

## TAVSHEDENS TERROR

### Assia Djebar, Derrida og Algeriet

Det brutale angreb på satireavisen *Charlie Hebdo* ved indgangen til det nye år står som en foruroligende påmindelse om, at Frankrigs fortid som kolonimagt i Maghreb stadig er af akut politisk relevans: Det var to unge franskmænd med algerisk baggrund, der stod bag angrebet. I skrivende stund er en anden ung fransk-algerier netop blevet anholdt for at planlægge endnu et væbnet angreb. En anden personlighed, hvis liv og virke også var dybt præget af Frankrigs tilstedeværelse i Algeriet, døde en måned efter terrorangrebet, nemlig den algeriske forfatter Fatima-Zohra Imalayen (1936-2015), der udgav sine værker under pseudonymet Assia Djebar.

Djebars dybt ambivalente forhold til Frankrig og Algeriet gav tonen i hendes forfatterskab en radikalt anden klang end den mere og mere skråsikre og aggressive os-dem-logik, der synes at klinge øredøvende i både terrorangrebet og de efterfølgende reaktioner. Man kan ligefrem hævde, at Djebars værker har gennemgået en omvendt udvikling mod en stadig mere famlende, forsigtig og nærmest forsagt – men ikke desto mindre insisterende – stemme.

Det er fra og med romanen *Vaste est la prison*<sup>1</sup> (1995), der blev skrevet parallelt med optakten til og udbruddet af den algeriske borgerkrig og

---

1 Værket er ikke oversat til dansk, men titlen kan oversættes til *Vidtstrakt er fængslet*. Oversættelserne til dansk er alle steder mine.

samtidig indledte de mest produktive år i Djebars forfatterskab, at denne stemme for alvor indfinder sig, og derfor er det også *Vaste*, jeg vil rette min opmærksomhed mod. I hvad der kan læses som et metapoetisk statement om, hvad det vil sige at skrive, konkluderes det i slutningen af *Vaste*: "Blodet forbliver for mig askehvidt. Det er tavshed. Det er anger. Blodet tørrer ikke."<sup>2</sup> Blodet er uden stemme, men det holder ikke op med at løbe, lydløst og uforsonligt. Når den ligeledes algerisk fødte filosof, Jacques Derrida (1930-2004), i *Le monolinguisme de l'autre*<sup>3</sup> (1996) dvæler ved bindestregen i sin egen fransk-maghrebinske identitet, insisteres der på et tilsvarende tavst, men uudsletteligt vidnesbyrd om undertrykkelsen af det algeriske folk: "denne bindestregs tavshed pacificerer eller formilder intet, ikke én eneste pine, ikke én eneste tortur. Den vil aldrig bringe deres minde til tavshed" (27).

Det er i disse stemmer, der med vold og magt er blevet bragt til tavshed i det koloniale møde mellem Algeriet og Frankrig, at Derrida og Djebar finder deres etiske engagement. Det fortrængte og traumatiske spørger endda helt inde i navnet "Djebar", der – hvis det blev skrevet med to b'er – ville være et arabisk navn (Zimra 160). Djebar siger om sin fastholdelse af det manglende b: "Hver gang jeg bliver færdig med noget og skal underskrive med mit navn, er jeg fristet til at bruge den korrekte stavemåde, djebbar, og så beslutter jeg mig for at lade være. Jeg kan godt lide ideen om dette bogstav, som tavst gemmer sig mellem to sprog og to kulturer" (Zimra 186).

Det uudtalte b befinder sig hverken i den ene eller den anden kultur, men i et mellemrum – ligesom Derridas bindestreg og den usynlige, hvide blodskrift, der aldrig tørrer i *Vaste*. Ved at dvæle ved den tomme plads, tavsheden, fraværet, bringes modsætningen mellem Europa og Maghreb, kolonimagt og koloni, til at vakle, og den eneste sikre kulturelle identitet bliver et eksistentielt sår, der deles af alle mennesker. Denne insisteren på en fællesmenneskelig grund, om end den skal findes i noget så sårbart som et uhelbredeligt brud, er et vigtigt modtræk til den udbredte tendens til at holde sig inden for partikulære identiteter, når der tænkes postkolonialt.

2 Djebar 347.

3 Værket er ikke oversat til dansk, men titlen kan oversættes til *Den andens énsprogethed*.

En Derrida-inspireret læsning af Djebar kan bidrage til en mere komplekse (selv)forståelse hos de studier, der kalder sig frankofone og postkoloniale: Hvad vil betegnelsen "frankofon" overhovedet sige, hvis man altid allerede taler den andens sprog, og hvordan kan man tale om en "postkolonial" tilstand, hvis al kultur per definition er både koloniseret og koloniserende?<sup>4</sup>

#### UENDELIG UDVISKNING

Derrida har i hele sit filosofiske virke en særlig interesse for sprogets relation til den verden, det fungerer i, og den kolonimagt han selv er vokset op under. Således udlægger han i sit tidlige essay "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique"<sup>5</sup> (1972) en abstrakt sprogfilosofi om metaforen som lingvistisk fænomen. Dét kan umiddelbart synes at have meget lidt med Algeriets koloniale virkelighed at gøre. Men essayet er også en konkret kritik af den vold, der ligger til grund for forholdet mellem den vestlige kultur og resten af verden. Allerede titlen rummer denne dobbelthed, idet den spiller metaforisk med verbet "blanchir" (at blege eller hvidvaske), der refererer til marginaliseringen eller hemmeligholdelsen af metaforen, samtidig med at den har en racemæssig konnotation til den hvide hudfarve. Derved antydes en forbindelse mellem den hvide mands kultur og fordækt udslettelse.

