

# Om rapporteret fortid hos Orhan Pamuk og Haruki Murakami

Af Henning Goldbæk

Institut for Kulturvidenskaber: Litteraturvidenskab, Syddansk Universitet

Hayatımın en mutlu anıymış, bilmordum.

Sådan lyder den første sætning i Orhan Pamuks roman *Uskyldens museum* fra 2008. Oversat til dansk står der: ”Det var det lykkeligste øjeblik i mit liv, og jeg vidste det ikke engang.” Men den lille sætning er lumsk, det er ikke uden grund, at Pamuk brugte halvandet år på at finde frem til netop denne begyndelse, for den rummer en vigtig del af hans livsanskuelse. Han arbejder meget bevidst med to forskellige former for fortid, som det tyrkiske sprog råder over, dels den almindelige fortid, der betegner det, der sker over lang tid, og så den rapporterede fortid. Det er den såkaldte ”miş-tid”, nemlig den fortid, man ikke selv har oplevet, men hørt fra anden side. En tyrk kan leve hele sit liv uden at sige, hvad han selv mener, hvis han taler i denne tid, han fralægger sig ethvert ansvar for det sagte, ’ja, ikke mine ord igen’, og netop denne datidsform anvendes ofte i nyhedsudsendelser. Så den første sætning i *Uskyldens museum* lyder i virkeligheden sådan: ”Det var det, man kalder det lykkeligste øjeblik, i mit liv, og jeg vidste det ikke engang.”

Herkes bilsin, çok mutlu bir hayat yaşadım.

Sådan lyder den sidste sætning i *Uskyldens museum*, den korresponderer med den første sætning, i begge tilfælde er det romanens helt Kemal, der siger den. Og alligevel er der sket en afgørende udvikling, for nu lyder sætningen på dansk: ”Enhver skal vide, at jeg har levet et meget lykkeligt liv.” Og denne gang er alt oplevet og set af Kemal selv, der er ingen forbehold i sætningen, der er nærmest tale om livsvisdom, et afklaret last word før døden. I mellemtiden er der sket det, at overklassedrengen Kemal fra Istanbul i 1970’erne har bevæget sig fra et liv i luksus og uvidenhed og det man kalder det lykkeligste øjeblik, dvs. i en verden af klicheer, til en verden af affald, second-hand shops, alt sammen udløst af en fransk dametaske, der viste sig at være en kopitaske, og indledningen til det lykkeligste øjeblik i Kemals liv, nemlig et kærlighedsforhold til en kvinde langt under hans klassetilhørsforhold.

Så – Tyskland igen.

Sætningen står i begyndelsen af Haruki Murakamis roman *Norwegian Wood* fra 1987. Det var Murakamis store bestsellerroman, om ung kærlighed i 1960’erne under studenteroprøret i Japan. Murakami skrev denne roman for at tjene penge, så han endelig kun-

ne forlade Japan, som han følte stor modvilje imod på grund af de politiske forhold, især nationalismen, og på grund af stor kærlighed til USA og Vesteuropa. Den mandlige hovedperson Watanabe oplevede i 1960'erne et kærlighedsforhold til en pige, der hed Naoko, hun begik selvmord, faktisk forløber selvmord og studenteroprør side om side i romanen, og alt dette tænker Watanabe over, da han 20 år senere, cirka 1987, lander i Hamburgs lufthavn, og pludselig hører beatlesmelodien "Norwegian Woods" igen, netop den sang, der var knyttet til de dramatiske begivenheder i Tokyo under studenteroprøret. Han indhentes af fortiden, som han troede sig fri af, han får et svimmelhedsanfald i flyet, og resten af romanen er en genfortælling af alt det, der skete 20 år tideligere. Hans yndlingslektüre var dengang Thomas Manns roman *Der Zauberberg*.

På det tidspunkt vidste ingen, hvad der senere skulle ske.

Sætningen står i *1Q84* af Murakami, romanen udkom 2009-10, og sætningen handler om romanens kvindelige hovedperson Aomame, der i året 1984 sidder midt i en bilkø i Tokyo, på vej til at begå et mord på en mand, der har begået vold mod en kvinde. Aomame er en kvindelig ninja, og tilhører en undergrundsgruppe, og hele romanen handler om netop undergrundsbevægelser i Japan i det 20. århundrede. Sætningen "På det tidspunkt vidste ingen, hvad der senere skulle ske" refererer til året 1926, og til den tjekkiske komponist Janáček's *sinfonietta*, som han skrev som en fanfare til en gymnastikfestival i 1926 i den nye tjekkiske republik. I 1926 kunne ingen ane, at der snart ville komme endnu en verdenskrig, med mindre de vidste, hvad der foregik i Tysklands politiske undergrund, og i Japan, hvor 1920'erne som i Tyskland var et kort mellemspill med demokrati og modernisme, der snart ville blive afløst af fascisme og sejrtrækk og tilbageværelser for den tyske værnemagt og den kejserlige, japanske hær.

