

Assia Djebar

“Moje pisanje se ne napaja iz razkola, ampak ga poskuša zapolniti.”
Assia Djebar

Ko je Fatima-Zohra Imalyene pri enaindvajsetih letih izvedela, da je francoska založba Julliard pripravljena izdati njen prvi roman *Žeja (La Soif)*, je zaročenca prosila, naj ji recitira devetindevetdeset božjih poimenovanj, da bi lahko med njimi izbrala pisateljski psevdonim - in tako svoji družini prihranila težo sramotnega zaznamovanja, kakršnega bi bila prav gotovo deležna arabska ženska, ki piše o mladostniškem odkrivanju telesa. Odločila se je za *djebar*, “*neomajen*”, a je besedo v naglici transliteriranja v francoski zapis pretvorila v *djebar*, s čimer se je spremenil njen pomen - v taki obliki v narečni arabščini namreč označuje “*zdravilca*”. Ta



dogodek na nek način že nakazuje njeno pomenskih preskokov polno prehajanje med različnimi jezikovnimi in kulturnimi polji, njihovo povezovanje, in tudi njeno prepričanje o pisateljevi vlogi "zdravilca", zapolnjevalca slepih peg v skupinski in individualni zgodovini in sedanjosti. Kar še poudarja drugi del novega imena, Assia - "tolaznica, spremljevalka". Da bi lahko razumeli ozadje takšnega stališča, ki se v temelju navezuje na avtoričino biografijo, zgodovino njene družine, plemena, ozemlja, ki mu pripada, je smiselno napraviti nekoliko formalističen, zunajliteraren ovinek in osvetliti nekaj biografskih dejstev.

Assia Djebar se rodi leta 1936 v alžirskem obmorskem mestecu Cherchellu, nekdanji rimski Cezareji. Mati je potomka Abdelkaderja Mohameda Ben Aise el Berkanija, enega od petih najpomembnejših polkovnikov emirja Abdelkaderja, ki je v prvi polovici 19. stoletja vodil upor proti francoski zasedbi Alžirije. Oče poučuje francoščino v vasi Mouzaïa, kjer hči vzporedno hodi v francosko osnovno šolo in v tradicionalno koransko šolo. Po srednji šoli v Blidi in študiju v Alžiru je kot prva alžirska študentka sprejeta na École Normale Supérieure v Sévresu, tedaj nekakšno deklško podružnico pariške, "fantovske" École Normale Supérieure, ki usposoblja učiteljice za poučevanje na deklških srednjih šolah. Po sodelovanju v demonstracijah alžirskih študentov leta 1956 študij prekine in naslednjega leta objavi *Žejo*. Za ta roman ji uradna alžirska kritika celo dvajset let po izidu očita pomanjkanje politične angažiranosti in spogledovanje s tako sentimentalno meščansko literaturo, kakršni so romani Françoise Sagan. Pod pritiskom takšnih odzivov v naslednjih dveh romanih, *Nestrpneži* (*Les Impatients*, 1958) in *Otroci novega sveta* (*Les Enfants du nouveau monde*, 1962), individualnost junakov izgine za kolektivno realnostjo tednje alžirske vojne, za epskimi dimenzijami revolucije. Takšna zavezanost "narodnograditeljskim" razsežnostim književnosti je splošna poteza alžirske književne ustvarjalnosti iz revolucionarnega obdobja, nekakšen neizogiben davek času, pri čemer pa Assia Djebar od večine ostalih piscev razlikuje njena osredotočenost na tematiko alžirskih žena in njihovih pravic. Leta 1958 se poroči in z možem odide v Tunis, kjer leta 1959 diplomira iz zgodovine. Vzporedno s tem za časopis *El Mudžahid* opravlja raziskave med alžirskimi begunci na tunizijsko-alžirski meji. Leta 1959 začne kot asistent predavati zgodovino severne Afrike na univerzi v Rabatu, leta 1962 pa se ob osamosvojitvi vrne v Alžirijo.

