer ut av kvinnens tradisjonelle posisjon ved å definere sin egen kvinnelighet. Jeg vil fokusere på to roller som i særlig grad gjør Gawhar til en utbryter: Gawhars rolle som kone, og Gawhars rolle som muslim. Jeg vil også undersøke hvordan hun blir møtt av samfunnet som følge av sin utbryterposisjon.

Gawhar giftet seg av kjærlighet heller enn av plikt: Fordi ektemannen Darwésh er sterkt kritisk til islam, stridde ekteskapet imot familiens forventinger og Koranen. Gawhar trådte dermed ut av kvinnens posisjon ved å gifte seg med ham. Darwésh anser kjønnsrollene, slik de er formet i miljøet i Zamwa, som kvinneundertrykkende (Omar, 2017:67, 192). I hjemmet er Gawhar derfor fritatt fra rolleforventningene som er knyttet til den undertrykte kvinnen, og hun har både frihet og handlingsrom. Denne posisjonen har hun selv sørget for gjennom valget av ektemann. Posisjonen er relevant å se i lys av Beauvoirs eksistensielle frihetsbegrep, som innebærer at alle mennesker har en grunnleggende frihet. Moi formulerer det slik: «Vi har i prinsippet alle akkurat like stor kapasitet til å handle fritt ut fra vår egen situasjon, og ta ansvar for våre egne handlinger» (Moi i Beauvoir, 2000:XVIII). Ut fra et slikt frihetsbegrep, har selv et individ under svært undertrykkende forhold en viss grad av frihet. Beauvoir understreker imidlertid at ikke alle mennesker har like stor frihet til å handle i verden:

Når Beauvoir hevder at kvinner ikke er frie, mener hun det altså på to nivåer: For det første oppfordres de til å gi avkall på sin eksistensielle frihet ved å akseptere seg selv som *Den andre*. For det andre mener hun at kvinner i Frankrike i 1949 ikke har samme konkrete adgang til samfunnets kulturelle, politiske og økonomiske liv som menn. (Moi i Beauvoir, 2000:XIX)³

Gawhar har altså valgt å definere sin egen kvinnelighet, heller enn å akseptere seg selv som *Den andre*. Dette gir henne likevel ikke samme handlingsrom som en mann, fordi hun ikke har den samme friheten til å handle i samfunnet. Altså er hun fortsatt undertrykket, men hun står i opposisjon til forventningene som stilles til henne. Videre vil jeg undersøke Gawhars egendefinerte kvinnelighet med fokus på hennes rolle som muslim.

Gawhars forhold til islam står i motsetning til de konservative tolkningene ellers i romanen. Kjærlighet kjennetegner Gawhar i alt hun gjør og alt hun er; hun oppdrar sine barn med kjærlighet, hun giftet seg av kjærlighet, hun lager mat med kjærlighet og hennes tro på Allah er basert på troen på hans kjærlighet til menneskene. For Gawhar er kjærligheten for og tilliten til Allah en indre styrke; noe som holder henne oppe, driver henne framover og gir henne veiledning i livet. Samtidig bruker Gawhar denne styrken og veiledningen til å handle imot det mange anser for å være Allahs vilje. Slik fremstår hun som en aktiv, selvstendig og moralsk kvinne. Dette kommer til syne i ekteskapet med Darwésh, men først og fremst gjennom hennes rolle som dødevasker: «Det var en evig hån mod Allah, når hun gav plads til sjælens vandring, men den pisk var allerede blevet hævet over hende, da hun i sin tid gav sin kærlighed til en

³ Som nevnt i kapittel 2.2, finner jeg teorien relevant til tross for at den er rettet mot kvinner i Frankrike i 1949, ettersom samfunnsstrukturene det vises til i større grad samsvarer med universet som skildres i romanen.

sjælevandrer» (Omar, 2017:121).⁴ Som dødevasker påtar hun seg det tunge arbeidet med å vaske døde kvinner som ingen andre vil røre ved, kvinner som er pålagt skyld og ansett som urene, slik at hun kan sende dem videre til himmelen (Omar, 2017:175). Arbeidet koster henne både traumer, skyldfølelse og sosial status. Dette vil jeg undersøke videre i en analyse av Gawhar i opposisjon til kvinnens tradisjonelle posisjon.

Som følge av at Gawhar stadig bryter med samfunnets forventinger til kvinnen, blir hun trakassert og truet på livet. Dette kommer blant annet til syne i en scene der Gawhar konfronterer en fremmed selger som trakasserer forbipasserende kvinner, og hun selv ender opp med å bli et offer: «I det samme mærkede hun en hånd glide op under sin chador og op på sin ene balde. ‘Hvad pokker,’ skreg hun og drejede omkring kun for at se lige ind i rabarbermandens øjne» (Omar, 2017:282). Etter hvert involverer flere tilskuere seg:

‘Jamen er det ikke den gamle dødevasker?’ råbte endnu en mand.
Gawhar lukkede øjnene. Stemmerne kogte rundt om hende.
‘Hvem ved, hvad de laver med de døde,’ råbte en kvindestemme. ‘Hun kalder sig krystalsliber.’
‘Siden hvornår har urent kød og knogler været lavet af krystaller?’ Der brød en latter ud omkring dem. (Omar, 2017:283)

Skildringen viser at dødevaskingen er et sårt punkt for Gawhar. Hun reagerer kraftig på hånene mot de døde kvinnene hun har vasket: «Hendes krop rystede, og hun trak vejret i hurtige små stød. ‘Alle disse mennesker vidste ikke bedre; de vidste ikke bedre.’» (Omar, 2017:283). Gawhar håndterer situasjonen ved å heve seg over menneskene som omringer henne og forsøke å se det beste i dem. Hun ser selv dødevaskingen som synd, men føler seg samtidig forpliktet til å sende kvinnene til himmelen: «Hun mødte den verden, der lå på grænsen af livet, igen og igen som dødevasker, og hun vidste, at det kun var meget få, der ville røre ved de dødes kroppe. [...] Derfor kunne hun ikke bebrejde nogen, at de ikke så verden som hun selv» (Omar, 2017:121). Forståelsen Gawhar viser overfor karakterene som sanksjonerer henne som følge av hennes utbryterposisjon fremhever karakterens styrke og godhet, og framstiller henne som en motsetning til den undertrykkende mannen og den patriarkalske kvinnen.

I scenen ovenfor er tematiseringen av kvinnens posisjon tydelig: At en kvinne irttesetter en mann fremstår som uakseptabelt, også i selvforsvar. Fordi Gawhars oppførsel stridde imot hennes posisjon som kvinne, ble hun møtt med kraftig motstand. Likevel nektet hun å akseptere seg selv som *Den andre*. I stedet er scenen et eksempel på hvordan Gawhar

⁴ Darwesh er zoroaster og svært kritisk til islam (Omar, 2017:83, 67).

definerer sin egen kvinnelighet og sin egen rolle som muslim. Selvstendigheten stiller henne i konstant opposisjon til de undertrykkende og gjør henne til et forbilde for kvinnekamp.

2.2.5.2 Gawhars tvil - et vendepunkt

I begynnelsen av fortelling A er islam en opphøyet, tilstedeværende kraft som driver Gawhar framover: «Hun var en kvinde, der bad for kvinder i et bundløst dynd af mørke mænd. Men hun vidste, at Allah fandtes og lyttede» (Omar, 2017:121). Hun har full tillit til Allah. Gjennom innblikk i karakterens tanker og følelser kommer det etter hvert fram at hun tynges av de mange hemmelighetene og minnene hun bærer på som dødevasker:

Hun havde givet ondskaben alt for meget plads uden at sige fra. Hun følte sig fanget i en ond spiral. Hvis hun lettet sit hjerte, ville hvert et ord kun føre til mere vold og død. Alt, hvad hun vidste, var låst fast i hende. Angsten åd af hende. Hvilken straf ville Allah ikke kaste over hende næste gang for at bære på så mange hemmeligheder? (Omar, 2017:174)

Gawhar ser de mange angrepene, overgrepene og drapene hun må forholde seg til som straff fra Allah. Sammen med sin egen sorg, bærer hun derfor andres synder på sin egen samvittighet. Byrden vokser med hvert lik, hver fare og for hver gang hun tenker på Rubar som er fanget i ekteskapet med Anwar (Omar, 2017:174). Etter hvert utvikler byrden seg til en tydelig tvil som utgjør et vendepunkt i framstillingen av Gawhar. Tvilen kommer blant annet til syne etter at Gawhar blir tvunget til å skjære livmoren ut av en skambelagt død kvinne, for at en gruppe menn skal kunne trampe fosteret i hjel (Omar, 2017:247). Handlingen strider imot alt Gawhar står for og påvirker troen på både Allah og mennesket: «Der var ingen steder at flygte hen. Hun mærkede trangten efter at gribe fat om sin koran. Men lod den ligge urørt hen» (Omar, 2017:247). Skildringen er en del av et vendepunkt i framstillingen av Gawhars tro: Hun finner ikke lenger lys og styrke i Koranen slik hun gjorde før.

Etter hendelsen stiller Gawhar seg kritisk til Allahs eksistens: «Allah havde vist hende, at Han ikke lyttede; Han havde vist hende, at hun intet var værd, men nu tvivlede hun også på, om Han nogensinde havde lyttet. Fandtes Han?» (Omar, 2017:264). Gawhar hadde i årevis forsøkt å flykte fra mørket som omringet henne i form av krig og elendighet, men etter hvert ble byrden for tung å bære alene (Omar, 2017:265). Gawhars tro som utvikler seg til tvil belyser hvordan samfunnet påvirker individet:

Hun havde mistet troen på sin plads i verden som en genspejling af sin tro, for hun havde ladet ondskaben overtage, og hendes sjæl havde føltes, som om den slæbte efter hende, hver gang hun tog et skrift for at få klaret hverdagens gøremål. (Omar, 2017:265)

I lys av Beauvoir kan skildringen tolkes som en framstilling av motstanden en kvinne vil møte i et forsøk på å velge en annen posisjon enn den hun er gitt av i samfunnet: Gawhar holdes stadig nede og etter hvert klarer hun ikke stenge ondskaper ute. Svekkelsen i troen på Allah og hans godhet blir værende i Gawhar og vokser utover i fortellingen: «Allah var fjern. Allah var gledet ud af hende, og han havde efterladt hende hul bag en tynd skal af afmagt» (Omar, 2017: 255). Gawhar føler ikke lenger Allahs tilstedeværelse, og tilliten hun en gang hadde til Ham er borte.

Kombinasjonen av kjærlighet og hat, styrke og svakhet og tro og tvil som vokser i Gawhar gjør henne til en kompleks figur. Karakterens ambivalens kaster lys over et sentralt paradoks: Gawhar handler og taler ut fra det hun selv mener er rett, selv om det strider imot posisjonen samfunnet har satt henne i. Slik er hun et forbilde for kvinnekamp og representerer et positivt bilde av islam i begynnelsen av fortellingen. Selve paradokset ligger i Gawhars styrke, som hun henter fra det samme religiøse verket som de patriarkalske normene og den undertrykkende mannens tolkninger springer ut av. Paradokset er sentralt i tematiseringen av kvinnens posisjon, ettersom undertrykkelsen ikke kommer til syne gjennom islam, men gjennom menneskelige handlinger med utgangspunkt i selviske motiver. Tvilen i Gawhar vokser som følge av menneskelige handlinger, mens kjærligheten til Allah er framstilt som en iboende kraft som gjør henne til den sterke kvinnen hun er.