### Pamuk og Murakami

Der er fællestræk i Pamuks og Murakamis udvikling som forfattere, der leder tanken hen på andre store forfattere, der begyndte med troen på, at alt dybest set var godt i verden, og som fik øje på et misforhold i verden, der blev den store anfægtelse for deres forfatterskab og gav dem en helt ny alvor og dybde – Prousts opdagelse af antisemitismen i Frankrig under Dreyfusaffæren, Célines opdagelse af la Belle Époques løgnagtighed ved første verdenskrigs udbrud. Denne tematik omfatter endelig også Hermann Hesse, især hans roman *Siddhartha* fra 1922, om brahmansønnen Siddhartha, der levede beskyttet i sit palads, udset til at blive hersker, og som pludselig fik øje på verdens lidelse og fattigdom og blev Buddha, der brugte resten af sit liv til at fortælle verden om nødvendigheden af at gennemskue verdens illusioner, Mayas slør.

I Pamuks tilfælde er illusionen om, at det moderne Tyrkiet er den bedste af alle verdener, knyttet til troen på kemalismen. Pamuks romaner bygger alle på en kritik af kemalismen og samtidig er alle romanernes hovedpersoner klare over, at de selv er produkter af kemalismen, det gælder lige fra Pamuks første roman, *Cevdet og hans sønner*, fra 1982, om lampefabrikanten Cevdet, der flytter ind til Istanbul fra provinsen og bliver

rig, til Kemals familie i *Uskyldens museum*, der allerede er begyndt at tvivle på kemalismens kulturoptimisme og deres egen status som samfundets elite. Faktisk har netop Pamuks kritik af kemalismen fået mange tyrkiske litteraturkritikere til at mene, at han melder sig ud af den tyrkiske litteraturs lange tradition for at tro på den europæiske oplysningstanke og modernismen med fransk og tysk forbillede. Det er imidlertid en problematisk konklusion, så derfor den følgende lille ekskurs.

I 1839 besluttede sultanatet at tilegne sig europæisk viden indenfor teknik og videnskab og politik, begrebet hedder tanzimat, den velgørende forandring, og den tyrkiske litteratur efter 1839 er utænkelig uden den tradition, som kemalismen er en fortsættelse af. Men der et forhold, som hele tiden har fulgt denne provestlige udvikling i Tyrkiet, og det er netop det elitære. Kemal Atatyrk gik i teorien ind for folket til magten, men først, når det var modent. Og hvis man læser hans taler fra mellemkrigstiden, mærker man sig, at ordet JEG KEMAL ATATYRK spiller en enorm rolle. Derfor dukker den klare kritik af ham allerede op i 1920'erne, især hos hans skarpeste kritikere, den patriotiske forfatterinde Halide Edip Adivar, der først støtter kemalismen mod sultanatet efter første verdenskrig, men efter sit første møde med Atatyrk opdager, at han er lige så autoritær som sultanerne var det.

Det er opdagelsen af elitens blindhed over for folket, som Pamuk opdager, i sine romaner. Først sporadisk, men efter sine lange ophold i udlandet, i 1980'erne, især i USA, udvikler han sig til at blive nyliberalist: han forestiller sig et fremtidigt Tyrkiet med plads til alle befolkningsgrupper, tyrkere, grækere, armener, muslimer, jøder kristne, og ikke mindst i den kosmopolitiske by Istanbul. Hovedsymbolet for Pamuks opdagelse af undergrunden i det tyrkiske elitesamfund er den bydel, hvor alle hans romaner foregår, det er bydelen Nişantaşı. I den selvbiografiske roman *Istanbul – byen og erindringerne* fra 2003 lader han sin hovedperson Orhan forlade den fine bydel og stige ned til det gamle Istanbul, hvor det byzantinske kejserdømmes centrum lå, og hvor der stadig findes efterkommere af byzantinerne, nemlig de mange gadehandlere, skopudser, plattenslagere og busudråbere. Orhan vender tilbage til Nişantaşı, men nu uden illusioner om bydelens paradisiske aura. Faktisk handler *Istanbul – byen og erindringerne* om angsten for fremtiden, angst for, at der trænger nationalistiske eller religiøse masser ind i bydelen og brænder biler og huse af. Men i andre romaner lader han sine hovedpersoner drage ind i Anatolien for at se undergrunden på nært hold, således i *Sne* fra 2002, om en udlandstyrk, der rejser til Kars og oplever et tre dage langt militærkup mod islamister, mens byen er afskåret fra resten af verden af en snestorm, og så snart sneen smelter, kommer der tropper fra Ankara og genindfører den kemalistiske elites normaltilstand.

