

Diglossi i moderne arabisk skønlitteratur

Indledning: Diglossi

Den arabiske verden lider af diglossi (Fergusson, 325-340), det fænomen at der er en væsentlig forskel på det talte og det skrevne sprog i en sådan grad, at man taler om, at sproget har forskellige registre. I Europa kender vi situationen fra Schweiz, hvor der i den tyske del tales flere varianter af *schwizer-dytsch* på hjemmebane, men når der skal skrives, benytter man sig af højtysk.

Nogenlunde sådan er situationen også i Mellemøsten for de ca. 200 millioner, der har arabisk som modersmål: Derhjemme bruger man en af varianterne af arabisk talesprog, også kaldet dialekter, men det fællesarabiske skriftsprog – standardarabisk – til skrift og til officielle lejligheder såsom foredrag, forelæsninger, radio & tv, og hvor det skal være højtideligt. En væsentlig forskel fra schweizisk tysk og en vigtig pointe ved den arabiske diglossi er det faktum, at hvor schweizerne må vende sig mod et skriftsprog, som er modersmål for små 80 millioner tyskere, der er standardarabisk ingens modersmål, men for alle en tillærd færdighed.

Det sprog, hvis diglossitilstand kommer tættest på den arabiske, er nygræsk, som det så ud inden sprogreformen i 1974: Man havde *katharevousa* til at skrive med og til at tale på, når det havde en eller anden grad af højtidelighed ved sig, mens man havde *dimotiki* til hjemmebrug og på gaden. Efter reformen ophøjede man *dimotiki* til også at være skriftsprog, og i dag er *katharevousa* begrænset til lovtekster (kancellisprog) og findes i rigt mål som reminiscenser i det græske sprog.

Der er selvsagt ikke vandtætte skotter imellem dialekt og standardarabisk. I og med pressens voksende rolle er der opstået en slags tredje sprog, en slags simpelt eller enkelt standardarabisk, som ikke indeholder deciderede dialektord, men som i sin ordstilling mere og mere ligner hverdagssproget, og hvis vokabular i en vis grad bliver hentet fra de ord, der findes både på dialekten og på standardarabisk; omvendt bliver ord og udtryk fra journalistikken så udbredte og kendte, at de optages som lån i dialekterne. På den måde sker der en vekselvirkning, og der er opstået dette tredje sprog; det kræver stadig en vis skolegang og uddannelse, og det

er stadigvæk ikke er nogens modersmål, men dog meget tættere på talesproget end (litteraturens) standardarabisk.

I litteraturen – fiktionen – er de to registre heller ikke skarpt adskilt, selv om der er tale om skrift. Traditionelt har det været udelukket at skrive en roman på noget andet sprog end standardarabisk, og romanernes sproglige niveau har, i det som den arabiske litterære elite anser for ordentlig litteratur, været så højt, at det har krævet en universitetsuddannelse at læse dem. Når litteraterne i den arabiske verden er blevet beskyldt for elitisme, har svaret været, at det er folk, der skal løfte sig op på litteraturens niveau, og ikke litteraturen, der skal sænke sig ned på gadeniiveau. Det gælder f.eks. Marokkos svar på Egyptens Naguib Mahfouz, Abd al-Karim Ghallab, der selv om han på det politiske plan var venstreorienteret og mangeårigt medlem af *istiqlal*-partiet, på det æstetiske ikke tillod nogen slinger i valsen med hensyn til at blande dialekt og standardarabisk.

Den holdning er de senere år begyndt at ændre sig. Det kan der være mange grunde til. En af dem kunne være, at forfatterne rent faktisk gerne vil læses af et større publikum og ikke kun af deres forfatterkolleger. Man ser resultatet i et enklere skriftsprog, der til en vis grad nærmer sig det førnævnte tredje sprog. En anden grund kunne være at det var fristende at skrive på et sprog, som ligger tættere på ens modersmål, og som man derfor har et intimt og helt fortroligt forhold til modsat det standardarabiske *lingua franca*. På trods af disse grunde virker dét at gå hele vejen og skrive på dialekt stadigvæk som for stort et spring. Og dog.