2.2.5.3 Darwésh – en vantro helt

Det særegne med Darwésh, er at han bidrar i tematiseringen gjennom en kritisk tilnærming til Koranen og tydelig feministiske holdninger. Slik står han i opposisjon til den undertrykkende mannen og fremstår som et forbilde for kvinnekamp, hvilket jeg vil undersøke videre.

I likhet med Gawhar, utgjør Darwésh' tro en stor del av ham som menneske. Han er zoroaster og har stor respekt for enkeltmenneskets frihet: «Han troede på, at man igennem gode tanker, gode ord og gode handlinger kunne opnå sandhedens vej i livet. Han troede på lyset, fordi lys giver liv» (Omar, 2017:83). Som zoroaster mener han at mennesket selv står til ansvar for sine handlinger, uavhengig av religiøse lovtekster. Dette strider imot menneskesynet ellers i romanen:

For ham og hans slægt var mennesket helligt og bar ansvaret for ansvaret for det *gode* i sig selv, mens man i islam havde en enkelt bog, der var så hellig, at den stod over ethvert menneskes frie vilje i enhver henseende og endda dikterede menneskets gerninger, onde som gode. I islam var

selv mord, voldtægt og lemlæstelse gode gerninger, hvis de var gjort på Allahs bud. (Omar, 2017:67)

Darwesh' kritikk av islam er ikke basert på fiendtlighet mot Allah, men rettet mot konkrete utdrag i Koranen og voldelige, fiendtlige eller undertrykkende handlinger utført basert på disse. Darwesh stiller seg derfor svært kritisk til islam: «Darwesh hadde engang sagt, at bøgerne sandt nok var friheden, men at Koranen var verdens største fængsel, og at enhver, der troede sig fri i Koranens bur, var en fornuftsløs tåbe uden øjne» (Omar, 2017:185). Darwesh' kritiske tankesett er av vesentlig betydning for kritikken av islam som kommer fram i romanen generelt, og for framstillingen av karakteren spesielt. Jeg vil derfor legge gjennomgående vekt på dette i analysen av Darwesh.

Darwesh' religiøse ståsted gjør at han blir ansett som vantro av de som kjenner til troen hans (Omar, 2017:185). Som mann i et patriarkalsk samfunn, står han likevel i en overlegen posisjon. Han er i tillegg tidligere oberst for den irakiske hær, hvilket gjør ham til en anerkjent, respektabel og autoritær mann (Omar, 2017:144). Et interessant aspekt ved denne framstillingen er at Darwesh likevel utgjør en tydelig kontrast til den undertrykkende mannen. Karakteren utnytter nemlig sin maktposisjon til å handle til fordel for det undertrykte individet, i stedet for å undertrykke andre for å heve seg selv. Dette kommer blant annet til syne gjennom hans feministiske holdninger, som er særlig direkte framstilt i samspill med Muhammad. Mens Muhammad hevder at Allah er mektig og barmhjertig, argumenterer Darwesh for at flere tusen kvinner og vantroer blir drept årlig på bakgrunn av islam:

‘Uanset hvad så skal en kvinde altid være ren og ærefuld. I både sind og krop,’ sagde Muhammad.

‘Hvis en kvindes ære sidder i hendes mødom, hvor sidder mandens så?’

[...]

‘Tavshed,’ sagde Darwesh. ‘[...] Ifølge dig sidder mandens ære vel i hans søsters eller hustrus mødom, og sådan en mødom kan retfærdiggøre både vanære og drab.’

‘Det er noget vrøvl og svineri,’ sagde Muhammad vredt.

‘Nej,’ sagde Darwesh. [...] ‘Det er det, der er kernen i det hele, min søn, for mandens mistede jomfruelighed er ligegyldig. Det er utelukkede kvinden og kvindens køn, der kan være skyld i al elendighed, og den skyld er så tung, at en mand altid kan retfærdiggøre vold og drab på grund af den.’ (Omar, 2017:305)

Mens Muhammad sverger til tolkninger av Koranen, baserer Darwesh sine synspunkter på kritisk refleksjon med utgangspunkt i både Koranen, som han kan utenatt, og andre tekster (Omar, 2017:304). Scenen er betydningsfull både for framstillingen av kvinnen som underlegen, og for framstillingen av Darwesh som klok, opplyst og rettferdig gjennom hans saklige argumentasjon og kritiske refleksjon. Med sitt ønske om å likestille kvinner og menn

og troende og ikke-troende, definerer Darwésh sin egen posisjon som mann i det patriarkalske samfunnet. I opposisjon til patriarkatet fremstår han slik som et forbilde for kvinnekamp.

2.2.5.4 Samspillet mellom Gawhar og Darwésh

Gawhar og Darwésh respekterer og elsker hverandre på tross av ulike trosretninger, og sammen har de skapt et hjem med rom for uenighet, ulikhet, kjærlighet og håp. Karakterene er i stor grad framstilt gjennom og i samspill med hverandre. Som vist i kapittel 2.2.5.1, kaster ekteskapet lys over Gawhars selvstendighet. Samtidig får Darwésh fram det kritiske i henne: «Darwésh utfordrede hende; ikke så meget med ord, men gjennom sin måte at være på; og hun tog det til sig, selvom hun frygtede straffen fra Allah» (Omar, 2017:121). Gawhar formes altså gjennom sin relasjon til Darwésh. Gjennom Gawhar er Darwésh framstilt som mektig:

Hans arme var løftet over hovedet, og han råbte med sin dybeste stemme, at alle skulle falde til ro, hvis ikke flere skulle dø under deres egne fødder. Sådan elskede hun ham mest. Når hans myndighed og indre styrke overstrålede alt og alle, og han fik ting til at falde på plads. (Omar, 2017:199).

Gjennom Gawhar er Darwésh slik framstilt som et vinnende vesen som vekker sympati hos leseren.

Et sentralt aspekt ved ekteskapet er at begge ektefellene kan kategoriseres som et forbilde for kvinnekamp, samtidig som at de har ulike synspunkt på dette området. Forskjellen kommer blant annet til syne da en infernalsk messe om, slik Darwésh ser det, kvinnen som mannens eiendom skal fylle rommet under Frmesks navngiving: «Det var kvinderne fra Gawhars bedegruppe, der havde valgt, at de skulle høre netop den. Mage til tosser, tænkte han» (Omar, 2017:67). Gawhar ser Koranens ord som en beskyttelse for kvinnen: «Vores lille blomst vil have godt af at lære Koranens ophøjede ord, og hun har brug for beskyttelsen» (Omar, 2017:212). Darwésh ser de samme ordene som bakgrunn for kvinnens utsatte posisjon: ([...] hun måske burde beskyttes mot Koranen, for alle de kvinder, du vasker døden af, er vel netop faldet for den *ophøjede* ord» (Omar, 2017:212). Darwésh ser altså tolkninger av Koranen som bakgrunn for kvinnens posisjon som *Den andre* og et utsatt individ.

Gawhar og Darwésh diskuterer stadig kjønnsroller og religion. Diskusjonene er ikke bare sentrale gjennom dialogene: Ekteskapet mellom Gawhar og Darwésh er betydningsfullt i seg selv. Forholdet deres skiller seg fra det konservative ekteskapet på alle måter. I sitt eget hjem er de likestilt og viser respekt for hverandre. Begge karakterene har trådt ut av posisjonen de er tildelt av samfunnet, men på ulike måter. Når Gawhar taler fritt med, og ofte imot, sin mann, bryter hun med forventningene som stilles til kvinnen. Når Darwésh legger til rette for en

likestilt relasjon, bryter han med forventningene som stilles til mannen. At han videre ønsker å løfte og beskytte Gawhar, heller enn å begrense henne, skaper et bilde av karakteren som selvsikker og sterk. I motsetning til den undertrykkende mannen, har han ikke behov for å holde noen andre nede. Videre er ekteskapet mellom Gawhar og Darwésh et eksempel på at mennesker med ulik tro kan leve side om side i kjærlighet.

2.2.6 Den undertrykkende mannen

Den undertrykkende mannen er representert gjennom en gruppe mindre utbygde karakterer som bidrar i framstillingen av mannen som det overlegne, dominante mennesket. Blant disse vil jeg hovedsakelig fokusere på Anwar og Muhammad.

2.2.6.1 Anwar – en ødelagt mann

Anwar er framstilt som en maktfigur: «Anwar var kurdisk frihedskjemper, og intet var større end det. [...] Han bar ofte våben, selv når han var hjemme, og hans våben stank af krudtslam og død» (Omar, 2017:115). Som det kommer fram i kapittel 2.1.4, er han en farlig og aggressiv mann som utgjør en reel trussel mot de som er ham underlegne. Ettersom kvinnen er ansett som mannens eiendom, er han særlig overlegen overfor Rubar og Frmesk. Ekteskapet gir ham også en viss makt overfor Gawhar og Darwésh, fordi han kan straffe datteren og barnebarnet deres dersom de ikke føyer seg etter ham. Dette utnytter han til det fulle, noe som blant annet kommer til syne når han er på besøk hos svigerforeldrene, der han stadig provoserer med hensikt: «Det var ham, der bestemte. Det mærkede han. De andre dansede efter hans pibe» (Omar, 2017:129). Anwar trives i sin maktposisjon. Gawhar setter ham imidlertid på plass: «Han ville aldrig komme til at vænne sig til denne kones måde at tale til mænd på, og hans mor havde uden tvivl ret, når hun skræppede op om, hvor hans uduelige kone havde sin dumhed fra» (Omar, 2017:127). Det nedlatende kvinnesynet som skinner gjennom Anwars reaksjon, styrker framstillingen av karakteren som en undertrykkende mann. Samtidig har Anwar en sentral funksjon i samspill med Gawhar, ved at scenen tydeliggjør at hun definerer sin egen kvinnelighet.

Typisk for den undertrykkende mannen har Anwar klare forventninger til kvinnen, og han anser henne som et underlegent vesen. Dette kommer blant annet til syne i voldtektsscenen der han forgriper seg på Rubar like etter Frmesks fødsel (jf. kap. 2.4.1):

‘Jeg er ikke vokset helt sammen,’ hulkede hun lavt.

‘Barnet er navngivet,’ vrissede han. ‘Og du er vel min kone eller hvad?’

Hun fik et skub, så hun røg hårdt ned på sengen, hvor begge hans hænder fik hende drejet og kjolen skubbet op. (Omar, 2017:78)

Her er det tydelig at Anwar anser kvinnen som sin eiendom. Til tross for at den undertrykkende mannen legaliserer voldtekt og uttaler seg om kvinnens posisjon med utgangspunkt i Koranen ved flere anledninger i romanen, fremstår ikke Anwar som spesielt religiøs (Omar, 2017:188). Anwars kvinnesyn virker altså å springe ut av kulturelle og tradisjonelle normer, samt egne behov. Slik fremstår kvinnens utsatte og undertrykte posisjon som et resultat av mannens behov for å heve seg selv (jf. kap. 2.2.1). Sett i lys av Beauvoir kan dette underbygge et bilde av kvinnens posisjon som *Den andre* som en historisk idé, hvilket løfter diskusjonen om kvinnens posisjon i romanen.