Kendetegnet ved den hvide mytologi er ifølge Derrida, at den møjsommeligt søger at skjule sin iboende metaforik, at "hvidvaske" sproget for metaforen, så det uafhængigt af syntaksen kan vise den direkte vej til

---

4 I *Time Signatures* fremfører Alison Rice, at det er nødvendigt at forholde sig kritisk til begrebet "frankofon". Hendes kritik er imidlertid ikke tilstrækkeligt radikal. F.eks. står det musikalske udtryk "transponering" som et centralt begreb i Rices tilgang til den frankofone litteratur. "Transponering" definerer hun som det forhold, at en kulturel erfaring fra hjemlandet nødvendigvis må omskrives eller overføres til et andet toneregister for at kunne gøres læselig i et andet land (23). Med denne definition tilslutter Rice sig den opfattelse, at der først er én identitetskonstituerende kultur, og at mødet med den fremmede kultur kommer efter. Jeg ønsker at vise, at selve denne adskillelse af oprindelig identitet og fremmedhed – som begrebet "frankofon" også lægger op til – er det egentligt problematiske.

5 Essayet er ikke oversat til dansk, men titlen kan oversættes til "Den hvide mytologi. Metaforen i den filosofiske tekst".

virkeligheden. På den anden side er metaforens eget væsen netop at skjule sig selv. "La mythologie" udlægger således to forskellige måder, hvorpå metaforen slettes. Den form for udviskning, som metaforen selv foretager, viser sig som et "ekstra element af syntaktisk modstand" (323), og "det er fordi, det metaforiske ikke reducerer syntaksen, men tværtimod fremviser sine afvigelser i syntaksen, at det river sig selv bort, at det kun kan være, hvad det er, ved at udslette sig selv, ustandseligt konstruere sin egen destruktion" (320). Metaforens selvudslettende væsen vidner altså paradoksalt nok om, at den *ikke* kan slettes. Den udviser ligefrem en form for modstandskraft, for samtidig med at metaforen destruerer sig selv i en endeløs bevægelse, dekonstruerer den de filosofiske begreber ved utrætteligt at genindsætte den kontekstafhængighed, som metafysikken søger at udelukke. Men hvis et udsagn således altid bærer rundt på forskelssættende indicier om dets tid og sted, hvad er da Derridas egen part i det skrevne? Identificerer han sig mon hemmeligt med metaforens udstødte position?

#### DEN ANDENS KULTUR

At beskæftige sig med Derridas tænkning uden at forholde sig til hans ophav, hans marginaliserede opvækst i Fransk Algeriet, er at forfalde til *dét*, Pal Ahluwalia kalder for "dekonstruktionens ambivalens", dvs.: "modsatningen mellem den algeriske erfarings marginalitet (og midlertidighed), som søger at destabilisere Vestens mesterdiskurs, og den samtidige fornægtelse af denne marginalitet, der placerer dekonstruktionen i centrum af den europæiske tanke" (103). Det er, pointerer Ahluwalia, dekonstruktionens grundlæggende præmis, at tekst og kontekst ikke kan adskilles. Dekonstruktionen underminerer derfor sig selv, hvis den trækker sig fra verden og ikke vedkender sig sin egen "worldliness".

Denne problematik synes den sene Derrida tiltagende bevidst om. I *Le monolinguisme* forbinder han endelig direkte sin kritik af den vestlige kultur med sin opvækst i Algeriet og med det franske sprog som det sprog, han selv blev opflasket med. Dette ses tydeligt i epilogens opsamlende refleksion: "alt det der har interesseret mig i lang tid – skriften, sporet, dekonstruktionen af fallogocentrisme og "den" vestlige metafysik [...] – alt dette kunne *ikke* ikke være resultatet af den mærkværdige reference til et "andetsteds",

hvor stedet og sproget var ukendt eller forbudt for mig selv, som om jeg prøvede at oversætte det eneste sprog [...], jeg har til rådighed, den kultur jeg blev kastet ind i ved fødslen, som om jeg prøvede at oversætte en tale, jeg endnu ikke kendte, til mit 'monosprog' (fransk: monolanguage)" (131-32).

Også i den tale, som Derrida holdt et par år tidligere til CISIA (*Comité international de soutien aux intellectuels algérien*) under den algeriske borgerkrig, fremfører han, at hans livslange følelsesmæssige tilknytning til Algeriet er en nødvendig forudsætning for hans tænkning: "alt det jeg vil sige, er inspireret af en smertefuld kærlighed til Algeriet, et Algeriet som jeg blev født i, som jeg forlod, bogstaveligt talt, for første gang i en alder af kun 19 år [...], et Algeriet som jeg ofte er kommet tilbage til, og som jeg, når alt kommer til alt, véd, at jeg aldrig er holdt op med at bebo eller bære i mit inderste" ("Taking a Stand for Algeria", 303). Men Derrida insisterer samtidig på, at han ikke er algerier. Han taler snarere fra et sted midt imellem: "mit spørgsmål [...] kommer hverken fra en algerier eller en franskmand som sådan, hvilket på den anden side ikke befrier mig fra ansvaret som en fransk borger født i Algeriet" (304).

Fastholdelsen af denne dobbeltposition er central for Derridas selvbiografiske og etiske udvikling i 1990'erne, hvor han i stigende grad bruger refleksioner over sproget til at fremsætte spørgsmål af akut politisk relevans. I stedet for at dekonstruere volden i Vestens metafysiske begreber i generelle termer udpeger han den. F.eks. udpeger han i *Force de loi* (Lovens kraft, 1990) øjeblikke i Frankrigs historie, hvor staten har dikteret fransk som det eksklusive lovsprog.<sup>6</sup> Sådanne øjeblikke åbenbarer ifølge Derrida, at sprog altid er relateret til loven og til lovens fundamentale vold: "en af lovens grundlæggende voldshandlinger [...] har bestået i at pålægge nationale eller etniske minoriteter, der er blevet omgrupperet af staten, et sprog" (47).