* * *

I denne artikel vil jeg se nærmere på, hvordan den moderne arabiske skønlitteratur forholder sig eksperimenterende til diglossien. Som eksempler på moderne praksis benyttes to nyere arabiske værker: den marokkanske forfatter Yusuf Fadels sidste roman *The Zoo Story* (Qissat hadiqat al-hayawan (Fadil)) og libaneseren Rashid al-Daifs *Ok, farvel* (Okey, ma'a s-salama (al-Daif)), begge fra 2008.

Efterfølgende vil jeg holde moderne praksis i skønlitteraturen op imod på den ene side Dan Diners begreb om det arabiske sprogs *tidens forsegling*, som han argumenterer for i sin bog *Lost in the Sacred*, på den anden side Sheldon Pollocks *Cosmopolitan and Vernacular in History*, en artikel, hvor han argumenterer for kulturernes, herunder sprogenes, generelle homogenisering med særlig reference til det litterære sprog. Begrebet *tidens forsegling* rammer alt for bredt og ser ikke nuancerne i kulturel praksis på arabisk, mens den arabiske sprogsituation i forhold til Sheldon Pollocks argument synes at være undtagelsen.

Det er altid et spørgsmål for den enkelte forfatter, hvordan han eller hun vil forholde sig til diglossien. Skal hele værket bare være i standardarabisk, sådan som man altid har gjort, eller man kan f.eks. blande dialekt ind ved direkte tale, eller bare når mindre dannede folks tale gengives. Der er forskellige muligheder og forskellige indlysende fordele og ulemper ved at vælge at skrive udelukkende på standardarabisk frem for at give plads til dialekt. Mulighederne varierer fra genre til genre.

I dramaet har spørgsmålet om diglossi selvfølgelig særlig relevans, i og med at

stykkerne gerne skulle opføres på en scene og replikkerne derfor udtales af levende mennesker, hvorfor brugen af standardarabisk kan få et noget klodset eller komisk udtryk, især hvis der er tale om en komedie. I en tragedie kan skriftsproget lidt bedre gå.

I Egypten har Tawfiq al-Hakim, som var det egyptiske teaters *grand old man*, fornyet dramaet; i kraft af den kulturpersonlighed, han var, tillod man ham at skrive og få opført sine stykker, både dem, der er skrevet på egyptisk dialekt og dem, der er skrevet på standardarabisk.

Også i poesien er der indlysende grunde til at vælge dialekten. En af dem er inderlighedsfølelsen, som er meget tydeligere på dialekten: man kan f.eks. gengive, hvad ens mor sagde til en, da man for første gang faldt og slog sit knæ, mens de samme ord på standardarabisk får en sær klodset klang. Også ømme ord til den elskede klinger mere troværdigt, når de bliver sagt på et sprog, man umiddelbart forstår. En måde at afbøde dette forhold, hvis man stadig vil skrive på standard, er at indføre dialektord og -former af ordene: i stedet for at bruge den standardarabiske dualis om ens elskedes øjne, bruger man eksempelvis flertalsform ligesom på dialekt.

I romanen og novellen er den letteste løsning at skrive på standardarabisk fra ende til anden, både dialogen og de deskriptive passager; gør man det, vil bogen blive anmeldt som sædvanlig (hvad angår forsidens). Men da problemet med at skrive på standardarabisk er tydeligst i dialogen, der som sagt kan blive noget uintim og kunstig, har nogle forfattere forsøgt at skrive på standardarabisk, men holde dialogerne på dialekt. Den egyptiske forfatter Yusuf Idris, som skrev fra 50'erne og indtil sin død i 1981, blev især kendt for dette, og han er blevet efterlignet af mange. Det er i dag en udbredt måde at gøre det på, som er helt accepteret.

Imidlertid har der i litteraturen været flere forsøg på at eksperimentere yderligere med talesproget, f.eks. af irakeren Fuad al-Takarli. Han skrev en roman med store dele af dialogen på irakisk dialekt.¹ Og på det seneste er der i Egypten udkommet to romaner af Khaled al-Khamisi;² den første i 2006, med titlen *Taxi*, som indtil nu er kommet i 12 oplag og var den mest solgte bog i Egypten i 2007, den anden fra 2009 med titlen *Noas Ark*. Begge bøger er bygget op med en rammefortælling i standardarabisk efterfulgt af en række monologer skrevet på dialekt og af stærk samfundskritisk art. Den første har været en kæmpe succes, men om det er pga. formen eller indholdet er ikke til at sige.

