

Ann Jørstad Nilsen

Nettenes metamorfose

Fortellingenes forvandlinger

i

Tusen og én natt og Naguib Mahfouz' *Arabiske netter*

Hovedoppgave i allmenn litteraturvitenskap

Seksjon for allmenn litteraturvitenskap

Universitetet i Bergen

Våren 2004

Til mor og far

*Jeg vil takke min veileder Lars Sætre ved Universitetet i Bergen
for givende diskusjoner og gode råd.*

*Takk også til Ferial J. Ghazoul ved The American University in
Cairo og Sabry Hafez ved SOAS i London for å imøtekomme
mine henvendelser med interesse.*

Bergen, mai 2004

Ann Jørstad Nilsen

INNHOLDSFORTEGNELSE

Innledning	1
I ARABISKE ROMANER SOM FIKSJON ELLER REFLEKSJON?	1
II LESEMÅTER, MISLESNINGER OG INTERTEKSTUELLE RELASJONER	2
III KILDEMATERIALE OG SEKUNDÆRLITTERATUR.....	3
Kapittel 1 Forfatteren og hans verden	5
1.1 FORFATTERENS LIV OG LEVNED.....	6
1.2 ET FORSØK PÅ KLASSIFISERING: LESNINGER AV MAHFOUZ	10
1.3 FARAOENES ÆRA: DE HISTORISKE ROMANENE	12
1.4 ET SKJEVT BLIKK PÅ KAIRO: DE REALISTISKE ROMANENE	13
1.5 BLASFEMI , TYVERI OG HASJ: DE MODERNISTISKE ROMANENE	15
1.6 TILBAKE TIL LEIRBÅLET: DE EPISODISKE ROMANENE	18
1.7 KONKLUSJON	22
Kapittel 2 Tekst i bevegelse – Fra middelalder til nåtid	23
2.1 1001 UTGAVER: HISTORIEN(-E) BAK <i>TUSEN OG ÉN NATT</i>	24
2.2 <i>TUSEN OG ÉN NATTS</i> PROLOG.....	28
2.3 SHAHRAYAR: FRA SULTAN TIL SERIEMORDER.....	30
2.4 EVENTYRFORTELLERSKEN SHAHRAZAD.....	32
2.5 <i>TUSEN OG ÉN NATTS</i> EPILOG	35
2.6 <i>TUSEN OG ÉN NATT RELOADED: MAHFOUZ' ARABISKE NETTER</i>	39
2.7 KONKLUSJON	42
Kapittel 3 Orientalisme, sex og forstand	44
3.1 ORIENTALISMEN: DET SEKSUELLE VS DET INTELLEKTUELLE	45
3.2 HAREMSMYTER FØR OG NÅ.....	47
3.3 ALL THIS AND BRAINS TOO!.....	51
3.4 SIDESPRANG, GALSKAP OG SHAHRAZAD.....	54
3.4 KONKLUSJON	58
Kapittel 4 Talende taushet – Kropp som skapende kraft	60
4.1 PERSON ELLER KONSTRUKSJON: LESNINGER AV SHAHRAZAD.....	61
4.2 SHAHRAZAD SOM KONSTRUKTØR AV <i>DET TALTE</i> OG <i>DET VISTE</i>	65
4.3 KVINNER SOM "USYNLIGE" MAKTUTØVERE I ARABISK KONTEKST	68
4.4 DISKURSIV KRAFT: SHAHRAZAD SOM <i>THE PUPPET-MISTRESS</i>	70
4.5 FORTELLINGENES INVASJON	76
4.6 SHAHRAYAR I SKYGGEN AV SEG SELV	81
4.7 KONKLUSJON	87
Konklusjon	90
Bibliografi	98

Innledning

[...] jeg [tenker] på den danske anmelders ord om, at "den læser, der hos en Nobelprismodtager fra den 3. Verden forventer et eksotisk og mytepræget litterært univers, vil hos denne forfatter blive skuffet – eller måske glædeligt overrasket. For her er ingen komplicerede litterære strukturer eller mytedannelser." [...] Hvorfor er det ingen der får øje på de komplicerede strukturer som den virkelighed, romanen skildrer, indeholder, hvorfor gjør de ikke indtryk?¹

[...] hva er det vi egentlig ønsker oss her i Vesten – en virkelig fremmedartet Østens litteratur, som krever innsats for å bli forstått? Eller rett og slett bøker om eksotiske emner, men skrevet i en trygg og gjenkjennlig form?²

I Arabiske romaner som fiksjon eller refleksjon?

Arabisk skjønnlitteratur er for de fleste i den vestlige verden en fremmedartet skjønnlitteratur, som skrives i og står i referanse til en annen kontekst enn vår vestlige historie, kultur og litteratur. Denne oppgavens hovedproblemstilling vil således være: Hvordan kan vi lese og forstå arabisk litteratur?

Noen synes kanskje det er mest tiltalende å lese arabisk skjønnlitteratur i forhold til dens *emner*, som historier fra en eksotisk verden der kameler selges i stedet for biler og vestlige diskoteker er skiftet ut med moskeér. Andre vil mene at det er forfatterenes politiske *budskap* som preger moderne arabisk skjønnlitteratur, og at skjønnlitterære romaner bare er et nødvendig skalkeskjul i regimer der ytringsfriheten står svakt og sensuren sterkt. Atter andre vil kanskje si at den sosiopolitiske konteksten er fiksjonen uvedkommende. Man bør lese skjønnlitteratur som *fiksjon*, og verken som historiske nedtegnelser eller biografiske dokumenter.

Denne oppgaven er et forsøk på integrere tanken om fremmedartet litteratur som fiksjon og som del av arabisk litterær kontekst. Den skal handle om lese måter og tilnærminger til den

¹ Peter Q. Rannes om den danske mottagelsen av Mahfouz' *Midaqqsmuget*. Se *Vinduet*, 2002, nr.1/2, s. 22.

² Christopher Hals Gylseths anmeldelse av vietnamesiske Duong Thu Huongs *De blindes paradys*. Se *Dagbladet*, 05.05 2002.

arabiske eventyrsamlingen *Tusen og én natt* og til den egyptiske forfatteren Naguib Mahfouz' roman *Arabiske netter* (1996), samt intertekstuelle forbindelser disse verkene imellom og konvensjoner som kan styre våre forventninger til litteratur. Gjennom denne oppgaven vil jeg komme inn på et mangfold av fenomener relatert til ovennevnte, og som en rød tråd vil Shahrazad og hennes rolle i ulike kontekster diskuteres.

II Lesemåter, mislesninger og intertekstuelle relasjoner

Hvilke utfordringer kan man som vestlig leser møte når man vil undersøke fiksjonelle og estetiserende elementer i arabisk skjønnlitteratur, og samtidig se disse i relasjon til den arabiske litterære konteksten? Består det fiksjonelle i Mahfouz' *Arabiske netter* av det samme jeg som vestlig leser forbinder med fiksjon? Er min oppfatning av *Tusen og én natt* preget av vestlige konvensjoner, slik at intertekstuelle forbindelser mellom dette verket og Mahfouz' roman kan være vanskelig å se? Og hvem er egentlig Shahrazad?

Gjennom denne oppgaven vil jeg forsøke å besvare ovennevnte spørsmål og flere til. Jeg vil begynne med å gi et innblikk i arabisk skjønnlitteratur og litteraturkritikk, der Mahfouz' ulike romaner ifra 1939 opp til 1980-tallet vil tjene som eksempler på utviklingen av den arabiske moderne roman i nyere tid. Mottagelsen av Mahfouz' romaner vil også tilkjenne forskjellige refleksjoner om arabisk skjønnlitteratur, dens egenart og hensikt.

Kapittel 2 vil gi en presentasjon av *Tusen og én natt*, og som vi skal se, er kanskje ikke dette verket like kjent for alle som man ofte ønsker å tro. I samme kapittel vil jeg også vise hvilken overordnet intertekstuell forbindelse det er mellom Mahfouz' roman og *Tusen og én natt* når det gjelder plot og oppbygning, og hvordan Mahfouz gjenskriver disse elementene i *Arabiske netter*.

I kapittel 3 vil jeg se nærmere på Shahrazads rolle i *Tusen og én natt*, og hvordan mislesninger av henne i vestlig sammenheng kan ha ledet oss til å underminere hennes funksjon *Tusen og én natt*. Hvorvidt vi anser Shahrazad i *Tusen og én natt* som en sexy forførerinne eller listig heltinne, kan legge betingelsene for hvilken person – hvilken Shahrazad – man mener Mahfouz gjenskriver i *Arabiske netter*, og hvilken rolle hun kan sies å spille i Mahfouz' roman.

I det siste kapitlet, kapittel 4, vil jeg forsøke en lesning av *Arabiske netter* der forståelsen av Shahrazad som konstruktør av en litterær verden vil være essensiell. Med utgangspunkt i Shahrazad i *Tusen og én natt* og hennes innvirkning på *Tusen og én natts* diskurs, vil jeg se om Mahfouz' Shahrazad også kan sies å utøve en type diskursiv kraft – om også hun kan innvirke på presentasjon av blant annet hendelser og personer i *Arabiske netter* – selv om hun i Mahfouz' roman ikke lenger har *fortelle*-stemme.

III Kildemateriale og sekundærlitteratur

Det finnes flere utgaver og oversettelser av *Alf Layla wa Layla*, altså *Tusen og én natt*. Jeg vil i denne oppgaven bruke Husain Haddawys *The Arabian Nights* (1995) og en norsk utgave av *Tusen og én natt* (1988-1989) basert på Waldemar Brøggers oversettelse fra 1950. Begrunnelsen for kildevalget er at de to oversettelsene har ulike arabiske manuskripter som kilder. Haddawys utgave kan sies å gi en nyere "arabisk" *Tusen og én natt*, mens Brøggers oversettelse føyer seg inn i en "tradisjon" der vestlige konvensjoner har hatt innflytelse på verkets utforming og innhold. Når det gjelder Mahfouz har jeg holdt meg til den norske oversettelsen av *Layali alf Lela* (1982), altså *Arabiske netter*. Som støtte har jeg brukt en engelsk oversettelse, *Arabian Nights and Days* (1995), samt originalutgaven på arabisk.

Sekundærlitteratur om *Tusen og én natt* er mangfoldig, og om Mahfouz er det skrevet en god del om både ham og romanene hans, selv om det er begrenset med sekundærlitteratur på engelsk om Mahfouz' seneste bøker, som *Arabiske netter*. På forespørsel har Sabry Hafez ved SOAS i London, som selv har skrevet en artikkel på arabisk om *Arabiske netters* Shahrazad, opplyst meg om at det for tiden ikke foreligger noen undersøkelser om Mahfouz' Shahrazad på engelsk, og meget få på arabisk.³

Når det gjelder enkelte arabiske ord og navn, kan man møte forskjellige stavemåter gjennom denne oppgaven. Dette henger blant annet sammen med at noen arabiske bokstaver enten betegnes med konvensjonelle diakritiske tegn i en oversettelse, eller at arabiske ord oversettes til en mer vestlig lydende – her engelsk eller norsk – variant. Jeg har utelatt disse ulike tegnsystemene i min egen tekst, samt valgt å bruke den stavemåten av navn som brukes i *Arabiske netter*. I sitater og referanser kan likevel tegnsetting eller varianter av stavemåter forekomme, ved at *Shahrazad* også skrives som *Shahrazâd* eller *Scheherazade*, *Naguib Mahfouz* som *Najib Mahfuz*, og *Shahrayar* som *Shahriyar* eller *Shâriyâr*.

Gjennom oppgaven vil en eklektisk holdning til lesemåter, narratologi og ulike teorier og begreper fra forskjellige teoretiske perspektiver, vise seg. Dette må ses i sammenheng med at en arabisk skjønnlitteratur synes å ikke kunne forstås kun ut fra én vestlig teoretisk tilnærming eller ståsted.

³ Se Sabry Hafez, "Jadaliyat al-binya al-sardiyya al-murakkaba fi layali Shahrazad wa Najib Mahfuz." Fra *Fusul XIII:2*, 1994, side 20-70. Det har desverre p.t. ikke vært mulig å få tak i denne artikkelen for oversettelse.

Kapittel 1 Forfatteren og hans verden

I dette kapitlet vil jeg gi en kort presentasjon av Naguib Mahfouz' biografi før jeg går over til romanene og mottakelsen av dem i den arabiske verden. Siden Mahfouz er en nestor i moderne arabisk skjønnlitteratur, kan romanene i hans forfatterskap tidvis ses som *eksempler* på den moderne arabiske romans utvikling.⁴ Resepsjonshistorien er interessant fordi den sier noe om de motstridende måtene Mahfouz er blitt lest og forstått på, samtidig som kritikken gjenspeiler tendenser i arabisk litteraturkritikk generelt.

Mahfouz' romaner har blitt ansett som blasfemiske, som historiske dokumenter og som politiske manifeste, for å nevne noen lese måter. I bunnen av disse forståelsesmåtene ligger ulike oppfatninger om hva arabisk skjønnlitteratur er, og av hvilken funksjon den skal ha. Skal skjønnlitteraturen ansees som del av dens kulturelle, litterære, politiske og historiske kontekst, eller som personlig og autonom?

Andre igjen hevder at arabisk litteraturkritikk må *avkoloniseres*, siden rådende litteraturkritikk er basert på en vestlig litteratur som ikke uten videre kan overføres til arabisk skjønnlitteratur.⁵ Som en mellomposisjon oppfordrer andre kritikere til en *fusjon* av vestlige og arabiske lese måter: En retning som tar sikte på å ivareta det spesifikke arabiske ved skjønnlitteraturen, samtidig som man ikke forviser romaners litterære virkemidler til det ytterste mørke.⁶ Gjennom dette kapitlet vil forskjellige orienteringer om skjønnlitteraturen og litteraturkritikkens vesen vise seg ved ulike lesninger av Mahfouz' romaner.

⁴ Man regner egypteren Muhammad Husayn Haykals roman *Zaynab* (1914) som den første *moderne* arabiske roman. Se bl.a. Somekh, *The Changing Rhythm*: "[...] *Zaynab* is the first novel to portray realistic settings and characters; to possess a reasonably coherent plot, motivation and causation" (1973:1-2).

⁵ I likhet med den moderne arabiske roman, som kan sies å være en etterkommer av den europeiske roman, har også *kritikken* av romanen først funnet sin form etter europeisk mønster. Tanken om avkolonisering av kritikken må sees i lys av dette. Se El-Enany i forordet til Mahfouz' roman *Respected Sir* (1998:10).

⁶ Bl.a. har Gayatri Spivak hevdet at å overse vestlig litteraturteori vil være historisk amnesi. Se Mehrez 1994:82.

1.1 Forfatterens liv og levned

Jeg vil først gi en kort introduksjon til forfatteren. Mangt og meget er skrevet om Mahfouz' litterære karriere, men privatlivet sitt har han forsøkt holdt skjult fra media.⁷ Hovedsakelig er det lille man vet basert på intervjuer med Mahfouz og semibiografiske lesninger av romanene hans (Milson 1998:21).

Enkelte intervjuere beskriver Mahfouz som en innadvendt person, reservert overfor pressen (Somekh 1973:35). I *Najib Mahfuz. The Novelist-Philosopher of Cairo* (1998) siterer Menahem Milson blant annet Sabry Hafez, som var redaktør for en samling intervjuer med Mahfouz. Ifølge Milson uttalte Hafez følgende om forfatteren: "In most of the interviews with [Mahfouz], he speaks like a cunning diplomat, hinting rather than speaking frankly and resorting to silence when confronted with questions to which he does not want to give a final answer" (Milson 1998:2).⁸

Mahfouz har også uttalt seg motstridende eller uriktig i intervjusammenheng. Milson refererer til et intervju gjort av Jadhbiyya Sadiqi i 1957, der Sadiqi spurte den da 46 år gamle Mahfouz hvorfor han aldri hadde giftet seg. Mahfouz svarte: "Marriage [...] requires flexibility and compromise on both sides; I have been a bachelor and I refuse to change my habits" (Milson 1998:23).⁹ Intervjuet resulterte i en artikkel kalt "Najib Mafuz Explains Why He Has Not Married," men Mahfouz hadde da allerede vært gift i tre år. Som Milson påpeker, løy ikke Mahfouz – teknisk sett – men han førte unektelig både intervjuer og lesere på villspor (*ibid.*).

⁷ For biografiske opplysninger om Mahfouz, se bl.a. Sasson Somekh, *The Changing Rythm: A Study of Najib Mahfûz' Novels* (1973:35-59); Rasheed El-Enany, *Naguib Mahfouz. The Pursuit of Meaning* (1993:1-34); Menahem Milson, *Najib Mahfuz. The Novelist-Philosopher of Cairo* (1998:17-55); M.M. Badawi, *A Short History of Modern Arabic Literature* (1993:137-149).

⁸ Sitatet er opprinnelig fra *Atahaddath ilaykum* (Beirut 1977, s. 75). Se Milson, 1998:22.

⁹ Sitatet er opprinnelig fra *Sabah al-Khayr* (Kairo 1957, 31. oktober, s. 35). Se Milson, 1998:23.

De mange løse trådene som omgir opplysningene om Mahfouz' privatliv har derfor ledet enkelte kritikere til å lese romanene hans som selvbiografiske. Blant annet hevder Rasheed El-Enany i *Naguib Mahfouz. The Pursuit of Meaning* (1993) at forfatterens reaksjon på sin religiøse oppvekst kan forklares hvis man leser Mahfouz' *Kairotrilogien*:

Religion was another important value in Mahfouz's family, whereas culture was absent: "You would not have thought," he tells an interviewer, "that an artist would emerge from that family." Mahfouz painfully fails to elaborate on what he calls "the purely religious climate at home" during his childhood. On what it was like and what his response to it was he leaves us totally in the dark. To answer these questions we have to go to Kamâl in *The Trilogy* whose gradual disenchantment with religion is described at length. (El-Enany 1993:7-8).

Det man vet – uten å måtte lete etter semibiografiske fakta i Mahfouz' skjønnlitterære bøker – er at Naguib Mahfouz ble født 11. desember 1911 i en av Kairos eldre bydeler, al-Jamaliyya.¹⁰ Han vokste opp i al-Abbasiyya – et moderne strøk nordøst for Kairo – som yngste barn i en søskenflokk på seks. Familien hans var en tradisjonell, muslimsk middelklassefamilie, og Mahfouz hadde etter det man vet en trygg og ukomplisert oppvekst i hjemmet. På utsiden derimot – i Egypts gater – kokte det. Nasjonalistiske egyptere under ledelse av Saad Zaghlul forlangte uavhengighet fra det britiske herredømmet, og i 1919 brøt det ut omfattende demonstrasjoner som en reaksjon på britenes deportasjon av Zaghlul. Opprøret gjorde et enormt inntrykk på den unge Mahfouz, og hendelsen er blant annet skildret i *Kairotrilogien* (Milson 1998:18).

Mahfouz ble tidlig interessert i bøker og leste begjærlig både klassisk arabisk litteratur og arabiske oversettelser av vestlige klassikere. I ung alder var han svak for detektivfortellinger – billige utgaver oversatt fra engelsk eller fransk – og prøvde sågar å skrive om disse historiene. I den forbindelse refererer Milson til et intervju som Fuad Dawarra hadde med Mahfouz, der forfatteren selv forteller om barndommens "plagiat":

¹⁰ Naguib Mahfouz' fulle navn er Naguib Mahfouz Abd Al-Aziz. Se Milson 1998:25, og Somekh 1973:36.

"The truth is that the desire to write was there from a very early age, even before its motive became clear. During the period that I was addicted to detective stories, I would copy some of them in a special notebook and write my name on them." The interviewer asks, "Do you mean that you would copy, for instance, a story by Sinclair and write on it 'Copied by Najib Mahfuz...?' " Mahfuz answers, "I wish it were 'Copied by...,' because this would have indicated a degree of honesty. But I actually wrote, 'Composed by Najib Mahfuz.'" (Milson 1998:35).¹¹

Mellom 1930-1934 studerte Mahfouz filosofi ved *King Fu'ad I*-universitetet i Kairo, men han ble aldri ferdig med sin masteroppgave (El-Enany 1993:16). Han begynte å publisere artikler¹² – hovedsakelig om filosofi og psykologi – og kom med sin romandebut *Abath al-Aqdar* i 1939. Interessen hans for filosofi og psykologi har likevel aldri forlatt ham, og begge deler spiller en stor rolle i bøkene hans.

Ved siden av sin forfatterkarriere arbeidet Mahfouz som offentlig tjenestemann fra 1934 til han pensjonerte seg i 1971, en jobb som ga Mahfouz en uuttømmelig kilde til inspirasjon (El-Enany 1993:29). Han har også sittet i styret for ulike filmkommisjoner (*ibid.*). Siden 1971 har han hatt en ukentlig spalte i den egyptiske avisen *al-Ahram*.

Mahfouz er for den jevne egypter – og araber – kanskje like kjent gjennom filmatiseringene av bøkene hans som via bøkene, samt gjennom mottagelsen av Nobels litteraturpris i 1988. Men også hans politiske standpunkter og mer kontroversielle bøker – som *Awlad Haratina* fra 1967 (*Children of Gebelawi*) – har bidratt til forfatterens berømmelse og beryktelse langt utenfor landegrensene.¹³ Mahfouz' positive holdning til president Anwar Sadats fredsavtale med Israel i 1977 for eksempel, falt mange lesere og kritikere tungt for brystet.

¹¹ Sitatet er opprinnelig fra Fuad Dawarra, *Najib Mafuz min al-qawmiyya ila alamiyya* (Kairo 1989:220). Se Milson 1998:35.