Den systematiske afskæring af en folkegruppe fra dens modersmål var også en politisk strategi i Fransk Algeriet. I *Le monolinguisme* fremlægges konsekvenserne af denne strategi gennem Derridas eget jeg: "dette jeg som jeg taler om, er én [...] som var forment adgang til et hvilket som helst

---

6 Derrida nævner f.eks. Villers-Cotterets-ediktet fra 1539, der bandlyste latin som juridisk sprog, og Den Franske Revolution, der også medvirkede til uniformeringen af det officielle sprog (47).

ikke-fransk sprog i Algeriet (dialektisk eller skriftligt arabisk, berbisk etc.). Men selvsamme *jeg* er også én, hvis adgang til fransk [...] også var forbudt" (56-57). Dette dobbelte "forbud", der først og fremmest blev håndhævet af det franske uddannelsessystem i Algeriet, betød, at Derridas eneste sprog, dvs. fransk, ikke var hans eget sprog; det var et sprog, han ikke følte sig hjemme i, og hvorved han skilte sig ud, fordi han talte med distinkt algerisk-fransk accent.

Derridas familie var sefardiske jøder, som havde bosat sig i Algeriet efter Frankrigs kolonisering i 1830. Alle jøder i Algeriet fik fransk statsborgerskab i 1970 gennem *Décret Crémieux*, hvilket satte dem i et spændt forhold både til resten af de indfødte algeriere og til franskmændene, som de delte juridisk status med, men ikke kultur. Samtidig blev de, påpeger Derrida, også sat i et skævt forhold til deres egen jødiske identitet, idet tilknytningen til Frankrig gennem statsborgerskabet betød, at den jødiske kultur blev glemt: "jeg bærer den negative arv, om jeg så må sige, af dette hukommelsestab. [...] Denne manglende evne, denne handicappede erindring, er her emnet for min klagen" (ibid., 89).

Derrida ser imidlertid ikke et sådant pinefuldt savn som de algeriske jøders lod alene; han lader sin personlige baggrund stå som et paradigmatiske udtryk for menneskets vilkår som sådan. På samme måde ser han den marokkanske Abdelkebir Khatibis (1938-2009) forfatterskab, en forfatter der talte arabisk, men skrev sine værker på fransk, som udkrystalliseringen af et universelt forhold: "denne ekstraordinære situation [...] repræsenterer eller reflekterer en slags oprindelig "fremmedgørelse", der fastsætter ethvert sprog som den andens sprog" (ibid., 121).

For Derrida er kultur i sit væsen en kunstig "protese"; et forgæves forsøg på at udfylde det grundlæggende tomrum, der bebor ethvert menneske. Eftersom sproget i Derridas optik altid er uløseligt forbundet med loven – magthavernes politik – er sproget også altid gennemsyret af denne elementære kunstighed. Det er derfor, hele *Le monolinguisme* kredser om det paradoksale udsagn: "Jeg har kun ét sprog, det er ikke mit" (13), som udkastes på første side og gentages utallige gange. Enhver kultur er den andens kultur, og ethvert sprog er den andens sprog.

Eftersom ingen altså kan eje et sprog, er ideen om sproget som en naturlig ejendom ikke andet end en fantasi, der avler vold, og "'kolonialisme'

og 'kolonisering' er blot højdepunkter, traume over traume, en voldsspiral, en essentiel *kolonialitets* og *kulturs jaloux rasen*" (47). Dermed ikke sagt, at status quo så bare skal accepteres. Tværtimod, når den brutale, koloniale virkelighed på eksemplarisk vis synliggør enhver kulturs koloniale struktur, opstår der ifølge Derrida en tvingende anledning til aktiv politisering.

### SPROGETS GRÆNSE

Derrida ser vores grundlæggende mangel på autentisk kulturel identitet som selve den drivkraft, der sætter os i gang med at skrive. Skriften er simpelthen "den tvangsmæssige drift mod anamnese" (116), dvs. mod at erindre ens oprindelse. Imidlertid søger denne drift ikke at *restaurere* noget, der engang er gået i stykker, men snarere at *finde frem til* et "sprog forud-for-det-første sprog" (122); at efterlade et mærke inde i det forhåndenværende sprog, hvor klangen af et helt andet sprog pludselig kan høres. Dét ene sprog (*monolangue*), som Derrida omtaler i den tidligere citerede epilog, rummer således en dobbelthed af undertrykkelse og frigørelse, der kan ligne metaforens. Udover at være en kritik af overmagtens ensrettende politik om at gennemtvinge ét sprog er Derridas *monolangue* nemlig også en vision om det eneste sprog, vi har og dog ikke har – endnu. Når vi taler, taler vi altid i et sprog, som ikke er ét med sig selv, men gennemkrydset af andre, marginaliserede sprog, eller, som Derrida formulerer det: "Der eksisterer ikke *et sprog*" (123). Men samtidig har vi altså Sprogets gave, et løfte om et hidtil ukendt sprog.

Det ønske Derrida nærer om at rense det franske sprog, er derfor ikke et ønske om at identificere sig selv fuldstændigt med loven. Det han vil med det franske sprog, er "at få noget til at *ske* med det" (185), at overskride det, at nå det ene sprog hinsides alle sprog og love. Dette sprog kan imidlertid kun høres indirekte *inde fra* det givne sprog – som Derrida noget kringlet formulerer det med en dobbelt fornægtelse: "dette sted "inde i" det franske sprog [...] kunne [...] ikke ikke indskrive et absolut udenfor, en *zone* uden for loven, den spaltede enklave af en knap hørlig eller læselig reference til dette *helt andet* forud-for-det-første sprog" (123). Dette radikale andet sprog, der eksisterer uden for loven, udpeger selve grænsen for det sprog, som er blevet gennemtrumfet af kolonisatorens lov. Men denne grænse findes altså

inde i det officielle sprog som en tavshed fyldt med "knap hørbare" ekkoer eller umulige løfter om et fremtidigt sprog.