Soočenje z osebnimi zgodbami beguncev očitno preusmeri njen pogled na pisateljsko ustvarjanje, ki se navezuje na družbeno sedanjost in zgodovino. To ni vprašljivo, saj je do danes ostalo temelj njenega celotnega dela. A ko se na osnovi dokumentarnega gradiva, nabranega na tunizijsko-alžirski meji, loti pisanja romana *Naivne lastovke* (*Les Aulettes naïves*, 1967), klišejskost skupinskih zgodb izgine vpričo stališča, da je zgodovino mogoče zapisovati, rekonstruirati samo izhajajoč iz osebnih, čustveno zavezanih izkušenj, posameznih zgodb. Zgodovina torej postane polje osebnega raziskovanja, v tem primeru treh posameznih perspektiv, dveh moških in ene ženske, ki po takšnem sklepu neizogibno vključi tudi nekaj avtobiografskih elementov. Ti so vstavljeni na sredo romana, kot izjemno čutna zgodba mladega para, v katerem ženska odkriva svoje telo, prebujanje ženske senzualnosti - skorajda nepojmljivo razgaljanje ženske intime, tudi za tisto, verjetno najliberalnejše razdobje v alžirski novejši zgodovini. Kljub

temu, da precej obsežen okvir, ki obdaja to notranjo zgodbo, nekako zakriva takšno drznost, se je avtorica po lastnih izjavah znašla v precepu: zavest, da se vsakršno avtentično pisanje opira na osebno emocionalno vpletenost, na raziskovanje in izgrajevanje lastne (tudi telesne, čutne) identitete, je hromila nezmožnost to odkrito izreči, ubesediti v družbenem okolju, v katerem telo v prvi vrsti zaznamujejo prepovedi. In v katerem je izpostavljanje pisateljskega "jaza" v nasprotju z islamsko tradicijo, ki človeka obravnava le kot vernika, potopljenega v brezimno maso skupinskega "mi" - teža takšnega izpostavljanja pa je dvakratno obremenjujoča za žensko, ki ji partiarhalna miselnost odreka pravico do enakopravnosti v besedi, ji jemlje njen glas. Takšna notranja dilema je bila pri Assii Djebar vzrok trinajstletnega skorajda popolnega pisateljskega molka (z izjemo pesniške zbirke in drame, ki jo je napisala skupaj z možem).

V tem obdobju se posveti novi ustvarjalni zvrsti, v kateri lahko njen jaz in glas izgineta za drugimi osebami in

glasovi in postane prva alžirska filmarka. Kot scenaristka in režiserka dveh dolgometražnih filmov, *Nuba žensk z gore Chenoua* (*La Nouba des femmes du mont Chenoua*, 1978, nagrada kritike na Beneškem bienalu l. 1979) in *Zerda in pesmi pozabe* (*La Zerda et les chants de l'oubli*, 1982), razvije svojevrstno obliko, ki povezuje dokumentarnost s fikcijo. Temelj prvega je namreč zbiranje osebnih ženskih izpovedi o njihovih izkušnjah alžirsko francoske vojne, filmski zapis njihovega ustnega izročila, drugi pa raziskuje tradicionalno glasbeno gradivo kot komentar francoskim "dokumentarnim" podobam iz kolonij. Takšno "terensko delo" se izteče v dve ključni spoznanji: o muzikalčnosti in čustveni polnosti narečne ženske govornice, ki jo je v svoji pisni francoščini izgubila; in o izključenosti ženske perspektive, ženskega glasu in izkušnje iz "uradne" zgodovine, pa tudi o njihovi ponovni odrinjenosti v porevolucionarni Alžiriji, potem ko jim je "bratsko-sestrski" odpor dopuščal in obljubljal navidez enakovredni položaj. In o tem, da to zadeva njeno lastno pozicijo, možnost zahteve javnega prostora zase, da lahko le prek "izkopavanja" zgodovine žensk doseže jasnejši uvid v lastno žensko zgodbo, kar mora odigrati tudi na polju njenega odnosa do jezika.