Hvis Pamuk på den ene side gennemskuer kemalismen som en elite, der har overlevet sig selv, så ser han ikke undergrunden som et alternativ, faktisk er de mange gruppers forsøg på oprør altid dømt til at lide nederlag på forhånd, men netop derfor begynder han at interessere sig for dem og giver dem stemme i sine romaner, som et billede på hans drøm om et pluralistisk samfund efter amerikansk forbillede. Og *Uskyldens museum* skal ses i denne sammenhæng. Den unge overklassemand Kemal slår op med sin overklassepige, Sibel, til fordel for den fattige Füsün, de mødes i en lejlighed, som tilhører Kemals familie, der bruger den til at opmagasinere møbler og husgeråd, der er

gået af mode. Og romanen er ikke en beskrivelse af forholdets lykkelige alternativ til et liv i rigdom, men tværtimod en beskrivelse af et forhold, der består af kasserede ting, som omgiver forholdet: især cigaretskod, øringer og tomme parfumeflasker af mærket Spleen. Og at forholdet ikke er et smukt alternativ til forholdet i rigdom med Sibel, fremgår af, at det hele er et museum med en udstilling af hverdagsting, der skildrer opdagelsen af undergrunden, som kærlighed, hverdag, død og souvenirs. Og alt er placeret i en bydel af forfaldne huse, med museet i centrum.

Murakamis opdagelse af undergrunden fandt sted i marts 1995. Det var sarin-gasangrebet i Tokyos undergrundsbane. Før denne begivenhed var Murakami optaget af at komme væk fra Japan, bosætte sig i USA eller i Europa, fordi han var skuffet over, at hans landsmænd stadig var nationalister, og intet havde lært af anden verdenskrig. Men selv havde han en klassisk overklassebaggrund. Han er født i Kyoto i 1949, hans far var tempelpræst, Murakami er opdraget i klassisk japansk kultur, uddannet i klassisk græsk drama, og selvom en tidlig roman som *Norwegian Wood* er en kritik af det konservative Japan, så er der klare japanske træk, især selvmordene i romanen, og den enorme betydning, som bestemte templer med bestemte konnotationer har for hovedpersonen Watanabes gåture gennem Tokyo i romanen: Lykke, kærlighed, martyrium, død, selvmord, indsigt og selvovervindelse.

Men efter sarin-gasangrebet i 1995 vender Murakami hjem til Japan, for at bruge sit forfatterskab på at kortlægge undergrundens geografi. Det sker i to bøger med interviews af hhv. ofrene og gerningsmændene. Interviewbogen med ofrene kommer først, den er fra 1997, og hedder *Undergrund*. Interviewbogen med gerningsmændene udkommer i 1998, den hedder *Det forjættede sted*. Men også de senere romaner, især *Kafka på stranden* fra 2003 og *IQ84* fra 2009-10, er præget af det store spørgsmål: Hvorfor?

I en række interviews med ofrene danner Murakami sig efterhånden et billede af mennesker, der indtil katastrofen stadig troede, at der fandtes retfærdighed i verden, og at Japan var det bedste sted i verden. Mange af dem blev invalide, mistede deres arbejde, blev forarmede, fik ingen eller næsten ingen erstatning for de men, de fik, og deres utilfredshed retter sig ikke så meget mod terroristerne, som mod det japanske samfund, som de begynder at se som korrupt, ineffektivt og uretfærdig. Og nogle af dem begynder faktisk at føle forståelse for de argumenter, gerningsmændene fremførte i retten for deres handling. Derfor begynder Murakami at interessere sig for gerningsmændene. Til sin store forbavselse viser det sig, at mange af dem er veluddannede, intellektuelle personer, der ikke følte, at de kunne trænge igennem det træge bureaukratiske og korrupte japanske system, de var læger, ingeniører, pædagoger, der ville reformere det japanske samfund, og som havde høje idealer fra deres studietid, men endte med at blive skuffede. Derfor blev de tiltrukket af de radikale sektledere, der stod bag angrebet, og som ville have rene linjer og høje idealer, et Japan som det, der eksisterede i 1930'erne og 1940'erne frem til 1945. Gerningsmændene havde svært ved at leve i et moderne, borgerligt samfund, og Murakami drager en parallel mellem dem og den generation af intellektuelle, der begejstret deltog som officerer, læger og ingeniører under de japanske angreb på Korea og Kina og Manchuriet. De moderne akademikere drømte stadig om det japanske kejserriges store fortid, og mange af dem sagde under retssagen: Måske var det, vi gjorde i undergrundsbanen, forkert, men vi tror stadig på idealerne om et elite-