Det er derfor, Derrida erklærer: "der er, sagte, diskret eller tydeligt, en terror i sprogene, dét er vores emne" (45), en lavmælt terror som ikke desto mindre truer med at dekonstruere eller synliggøre det dominerende sprogs kunstighed. Eller sagt på en anden måde, med terminologien fra *Force de loi*: Der findes indbygget i samfundets lov et løfte om retfærdighed, og når dette løfte viser sit ansigt, åbenbares den mytiske vold, der er lovens fundament. Ligesom lov og sprog hos Derrida er uløseligt forbundet med hinanden, således er også det sprog, der går forud-for-det-første, relateret til retfærdighedens etiske figur; begge er på én gang umulige og nødvendige.

#### ERINDRING OM INTET

Såvel kritikken af sproglig ensretning som det ukuelige begær efter at fravriste det eksisterende sprog en ekstra, forløsende klang er også omdrejningspunktet i Djebars roman *Vaste est la prison*. *Vaste* blev skrevet på et tidspunkt i Algeriets historie, hvor Djebars berberafstamning var blevet udsat for en dobbelt udviskning. Først af den koloniale magts ideologi om kulturel enhed og pålægning af det franske sprog siden 1830, dernæst, efter afkolonialiseringen, af de stærke kræfter i den nye nation, der arbejdede for en gennemgribende arabisering, hvilket kulminerede i borgerkrigen i 1991. Borgerkrigen satte et endeligt punktum for den tro på uendelige muligheder og fri identitetsdannelse, som havde ledsaget Algeriets fødsel som nation.<sup>7</sup>

Denne gradvise indsnævring af den politiske horisont kan ses parallelt med den skrivekrise, Djebbar kæmpede med. Som hun opsummerer i et interview med Clarisse Zimra: "Jeg blev født i Algeriet. Fra jeg var tyve til tredive år, skrev jeg fire romaner. Så stoppede jeg med at udgive i omkring ti år. I to år arbejdede jeg på en film blandt kvinder fra min slægt, dybt inde i min barndoms familiære territorium. Derefter begyndte jeg at skrive

---

7 For et overblik over de maghrebinske forfatteres reaktion på denne udvikling se Bensmaïa.



igen. Jeg var lige blevet fyrrer. Det var dér, jeg endelig følte mig helt som det franske sprogs forfatter og samtidig dybt algerisk" (Zimra 168). Djebar følte sig helt som en forfatter, da hun endelig indså, at forfatterens tilstedeværelse i værket er en basal betingelse for at skrive: "Jeg forstod, at skriften altid bringer dig tilbage til dig selv [...], [hvorimod] min skriveproces hele vejen gennem mine tre første romaner bestod i [...] at benægte skriftens selvbiografiske dimension" (169).

Det er netop den selvbiografiske dimension i *Vaste*, der bryder med det mere udadskuende blik i Djebars tidligere værker. Hvor f.eks. *Les enfants du nouveau monde*, som blev udgivet i 1962, året for Algeriets uafhængighed, og finder sted i begyndelsen af Den Algeriske Frihedskrig, beskriver en bevægelse fremad og optimistisk skaber sine egne fiktioner om Algeriet som ny nation, er *Vaste* derimod introspektiv og retrospektiv. Ikke bare fortællerens historie, men også den algeriske kultur og fortid, erindres. Og hvor *Les enfants* beskriver de algeriske kvinders modstand mod kolonimagten gennem deres tavse og umærkelige bevægelser rundt i samfundet, reflekterer *Vaste* også over den tavshed og bevægelse, som findes i selve sproget, i skriften. Det sociale og det lingvistiske anskues, i tråd med Derridas sammenknytning af tekst og kontekst, som to sider af samme sag.

Selvbiografi, genealogi og historiografi står side om side i *Vastes* fire adskilte dele. I første del bearbejder fortælleren sin udenomsægteskabelige forelskelse i en ung mand. En egentlig kærlighedsaffære indledes aldrig, og eftersom historien er fortalt efter, at fristelsen er blevet modstået, handler den dybest set om fortælleren sorg og forsøg på at erindre sin elskede. Anden del er en anden slags erindring; en fiktiv rekonstruktion af bidder af Nordafrikas historie, som kredser omkring en stele fra et mausoleum i Dougga,<sup>8</sup> der har tiltrukket europæiske rejsendes opmærksomhed siden 1500-tallet. Stelen har en tosproget inskription, den ene er punisk, den anden er et gammelt afrikansk sprog, som var et mysterium indtil midten af 1800-tallet, hvor det blev opdaget, at det var en gammel berberdialekt. I tredje del gransker fortælleren sin egen berberslægt på mødrene side, bl.a. gennem scener fra et filmprojekt. Den sidste del reflekterer over det

---

8 Dougga er en antik romersk ruinby i den nordlige del af det nuværende Tunesien.

voldelige klima i den borgerkrig, som brød ud under Djebars skriveproces. Denne del søger i en tiltagende desperat tone at give stemme til det blod, der er blevet udgydt i løbet af Algeriets historie.

De bratte skift mellem disse radikalt forskellige dele, der fortælles fra vidt forskellige perspektiver – personlige og historiske – og med hjælp fra mange forskellige kilder, afspejler den brud- og tabserfaring og det dybt problematiske erindringsarbejde, som er det samlende punkt i romanen.

Djebar er uddannet i det franske uddannelsessystem; ligesom Khatibi taler hun arabisk, men skriver kun på fransk. Og ligesom den fransk-maghrebinske Derrida begræder, at hans families jødiske kultur og sprog er en "negativ arv" eller en "handicappet erindring", føler fortælleren i *Vaste* sig også tredobbelt fremmedgjort – fra fransk og arabisk, men især fra den berberdialekt, som engang taltes i hendes mødrene slægt.