Tako se znova vrne k pisanju in z zbirko novel *Alžirske ženske v svojih stanovanjih* (*Les Femmes d'Alger dans leurs appartements*, 1980) šele zares sprejme svojo pred leti izbrano



211 - Klepet

vlogo "zdravilke" nepopolnega spomina, zapolnjevalke manjkajočih plasti v zapisani zgodovini. Te novele so zgodbe žensk, ki v novi alžirski vsakdanjosti nosijo znamenja udeležbe v njeni preteklosti, kot brazgotine, travme, spomine, a so znova potisnjene v zaprto notranjost stanovanj, v molk, v katerem ne najdejo načina, kako bi izrazile svoj notranji svet. Avtorica poskuša zato svojemu pisateljskemu jeziku dati značilnosti specifične ženske govornice, ustnega izročila, ki ga prenašajo, in izpostaviti nujnost, da odkrito prevzamejo besedo ter najprej govorijo vsaj med sabo. Kot izhodišče zbirke postavi Delacroixovi zaporedni sliki z istim naslovom, njuno razliko in razliko od kasnejše Picassove obdelave motiva, ter tako jasno začne razmislek o nosilcu pogleda in glasu, ki sta v tem kontekstu ženskam odvzeta, možna samo za moške, domače gospodarje ali tujce, ki si pogled ukradejo.



212 - Pastir

Vse te nakazane tematske in oblikovne plasti pa z mnogo širšim zamahom razvije prav v naslednjem romanu, *Ljubezem, fantazija* (1985, *L'amour, la fantasia*), ki je zasnovan kot prvi del romanesknega kvarteta - cikla romanov, ki naj bi se vsi ukvarjali z jezikom, avtobiografskim gradivom in ženskim spominom. Assia Djebar kot gibalo, ki je sprožilo to pisanje, navaja dve

spoznanji: da ni nikoli poglobljeno uporabila znanja zgodovinarke in da v francoskem jeziku nikoli ni bila zmožna izreči besed ljubezni. Romanu je torej že od vsega začetka namenjeno, da se bo gibal po dveh vzporednih ravneh: splošnejši ravni zgodovine avtoričine skupnosti in ravni posameznega iskanja po osebni zgodovini, kajti šele v tem romanu je pisateljica zavestno odločitvijo in odkrito uporabila dejstva iz lastne avtobiografije, ki bodo odtlej očitni sestavni del vsega njenega opusa.

Zato se pripoved tudi odpira s prizorom iz njenega otroštva, opisom prve poti v francosko šolo, ki ne glede na to, da izhaja iz očetove odločitve, naznanja bodočo notranjo razpetost prvoosebne pripovedovalke in škandaloznost njenega položaja. Šele v njenem notranjem prostoru, netrdni umeščenosti med različne kulture, tradicije in obdobja, lahko eksplodirajo "brezglasni kriki", glasovi tistih, predvsem žensk, ki jih zgodovinski spomin ni ohranil in o katerih ne govori noben pisni dokument. Skozi skupinsko zgodbo žensk nato nadaljuje svojo individualno zgodbo in si tako olajša breme avtobiografskega razgaljanja.

Bralec torej prek tega okvira vstopa v rekonstrukcijo dogodkov iz dveh za Alžirijo ključnih zgodovinskih razdobj - prvih desetletij francoske zasedbe Alžirije (1830–1957) in časa alžirske osvobodilne vojne (1954–1962). Prvo obdobje se nam že v naslednjem poglavju zariše z enostranskega zornega kota zavojevalca, ki se približuje svojemu plenu in ga opazuje - opazuje mesto Alžir, ki se mu v teh uvodnih, dvoumnih trenutkih soočenja med zaenkrat še enakovrednima nasprotnikoma kaže kot skrivnostna in molčeča tujost, zapeljiva in strašljiva v svoji neznanosti. Torej kakor ženska, ki je prepuščena pogledu moškega, pa vendarle neprosojna, nespoznavna in prav zato vabljava; pri čemer sta njen pogled in glas zakrita, zadušena.