Ud over at visse genrer er mere eller mindre følsomme over for diglossien, har det at benytte sig af sin lokale dialekt, når man skriver på arabisk, visse fordele og visse ulemper. Fordelen er som nævnt, at man lettere kan gengive det inderlige og det komiske; ulempen – og den er stor – er, at den dialekt, man benytter sig af, kan være mere eller mindre udbredt. Hvor det er relativt urisikabelt at skrive på egyptisk pga. den store udbredelse, som dialekten har via kulturen og medierne, kan det at benytte sig af marokkansk være med til at begrænse antallet af læsere i alvorlig grad, da marokkansk anses for at være meget vanskeligt. Film og andre kulturprodukter derfra er heller ikke særlig udbredte i den arabisk verden; nogle går endda så langt som til at sige, at marokkansk ikke er nogen arabisk dialekt, men en form for fransk, pga. de mange franske låneord i dialekten. Lingvistisk set er der dog ingen tvivl om, at marokkansk er en arabisk dialekt.

I Nordafrikas arabiske lande, dvs. Tunesien, Algeriet og Marokko, er der ligesom i alle andre arabiske lande to sprog: i Tunesien eksempelvis et tunesisk talesprog ved siden af standardarabisk. Til forskel fra resten af de arabiske lande kommer der i Nordafrika også fransk til. Franskmændene trak sig ud af Marokko i 1956, men fransk blev tilbage, ligesom engelsk blev i Indien, efter at Indien blev selvstændigt. I Marokko blev fransk ved med at være officielt sprog, ligesom det fortsatte med at blive brugt i undervisningen på universiteterne og i gymnasierne. De seneste år har den situation ændret sig noget, idet brugen af standardarabisk som udtryk for et udbredt selvstændighedskrav gradvis har overtaget flere og flere af de områder, som fransk før dækkede.

Nogle beklager det faktum, at de unge i dag ikke mere behersker noget fremmedsprog, særlig nu hvor fransk i og med EU og de mange midler, som EU råder over, kunne være yderst nyttigt og brugbart. Alligevel er det den vej, det går, måske for så på lang sigt at sætte engelsk som første fremmedsprog i stedet for fransk. I Marokko er der altså en slags dobbelt diglossi: arabisk-fransk og standard-dialekt. Dertil kommer de forskellige berbersprog, som indtil for nylig er blevet hårdhændet bekæmpet og undertrykt, men som nu langsomt lader til at blive anerkendt officielt.

Forseglet tid

Dan Diners bog fra 2005 *Lost in the Sacred. Why the Muslim World Stood Still* forsøger at give svar på, hvorfor den arabiske verden halter bagefter, hvad angår eksempelvis demokrati, menneskerettigheder og levestandard. I kapitlet om sprog skriver Diner, at opdelingen i skriftsprog og talesprog, hvor førstnævnte rangerer meget højere i folks bevidsthed, er med til at fastholde traditionen på bekostning af det moderne. Standardarabisk er det traditionelle, hellige sprog, Koranens sprog og vogter over den fællesarabiske kulturarv, som ikke længere er til i virkeligheden og derfor desto bitrere søges fastholdt gennem sproget: Dialekterne er det lokale og hjemmets/gadens sprog, og at bruge dem på skrift svarer til at underminere den arabiske *collective memory* og den arabiske enhed. Derfor bliver ethvert tiltag til at ændre på status for nogen af de to sprog automatisk set som et angreb på enten den panarabiske ideologi eller det hellige; som om man derved taler for at vanære det hellige eller forsøger på at ophøje det profane til det helliges plads. I modsætning til i Grækenland er der ikke sket den modernisering af sprogsituationen, som Dan Diner mener, er afgørende for en indtræden i moderniteten.