Samtidig som Anwar er framstilt som en mektig og overlegen mann, fremstår han også som svak. Dette vil jeg undersøke videre med fokus på hvordan svakheten gjør ham farlig. Leseren blir tidlig klar over at Anwar utgjør en trussel også utenfor husets fire vegger. Dette kommer blant til syne i forbindelse med drapet på Jairan; Anwars freidige tante. Som følge av sitt imøtekommende og smilende vesen, ble Jairan beskyldt for å være en hore (Omar, 2019:102).⁵ Bahra, Anwars mor, hevdet at Jairan dermed krenket familiens ære. Hun ba derfor Anwar gjøre slutt på krenkelsen: «*Ta dig af det, Anwar. [...] Hvis du var en mand, ville du vise din familie ære*». (Omar, 2017:92). Ifølge Bahra er altså æresdrap noe en kan forvente av en mann. Anwar hadde et nært forhold til tanten sin da han var barn, og Jairan elsket ham som sin egen sønn (Omar, 2017:96, 100). Likevel skyter han henne med sin gråtende datter i armene (Omar, 2017:101). Det kaldblodige drapet styrker bildet av trusselen Anwar utgjør overfor andre. Samtidig belyser scenen den patriarkalske mannens posisjon, ved at drapet var en ordre fra Bahra: Også den patriarkalske mannens posisjon innebærer visse forventinger som kan være begrensende. Slik har Anwar likhetstrekk med den patriarkalske kvinnen, idet han ikke har styrke til å stå imot forventningene fra sin mor og dermed blir et offer for fremmede viljer. Lydigheten Anwar viser overfor Bahra kan tolkes som et tegn på svakhet. Dette vil jeg undersøke videre med fokus på hvordan scenen ikke bare er relevant for framstillingen av Anwar som en trussel, men også som en ødelagt mann.

Gjennom innblikk i Anwars tanker blir det fortalt at Bahra giftet seg med Fayaq etter hans fars død: «Fayaq, som ikke hadde vist ham andet end had. Alene navnet trak blodige spor

⁵ Framstillingen av Jairan og motstanden hun møter i samfunnet, gjør karakteren relevant å sammenligne med Gawhar. I likhet med Gawhar, bryter Jairan med forventningene som stilles til kvinnerollen. I stedet definerer hun sin egen kvinnelighet, til tross for at hun derfor blir møtt med sterkt hat. Slik fremstår hun som et forbilde for kvinnekamp. Drapet på Jairan kaster lys over både kvinnens posisjon og sanksjonene som kan vente et individ som stiller seg i opposisjon til samfunnets normer og konvensjoner.

hen over hans ryg, og hans mor hadde aldri stået imellem dem. *Du er en beskidt horeunge*. Sagde de begge to» (Omar, 2017:93). Det er tydelig at Anwar er preget av en oppvekst med fysisk og psykisk mishandling og undertrykkelse. Til tross for at Jairan var en omsorgsperson i Anwars liv, drepte han henne da Bahra krevde det. Handlingen kan tolkes som streben etter anerkjennelse som følge av morskomplekser: «*Min engel*. Det hadde hun aldri kaldt ham før, og ordene hadde grebet ud efter de døde håb i hans bryst» (Omar, 2017:93). Reaksjonen kan tolkes som et behov for kjærlighet og anerkjennelse. Dette kommer også til syne i skildringene av selve drapet, da Jairan ber Anwar la være: «'Din mor har forgiftet din hjerne. Du må ikke give efter, for intet af det er sandt.' Hun trak vejret dybt ned i halsen mellem to hulkende sammenfald i kroppen. 'Du er min brors søn...'» (Omar, 2017:100). Gråtende roper Anwar tilbake: «Jeg er ingens søn ... Ingens!» (Omar, 2017:101). I drapsscenen fremstår Anwar som en ensom, ødelagt og undertrykket mann. Slik står han her i kontrast til posisjonen han har ellers i romanen.

Scenen med drapet på Jairan belyser to ulike sider ved Anwar: Anwar som et utsatt individ og Anwar som en undertrykkende mann. Svakheten som kommer til syne gjennom Anwars morskomplekser, kan knyttes til aggressiviteten og hatet han uttrykker ellers i romanen. Dette gjør framstillingen av Anwar som en mektig, undertrykkende og ødelagt mann interessant å se i lys av Beauvoir. Hun hevder at kvinnens annethet er en magisk smørelse for alle som lider av mindreverdighetskomplekser (Beauvoir, 2000:15). Som presentert i kapittel 2.2.1, hevder Beauvoir at ingen er så arrogant, aggressiv og foraktelig overfor kvinner, som en mann som er usikker på sin egen mandighet (2000:15). Dette kan virke å være tilfellet med Anwar. Slik Anwar representerer den undertrykkende mannen, fremstår karaktertypen som et resultat av en kulturarv der undertrykkelse har en sentral rolle. Slik videreføres både krig og elendighet til neste generasjoner, noe som gjør kampen om frigjørelse fra gitte posisjoner enda vanskeligere.

2.2.6.2 Muhammad - en listig maktfigur

Muhammad er framstilt som en mektig og anerkjent mann i fortelling A. Han er imam og opptrer i tråd med forventningene som stilles til ham utad (Omar, 2017:186, 188). I begynnelsen av fortellingen fremstår Muhammad som en god mann god. I motsetning til Anwar, taler han til kvinnens fordel da Frmesk blir født: «Tenk nu på profetens ord: *Heldig er den kvinde, hvis førstefødte er en datter*» (Omar, 2017:39). Slik fremstår han som en rettfærdig mann som vekker konnotasjoner til forbildet for kvinnekamp. Den positive framstillingen styrkes særlig gjennom Gawhar, som tok ham til seg som sin egen sønn da han var et forlatt spebarn (Omar, 2017:166).

I hennes øyne er han en pliktoppfyllende, støttende og omsorgsfull mann, og hun har full tillit til ham (Omar, 2017:301).⁶ Leseren ser imidlertid Muhammad fra flere sider, noe som skaper tvil rundt karakteren. Dette vil jeg undersøke videre med fokus på hvordan Muhammad kan kategoriseres som den undertrykkende mannen, samt hvilken funksjon dette har for fortellingen.

Utover i fortelling A forblir Muhammad den samme støttende, tillitvekkende sønnen for Gawhar. Utenfra brister derimot glansbildet etter hvert som karakterens konservative og patriarkalske holdninger kommer til syne, samt gjennom små innblikk i rollen han har som familiens overhode.⁷ Muhammads holdninger er i stor grad framstilt gjennom diskusjoner med Darwésh. Et eksempel på dette er i en scene der Darwésh spør om pikene vil smake på en levergryte som Gawhar har laget til mennene (Omar 2017:205). Dialogen utvikler seg til en diskusjon om kvinnens rolle i lys av Koranen:

‘Men de er jo kun piger,’ sagde Muhammad. ‘De har ikke en mands behov.’
‘Drenge og piger er vel ens indeni,’ sagde Darwésh.
‘Jeg følger blot Koranen,’ sagde Muhammad. ‘Vi har forskellige roller her i livet. Det er ikke så meget andet i det.’ (Omar, 2017:206)

I kontrast til Darwésh, fremstår Muhammad her som konservativ. Slik strider Muhammads syn på kvinnens posisjon her imot kvinnesynet han ga uttrykk for i begynnelsen av romanen.

Til tross for brister i den gode framstillingen av Muhammad, er den første scenen der han forgriper seg på Frmesk et overraskelsesmoment (jf. kap. 2.2.4). Scenen utgjør et avgjørende vendepunkt i framstillingen av karakteren, idet det blir tydelig at Muhammad er overgriperen som skildres gjennom Frmesks traumer i fortelling B. Plutselig er han en tydelig representant for den undertrykkende mannen. Muhammads evne til å opprettholde en respektabel fasade gjør ham mektige og fargigere, ettersom han får større handlingsrom og mer makt. Videre skaper fasaden et bilde av at fiender og farer ikke nødvendigvis er synlige, hvilket har en urovekkende funksjon. Det hele forsterkes ved at overgrepene er både pedofile og incestuøse. Et sentralt aspekt ved denne framstillingen er kontrastspillet mellom karakteren som imam og overgriper, hvilket jeg vil undersøke videre.

⁶ Dette kommer stadig til syne, for eksempel i en samtale med Rubar: «‘Det er Muhammad i en nøddeskal, og uden ham havde jeg været fortabt,’ sagde Gawhar» (Omar, 2017:301). I Gawhars øyne er Muhammad en hjelpsom og omsorgsfull sønn.

⁷ For eksempel får leseren hentydninger om at Muhammads rolle i sin egen familie ikke samsvarer med den han utspiller overfor Gawhar, ved at han har et særlig kontrollbehov overfor sin kone. Hun får ikke undervise barna deres i Koranen og må ha tillatelse av ham for å forlate hjemmet: «Jeg var nødt til at si til Muhammad, at jeg læser med Frmesk. Han vil ikke have, jeg er væk, uden at han ved, hvad jeg laver» (Omar, 2017:225).

Utad som imam forholder Muhammad seg til Koranen som en veiledning; som opphøyde ord som stiller krav for å dyrke det gode i enkeltmennesket. Samtidig siterer han samme verk når han i overgrepsscenen med Frmesk legaliserer voldtekt mot kvinner:

Ved du, at profeten, Allahs fred og velsignelser være med Ham, har sagt: Den, der utfører wudhu som mig og efterfølgende beder en bøn på to rak'ah-salah uden at tale, han bliver tilgivet de synder, han har udført? Det betyder, at man kan blive tilgivet for alt. (Omar, 2017:311)

Passasjen viser hvordan Muhammad forholder seg til Koranen på en helt annen måte i det skjulte, idet han skyver Koranens opphøyde ord foran seg for å begå selviske handlinger. De ulike tilnærmingene belyser hvordan forskjellige tolkninger av Koranen gir ulik veiledning, noe som peker tilbake på mennesket: Individet tolker verket slik det tjener ham best, og for den undertrykkende mannen innebærer dette en tolkning som undertrykker kvinnen.

Gjennom overgrepsscenen i begge parallellfortellingene, fremstår Muhammad som en aggressiv og voldelig mann. Sett i lys av Beauvoir er det tydelig at Muhammad anser seg selv som *Subjektet*, mens kvinnen er *Den andre*. I likhet med *Subjektet*, uttrykker han et særlig maktbehov ved at han forgriper seg på et hjelpeløst barn og i tillegg forteller henne at hun er ham underlegen. Framstillingen av den undertrykkende mannen som kommer fram gjennom Muhammad og Anwar kaster lys over mannens dominerende posisjon. I motsetning til kvinnen, kan mannen oppføre seg omtrent slik han ønsker. Forventingene til mannens posisjon stiller krav til mannen som en maktfigur, men begrenser ikke mannens handlingsmønster eller væremåte på samme måte som kvinnen. Muhammads listighet skaper også en generell tvil rundt mennene i det patriarkalske samfunnet generelt, ved at selv en imam som er vokst opp i et kjærlig hjem med gode verdier, kan være gjennomsyret av konservative, patriarkalske verdier og ekstreme tolkninger av Koranen.⁸

2.2.7 Den patriarkalske kvinnen

Den mest sentrale representanten for den patriarkalske kvinnen er Bahra, Frmesks farmor. Både alene og i samspill med andre fremstår hun som en undertrykket, kald og ondsinnet kvinne.⁹

⁸ I den sammenheng er det også relevant å peke på Jairan, som i likhet med Frmesk blir angrepet av et familiemedlem. I begge tilfeller er det utsatte individets største trussel en nær relasjon, hvilket styrker tvilen rundt mennene i det patriarkalske samfunnet generelt.