213 - Kačarji na trgu Djemaa el Fna

Ta tema privlačnosti in odboja med nasprotnikoma, vzporedna prizorom mladostnega vstopanja v ljubezen, se razvija iz podobe Alžirije kot ženske, tujke/drugega, ki jo je treba zavojevati, jo ukrotiti in si jo podrediti. Plete skozi vso knjigo in se nenehno preobrača ter srečuje z vzporedno podobo alžirske ženske kot dvakrat druge: druge kot tujke v očeh Francozov in kot ženske, drugega, pasivnega in nemerodajnega pola v očeh moških. Prvi učinek se jasno gradi iz pisateljskega postopka avtorice, ki zgodovinske dogodke popisuje na osnovi razpoložljivih pisnih dokumentov, poročil udeležencev v spopadu, torej moških, oficirjev, vojakov in stranskih akterjev - diplomatov, pisateljev/novinarjev, slikarjev, ki naj bi za prihodnost zabeležili te veličastne trenutke. Slika je seveda nepopolna, saj večina zapisov prihaja le z ene strani: med sedemintridesetimi poročili o zavzetju mesta Alžir so samo tri iz tabora oblegancev, dva pa izpod peres tujih diplomatov. Avtorica to enostranskost kljub vsemu uspe omajati s sopostavljanjem tistih redkih pričevanj z druge strani. Takšno menjavanje perspektiv, ki se medsebojno spodbijajo in zrcalijo, pa ni zgolj formalni postmodernistični postopek, ki igrivo dokazuje neobstoj vsakršnega dokončnega smisla, ampak je sredstvo iskanja in izgrajevanja tehtnega

zgodovinskega in družbenega pomena. Skozenj se namreč izpostavlja relativnost evropskega, zahodnjaškega pogleda, pristranskost te zgodovine in vedenja nasploh, ki se s stališča kolonialnega gospodarja postavlja kot edina resnica. In ki zaradi dolgotrajne dominantnosti zakriva dejansko samovoljnost te "orientalistične" perspektive, s katere je Evropa, v tem primeru Francija, sama, iz lastnih predpostavk gradila podobo svojega nasprotnika in kasneje podrejenega drugega. Temu je odvzemala tudi možnost, da se predstavlja in govori sam, ter mu nazadnje deloma celo vsilila svoj lastni pogled, svojo "resnico", ki jo je ponotranjil.

V pomanjkanju zapisanih dokumentov z "druge" strani avtorica temu potrjenemu, dokumentiranemu gradivu postavlja nasproti zgodbe, kakršne so se ohranile v legendah domačih plemen, predvsem pa ga dopolnjuje s fikcijo, z domišljajskim delom. Saj se navsezadnje tudi velik del francoskih dokumentov kaže kot zgolj zgodbe, izmenjane, pripovedovane, prenešene, in jih potemtakem avtorica lahko povsem upravičeno nadaljuje z lastnimi zgodbami ali pa zgodbami iz izročila. Ob tem se razkrije še drugačna neuravnoteženost zgodovinskega spomina, da so namreč avtorji vseh zapisanih poročil moški (med 37 opisi ni niti enega ženskega), ustno izročilo pa poleg medahov s tržnic prenašajo predvsem ženske. Vendar tudi te legende, pripovedi žensk iz generacije v generacijo govorijo predvsem o moških junakih, le redko se med njimi zarisuje stranski lik ženske. "Jaz pa si zamišljam Huseinovo ženo, ki je pozabila na jutranjo molitev in se je povzpela na teraso. Zamišljam si, da so se tam znašle tudi druge ženske ...". Avtorica se prav zato v fikcijskih delih poskuša dokopati predvsem do te druge plati, si zamisliti, kako so prelomne dogodke doživljale ženske, kako so v njih sodelovale; vsako sled ženske (drobno omembo, postavbo s slike) izrabi za dopolnjujočo pripoved in razmislek o njeni vlogi.