¹² Artikkelen ble hovedsakelig publisert i tidsskriftet *al-Majalla al-Jadida*. Se Badawi 1993:136, og Moosa 1995:225.

¹³ Alle arabiske titler og utgivelsesår som benyttes i det følgende er fra El-Enany (1993:52-53) hvis ikke annet er nevnt. Der norsk oversettelse finnes vil norsk tittel brukes, ellers vil engelske titler brukes i tillegg til de originale arabiske. Hvis ikke romanene er oversatt til engelsk eller norsk, vil kun arabisk tittel brukes.

Fauzi M. Najjar skriver i sin artikkel "Islamic Fundamentalism and the Intellectuals: The Case of Naguib Mahfouz," om sanksjonene Mahfouz ble møtt med etter forfatterens støtte til Sadat:

[Mahfouz'] was widely condemned by Islamists, nationalists and intellectuals. He was blacklisted by the Arab League, his works were banned by most Arab states, and his membership in the Union of Arab Writers and Intellectuals was cancelled. Even his winning of the Nobel Prize was attributed to his endorsement of the normalization of relations with the Jewish state. (Najjar 1998:3).¹⁴

Ikke bare Mahfouz' politiske synspunkter har vakt vrede. Najjar påpeker i sin artikkel at også Mahfouz' skildringer av sex og prostitusjon i romanene sine har hisset på seg mang en islamist og konservative grupperinger.¹⁵ Kritikken går – ifølge Najjar – hovedsakelig ut på at Mahfouz glorifiserer prostitusjon og opphøyer sex til en del av livet, og ikke noe som hører religionen til.¹⁶ Najjar på sin side anklager islamistene og de konservative for å avkle Mahfouz' romaner enhver fiksjonell karakter, og bare å lese Mahfouz som anti-islamisk og pro-vestlig (*ibid.*).

I oktober 1994 ble Mahfouz angrepet av en islamsk ekstremist og fikk et alvorlig knivstikk i halsen. Heldige sammentreff gjorde at han reddet livet, men desverre skadet angrepet blant annet den høyre armen og dermed forfatterens evne til å skrive.¹⁷ I *Naguib Mahfouz at Sidi Gaber* (2001) skriver Mohamed Salmawy at Mahfouz var et ideelt mål for fundamentalister: "A figure of world renown, his assassination would not go unpassed" (1). Både Salmawy og Najjar understreker at det var Mahfouz som *symbol* som ble angrepet, og Najjar refererer i sin artikkel til Ahmad Abd al-Muti Hajiz:

¹⁴ Se Najjar (1998), *British Journal of Middle Eastern Studies*, mai 1998, ss. 9-28, og El-Enany 1993:136.

¹⁵ Mahfouz' kanskje mest famøse skildringer av prostitusjon er av horen Noor i *al-Liss wal-Kilab* fra 1961 (*The Thief and the Dogs*) og Hamida i *Zuqaq al-Midaqq* fra 1947 (*Midaqq-smuget*, 1989).

¹⁶ Najjar siterer Sayyid Ahmad Faraj, som hevder at: "Sex, according to [Mahfouz], is essential to life, and not to the preservation of the human race, as ordained by religion." (Najjar, s.4). Sitat opprinnelig fra Faraj, *Adab Najib Mahfuz wa Ishkaliyyat al-Sira bayna al-Islam wa al-Tagrib* (Mansoura: Dar al-Waf-a, 1990:289).

¹⁷ Etter angrepet i har Mahfouz skrevet sin spalte i avisen *al-Ahram* i samarbeid med Mohamed Salmawy, en ledende skuespillforfatter og journalist. Samarbeidet resulterte i boken *Naguib Mahfouz at Sidi Gaber* (2002).

In an article entitled '*Najib Mahfuz Bayna al-Mutatarrifin wa al-Mu'tadilin*' (*Naguib Mahfouz between the Extremists and the Moderates*), published in *al-Ahram* on 2 November 1994, Ahmad Abd al-Muti Hijazi, a leading intellectual and poet, affirmed that the 'murderers' were not after Mahfouz the novelist, nor his novel *Awlad Haratina*, which very few people had read: They were after Naguib Mahfouz, the man of opinion, enlightenment, and international renown, who has glorified reason, defended democracy, and affirmed his faith in progress. He [Hijazi] said that 'because of his frankness, courage and daring in the defense of freedom, Mahfouz represents a threat to the proponents of political Islam, and to those who, by intimidation and obfuscation, incite people [to violence].' (Najjar 1998:2).

Tilbøyeligheten til å lese Mahfouz' romaner som moralsk eller politisk forargelige, eller Mahfouz som symbol, henger delvis sammen med ideén om at skjønnlitteratur reflekterer virkeligheten. Som Najjar påpeker, er dette en holdning som viser at kritikerne ser skjønnlitteratur som ikke-fiksjonell, og man kritiserer romanene for deres eventuelle sosiopolitiske budskap, snarere enn deres litterære kvaliteter. Politiseringen av skjønnlitteratur står ofte i opposisjon til oppfattelsen av romaner som estetisk fiksjon. Når vi nå skal gå over til forfatterskapet, vil lesninger og mottakelsen av Mahfouz' romaner reflektere disse holdningene.

1.2 Et forsøk på klassifisering: Lesninger av Mahfouz

Det har vært en tendens til å kategorisere Mahfouz' forfatterskap i fire kronologiske perioder, siden forfatteren har brutt markant med form og tematikk flere ganger i løpet av sin litterære karriere. Ifølge den kronologiske modellen betegner man de tidligste romanene hans som historiske-romantiske (1939-1944), de etterfølges av en periode med realistiske-naturalistiske romaner (1945-1952), deretter modernistiske-eksperimentelle bøker (1959-1977) og fra slutten av syttitallet og utover en periode beskrevet som episodisk-tradisjonell.¹⁸

I det følgende vil jeg presentere Mahfouz' forfatterskap med *utgangspunkt* i en kronologisk

¹⁸ Se El-Enany for en oversikt over den kronologiske modellen (1993:xi).

inndeling, men jeg gjør oppmerksom på at inndelingen er en *kunstig* klassifisering hovedsakelig basert på tidsrekkefølge. Blant annet er det modernistiske elementer i de realistiske-naturalistiske romanene, og bøker fra den modernistiske-eksperimentelle perioden kan like godt sies å være episodiske i sin struktur (El-Enany 1993:xxi).

Et eksempel er romanen *Zuqaq al-Midaqq* fra 1947 (*Midaqq-smuget*) som kan sies å være realistisk-naturalistisk siden den faller inn under en tidsbestemt epoke, men også fordi den skildrer samtidens Egypt.¹⁹ I M.M. Badawis *A Short History of Modern Arabic Literature* (1993), omtaler Badawi romanen som en historie om moderniseringens konsekvenser for de svake i samfunnet: "The main plot shows the tragic impact the outside world has upon this community, as well as the destructive effect the presence of the British occupying army has upon Egypt during the war" (Badawi 1993:138). Men selv om *Midaqq-smuget* har et sosiopolitisk tema slik Badawi hevder, er den, som El-Enany viser, samtidig preget av moderne-eksperimentelle teknikker og polyfonisk struktur:

Midaq Alley is a novel with many protagonists, all enjoying the almost equal attention of their creator with the exception of the heroine, Hamida, who is perhaps somewhat more central to the book than the rest. The book is episodic in structure lacking a central plot and held together mainly through the unities of place and theme. (El-Enany 1993:54)

Sasson Somekh påpeker i *The Changing Rythm* (1973) at også personene i *Midaqq-smuget* har en kompleksitet som strekker seg langt ut over naturalistenes personskildringer: "[...] who regard their characters as specimens and their plots as cold studies, or even "case studies" to illustrate their so-called scientific theories" (Somekh 1973:68). Som vi ser av dette lille eksempelet, er grupperingen av romanene til Mahfouz ofte basert på kritikerens holdning til skjønnlitteratur: Hvis man overhodet skal kategorisere, skal man da finne en fellesnevner ut fra tidsbestemte epoker eller fra et spesielt budskap eller tema, eller skal man

¹⁹ Med andre ord er problemet delvis at en snakker om de ulike fasene som både *stilbetegnelse*, dvs. i forhold til form, og som *idéhistorisk* betegnelse, dvs. i forhold til budskap.

anse romanenes stil eller litterære uttrykk som norm?

Disse spørsmålene gjenspeiler også kritikerenes holdning til litteratur. Er fiksjon egentlig *refleksjon* av virkeligheten eller av forfatterens indre liv? Eller skal litteraturen anses som autonom, som en sluttet enhet som ikke peker ut over seg selv? I gjennomgangen av Mahfouz' romaner vil tendenser til å politisere litteratur, til å forfekte form og autonomi og en mellomposisjon komme fram.

1.3 Faraoenes æra: De historiske romanene

Til de historiske-romantiske romanene regnes Mahfouz' debutbok *Abath al-Aqdar* fra 1939 og de to påfølgende bøkene *Radubis og Kifah Tiba* fra henholdsvis 1943 og 1944. Alle har handlingen lagt til faraoenes Egypt, og kan sies å være et forsøk fra Mahfouz på å trekke linjer mellom Egypts historie og samtidens sosiopolitiske arena (Badawi 1993:136).

I utgangspunktet var de tre romanene ment som en del av en serie Mahfouz hadde planlagt om oldtidens Egypt, inspirert blant annet av Sir Walter Scotts bøker.²⁰ Flere av Mahfouz' samtidige skrev òg historiske-romantiske romaner med nasjonalistisk islett, og Mahfouz utmerker seg ikke videre i dette selskapet. Somekh hevder at de historiske-romantiske romanene har svak litterær kvalitet, og ut fra hans bedømmelse vil man neppe tro at romanene er skrevet av en fremtidig Nobelpris-vinner:

Admittedly, one would not demand virtuosity or artistic perfection from a beginner. Nevertheless in the case of a great number of artists, their early works impressed their readers as "an event" from the outset, or at least foreshadowed a fresh literary style and "vision". Mahfuz's first novels do not strike us as such. (Somekh 1973:60)

²⁰ Se Samira Mehrez, *Egyptian Writers Between History and Fiction*, (1994:83). Se også El-Enany 1993:11.

El-Enany er heller ikke nådig i sin dom over Mahfouz' første forsøk som forfatter. Ifølge ham er personene i romanene ensidig fremstilt som enten onde eller gode, beskrivelser av omgivelser er stiliserte og ufunksjonelle, og språket lider under en gammeldags, svulstig og sentimental stil (El-Enany 1993:40-41).

Heldigvis – tør en nesten si – bestemte Mahfouz seg for å gi opp prosjektet med historiske romaner etter utgivelsen av *Kifah Tiba*: "To me history had lost its charm. There was a time when I wanted to write more historical novels, but I could not."²¹ Etter denne avgjørelsen begynte Mahfouz å skrive romaner som har blitt kategorisert som realistiske-naturalistiske romaner.²²

1.4 Et skjevt blikk på Kairo: De realistiske romanene

I 1945 kom Mahfouz med romanen som regnes som hans første såkalte realistiske-naturalistiske bok, *Khan al-Khalili*. Denne ble fulgt av syv andre bøker der et mikrokosmos av samtidens Egypt fram til 1952-revolusjonen skildres. Med utgangspunkt i Kairos utallige smitt og smau forteller Mahfouz om arbeider- og middelklassens kår og menneskenes tilværelse mellom tradisjon og modernitet:

Throughout this phase of his writing, which culminated in the publication of *The Trilogy* in 1956-7, Mahfouz appeared to have (amidst the immense diversity of character, situation and idea that are the hallmark of these works) one particular theme which ran through all of them, sometimes obviously, sometimes not so obviously, but always there. By this I mean the conflict between old and new, or past or present: in other words the conflict of two value systems; one wallowing in the security of old-age tradition, and the other attracted to Western modernity [...]. (El-Enany:1993:47).

Denne fasen fikk sitt høydepunkt med *al-Thulathiyya* fra 1956-1957 (*Kairotrilogien*), tre

²¹ Sitatet er fra Matti Moosa, "Naguib Mahfouz: Life in the Alley of Arab History," *The Georgia Review* (april 1995). Artikkelen er et utdrag fra Moosas bok *The Early Novels of Naguib Mahfouz* (Florida: University Press of Florida, 1994:226).

²² Dog brukte Mahfouz faraoisk *setting* igjen i romanen *al-Aish fi al-Haqiqa* fra 1985 (*Akhenaton. Dweller in the Truth*), førti år etter hans såkalte historiske-romantiske fase. Se også El-Enany 1993:xi og 42-45.

bind om middelklassefamilien Abd al-Jawwad.²³ Ifølge Badawi er *Kairotrilogien* et speilbilde på det moderne Egypts utvikling:

The tragedies, the suffering, the conflicts of the men and women who people these novels reflect the larger social, political, and intellectual changes in one significant part of the modern Arab world. The struggle of the younger generation to attain their domestic freedom, to shape their own lives, mirrors the nation's struggle to achieve political independence and to free itself from the shackles of outworn and debilitating, almost medieval conventions in a gigantic endeavor to become part of the modern world. (Badawi 1993:142).

Badawis lesning av *Kairotrilogien* viser en forståelse av verkene som nærmest historiske dokumenter, som historieskrivning fordekt i skjønnlitterært språk og form.²⁴ Nå er det ikke uriktig at trilogien til en viss grad gjenspeiler virkeligheten, et faktum som kan sies å gjelde alle de realistiske-naturalistiske romanene. Samtlige bøker fra denne fasen skildrer det egyptiske samfunnet og dets beboere tett opp mot virkeligheten: Mahfouz bruker faktiske årstall og hendelser som kulisser, fortellerstemmen er holdt i et relativt nøytralt språk og eventuelle "magisk-realistiske" elementer er utelatt. Autentisiteten i fremstillingen av samtidens Egypt understrekes også av forfatterens tittelvalg på romanene: *Bayn al-Qasrayn*, *Qasr al-Shawq* og *al-Sukkariyya* er alle navn på faktiske steder i Kairos eldre bydeler (Badawi 1993:139).²⁵

Badawi konkluderer med at *Kairotrilogien* er et unikt monument i den moderne arabiske romans historie: "Nothing quite like it or on a similar scale had been attempted before. The work [...] offering a panorama of Egyptian society, keenly sensitive to the passage of time, and recording the minutest changes in social and political life [...]" (Badawi 1993:141). Man kan vanskelig være uenig med Badawi i at *Kairotrilogien* er et enestående verk, men skal

²³ Siste bind i *al-Thulathiyya* ble utgitt i 1957, men romanen var ferdig i 1952. På norsk har *Kairotrilogien* kommet ut under titlene *Mellom to slott* (*Bayn al-Qasr*), *Begjærets palass* (*Qasr al-Shawq*) og *Sukkerhuset* (*al-Sukkariyya*), alle på Pax Forlag, 1994.

²⁴ Realistisk litteratur – hvis man ser bort fra den som litteraturhistorisk periode i Vesten – kan defineres som: "[...] litteratur som søker å fremstille eller representere en ytre virkelighet [...] den kan karakteriseres ut fra stikkordene innhold, språk og struktur." Se *Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999:209).

²⁵ Andre titler er for eksempel *al-Qahira al-Jadidia* fra 1946, som kan oversettes som *Det nye Kairo*, og *Khan al-Khalili* fra 1945, der Khan al-Khalili er navnet på Kairos mest kjente bazar.

dens litterære kvalitet vurderes etter graden av sannferdighet i forhold til virkeligheten? Kan man uten videre si at realistisk litteratur gir et sant bilde av virkeligheten?

Sasson Somekh har en annen oppfatning enn Badawi, og mener trilogien *ikke* kan leses som et helhetlig, sannferdig bilde av Egypt. Derimot er det Mahfouz' *subjektive* opplevelse av Egypt og hans særegne forfatterholdning som uttrykkes. Riktignok – sier Somekh – er det ofte en bedrøvelig og tidvis dyster stemning i de realistiske romanene, men dette er mer et karakteristisk trekk ved forfatterpersonen Mahfouz enn et generelt trekk ved Egypts tilstand (Somekh 1973:65). Somekh viser til forfatteren Abd al-Rahman al-Sharqawi – en samtidig av Mahfouz – som beskriver det samme samfunnet, men med utpreget mer optimisme:

Abd al-Rahman al-Sharqawi [...] in his novel *al-Ard* (1953) describes the no less impoverished Egyptian countryside with much lightness and *joie de vivre*, though he is by no means less socially conscious than Mahfuz. (Somekh 1973:66)

Somekh understreker at *Kairotrilogien* først og fremst er litterær fiksjon, og ikke en sosiologisk eller historisk studie, ei heller sosiopolitisk kritikk i skjønnlitterær forkledning: "Mahfuz's Trilogy, is, above all, a *novel* and a very enjoyable one at that" (Somekh 1973:107).

1.5 Blasfemi , tyveri og hasj: De modernistiske romanene

Kairotrilogien befestet uansett Mahfouz' ry som Egypts ledende forfatter, og kanskje nettopp derfor var leseren inne for et sjokk når Mahfouz' neste roman kom. *Awlad Haratina*, som ble publisert i 1959 (*Children of Gebelawi*), brøt fundamentalt med de tidligere bøkene til Mahfouz.²⁶ I denne romanen er den realistiske fortellestilen og de kjente gatene og

²⁶ *Awlad Haratina* gikk som føljetong i *al-Ahram* i 1959 og ble utgitt i bokform i 1967 (Beirut: Dar al-Adab, 1967). Se bl.a. Somekh for mottagelsen av romanen (1973:56), og Hamdi Sakkut, "Naguib Mahfouz and the Sufi Way," fra *The View from Within*, red. Ferial J. Ghazoul og Barabara Harlow, for en lesning av det religiøse aspektet i *Awlad Haratina* (1994:91-98).

hendelsene fra Kairo forlatt, og i stedet møter man en allegorisk roman med religiøse allusjoner. Romanen møtte sterke reaksjoner fra enkelte konservative miljøer, og Mahfouz ble anklaget for å være en frafallen.

I artikkelen "The Novelist and the Sheik," siterer Mary Anne Weaver egypteren Shayk Omar Abdel-Rahman som ser Mahfouz' *Awlad Haratina* som en forløper til Salman Rushdies famøse bok *Sataniske Vers* (1989).²⁷ Abdel-Rahman mer enn antyder at Rushdie aldri ville våget å utgi sin roman hvis Mahfouz hadde fått straff for *Awlad Haratina*: "If this sentence [dvs. fatwaen mot Rushdie] had been passed on Naguib Mahfouz when he wrote *Children of Gebelawi*, Salman Rushdie would have realized that he had to stay within certain bounds."

Etter *Awlad Haratina* fulgte flere bøker der Mahfouz eksperimenterte med ulike fortelleknikker. Romanene fra denne fasen er kalt modernistiske-eksperimentelle og favner vidt når det gjelder stil og innhold, men har det til felles at de sirkler rundt individet og enkeltmenneskets eksistens. Man har "kriminalromanen" *al-Liss wa al-Kilab* fra 1961 (*The Thief and the Dogs*), der en Egyptisk Robin Hood-variant, tyven Said Mahran, leker katt og mus med politiet. Innenfor samme fase finnes òg den bisarre romanen *Tharthara fawq an-Nil* fra 1966 (*Adrift on the Nile*), som nærmest er en litterær *roadmovie* – eller *boatmovie* – der surrealisme og absurditeter utspilles på en elvebåt og i den hasjomtåketete protagonisten Anis Zakis hode.

Andre romaner fra denne perioden er mindre vellykkete, ifølge en del kritikere. Badawi

²⁷ Se Weaver (1995), *The New Yorker*, 30. mai 1995. Abdel-Rahman stod – ifølge Weavers artikkel – for retten i New York i 1995, beskyldt for bl.a. konspirasjon for å myrde Egypts president Mubarak og planlegging av ulike bombeaksjoner i New York.

hevder at Mahfouz' skaperevne synes å være sviktende: "However, it must be admitted that Mahfuz's later novels often betray clear signs of decline in creativity, originality, and fervour" (Badawi 1993:149).

El-Enany kritiserer flere av de modernistiske-eksperimentelle romanene for at *det litterære* overskygges av forfatterens politiske engasjement. Blant annet hevder han at *al-Summan wa al-Kharif* fra 1962 (*Autumn Quail*) er et langtekkelig og politisk dokument, mens *Yawm Qutil al-Za'im* fra 1985 (*The Day the Leader was Killed*) synes mer preget av forfatterens ønske om tilby politisk kritikk, enn å skrive god fiksjon (El-Enany 1993:94).²⁸

Det skal dog nevnes at holdningen El-Enany viser i sin bedømmelse av *Yawm Qutil al-Za'im* er kritisert blant annet av Samia Mehrez. I *Egyptian Writers between History and Fiction* (1994) hevder hun at en lesning av *Yawm Qutil al-Za'im* som kvalitetsmessig underlegen, bygger på ukritisk bruk av såkalte *First World Theories*. Dette er, ifølge Mehrez, en vestlig tilnærming til arabisk skjønnlitteratur som vektlegger romantekstens autonomi og utelukker den sosiopolitiske konteksten romaner skrives i. Mehrez påpeker at det er en markant forskjell mellom det litterære etablissementets lunkne holdning til *Yawm Qutil al-Za'im* og menigmanns begeistring for samme bok, og på bakgrunn av denne uoverensstemmelsen må man søke en lesning ut fra en *mellomposisjon* av vestlig og arabisk fortolkning (Mehrez 1994:80-95).²⁹

²⁸ *Yawm Qutil al-Zaim* kan leses som en direkte kommentar til mordet på Egypts president Anwar Saadat (Badawi 1993:149). Verdt å merke seg er at El-Enany kritiserer modernistiske-eksperimentelle romaner fra 1980-tallet, hvilket viser at ikke alle romanene fra 1977 og utover kan ansees som episodiske-tradisjonelle.