samfund, hvor eksperterne kan realisere deres utopier. Murakamis pointe er ikke at beskyldte terroristerne for at være fascister, snarere for ikke at kunne leve med det moderne samfunds sammensatte virkelighedsbetingelser.

Netop denne holdning går igen i Murakamis sene romaner, især i *1Q84*, hvor det vrimler med undergrundsbevægelser og terrornetværk. Men utilfredsheden med det moderne efterkrigsjapan ligger allerede i *Norwegian Woods*, som en af grundene til de mange selvmord hos frustrerede studenter og intellektuelle. Watanabe deltager ikke engang i studenteroprøret i 1960'erne, han læser Thomas Manns roman *Der Zauberberg*, og sætningen i begyndelsen af romanen: "Tyskland igen" da han lander i Hamburgs lufthavn, er en reference til denne roman. Ligesom Hans Castorp flygter væk fra Hamburg og fra udsigten til at blive ansat i handelsflåden, for at opholde sig i de schweiziske alpers sneklædte renhed i Davos, sådan drømte Watanabe om et alternativ til Japan i 1960'erne, som han kalder "dette sted, der var et ikke-sted."

Der er noget dybt ironisk over handlingen i *1Q84*. For den kvindelige ninja, Aomame, der sidder fast i en bilkø i romanens begyndelse i 1984, og via en trappe forlader det moderne Japan for at ende i 1Q84, som er et dystopisk samfund, flygter på romanens sidste side væk fra 1Q84 til 1984 via samme trappe, altså fra én dystopi til en anden dystopi, og det eneste, hun har at tro på, er mødet med sin barndomsven Tengo og en uidealistisk, dagligdags tilværelse sammen med ham: "Hun rakte stille hånden frem, og Tengo tog den. De stod ved siden af hinanden, uden ord, så på månen over bygningerne."

#### Den rapporterede fortid igen

I begyndelsen af *1Q84* siger taxachaufføren, at der kun er én verden, men i slutningen af romanen tales der om en verden med to måner, som man skal vælge mellem, den lukkede eller den åbne verden. I *Uskyldens museum* er der to former for lykke, den rapporterede og den oplevede, og museet, som Kemal bruger sit liv på at skabe, er et forsøg på at rumme begge dele og ikke udelukke nogen af dem. Faktisk er begge forfattere blevet mere pessimistiske i løbet af deres forfatterskab, i deres første romaner troede eller håbede de, at USA og Europa var et demokratisk alternativ til Tyrkiet og Japan med den store tyngende og imperiale fortid, men ligesom man ikke kan slippe af med rapporteret fortid, som er en grammatisk tid, så kan man heller ikke undgå determinationen og den lukkede verden. Men den konklusion de drager efter opdagelsen af undergrunden i deres eget land, er, at det ikke er et spørgsmål om at flygte fra den, men at forstå og beskrive den indefra, som en verdensomspændende problematik. Uanset hvor de er og skriver. Det er tydeligst hos den sene Pamuk, *Uskyldens museum* handler ikke mere om øst og vest, men om Tyrkiet som en del af verden, hverken mere eller mindre, og da Murakami i 1995 vendte tilbage til Japan, var det ikke solidaritet, der drev ham, men opdagelsen af, at der ikke var nogen steder at flygte til eller fra.

## Litteratur

Murakami, Hakuri (2003 [1987]): *Norwegian Wood*. New York: Vintage.

Murakami, Hakuri (2002 [1997/1998]): *Untergrundskrieg. Der Anschlag von Tokyo*,  
Köln: btb.

Murakami, Hakuri (2005 [2002]): *Kafka on the Shore*. New York: Vintage.

Murakami, Hakuri (2011 [2009/2010]): *1q84*. New York: Harvill Secker.

Pamuk, Orhan (2003): *İstanbul – hatıralar ve şehir*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları,

Pamuk, Orhan (2008): *Masumiyet Müzesi*. İstanbul: İletişim Yayıncılık A.