In zato kot kontrapunkt pripovedi o tem moškem svetu vojnih pohodov in spopadov niza avtobiografska poglavja, v katerih vstopamo predvsem v ženski svet iz njenega otroštva, ki je kljub svoji slikovitosti in bogastvu vtisov svet notranjosti hiš, zakritosti pred pogledi, nemosti. Prvoosebni pripovedovalki (avtoričini literarni dvojnici) je prav zaradi očetove odločitve, da bo "brala", študirala v francoski šoli, dana možnost prehajanja med tem zaprtim, intimnim prostorom tradicionalnih islamskih žensk in javnim prostorom moških. Na nek način je iz prvega zato tudi izgnana, saj njeno "telo med to vzgojo po svoje podlega vplivu zahoda" in njena misel vsaj deloma ponotranja francoski pogled. A šele ta odtujenost ji da zmožnost uvida, da se pod skrivnostnostjo ženskega molka, umetelnostjo njihovih medsebojnih obredij, zadržano prefinjenostjo skriva nemožnost izražanja, zadušena glas, omejenost pogleda, ponižujoča prepoved prostega gibanja, vzdusje ječe. V katerem je njihov položaj vzporeden položaju podrejenega zavojevanca (Alžirije in alžirskega naroda), ki sta mu odvzeta glas in pogled, ki je prepuščen oblastnosti gospodarja, jo na nek način celo sprejema in položaj ponotranja, nebrzdano pa se lahko razdaja samo v nekoristnih izbruhih izpraznjenih obredov - poraženi alžirski vojščaki v konjeniških fantazijah, ženske v tranzičnih plesih v zaprti notranjosti svojih bivališč.

Kako drugače lahko pisateljica učinkoviteje poseže v to onemelost, kot da poskuša ženskam dodeliti njihov glas, iz magme udušenih mrmranj izkopati posamezne ženske zgodbe,

oprijemljive izkušnje? Tako v tretjem delu, kjer se rekonstruirajoči pogled osredotoči na drugo obdobje alžirske preteklosti, čas alžirske osvobodilne vojne, uvede svojevrsten tip zgodovinske pripovedi skozi perspektivo običajno molčečih ženskih prič - niz prvoosebni ženskih izpovedi o njihovih izkušnjah francosko-alžirskega spopada. V tem delu se razgiba in razpre tudi sama struktura pisanja. Namesto zelo pravilnega izmenjavanja enega zgodovinskega in enega avtobiografskega poglavja iz prvih dveh delov, je tu menjavanje "glasov" bolj nepredvidljivo, gibljivo, prekrivajoče se - blizu glasbeni formi Beethovnovne "quasi une fantaisie", omenjene na začetku tega dela, v kateri se improvizirajoče in nenadoma menjavajo tonski načini; kot bi avtorica poskušala ustvariti kompleksnejšo harmonijo med temi (zakopanimi, anonimnimi in bolj določenimi, osebnimi) glasovi, ki izhaja in se izliva v skupinski krik. Tu postane očitnejša sopostavljenost različnih tipov pripovedi, dialogov, opisov sanj, anekdot, spominov na otroštvo, objektivnih popisov dogodkov; ženskim izpovedim sledijo rekonstrukcije na osnovi pričevanj francoskih vojakov, preskoki k dogodkom iz prejšnjega stoletja, vzporednice z njimi in avtoričini komentarji teh zgodb, ki šele naknadno razkrijejo, kako je sama vpletena vanje. Kot poslušalka namreč seda pred sorodnice po materini strani, jih izprašuje in vabi k temu, da ji govorijo o sebi, o tem, kako so doživljale vojno, kar je pravzaprav pisemska transpozicija gradiva, ki ga je nabirala za film *Nouba des femmes du mont Chenoua*. Njihovo ustno pripoved prevaja v zapis, pogovorno arabščino in berberščino v francoski jezik. Delo, ki še zdaleč ni samoumevno, ampak izhaja iz poglobljenega razmisleka o jeziku, o lastni, govorni in pisni jezikovni dediščini.