²⁹ Mehrez refererer blant annet til Gayatri Spivak, Abdelkabar Khatabi og Wole Soyinka, som alle oppfordrer til en fusjon mellom vestlig og arabisk litteraturkritikk for å bevare det spesifikke *arabiske* ved romanene. Se Mehrez 1994:80-83.

1.6 Tilbake til leirbålet: De episodiske romanene

I 1977 brøt Mahfouz med den modernistiske stilen og utga *Malhamat al-Harafish* (*The Harafish*), en roman som blander myter, fabler, allegorier og parabler fortalt i en episodisk fortellestil. Ifølge El-Enany betyr ordet *harafûsh* (flertall: *harâfîsh*) – for øvrig ikke i bruk i moderne egyptisk språk – et medlem av de lavere klassene, en person med dårlig karakter, en slubbet eller lignende (El-Enany 1993:240). Det engelske ordet *riffraff* er kanskje mer dekkende. I Mahfouz' roman har begrepet imidlertid fått en litt løsere betydning, der *harafish* betegner et samfunn bestående av hverdagsmennesker – *the common people* – folk i de simple yrkene, de arbeidsledige og hjemløse.

Med *Malhamat al-Harafish* markeres begynnelsen på den episodiske-tradisjonelle perioden.³⁰ Leseren vil muligens ha *Awlad Haratina* friskt i minne, og heve øyenbrynene over hvorfor ikke den anerkjennes som episodisk eller tradisjonell. Til det er å si at den kronologiske modellen er utilstrekkelig, og at *Awlad Haratina* er ett av bevisene på dét.³¹ På den andre siden er *Awlad Haratina* verken episodisk eller tradisjonell – like lite som den kan plasseres i samme bås med enten *al-Liss wa al-Kilab* eller *Tharthara fawq an-Nil*.

Hvis vi følger El-Enanys definisjon – slik jeg leser ham – kjennetegnes de episodiske-tradisjonelle romanene ved at forfatteren bruker den tradisjonelle, *arabiske* fortellestilen:

In using the word *harafish* and making them the protagonists of his novel, which is written in the episodic form, indigenous to popular Arabic literature, Mahfouz was in fact reviving, modernizing and endowing with a new vision a well-established popular narrative form whose tradition includes parts of *The Arabian Nights* and the famous popular *siras* (heroic exploits) [...]. (El-Enany 1993:240).

³⁰ *Mirrors* fra 1972 kan for så vidt sees som Mahfouz' første *forsøk* på episodisk roman. Se El-Enany 1993:130.

³¹ Se El-Enany 1993:129: "The episodic form of *Children of Gebelawi* was nevertheless accidental rather than intentional [...] It would therefore be correct *not* to regard it as the true beginning of the author's episodic phase."

Episodiske-tradisjonelle romaner er altså romaner som trekker veksler på tradisjonelle arabiske narrativer, så som *Tusen og én natt*, dyrefablene i *Kalili wa Dimna* (ca. år 800 f.Kr.) og pikareske vandrehistorier i *Maqâmât*, nedtegnet blant annet av al-Hamadhani (967-1007) og al-Hariri (1054-1122) (El-Enany 1993:128). Alle disse narrative har ett felles element, hevder El-Enany, nemlig en episodisk form, som er en oppbygging og fortellestil som skiller seg fra den tradisjonelle, vestlige plotstrukturen, slik vi kjenner dens grunnform fra Aristoteles av.³²

I 1982 kommer så *Layali alf Layla (Arabiske netter)*, som ifølge El-Enany mest sannsynlig vil bli husket som Mahfouz' siste, store roman (1993:159). I *Arabiske netter* perfektionerer Mahfouz den episodiske formen, hevder El-Enany:

Rather than create his own myth to portray his vision of the human condition as he did in *Harafish*, here [Mahfouz] chooses to adapt for the same purpose one of the most imaginative products of the human mind, namely *The Arabian Nights*. The author chooses some thirteen unconnected tales from *The Arabian Nights* [...] and renders them afresh through the techniques of modernism (symbolism, recurrent motifs, stream of consciousness and even a kind of magical realism). (El-Enany 1993:159-160).

Nå kan man mistenke El-Enany for å sette likhetstegn mellom *Arabiske netter* og selve den moderne arabiske romans utvikling, i stedet for å se Mahfouz som *del* av denne utviklingen. Før Mahfouz kommer til *Arabiske netter* har forfatterskapet, ifølge El-Enany, gjennomgått en evolusjonistisk utvikling: "[Mahfouz] could not move straight away from romanticism to modernism: the Arabic novel and his own experience as a novelist in the making had to go through the natural stages of evolution (El-Enany 1993:129).

El-Enany forfekter således et syn på Mahfouz' forfatterskap som en evolusjonistisk bevegelse: Fra adaptasjon av vestlig modernisme via en fusjon mellom Vest og Øst, og

³² *Tusen og én natt* som helhet kan sies å være episodisk, men dens rammefortelling kan like gjerne sies å være "aristotelisk" i oppbygging. Jeg vil komme tilbake til dette i kapittel 2.

endelig et "rent" Mahfouziansk produkt – de episodiske romanene, herunder *Arabiske netter* (El-Enany 1993:130).

Den evolusjonistiske tilnærmingen byr imidlertid på to hovedproblemer. For det første er det en stilltiende forståelse av at Mahfouz' tidligere romaner bare er et trinn på utviklingen til den virkelige, *sanne* arabiske roman. Gaber Asfour påpeker i sitt essay "Naguib Mahfouz's Critics"³³ at en evolusjonistisk holdning forutsetter et *ground zero* i forfatterskapet (Asfour 1993:161).³⁴ Den andre innsigelsen Asfour kommer med, er tett knyttet til problemet med tanken om et nullpunkt: Man mister den intertekstuelle forbindelsen mellom Mahfouz' romaner når man legger vekt på *ulikhetene* mellom dem, og ser bøkene som skrevet av én Dr. Jekyll og én Mr. Hyde.

El-Enanys tendens til å vektlegge *Arabiske netters* egenart som nærmest isolert – dog utledet fra – den litterære konteksten, står i kontrast til Ferial J. Ghazoul. I *Nocturnal Poetics. The Arabian Nights in Comparative Context* (1996), hevder hun at den allegoriske formen er en del av arabisk fortelletradisjon der man skriver om politiske spørsmål i hentydningens tegn (Ghazoul 1996:135).

Ghazoul hevder at Mahfouz føyer seg inn i en rekke av forfattere som bruker det politiske aspektet i *Tusen og én natts* rammehistorie – Shahrazads forsøk på å frigjøre innbyggerne fra den despotiske sultanen Shahrayar – for å kommentere sin samtid. Dermed blir kjernen i *Arabiske netter* dens *budskap*: Sosialt kaos er et symptom på et usunt politisk styre og

³³ Se Gaber Asfour, "Naguib Mahfouz's Critics," overs. Ayman A. el-Desouky, fra *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to global Recognition*, red. M. Beard og A. Haydar (1993:144-170).

³⁴ Se også Elliott Colla, "Multiplying Mahfouz," *SEHR* (1996, vol. 5, nr.1). Colla hevder at El-Enany: "[...] uses a *developmental model* [...] by this I mean El-Enany's representation of Naguib Mahfouz's career as a continuous upward progression, proceeding through an evolutionary order" (1).

økende urettferdighet (Ghazoul 1996:139). Dette er en type *politisering* av skjønnlitteraturen og Ghazoul leser *Arabiske netter* som en politisk allegori:

That Mahfouz's *Arabian Nights and Days* is a political allegory, very few can doubt, but the content of its political message is more debatable, given the complexity and ambiguity of the allegory. [...] Mahfouz uses enframed stories and characters from *The Arabian Nights* to depict reality with all its stock characters and contradiction in the Egypt of the seventies, where the new economic policy of privatization and primacy of profit ruptured the social fabric and toppled the ethical codes of people. (Ghazoul 1996:138)³⁵

Vi har ovenfor sett noen innvendinger mot å politisere romaner så jeg vil ikke forfølge Ghazouls lese måte ytterligere. Før vi avslutter, skal vi se at *Tusen og én natt* – i likhet med Mahfouz' romaner – også har vakt moralsk indignasjon.

I *Story-telling Techniques in The Arabian Nights* (1992) refererer David Pinault til en debatt i den egyptiske avisen *al-Ahram* i mai 1985, etter at en egyptisk rett hadde besluttet å konfiskere "usensurerte" kopier av *Tusen og én natt* (Pinault 1992:3). Ifølge Pinault oppfordret Salwa al-Inani til felles front mot dem som ville ødelegge den litterære og kulturelle arven, og hun fikk motsvar fra Ahmad Bahjat. Bahjat hevdet at den litterære arven var alt annet enn hellig, og at enhver generasjon hadde en forpliktelse til å "rense" litteratur som ville være moralsk nedbrytende på ungdommen. Bahjat hevdet at *Tusen og én natt* reflekterte en pervertert virkelighet:

There is a difference between sex as it occurs in life and the artistic representation of sex. The artistic representation is not direct nor could it ever be direct. What appears in the edition of *The Thousand and one Nights* is not an artistic representation of sex; rather it consists of representations which are harmful to morals. Previous generations suppressed such things in earlier editions. (Pinault 1992:4).³⁶

Det som forarget Bahjan var først og fremst *Tusen og én natts* fremstilling av sex, og at beskrivelsen av sex ikke var "kunstneristisk" eller *fiksjonell*.

³⁵ Ghazoul påpeker at *Arabiske netter* ble skrevet i 1979, da president Anwar Sadats *Open Door*-politikk dominerte, og militant islamisme var på fremmarsj i Egypt. Se Ghazoul 1996:137.

³⁶ Sitatet er opprinnelig fra *al-Ahram*, 22.04.85, s.2. For et innblikk i kontroversen på engelsk, se Judith Miller, "Egypt Ban Copies of '1001 Nights'," *The New York Times*, 1985, 20. mai.

1.7 Konklusjon

I dette kapitlet har jeg gitt en presentasjon av Mahfouz, av hans romaner og mottagelsen av disse. Hensikten har vært å tilby et innblikk i resepsjonshistorien til *the grand old man* i moderne arabisk skjønnlitteratur, og i forholdet mellom forfatteren og det sosiopolitiske klimaet han skriver i. Samtidig kan romanenes veksling i form og innhold ses som *del* av utviklingen av den moderne arabiske roman opp gjennom 1900-tallet.

Samtidig har jeg har forsøkt å vise hvordan ulike lesninger av Mahfouz' romaner reflekterer holdninger til arabisk skjønnlitteratur og -kritikk. Jeg har gitt eksempler på lesninger som forfekter romaners autonomi, og som hevder at skjønnlitteratur først og fremst er fiksjon. Andre holdninger viser en forståelse av Mahfouz' romaner som semibiografiske, historiske eller politiske. Atter andre kritikere postulerer en lese måte som tar hensyn til romanene som fiksjon, mens man på samme tid forsøker å beholde deres *arabiske* særpreg.

Avslutningsvis pekte jeg på at El-Enany hevder at Mahfouz bruker *Tusen og én natts* episodiske form som en *ingrediens* til å skape en unik og Mahfouziansk roman, *Arabiske netter*. Ghazoul derimot, fremholder at Mahfouz' *Arabiske netter* føyer seg inn i en litterær tradisjon der *Tusen og én natts* politiske budskap fungerer som *bakteppe* for Mahfouz' egne refleksjoner over sin samtid. Men må man lese romanen som enten-eller? Kan man søke en forståelse av skjønnlitterære verker som tar hensyn til deres litterære kontekst uten at det fiksjonelle blir redusert?

Kapittel 2 Tekst i bevegelse – Fra middelalder til nåtid

I forrige kapittel viste jeg at Mahfouz' romaner har blitt mottatt både som autonome og personlige verk, og som del av den sosiopolitiske konteksten de skrives i. Men man kan også forsøke å tilstrebe en lese måte som vektlegger de intertekstuelle forbindelsene og de spesifikke litterære elementene – det fiksjonelle og estetiserende – skjønnlitterære tekster seg imellom.

I artikkelen "The Rewriting of *The Arabian Nights* by Imili Habibi," skriver Anna Zambelli Sessona at intertekstualitet ikke bare er lånte elementer fra en pretekst til en ny tekst.³⁷ Sessona anser intertekstualitet som en dynamisk, transformativ prosess som tilbyr leseren en ny mening gjennom forfatterens *rewriting*: "[...] rewriting consists of the reworking/re-using of patterns, situations, plot and characters, derived from pre-texts, and not only the reproduction of mere words" (30). Med andre ord en intertekstuell dialog mellom – for vårt vedkommende – *Tusen og én natt* og *Arabiske netter*.³⁸

I dette kapittelet vil jeg – med utgangspunkt i Sessonas definisjon av intertekstualitet – undersøke hvordan deler av dialogen mellom *Tusen og én natt* og *Arabiske netter* er formgitt. Siden det er et mangfold av pre-tekster, og konvensjonene for hvordan man leser og forstår *Tusen og én natt* er atskillige, vil jeg først gi en introduksjon til verkets tilblivelse før jeg går over til dets oppbygning og plot. Deretter vil jeg forsøke å vise hvordan Mahfouz gjenskriver disse elementene i *Arabiske netter*.

³⁷ Se Sessona (2002), *Middle Eastern Literature*, 2002, vol. 5, nr. 1, ss. 29-48.

³⁸ Sessona påpeker at relasjonene mellom *turâth* – dvs. den klassiske, arabiske litterære arven – og moderne litteratur har vært preget av *imitasjon* (en idé om "tilbake til røttene"), av *autentisitet* (forbindelsen mellom fortid og nåtid) og av *transformasjon* (fortiden i nåtiden). Se Sessona 2002:29-31. Se også artikkel av Issa J. Boullata, "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage," i *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1983, vol. 15, ss. 11-119.

2.1 1001 utgaver: Historien(-e) bak *Tusen og én natt*

Det finnes ikke én *Tusen og én natt*, men flere ulike arabiske manuskripter, utallige oversettelser og forenklete varianter av enkelte historier. Et problem er ofte at rammehistorien utelates slik at historiene i verket følger hverandre uten at de bindes sammen ved Shahrazads nattlige narrasjon til Shahrayar. På grunn av mangfoldet av pre-tekster som Mahfouz' roman kan sies å stå i dialog med, og variasjonene som forekommer mellom pre-tekstene, vil jeg i dette avsnittet gjøre rede for historien – eller historiene, siden det forekommer uenigheter – bak *Tusen og én natt*.

Minner fra barndommens eventyr har kanskje ledet oss til å tro at *Tusen og én natt* er kjent for oss, men ofte viser det seg at det er enkeltstående fortellinger vi husker. I forordet til *Tusen og én natt* vedgår Jan Kjørstad at eventyrene man hørte fra barnsben av, kan ha villedet en til å tro at man faktisk har lest eventyrsamlingen:³⁹

Jeg gikk lenge rundt og trodde at jeg kjente *Tusen og én natt*. Som de fleste. Men når jeg tenker etter, hadde jeg bare lest en eneste fortelling som barn, "Trollhesten", som stod i *Mitt Skattkammer*, bind 6 (slikt glemmer man ikke). Resten var noen skammelig forenklete gjenfortellinger av "Aladdin og den vidunderlige lampen", "Ali Baba" og "Sinbad Farmann." (Kjørstad 1988:7-8).

Mitt Skattkammer-serien som Kjørstad refererer til, kom i sitt første opplag i 1956 og er senere trykt i hele femten nye opplag. Fortellingene som presenteres i denne serien er myntet på barn og er forkortete gjenfortellinger av *Tusen og én natts* opprinnelige historier.

Først i 1967 kom *Tusen og én natt* i norsk "voksenversjon," gjendiktet av Waldemar Brøgger. Brøgger baserte seg dels på *Macnaghten*-manuskriptet og dels på europeiske oversettelser, men han utelot og skrev om etter eget skjønn, slik de fleste oversettere hadde

³⁹ Jeg forholder meg her til *Tusen og én natt*, bind I og II, utgitt av Den Norske Bokklubben i 1988 og 1989, med utvalg og tilretteleggelse av Jan Kjørstad. Utgivelsene bygger på Waldemar Brøggers oversettelse fra 1950 (Nasjonalforlaget). Alle referanser til Kjørstad eller Brøgger er til disse verkene.

gjort før ham.⁴⁰

Den "opprinnelige" *Tusen og én natt* er altså en samling folkeeventyr fra den arabiske verden, og spenner fra fabler og skrøner til komikk og romantikk. Fortellingene er lest av voksne og barn over store deler av verden, og blitt omfavnet av alt fra Disney-konsernet til seriøs voksenlitteratur som William Shakespeare og Edgar Allan Poe.⁴¹ Ifølge Robert Irwin i *The Arabian Nights. A Companion* (2004), kan *Tusen og én natts* innflytelse på vestlig litteratur sammenlignes med et visst annet kjent verk: "[...] To ask about its influence on western literature is a little like asking about the influence on western literature of that other great collection of oriental tales, the Bible" (Irwin 2004:237).

Noe eksakt årstall for når den arabiske *Tusen og én natt* fikk sin nedskrevne form har man ikke, men man vet at flere av historiene sirkulerte muntlig rundt det niende og tiende århundre. Grunnlaget for historiene i *Tusen og én natt* er likevel ikke bare arabisk. I forordet til sin engelske oversettelse av *Tusen og én natt*, påpeker Husain Haddawy at fortellingene også har indiske, persiske og greske røtter.⁴² Imidlertid ble historienes etniske opprinnelse nedtonet da verket ble nedskrevet en gang under abbaside-kalifatet (ca.800-1300), slik at alle fortellingene idag bærer preg av islamsk kultur (Haddawy 1995:xi).⁴³

Franske Antoine Galland (1646-1715) og hans *Les milles et une nuits* (1704-17) var den første oversettelsen av *Tusen og én natt* til et europeisk språk. Galland baserte sin

⁴⁰ Se Brøgger 1950, bind I, s. 19.

⁴¹ Disney-konsernet har flere filmer med *Tusen og én natt*-tematikk på samvittigheten, og filmen *Aladdin* var en kinosuksess i 1996. E. A. Poe skrev *The Thousand and Second Tale of Scheherazade* i 1845, og Ferial J. Ghazoul har i *Nocturnal Poetics* (1996) vist til likheter mellom Shakespeares *The Taming of the Shrew* og *Tusen og én natt*-fortellingen "The Sleeper Awakened" (Ghazoul 1996:108-120).

⁴² Se Haddawy, *The Arabian Nights. Based on the Text edited by Mushin Mahdi* (1995:xii). Alle referanser til Haddawy er til denne boken. Ghazoul påpeker at den persiske opprinnelsen er omstridt (Ghazoul 1996:2).

⁴³ For abbaside-kalifatets innflytelse på kunst og litteratur, se John L. Esposito, *Islam. The Straight Path*. (1998).

oversettelse på originale arabiske manuskripter, men også han tok seg friheter: "[...] Galland deleted, added, and altered drastically to produce not a translation, but a French adaptation, or rather a work of his own creation" (Haddawy 1995:xvi). Fatima Mernissi poengterer i *Scheherazade Goes West* (2001) at Gallands leserkrets i hovedsak var den franske overklassen, og rådene Galland fikk fra grever og grevinner var en av grunnene til at han skrev en "renset og puritansk" versjon av *Tusen og én natt* (Mernissi 2001:63).

En av kildene Galland brukte var et syrisk manuskript fra det fjortende århundre, det samme som senere dannet grunnlaget for Muhsin Mahdis *Leiden*-utgave i 1984, og som Husain Haddawy har basert sin oversettelse på. Dette manuskriptet er et av de eldste manuskriptene som er bevart, men inneholder dessverre bare fortellinger fra 282 netter, så flere av de mest kjente eventyrene – som "Ali Baba og de førti røverne" – er utelatt (Pinault 1992:7, Haddawy 1995:xii).

Til de viktigste arabiske utgavene av *Tusen og én natt* regner man *Calcutta I* (1814-1818), *Breslau* (1824-1843), *Bulaq/Cairo I* (1835), *Macnaghten/Calcutta II* (1839-1842) og *Leiden/Mahdi* (1984), som alle har ulik oppbygning og utvalg av historier.⁴⁴ Av engelske oversettelser regner man følgende som hovedverker: Edward Lane (1839-1841), John Payne (1882-1884) og Richard Burton (1885). Både disse og senere oversettelser preges av forskjellige manuskripter som kildemateriale, stundom feilaktige oversettelser og tidvis en mani for å komplettere verket.⁴⁵ I *Nocturnal Poetics* (1996) understreker Ghazoul at alle manuskriptene og utgavene varierer, og at man derfor ikke kan lage et hierarkisk system:

⁴⁴ Se for eksempel Haddawy 1995:xiv, Ghazoul 1996:8, og Pinault 1992:9.

⁴⁵ Haddawy mener bl.a. at "Sinbad Sjøfareren" er et senere tillegg (Haddawy 1995: xii). David Pinault skriver i *Story-telling techniques in The Arabian Nights* (1992) at selve tallet 1001 under abbaside-kalifatet ikke ble tatt bokstavelig, men forstått i betydningen "mange". Først i det syttende og attende århundre ble tallet 1001 tatt i sin grunnleggende mening og redaktørene følte det nødvendig å tilføye mange fortellinger for å komplettere verket (Pinault 1992:6).