På et plan har Diner ret: Fra officiel side er der ingen tegn i den arabiske verden på, at man vil ophøje dialekterne til skriftsprog. De tiltag, der har været igennem tiden, er hurtigt blevet kvalt igen. Derimod er der mange uofficielle tiltag inden for litteraturen.

Sprogenes homogenisering

I en artikel fra 2000 gennemgår Sheldon Pollock to store sprogstammers udvikling og udbredelse, latin og sanskrit. Fælles for de to sprog er, at de i begyndelsen af det

første årtusind v. t. blev udbredt i store områder, latin i Vesteuropa og sanskrit i Asien, og at de på det litterære felt helt opslugte de sprog, de kom i kontakt med. Ca. et årtusind senere gik bevægelsen dog den modsatte vej: I europæisk sammenhæng den gradvise fremkomst af folkesprogene, som førte til opgivelsen af latin og indførelsen af nationalsprog i de nye nationalstater, og på samme måde for sanskrits vedkommende i Asien, hvor diverse nationalsprog overtog sanskrits funktioner. Nu i år 2000 er vi ifølge Pollock midt i en bevægelse tilbage imod en kulturernes genhomogenisering, lig den der fandt sted omkring år 1000. Det er en proces, hvorunder det ene sprog efter det andet dør ud.

Det at vælge folkesprogene frem for det fælles sprog er ifølge Pollock at opgive den store verden til fordel for den lille, at opgive kosmopolitanismen/det globale til fordel for det lokale (som Pollock kalder *vernacularization*). Den modsatte bevægelse, at opgive det lille sprog for den store verden, sådan som det er ved at ske nu, er at vælge det grænseløse, internationale, som giver kommunikativ adgang overalt til fordel for det lokale, som giver adgang til meget mindre. Der er tale om valg på regeringsplan, når vi f.eks. i Danmark og Libanon så villigt indfører engelsk i skoler og på universiteter, mens man f.eks. i Marokko og Frankrig holder fast i arabisk og fransk.

Arabisk og sprogenes homogenisering

Den muslimske verdens og dermed det arabiske sprogs udbredelse i 600- og 700-tallet ligner i nogen grad den udvikling, som Pollock beskriver for latin og sanskrit i begyndelsen af det første årtusind: I vestlig retning lykkedes det arabisk at dominere de lokale sprog i Egypten, Libanon og Nordafrika. En undtagelse er berbersprogene i Algeriet og Marokko, som sandsynligvis pga. deres bundethed til bjergene sprogligt overlevede den arabiske ekspansion. Vestpå, dvs. Iran, er persisk eller farsi blevet bevaret, og arabisk er kun det religiøse sprog, ikke det litterære. Den store forskel mellem udbredelsen af arabisk og udbredelsen af latin ligger i, at det litterære sprog i den arabiske verden fra slutningen af 600-tallet og til i dag hele tiden har været og stadig er arabisk. De arabiske dialekter har samtidig levet deres parallelle, stille liv – der er få kilder til dem, da der ikke fandtes noget regi at bruge dem skriftligt i – indtil omkring 1900, hvor de første, spredte forsøg på at give dialekterne en vis status dukkede op. Igennem det tyvende århundrede har man taget forskellige skridt til at diskutere dette, men aldrig noget der har resulteret i nogen samlet front.

Det arabiske sprogs historie adskiller sig fra udviklingen i sanskrit og latin ved, at den anden bevægelse, omkring år 1000, ikke har fundet sted: Dialekterne har aldrig taget over og fået forvist standardarabisk til liturgien og de hellige skrifter.