Ta razmislek je poleg zgodovinskega "izkopavanja" temeljna plast romana (in pisateljskega dela Assie Djebar nasploh) in bistveno sredstvo avtoričine samodefinicije, izgradnje lastne osebnosti. Problem razpetosti med domačim jezikom in še vedno dominirajočim jezikom nekdanjega zavojevalca je eden ključnih problemov tudi danes še dvojezičnih bivših kolonialnih dežel, ki ga njihovi pisci izpostavljajo kot bistveni vzrok omajane identitete. Assia Djebar tako, že kar ideološko nasprotje raziskuje predvsem na čustveni ravni. Francoski jezik, ki ji ga je "dal" oče, je zanjo jezik jasnosti, odprtosti v svet, v javni prostor, odkrivanja novega, jezik razuma. ("Francoščino pišem in govorim zunaj: mojih besed ne naseljuje mesena realnost.") Arabščina pa je jezik zaprtosti, zaokroženosti vase, nespremenljivosti, skrivnosti; in predvsem pogovorna arabščina z ostanki berberščine je govornica čustev, ki se (četudi le z aluzijami) navezuje na telo. Po lastnih besedah je avtorica v prvih delih z uporabo francoščine v iskanju nazornosti (in tudi neposredne angažiranosti) zavrgla lirizem, subjektivni glas, metafore, aluzije, tako značilne za govornico njenega otroštva ter si tako v resnici nadela novo zagrinjalo anonimnosti. Šele v obdobju filmskega ustvarjanja je znova vzpostavila povezavo z zvokom materinega jezika iz otroštva, z ustno zgodovino žensk iz materinega sorodstva, in skozi raziskovanje glasbenega gradiva razvila posluš za zvočne, muzikalične plasti ženskega jezika, mrmranja, šepetanja, vzdihov, spevnosti, besednih iger, vročičnosti ... V *Ljubezni, fantaziji* nadaljuje s poskusom, da bi to atmosfero ženske govornice vnesla v francoski jezik, ga preoblikovala tako, da bi se vanj lahko prelil sicer udušeni ženski glas ter tako razvila neposrednejše izrazno sredstvo, v katerem bi lahko prenesla pripoved

žensk, ki jim tradicionalni islamski svet ne dopušča neposrednega izraza. V njem so predvsem prenašalke izročila, lastna intima pa je zamolčana ali pa zgolj posredno nakazana s konvencionalnimi obrazci (tista, ki uporno "kriči", noče zastreti svojega glasu, je izključena). Avtorica zato svojo pisavo (predvsem v tretjem delu) približa značilnostim ustnega izražanja, njegovim raznolikim intenzitetam, gibljivosti - saj so prav ženske tiste, ki niso trdno in dokončno vezane na en sam govorni teritorij, ampak so zaradi prehajanj iz očetove v možovo družino in morda še družino drugega, tretjega moža na meji med različnimi jeziki



214 - Pravi čas

(arabščino/berberščino/francoščino) in narečji. Ne trudi se torej izkopati samo njihove zgodovine, ampak tudi njihov glas, ki bi lahko izrekal zamolčano, aktivno vlogo žensk v preteklosti in sedanjosti, pa tudi njihovo zasebnost, čustvenost in telesnost.