Comparison of various manuscripts reveals a similar framework story, but there are considerable variations in the nature, number, and order of enframed stories. The published "complete" editions of *The Arabian Nights* are either modifications of one manuscript, as in the first Cairo edition, commonly known as the Bulaq edition (1835), or rearrangements of a number of manuscripts, as in the second Calcutta edition (1839-1842). The translations follow the same course – either they stick faithfully to one Arabic text [...], or translate a combination of *Arabian Nights* texts [...] (Ghazoul 1996:3).

Eksistensen av en "urtekst" er dermed omstridt. Haddawy, som oversatte sin *The Arabian Nights* etter Muhsin Mahdis *Alf Layla wa Layla* (Leiden-teksten), mener at Mahdis tekst er så godt som en rekonstruksjon av *Tusen og én natts* urtekst: "[...] like a restored icon [...] as close to the original as possible" (Haddawy 1995:xv).⁴⁶

Ghazoul derimot avviser tanken om en urtekst eller originaltekst, og hevder at *Tusen og én natt* er et produkt av en kollektiv bevissthet: "There is neither an original text nor an individual author. *The Arabian Nights* is an artistic production of the collective mind; its specificity lies in its very emergence as a text" (Ghazoul 1996:2).⁴⁷

Til tross for uenigheter enes de fleste om opprinnelsen til og innholdet i *Tusen og én natts* rammehistorie, hvilket skal være vårt fokus framover. I år 987 e.Kr. skriver Ibn Ishag al-Nadim i sitt verk *al-Fihrist* om en persisk samling kalt *Hazar Afsana* (*Tusen Legender*): "The Arabs translated it into the Arabic language and then, when masters of literary style and eloquence became interested, they refined and elaborated it" (Pinault 1992:1). Ghazoul nevner at al-Nadim i *al-Fihrist* gir et resymé av det vi nå kjenner som *Tusen og én natts* rammehistorie, fortellingen om Shahrayar og Shahrazad (Ghazoul 1996:2).

⁴⁶ Se Pinault 1992:240-242, for en diskusjon om Mahdis påstand om to hovedgrener av *Tusen og én natt*.

⁴⁷ Se også Pinault: "*Alf Layla* [dvs. *Tusen og én natt*] was never a static or fixed collection [...] it continued to grow until the late eighteenth and early nineteenth centuries" (1992:6). Se også Robert Irwin 2004:54-61.

2.2 *Tusen og én natts prolog*

Tusen og én natt er ikke bare en samling fabler og eventyr, det er også fortellingen om en ung pike, Shahrazad, som redder innbyggerne i en by fra deres despotiske sultan Shahrayar. Etter at hun frivillig gifter seg med Shahrayar, forteller Shahrazad ham historier – hvilket utgjør hoveddelen av *Tusen og én natt* – som forandrer sultanen og gjør ham til en rettferdig hersker. Verket består dermed av én rammefortelling og flere innrammede fortellinger, der den førstnevnte er introduserende og konkluderende for *Tusen og én natt*, mens de innrammede fortellingene er Shahrazads historier til sultanen – hennes løsepenger for å unngå å bli drept.

Fortolkningen av prologen – til tross for dens kvantitative underlegenhet i forhold til selve fortellingene – er avgjørende i flere henseender.⁴⁸ Den tilbyr foranledningen til Shahrazads nattlige narrasjon, og bakgrunnen for relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad. I prologen får man vite hvorfor Shahrayar begynner med å drepe unge jomfruer, man får en presentasjon av Shahrazad, og et grunnlag for å forstå hennes plan med den nattlige narrasjonen.

Samtidig kan prologen tilby oss forhistorien til *Arabiske netters* Shahrayar og Shahrazad. Begivenhetene fra *Tusen og én natts* prolog blir ikke fortalt i Mahfouz' roman, men er likefullt en del av *Arabiske netters* historie, og et betydningsfullt element i relasjonen mellom Mahfouz' Shahrayar og Shahrazad.⁴⁹

Forbindelsen mellom hendelser i *Tusen og én natts* prolog og Shahrayars tilstand i *Arabiske*

⁴⁸ Rammehistorien kan betegnes som bestående av en *prolog*, der Shahrayar og Shahrazad presenteres og bakgrunnen for deres forhold forklares, og en *epilog* der effekten av Shahrazads fortellinger kommer til ende. Se også *Litteraturvitenskapelig leksikon*, 1999:208 og s.64.

⁴⁹ *Arabiske netter* begynner med en eksternt ellipse, dvs. en henvisning til *Tusen og én natt* som del av *Arabiske netters* historie. Se Jakob Lothe, *Fiksjon og Film. Narrativ teori og analyse*, 1996:72.

netter, kan sies å ha sin bakgrunn i at Shahrazads prosjekt – som i *Tusen og én natt* tilsynelatende lykkes ved at hun til slutt helbreder sultanen for hans galskap – ikke er fullført når *Arabiske netter* tar til. Det er et *pågående* prosjekt i Mahfouz' roman, som har sitt utgangspunkt i *Tusen og én natts* prolog.⁵⁰ Betingelsene eller forutsetningene for hvordan vi skal forstå Mahfouz' Shahrayar og Shahrazad, kan således være avhengig av hvordan man forstår relasjonen deres i *Tusen og én natt*.

Flere lesninger av *Tusen og én natts* prolog er mulige, og flere (mis)lesninger er gjort. I *Sheherazade Through the Looking Glass* (1999), undersøker Eva Sallis nærmere lesernes forventninger til Shahrazad og hennes historier. Sallis hevder blant annet: "In Europe and in the Middle East, many factors have traditionally intervened between the tale and the reader: at times enthusiastic ignorance and at others an entrenched distaste for the genre. Sheherazade's story has been often, and influentially, read" (Sallis 1999:87).

Forutsetningene for hvordan man leser *Tusen og én natts* historie om Shahrayar og Shahrazad, kan ha røtter i ulike grunner som jeg vil se nærmere på i neste kapittel. For vårt vedkommende er det vesentlig å ha in mente at de forskjellige fortolkningene også er knyttet til *mangfoldet* av utgaver og oversettelser av *Tusen og én natt*, og at ulike konvensjoner kan ha innvirket på verkets utforming og innhold. I de to påfølgende avsnittene vil jeg gi et resymé av de innledende sidene i *Tusen og én natt* slik de forekommer i Haddawys utgave, fordi denne utgaven gir en smak av den "autentiske" historien om Shahrayar og Shahrazad.⁵¹

⁵⁰ Se Ghazoul: "[Shahrazad] manages to tame Shahrayar in Mahfouz's novel, but not to change his nature once and for all" (1996:140).

⁵¹ Se Irwin for forholdet mellom autentisitet, *Leiden*-utgaven og Haddawys oversettelse (2004:7 og 54-61). Det må dog bemerkes, og som jeg har påpekt ovenfor, at eksistensen av én "ur-tekst" eller én autentisk *Tusen og én natt* er omstridt. Valget av Haddawys utgave er gjort like mye på grunnlag av at den tilbyr en rammefortelling som ikke er gjenskrevet etter vestlige konvensjoner, og at den er relevant i en sammenligning med den norske, "vestlige" *Tusen og én natt*.

2.3 Shahrayar: Fra sultan til seriemorder

La oss begynne med å se på Shahrayars opptreden i prologen. *Tusen og én natt* begynner med at sultan Shahrayar savner broren sin, Shahzaman, og sender bud på ham. Men det er en ulykkelig Shahzaman som gjester Shahrayar, siden han rett før avreise har knepet sin kone i å ha vært utro med en kjøkkengutt. Så, mens Shahrayar er på jakt, sitter Shahzaman mistrøstig igjen i brorens palass, der han blir vitne til at Shahrayars kone og haremsslavinner har en orgie med palassetts mannlige slaver.⁵² Han forteller om oppdagelsen sin til Shahrayar, og neste dag spionerer brødrene på kvinnene:

When King Shahrayar saw the spectacle of his wife and the slave girls, he went out of his mind [...] he said, "No one is safe in this world. Such doings are going on in my kingdom, and in my very palace. Perish the world and perish life! This is a great calamity, indeed." (Haddawy 1995:8).

Utroskapsakten er vendepunktet for den videre handlingen i *Tusen og én natt*: det er den som setter i gang Shahrayars massakre av unge kvinner. Det er ingen indikasjoner på at *noe annet* – la oss si Shahrayars temperament eller liknende – skulle få ham til å starte sitt private blodbad. Hos Kjærstad omtales Shahrayar før den fatale utroskapsaken til kvinnene som en konge som styrte riket sitt "[...] til glede og velsignelse for sine undersåtter i mange år" (Kjærstad 1988:13). Haddawys utgave utbroderer bildet av Shahrayar en anelse:

[Shahrayar] was a towering knight and a daring champion, invincible, energetic and implacable. His power reached the remotest corners of the land and the people, so that the country was loyal to him and his subjects obeyed him. (Haddawy 1995:3).⁵³

Fortolkningen av utroskapsakten er således essensiell: er det hevnløst eller galskap som utløses av Shahrayars skjebnesvangre syn av sine kvinners eskapader, eller er det noe annet? Hvordan man enn velger å tolke hendelsens konsekvenser for vår sultan, har det følger for hvordan man anser Shahrazads rolle. Irwin siterer i så henseende Bruno Bettelheim som,

⁵² For en nærmere undersøkelse av parallellen mellom Shahrayar og Shahzaman, se Malti-Douglas 1992:11-28.

⁵³ Senere referanser til Shahrayar er, som Pinault påpeker, kortfattede og overfladiske. Pinault hevder at dette gjelder både *Leiden*, *Macnaghten* og *Bulaq* (Pinault 1992:76).

ifølge Irwin, ser på Shahrazad som en middelaldersk psykoanalytiker og på Shahrayar som hennes pasient:

It takes nearly three years of continued telling of fairy tales to free the king of his deep depression, to achieve his cure. Shahriyar is a disturbed id, while Sheherazade is a superego-dominated ego. Thus the nightly encounter of Sheherazade and Shahriyar becomes a parable of integration. (Irwin 2004:232-233).⁵⁴

Jeg skal komme tilbake til utroskapsakten i neste kapittel, da den som sagt er vesentlig også for den Shahrayar og Shahrazad vi møter i *Arabiske netter*. La oss nå holde oss til *Tusen og én natts* videre hendelsesforløp.

Etter å ha sett sin kone og sitt harem utfolde seg med de mannlige slavene, bestemmer Shahrayar seg for at han og broren skal vandre rundt i verden og lete etter noen med større uhell: "If we should find one whose misfortune is greater than ours, we shall return" (Haddawy 1995:8). Denne reisen når sitt høydepunkt når brødrene snubler over en ond ånd, en *ifrit*. Ifriten har stjålet en ung pike som han oppbevarer i en låst kiste, men den vakre piken er ikke snauere enn at hun truer menn som ser henne til å elske med henne mens ifriten sover. Slik går det også med Shahrayar og Shahzaman, som ved ifritens ankomst har gjemt seg i et tre:

When they realized that she had seen them, they were very frightened, and they begged her and implored her, [...] to excuse them from climbing down. [...] She kept gesturing and pressing, until they climbed down very slowly and stood before her. Then she lay on her back, raised her legs, and said, "Make love to me and satisfy my needs, or else I shall wake the demon, and he will kill you." (Haddawy 1995:9).

Under trusler og meget besvær gjør brødrene som den unge piken befaler, og får etterpå vite at piken har hatt hundre menn som elskere rett under nesen til den sovende ifriten (Haddawy

⁵⁴ Sitatet er opprinnelig fra Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales* (New York: 1976:86-90). Jeg minner for øvrig om at oversettelser av arabiske navn varierer.

1995:9-10).⁵⁵ I *Woman's Body, Woman's Word* (1992) foreslår Fedwa Malti-Douglas at pikens handlingsmønster kan ses som et *preludium* til Shahrayars senere oppførsel, med andre ord kan Shahrayars hevn over kvinner leses som en forvrengt imitasjon av pikens utnyttelse av menn (Malti-Douglas 1992:20).

Videre fortelles det i *Tusen og én natt* at Shahrayar og broren er fornøyd med å oppdage at heller ikke en ifrit er forskånet for kvinners list, for da har de funnet én med større uhell enn dem selv. Brødrene reiser så hjem til sine respektive kongedømmer, Shahrayar får sin kone drept og sverger en ed om aldri å stole på kvinner igjen. Så starter Shahrayars grusomme hevn:

He then swore to marry for one night only and kill the woman the next morning, in order to save himself from the wickedness and cunning of women, saying, "There is no single chaste woman anywhere on the entire face of the earth"[...] It became King Shahrayar's custom to take every night the daughter of a merchant or a commoner, spend the night with her, and then have her put to death the next morning. He continued to do this until all the girls perished, their mothers mourned, and there arose a clamor among the fathers and the mothers, who called the plague upon his head [...]. (Haddawy1995:10-11).

Etter Shahrayars famøse besvergelse og etableringen av en seriemorders sedvane, går *Tusen og én natt* over til en presentasjon av Shahrazad, datteren til Shahrayars *vizir* (dvs. minister).

2.4 Eventyrfortellersken Shahrazad

Dette avsnittet vil gi en redegjørelse for hvordan Shahrazad blir presentert i *Tusen og én natt*, med vekt på hennes beslutning om å gifte seg med Shahrayar. Hos Haddawy introduseres Shahrazad som en intelligent og belest ung pike:

⁵⁵At det har vært nittiåtte elskere før Shahrayar og broren, kommer frem ved at piken ber dem gi henne hver sin ring som hun legger i en veske med nittiåtte ringer fra før: "All the owners of these rings slept with me, for whenever one of them made love to me, I took a ring from him" (Haddawy 1995:9). I Kjerstads utgave har piken vært enda mer driftig: hun trer ringene fra brødrene på et halsbånd gjort av femhundre og sytti ringer (Kjerstad 1988:17).

Now, as mentioned earlier, the vizier, who had to put the girls to death, had an older daughter called Shahrazad and a younger one called Dinarzad. The older daughter, Shahrazad, had read the books of literature, philosophy and medicine. She knew poetry by heart, had studied historical reports, and was acquainted with the sayings of men and the maxims of sages and kings. She was intelligent, knowledgeable, wise and refined. She had read and learned. (Haddawy 1995:11).

I likhet med utroskapsakten, er fortolkningen av Shahrazad avgjørende for en forståelse av prosjektet hennes med den nattlige narrasjonen.⁵⁶ Mernissi gir en tidvis politisert lesning av prologen, og hevder at Shahrazad kan betraktes som en politisk heltinne og Shahrazads prosjekt som et "frigjørings-prosjekt," siden Shahrazad besitter strategiske kunnskaper som er nødvendige for å stanse en kriminell (Mernissi:2001:46-47). Også fortolkninger av Shahrazad skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.

Etter at *Tusen og én natt* har gitt leseren en beskrivelse av Shahrazad, får vi vite at den unge jomfruen har en plan. Hun ønsker å bli giftet bort til Shahrayar, men når hun ytrer sitt ønske til sin far, blir han sint og advarer henne mot store farer. Han hevder at hvis Shahrazad forfølger sitt prosjekt med å gifte seg med sultanen, vil det gå med henne som det gikk med eselet, oksen og kjøpmannen. Når hun så spør faren hva som hendte med disse tre, avbrytes fortellingen om Shahrazad, og to av farens historier berettes.⁵⁷ Den ene, "The Tale of the Merchant and his Wife," inneholder en direkte trussel mot Shahrazad:

[Faren sa:] "Well, my daughter Shahrazad, when the merchant heard the conversation between the dog and the rooster, he jumped up and, taking a oak branch, pushed his wife into a room, got in with her, and locked the door. Then he began to beat her mercilessly [...] If you don't relent, I shall do to you what the merchant did to his wife." (Haddawy 1995:15).

Men Shahrazad er ikke snauere enn at hun truer faren tilbake, og sier at hun vil sladre til sultanen om farens motstand mot å gifte henne bort: "Such tales don't deter me from my request. If you wish, I can tell you many such tales. In the end, if you don't take me to king

⁵⁶ Kjærstad og Brøggers beskrivelse skiller seg fra Haddawys, og gir inntrykk av en bedårende Shahrazad.

⁵⁷ I Haddawys utgave forteller faren to fabler, "The Tale of the Ox and the Donkey" og "The Tale of the Merchant and his Wife" (1995:11-15). Kjærstad har én forkortet versjon av begge, kalt "Eselet, oksen og kjøpmannen" (1988:19-21).

Shahrayar, I will tell him that you have refused to give me to one like him, and that you have begrudged your master one like me" (*ibid*).⁵⁸

Shahrazads standhaftighet avslører en annen side ved henne når hun insisterer på å bli giftet bort til Shahrayar. Hun er ikke bare modig, men fortellingene hennes gir henne makt og har konsekvenser. Farens liv kan sies å være i fare, hvis Shahrazad angir ham til Shahrayar. Dermed får man allerede en pekepinn på at Shahrazad besitter en makt eller *kraft* til å endre andres liv ved sine historier: trusselen mot faren går nettopp på at hun, Shahrazad, kan få faren drept hvis hun forteller Shahrayar om farens uvillighet.

Tusen og én natt fortsetter med at Shahrazad får viljen sin, og gifter seg med den blodtørstige sultanen. Men Shahrazad er en pike som vet hva hun gjør. Før hun drar til Shahrayars palass avtaler hun med søsteren Dunyazad at når sultanen har elsket med henne, skal Dunyazad komme og be henne om en historie. Som sagt så gjort. Natten faller på, Shahrazad drar til palasset, Shahrayar ligger med henne, og etter en stund kommer Dunyazad fram fra under brudesengen der hun har ventet tålmodig:

Then Dinarzad cleared her throat and said, "Sister, if you are not sleepy, tell us one of your lovely little tales to while away the night, before I bid you good-bye at daybreak, for I don't know what will happen to you tomorrow." Shahrazad turned to King Shahrayar and said, "May I have your permission to tell a story?" He replied, "Yes," and Shahrazad was very happy and said, "Listen [...]" (Haddawy 1995:16).

Slik starter den første natten med fortellinger. Shahrazad forteller historien om kjøpmannen som i vanvare dreper en demons sønn med en daddelsten. Idet demonen skal til å slå ihjel kjøpmannen som straff, stanser Shahrazad sin fortelling: "[...] morning overtook Shahrazad, and she lapsed into silence, leaving King Shahrayar burning with curiosity to hear the rest of the story" (Haddawy 1995:18).

⁵⁸ Hos Kjærstad og Brøgger brukes fortellingen som en illustrasjon på hva *Shahrayar* kan finne på å gjøre: "På samme måte frykter jeg," fortsatte visiren, "at kongen kan gjøre mot deg." (Kjærstad 1988:22).

Shahrazads *cliffhanger* gjør inntrykk på sultanen, så neste kveld fortsetter Shahrazad historien om kjøpmannen og demonen. Men heller ikke denne eller neste natt fullfører hun fortellingen, og Shahrayar på sin side utsetter stadig dødsdommen hennes. Etter hvert som nettene går, forteller Shahrazad stadig nye historier som hun fletter inn i de foregående, og ender alltid nattens fortelling med løfte om en enda mer fantastisk historie neste natt:

Then King Shahrayar thought to himself; "This is an amazing story. I am willing to postpone her execution even for a month, before having her put to death." While the King was thinking to himself, Dinarzad said to her sister Shahrazad, "Sister, what an entertaining story!" Shahrazad replied, "What is this compared with what I shall tell you tomorrow night if I live, the Almighty God willing!" (Haddawy 1995:55).

Shahrazads nattlige historier får til slutt den ønskede virkningen. Etter flere år med fortellinger, samt noen barnefødsler, lar Shahrayar henne få vite at hun får leve. Samtidig oppgir Shahrayar sitt hevntog mot kvinner, et stort bryllup holdes mellom sultanen og eventyrfortellersken, og ro og orden gjenoprettes i riket.⁵⁹

2.5 *Tusen og én natts epilog*

Hittil har vi sett at *Tusen og én natts* rammehistorie beretter om en ung pike som søker å endre en seriemorders mentalitet ved å fortelle ham historier. I dette avsnittet vil jeg forsøke å vise hvordan Mahfouz tar utgangspunkt i *Tusen og én natts* epilog for å spinne videre på Shahrazads evne til å skape en litterær verden i *Arabiske netter*. La oss først se på hvilken endring som skjer med eventyrfortellersken og Shahrayar i *Tusen og én natts* avsluttende sider.

⁵⁹ Hvor mange år som har gått og hvor mange barn Shahrazad har født, kommer an på hvilken utgave man leser. Hos Haddawy er det et kort postskriptum fra oversetteren etter 271 netter: "Tradition has it that in the course of time Shahrazad bore Shahrayar three children and that, having learned to trust and love her, he spared her life and kept her as her queen" (Haddawy 1995:428).

Malti-Douglas hevder at *Tusen og én natts* lykkelige slutt har vært vanskelig å svelge for enkelte, særlig på grunn av transformasjonen som skjer med Shahrazad:

[...] the conclusion of the tale has angered some feminists. [...] After all, there we saw an independent courageous Shahrazâd, risking her life to save those of her sisters, and in the process, despite appearance, controlling the situation and educating the monarch. [...] Why would a courageous, well-educated heroine like Shahrazâd marry an obvious lout like Shahrayar? (Malti-Douglas 1992:27).