Allerede som fireårig blev fortælleren sendt til den franske skole, hvor hun var den eneste pige i klassen og havde sin fader som lærer. Denne tidlige indtrædelse i det vestlige uddannelsessystem gjorde det med tiden muligt for fortælleren at blive forfatter, men fratog hende imidlertid også hendes barndom, hendes identitet; på det gamle skolefoto, som hun gransker i romanens tredje del, er barnet allerede forsvundet: "blikket er uden tvivl for alvorligt til hendes alder – fire år, men man kunne lige så vel sige næsten fyrre" (Djebar 271). Det er i den forbindelse påfaldende, at fortælleren i første dels kærlighedshistorie er 37 år, altså "næsten fyrre", mens hendes forhold til den unge mand omvendt er udtalt barnligt. Der er hverken kysseri eller berøring mellem dem. I stedet drikker de varm mælk og spiller bordtennis. De spontane udbrud under kampen afslører hendes inderste længsel: "Hvor er det godt at være børn, vi to sammen!" (34). Det hun ønsker af den unge mand, er at finde den fortid, hun aldrig havde; i ham skimter hun sin egen barndom: "Et barnligt smil oplyste hans træk, [...] som om han var ved at blive en nær slægtning eller ligefrem en næsten incestuøs bror" (89).

Men denne narcissistiske kærlighed er en umulig kærlighed, for i virkeligheden er den unge mand naturligvis lige så hærget og uautentisk som fortælleren, han taler med en "ødelagt stemme" (27), og bag hans charmerende fremtoning anes sporet af en "tabt melankoli" (55). Han taler ikke sin moders berbersprog, som fortælleren i al hemmelighed drømmer

om at møde, og eftersom han er for ung til at have deltaget i revolutionen, er arabisk ikke andet for ham end en nationalistisk ideologi. Hans eneste sprog er fransk. Fortællerens voldsomme hjertesorg er derfor ikke en sorg over noget tabt, for som hun gør opmærksom på: "jeg havde udstyret kærlighedshistorien med en brutal afslutning, mens den, fanget i sine indledende skridt, ikke engang havde fundet sted" (67). Det hun begræder, er et tomrum. Og dette tomrum er dybest set hendes egen barndoms tomrum, fraværet af hendes slægts berberidentitet.

### FLUGTEN, DELINGEN

Det er denne længsel efter en glemt berberkultur, der forbinder den første del med den anden. Som Andre Flores påpeger i sin fremragende læsning af *Vaste*, associerer fortælleren adskillige gange erindringer om sin personlige hjertesorg med genopdagelsen af de historiske ruiner i Dougga: "I denne *udgravning af ruiner* havde den andens ansigt gennem tretten måneder forekommet mig uerstatteligt" (26), skriver hun i begyndelsen af første del, og lidt senere om sit første møde med den unge mand: "Måske forsøger min hukommelse [...] at rejse en *stele* over noget i retning af 'den første gang'" (49, min kursiv).

Men ligesom fortællerens forsøg på at nå berbermoderen i første del på forhånd er dødsdømt, fordi det går *gennem* den unge, fransktalende søn, undslipper granskningen af den algeriske fortid i anden del heller ikke kolonial påvirkning: Udforskningen af stelens hemmelige inskription overlader fortælleren til et europæisk kildemateriale, der emmer af vestligt, etnografisk begær. Dermed er hendes vej til berberalfabetet samtidig også en afstandtagen til det, et brud med det.

Den første europæer, der nedskrev stelens tosprogede inskription, var Thomas D'Arcos, en europæisk flygtning, som endte med frivilligt at forlade sit fædreland for at blive i Tunis og leve som muslim. Idet fortælleren beskriver, hvordan D'Arcos eksisterede "mellem to kyster, mellem to overbevisninger" (128), udtrykker hun en form for fællesskabsfølelse med ham. I kraft af denne identifikation er det pludselig ikke kun algerieren, men også europæeren, hun fremstiller som flygtning, fanget i og dybt præget af en kultur fjern fra hjemlandet. Identiteten som fange kommer

derved til at strække sig langt ud over Algeriets grænser, jf. titlens *vaste prison*, og spørgsmålet opstår, om begrebet hjemland overhovedet giver mening for nogen.<sup>9</sup>

Ikke bare mennesket, men også sproget, er på ustandselig flugt i *Vaste*. Dette vidner stelens historie også om. D'Arcos er blot den første i en lang række af europæere, der alle kopierer den mystiske inskription på stelen, indtil selve stelen transporteres til et museum i Europa i 1842, mens mausoleet, der allerede var en ruin, efterlades totalt i ruiner. Den gamle berberskrift bliver altså flyttet fra sit fødested, først gennem utallige kopieringer og siden ved en omplacering af hele stelen. Det er imidlertid ikke europæerne, der igangsætter denne tegnenes vandring og multiplikation; de gør blot den vandring synlig, der var der fra begyndelsen som et basalt væsenstræk. Berberalfabetet viser sig nemlig at have vandret i ørkenen med nomaderne "siden tidernes morgen" (148). Så langt tilbage øjet rækker, gives der ingen skrift uden flugt.

Fortælleren kan heller ikke opdrive noget historisk tidspunkt, hvor det gamle berbersprog har været eksklusivt. I stedet vidner stelens tosprogethed, med punisk som datidens officielle sprog, om en uoverskueligt lang historie af koloniseringer og indikerer således, at Frankrig blot er én ud af en endeløs række af koloniherrer. Derridas erklæring om at enhver kultur er kolonial, den andens kultur, synes her træffende.