Det sidste fænomen, at dialekterne vedbliver med at være dialekter og dermed andenrangs, udgør for Dan Diner det store problem i den arabiske kultur. Han ser det kun som en fastholdelse af tradition på bekostning af modernisering og siger implicit, at hvis bare de arabiske nationalstater ville tage sig sammen og indføre deres dialekter som nationalsprog og altså give slip på det religiøse sprog, så ville det gå dem så meget bedre. Argumentet om panarabisme og den direkte sproglige linje til den fælles arabiske kulturarv tager Dan Diner heller ikke alvorligt, og han

kan ikke se, at standardarabisk kan være med til at styrke det arabiske sprogs stilling i verden: Ikke kun én nation taler det, men faktisk 200 millioner mennesker, der således har et fælles grundlag for at modstå anglicisering. Sheldon Pollock, som jo ikke beskæftiger sig med det arabiske sprog, men kun med latin og sanskrit, synes at beklage det faktum, at nationalsprogene i Europa og Asien tilsyneladende er ved at forsvinde til fordel for Engelsk, og at kulturerne dermed homogeniseres, og diversiteten går tabt. Det fælles arabiske skriftsprog er pga. sin udbredelse klart stærkere end de europæiske nationalsprog i forhold til at modstå vestlig homogenisering, hvilket sammen med de tidligere argumenter for at bevare det (tilknytning til den hellige skrift og til den fælles kulturarv) sandsynligvis er medvirkende til, at det stadig er lidet udbredt at tage diskussionen om at afskaffe eller marginalisere det op.³

Yusef Fadel og den marokkanske *Zoo Story*

Yusuf Fadel (født 1956) har været en hovedfigur i marokkansk kulturliv siden 1970'erne. Han er i sit hjemland en kendt filmmanuskriptforfatter, dramatiker og romanforfatter, mens han i udlandet kun er kendt i ringe omfang. Kun et par skuespil af ham er oversat til fransk. Hans i alt syv romaner er alle kendetegnet ved at være skrevet på et sprogligt meget krævende niveau og forudsætte en temmelig veluddannet læser. Derudover ser man i hans *oeuvre* en støt stigende tendens til at bruge marokkansk talesprog. Hans meget omtale *Mitru Muhal* fra 2006 har kortere passager på marokkansk, mens den sidste roman, *Qissat hadiqat al-hayawan*, har hele kapitler skrevet på marokkansk.

Romanens titel og handling har som forlæg den amerikanske dramatiker Edward Albees enakter *The Zoo Story* fra 1958, et af de første absurde dramaer i USA, hvor to mænd, Simo og Peters, tilfældigvis mødes i en park, og den ene stykket igen angiveligt vil fortælle den anden om sin tur til zoologisk have uden at det nogensinde sker; derimod ender stykket med, at den ene (tilfældigvis?) myrder den anden.⁴ Omdrejningspunktet i Fadels roman er diskussionen mellem de to hovedpersoner, Simo og Peters, om at omskrive og få opført dette stykke. I den 400 sider lange roman diskuterer de to venner igen og igen, hvordan og hvornår dette stykke (og andre) skal opføres, uden at det nogensinde bliver til noget. Ligesom sit forlæg, Albees enakter, ender også dette værk med, at den ene "kommer til" at dræbe den anden, idet han glemmer at slække på det reb, som den anden skal hænge sig i på scenen. Indimellem tiltagene til at få opført stykket beskrives den marokkanske efterretningstjeneste via en gennemgående person, professoren, der romanen igen gennem følger efter den ene af de to hovedpersoner. Endvidere beskrives oppositionens rolle og sociale forhold i Marokko, indvandrere i Paris, og alle temaer med en temmelig naiv kritisk stemme, helt på linje med Albees absurde teaterstykke.

Som sagt er der både passager og hele kapitler, som er skrevet på marokkansk dialekt, dog er over tre fjerdedele af hele bogen skrevet på standardarabisk. Kapitlerne på marokkansk dialekt er lagt i munden på den ene af de to mænds søster som en lang indre monolog, der også er en kritik af samfundsforholdene, som de gør sig gældende for kvinder i Marokko. Yusef Fadel har selv udtalt, at han forsøger at gøre

sit sprog så *nøgent* som muligt. Sandsynligvis mener han dermed, at det er uden standardarabisks elegance, og han lægger sig i den udtalelse tæt op ad den gængse opfattelse af dialekterne: At de ikke er rigtige sprog med syntaks og morfologi, men en slags brugsting uden æstetisk funktion. Han har da også udtalt, at han i sit arbejde er meget inspireret af sin landsmand, forfatteren Mouhammed Choukri, der næsten er berygtet i den arabiske verden for sin bare, usminkede stil. Choukri skrev ikke på dialekt, men Yusef Fadel må have valgt det i sine passager for at få dem til at stå i skarp kontrast til resten af bogen, der er skrevet på et svært standardarabisk.