Det som er sikkert, er at bryllupsseremonien markerer en overgang for både Shahrayar og Shahrazad.⁶⁰ Først og fremst oppløses spenningen som har drevet *Tusen og én natt* – der Shahrazad har fortalt historier uvitende om hun vil få leve videre eller ei, og der leseren spent har fulgt med – med Shahrayars tilgivelse av både seg selv og det motsatte kjønn.

Men bryllupet har også en annen konsekvens for det rojale paret. I epilogen forvandles Shahrazad fra en aktiv forteller, til en det blir fortalt *om* av en anonym forteller. Denne transformasjonen viser seg, sier Malti-Douglas, ved at en aural forteller gir en beskrivelse av Shahrazad i bryllupsseremonien der vår heltinne synes å bli et objekt for begjær:⁶¹

No longer their narrator, she becomes their object [...] Shâhriyâr and Shâzamân regain their scopie relationship to desire, now in a context of sexual mastery. As the women become objects of desire, the male has regained his active role and the female her passive one. In place of her intellect, it is now Shahrazâd's physicality that comes to the fore. (Malti-Douglas 1992:27).

Ifølge Malti-Douglas har dermed kvinnekroppen – som før Shahrazads inntreden i prologen var et objekt for Shahrayar – blitt *forvandlet til tekst* under Shahrazads narrasjon, og tilbake til objektivert kropp igjen i epilogen: "Corporeality is the final word, as Shahrazâd relinquishes her role of narrator for that of a perfect woman: mother and lover" (Malti-

⁶⁰ Det finnes to hovedversjoner av bryllupsseremonien, en kort og konsis beskrivelse lik den vi finner hos Haddawy, og en lengre versjon der også Shahzaman gifter seg med Dunyazad. Se Malti-Douglas 1992:27-28.

⁶¹ Malti-Douglas nevner at en tredjeperson-forteller også forekommer i prologen, men da ikke i den forstand at Shahrazad blir objektivisert. Det vil si at Shahrazad i prologen fremstilles som handlende subjekt, som vi har sett ovenfor. Se Malti-Douglas 1992:27.

Douglas 1992:82).⁶² Shahrazads tap av narrativ makt – eller *fortelle*-stemme – i epilogen symboliseres ved at sultanen, som ved *Tusen og én natts* slutt ikke lenger er passivisert i rollen som tilhører, overtar kontrollen av Shahrazads fortellinger og får historiene skrevet ned for fremtiden (Malti-Douglas 1992:28, Ghazoul 1996:36).

Sett i lys av denne forvandlingen, er det vesentlig at Mahfouz *ikke* vektlegger byllupet mellom Shahrayar og Shahrazad i sin roman, siden metamorfosen med de kan sies å forbli uforløst i *Arabiske netter*.⁶³ Dermed synes det som at det rojale paret gjør sin inntreden i *Arabiske netter* med sin fortid fra *Tusen og én natt* fremdeles uavklart.

Arabiske netters Shahrayar presenteres som en mann "[...] hvis historie var befengt med råskap, grusomhet og ødsling med uskyldiges blod" (*Arabiske netter*:7), mens Shahrazad introduseres som en ulykkelig og bitter kvinne som har ofret seg: "[...] for å demme opp for fossen av blod" (*Arabiske netter*:9). Både Shahrayars og Shahrazads forfatning i *Arabiske netter* synes således å være et resultat av *tidligere* hendelser, hendelser fra *Tusen og én natts* prolog.

I Mahfouz' roman er det fremdeles en sjanse for at Shahrayar skal vende tilbake til sine tidligere ugjerninger: "Slik at han gjenoppstår som den djevelen han var, eller det som verre er..." (*Arabiske netter*:119). Det vil si at hans galskap – som har sitt utspring i Shahrayars syn av kvinnes utroskap i *Tusen og én natts* prolog – fremdeles er en latent galskap i Mahfouz' *Arabiske netter*. Dermed kan det synes som at Shahrazad prosjekt med å "helbrede" sultanen *likevel* ikke er fullført i *Tusen og én natt*, og at relasjonen mellom

⁶²Ghazoul påpeker også at Shahrazads inntog på Shahrayars scene i *Tusen og én natts* prolog, transformerer kvinnekroppen fra et seksuelt objekt til et sensuelt *subjekt*. (1996:95).

⁶³ I *Arabiske netter* blir den formelle stadfestelsen av ekteskapet nevnt i en bisetning av Shahrayar: "Det er Vårt ønske at Shahrazad forblir Vår hustru" (*Arabiske netter*:8), hvilket står i kontrast til *Tusen og én natts* tidvis utbroderte beskrivelse av bryllupet. Se bl.a. Kjærstad 1989:574.

Shahrazad og Shahrayar slik den var *under* narrasjonen – men ikke nødvendigvis slik den manifesterte seg – videreføres i *Arabiske netter*.⁶⁴ Det kan altså synes som om Shahrayar og Shahrazad i Mahfouz' roman befinner seg i en *vedvarende* eller *pågående* situasjon, med likhetspunkter til narrasjon-situasjonen i *Tusen og én natt*.

Shahrazads stemme i *Arabiske netter* er ikke lenger en *fortelle*-stemme – forstått som en overordnet hierarkisk narrativ stemme slik hun hadde i *Tusen og én natt* – i stedet er det en aural tredjeperson som beretter om hendelser i *Arabiske netter*. Men; forvandlingen av Shahrazad til kroppslig *objekt* har ikke forekommet i Mahfouz' roman slik det skjer i *Tusen og én natts* epilog, så det kan synes som om Shahrazad fremdeles er i stand til å skape en litterær verden. Det hun har tapt i Mahfouz' roman er sin *fortelle*-stemme, men ikke sin "taust talende" kropp.

For å bruke Malt-Douglas' terminologi, kan Shahrazad i *Arabiske netter* fremdeles anses som et aktivt handlende subjekt som frembringer eller manifesterer en tekstualitet gjennom en type *kroppslig* stemme; at Shahrazad i *Arabiske netter* kan ses som kroppslig tekstualisering slik den synes å være *under* selve narrasjonen i *Tusen og én natt*. Med andre ord er Shahrazads *kropp* skapende, den har et aspekt ved seg som kan sies å frembringe eller *generere* en tekstualitet, og at dette aspektet ved henne – ved hennes kropp – beholdes når hun ikke blir transformert eller *objektivisert* i Mahfouz' roman. Som vi skal se, får dette konsekvenser for *Arabiske netter*.

⁶⁴ Dette poenget kan ses i lys av det *dialogiske* ved intertekstualitet-begrepet slik jeg bruker det i denne oppgaven: at også en lesning av *Arabiske netter* kan "gjenskrive" vår oppfattelse av ulike fiksjonelle elementer i *Tusen og én natt*; her at personene Shahrayar og Shahrazad i *Tusen og én natts* epilog kan ses som *tilsynelatende* transformerte, og at det således ligger et element av *re-opening* i epilogen.

2.6 *Tusen og én natt reloaded: Mahfouz' Arabiske netter*

Mahfouz tar ikke bare utgangspunkt i spenningen mellom Shahrayar og Shahrazad i *Tusen og én natt*, han tar også i bruk en annen teknikk fra *Tusen og én natt*, nemlig å la selve strukturen reflektere verkets tematikk: *Arabiske netter* – i likhet med *Tusen og én natt* – kan sies å berøre ulike spørsmål om maktforhold og reguleringer av maktforhold.

Eventyrsamlingens originalitet ligger i at Shahrazads fortellesituasjon bygges inn i verkets diskurs og gir den dets unike oppbygning, samtidig som strukturen *i seg selv* fungerer tematiserende. For å sitere Irwin: "Not only does Sheherazade tell stories, but some of the characters in her stories tell stories, and some of the characters in their stories also tells stories" (Irwin 2004:4). Selve oppbygningen av *Tusen og én natt* – som en vev av historier – er dermed en parallell til Shahrazads eget flettverk av fortellinger for å redde livet.

Jeg vil straks vise hvordan Mahfouz tar tak i strukturens evne til reflektere romanens tematikk, altså ulike maktforhold, men la oss først se på det som er *Arabiske netters* plot. Med bakgrunn i Shahrayar og Shahrazad, fabulerer Mahfouz om hva som skjedde etter at Shahrazad var ferdig med historiene sine. I Mahfouz' *Arabiske netter* presenteres en by som har lidd under sultanens vanstyre. Korrupsjonen herjer, de sosiale skillene er sterke, og myndighetene er mest opptatt av å få bestikkelser i lomma. Byens innbyggere prøver å gjøre det beste ut av situasjonen, men gode og onde ifritter griper inn i livene deres og snur alt på hodet.

Gjennom ulike episoder som har sitt utspring i Shahrazads fortellinger i *Tusen og én natt*, blir det blant annet fortalt om politimester Jamasa al-Bulti som gjenoppstår fra de døde, en demonisk hatt gjør sin eier usynlig, skomakeren Marouf kan plutselig fly, og en mystisk kvinne gjør mennene gale av begjær. I kulissene finner man de troende ifritene Qumqam og

Sinjam og de ondskapsfulle ifritene Sakhrabout og Zarambaha, mens Døden selv vandrer rundt i brukthandler Sahlouls skikkelse.

Som leseren kanskje allerede er blitt oppmerksom på, er et resymé av handlingen i *Arabiske netter* på langt nær så koherent som resyméet av *Tusen og én natts* rammefortelling. Dette har sin bakgrunn i at Mahfouz' roman er bygd opp med en langt mer fragmentert struktur, der episodene nærmest blir stående som enkeltstående hendelser uten en *umiddelbar* konsekvens for resten av romanens progresjon. Med andre ord synes det å mangle en "narrativ rød tråd," noe som gjør at romantekstens *orienteringspunkt* blir uklart. Når Shahrzad ikke har *fortelle*-stemme, kan det synes som selve fortellestilen går amok, og som en konsekvens blir selve strukturen fragmentert og oppstykket. Med andre ord forskyves den hierarkiske oppbygningen fra *Tusen og én natt* til å bli en pluralistisk, nærmest anarkistisk struktur i *Arabiske netter*.

Den fragmenterte oppbygningen i *Arabiske netter* avviker altså fra selve rammefortellingen i *Tusen og én natt*. Sistnevnte kan sies å følge et "aristotelisk" prinsipp med en begynnelse, midte og slutt, til tross for at dens midte – det vil si de innrammede fortellingene – tidvis ikke er integrert i rammehistorien.⁶⁵ Samtidig fungerer rammehistorien som premissleverandør for de innrammede historiene slik at disse reflekterer rammefortellingens motiv, struktur og tematikk.

I Mahfouz' *Arabiske netter* er det ikke et tydelig, overordnet handlingsnivå slik tilfellet er i *Tusen og én natt*. Derimot befinner Shahrayar og Shahrzad seg i Mahfouz' roman på det

⁶⁵ Se Malti-Douglas: "The frame, despite the literary interludes of the Shahrzadian-narrated nights, is a complete literary unit [...]" (1992:13) Se også Ghazoul 1996:18 og 51. Som jeg påpekte i kap.1, pkt. 1.6, s.18, hevder El-Enany at *Tusen og én natt* ikke har en tradisjonell, vestlig plotstruktur. Som sagt kan dette sies å gjelde for verket i sin helhet, men *rammefortellingen* kan betegnes som å ha "en begynnelse, midte og slutt."

samme narrative nivået som personene det opprinnelig ble fortalt om i *Tusen og én natt*, og disse personene beveger seg igjen på tvers av sine respektive historier, og møter nye personer og hendelser skapt av Mahfouz.⁶⁶

En følge av Mahfouz' oppløsning av den hierarkiske oppbygningen fra *Tusen og én natt*, er at distansen mellom Shahrayar og Shahrazads fortellinger opphører i hans roman ved at hun ikke lenger har en overordnet *fortelle*-stemme. Det vil si at sultanen i *Arabiske netter* kan sies å *se* personer og hendelser han bare *hører* om i *Tusen og én natt*, og Shahrazad kan som en følge sies å *vise* Shahrayar det litterære universet hun hittil har *fortalt* om i *Tusen og én natt*.

I *Tusen og én natt* er det således en dikotomi mellom fiksjon og "virkelighet" – mellom Shahrayars og Shahrazads verden, og den litterære verden hun beretter om – mens denne todelingen ikke synes å være til stede i *Arabiske netter*. Hvordan Shahrazad presenterer sin litterære verden til Shahrayar (og til leseren) – selve diskursen – kan betraktes som avhengig av *hva* hun vil lære Shahrayar og *hvordan* hun vil helbrede ham. Måten Shahrazad manifesterer seg i språket på, hennes tekstualitet, må dermed – både i *Tusen og én natt* og i *Arabiske netter* – ses i relasjon til Shahrayar og hans galskap, for det er til ham og for å stanse hans vanvidd at hun skaper litterære verdener.

Hittil har vi sett hvordan *Tusen og én natt* og Mahfouz' *Arabiske netter* står i forbindelse med hverandre når det gjelder plot og struktur, men som jeg har vært inne på, gjenskriver Mahfouz også andre fiksjonelle elementer fra *Tusen og én natt*, nemlig personene Shahrayar og Shahrazad og relasjonen imellom de to. Hvis Shahrazads prosjekt med Shahrayar i

⁶⁶ *Narrative nivåer* forstås her som ulike handlings- og fortelleplan innenfor en diskurs. Lothe skiller mellom ekstradiegetisk, diegetisk og hypodiegetisk nivå, som henholdsvis peker mot den autorale fortellerens plass i en diskurs, det dominerede handlingsnivået og innskutte hendelser. Se Lothe (1996:43-45).

Arabiske netter skal ses i relasjon til Shahrazad i *Tusen og én natt* – og hvis hun kan ses som en *gjenskriving* av denne Shahrazad – må vi søke en forståelse av *hvem Tusen og én natts* eventyrfortellerske er. Men konvensjoner og ulike lese måter av *Tusen og én natt* kan styre våre forutsetninger, og eventuelt lede til mislesninger av eventyrfortellersken og sultanen. Er den vestlige Shahrazad den samme som en arabisk Shahrazad? Hvilke grunner ligger bak lese måter av *Tusen og én natt* i Vesten? Vil en "revidert" lesning av Shahrazad – en lesning som tar et oppgjør med den vestlige forståelsen av henne – gi oss en annen innfallsvinkel til Mahfouz' Shahrazad?

2.7 Konklusjon

I dette kapitlet har jeg forsøkt å fremme en lese måte som vektlegger intertekstuelle forbindelser mellom *Tusen og én natt* og Mahfouz' *Arabiske netter*. Ut fra forståelsen av at intertekstualitet er en type gjenskrivelse av fiksjonelle og estetiserende elementer mellom ulike skjønnlitterære tekster, har jeg i dette kapitlet lagt vekt på likheter og ulikheter mellom oppbygning og plot i de to verkene.

Jeg begynte med å presentere *Tusen og én natts* historikk, og påpekte utfordringer knyttet blant annet til oversettelsesproblematikk, mangfoldet av pre-tekster som Mahfouz' roman kan sies å stå i dialog med, og konvensjoner som kan styre utforming av verket. Deretter viste jeg at *Tusen og én natt* er delt inn i en rammefortelling og flere innrammede fortellinger, og at rammefortellingens prolog kan sies å danne forutsetningene for Shahrazads narrasjon.

Samtidig kan hendelser i prologen tilby oss forhistorien til Mahfouz' Shahrayar og Shahrazad, som allerede er kjente eller etablerte personer når de tar bolig i *Arabiske netter*:

de kan med andre ord betraktes som i dialog med *Tusen og én natts* rojale par før de transformeres i *Tusen og én natts* epilog. Fortolkningen av relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad i prologen setter således premisser for hvordan man oppfatter begge i Mahfouz' *Arabiske netter*, siden de inntar Mahfouz' roman med "uforrettet sak," og *Tusen og én natts* plot kan sies å være pågående i *Arabiske netter*.

Jeg viste så hvordan fortellesituasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad i *Tusen og én natt* reflekteres i verkets oppbygning, som en hierarkisk struktur der rammefortellingen danner forutsetningene for de innrammede fortellingene. Denne oppbygningen kan sies å forskyves i Mahfouz' *Arabiske netter* – muligens siden Mahfouz' Shahrazad ikke lenger har *fortelle*-stemme, men genererer tekstualitet i et kroppslig språk – som gir oppløser eller forskyver den hierarkiske oppbygningen og gir en fragmentert struktur.

Avlutningsvis påpekte jeg at hvis man skal anse Mahfouz' Shahrayar og Shahrazad som gjenskrivelser av hovedpersonene i *Tusen og én natt*, forutsetter det at vi vet *hvem* vår sultan og vår heltinne er i verket. Hvordan vi oppfatter de to og forholdet deres i *Tusen og én natt* kan være kontekstuelt betinget, og for å blir klar over eventuelle mislesninger, synes det påkrevd å undersøke nærmere forskjellige lesninger av *Tusen og én natt*.

Kapittel 3 Orientalisme, sex og forstand

I forrige kapittel påpekte jeg at fortolkninger av *Tusen og én natt* kan være kontekstuellet betinget og ha ulike fundament.⁶⁷ I dette kapittelet vil jeg se nærmere på disse bakgrunnene, og på hvilke konsekvenser leserens forventninger og lese måter har for oppfattelsen av *Tusen og én natt*. Hovedvekten i dette kapittelet kommer til å ligge på Shahrazad, og hvem vi forstår Shahrazad i *Tusen og én natt* som.

Eva Sallis hevder i *Sheherazade Through the Looking Glass* (1999) at en alminnelig forventning hos en vestlig leser er at *Tusen og én natts* Shahrazad er en yndig pike: "It is interesting that 'lovely Sheherazade' is yet another potent European addition, which, even when reading Burton or Lane or Littmann, who do not mention it, the European reader knows, in fact *remembers*, that Sheherazade is lovely and read it into the text" (Sallis 1999:102). Den norske utgaven av *Tusen og én natt* forteller oss faktisk at Shahrazad er en bedårende pike: "[...] Sjerasad var var nettopp blitt så gammel at hun kunne gifte seg. Dertil var hun deilig å se på, og meget kunnskapsrik; for hun hadde lest alle mulige bøker om ting som var hendt i gamle dager, og vel skåret for tungebåndet var hun også" (Kjærstad 1988:18). Hvorfor fremstilles Shahrazad som en yndig og gifteklar pike hos Kjærstad og Brøgger, mens Haddaway forteller om en kunnskapsrik og uredd kvinne?⁶⁸

I det følgende vil jeg forsøke å vise hvordan *Tusen og én natts* Shahrazad har blitt mislest i en vestlig kontekst, og hvordan dette fører til et forvridd bilde der kropp som makt forskyves til kropp som begjær. Til slutt skal jeg se nærmere på "reviderte" lesninger av Shahrazad, som kan relateres til *Arabiske netter* og den Shahrazad vi møter der.

⁶⁷ *Kontekst* viser her til den historiske, kulturelle og litterære sammenhengen litteratur leses i. Se for øvrig kap. 2, pkt. 2.2, s. 29 for Sallis påstand om at ulike faktorer kan kile seg imellom leseren og *Tusen og én natt*.

⁶⁸ Se kapittel 2, pkt. 2.4, s. 33, for Haddaways presentasjon av Shahrazad.

3.1 Orientalismen: Det seksuelle vs det intellektuelle

I det følgende skal vi se hvordan orientalismen har påvirket vestlige oppfattelser av Shahrazad. Det kan virke som om Vesten har hatt en lei tendens til å se *Tusen og én natts* Shahrazad som eksotisk eventyrfortellerske eller erotisk haremspike, som en arv fra orientalismens tankegods.⁶⁹ Historisk sett var orientalismen et "vitenskapelig" studium av Orienten, men som Edward W. Said viser i *Orientalism* (1978) var orientalismen befestet med Vestens egen oppfatning av araberne.⁷⁰ Orientalismen kan dermed defineres som Vestens oppfatning av *de andre* (Orienten), og leses både som et historisk vitenskapelig studium og som en tankegang som fremdeles ligger latent i Vesten.⁷¹

På det tidspunkt *Tusen og én natt* ble kjent i Europa, hadde Vesten lenge hatt stor interesse for *det østerlandske*, men rundt 1700- og 1800-tallet vokste orientalismen fra et kristent fundert studium til en sekularisert vitenskap. Sekularismen ga orientalistene blant annet muligheten til å studere og forklare *orientaleren*, her araber, ut fra et klassifiseringssystem basert på generaliseringer. Således kunne en definere den enkelte araber via hans eller hennes tilhørighet til ulike kategorier, med presiserte typebetegnelser for hver kategori:

A fourth element preparing the way of modern Orientalist's structures was the whole impulse to classify nature and man into types. [...] In natural history, in anthropology, in cultural generalizations, a type had a particular *character* which provided the observer with a designation and, as Foucault says, "a controlled derivation." These types and characters belonged to a system, a network of generalizations. (Said 1995:119).⁷²

Verken *Tusen og én natts* Shahrayar eller Shahrazad unngikk å bli klassifisert i henhold til den orientalistiske tankegangen. Innad i typebetegnelsen *orientalsk despot* og *haremskvinne* lå særskilte karaktertrekk ved den som passet inn i en kategori, slik Vesten så det. For hva

⁶⁹ *Vesten* defineres her som Europa og Nord-Amerika.

⁷⁰ I henhold til E. W. Said (1995) strakk denne tids definisjon av Orienten seg geografisk fra Marokko til Kina.

⁷¹ Orientalismen slik Said definerer den er kritisert av flere. Se blant andre Bernard Lewis.