Frem for at materialisere autenticitet og renhed viser det antikke mausoleum sig i sig selv at være en tvetunget hybrid. Dets arkitektoniske stilforvirring, "en blanding af hellenistisk inspiration og orientalsk arkaisme" (131), er ikke nogen undtagelse. Og selv denne deling multiplicerer sig bagud, idet en arkæolog i 1900-tallet viser, "at der faktisk var to steler

---

9 Mary Jean Green skriver i "Assia Djebar in the Twenty-First Century: Rewriting Identities" om Djebars sene værker fra efter årtusindskiftet, at de som noget nyt udviser et komplekst forhold til ideen om fødehjem og eksil: "givetvis for første gang i Djebars forfatterskab bliver dette nyligt definerede rum for væren og erindring udvidet til at inkludere de europæere, der engang havde gjort Algeriet til deres hjem og nu selv var eksileret fra deres fødested, ligesom Djebar selv" (50). For mig at se står det imidlertid klart, at denne vidtgående komplicering af den konventionelle modsætning mellem europæer og algerier – og mellem hjem og eksil – er hele omdrejningspunktet i *Vaste*, og at vendingen i Djebars forfatterskab derfor finder sted langt tidligere, end Green anfører.

ved Dougga – den anden, uden tvivl den vigtigste, var blevet delvist ud-slettet” (143). Fortællerens genopdagelse af stelen genopliver altså ikke nogen glørværdig monokultur; den leder hende ikke til nogen samlet oprindelse, men til spor af endeløse, obskure delinger, som er umulige at få hold på og tyde.

Jeg finder derfor Anne Donadeys anvendelse af palimpsesten som en visualisering af logikken i Djebars værker en smule misvisende.<sup>10</sup> En palimpsest – et pergamentpapir, hvis håndskrift er blevet vasket af, sådan at det kan genbruges – antyder, at den koloniale diskurs har udvisket og skrevet hen over et oprindeligt sprog. Men bliver selve ideen om et oprindeligt sprog og en oprindelig kultur ikke netop problematiseret i *Vaste*, idet fortællerens neddykning i fortiden aldrig når bag den tosprogede tilstand, og den koloniserede altid allerede synes at være involveret i kolonisationen? Denne fundamentale forvikling gør det umuligt at afgøre, om det er kolonimagten, der siden tidernes morgen brutalt har udslettet skriften på stelen, eller om det ganske enkelt ligger i stele-skriftens egen natur ustandseligt at udviske sig selv – hvorfor den synes at dele skæbne med Derridas metafor, der altid afstedkommer en dobbelt udslettelse. Begge bevægelser er uundgåelige, foregår på én gang og kan ikke eksistere uden den anden.

#### BLOD DER IKKE VIL TØRRE

Selvom stelen invaderes af et vestligt begær efter at besidde den, smutter dens skrift væk og efterlader intet andet end et hul. Ironisk nok blev dette hul faktisk skabt af europæerne selv. Da mausoleet blev rekonstrueret i

---

10 Se "The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djébar's Algerian Palimpsest". Generelt finder jeg i mange læsninger af Djébar en tendens til at opfatte hendes projekt som en genoplivning af en autentisk, kulturel identitet. Et andet eksempel er Valérie Budig-Markin, der som konklusion på sin artikel, "Writing and Filming the Cries of Silence", skriver: "Dét, Assia Djébar har bjærget fra historien, fra den feminine erindring, fra skriften, bringer hun til live igen i sine værker, i sine film" (903). For mig at se er *Vaste* snarere en bearbejdning af det vilkår, at tabserfaringen og fremmedgørelsen fra ens eget sprog og kultur er eksistentiel og ikke kan udbedres.

1910, havde det et hul dér, hvor stelen var blevet taget ud. Dette hul i den vestlige rekonstruktion spejler det underjordiske fangehul, der optræder i romanens fjerde del, "dette hul lige i hjertet af Rom" (334), som den antikke helt Jugurtha blev smidt ned i.<sup>11</sup> Dette bogstavelige hul midt i Rom står for fortælleren som et vidnesbyrd om Jugurthas succesfulde modstand mod at blive assimileret ind i den romerske kultur.

Jugurtha påkaldes, da fortælleren erfarer, at hendes ven under borgerkrigen er blevet myrdet på den mest brutale måde ved langsomt at blive tappet for blod og derved har måttet lide en død lig Jugurthas langsomme sultedød. Fortælleren forestiller sig dét øjeblik, hvor Jugurtha dør: "Med forkrampede og udtærede indvolde giver hans sidste dødsrallen stemme til en fuldstændig uindskrænket lidenskab: 'Vidtstrakt er fængslet'", og hun fortsætter: "Jeg hører ham, selvfølgelig, fordi sproget er der, uudsletteligt" (334). Netop fordi hans død går ubemærket hen, netop fordi den er tavs, kan den ikke blive slettet.

Jugurtha er muret inde i hjertet af koloniherrrens magtcentrum, Rom, som et tavst, men stædigt vedholdende fremmedlegeme. På lignende vis beskriver Derrida i *Force de loi*, hvordan en mystisk og uudslettelig andethed altid er spærret inde i det officielle sprog. *Force de loi* var oprindeligt en tale, som Derrida holdt ved et seminar.<sup>12</sup> Undervejs vender han gentagne gange tilbage til den situation, han taler i, og til det faktum, at han taler engelsk, og antyder, at denne måde at henvende sig til et publikum på i en andens sprog har noget med retfærdighed at gøre. Det radikale udtryk for denne andethed i sproget er tavshed. Når vi bliver opmærksomme på den mytiske vold, som loven og samfundsordenen er bygget på, bliver vi tavse, erklærer Derrida: "Dér møder diskursen sin grænse: i sig selv, i selve sin performative magt. Det er det, jeg her foreslår at kalde det *mystiske* [...]. Der er dér en stilhed muret inde i den grundlæggende handlings voldelige struktur. Indemuret fordi denne tavshed ikke er udvendig i forhold til sproget" (*Force de loi*, 33).

---

11 Jugurtha (ca. 160-104 fvt.) var konge i Nubien, et antikt kongedømme i det nuværende Algeriet. Han kæmpede mod den romerske republik og endte i et fangehul i Rom, hvor han døde af sult.