Bog er et mærkeligt blandingsprodukt. Dels er den som sagt formuleret på et højt sprogligt niveau, samtidig med at den har passager på dialekt, der gør den til en lokalt forankret bog om specifikke marokkanske forhold, hvis form gør den til en utilgængelig bog for alle andre end marokkanere. Samtidig er den et super-intertekstuel værk i direkte dialog med den vestlige verdens absurde drama. Denne sproglige bevægelse frem og tilbage over det partikulære marokkanske (dialekten), det fælles arabiske og det homogeniserende vestlige (Albees stykke), gør denne tekst vanskelig tilgængelig for de fleste af klodens læsere!

Rashid al-Daif

Rashid al-Daif (født 1945) er ligeledes en kendt og veletableret forfatter. Et af hans særlige kendetegn er brugen af helt utilslørede selvbiografiske træk, som når f.eks. hovedpersonen i hans romaner oftest hedder Rashid.⁵

Sprogligt er al-Daif mere traditionel end Yusuf Fadil og ikke så eksperimenterende, og ingen steder i sine romaner skriver han hele passager på libanesiske dialekt. Hans sprog er enkelt og ligetil i sit ordforråd. Hvis man kan læse en avis, kan man også læse Rashid al-Daifs romaner. Til gengæld – og til forskel fra Yusuf Fadil – italesætter han mere direkte spørgsmålet om diglossien i selve teksten og med stor ironi. Det sker, når han skal gengive direkte tale, altså der, hvor diglossien gør mest ondt på en moderne forfatter. Han holder som regel dialogen på standardarabisk og tilføjer i parentes bagefter, at selvfølgelig blev det sagt sådan-og-sådan på dialekten.

Hans seneste roman *Okey, farvel* har en titel, hvoraf halvdelen er engelsk. Det er de to ord, *Okey, farvel*, hovedpersonen siger i telefonen til sin tyve år yngre amerikansk-libanesiske kæreste gennem længere tid, Hama, da hun ringer ham op for at bryde deres forhold, som han flere gange skriver, han troede ville vare for evigt. Romanen handler om hovedpersonens forhold til den amerikansk-libanesiske kæreste og hans gribende forsøg på at lære det nye fremtidens sprog, opmuntret af forholdet til Hama. Han taler og skriver fransk flydende, men må se i øjnene, at det ikke længere er det sprog, man gør lykke på, sådan som det var, da han var ung, og det åbnede mange pigehjerter at kunne fransk. Nu er det engelsk, der har taget over, og mødet med Hama får ham til at beslutte sig for at lære engelsk en gang for alle. Det gør han ved at se amerikanske film, først med og så uden undertekster, men han bliver ved med at undre sig over snart den ene snart den anden mærkværdighed ved den amerikanske kultur i stedet for at koncentrere sig om det sproglige. Mens han kigger på *Short Cuts* og *Officer and Gentleman* og andre amerikanske film på anbefaling fra Hama for at lære engelsk, bruger han det til at kommentere den politiske

situation både i sit eget land Libanon og i de andre arabiske lande.

Romanen åbner med telefonsamtalen, hvor Hama bryder med hovedpersonen og fortsætter med at fortælle om hende og om deres to år lange forhold. Men hele tiden er det, som om han taber koncentrationen og kommer til at digredere og i stedet kommentere f.eks. USA's rolle i Mellemøsten eller den politiske situation i Libanon, især de konfessionelle stridigheder. Eksempelvis trøster han Hama, da hun fortæller ham, at eksmanden slog hende, med at det heldigvis var før 11. september, hvor alle arabere blev ugleset i USA, og hun ville have stået dårligere i retssagen (al-Daif, 32). Han tidsfæster også ganske tilfældigt begivenheder i sit liv, f.eks. når han nævner et årstal med, at det var året efter, at USA besatte Irak (Ibid., 46), eller nævner, at den 6. maj, hvor han første gang møder Hama, er martyrernes dag i Libanon, og samtidig benytter lejligheden til at tage afstand fra martyriet (Ibid., 34). I sin fortælling om sit tidligere forsøg på at lære engelsk angiver han, at han i 1982 – det år, hvor russerne blev smidt ud af Sadats Egypten – igen overvejede at lære engelsk for at glæde USA; det blev han desværre forhindret i, da der jo skete så meget i Libanon netop det år, - bl.a. Israels invasion af Beirut (Ibid., 47). Alle disse kommentarer bliver fremstillet uden nogen form for moraliseren eller forargelse hverken over USA eller Israel fra forfatterens side, men snarere naivt og som om han refererer til noget lidt pudsigt, eller som om en barnlig associationsrække har bragt ham frem til det emne.