⁷² Said opererer med fire elementer i 1700-tallstenkingen som la grunnlag for moderne orientalisme; *expansion, historical confrontation, sympathy, classification* (Said 1995:120).

gjør egentlig en despot fra Orienten særlig annerledes enn en despot fra Oksidenten? Svaret er like enkelt som det er komplisert; det er spørsmålet og svaret om *den andre*. Vestens oppfatning av *den andre* – av araberne – var en erkjennelse av at noen var annerledes, det vil si ikke-vestlig.

Hvordan ble så *de andre* oppfattet på 1800-tallet, en tid da antallet oversatte utgaver av *Tusen og én natt* i Europa var kommet opp i over åtti ulike samlinger?⁷³ Ifølge forfatteren Sven Lindqvist i *Utrydd hver eneste jævel* (1995) var 1800-tallet selve "fødselsøyeblikket til rasismen." Lindqvist skriver: "Fordommer mot fremmede folkeslag har alltid eksistert. Men på midten av 1800-tallet ble disse fordommene organisert og fikk en skinnvitenskapelig begrunnelse" (Lindqvist 1995:154).

Fra å være tuftet på uvitenhet ble altså rasismen ikledd en vitenskapelig drakt, med god hjelp fra den tids vitenskapsmenn. Lindqvist viser i den forbindelse til anatomen Robert Knox som skrev *The Races of Man. A fragment* i 1850. Lindqvist hevder at Knox obduserte én farvet person, og ut fra denne obduksjonen hevdet Knox, ifølge Lindqvist: "[...] å ha funnet en tredjedel færre nerver i armer og ben enn hos en hvit mann av tilsvarende størrelse. Begge rasenes sjel, instinkter og fornuft må da, det sier seg selv, påstå [Knox], avvike i tilsvarende grad." (Lindqvist 1995:154). Også Said påpeker hvordan 1800-tallsvitenskapen framsatte teser om at "[...] orientalsk tilbakeståenhet, degenerasjon, og mangel på jevnbyrdighet med Vesten [...]" hadde grunnlag i biologisk forskning (Said 2001: 233).

Poenget her er ikke å legge ut om den rasistiske holdningen en del europere hadde til *de andre* på 1800-tallet. Hensikten er å påpeke hvilke strømninger som hersket i Vesten når

⁷³ Se Haddawy 1995:xvi og Mernissi 2001:62.

Lane, Burton og Payne kom med sine oversettelser av historien om orientalerne Shahrayar og Shahrazad.⁷⁴ Som orientalere, og "en tredjedel underlegen europeeren," syntes det uunngåelig at Shahrayar og Shahrazad ikke ble lest på egne premisser, men ble klassifisert og kategorisert i henhold til den rådende oppfatningen av araberer. Og i kjølvannet av ideen om *orientaleren* som en underlegen rase, følger oppfattelsen av orientaleren som enkel og usivilisert: En moralsk generalisering av araberer som primitiv også seksuelt ble etablert (Said 1995:120).

Kanskje, eller nettopp derfor, ble Orienten av det vestlige borgerskapet på 1800-tallet sett på som de seksuelle fantasiers eskapisme. Orienten ble et sted der man kunne utforske seksualitet uten trussel om eventuelle juridiske, moralske eller økonomiske forpliktelser, og samtidig et sted der menneskene ikke hadde egenverdi, ikke var individualisert, men kategorisert og klassifisert til å passe inn i ulike typebetegnelser.⁷⁵ Den forførende haremspiken – *odalisquen* – er bare ett av bildene de fleste vil nikke gjenkjennende til, og som vi skal undersøke nærmere i det følgende.

3.2 Haremsmyter før og nå

Det rådet altså en stereotyp oppfattelse av araberne når oversettelser av *Tusen og én natt* begynte å bre seg rundt om i Vesten, og disse generaliseringene fikk følger for hvordan Vesten leste eventyrsamlingen og hvilke forståelsesmåter som ble lagt over dens Shahrayar og Shahrazad.

⁷⁴ Se kapittel 2, pkt. 2.1, s. 26, for en oversikt over de engelske oversettelsene til Payne, Burton og Lane. Se også Irwin for enkelte kommentarer til disse oversettelsene (2004: 23-36). Irwin skriver blant annet: "Burton was a man of many prejudices, and they were vigorous ones. He was racist (in an age when racism was acquiring pseudo-scientific pretensions)" (2004:33).

⁷⁵ Se Said, *Orientalism*: "[...] the Orient was a place where one could look for sexual experience unobtainable in Europe" (1995:190).

Hvis man av ulike grunner ikke dro til Orienten for å selv undersøke dette seksualitetens paradisi, kunne man alltid lese om orientalerens ekspressive seksualitet. Kildemateriale var det nok av: man hadde reiseskildringer fra dem som hadde våget seg til orientalerens land, og skjønnlitterære bøker fra dem som ønsket at de hadde gjort det.⁷⁶ Og man hadde alltid arabernes egne tekster. Selv om oversettelsene fra arabisk til engelsk, fransk eller tysk ikke alltid var av de mest pålitelige, og den kunstneriske friheten oversetterne tok seg var stor, ble oversettelsene av arabernes egen litteratur et vitnesbyrd om hvordan orientaleren oppførte seg.⁷⁷ Og *Tusen og én natt* ga også sitt bidrag til Vestens ide om araberer, mener Nawal El Saadawi i *The Hidden Face of Eve* (1980):⁷⁸

A famous work of art, *A Thousand and One Nights*, has been used by many Western researchers and authors, who describe themselves as "orientalists," as a source of material and information for studying the life of the Arab. They consider that these stories, especially those dealing with love and sexual intrigues, afford an insight into the understanding of the Arab character, seeing them as keys with which to open the doors to the "Arab soul", and as valuable means towards penetrating the depths, or rather the shallow waters, of the Arab mind and heart. (El Saadawi 1980:133).

Som El Saadawi nevner, var det særlig *Tusen og én natts* historier om sex og eventyr som fanget oppmerksomheten til det vestlige publikummet. På 1800-tallet var det eventyrene til Sinbad Sjøfareren, Ali Baba og Aladdin som tok européerne med storm, mens *heltinnen* Shahrazad måtte vike. Européernes interesse for den vågale jomfruen kom hovedsakelig til uttrykk i deres fantasi om eggende haremspiker, hevder Mernissi i *Scheherazade Goes West*:

Besides adventures and sensual luxury, sexually explicit talk was the third element of *The Thousand and One Nights* that entranced early western readers [...]. The translation opened up the gates to an Orient where sexuality was boldly explored by a female storyteller forced to entertain a dangerous and sulky husband. (Mernissi 2001:64).

Shahrazad syntes perfekt i rollen som *odalisque*, som en forførende haremsslavinne.

Haremsmyten og *odalisquen* synes som en av de mest standhaftige orientalistiske

⁷⁶ Selvsagt fantes det også skjønnlitterære bøker fra forfattere som hadde vært i Orienten. Said nevner bl.a. Gustave Flaubert, som besøkte Egypt i 1849: "Flaubert's writing both before and after his visit is soaked in the Orient" (Said 1995:181). Se også Irwin 2004:134.

⁷⁷ Jeg minner om at også Brøggers oversettelse av *Tusen og én natt* er mer som en *gjendiktning* å betrakte, enn en direkte oversettelse. Se kapittel 2, pkt 2.1, s. 24.

⁷⁸ Se også Irwin 2004:161.

konstruksjoner. Her råder drømmen om sensuelle orientalske kvinner som får tiden til å gå i narsissistisk makelighet mens de venter på sin herre. Og *Tusen og én natts* Shahrazad ble tilpasset den vestlige haremsmyten. Til tross for at hun ikke bedrev tiden med selvnyttende aktiviteter da hun befant seg i Shahrayars palass, men var opptatt med å holde på Shahrayars oppmerksomhet og sitt eget hode, ble Shahrazad klassifisert og karakterisert etter orientalismens regler. Hun var en *odalisque*, en som fristet og fremkalte frykt. Vestens erkjennelse av Shahrazad ble en erkjennelse av Shahrazads seksualitet.

Etter som *Tusen og én natt* spredte seg i Vesten, dukket medsøstre av *Tusen og én natts* Shahrazad opp i andre kunstformer. Ifølge Mernissi kan man se Vestens ulike haremspiker som besnærende *odalisquer* i malerier som Ingres' *La Grande Odalisque* (1814) og Matisses *Odalisque à la culotte rouge* (1921), og i Hollywood-filmer der Hollywoods Orienten viser kvinner som danser halvnakne omkring og der mennene er grusomme despoter (Mernissi 2001:106).⁷⁹

Eksempelene ovenfor viser til en seksualisering av Shahrazad spesielt og haremspiker generelt. Den vestlige kroppsliggjøringen av vår heltinne baserte seg på forståelsen av den orientalske, arabiske kvinnekroppen som uttrykk for sex og til begjær for mannen. Shahrazads politiske agenda – hennes forsøk på å befri sine medborgere fra en tyrann – måtte vike for den, for noen, opphissende situasjonen hun befant seg i, samtidig som hennes kroppslige *tekstualitet* ble forskjøvet til kun en *seksualitet*.

Haremsmyten synes som sagt å være en av orientalismens konstruksjoner som har vist seg mest motstandsdyktig mot tidens tann. I 2002 kom Eric Maltaites tegneserie *The 1001*

⁷⁹ Mernissi nevner bl.a. filmene *The Sheikh* (1921) og *The Thief of Bagdad* (1924) (2001:107).

Nights of Scheherazade.⁸⁰ "Vaskeseddelen" på omslaget av denne "illustrerte klassikeren" lover leseren "The sexy classic fantastic tale brought to comic life without a single cut! [...] The heroine, condemned to death, is able to save her life every night by telling a spicy tale to the pasha. And lusciously spicy they are!" Detaljerte tegninger viser en svært vovet Shahrazad som henslengt naken i Shahrayars seng forteller et knippe utvalgte historier. I Maltaites univers regjerer *the male gaze*: Shahrazad og hennes medsøstre er seksualiserte objekter for den begjærende mannens blikk.⁸¹ Shahrayar på sin side er skildret som en turbankledd tjukkas som surmuler over kvinners egenrådighet.

Orientalismens etterlevninger er påtagelige i tegneserieverdenen for øvrig. Klassikeren *Iznogood* av Goscinny & Tabary (første utgave 1969), om storviziren Iznogood som gjennom utallige album gjør fåfengte forsøk på å bli kalif istedet for kalifen, er et annet eksempel. Det interessante i *Iznogood*-albumene er fraværet av kvinnelige personer.⁸² I motsetning til hos Maltaite er ethvert tilløp til erotikk utelatt i *Iznogood*-albumene, og med det enhver kvinne. I stedet harseleres det med personer med umiskjennelige trekk fra *Tusen og én natt*, som den late kalifen Harun al-Pussa som tydeligvis skal karikere *Tusen og én natts* kalif Harun al-Rashid. Det later til at arabiske kvinner ikke passer inn i et univers som Goscinny & Tabarys, et univers uten erotikk og dermed uten kvinner.

Hvorfor blir situasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad i *Tusen og én natt* fremholdt som sensuell i den vestlige verden, mens Shahrazads politiske, intellektuelle, skapende prosjekt undermineres? Ifølge Mernissi er det fordi det vestlige haremet – den vestlige mannlige

⁸⁰ Eric Maltaite, *The 1001 Nights of Scheherazade*, Eurotica, 2002.

⁸¹ Det rimelig å anta at Eurotica henvender seg til et mannlige publikum, og *the male gaze* får således en dobbel betydning: både fra den mannlige "avsenderen" Maltaite og "mottageren", dvs. den mannlige leseren.

⁸² Riktignok dukker det opp kvinner, men disse fungerer som rekvisitter og har ingen betydning for handlingen.

dominansen og definisjonen av kvinner – ikke tillater kvinner å være intelligente og samtidig tiltrekkende:

In fact, the Western man enforces Immanuel Kant's nineteenth-century theories: To be beautiful, women have to appear childish and brainless. When a woman looks mature and self-assertive, or allows her hips to expand, she is condemned as ugly. Thus, the walls of the European harem separate youthful beauty from ugly maturity. (Mernissi 2001:214)

Mernissis utsagn gjør det interessant å spørre: Hvordan forholder Vesten seg til tydelig seksualitet og intellektuell kompetanse hos én og samme kvinne?⁸³ Er det en uuttalt mening i Vesten om at de kvinner som tydelig viser sin seksualitet, enten fordømmes eller fordummes?⁸⁴ Er den kvinnelige kroppen alltid – eller som oftes – en *seksualisert* kropp i vestlig kontekst?

Å gå videre med eventuelle svar på disse spørsmålene er for omfattende for denne oppgaven, men la oss ihvertfall ta dette med oss videre: hvor mye av nåtidens syn på ekspressiv seksualitet og forstand er en arv fra den Vesten Shahrazad kom til på 1800-tallet? Kan det være at Vesten ikke klarte å likestille det erotiske, intellektuelle og skapende hos én og samme kvinne – Shahrazad?

3.3 All this and brains too!

Man kan på ingen måte si at Shahrazads prosjekt i *Tusen og én natt* er å underholde en furten sultan, hevder Mernissi: "[Shahrazad] would have been killed if she had disrobed like a Hollywood vamp or Matisse's odalisque and stretched out in the king's bed" (Mernissi 2001:48). Vestens syn på Shahrazad som en lettsindig underholder eller tryglende jomfru,

⁸³ Nå kan man kritisere Mernissi – i likhet med Said – for å utøve en *omvendt* orientalisme, dvs. arabernes generaliseringer av Vestens menn og kvinner ut fra ens egen oppfattelse av *de andre*.

⁸⁴ Andre eksempler på antagonisme i Vestens forhold til kvinnelig seksualitet og intellekt, er Playboykongen Hugh Hefners unge kjærester, som med sin ekspressive seksualitet umiddelbart stemples som dumme & deilige. Eller den berømte mangemillionæren og tv-stjernen Pamela Anderson fra tv-serien *Baywatch*, som hovedsakelig får pr-omtale som sex-objekt, mens man sjelden omtaler frøken Andersons forretningssans.

gir liten forståelse for hennes prosjekt i *Tusen og én natt*, og er et dårlig utgangspunkt for en lesning av *Arabiske netters* Shahrazad.

I innledningen til dette kapittelet sa jeg at Brøgger presenterer Shahrazad som en pike "som var deilig å se på" (Kjærstad 1988:18), mens Haddawy ikke nevner den unge pikens fysikk. Oversettelsen til Brøgger indikerer således at Shahrazad i *Tusen og én natts* prolog allerede er et objekt for det *male gaze*, i og med at hun – hvilket det er rimelig å anta – er yndig for Shahrayar og de øvrige mannlige personene i *Tusen og én natt*.

Haddawy nevner som sagt ikke Shahrazads utseende, og han er ikke alene: Eva Sallis påpeker at verken de originale arabiske manuskriptene – herunder Brøggers kilde *Macnaghten* – eller deres etterfølgere, forteller at Shahrazad er vakker (Sallis 1999:101). Faktisk, hevder Sallis, finnes det *ingen* beskrivelse av Shahrazads utseende i *Tusen og én natts* prolog, hvilket står i kontrast til for eksempel den utførlige beskrivelsen av ifritens pike. Avviket mellom karakteriseringen av henne og Shahrazad, indikerer at eventyrfortellerskens funksjon er alt annet enn å være en forførende underholder:⁸⁵

The story of the abducted girl [dvs. ifritens pike] revolves around her physical beauty; it is the cause of her abduction and the means of her revenge. In other words, it has a literary function beyond the vicarious enjoyment of the reader or listener; she is functionally beautiful. Sheherazade, by contrast, fulfills more complex literary functions and the description of her gives an immediate sense of it. Her intelligence and wisdom are described and emphasized, for it is her brain, not her body, which is going to be central to the ensuing action. (*ibid.*)

Med andre ord er det Shahrazads skapende evner som settes på spill i *Tusen og én natt*, og ikke hennes evne til koketteri eller avansert flørteri, slik Vesten så prosjektet hennes. Utelukkelsen av Shahrazads fysikk, sier Sallis, gjør at *Tusen og én natts* Shahrazad til og

⁸⁵ Haddawys beskrivelse av ifritens pike er: "She had a beautiful figure, and a face like the full moon, and a lovely smile" (Haddawy 1995:9) og i Kjærstad og Brøgger står det at piken: "[...] var den deiligste og mest attråverdige en kunne se for sine øyne" (Kjærstad 1988:16). Med andre ord blir ulikheten mellom Shahrazad og ifritens pike utvasket hos Kjærstad og Brøgger, siden begge pikene omtales som attråverdige objekter.

med kan oppfattes som en *kraft* og ikke som en person under narrasjonen, i hvertfall fram til *Tusen og én natts* epilog bringer omstendighetene i balanse (Sallis 1999:103).

Sallis' argument er en gjenklang av Malti-Douglas' påstand som vi så i forrige kapittel, nemlig at Shahrazad kan forstås som en type *tekstualitet* fram til epilogen forvandler henne tilbake til en *objektivert* kropp.⁸⁶ Dette er interessant for oss, i og med at *Arabiske netters* Shahrazad heller ikke *beskrives* fysisk, hvilket indikerer at hun i Mahfouz' univers fortsatt kan forstås som en *kraft*, som en skapende tekstualitet, som en konstruktør av en litterær verden.

En forståelse av Shahrazad i *Tusen og én natt* ut fra den skapende og kreative kapasiteten hennes i stedet for hennes seksualitet, får konsekvenser for hvordan vi oppfatter historiene. De er ikke kun "frodige fortellinger med pikante detaljer" – slik blant annet Maltaite fremstiller dem – og der hensikten med fortellingene ligger i deres sensuelle underholdningsaspekt. Derimot blir Shahrazads beretninger på den ene siden del av en gjennomtenkt plan, og på den andre siden er historiene frembringt av en skapende kraft.⁸⁷

Mislesningene av Shahrazads nattlige narrasjon i Vesten, kan kanskje forklares ut fra en vektlegging av situasjonen, men ikke situasjonens årsaker: en fascinasjon for selve det "sexy" aspektet med en haremspike i seng med en uberegnelig sultan, men ikke for grunnene til at hun befinner seg der. Men hele *settingen* må leses ut fra bakgrunnen for den nattlige narrasjonen, så la oss nå se nærmere på den.

⁸⁶ Sallis hevder for øvrig at: "[...] The desire she [dvs. Shahrazad] manipulates is not sexual, it is a narrative, substituted for the sexual" (1999:102).

⁸⁷ Sallis påpeker at martyrtanken – at Shahrazad vil ofre seg – ikke er korrekt. Ifølge Sallis har Shahrazad faktisk til hensikt å myrde sultanen hvis ikke historiene endrer ham. Se Sallis 1999:105.

3.4 Sidesprang, galskap og Shahrazad

I forrige kapittel sa jeg at vi skulle se nærmere på fortolkninger av følgene kvinnenes utroskap har for Shahrayar, og ulike fortolkninger av Shahrazad.⁸⁸ Fortellingenes hensikt eller innhold og Shahrazads funksjon, varierer etter hva kritikerene mener er forstyrret hos vår sultan.

Den utløsende faktoren for Shahrayars galskap synes som sagt å være hans kvinners utroskap, og Shahrazad fortellinger må ses i lys av denne hendelsen. Har Shahrayars oppdagelse av kvinnenes sidesprang utløst en depresjon hos vår sultan, slik at behovet for en psykoanalytiker har gjort seg gjeldende? Er det hans politiske evner som er svekket – siden den opprørende utroskapen også kan ses som et politisk forræderi fra hans kvinner – slik at situasjonen fordrer en politisk frihetskjemper? Eller har eskapadene til Shahrayars kvinner krenket ham, i den grad at evnen hans til normalt begjær er forstyrret og kun en leksjon i "riktig" begjær kan redde ham?⁸⁹

Ovennevnte kan sies å være en liten oppsummering av tolkninger av Shahrayar og Shahrazads relasjon i *Tusen og én natt*. Jeg nevnte både Bruno Bettelheim og Fatema Mernissi i forrige kapittel, men også Ferial J. Ghazoul, Fedwa Malti-Douglas og Eva Sallis er blant dem som har tilbudt ulike lesninger av Shahrayar og Shahrazad. Å gjøre rede for alle mulige fortolkninger er verken innenfor rammene eller til gagn for denne oppgaven, her skal vi prøve å se hvilken funksjon fortellingene og fortelle-handlingen har i forhold til en lesning av Mahfouz' fortsettelse.

⁸⁸ Se kap. 2, pkt 2.3, s. 30 og s.33.

⁸⁹ Se henholdsvis: Irwin 2004:232-233 (org.sit. Bettelheim 1976:86-90), Mernissi 2001:45, og Malti-Douglas 1992:22.