⁹ For eksempel har hun en sentral funksjon for framstillingen av Anwar (jf. kap. 2.2.6.1). Hun står også i kontrast til Gawhar, hvis moderlige instinkter, kjærlige tro og aktive rolle står i kontrast til Bahras patriarkalske verdier, kalde jernhånd og onde hensikter. Slik bidrar Bahra spesielt, og den patriarkalske kvinnen generelt, til å kaste lys over Gawhar og hennes annerledeshet. Samtidig har Gawhar en vesentlig funksjon for framstillingen av Bahra, som understreker at det har skjedd en endring i Bahra. De var venninner i ungdomstiden, men nå er ikke Bahra lenger til å kjenne igjen: «Bahra var den mest urene kvinde, hun kendte, men det var ikke på grund af

Slik er hun et ytterpunkt blant de patriarkalske kvinnene. I det følgende vil jeg undersøke framstillingen av Bahra, blant annet med utgangspunkt i *Den andre* sett i lys av Beauvoir.

I den første skildringen av Bahra er karakteren anonym: «En tung abaya smøg sig glidende gjennom gaderne. Kvinden, der bar den beskyttende kappe, var iført en mørkerød silkekjole under det sorte, tætvævede klæde [...]» (Omar, 2017:27). Kvinnens anonymitet og listighet skaper mystikk og uro. Fargesymbolikken spiller en vesentlig rolle: Som det kommer fram i 2.2.4, kan rødt symbolisere blod og tolkes som et faresignal. Slik fremstår Bahra som en trussel allerede før hun er navngitt. Introduksjonen av karakteren setter stemningen for resten av scenen. Den videre framstillingen av karakteren urovekkende:

Hendes øjne stirrende ind i storvindens frådende gab. Ikke nervøst og uroligt, som hos de fleste andre, der trodsede bjergenes udsultede aftenånde, men som dens ligemand. Som en skabning, der så længe havde levet med had, at hun nu var hadet selv og hvert minut bar dette had med sig som en ekstra kappe, der beskyttede hende mod ikke bare blæsten, men også alt andet levende inklusive hendes eget formørkede indre. (Omar, 2017:27)

Den uhyggelige skildringen forsterker det truende bildet av karakteren. Bahra fremstår som en kald og farlig maktfigur: Hun kan trosse selv den kraftigste vind, og i dens selskap er hun ikke engstelig; hun er dens likemann. Samtidig fremstår Bahra som undertrykket gjennom det beskjedne innblikket i karakterens fortid, som røper at hun er formet av hatefulle omgivelser. Både abayaen og hatet Bahra bærer på, er beskrevet som en beskyttende kappe. I lys av Beauvoir, kan dette tolkes som at kvinnen har akseptert sin rolle som *Den andre*: Hun føyer seg etter mannen og gjemmer seg bak et hat så sterkt, at dersom hun ikke gir etter for det, vil det blir hennes undergang. Underkastelsen framstiller Bahra som den patriarkalske kvinnen, noe jeg vil undersøke videre.

Som følge av et begrenset liv omringet av hat og undertrykkelse, har Bahra forsvunnet inn i seg selv i et forsøk på å flykte fra alt som er vondt: «[...] de dage var for lengst gået, og mindst lige så tabte for dagens lys, som den barndom, der mange årtier tidligere nåede at spire i hendes indre, før den blev trampet ned» (Omar, 2017:27). Denne endringen i Bahra er særlig relevant å se i lys av *Den andre*. Beauvoir hevder at:

[...] ved siden av ethvert individs krav om å bekrefte seg selv som subjekt, som er et etisk krav, finnes det også en fristelse til å flykte fra friheten og bli til en ting: det er en skjebnesvanger vei, for individet blir passivt, fremmedgjort og fortapt, og et offer for fremmede viljer, avskåret fra sin transcendens, berøvet enhver verdi. (Beauvoir, 2000:11, 12)

menstruationen. Det blod, der flød fra Bahra, løb ud af hendes mund og ned over hendes sønner; både Anwar og de to døde» (Omar, 2017:267, 30).

Ved at den patriarkalske kvinnen valgte å forbli i sin posisjon, ble hun et offer for fremmede viljer i form av ekstreme og patriarkalske holdninger. Beauvoir hevder videre at denne flukten er en enkel vei: «[...] på den måten unngår man angsten og spenningen ved et liv som man tar ansvaret for på en autentisk måte» (Beauvoir, 2000:12). I et slikt perspektiv kan Bahras underkastelse tolkes som et forsøk på en viss trygghet. Her står Bahra i kontrast til Gawhar og hennes valg om å aktivt forsøke å tre ut av posisjonen som *Den andre*, ved at Bahra representerer det motsatte; valget om å forbli *Den andre*. Igjen gjør Beauvoir seg relevant:

Så kvinnen gjør ikke krav på å fremstå som subjekt fordi hun ikke har konkrete muligheter, fordi hun erfarer det nødvendige båndet som knytter henne til mannen uten å hevde noen gjensidighet, og fordi hun ofte trives i sin rolle som *Den andre*. (Beauvoir, 2000:12)

I lys av dette fremstår underkastelse og fremmedgjøring som det tryggeste valget for kvinnen, til tross for at det frarøver henne frihet og menneskelighet.

Bahra representerer bestemte egenskaper ved den patriarkalske kvinnen som kommer til syne ved flere figurer i romanen. For eksempel diskuterer en gruppe eldre kvinner en nygift, ung kvinnes straff, etter at hun ikke blødde på bryllupsnatten (Omar, 2017:233). Dersom en kvinne er uren, kan mannens familie returnere henne død (Omar, 2017:232). I likhet med Bahra fremstår kvinnene som underkastet og fremmedgjort: «Det var mest ældre kvinder, der for længst selv var blevet rettet af deres mænd» (Omar, 2017:235). Kvinnene ønsker rettfærdighet overfor mannen de mener er krenket, og krever høy straff for horeriet: «'Hun skulle have fingrene skåret af,' brød en kone ind» (Omar, 2017:235). Slik har den patriarkalske kvinnen en sentral funksjon i å belyse hvordan den patriarkalske kulturen opprettholdes gjennom generasjoner: Det er framstilt som lettere for kvinnen å gi seg hen til sin rolle som *Den andre*, enn å stå i opposisjon til de undertrykkende og kreve sin plass som *Subjektet* eller mannens likemann.

2.2.8 Sentrale funn i karakteranalysen

Karakteranalysen viser hvordan det mangfoldige persongalleriet belyser ulike aspekter ved kvinnens og det utsatte individets posisjon. I framstillingen av den undertrykte kvinnen kommer kvinnens hjelpeløshet og skjebnesvangre posisjon til syne, mens den patriarkalske kvinnen skaper et bilde av den undertrykte kvinnens potensielle framtid. Ved å akseptere sin rolle som *Den andre*, kan den undertrykte utnytte sin eksistensielle frihet til å beskytte seg selv ved å heve seg over andre kvinner. Den patriarkalske kvinnens fremste funksjon er imidlertid at hun gir innblikk i hvorfor disse kvinnene undertrykker andre kvinner, hvilket også kaster lys over

hvordan det patriarkalske samfunnet opprettholdes. Kvinnelige forbilder for kvinnekamp, slik som Gawhar og Frmesk i fortelling B, skaper imidlertid et helt annet bilde av muligheter for kvinnens framtid. Gjennom dem kommer ulike resultater av å avvise rollen som *Den andre* til syne.

Framstillingen av de undertrykkede forsterkes i samspill med den undertrykkende mannen, som tydeliggjør den skjeve maktstrukturen i romanen. Til tross for sin maktposisjon, er den undertrykkende mannen imidlertid framstilt som svak: Anwar gjør som han blir beordret, Muhammad handler i det skjulte og begge undertrykker kvinnen for å heve seg selv. Slik styrker den undertrykkende mannen også framstillingen av de modige forbildene for kvinnekamp, som i kontrast til den undertrykkende mannen fremstår som sterk, klok og altruistiske. Med sine styrker til å definere sine egne roller, er både Gawhar og Darwésh særegne representanter for forbildet for kvinnekamp. Gjennom dem møter leseren kjærlighet mellom ulike trosretninger og et skille mellom ulike holdninger til og praktiseringer av islam. Som den fremste representanten for islam, belyser den gode framstillingen av Gawhar kvinnens utsatte posisjon som et problem som følge av menneskelig handling, heller enn av religion i seg selv.

Karakterene er alle framstilt med en viss sympati. I kombinasjon med persongalleriets mangfold og samspillet mellom karakterene, bidrar dette til å belyse en kompleksitet i den patriarkalske kulturen og dens konservative normer. De etablerte karaktertypene har vært et hensiktsmessig verktøy i undersøkelsen av persongalleriet ved å blant annet bidra til å kaste lys over likhetstrekk mellom ulike karakterer, som igjen viser hvordan kvinnens og det utsatte individets posisjon fremstår som et utbredt problem.

2.3 Et uhyggelig univers

Til tross for at resepsjonen kjennetegnes av stor vekt på brutale scener der grove voldshandlinger kommer til syne, er framstillingen av det uhyggelige i romanen lite omtalt. Med utgangspunkt i Sigmund Freud (2011 [1919]) forstår jeg «det uhyggelige» i litteraturen som elementer som fremkaller angst og gru (151). Det uhyggelige har en sentral funksjon i fortelling A, der skildringer av omgivelser og karakterer til sammen former et uhyggelig univers som skaper spenning og fremkaller uro. Som nevnt i kapittel 1.2, legger Gabrielsen (2018) liten vekt på litterære virkemidler, men han omtaler *Dødevaskeren* som en «skrekkfortelling» og nevner at skildringen av fortelling A har gotiske trekk: «[...] med vind som får det til å knirke i dørkammer, med uopplyste rom og barnefødsler og lemlestelse». Her belyser han ikke bare brutale scener, men også skildringer som bidrar i framstillingen av det uhyggelige universet. I

dette kapittelet vil jeg undersøke framstillingen nærmere, med fokus på hvordan litterære grep bidrar i utformingen av det uhyggelige universet i fortelling A.

I tilnærmingen til det uhyggelige universet vil jeg vektlegge romanens motivstrukturer og tematiske trekk. Disse vil jeg se opp mot Sigmund Freud (2011 [1919]) og hans verk «Det uhyggelige». For å belyse hvordan det uhyggelige universet påvirker fortellingen, vil jeg også undersøke likhetstrekk med den gotiske roman. Dette vil jeg gjøre med utgangspunkt i blant andre Henning Howlid Wærp (1998) og Fred Botting (1996; 2013). Jeg vil først kort gjøre rede for nevnte teorier, deretter kort kommentere den litterære formen i verket som en helhet. Deretter vil jeg undersøke funksjonen av miljøskildringene som kommer fram i fortellingen, før jeg undersøker kontrasten mellom det hjemlige [heimliche] og det uhyggelige [unheimliche], med utgangspunkt i Freud.