Samtidig med de to spor i romanen (mødet med og forholdet til Hama og hans mange tilsyneladende naive og uskyldige kommentarer til den politiske situation) beskriver han sit eget fysiske forfald. Da han er tyve år ældre end Hama, er det noget, han tænker en del over, og især hans glemsomhed går ham på. I den forbindelse nævner han flere gange sin mor – som er sølle 16 år ældre end ham og derfor et forvarsel om, hvordan det meget snart vil gå ham selv – som er begyndt at tabe hukommelsen og lide af inkontinens.

Rashid al-Daif har tidligere været inde på samme emne i sin roman *Learning English*, et tidligere værk, som til gengæld ikke handler om at lære engelsk, men om spændingen mellem modernitet (Beirut med sine mobiltelefoner og skyskrabere) og tradition (hans forældres landsby og æresdrab) i Libanon.

Al-Daif bruger i modsætning til Fadel ikke dialekten ret meget. Det er, som om han har indset, at vil man læses bredt, så kan man kun tillade sig små bidder her og der på dialekt, som ikke slår den arabiske læser ud.⁶ Men så meget desto mere kommenterer han Pollocks begreb om kulturernes homogenisering ved at tale om sprogene, arabisk, fransk og engelsk. Hans brug af dialekt indimellem viser, hvor bevidst han er om, at det, han frembringer, er et kunstprodukt – ingens modersmål – og at arabisk er mere end standardarabisk. Desuden hvor svært, det er, at få det til at lyde naturligt, så svært at han simpelthen er nødt til at oversætte det til dialekt i en parentes bagefter. Men han tør ikke, som Yusef Fadel, tage skridtet fuldt ud og skrive på dialekt og dermed gå glip af den interarabiske dialog; kun et par replikker her og der og et par grove ord fra Hama bliver gengivet på dialekt i erkendelse af, at det vil have større umiddelbar effekt end ved at finde et tilsvarende udtryk på skriftsproget. Samtidig er han klar over, at det nye verdenssprog er engelsk og ikke

fransk, som han ellers behersker til perfektion. På denne måde er fremmedgørelsen komplet: Hans modersmål duer ikke til at skrive på, og hans første fremmesprog, som ikke indebærer nogen diglossi, er ved at blive overhalet indenom, og der er intet, han kan gøre ved det, og han bliver i øvrigt også ældre og ældre, og hukommelsen svigter, og det hele er ved at være for sent.

Konklusion

Den arabiske verden følger ikke strømmen. Hvor verden går i retning af standardisering og tab af specier, der finder vi i den arabiske litteratur den modsatrettede bevægelse: i stedet for at samle alle arabiske sprog under et, eller endog give engelsk og/eller fransk større plads, ser vi, at der bliver brugt masser af energi på at tage stilling til dialekterne. Det er ikke et forsinket Dante-syndrom, vi har med at gøre, for intet får os til at tro, at der er den mindste officielle plan om at ophøje dialekterne til nationalsprog.