De fleste kritikere enes dog om at Shahrayar blir *krenket* av utroskapsakten til kvinnene. Så langt er man altså enige, så la oss derfor se hva som skjedde i den kongelige hagen den skjebnesvangre dagen. Hos Haddawy er sidespranget skildret slik:

As they [dvs. Shahrayar og Shahzaman] watched, the private gate opened, and there emerged as usual the wife of King Shahrayar, walking among twenty slave-girls. They made their way under the trees until they stood below the palace windows where the two kings sat. Then they took off their women's clothes, and suddenly there were ten slaves, who mounted the ten girls and made love to them. As for the lady, she called, "Mas'ud, Mas'ud," and a black slave jumped from the tree to the ground, came to her, and said, "What do you want, you slut? Here is Sa'ad al-Din Mas'ud." She laughed and fell on her back, while the slave mounted her and like the others did his business with her. Then the black slaves got up, washed themselves, and, putting on the same clothes, mingled with the girls. Then they walked away, entered the palace, and locked the gate behind them. As for Mas'ud, he jumped over the fence to the road and went away. (Haddawy 1995:8)

Før vi går videre, skal vi merke oss at hos Kjærstad og Brøgger er hendelsen meget forkortet og skildret sterkt bluferdig. Her fortelles det at Shahrayar har fått høre av Shahzaman at hustruen og haremet er utro; at de i Shahrayars fravær "[...] drev på med kyss og kjærtegn og alt som hører elskov til [...]" (Kjærstad 1988:15).⁹⁰ Ifølge Kjærstad og Brøgger stiller brødrene seg så i et vindu for å spionere, og: "Så varte det jo ikke lenge før kongens hustru kom ut med slavinnene og slavene, og nå fikk kong Sjeheriar se med egne øyne at hvert ord broren hadde sagt, var sant" (Kjærstad 1988:16).⁹¹

Hvor det nå enn er: Shahrayar – etter en liten ekskursjon rundt i kongeriket – begynner sitt makabre prosjekt med daglige henrettelser. Så gjør Shahrazad sin entré. Her er det er vesentlig å huske på at Shahrazad *selv* velger å bli giftet bort; hun sågar truer sin far for å få viljen sin. Dette indikerer at eventyrfortellersken har en plan, og ikke bare ofrer seg i håp om å stoppe sultanen. Shahrazads standhaftighet tilkjennegir at historiene hennes er mer enn nattlig underholdning til en gretten mann, som Sallis påpeker ville en slik idé avsløre henne

⁹⁰Første gang utroskapsakten skildres hos Haddawy, står det: "[...] The lady called, "Mas'ud Mas'ud!" and a black slave jumped to from the tree to the ground, rushed to her, and, raising her legs, went between her thighs and made love to her" (Haddawy 1995:5).

⁹¹ Brøgger ønsket ikke å skildre sex-scenene i *Tusen og én natt* slik at verket ble "et fremstøt for pornografien" Se Brøgger 1950, bind I, s.387.

som et villig offer med et relativt usannsynlig prosjekt (Sallis 1999:104).⁹²

Avhengig av *hva* kritikerne anser som krenket hos vår sultan, så mener de fleste at fortellingene til Shahrazad reflekterer sultanens *problem*. For eksempel hevder Malti-Douglas at Shahrayars krenkelse har ført til et forstyrret begjær, og at Shahrazads historier blir en form for demontering og avlæring av dette begjæret (Malti-Douglas 1992:22). Ergo er historiene en type *pedagogisk verktøy*, der Shahrazad gir vår sultan en leksjon i "proper sexuality, proper rhythm, and proper desire" (*ibid.*).

Sallis mener at Shahrazads fortellinger blant annet gjenspeiler Shahrayars besatthet av utroskapen (Sallis 1999:105). Ifølge Sallis gjengir Shahrazad ulike utroskapsmotiver i enkelte av sine historier, særlig med svarte slaver på rollelisten, og slik konfronteres Shahrayar med sine egne demoner til han til slutt er transformert (*ibid.*).

En annen tolkning av utroskapshendelsen er at Shahrayar erfarer at han ikke er ekstraordinær – slik en sultan bør være – når han ser at hustruen og haremet har egne, uavhengige eksistenser. Det vil si at han ser at kvinnene har *fri vilje* ved at de viser Shahrayar at de har en selvstendig eksistens som kan holdes skjult for ham.

Kvinnekroppen blir dermed for vår sultan et synlig bevis på at han ikke kan vite alt om *den andre* og heller ikke kontrollere *den andre*, han er med andre ord ikke ualminnelig. Shahrayars morderiske adferd kan ut fra denne forståelsen ses som et ønske om å unslippe det menneskelige, å få være overmenneskelig. Ved å drepe kvinnene, dreper han samtidig

⁹² En slik holdning kommer bl.a. til syne hos Mernissi, når hun hevder at Shahrazads intensjon er: "To change the mind of a criminal who is intent on killing you by telling him stories [...]" (Mernissi 2001:47). Mernissi legger således vekt på Shahrazads egenskaper, men omtaler fortellingene bare som "subtle influence on his beliefs, motivations, and inner psyche" (2001:46).

påminnelsen om sin egen dødelighet.

Denne lesningen lar oss se Shahrazad i *Tusen og én natt* som en slags *dekonstruktør* av sultanen. Hennes fortellinger skaper en verden der Shahrayar er *avvæpnet* og gjort uvirksom i rollen som lytter, samtidig som hun forteller ham historier om det mangfold av mennesker som finnes – om skurker, horer, gudfryktige mennesker og lurendreiere – som reflekterer kompleksiteten ved *mennesket*. Shahrayars helbredelse – hans *rekonstruksjon* – vil således være avhengig av at han erkjenner at han ikke har tilgang til å vite alt om *den andre*, at menneskets sammensatthet unnviker enhver full viten.

Uansett hva man måtte mene, anerkjenner disse lesningene av *Tusen og én natt* – i motsetning til de konvensjonelle, vestlige fortolkningene vi så ovenfor – at Shahrazad har evne til både å skape et litterært univers og å utøve en viss makt over sultanen. De innrammede fortellingene er ikke bare "fristende fortellinger," men et bevisst utvalg av historier fra Shahrazad for å parallellisere og gi ytterligere betydninger til situasjonen mellom sultanen og henne selv. Samtidig *skaper* Shahrazad et univers der det er *hun* som besitter en makt eller en kraft, som også er en reversering av maktforholdet som har vært før hennes inntreden, der kvinnene ble utnyttet av Shahrayar.⁹³ Sist, men ikke minst, fører Shahrazads narrasjon til *Tusen og én natts* unike oppbygning, som forklart i kapittel 2.⁹⁴

Forståelsen av Shahrazad som konstruktør av litterære verdener skal vi ta med oss når vi nå skal gå over til *Arabiske netter*. Som jeg beskrev i forrige kapittel, utelater Mahfouz transformasjonen som skjer med Shahrayar og Shahrazad i *Tusen og én natts* epilog, blant annet ved at Shahrazad ikke blir objektivert, hvilket lar henne fremdeles være handlende,

⁹³ Se også Ghazoul 1996:24, for en diskusjon om ambivalensen mellom Shahrayar og Shahrazad.

⁹⁴ Se kap. 2, pkt. 2.5, s. 3-41, for en diskusjon om strukturens relevans i *Tusen og én natt* og *Arabiske netter*.

eller *skapende* subjekt. Med andre ord kan Shahrazad fremdeles anses som aktiv konstruktør i Mahfouz' roman, og Shahrayar fremdeles som element i en "skyggetilværelse." Mahfouz' roman står således i dialog med Shahrayar og Shahrazad *før* deres forvandling skjer, mens det ennå er en spenning mellom det rojale paret. Men hvordan vil Shahrazads diskursive kraft i en litterær diskurs vise seg, når hun ikke lenger har *fortelle*-stemme? Kan hun fremdeles anses som avgjørende i *Arabiske netter* – for blant annet romanens tematikk og struktur – selv om hun ikke lenger er en synlig hovedperson og forteller?

3.4 Konklusjon

I dette kapittelet har jeg forsøkt å vise at en lesning som legger vekt på den intertekstuelle relasjonen mellom *Tusen og én natt* og *Arabiske netter* krever at vi rydder unna noen mislesninger. Jeg har pekt på hvordan orientalismen introduserte en yndig Shahrazad til det vestlige publikummet, og samtidig berøvet henne for intellekt, en skaperevne og makt.

Shahrazads kropp er av Vesten blitt tolket seksuelt og som uttrykk for det fremmede Orienten, det eksotiske og det erotiske. Den politiske, intellektuelle og skapende makten som er risset inn i Shahrazads kropp, er ikke blitt lest av det vestlige publikummet. Med andre ord er meningsutvekslingen mellom kropp og kultur blitt feiltolket i en vestlig kontekst der en kvinnes kropp er blitt sammenstilt med sex og som begjær for mannen.

Forståelsen av Shahrazad som *vamp* er – slik jeg har pekt på – en mislesning som overskygger eventyrfortellerskens fortellinger og hennes fortellehandling. Ved å se nærmere på ulike *Tusen og én natt*-utgaver og andre kritikeres undersøkelser av relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad, kan man få et bilde av Shahrazad som en kvinne med makt eller som innehaver av en skapende kraft, snarere enn preget av avmakt. Dette gir oss igjen andre

betingelser for å undersøke om Shahrazad fremdeles har en diskursiv kraft i Mahfouz' roman.

Med utgangspunkt i at *Tusen og én natts* Shahrazad har evne til å skape litterære verdener og til å innvirke på hvordan slike verdener skal presenteres, skal vi i neste kapittel undersøke hvorvidt og hvordan Mahfouz' Shahrazad kan utvise denne typen makt i *Arabiske netter*.

Kapittel 4 Talende taushet – Kropp som skapende kraft

I dette kapittelet skal jeg undersøke hvordan Mahfouz' gjenskriver Shahrazad og Shahrayar i *Arabiske netter*, med hovedvekt på Shahrazad. Er Mahfouz' Shahrazad en arabisk heltinne eller en orientalistisk fristerinne? Kan man si at Shahrazad – som tilsynelatende ikke har en direkte funksjon for *Arabiske netters* progresjon – likevel påvirker romanens diskurs? Kan Shahrazads ikke-objektiverte kropp bryte i gjennom diskursen i *Arabiske netter*, forstått som en kroppslig stemme som skaper en bevegelse i diskursen, og visualiserer kropp som ukontrollerbar og foranderlig?

Jeg vil først forsøke å vise hvordan en lesning av Shahrazad som representant for idé, i motsetning som imitasjon av *person*, kan åpne for en forståelse av hvordan Mahfouz' heltinne gjenskrives i relasjon til i *Tusen og én natts* eventyrfortellerske.⁹⁵ Ved å se de begrensede karakteristika man får om henne i *Arabiske netter* i forhold til Shahrazad i *Tusen og én natt*, kan hun etableres som en type personifisering av egenskapene til *Tusen og én natts* Shahrazad.

Deretter vil jeg undersøke hvordan konstruktør-begrepet kan sies å være gjeldende for Shahrazad i *Arabiske netter*. Jeg vil også trekke inn paralleller til andre områder innenfor arabisk sammenheng der kvinner kan ses som å ha innvirkning på ulike felter, selv om de ikke er *synlige* som sådanne. Til slutt vil jeg så forsøke å vise hvordan Shahrazads diskursive kraft viser seg i utformingen av episodenes hendelser og personer som underlagt et slags visuelt kaosprinsipp, før jeg undersøker hvilke følger episodene har for Shahrayar.

⁹⁵ Disse to tilnærmingene til Shahrazad kan sies å være en allegorisk versus en mimetisk lesning, det vil si en forståelse av Shahrazad som representant for abstrakte ideér, i stedet for Shahrazad som representant for en plausibel person. Shahrazad som allegorisk person må også ses i relasjon til selve den allegoriske formen til *Arabiske netter*, se for øvrig kap.1, pkt 1.6, s. 20-21.

4.1 Person eller konstruksjon: Lesninger av Shahrazad

Jeg vil først utdype skillet mellom en mimetisk og en allegorisk lesning av Shahrazad. I forrige kapittel så vi at Shahrazad i *Tusen og én natt* kunne forstås som en litterær fremstilling av et i og for seg troverdig menneske, som en *odalisque* eller som en enestående eventyrfortellerske. Når jeg nå skal gå over til Shahrazad i *Arabiske netter* er en slik mimetisk tilnærming lite fruktbar. Dette skyldes hovedsakelig at karakteriseringen av Shahrazad i *Arabiske netter* baserer seg på en presentasjon av henne ved navngivning og indirekte presentasjon, og ikke ved at ytre kjennetegn eller egenskaper eksplisitt tilkjennegis.⁹⁶

I lesningene av Shahrazad fra *Tusen og én natt* i forrige kapittel, ble de mimetiske egenskapene hennes – karaktertrekk som kan lede tankene våre til en imitasjon av en faktisk person – fremhevet. Som vi husker ble Shahrazad i prologen introdusert som en intelligent pike, kunnskapsrik og dannet. Denne direkte presentasjonen av Shahrazads egenskaper bygget til sammen et portrett av *personligheten* Shahrazad, og som legitimerte og forklarte handlingene hennes. Dermed kunne flere kritikere hevde at fortellerskens suksess med å endre Shahrayar, skyldes hennes enestående evne til å berette. Fortelleevnen til den unge jomfruen ble således forstått som en karakteriserende egenskap, og ledet til bedømmelsen av Shahrazad som en usedvanlig begavet historieforteller.

En annen mimetisk lesning eller forståelse av *Tusen og én natts* Shahrazad så vi hos Vestens orientalistene. Orientalistene oppfattet Shahrazad som en *odalisque* ut fra forestillingen om at Shahrazads kropp og det sensuelle innholdet i fortellingene, uttrykte en særegen orientalistisk, kvinnelig seksualitet. Den seksuelle siden ved Shahrazad ble et karakteristisk

⁹⁶ Se Lothe: "Direkte definisjon inneber at ein person blir karakterisert på ein direkte, oppsummerande måte – for eksempel ved hjelp av adjektiv eller abstrakte substantiv" og "Indirekte presentasjon [...] vil vise, dramatisere eller eksemplifisere eit gitt persontrekk snarare enn å nemne det eksplisitt" (1996:95).

kjennetegn og en mimetisk egenskap, og vår tapre jomfru ble forstått som legemliggjørelsen av en *odalisque* – en som "frister og fremkaller frykt."

Vi har således ulike oppfatninger av Shahrazad i *Tusen og én natt* som en plausibel person ut fra hennes karakteriserende egenskaper, enten det nå er som forførerinne eller heltinne. En slik mimetisk tilnærming til Shahrazad i *Arabiske netter* er vanskelig fordi få av hennes ytre kjennetegn eller egenskaper blir beskrevet. Det nærmeste man kommer en beskrivelse av henne er at hun omtales som "perlen av kvinner" av byens øvrige innbyggere (*Arabiske netter*:15).

Hun har heller ingen *fortelle*-stemme slik Shahrazad har i *Tusen og én natt*, og kun én episode i *Arabiske netter* handler eksplisitt om Shahrazad. Denne episoden er i romanens begynnelse, da hun nettopp er blitt benådet av sultanen, og hun har en samtale med sin far. Heller ikke her får man vite hva Shahrazad tenker, i stedet får man en karakterisering av henne via beskrivelsen av hennes stemme: "[...] fortsatte hun bistert [...]," "[...] sa hun bedrøvet [...]," og "[...] freste hun tilbake" (*Arabiske netter*:9). Senere når Shahrazad taler i Mahfouz' roman er det hovedsakelig til Shahrayar, og da ofte som en kommentar til hendelser som påvirker ham. Hennes stemme er altså ikke lenger en narrativ, overordnet *fortelle*-stemme.

Shahrazads mimetiske egenskaper i *Arabiske netter* kan sies å være begrenset til å stå i referanse til *Tusen og én natt*. Mahfouz' Shahrazad karakteriseres først og fremst ved navngiving og topografisk plassering, som kan sies å sette henne i dialog med heltinnen fra *Tusen og én natt*. Med andre ord blir de sparsommelige opplysningene vi får, meningsfulle ved å vektlegge den intertekstuelle forbindelsen mellom henne og Shahrazad i *Tusen og én natt*.

En lesning av Shahrazad i Mahfouz' roman som legger vekt på mimetiske egenskaper *uten* å se disse i forbindelse med *Tusen og én natt*, kan stå i fare for å mislese henne. Hvis vi bare leser Shahrazad i *Arabiske netter* som imitasjon av et *menneske* – løsrevet fra *Tusen og én natt* – ville man kanskje lest den ytre sett relativt anonyme tilværelsen hennes i *Arabiske netter* i lys av enkelte vestlige oppfatninger av dagens arabiske kvinner: Som anonyme, tause skikkelser uten innflytelse?

Mahfouz' Shahrazad kan i stedet leses som en *allegorisk* person – her forstått som en representant for ideér, forestillinger – i dialog med *Tusen og én natts* Shahrazad. I Mahfouz' roman personifiserer eller legemliggjør hun egenskaper til heltinnen i eventyrsamlingen, hvilket jeg skal prøve å utdype nedenfor.

Shahrazad i *Arabiske netter* karakteriseres for det første via *navngivingen* av henne. Hvilken forbindelse det er mellom de to Shahrazad'ene, avhenger av *hvem* vi mener personen Shahrazad er i *Tusen og én natt*, og som en følge *hva* vi mener Mahfouz' Shahrazad representerer. Samsvaret mellom navn og oppfattelse av person er videre knyttet til leserens kompetanse, som her vil bety vårt kjennskap til Shahrazad og *Tusen og én natt*, slik jeg har presentert begge i kapittel 2 og 3.⁹⁷

Det representative ved navnet *Shahrazad* er dermed kontekstuellet betinget. Det en vestlig leser legger i navnet er – som vi har sett – ikke nødvendigvis det samme som det en arabisk leser vil assosiere ved samme navn. Ved å navngi henne i *Arabiske netter* som nettopp

⁹⁷ I *Reading People, Reading Plots* (1989), peker James Phelan på at en persons tematiske komponent, dvs. en innholdskomponent som vektlegger personens representativitet, er knyttet opp mot leserens litterære kompetanse (1989:12-14). Lothe påpeker at denne kompetansen bl.a. bygger på leserens evne til å vurdere det vesentlige ved personen, i hvilken grad personen er representativ og hvilket forhold det er mellom representativitet og individualitet (Lothe 1996:92).

Shahrazad får leseren følelsen av at man *kjenner* denne personen og hva hun står for.⁹⁸ Derfor er det vesentlig – slik jeg viste i forrige kapittel – å rydde unna mislesninger av *Shahrazad*, for det er ikke som lettbeint og lettkledt underholder hun tar plass i Mahfouz' univers, det er som konstruktør av litterære verdener.

Mahfouz' *Shahrazad* karakteriseres også ved at hun topografisk plasseres i *Shahrayars* by og i relasjon til sultanen.⁹⁹ Ved at hun plasseres i dette miljøet får leseren enda en pekepinn på forbindelsen mellom Mahfouz' *Shahrazad* og eventyrtellersken i *Tusen og én natt*. Hennes relasjon til *Shahrayar* tydeliggjør henne som person og *Shahrazad* eksistens kan synes forbundet med *Shahrayar*.

Samtidig reflekterer byen forholdet mellom det rojale paret. Det er et eventyrsted, en by fullt av ifriter og merkverdige hendelser, et slags fantasiland som ikke er spesifisert til en bestemt tid eller et bestemt område. Det er *Shahrazads* verden, tilnærmet slik den eksisterer i *Tusen og én natt*, og *Shahrayar* kan ses som en innbygger, en undersått, i hennes verden.¹⁰⁰

Denne måten å karakterisere Mahfouz' *Shahrazad* på slik jeg har skissert ovenfor – der presentasjonen av *Shahrazad* får sin mening ved å se henne i forbindelse med *Tusen og én natt* – gjør som sagt at hun kan ses som en type personifisering av *egenskapene* til *Shahrazad* i *Tusen og én natt*: evnen til å skape litterære verdener og til å holde i bevegelse litterære verdener.

⁹⁸ Antagelsen at man kjenner *Tusen og én natt*, viste seg også i Kjerstads sitat i kap.2, pkt 2.1, s. 5.

⁹⁹ *Topografi* betyr her: "[...] stedet der handlingen i en litterær tekst foregår" (*Litteraturvitenskapelig leksikon*, 1999:255).

¹⁰⁰ Se J. Hillis Miller om interpersonale relasjoner i "Anastomosis", fra *Ariadne's Thread. Storylines* (1992). I Hillis Millers lesning av Goethe's *Wahlverwandtschaften*, påpeker han bl.a. topografiens betydning i relasjon til personene selv: "The Estate itself is an externalized image of the relations among the people living on it" (1992:165).

Ved å utelate ytterligere mimetiske karakteristika, indikeres det i Mahfouz' roman at Shahrazad ikke er en *person* som sådan, og at hun må ses i sammenheng med Shahrazad som vi har blitt kjent med fra *Tusen og én natt*, det vil si den Shahrazad som opererer under den natthlige narrasjonen i *Tusen og én natt*. Denne Shahrazad – eller dette aspektet ved Shahrazad – viser en evne til å frembringe, skape eller generere en tekstualitet, som i *Tusen og én natt* synes å brytes opp i en dikotomi ved at Shahrazad har en *fortelle*-stemme som veksler mellom de ulike narrative nivåene. Denne skapende, tekstuelle Shahrazad kan under selve narrasjonen – mens de innrammede fortellingene dominerer – anse som tekst eller en fortellehandling, hevdet Malti-Douglas, eller som konstruktør av litterære verdener.¹⁰¹

Men før vi går videre med å se på hvordan ovennevnte egenskaper kommer til uttrykk i Mahfouz' roman og hans Shahrazad, la oss først få et kort overblikk over *Arabiske netter*, sett i relasjon til Shahrayar og Shahrazad.

4.2 Shahrazad som konstruktør av *det talte* og *det viste*

Jeg sa i kapittel 2 at *Arabiske netter* er bygd opp med en rekke, nærmest enkeltstående, episoder. Siden Shahrazad har tapt sin *fortelle*-stemme i Mahfouz' roman, synes de narrative nivåene oppløst slik de var i *Tusen og én natt*, og en litterær verden utfolder seg uten en "narrativ rød tråd."