12 Konferencen blev holdt i 1989 ved Cardozo School of Law.

Det er netop, når denne tavshed pludselig træder frem og griber til handling, at man ifølge Derrida kan tale om et dekonstruktivt øjeblik, som i "alle de paradoksale situationer, hvor den største styrke og den største svaghed på forunderlig vis bytter plads" (21). Måske er der tale om en sådan situation, når mindet om Jugurtha kun bliver stærkere i kraft af hans død: "hans død af smuldret tavshed spreder sig tværs gennem landet [...]. På trods af det, eller på grund af det, vil hans skygge vokse" (Djebbar 335). På den måde udvider det snævre fængsel sig til et endeløst rum, et *vaste prison*: Jugurthas død bliver selve beviset for, at han ikke kan dræbes; den tavshed der omgærder hans død, råber hele verden op.

At et sådant stemmeløst opråb også er fortællerens egen desperate satsning, står klart, da hun hen mod slutningen opdager en ulækker, klistret slim, der hænger under hendes stemmebånd og forhindrer hende i at tale. Idet hun prøver at fjerne den med en kniv, begynder hun at bløde voldsomt, men hun fortsætter alligevel: "Jeg udfører dette forsøg på amputation meget omhyggeligt: Jeg spørger ikke mig selv, om jeg lider [...] og især ikke, om jeg vil forblive uden stemme" (339). Rædslen i denne scene inkarnerer hele romanens pinefulde ærinde – et ærinde som Gayatri Chakravorty Spivak i en kommentar til Djebars forfatterskab har spidsformuleret således: "selvbiografi er et sår, hvor historiens blod aldrig tørrer" (795).<sup>13</sup> At opspore historien er at fremvise et sår; at indse, at bruddet med fortiden ikke lader sig hele.

#### DEN KORTSLUTTENDE HVISKEN

Selvom den unge mand, som fortælleren forelsker sig i, taler med en hæret og uautentisk stemme, oplever fortælleren alligevel noget andet og ubestemmeligt klinge med, og det er dét, hun tiltrækkes af, første gang hun hører den: "som om hans ords ekko virkelig tog et øjeblik om at genlyde inde i mig, som om en usædvanlig, fremmed nuance blev tabt undervejs" (Djebbar 54-55). Da hun senere hører en stemme inde i sig selv, som fortæller hende, at hun elskede en bror, ikke en mand, har denne stemme samme udefinerbare karakter: "den udtrykte sig hverken på fransk eller arabisk

---

13 Spivak taler om Djebars *L'Amour, la fantasia* (1985).

eller berber, men i et sprog fra det hinsides, de kvinders sprog, der var forsvundet før mig og ind i mig" (103).

Trods hendes forkærlighed for det tabte berbersprog, er dette "sprog fra det hinsides", som fortælleren søger at nå, når alt kommer til alt altså alligevel ikke rigtig berbisk. Det synes snarere at være selve sproget, der lyder gennem de forhåndenværende sprog: "franske ord maskerer den formløse stemme – gurglende lyde, fornægtede berberlyde og barbariske lyde, arabiserede og modulerede melodier og klagesange – ja, min genealogis mangeartede stemme" (331-32). Det løfte om et sprog forud-for-det-første sprog, der ifølge Derrida findes i ethvert udsagn, fornemmes måske netop som en sådan formløs mumlen, godt maskeret af og talende igennem de franske gloser.

Stemmens endnu "formløse" væsen, dens endnu embryoniske stadie, finder sin ultimative trope i fortællerens døde storebror, hvis korte liv berøres i romanens tredje del. Moderen var overbevist om, at hun hørte berbisk fra hans vugge. Da han så døde som helt spæd, nægtede hun at tale berbisk nogensinde igen, men "det døde barn er forblevet begravet i hendes erindringsgrav for altid, det sovende barn" (Djebbar 246). Sproget i fortællerens mødrene slægt er blevet et umuligt sprog, et spædbarn der allerede er dødt. Men erindringen vedbliver at spørge. Tilføjelsen "det sovende barn" udtrykker måske endda en forventning om, at barnet en dag vil vækkes til live.

Et lignende sovende potentiale skimtes i den bondepige, som fortælleren møder gennem sit dokumentarfilmprojekt, også i tredje del. Efter som pigens familie ikke tillader hende at blive filmet, forbliver hun uden for kameraets linse, hvorfra hun tavst betragter filmoptagelserne. Ligesom fortælleren kun kan nærme sig stelen i Dougga gennem europæiske arkiver, er også hendes kamera involveret i et vestligt orientalistisk "blikkets begær". Men pigen undviger dette forhold: "Hun var det andet sted [...], hendes nærvær var en udvidelse, den baggrund som gjorde dem i filmen usikre" (223). Idet hun undslipper kameraets linse, oplever fortælleren hende destabilisere alt det, der hævdes af den filmiske fiktion: "I løbet af dette projekt repræsenterede denne Madonna [som fortælleren kalder bondepigen] for mig den ynde hemmeligt at sætte spørgsmålstegn ved det" (223).



Et sådant spørgelsesagtigt potentiale til at stille spørgsmål – til at dekonstruere konstruktionen ved at vise den som konstruktion – kan måske relateres til Derridas begreb om retfærdighed: "Det ubestemmelige forbliver fanget, indlogeret, i det mindste som et spørgsmål, men et afgørende spørgsmål, i enhver beslutning [...]. Dets spørgelseskarakter dekonstruerer indefra enhver forsikring [...] om beslutningens retfærdighed" (*Force de loi*, 54). Pigens fravær viser sig således at være umådelig magtfuldt; hendes tavse tilstedeværelse uden for rammen betvivler meningsproduktionen inde i den. På samme måde truer den hvisken af forfædre, der uundgåeligt undslipper Djebars værk, konstant med at afbryde det.

Denne fortsatte vaklen mellem skrift og tavshed spejler stelens dobbelthed af inskription og ulæselig ruin. Vaste er som stelen en ødelagt tekst, dybt bevidst om sin egen brudte tilstand og uoverkommelige afstand til dét, den søger. Mausoleet i Dougga og hullet i Rom huser ikke andet end mindet om døde kroppe, deres tegn er steler over grave. Det samme er skriften. At skrive fransk, faderens sprog, kolonistorens sprog, er en stum handling, en afdækning af kærlighedsobjektets fravær, en konfrontation med det, Derrida kalder "identitetsforstyrrelsen" ved historiens begyndelse.