Yusef Fadel går imod strømmen: I en tid med standardisering, og hvor globaliseringen i den arabiske verdens måske lidt forsimplede lægmandsopfattelse sluger alt småt, i en tid hvor bevægelsen efter alt at dømme går mod homogenisering, vælger han den stik modsatte vej ved at skrive på det lille sprog. Ikke alene skriver han på et vanskeligt tilgængeligt standardarabisk, men han går så vidt som til at vælge sit eget lands dialekt, hvilket betyder, at han i høj grad begrænser sit publikum. Det er et stort skridt at tage, for det er åbenlyst at give afkald på det fælles arabiske, og som forfatter har man dermed sagt, hvad man mener om den arabiske kulturarv, nemlig at den måske ikke er værd at ofre så meget for som ens sprog; en politisk kommentar til, at der er Marokko først, og derefter den arabiske verden. Det skal i den sammenhæng nævnes, at maghreb-landene har en tendens til at blive betragtet som perifere i den arabiske verden i forhold til centrum, som er Egypten og Levanten, og derfor er det måske ikke tilfældigt, at det netop er en marokkaner, der forsøger sig på dialekt og ikke en forfatter fra hovedlandet.

Samtidig med denne blanding af dialekt og standard er den marokkanske *Zoo Story* bygget op om en amerikansk enakter. Der er to modsatrettede bevægelser: På den ene side Fadels leg med intertekstualiteten, hvor hele værket er bygget op om en amerikansk enakter og dermed peger ud mod den internationale verden, mod noget vestligt. På den anden side er romanen i sin form henvendt til det lokale og det partikulære, idet ingen uden for Maghreb-landene vil kunne læse hans tekst. Vi står med en meget globalt funderet tekst i en yderst lokal og utilgængelig form.

Det er et dilemma, som bliver ved med at nage fiktionsforfattere, og stadig i 2009 noget, den enkelte må slås med alene, sådan som Yusef Fadel gør det. Til gengæld lader det til, at han og mange andre skønlitterære forfattere har besluttet sig for at kæmpe eller i hvert fald eksperimentere og ikke blindt acceptere status quo.

Noter

- 1 Senere blev han dog af sin forlægger bedt om at skrive disse passager om til standardarabisk, så bogen kunne sælges bredere.
- 2 Khaled al-Khamissi: *Taxi*. Hawadith al-mashawir. Cairo, Dar al-Shuruq 2005. Engelsk oversættelse: *Taxi*, Aflame Books 2008.
- 3 Der er et særligt sms-sprog på arabisk skrevet med latinske bogstaver og hvor visse konsonanter er gengivet med tal; det er altså ikke fordi der slet ikke findes et dialekt-skriftsprog. Men det må blive emnet i en anden artikel.
- 4 Albee er mere kendt for sit skuespil *Who's Afraid of Virginia Woolf*, som er oversat til et utal af sprog og nu må betragtes som en moderne klassiker.
- 5 Forfatteren har en hjemmeside www.rashideldaif.com, hvor man kan finde oplysninger om hans bøger og deres oversættelse.
- 6 Udtalt i en samtale med artiklens forfatter på Hotel Bristol, Beirut, oktober 2009.

Litteratur

Værker på arabisk:

Fadil, Yusuf: *Qissat hadîqat al-hayawânt*. Casa Blanca: Fenec, 2008.

Al-Daif, Rashid: *Okey, ma'a s-salâma*. Beirut: Riyad el-Rayyes Books, 2008.

Værker oversat fra arabisk:

Al-Daif, Rashid: *Learning English*. London: Interlink Books, 2007

– *This Side of Innocence*. Northhampton: Interlink Publishing Group, 2001.

– *Dear Mr. Kawabata*. London: Quartet Books UK, 2000.

– *Passage to Dusk*. Austin: The University of Texas Press, , 2001.

Al-Khamissi, Khaled: *Taxi*. London: Aflame Books, 2008.

Al-Takarli, Fuad: *The Long Way Back*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2007.

Sekundærlitteratur:

Diner, Dan: *Lost in the Sacred. Why the Muslim World Stood Still*. Princeton: Princeton University Press, 2009 (overs. fra tysk, Berlin: *Versiegelte Zeit*. Ullstein Buchverlage, 2005).

Pollock, Sheldon: "Cosmopolitan and Vernacular in History", *Public Culture*, nr. 12(3), 591-625.

Durham: Duke University Press, 2000.

Fergusson, Charles A.: "Diglossia" i *Word*, nr. 15, 325-340, 1959.