2.3.1 Sigmund Freud (2011 [1919]): «Det uhyggelige»

Den velkjente psykoanalytikeren Sigmund Freud (2011 [1919]) gjør i «Det uhyggelige» estetiske undersøkelser av det uhyggelige i litteraturen. Han slår fast at det uhyggelige fremkaller angst og gru, og mer spesifikt at: «Det uhyggelige er den typen av det skremmende som går tilbake på noe velkjent, noe man er fortrolig med» (Freud, 2011:151). Freud peker på det tyske ordet «unheimlich» [uhyggelig] som en motsetning til «heimlich, heimisch» [hjemlig, hyggelig] og «vertraut» [fortrolig, velkjent] (2011:151). Videre belyser han de mange betydningsnyansene ved ordet «heimlich», som også kan falle sammen med motsetningen «unheimlich» (Freud, 2011:152). Slik blir det hjemlige, hyggelige til det uhyggelige: «Uhyggelig er alt det som skulle forbli en hemmelighet, forbli i det skjulte, men som har trådt frem» (Freud, 2011:153). Essensen i Freuds forståelse av «det uhyggelige» er altså knyttet til forestillinger som får oss til å føle oss fremmede hjemme.

I analysen av det uhyggelige universet i fortelling A, vil jeg ta utgangspunkt i motsetningsforholdet mellom det hjemlige, fortrolige og hyggelige og det uhyggelige, når jeg undersøker ytterpunkter blant skildringene i romanen.

2.3.2 Den gotiske roman

Gotikken har gjennomgått store endringer som en litterær sjanger (Botting, 1996:2). I det følgende vil jeg gjøre rede for særpreg ved den gotiske litteraturen, med fokus på nyere gotisk litteratur som er av relevans for litterære virkemidler i *Dødevaskeren*. I den sammenheng vil jeg ta utgangspunkt i den norske litteraturprofessoren Henning Howlid Wærps (1998) redegjørelse av kjennetegn ved den gotiske roman, som er etablert i teksten «Utover enhver

grense: Gotiske trekk i Ragnhild Jølsens romaner».¹⁰ Jeg vil også trekke inn teori fra den britiske litteraturprofessoren Fred Botting (1996; 2013) sitt verk *Gothic*, som undersøker den gotiske romanen gjennom tidene, samt den også britiske litteraturprofessoren David Punter (1980) sitt verk *The Literature of Terror*, som legger fram utviklingen av gotisk fiksjon.

Både Wærp og Botting trekker fram det negative, irrasjonelle og umoralske som sentralt ved den gotiske roman (1998:107; 1996:2). Andre konkrete kjennetegn er ifølge Wærp: «[...] at tabuer som sadisme, incest, spedbarnsdrap og perversiteter har en sentral plass i handlingen» (1998:106). Ifølge Wærp er den gotiske roman også bestemt av formen, som han hevder «insisterer på å være annerledes» (1998:114). Punter peker på det gotiske som en motsetning til det klassiske:

Where the classical was well ordered, the Gothic was chaotic; where simple and pure, Gothic was ornate and convoluted; where the classics offered a set of cultural models to be followed, Gothic represented excess and exaggeration, the product of the wild and the uncivilized. (Punter, 1980:6)

Det gotiske er framstilt på samme måte av Botting, som også vektlegger utskeielser og overtredelser i gotisk litteratur (1996:2). Gjennom nettopp utskeielser, fasinasjon for overtredelser og angst for å overskride kulturelle grenser, hevder Botting at gotikken, i sine fortellinger om mørke, lengsel og makt, fremkaller ambivalente følelser og meninger i mottakeren (1996:2).

Botting kategoriserer videre den gotiske atmosfæren som dyster og mystisk (1996:1). Han beskriver gotiske landskap som «[...] desolate, alienating and full of menace» (1996:2). Her ser man tydelige likhetstrekk med Freud og teorien om det uhyggelige. Botting vektlegger også mørke, som han hevder karakteriserer utseendet, stemningene og atmosfærene i forbindelse med sjangeren (2014:2). Mens tidlig gotikk fant sted i vill natur, gjerne ved store fjell, har nyere gotiske verk kombinert den moderne byen med de naturlige og arkitektoniske komponentene av gotisk storhet og villskap (Botting, 1996:2). Resultatet ble mørke, labyrintiske gater som minnet om volden og truslene fra det tradisjonelle, gotiske slottet og skogene rundt det (Botting, 1996:2). Videre er samspill mellom lys og mørke, det positive og det negative tydelig vektlagt i gotiske tekster (Botting, 2013:3).

¹⁰ Teksten er skrevet i forbindelse med en lesning av Ragnhild Jølsens forfatterskap. Likevel finner jeg den relevant å anvende i en lesning av *Dødevaskeren*, ettersom Wærp tar for seg den gotiske roman på et generelt grunnlag.

2.3.3 Gotiske trekk i verkets litterære form

Begge parallellfortellingene i *Dødevaskeren*, så vel som verket i sin helhet, har en åpen slutt. Wærp fremhever dette som et gotisk trekk: «Romanen har en slutt, men ingen løsning» (1998:111). I sin analyse av Ragnhild Jølsens verk *Rikka Gan*, formulerer han en tolkning som jeg finner interessant å overføre til *Dødevaskeren*: «Selv om romanen på et narrativt plan har en klar slutt, [...] sitter man igjen med en uklar fornemmelse av hva man egentlig har vært vitne til» (Wærp, 1998:111). *Dødevaskeren* bringer leseren med til to ulike fiktive universer der overskridelser av verdinormer kommer til syne. I stedet for en løsning på de mange problemene som diskuteres og aktualiseres i verket, er tilværelsen framstilt som en mørk labyrint uten utgang.

Med sine mange og betydningsfulle anakronier, har *Dødevaskeren* en særegen form. Sett i lys av Wærp og Punter kan dette være en parallell til den gotiske roman, med henblikk på annerledeshet og kaotisk struktur (1998:114; 1980:6). I sammenheng med den litterære formen som et gotisk trekk og litterært virkemiddel, er det interessant å se *Dødevaskeren* opp mot Krøger (2017) (jf. kap. 1.2), som pekte på fortelling B som uklar og tidvis overtydelig og unyansert. Jeg ser forbi selvmotsigelsen i dette utsagnet, og ser heller kommentaren opp mot det kaotiske i den den gotiske roman, som presentert av Punter (1980:6). Samtidig som anakroniene bidrar til å oppklare fortelling B gjennom innblikk i Frmesks fortid (jf. kap. 2.13), skaper vekslingen mellom parallellfortellingene også uhygge og leder leseren mot feilaktige antagelser, hvilket skaper større uforutsigbarhet rundt de faktiske hendelsene i romanen (jf. kap. 2.1.4). Det uoversiktlige ved formen har altså en funksjon ved å fremkalle uhygge og spenning, samtidig som det har en funksjon for handlingsforløpet: Gjennom blant annet vekslingen mellom parallellfortellingene og anakronier innenfor dem, utfyller de to fortellingene hverandres narrative forløp.

2.3.4 Gotiske trekk ved skildringer av omgivelsene

Landskapet i fortelling A er framstilt som tørt, varmt, øde og stormfullt (Omar, 2017:17). Videre er Zamwa omringet av store, ville fjell: «Da solen flere timer senere trak sin lyserøde kåbe med sig ned bag Goyzha-bjergets sorte takker, og nattens mørke ånde så småt begyndte at svøbe sig om både levende og døde i Zamwa, [...]» (Omar, 2017:284). Skildringen minner om det typiske landskapet i tidlig gotisk litteratur, slik Botting beskriver det. Med sine svingete gater og tettbygde hus, har selve byen heller moderne gotiske trekk (Omar, 2017:17, 195). Byen er skildret som moderne: «Husene pakkede sig tæt op ad hinanden. De fleste var gule eller

sandfarvede, men enkelte skildte sig ud og var lyserøde eller grønne. Over dem duvede elkablerne» (Omar, 2017:195). Den fargerike skildringen av bebyggelsen skiller seg fra gotikken, men videre i samme scene får leseren en påminnelse om de uhyggelige omgivelsene: «Blod fandt vej gennem de mange furer i vejen, og Frmesk begyndte at hoppe frem og tilbage mellem de røde bække» (Omar, 2017:195, 196). Blodet skyldes ofring av okser under qurbani etter en pilgrimsferd til Mekka, men skildringen av den blodige gaten har likevel en fryktinngytende og illevarslende funksjon.

På samme måte som skildringene av omgivelsene i scenen ovenfor brått endrer seg fra trivelige til uhyggelige, utvikler den hellige dyreofringen seg fra å være en ærefull gest til å bli et livsfarlig kaos. Plutselig har kyrne revet seg løs, og én løper rett inn i folkemengden (Omar, 2017:198). Kua river flere menn med seg da den sklir over ende og situasjonen skaper panikk. Scenen er grotesk:

Da koen kom op igen, fik den en kniv stukket flere gange i kroppen. Frmesks skrig gik i ét med panikken omkring hende, da hun åbnede øjnene og så knivstikkene. Der lå en mand tilbage på jorden, hvor koen var gået amok. Hans ansigt var forvredet i smerter, og det ene øje trampet ud af hovedet på ham. (Omar, 2017:198)

Plutselig er Frmesk omringet av blod og død. Den brå overgangen overrumpler leseren. Skildringen av den skadde mannen er relevant å se i lys av Freud, som fremhever «øyeangst» blant inntrykk som i særlig grad er i stand til å vekke uhyggefølelsen hos mottakeren (2011:154, 158). Med utgangspunkt i den psykoanalytiske erfaringen, hevder Freud at tap av øyne vil fremkalle uhyggefølelsen i større grad enn det å miste et annet lem: «[...] det er en forferdelig angst hos barn for å skade eller miste øynene. Denne angsten sitter igjen hos mange voksne, og tap av øyne frykter de mer enn tap av noe annet organ» (2011:158). I lys av dette er det relevant å peke på funksjonen av den kortfattede skildringen av det ødelagte øyet. Mannens skader blir direkte skildret i en bisetning, før mannen forsvinner ut av fortellingen. Skildringen framstiller passasjen som nærmest triviell, som om det uhyggelige er normalen og bør forventes. Scenen bidrar slik til å forme det uhyggelige universet. I det følgende vil jeg undersøke det uhyggelige med fokus på skildringer av vinden og åndelige krefter.