V tej točki se ta skupinska zgodba in nuja najmočneje navezuje na avtoričino razreševanje osebnega notranjega konflikta, poskusa pomiritve s francoščino, ki jo je dotlej kot prisvojeni, ukradeni jezik v določeni meri puščal nepotešeno, ker v njem ni bila zmožna izrekati besed ljubezni. Tistih, ki jih je ponujala francoska čustvena gostobesednost, ni mogla sprejemati, posrednih načinov, s katerimi arabski jezik izraža željo in užitek, pa v njem ni našla. V nekaterih poglavjih *Ljubezni*, *fantazije* v francoski jezik zato premišljeno prenaša postopke arabske poezije, njeno izrabljanje zvočnih kvalitet jezika, predvsem čutnih učinkov aliteracije (*Sistrum*). Temu pa je vzporeden razmislek o tem, kako se je skozi francoski jezik, izobrazbo osvobajalo njeno telo, pridobivalo gibljivost, usmerjenost navzven, ekspanzivost. Z odkritim in subjektivno zaznamovanim govorjenjem o telesu dejansko (potem ko se je v mladosti izognila zastiranju s haikom) odlaga še drugo zagrinjalo, ki v islamskem okolju zastira žensko telo: zagrinjalo molka, ki prepoveduje neposredno omenjanje telesa, čutnosti.

Tako mu daje bolj razplasteno realnost, novo navzočnost, novo zavedanje; v takšnem zasledovanju svoje ženskosti ga ubeseduje kot telo ženske, zrasle v islamski tradiciji, in se torej kljub uporabi francoščine ne izraža več skozi željo zavojevalca, tujca.

Vse bolj se torej razjasnjuje, čemu je namenjeno pisanje avtobiografije v jeziku tujca, ki se neizogibno "tke kot fikcija", saj jo s prestavljanjem vanj avtor/ica potuje, si jo zamišlja prek ovinka, si jo izmišlja. A ta odmik, distanca, je tukaj nujna in dobrodošla, da lahko pogleda drugače, da lahko razmisli o rečeh, ki so v njenem jeziku sicer zamolčane. Tako kot je avtorici dobrodošel pogled slikarja Fromentina, da ugleda krutost, namenjeno ženskam na obeh straneh spopada, pogled Pauline Rolland, da se sooči s prepadom med žensko-tovorno živaljo in odalisko v svoji deželi, pa celo pogled polkovnika Pélissierja, ki ji s samoočitajočim popisom nečloveškega pomora, kateremu je poveljeval, odpira vpogled v pozabljeno epizodo alžirske zgodovine, ki jo lahko palimpsestno dopolni s svojim prizadetim videnjem. Zaradi tega odmika je bila ne samo rešena, ampak tudi izgnana iz varnosti zaprtega sveta žensk, a le tako lahko z drugačnim pogledom skozi fikcijo na novo zapiše njihovo zgodovino, razkrije njihovo dejansko mesto v njej. Le tako lahko z razpiranjem tujega jezika skonstruira svojo govornico in s tem naporom premisli in določi lastno identiteto. Izselitev, izgon je potemtakem temelj novega vedenja, nove pisave, ki zapolnjuje razpoko, zarezano z očetovim darilom - tujim jezikom, in jo znova navezuje na materino dediščino. Ker se zamolčani, v mnogem boleči spomin lahko prenaša skozi francoščino, se konflikt med jezikoma umirja.

Assia Djebar torej avtobiografijo piše skozi razmislek zgodovine, svoje telo razkriva skozi zgodbe drugih, a s tem drugim ženskam namesto brezimnosti daje telo z glasom in subjektivnim pogledom. Njeini ženski liki niso več fantazmatske prebivalke haremov, kakršne vidijo moški -

Arabci ali Zahodnjaki, ampak ženske iz mesa in krvi, ki lahko same govorijo. Njihove rane se celijo prav skozi govorjenje in avtorica jim v roke poskuša potisniti "kalam", da bi same pisale. Ker jim tako daje možnost, da izpričajo svojo dejansko vlogo v alžirski preteklosti, svoj aktivni prispevek v njej, tudi utemeljuje njihovo legitimno pravico, da zase zahtevajo enakopravno mesto v javnem prostoru. Četudi se roman izteka v črnogledo slutnjo, da pokončne ženske tako kot v zgodovini tudi v sedanjosti v neposredni bližini čakajo novi izbruhi nasilja nad njimi.