Hen mod slutningen erklærer fortælleren: "Jeg er skriget" (Djebbar 334), hvis franske ordlyd, "je suis le cri", lige så vel kan høres som "je suis l'écrit" – "jeg er skriften". I dette skrig, der paradoksalt nok formes af den tavse skriveproces, suser den hob af afdøde storebrødre, blodtømte venner, manglende bogstaver, bindestreger, udenforstående bondepiger og udsultede, antikke helte, der nok kan undertrykkes, men hvis stedse friske blod og påtrængende fravær omvendt også med ét kan kortslutte den blinde tro på en given kulturs *raison d'être*.

I stedet for at kanonisere én bestemt kulturel identitet og således uddybe kløften mellem os og dem lader den "terror", som ifølge Derrida tavst gnaver i roden af alle sprog, og som Djebars skrigende skrift slipper løs, omvendt begreberne om "os" og "dem" falde fra hinanden. Denne afdæmpede, men insisterende terrors undergravende virksomhed anfægter også termerne "postkolonial" og "frankofon", hvis traditionelle udgangspunkt i, at koloni og kolonimagt og modersmål og fremmedsprog oprindeligt er adskilte og gennemskuelige størrelser, med ét fremstår som mindre selvindlysende. I forsøget på at give stemme til de åbne sår i sproget, til

den undertrykte mumlen der ikke kan indlemmes i skriften og i de sociale konstruktioner som andet end et fravær, når *Vaste* frem til den overrumpende erkendelse, at hjemstavnen og eksilet, "os" og "dem", er uløseligt forbundne og egentlig blot to sider af samme sag.

Johanne Gormsen Schmidt er cand.mag. i litteraturvidenskab fra Københavns Universitet 2014. Har udgivet "Possen er bare for meget. Kierkegaards *Gjentagelsen* litterært set" (*Trappe Tusind* nr. 9, sept. 2013). Arbejder p.t. med humoren i Thomas Manns forfatterskab. Den trykte artikel er udarbejdet på baggrund af studier i Comparative Literature ved University of Virginia.

## THE TERROR OF SILENCE

Assia Djebar, Derrida, and Algeria

Born in Algeria, but educated in the French educational system, Derrida and Djebar both write from a slippery position of in-betweenness, explicitly relating their understanding of language and culture to their problematic, French-Algerian identity.

Djebar's novel, *So Vast the Prison*, is driven by a desire to hear the beloved, silenced voices of her ancestors, but nevertheless radically opposes the idea of a self-sufficient Algerian identity that has been lost and needs to be salvaged. In Djebar, to track down history is rather like exposing a wound; to realize that the break with the past is unmendable. In keeping with Derrida's *Monolingualism of the Other*, the retrospection of *So Vast* never reaches behind the bilingual condition, suggesting that the colonized is always already entangled in the colonizer.

Paradoxically, *So Vast* presents the colonizer's silencing of the Algerian people not as the hindrance to, but as the very precondition for liberation, as traces of a Derridean, radically *other* language resonate from the muffled voices trapped inside the French. Gaining their strength precisely by having no voice and no place, they terrorize the official culture from within, indefatigably destabilizing those phantasms and ideologies that claim to inhabit an unsplit tongue. The Franco-Maghrebian position thus offers a welcome chance of revealing the arbitrariness of the existing law, potentially deconstructing the truth claim of any system.

*Keywords:* Jacques Derrida, Assia Djebar, Algeria, cultural identity, writing, bilingualism, nationalism, recollection, postcolonialism, autobiography

## LITTERATUR

- Ahluwalia, Pal. "Derrida". *Out of Africa. Post-structuralism's Colonial Roots*. New York: Routledge, 2010. 73-103.
- Bensmaïa, Réda. *Experimental Nations. Or, the Invention of the Maghreb*. Princeton: Princeton University Press, 2003. 11-26.
- Budig-Markin, Valérie. "Writing and Filming the Cries of Silence". *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 70:4 (1996): 893-904.
- Derrida, Jacques. "La mythologie blanche. La métaphore dans le texte philosophique". *Marges de la philosophie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1972. 247-324.
- Derrida, Jacques. *Le monolinguisme de l'autre ou la prothèse d'origine*. Paris: Galilée, 1996.
- Derrida, Jacques. *Force de loi. Le "Fondement mystique de l'autorité"*. Paris: Galilée, 1994.
- Derrida, Jacques. "Taking a Stand for Algeria." *Acts of Religion*. Red. Gil Anidjar. New York: Routledge, 2002. 299-308.
- Djebar, Assia. *Vaste est la prison*. Paris: Albin Michel, 1995.
- Donadey, Anne. "The Multilingual Strategies of Postcolonial Literature: Assia Djebar's Algerian Palimpsest." *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 74:1 (2000): 27-36.
- Flores, Andrea. "Ruin and Affect in Assia Djebar's *Vaste est la prison*". *Alif: Journal of Comparative Poetics* 20 (2000): 234-56.
- Green, Mary Jean. "Assia Djebar in the Twenty-First Century: Rewriting Identities". *Contemporary French and Francophone Studies* 17:1 (2013): 49-57.
- Rice, Alison. "Francophony? Legitimacy, Authenticity, and Integrity in French Literature". *Time Signatures. Contextualizing Contemporary Francophone Autobiographical Writing from the Maghreb*. Lanham, MD: Lexington Books, 2006. 1-34.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Acting Bits/Identity Talk". *Critical Inquiry* 18:4 (1992): 770-803.
- Zimra, Clarisse. "Afterword" (et interview med Assia Djebar). *Women of Algiers in Their Apartment*. Assia Djebar. Charlottesville: The University Press of Virginia, 1992. 159-211.