Den første scenen i fortelling A åpner med en miljøskildring som setter stemningen for resten av kapittelet (Omar, 2017:17). Her følger leseren en varm vind som umettelig leter etter ofre i Zamwas svingete gater. Vinden er skildret nærmest demonisk:

Dens hæse åndedrag piskede små, skarpe sandkorn op fra vejene og lod dem hvirvle rundt i en støvet dans langs byens forblæste husrækker. Et for et gloede vinduerne ud i aftenskumringen

med dens kantede, sorte øjne, som ansigter, der stirrede stift og vidende frem fra mørket, men aldrig røbede, hvad de så og gemte. (Omar, 2017:17)

Skildringen skaper et bilde av landsbyen som en tvilsom bærer av både trusler og hemmeligheter. Sett i lys av Freud fremkaller skildringen uhygge gjennom det skjulte og hemmeligholdte (2011:153). Som det kommer fram i utdraget, er vinden gitt menneskelige egenskaper; både hese åndedrag og sorte øyne. Skildringen gjør de sorte øynene relevant å se i lys av fargesymbolikk. Ifølge Melbye (1984) er sort fargen for mørke hemmeligheter, sadisme og tortur, i tillegg til at fargen varsler ulykke (59, 63, 74). Slik har fargesymbolikken en urovekkende og alarmerende funksjon i skildringen av den kraftige vinden. Sort kan også symbolisere død, sorg, makt og mangel på framtid og håp, hvilket gjør skildringen av vinden til noe uhyggelig.

Gjennom besjelingen av vinden, kan fargesymbolikken knyttes til menneskelig aktivitet. Slik kan det nifse ved vinden overføres til uhyggelige karakterer i romanen, altså tolkes som en metafor for den undertrykkende mannen og den patriarkalske kvinnen. Vinden fremstår som lunefull og mektig:

Den kastede sig for fuld styrke over husenes tage, og de tykke træbjælker under dem gav sig flere steder i lange skurende suk, som genlød gråden fra tusindvis af magtesløse eksistenser, der for længst havde mistet kræfterne til at kaste angrebene af deres rygge. (Omar, 2017:17)

Vindens offer er bærebjelker av tre, som med sine sukk også blir tildelt menneskelige egenskaper. Skildringen av sukkene som ekko kan symbolisere de mange undertrykte individene i Zamwa; menneskene som har gitt opp kampen og underkastet seg patriarkatet. I det følgende vil jeg se besjelingen av vinden i lys av Freuds undersøkelse av blant annet ting og hendelser som får fram uhyggefølelsen i mennesket (2011:154).

I sammenheng med besjeling viser Freud til den tyske psykiateren Ernst Jentsch (2011:154). Jentsch fremhever «[...] 'tvilen på besjeling av et tilsynelatende levende menneske og omvendt, tvilen på om en livløs gjenstand ikke kunne være besjelet'» (Jentsch i Freud, 2011:154). Vindkastene i skildringen ovenfor er framstilt som om de har en egen vilje; som om de angriper med kraft og hensikt. Med sitt uhyggelige og fascinerende vesen, kan den besjelte vinden skape en uhyggelig parallell til overnaturlige krefter i form av demoner. Fortellingen inneholder nemlig skildringer av djinner; et åndevesen eller demoner som forekommer i muslimsk tro (Vogt, 2018; Omar, 2017:50). Natten før Frmesks navngiving lusket onde demoner rundt henne: «Ingen var så udsat for disse dæmoniske skyggers harske ånde som en nyfødt pige [...]» (Omar, 2017:49). Gawhar og hennes venninner forsøkte å holde demonene unna Frmesk:

Gi mig barnet, og lad mig smage hendes kød, hviskede en stemme gjennom det tavse mørke, der for lengst hadde lagt sig tungt som en fugtig hud fra et nyslagtet vildsvin om de fire kvinner i rummet. [...] de vågede over barnet, der ikke bare denne sene time, men resten av livet ville være utsatt for djinn-dæmonernes søgende tunger og ord hvisket av fortidens fortabte sjæle i deres jakt på nytt blod og liv. (Omar, 2017:49)

I denne skildringen fremstår demonene som tilstedeværende og en reell trussel. Samtidig kan tilstedeværelsen stride imot realiteten i det fiktive verket. Ifølge Freud har dikteren frihet til å skape en verden som «[...] faller sammen med den realitet vi er fortrolige med, eller å fjerne seg fra den» (2011:173). Freud påpeker at dikteren kan skape en fiktiv verden som skiller seg fra den reelle verden, for eksempel ved å inkludere åndelige vesener eller demoner (2011:173). Dette kan virke å være tilfellet i fortelling A, selv om leseren ikke får svar på om de åndelige vesenene faktisk er til stede i romanens univers, eller om de er en del av Gawhars tro. Som et litterært verk har ikke *Dødevaskeren* noen grenser, noe som skaper en tvil rundt både besjelingen av vinden og demonenes eksistens: Begge deler er mulige alternativer, hvilket fremkaller uhygge samtidig som det gir leseren større tolkningsfrihet.

I samme scene er vinden videre satt i direkte sammenheng med demonene, men med en annen funksjon enn tidligere:

Vinden virkede uvant selvudslettende, og i dens fravær var de mest bedrageriske djinns krøbet helt frem fra deres gemmer og hadde fylt både gaderne og husene op med deres hviskende stemmer og indædte krav om udfrielse. (Omar, 2017:50)

Her fremstår vinden som beskyttende, idet dens fravær gir bedragerske djinner tilgang til landsbyen. Igjen er det interessant å trekke inn besjelingen med vindens sorte øyne i lys av fargesymbolikk. I folkeliv og overtro har nattens mørke, uhygge og stillhet vært betinget av vonde ånder og gitt rom for deres virksomhet (Melbye, 1984:62). Ifølge Melbye hadde sort en vernende kraft som en trodde kunne beskytte mot ånder og demoner (1984:63). Dette styrker tvilen rundt både besjelingen og vindens eventuelle hensikt: Leserens får verken bekreftet eller avkreftet at vinden er en demon eller et åndevesen, ei heller at den er en ren naturkraft, eller hvorvidt den har gode eller onde hensikter. I stedet er vinden utilregnelig; leseren vet verken om, når eller for hvem den utgjør en trussel. Slik fremkaller vindens utvilsomme styrke og lunefulle vesen uhygge og fascinasjon.

Videre i romanen er imidlertid vinden igjen skildret som en uhyggelig, sterk kraft:

Et kraftig suk fra bjergene fik vinden til at rejse ryggen som en arrig kat, før den fortsatte og hævede sig i hvirvler af sand og støv. Dens isende tænder greb fat, så alt knagede og gav sig i de lave huse. (Omar, 2017:313)

I likhet med de første skildringene av vinden, fremstår den her som truende, mektig og overlegen. Slik er den framstilt som mer enn ren naturkraft, men igjen er det opp til leseren å tolke vindens hensikter. Dens isende tenner og sterke krefter som tvinger byens skapninger til å se ned i jorden, kan tolkes som en metafor for maktstrukturene i samfunnet og den undertrykkende mannen. Passasjen er dessuten etterfulgt av en kommentar fra Gawhar, der hun påpeker vindens voldsomme kraft: «Nogen må have trådt Allah over tærne, sådan som den vind skaber sig i dag» (Omar, 2017:313). Videre følger fortellingen Gawhar inn i stuen, der Muhammad sitter ved siden av Frmesk, som er blek og syk etter overgrepene. Slik kan vinden igjen fremstå som beskyttende, idet dens angrep kan være rettet mot Muhammad og den undertrykkende mannen. Vekslingen mellom framstillingen av vindens egenskaper og hensikt skaper usikkerhet og tvil. Dette fremkaller skaper uhygge og spenning i fortellingen. De detaljerte skildringene og besjelingen av vinden og naturen er særpreg ved fortellingen som også er gotiske trekk. Vinden bidrar til å skape en spent, mystisk atmosfære, som påvirker spenningen i de påfølgende scenene.

2.3.5 To ytterpunkter: Det hjemlige og det uhyggelige

Skildringene av det tørre klimaet med sine stormfulle vinder og uhyggelige mørke, står i kontrast til miljøet hjemme hos Gawhar og Darwesh. Mens krig, konflikt, undertrykkelse og maktspill opptar landsbyen, er det gamle ekteparets hjem framstilt som en trygg atmosfære med rom for kjærlighet, frihet og glede. Her dufter det stadig av Gawhars mat. Hennes kokkelering og ferdigheter på kjøkkenet går igjen i fortelling A, og er en sentral del av framstillingen av det gjestfrie hjemmet: «Det var en af Gawhars leveregler, at der altid skulle være mad nok i huset til enhver gæst [...]» (Omar, 2017:148). Gawhar og Darwesh bor på en liten vingård med en frodig hage der både tomatplanter og vinstokker får vokse og sørge for at familien har ferske grønnsaker og kan lage vin (Omar, 2017:119, 147). Hagen er framstilt som et fristed:

Ude i haven løb alle børnene, store som små, rundt og kastede med små poser med tørrede bønner. Det var en leg, de ofte legede i haven hos Gawhar og Darwesh, men ingen andre steder på samme måde, da de færreste brød sig om, at piger og drenge legede sammen. Der blev hujet og råbt, og de glade stemmer dansene omkring mellem træerne. (Omar, 2017:159)

Hagen er et unikt sted. Her er det rom for at barn kan være barn, og de kan leke sammen uavhengig av kjønn. I hagen holdes altså samfunnets konservative normer, patriarkalske maktforhold og mange voldelige angrep utenfor.

I lys av Freud kan gården til Gawhar og Darwesh betegnes som hjemlig og hyggelig, noe velkjent og fortrolig (2011:151). Miljøet utenfor er derimot uhyggelig og skremmende. Det uhyggelige bryter inn i det hjemlige ved flere tilfeller, både gjennom inntrengere og krigsangrep. Som det kommer fram i kapittel 2.2.4, forsøker blant annet Tofiq å kvele Frmesk da hun er uten tilsyn. Også Anwars besøk å utgjør en trussel mot Frmesk, fordi han har makt til å ta henne med seg hjem når enn han måtte ønske det: «Hun skal komme hjem igjen, hvis hun en dag kan være til nytte» (Omar, 2017:129). Det er også lite selv Darwesh kan gjøre når bombeangrep inntreffer i nærområdet: «En række øredøvende brag fik Frmesk til at fare sammen og kaste sig ind til sin far. Darwesh så op og hen over husets tag. 'Det var alt for tæt på,' hviskede han og trak pigen op på sin ene arm, mens han begyndte at løbe hen mot huset» (Omar, 2017:169). De mange påminnelsene om det uhyggelige universet slår brister i den harmoniske tilværelsen hos Gawhar og Darwesh. Slik fremstår karakterene som utsatte individer, og leseren blir påminnet om de faktiske forholdene i samfunnet. Kontrastspillet er relevant å se opp mot Aambø (2019), som kommenterer vekslingen mellom skildringene av vold og lykke: «Men snarere enn å mildne det voldsomme inntrykket, bidrar disse kontrastene til å forsterke det meningsløse ved volden» (151). Vekslingen mellom det hyggelige og det uhyggelige belyser altså det meningsløse ved brutalitetene i romanen, hvilket fremkaller uhygge og frustrasjon. Som det kommer fram i kapittel 2.3.4, forstyrrer også vekslingen mellom parallellfortellingene det harmoniske universet på den vesle gården, fordi leseren blir bevisst på at Frmesks tilværelse er midlertidig og sårbar (Omar, 2017:132).