Razvijanje ženske govornice, raziskovanje ženske zgodovine, njihovega mesta v družbi, želje, telesa, izpostavljanje nujnosti solidarnega sestrskega dialoga se nadaljuje tudi v naslednjih romanih. V drugem in tretjem delu načrtovanega "romanesknega kvarteta": *Senci Sultanke (Ombre Sultane, 1987)*, kjer na osnovi motiva Šeherezade in njene sestre zarisuje odnos med dvema ženama, poročenima z istim moškim, ki v zati-



ralskem zakonu razvijeta sočutni odnos, poskušata uveljavljati svojo individualnost in avtentičnost lastne želje; in v romanu *Prostrana je ječa* (*Vaste est la prison*, 1995), v katerem avtorica prek zgodb svojih dejanskih prednic gradi namišljeno "množično avtobiografijo", genealogija žensk-ubežnic, nenehno prehajajočih čez različne teritorije, in z njo sega vse do tuareške legendarne junakinje, princese Tin Hinan, prve prenašalke izginule starodavne berberske pisave, ki se je po njej prenašala prek žensk. Pred pričakovanim četrtim delom tega cikla, ki naj bi znova obravnaval zgodovino alžirskega ozemlja ter izbruhe nasilja v imenu vere, je nastal še roman *Daleč od Medine* (*Loin de Médine*, 1991), v katerem se vrača k ženskim likom iz začetkov islamske zgodovine, ki so jih uradni historiografi polagoma popolnoma potisnili v senco, predvsem k ženskam iz Mohamedove družine, ženam in hčeram, ki so bile tudi edine dedinje (Mohamed ni imel moškega potomca, kar je izvor razkola v islamskem svetu), a so jim v sporih za njegovo dediščino odvzeli vse pravice.

V zadnjih delih se Assia Djebar neizogibno sooča s travmatičnim nasiljem, ki je ponovno preplavilo njeno deželo. Take so knjige *Belina Alžirije* (*Le Blanc d'Algérie*, 1996), zapisi o prijateljih, ubitih v atentatih, *Oran, mrtvi jezik* (*Oran, langue morte*, 1997), novele z ženskimi junakinjami sredi tragične sedanjosti Orana, ter deloma tudi *Strasbourgke noči* (*Les Nuits de Strasbourg*, 1997). V njih si vedno znova zastavlja vprašanje, kako pričati o terorju in krutosti, pa vendarle ohraniti odprtost, nedogmatičnost, osebno pozicijo. Za ta njena prizadevanja so ji nemški književniki in založniki leta 2000 podelili Književno nagrado za mir. Assia Djebar danes živi med Parizom in ZDA, kjer predava sodobno francosko književnost.

Lahko bi rekli, da se Assia Djebar giblje po neujemljivem ozemlju, ki se izmika vsaki enoznačnosti, zaprtemu sistemu. In nasprotuje vsakršni dogmatičnosti. Ponovnemu izbruhu

islamske obsedenosti z enotnostjo, monoteizmom; enostranski zgodovinski resnici, saj zgodovino sestavljajo množice raznolikih osebnih zgodb; zahtevam po enokulturnosti ali enojezičnosti, ki so na zgodovinsko tako prepisnem območju, kot je Magreb, popolnoma absurdni. Avtorica se ves čas sklicuje na raznolikost tradicij in jezikov, ki so oblikovali ta prostor libijske-berbersčine, punskega jezika, latinščine, arabščine, turščine in nazadnje francoščine; ter kot svoje literarne prednike še pred arabskimi pesniki navaja Apuleja z *Zlatim oslom* in Svetega Avgušтина. V svojem migrantskem prehanju prek teh teritorijev z obilo fantazije improvizira z njihovimi vsebinami, izmenjuje tonske načine in kakor Beethoven v svojih fantazijah rahlja ustaljene forme ter tako išče prikrito, drugačno in gradi nov smisel, ki se vedno navezuje na realnost.