Mot slutten av fortelling A, skjer det endelige vendepunktet hvor det blir uhyggelig. Idet Muhammad viser seg å være Frmesks overgriper, kolliderer de trygge murene Gawhar og Darwesh har forsøkt å bygge rundt Frmesk. Som en beskyttende storebror med gode hensikter, har Muhammads fang vært et tilfluktssted (Omar, 2017:207). Nå er han blitt en fremmed, og kjelleren, som en gang var et tilfluktssted, er blitt et fengsel: «Han trak hende gennem stuen. Ned ad trappen til kælderen» (Omar, 2017:311). Kjelleren står i kontrast til hagen, som blir værende et symbol på trygghet: «Da Muhammad var færdig med at bede i mellemgangen, greb han fat i Frmesk og trak hende med ind. Hun ville hellere være blevet ude i hagen» (Omar, 2017:311). Ved at det hjemlige er blitt uhyggelig, oppstår også et kontrastspill mellom det positive og det negative i hjemmet. Sett i lys av Botting er dette kontrastspillet et gotisk trekk (2013:3). I Gawhars øyne er gården fremdeles et trygt sted og Muhammad er fortsatt en godhjertet sønn, men i leserens øyne er både gården og Muhammad forvandlet til noe fremmed. Slik smelter vendepunktet den harmoniske gården sammen med det ellers uhyggelige universet.

I tillegg til at overgrepene mot Frmesk gjør det hjemlige uhyggelig, kan overgrepene sees i sammenheng med det overskridende i den gotiske litteraturen. Skildringene av de psykiske, voldelige og seksuelle overgrepene fremstår som groteske ved sine moralske overskridelser, særlig med henblikk på Muhammads sosiale og religiøse posisjon (jf. kap. 2.2.4; 2.2.6.2). Det hele forsterkes ved at overgrepene er pedofile og incestuøse aktiviteter, som igjen er sentrale elementer i den gotiske romanen. Overgrepsscenenene fremstår som incestuøse ettersom Frmesk vokser opp som Muhammads lillesøster, og det nettopp er denne søskenrelasjonen som tillater Muhammad å være alene med pikebarnet. Gjennom de perverse overgrepsscenenene i romanen, utfordrer fortellingen det menneskelige gjennom moralske overskridelser.¹¹ Dette gotiske trekket skaper uhygge og krever leserens oppmerksomhet.

I lys av Wærp, kan vendepunktet sees i sammenheng med Frmesks skjebne. Hun er nemlig født skallet med bare en hvit hårtust (Omar, 2017:39). Ifølge Wærp er nemlig det typiske individet i den gotiske romanen «merket», noe som er et tegn på at individet er determinert, bærer av en skjebne (1998:112). Leseren blir gjort oppmerksom på at Frmesks hvite hårtust er av vesentlig betydning, men ikke på hvilken måte: «Gawhar kunne ikke bestemme sig, om den hvite hjerteplet var et tegn fra Allah eller en forbandelse. Hun så på barnet og formemmede en fortvivlet englesjæl» (Omar, 2017:38). Da kvinnene senere beskytter Frmesk mot djinner natten før navngivingen, kan det imidlertid virke som at hårtusten er et tegn fra Allah:

Hendes blik fulgte solens stråler og landede mellem Gawhars hænder, hvor guldpræget på Koranens omslag med ét lyste op, som ver det blevet tændt af en ild.

Begge kvinder stirrede på den oplyste, hellige koran.

‘Hvad end der må vente det pigebarn af ondt i livet,’ hviskede Hapsa hæst, ‘så er hun velsignet af englenes lys.’ (Omar, 2017:54)

Skildringen skaper håp for Frmesks framtid. Samtidig gjør den hvite hårtusten Frmesk til et særlig utsatt individ, hvilket kommer fram utover i fortellingen:

‘Nogle mener, at det er et tegn, der ikke burde kunne sidde på en pige, mens andre mener, det må være djævelens værk.’

‘Havde hun været en dreng, havde de vel udråbt ham som profet,’ vrissede Gawhar og fortrød dernæst at have krænket Allahs budbringer. (Omar, 2017:183)

Skildringen av tvilen rundt hårtustens betydning er urovekkende. Det er fortsatt uklart hvordan den bør tolkes, men ettersom den skaper reaksjoner og gir Frmesk oppmerksomhet som et annerledes pikebarn, det er tydelig at den utgjør en trussel. Den tvetydige skildringen av

¹¹ I den sammenheng er det også relevant å nevne spebarnsdrapet som er trukket inn i kapittel 2.2.4. Ifølge Wærp er spebarnsdrap et sentralt motiv i den gotiske roman, sammen med andre tabuer som incest og perversiteter (1998:106).

Frmesks skjebne gjennom den hvite hårtusten skaper et paradoks: Annerledesheten kan både tolkes som en velsignelse, og som et tegn på at karakteren er determinert. Skildringene av Frmesks annerledeshet framstiller henne både som en unik heltinne, og som et skjebnesvangert offer. Uklarheten kan fremkalle uro i skildringer av det harmoniske ved at leseren forventer at noe skal skje, men også styrke skildringer av det uhyggelige, ved at scener kan være uforutsigelige.

2.3.6 Et uhyggelig univers

Hensikten med å se verket i lys av det uhyggelige og opp mot den gotiske roman, var å undersøke hvordan disse litterære grepene tilfører noe i det fiktive verket. Analysen viser at skildringene av landskapet og innskudd av overnaturlige krefter har paralleller til den gotiske roman. Trusselen som skjuler seg på den hjemlige og fortrolige gården til Gawhar og Darwesh er trukket fram som et sentralt vendepunkt, i tillegg til at den frodige gården i seg selv er vektlagt som en kontrast til det ellers uhyggelige ørkenlandskapet. Som det kommer fram i analysen, krever det uhyggelige leserens oppmerksomhet. Skildringene av omgivelsene fremkaller usikkerhet rundt hvilke forutsetninger som er satt for det fiktive universet, hvilket bidrar til å forme et uhyggelig univers. Det uhyggelige tilspisses i samspillet mellom det positive og det negative, som særlig ligger mellom det hjemlige og det uhyggelige. Det uhyggelige bygger opp en spenning som forsterker reaksjonene etter vendepunktet der det hjemlige blir uhyggelig. I den sammenheng hevder Freud at leseren er styrbar: Ved å skape visse stemninger og vekke bestemte forventninger, kan dikteren avlede leserens følelsesprosesser (2011:173, 174). Ulike litterære grep i verket sørger for at denne følelsesprosessen tvinger leseren til å engasjere seg i brutaliteter som gjennom andre framstillinger kanskje ville vært mer fristende å unnvike.

3 Avslutning

Mens romanens debattpotensial og sammenhengen mellom dens tema og virkeligheten er fremtredende i resepsjonen, har jeg undersøkt hvordan den litterære formen bidrar i framstillingen av kvinnens og det utsatte individets posisjon. Det har ikke vært min hensikt å undergrave romanen som et debattinnlegg, men å belyse hvordan dens effekt i høy grad springer ut av leserens møte med romanen som et skjønnlitterært verk; altså hvordan nettopp den skjønnlitterære formen gjør romanen til en så sterk skildring. Oppgaven viser at kvinnens og det utsatte individets posisjon tematiseres ved hjelp av en rekke ulike skjønnlitterære grep, da særlig en raffinert komposisjon, et mangfoldig persongalleri og framstillingen av et uhyggelig univers. I dette kapitlet vil jeg oppsummere mine hovedfunn og se disse i møte med resepsjonen av verket.

Det narratologiske perspektivet kaster lys over samspillet mellom de to ulike parallellfortellingene og anakronier innad i fortellingene, som viser at de mange reisene mellom tid og sted er av sentral betydning for spenningskurven i romanen. Blant annet skaper vekslingen mellom tid og sted sammenheng mellom ulike begivenheter og bidrar til å fremkalle misvisende antagelser om hva som skal skje. Dette skaper en uforutsigbarhet som styrker vendepunktene i romanen. Videre framhever komposisjonen problematikken rundt kvinnens og det utsatte individets posisjon i fortelling B, hvilket har en aktualiserende funksjon. Aktualiseringen bør sees i sammenheng med kombinasjonen av komposisjonen og karakterframstillingen. Gjennom Frmesks posisjon i fortelling B, forsterker samspillet mellom parallellfortellingene framstillingen av kvinnens posisjon som skjebnesvanger. Gjennom de dominante fedrene plasseres de patriarkalske kjønnsrollene også i Danmark i 2016. Slik har den statiske situasjonen i fortelling B en sentral funksjon for aktualiseringen av romanen.

Karakteranalysen viser at karakterene er framstilt med sympati og varierende kompleksitet, blant annet gjennom glimt av karakterenes fortid, som gjør at selv de undertrykkende i noen grad fremstår som ofre. I kombinasjon med persongalleriets mangfold og samspillet mellom de ulike karakterene, belyser romanen voldsgjerninger og en undertrykkende kultur som gjør kvinnens posisjon utsatt og skjebnesvanger. Karakterframstillingen minner om forestillinger i islamkritiske diskurser. Dette kan illustreres ved den tidligere sosiologistudenten Linda Moe (2006) i «Unge muslimske kvinner om likestilling» og den norske litteraturprofessoren Frode Helland (2014) i «Rasisme uten rasister i Norge», som begge gjør rede for og kritiserer disse diskursene. Moe formulerer et sett

forventinger innenfor diskursene slik: «I vestlige diskurser om islam og kjønn skapes det forventinger om muslimske kvinner som underdanige, passive og lite selvstendige» (Moe, 2006:30). Den undertrykte kvinnen svarer til disse forventingene. I en analyse av det han omtaler som dominerende rasistiske diskursformer i norsk offentlighet, belyser Helland hvordan forestillinger om og konnotasjoner til muslimer legges til grunn for politiske diskusjoner om innvandring og integrering, og hvordan forenklinger og stereotypiske forståelser av muslimske minoriteter skader kampen mot overgrep:

Selv noe så grotesk som æresdrap på kvinner er del av en spesifikk kulturell kontekst som man må forstå ut fra sine komplekse forutsetninger og konkrete maktsammenhenger for å kunne bidra til frigjøring. Dersom man i sine bestrebelser på å bekjempe en slik praksis kun bidrar til å spre stereotypier, skader man kampen mot disse overgrepene, samtidig som man diskrediterer en kritisk universalisme som er det eneste våpen vi har til å forstå og kritisere repressive praksiser. (Helland, 2017:127)

Sett i lys av dette kan framstillingen av persongalleriet bidra til å underbygge forestillinger knyttet til problematiske maktrelasjoner, kjønnsroller og overgrep i muslimske minoritetsmiljøer.

Samtidig viser karakteranalysen hvordan persongalleriet belyser nettopp komplekse forutsetninger og konkrete maktsammenhenger gjennom framstillingen av de ulike karaktertypene og samspillet mellom dem. Det kommer blant annet til syne at kvinnens posisjon ikke nødvendigvis fremstår som endelig: De karakterene jeg har kalt forbilder for kvinnekamp skaper et bilde av muligheter for endring, noe som understrekes gjennom framstillingen av Frmesks kampånd i fortelling B. Også den patriarkalske kvinnen skaper et bilde av den undertrykte kvinnens potensielle framtid, men for henne innebærer endringen å tilegne seg en viss makt gjennom rollen som *Den andre*, heller enn å tre ut av denne rollen. Slik er individets forutsetninger og den kulturelle konteksten framstilt med en kompleksitet som peker mot en konkret maktstruktur som er et menneskeskapt hierarki, der menneskelige handlinger ligger til grunn for både opprettelsen og vedlikeholdet av en skjev maktfordeling mellom kjønnene. Gjennom Darwesh' holdninger og sitater fra Koranen, rettes en tydelig kritikk mot konkrete utdrag i sammenheng med kvinnens posisjon. Ellers kommer religion til syne først og fremst gjennom framstillingen av Gawhar. Til tross for at kritikk av islam er særlig vektlagt i resepsjonen, er det heller en kompleks, konservativ og patriarkalsk maktstruktur som er grunnlaget for undertrykkelsen av kvinnen og det utsatte individet i romanen.

Med utgangspunkt i Freud og sentrale trekk ved den gotiske roman, har jeg belyst hvordan framstillingen av det uhyggelige universet bidrar i tematiseringen av kvinnens og det

utsatte individets posisjon. Analysen viser at det uhyggelige universet har en sentral funksjon for stemningen og spenningskurven i romanen, hvilket vekker leserens oppmerksomhet og fremkaller følelser som engasjerer leseren. I tillegg bidrar kontrastspillet mellom særlig det hjemlige og det uhyggelige til å fremkalle uhygge og uro, noe som framhever grusomhetene i romanen og styrker framstillingen av undertrykkelsen.

I sin anmeldelse, spør Nielsen i *Information* hvordan det har seg at han var på én gang var sjokkert, rasende, anfektet og hjelpeløs etter å ha lest *Dødevaskeren*. Han har et godt poeng når han selv svarer:

Måske er det, fordi det her samles i en fortælling, at det pludselig bliver mere grusomt og paradoksalt nok virkeligt. Men er det ikke også lige præcis det, litteraturen kan, når den er bedst, nemlig samle alt det spredte i en fortælling og udlægning af verden? (Nielsen, 2017)

Nielsen vektlegger her deler av kompleksiteten som kommer fram i analysen: Med samspill mellom ulike tider og steder, et mangfoldig persongalleri, framstillingen av et uhyggelig univers og veksling mellom direkte og detaljerte skildringer, samler *Dødevaskeren* godt og vondt, kjærlighet og hat, harmoni og konflikt. Det gjennomgående kontrastspillet forsterker både brutale skildringer av særlig grenseoverskridende overgrep, og detaljerte skildringer av små gleder og stor kjærlighet i hverdagen. Slik tydeliggjøres tematiseringen av kvinnens og det utsatte individets posisjon. Med henblikk på resepsjonens vekt på tematikken, er de sentrale temaene relevant å se i samspill med verkets åpne slutt, som framstiller maktspillet mellom den undertrykte kvinnen og den undertrykkende mannen som en mørk labyrint uten utgang. I kombinasjon med aktualiseringen av tematikken har dette en engasjerende funksjon: Leseren kan slik bli etterlatt med et behov for å ta grep om problematikken som belyses i verket. I denne sammenhengen finner jeg det relevant å nok en gang referere til Wærp: «Selv om romanen på et narrativt plan har en klar slutt, [...] sitter man igjen med en uklar fornemmelse av hva man egentlig har vært vitne til» (1998:111). Ved å heve blikket ved verkets ende, ser leseren dermed sin egen verden med nye øyne; usikker på hva som er fiksjon og hva som er fakta.

4 Litteraturliste

- Aambø, A. (2019). Sara Omar: Dødevaskeren. *Fokus På Familien*, 47(2), 150–152. Hentet fra <https://doi.org/10.18261/issn.0807-7487-2019-02-07>
- Andersen, C. (2020, 31. januar). Sara Omar vinder De Gyldne Laurbær. *Aftenposten*, s. 3.
- Beauvoir, S. (2020). *Det annet kjønn* (Christensen, B., Overs.). Med et innledende essay av Moi, T. Oslo: Pax.
- Bjørnsonakademiet. (2021, 9. mai). Bjørnsonprisen. Hentet fra <https://bjornsonakademiet.no/bjornsonprisen/>
- Botting, F. (1996). *Gothic (The new critical idiom)*. London: Routledge.
- Botting, F. (2014). *Gothic* (2nd ed., New critical idiom). New York: Routledge.
- Danmarks Biblioteksforening. (2018, 12. april). Sara Omar vinder Læsernes Bogpris. Hentet fra <https://www.db.dk/Sara-Omar>
- Freud, S. (2011 [1919]). Det uhyggelige. I I. Engelstad & J. Øverland (Red.), *Mellom psykoanalyse og litteratur* (S. Dahl, Overs.) (150-175). Oslo: Gyldendal
- Gabrielsen, B. (2018, 4. mai). Tvinger leseren til å se ting ingen egentlig har lyst til å se. *DN Magasinet*. Hentet fra <https://www.dn.no/magasinet/boker/danmark/sara-omar/litteratur/tvinger-leseren-til-a-se-ting-ingen-egentlig-har-lyst-til-a-se/2-1-329959>
- Genette, G., & Culler, J. (1980). *Narrative discourse : An essay in method*. Ithaca, N.Y: Cornell University Press.
- Hansen, L. K. (2017, 8. desember). Anmelderne er enige: Modig debut om mørkelagt miljø med social kontrol og æresdrap. *Kristeligt Dagblad*. Hentet fra <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/anmelderne-er-enige-modig-debut-om-moerkelagt-miljoe>
- Helland, Frode. (2014). Rasisme uten rasister i Norge. *Agora*, 31 (03-04), s. 108-143. Hentet fra https://www.idunn.no/file/pdf/66779416/agora_2014_03-04_pdf.pdf
- Hermansen, A. S. (2017, 1. desember). Skulle Yahya Hassans råb være forstummet, er det umuligt at overhøre Sara Omar. *Berlingske*. Hentet fra <https://www.berlingske.dk/boeger/anne-sophia-hermansen-skulle-yahya-hassans-raab-vaere-forstummet-er-det-umuligt-at>
- Hjeltnes, G. (2017, 30. desember). Bokanmeldelse: Sara Omar – «Dødevaskeren». *Verdens Gang*. Hentet fra <https://www.vg.no/rampelys/bok/i/0E4joG/bokanmeldelse-sara-omar-doedevaskeren>
- Korneliussen, R. (2020, 22. september). Vil avsløre «hykleriet innen islam». *Dagbladet*. Hentet fra <https://www.dagbladet.no/kultur/vil-avsløre-hykleriet-innen-islam/72855338>

- Krøger, C. (2017, 16. desember). Menn som dreper kvinner. *Dagbladet*. S. 16.
- Madsen, P. (2018, 11. februar). Årets Victor til Sara Omar. *Ekstra Bladet*. Hentet fra <https://ekstrabladet.dk/nyheder/lederen/aarets-victor-til-sara-omar/7033969>
- Melbye, E. (1984). *Om farger*. Notodden: Telemark lærarhøgskole.
- Nielsen, P. (2017, 30. november). Først Yahya Hassan, nu Sara Omar. *Information*. Hentet fra <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2017/11/foerst-yahya-hassan-sara-omar>
- Omar, S. (2017). *Dødevaskeren*. København: Politikens forlag
- Pedersen, J. S. (2017, 1. desember). Anmeldelse: Den modigste bog, der er utdgivet i år. *Politiken*, s. 4.
- Schmith, G.M. (2019, 10. november). «Hver gang jeg lukker mine øjne, ser jeg døde mennesker for meg». *Politikken*, s. 12-19.
- Vogt, K. (2018, 20. februar). Jinn. I Bolstad, E. (Red.), *Store norske leksikon*. Hentet fra <https://snl.no/jinn>
- Willumsen, L. H. (2002). *En narratologisk studie i Regine Normanns forfatterskap* (Doktoravhandling, Universitetet i Bergen). Hentet fra <http://www.livhelenewillumsen.no/res/En%20narratologisk%20studie.pdf>
- Wærp, H. H. (1998). Utover enhver grense: Gotiske trekk i Ragnhild Jølsens romaner. T.
- Økland, I. (2017, 17. desember). En rasende roman om æresvold. *Aftenposten*, s. 10-11.

Masterarbeidets relevans for lektoryrket

I denne teksten vil jeg kort gjøre rede for masterarbeidets relevans for lektoryrket. Dette vil jeg gjøre med hovedvekt på min rolle som kommende lektor i norsk.

I den endelige masteroppgaven undersøker jeg en innsnevret problemstilling som kun tar for seg en liten del av det brede området jeg har satt meg inn i. Gjennom masterarbeidet har jeg tilegnet meg dybdekunnskap om analyse av skjønnlitterær samtidslitteratur, men også kunnskap om nyere nordisk innvandringslitteratur i en bredere skala, samt ulike vestlige diskurser om islam og kjønn, skjønnlitteratur som sjanger og funksjonen av ulike skjønnlitterære virkemidler. Dette er kunnskap med stor relevans for min framtidige rolle som lektor. Ifølge *Læreplan i norsk* (NOR01-06), skal norskfaget blant annet: «[...] gi elevene tilgang til kulturens tekster, sjangre og språklige mangfold [...]» (Utdanningsdirektoratet, 2019:2). I masteroppgaven min kommer det fram at *Dødevaskeren* (2017) er en roman som skildrer ulike kulturer i forskjellige samfunn, men også hvordan dens kritiske budskap ble møtt i resepsjonen og anvendt i vestlige diskusjoner om islam og kjønn. Oppgaven undersøker dessuten romanen som sjanger, hvilket har gitt meg relevant kunnskap med henblikk på sjangerlære, samt det å lese, tolke og skape tekst.

Læreplanen vektlegger også lesing som en del av dannelsesprosessen: «Lesing av skjønnlitteratur og sakprosa skal gi elevene mulighet til å reflektere over sentrale verdier og moralske spørsmål og bidra til at de får respekt for menneskeverdet og for naturen» (Utdanningsdirektoratet, 2019:2). I arbeidet med å analysere *Dødevaskeren* og se romanen opp mot resepsjonen, har jeg tilegnet meg større kunnskap om mulighetene for slik refleksjon i skjønnlitteraturen, samt behovet for å utvikle denne evnen. Ifølge læreplanen skal elevene nemlig også kunne reflektere kritisk over hva slags påvirkningskraft og troverdighet tekster har (Utdanningsdirektoratet, 2019:2). Gjennom masterarbeidet har jeg sett viktigheten av dette, særlig med henblikk på evnen til å kunne skille mellom fakta og fiksjon, samt evnen til å reflektere over sitt syn på verden.

Masterarbeidet har vært en innholdsrik prosess. Kunnskapen jeg har tilegnet meg har endret mitt syn på romanens posisjon i samtiden. Underveis i prosessen har refleksjoner rundt dette gitt meg en bredere og dypere forståelse for romanens nytteverdi i skolen. Ikke minst har masterarbeidet latt meg å erfare rikdommen og mangfoldet i litteraturens verden. Slik har jeg utviklet et større engasjement for å legge til rette for en norskundervisning der skjønnlitteraturens potensial kan realiseres.

Litteraturliste

Omar, S. (2017). *Dødevaskeren*. København: Politikens forlag

Utdanningsdirektoratet. (2019). *Læreplan i norsk* (NOR01-06). Hentet fra <https://data.udir.no/kl06/v201906/laereplaner-1k20/NOR01-06.pdf?lang=nob>