Episodene i *Arabiske netter* dominerer således det litterære korpus, slik de innrammede fortellingene gjør i *Tusen og én natt*: mens hendelser og personer utspilles på *Arabiske netters* litterære scene, befinner Shahrayar og Shahrazad seg ved scenekanten, hun i rollen

¹⁰¹ I *Arabiske netter* får derimot både Shahrayar og Dunyazad sitt utseende tilkjenegitt. Dermed kan man se at Mahfouz' bruker en teknikk fra *Tusen og én natt*: Ved å utelate Shahrazads utseende, antyder han at Shahrazads funksjon i *Arabiske netter* er lik den hun har under narrasjonen i *Tusen og én natt*.

som regissør, og han som tilskuer som forsøker å relatere hendelsene og personene til seg selv. "Historiene hennes er som magi," sa [Shahrayar] tilfreds. "De åpner verdener som inviterer til ettertanke" (*Arabiske netter*:8). De historiene Shahrayar refererer til er fortellingene fra *Tusen og én natt*, da Shahrayar fikk høre historier. Nå – i *Arabiske netter* – vil han i stedet se hendelser som har paralleller til de tidligere fortellingene.

Det er ikke hvilken som helst litterær verden som fremstilles i *Arabiske netter*, det er forvrengte versjoner av Shahrazads fortellinger fra *Tusen og én natt*. Episodene i *Arabiske netter* kan leses som Shahrazads visualisering av sin litterære verden og sine historier, og denne visualiseringen må ses i sammenheng med hva hun ønsker å lære Shahrayar. Med andre ord må vi igjen gå tilbake til *Arabiske netters* pre-tekst, *Tusen og én natt*, fordi det er her bakgrunnen for relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad ligger, og som *Arabiske netter* kan sies å være en gjenskrivning av.

Galskapen som overmanner Shahrayar i *Tusen og én natt* er knyttet til en visuell erfaring: Shahrayar insisterer på å se sine kvinners utroskap, på å finne sannheten eller få kunnskap om den andre ved evnen til å se. La oss gjenoppfriske den fatale hendelsen i *Tusen og én natts* prolog:

When King Shahrayar heard what his brother said and found out what happened to him, he was furious and his blood boiled. He said: "Brother, I can not believe what you say unless I see it with my own eyes." [...] When King Shahrayar saw the spectacle of his wife and the slave girls, he went out of his mind [...]. (Haddawy 1995:7-8).

I *Tusen og én natt* innføres så det narrative i opposisjon til det visuelle, som passiviserer sultanen og plasserer ham i rollen som lytter. Men blir egentlig Shahrayar helbredet av *Tusen og én natts* narrasjon? Shahrayar kan leses som føyelig ved *Tusen og én natts* epilog, snarere enn helbredet. Det vil si at han har innordnet seg og godtatt samfunnets spilleregler,

uten at hans verdisystem er endret.¹⁰² Poenget er at vi kan ikke *vite sikkert* om Shahrayar er oppriktig når han angrer, eller om han bare opptrer føyelig i *Tusen og én natts* epilog.

Hvis så er tilfelle, kan episodene i *Arabiske netter* leses i forbindelse med en helbredelse eller *rekonstruksjon* som tar sikte på at Shahrayar må erkjenne at det visuelle, det kroppslige, uttrykker andres selvstendige – bevegelige og ukontrollerbare – eksistenser. Hensikten med episodene i *Arabiske netter* kan således, i likhet med med fortellingene i *Tusen og én natt*, ses i forhold til hva Shahrazad vil lære sultanen. I *Arabiske netter* kan man si at hennes rolle er å *vise* Shahrayar, å la ham igjen *se*, det komplekse ved menneskets eksistens slik det uttrykkes ved den menneskelige kroppen.¹⁰³ Shahrazads *fortelle*-taushet i *Arabiske netter* kan således ses som en nødvendighet siden Shahrayar ikke passiviseres i rollen som tilhører, og dikotomien mellom fiksjon og realitet oppheves.

Dermed blir episodene det dominerende elementet i *Arabiske netter*, slik de innrammede fortellingene er i *Tusen og én natt*. Som regissør – konstruktør – er Shahrazad selv tilbaketrukket, og det er hennes *verden* som hersker fordi det er *den* som skal lære eller helbrede Shahrayar.

Men kan man virkelig si at en litterært fremstilt person, som verken har *fortelle*-stemme og knapt er til stede i romanteksten, er den som konstruerer og genererer? Før vi går over til *hvordan* Shahrazads diskursive kraft viser seg i *Arabiske netter*, vil jeg trekke inn paralleller

¹⁰² Se Fathali M. Moghaddam, *Social Psychology. Exploring Universals Across Cultures* (1998:229-230). For Shahrayar er det en klar politisk fordel å føye seg: Å sørge for at staten som han er overhode for ikke går i oppløsning. Det institusjonelle ekteskapet er én av betingelsene for en velfungerende, totalitær stat, siden ekteskapet sørger for rettmessige arvinger til tronen.

¹⁰³ Se også Stanley Cavell, *Contesting Tears*: "The philosophical recovery of the other depends on determining the sense that the human body is expressive of mind, for *this* seems to be what the sceptic of other minds directly denies [...]" (Cavell 1996:104).

til andre områder innenfor arabisk litteratur og samfunn der kvinners potensial til innflytelse viser seg, selv om disse kvinnene ikke er *synlige* maktutøvere.

4.3 Kvinner som "usynlige" maktutøvere i arabisk kontekst

I essayet "The Figure of the Lover in Popular Arabic Drama" (1995) skriver Rosella Dorigo Ceccato om kvinneskikkelsens rolle i arabisk teater:¹⁰⁴

Overall, society in many shadow plays seems to revolve around the figure of the woman, pole of attraction of both man's physical desires and his martial fear. The man/lover is therefore the domineering protagonist in the traditional theatre, but it is above all the woman – lover or loved one – who directs the amorous game, whether she is the direct instigator or just the unconscious, defenceless inspirer. (Ceccato 1995:31).

I tidligere arabisk teater ble kvinnelige teaterroller – i likhet med det klassiske greske teateret og Shakespeares stykker i hans samtid – spilt av mannlige skuespillere.¹⁰⁵ Like fullt var det, som Ceccato påpeker, kvinnen som *lover or loved one* som dirigerte stykkets plot. Selv om mannen var den dominante eller synlige protagonisten, var det *kvinnen* teaterstykket dreide seg om og som dannet betingelsene for det som ville spilles på scenen, til tross for at hun ikke var fysisk til stede.

Kvinnerens potensiale og mulighet til å manøvrere eller rettlede verden – det være seg samfunnet, teaterstykker eller litterære teksters diskurser – til tross for hennes tilsynelatende fravær, vekker også det islamske begrepet *fitna*. *Fitna* betegner idéen om kvinner som kun i kraft av deres *tilstedeværelse* er i stand til å vende om på verden, til å skape kaos eller uorden (Malti-Douglas 1992:43). El Saadawi peker på begrepets doble betydning i *The Hidden Face of Eve* (1980), og hun definerer *fitna* som: "[...] woman's overpowering

¹⁰⁴ R.D. Ceccatos essay er et bidrag i *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, red. R. Allen, H. Kilpatrick og E. de Moor (1995).

¹⁰⁵ Se Ceccato 1995:28. Ceccato forholder seg til arabisk teater fram til begynnelsen av det 20. århundre.

seductiveness. It combines the qualities of attraction and mischievousness." (El Saadawi 1980:152).

Interessant nok står denne doble betydningen av kvinner i kontrast til den vestlige oppfattelsen av *odalisquen*. Som vist i kapittel 3, blir *odalisquen* oppfattet som forførerisk, men samtidig en man føler medlidenhet med. Begrepet *fitna* innrømmer dermed kvinner en viss makt eller kraft, mens orientalistene ser på den arabiske kvinnen som en person preget av avmakt. Nettopp innrømmelsen av kvinners kraft i begrepet *fitna* fører – ifølge El Saadawi – til at kvinner må isoleres fra det øvrige samfunnet:

For the Arabs the word 'woman' invariably invokes the word *fitna*. Arab women combined the qualities of a positive personality and *fitna*, or seductiveness, to such an extent that they became an integral part of the Islamic ethos which has, as one of its cornerstones, the sexual powers of women, and which maintains that their seductiveness can lead to *fitna* within society. Here the word is used in a related but different sense to mean an uprising, rebellion, conspiracy or anarchy which would upset the existing order of things established [...] Woman was therefore considered by the Arabs as a menace to men and society, and the only way to avoid the harm she could do was to isolate her in the home, were she could have no contact with either one or the other. (El-Saadawi 1980:136-137).

Kvinnens seksuelle makt – slik den uttrykkes både med hennes kropp og tale – fører til kaos, og kvinner ansees dermed som en trussel mot den eksisterende orden. Men; ute av syne, ute av sinn? Selv om kvinner ikke er synlige eller tydelige kan deres blotte nærvær – eller tilsynelatende fravær – virke inn på samfunnet, eller i vårt tilfelle, sannsynligvis en litterær diskurs.¹⁰⁶

Før vi forlater begrepet *fitna* vil jeg påpeke forholdet mellom *fitna* og *det visuelle*, siden det synes som at visualiseringen av Shahrazads fortellinger fra *Tusen og én natt* kan sies å være det vesentlige i *Arabiske netter*. Malti-Douglas hevder i *Men, Women and God(s)* (1995) at *fitna* er nært knyttet til blikket: "The power of the glance and its potentially destructive

¹⁰⁶ Som nevnt ble *Tusen og én natt* forsøkt forbudt i Egypt i 1985. Motstanden kan sies å være motivert av frykten for *fitna* – her forstått som kaos i samfunnet – fremprovosert av Shahrazads fortellinger. Se kap.1, pkt. 1.7, s. 21.

nature in creating *fitna*, or chaos provoked by woman's sexuality, is still hotly debated [...]" (Malti-Douglas 1995:26).

Nettopp Shahrayars oppdagelse i *Tusen og én natt* – hans visuelle erfaring av sin kones eskapade med slaven Ma'asud – utløser Shahrayars anarkistiske oppførsel og skaper kaos i samfunnet for øvrig. Dermed er det som Malti-Douglas påpeker i *Woman's Body, Woman's Word* (1992), rimelig å anta at *Tusen og én natts* Shahrayars insistering på å finne sannheten ved å se kun fører ham på villspor og omsider til kaos:

Shâhriyâr's continued attempts to find the truth through his faculty of vision have only led him astray. It is rather through his faculty of hearing, through listening to Shahrazâd's narratives, that all will be set aright. (Malti-Douglas 1992:24-25)

Som vi kan se av dette korte avsnittet er det, i hvertfall i en *arabisk* sammenheng, ikke urimelig å anta at en kvinne kan virke inn på omgivelsene rundt seg, til tross for at hun ikke har en *tydelig* eller uttalt makt. Kan så begrepet *fitna* hjelpe oss til en bredere forståelse av Shahrazads diskursive kraft i *Arabiske netter*?

4.4 Diskursiv kraft: Shahrazad som *the Puppet-Mistress*

I det følgende vil jeg undersøke hvordan Shahrazads diskursive kraft viser seg i *Arabiske netter*, selv om hun ikke lenger har narrativ makt. *Diskursiv kraft* forstås her som Shahrazads evne til å virke inn på diskursen, det vil si presentasjonen av hendelser, personer og handling slik de umiddelbart fremstår for leseren, og for Shahrayar.¹⁰⁷

I *Tusen og én natt* er som sagt Shahrazads diskursive kraft tydelig da den står i en tydelig

¹⁰⁷ Shahrazads presentasjon av sin litterære verden må ses i relasjon til Shahrayar: Det er til *ham* hun kan sies å frembringe eller generere sin verden. Hvordan hun velger å fremstille sin verden, vil forplante seg videre til selve verkenes oppbygning.

sammenheng med hennes narrasjon. I *Arabiske netter* kommer Shahrazads diskursive kraft til uttrykk på en annen måte, siden tapet av *fortelle*-stemme gjør at Shahrazad må utvise sin diskursive kraft som en type *visualisert* eller kroppslig tekstualitet .

Shahrazads diskursive kraft i Mahfouz' roman kan ses i forhold til *fitna*. I kraft av å være *til stede* i Mahfouz' roman, bringer hun uro eller kaos inn i romanteksten. Hennes nærvær i *Arabiske netter* fungerer som en *talende taushet*, der elementer fra *fitna* og Shahrazads egenskaper fra *Tusen og én natt*, smelter sammen og finner et nytt uttrykk: en uro eller et kaos som forplanter seg gjennom diskursen. Slik setter *Arabiske netters* Shahrazad premisser for romanens diskurs ved at hun *er* i romanteksten selv om hun ikke er en tydelig eller tradisjonell protagonist. Vi skal straks se hvordan denne uroen eller det kaotiske kommer til uttrykk i *Arabiske netters* fremstilling av personer, hendelser og handling.

Som jeg allerede har nevnt er selve oppbygningen i *Arabiske netter* strukturert som et kaotisk univers, der den hierarkiske oppbygningen fra *Tusen og én natt* er endret til en pluralistisk, nærmest anarkistisk struktur. Episodenes hendelser og personer kan også synes underlagt et slags "kaos-prinsipp," som om Shahrazad, nå uten *fortelle*-stemme, er nødt til å fremstille disse personene og hendelsene ved å visualisere dem. Dermed tapes en viss *narrativ* kontroll over diskursen, slik at det som fortelles i *Arabiske netter* synes fragmentert og oppstykket.¹⁰⁸

Hvordan forholder det seg da mellom Shahrazad og personer og hendelser i *Arabiske netter*? I en forunderlig episode kalt "Dunyazad og Nur al-Din," mister Shahrazads søster Dunyazad dyden i en magisk drøm, en drøm som er iscenesatt av to ifriter. Dunyazad påpeker selv

¹⁰⁸ Det er selvsagt en aural forteller som har fortellestemmen i *Arabiske netter*, men også denne fortellestemmen *kan* synes å være "underlagt" Shahrazads diskursive kraft, slik tilfellet er i *Tusen og én natt*.

forbindelsen mellom den merkverdige drømmen og Shahrazad som *hendelsens* konstruktør:¹⁰⁹

Dunyazad senket blikket og ga seg til å fortelle sin historie som hadde begynt med innbilt ekteskap og endt med virkelig blod.

[Shahrazad sa:] "Hvem med sans og samling vil feste lit til historien din?"

"Det er det jeg sier til meg selv, historien min ligner en av dine fantastiske fortellinger."

"Mine fortellinger har sitt opphav i en annen verden, Dunyazad."

"Jeg er fanget av din mystiske verdens sannhet," sukket Dunyazad, "men jeg vil ikke være dens offer." (*Arabiske netter*:99)

I sitatet ovenfor refererer Dunyazad eksplisitt til *Tusen og én natt* og Shahrazads evne til å konstruere eller skape gåtefulle, litterære universer, og hun trekker paralleller til sin egen opplevelse i *Arabiske netter* med Shahrazads diskursive kraft: "Jeg er fanget av din mystiske verdens sannhet [...]" (*ibid.*). Tilsynelatende kan det ut fra sitatet virke som om Shahrazad *likevel* skaper historier i *Arabiske netter*, men Shahrazads "fantastiske fortellinger" er igjen – som vi så ovenfor når det gjald Shahrayar – en referanse til fortellingene i *Tusen og én natt*. Med andre ord er det samsvaret eller likhetspunktene mellom *det fortalte* i *Tusen og én natt* og *det visualiserte* i *Arabiske netter* Dunyazad henviser til i sitatet.

Er personene i *Arabiske netter* fanget i Shahrazads univers? Fungerer konstruktøren Shahrazad som *puppet-mistress* – en marionettefører – i forhold til personenes hendelser? Er det Shahrazad som sitter i kulissene og trekker i trådene når *Arabiske netters* personer utsettes for både det ene og det andre?

Det er ikke bare den episodiske strukturen og hendelsenes innhold som virker kaotisk eller forunderlig, også personene i *Arabiske netter* endrer seg slik at identiteten deres – hvem de

¹⁰⁹ Se *Arabiske netter*, "Nur al-Din og Dunyazad," s. 93-125. Som sagt visualiseres hendelsene for Shahrayar, hvilket jeg skal komme til. Her skal vi merke oss at sultanen får høre om den merkverdige drømmen via Dunyazads mystiske elsker, uten at Shahrayar vet at det er Dunyazad som er elskerens kjærlighet. Når sannheten kommer for en dag, utbryter Shahrayar: "Denne ubegripelige hendelsen, utkledd som en drøm, har imidlertid inntatt mitt eget hus..." (*Arabiske netter*:124).

er – synes usikker. Uroen Shahrazad bringer inn i *Arabiske netter* påvirker dermed også personene i romanen. Dette har likhetstrekk med *Tusen og én natt*, der Shahrazad selv og personene fra de innrammede fortellingene finner frelse eller redning fra en trussel ved å berette historier. Dermed blir fortellesituasjonen til Shahrazad i *Tusen og én natt* og *det taltes kraft* gjenspeilt i de innrammede fortellingene. I *Arabiske netter* reflekteres Shahrazads visuelle kraft og det visuelle ustadighet blant annet ved personene.

Det er påfallende hvor mange av episodene i *Arabiske netter* som i en eller annen form omhandler kroppens uttrykk: hvordan kropp – forstått som bevegelig visualisering av eksistens – synes å være foranderlig for både andre og en selv. Flere av personene i *Arabiske netter* gjennomgår en forvandling og således en usikkerhet hva gjelder deres identitet eller eksistens. Episodene i *Arabiske netter* kan dermed leses ut fra problemet med den visuelle erfaring: *Kan man tro det man ser?*

La oss se på to episoder der problemet med menneskets erkjennelse av andres eksistenser manifesterer seg, mens vi har Shahrazad som hendelsenes konstruktør in mente. Episoden kalt "Qut al-Qulub" handler om slavepiken Qut al-Qulub som bæreren Rajab finner i en kiste, tilsynelatende død.¹¹⁰ Omstendighetene rundt slavepikens gravferd er mistenkelige i og med at hun begravnes i ly av nattemørket av en gruppe slaver. Forholdene rundt bisettelsen gjør at Rajab, etter at slavene har forlatt kirkegården, åpner kisten og finner Qut al-Qulub: "Hun var utvilsomt død, men det så allikevel ut som hun sov." (*Arabiske netter*:174).

¹¹⁰ Se *Arabiske netter*, "Qut al-Qulub," s. 173-185. Senere i samme episode møter Shahrayar slavepiken Qut al-Qulub, hvilket igjen er et eksempel på opphevelsen av den narrative distansen mellom Shahrayar og de øvrige personene i *Arabiske netter*.

Rajab innser at han har rotet seg bort i en forbrytelse, så når slavepikens eier, guvernør Sulaiman al-Zaini, melder Qut al-Qulub savnet, forteller Rajab om nattens hendelse til guvernøren og politimesteren. Kisten med den døde piken graves opp, men så viser det seg at hun likevel ikke er død: "[Doktoren sa:] "Hun er blitt proppet med en dose sovemiddel stor nok til å gjøre ende på en elefant!" [...] Shaloul mottok et stjålent, fryktsomt blikk fra politisjefen og sa: "Hun vil avsløre historiens hemmeligheter for oss." (Arabiske netter:179).

Vi skal ikke oppholde oss ved slavepikens forklaring for hennes tilsynelatende død, vesentlig for oss her er Qut al-Qulubs skinndød: at hennes kropp – visualiseringen av hennes eksistens – oppfattes av menneskene rundt henne som opphøret av liv, mens Qut al-Qulub faktisk er høyst levende. Denne tvetydigheten eller bevegeligheten viser seg også ved at kroppen hennes omtales som "utvilsomt død" og samtidig som om "hun sov." Kroppen hennes er bedragerisk og synet av den døde Qut al-Qulub en illusjon. Det man ser er ikke nødvendigvis det man tror, og synet – den visuelle erfaring – kan ikke gi noen endelig sannhet om *den andre*.

I en annen episode er det kroppen som *usynlig* for andre som utgjør episodens motiv. I episoden "Usynlighetshatten" får Fadil Saanan en magisk hatt hos en fremmed, en hatt som kan gjøre sin eier usynlig.¹¹¹ Men Fadils skøyerstreker under hattens beskyttelse får etter hvert alvorligere karakter: Fra uskyldige pek beveger Fadil seg mot en uhellsvanger hendelse, og dermed undergangen. Til slutt befinner Fadil seg i en situasjon der han uansett vil tape. Tar han av seg hatten vil han bli arrestert og hodet hans vil være tapt, men livet under usynlighetshatten er som å være en levende død:

¹¹¹ Se *Arabiske netter*, "Usynlighetshatten," s. 202-226.

Kvalt av et jerngrep som la seg om nakken hans innså [Fadil] nå at han både var slave av hatten og dens herre, likesom han var fengslet av mørket og ikke-eksistensen [...]. Han higet etter å gjenopplive den gamle Fadil for enhver pris. Joda, det var over og ut med den gamle Fadil, men på veien var det fortsatt rom for å handle. [...] Fadil [skulle] gjenoppstå, om han så skulle være en livløs kropp. (*Arabiske netter*:224).

Fadils endelige skjebne er at han til slutt blir arrestert og halshogd. Her er det hans opplevelse som levende, men likefullt død, som er essensiell. Når menneskene rundt Fadil ikke kan se kroppen hans, råder ikke-eksistens for Fadil. Igjen ser man hvordan eksistens tematiseres, som visualisering av eksistens eller identitet og forholdet mellom indentitet og andres erkjennelse av eksistens.

Som man ser, er det et samsvar mellom hendelsene til Fadil og Qut al-Qulub. Begge to opplever at kroppene deres for *andre* uttrykker noe annet enn det de egentlig er. Episodene synes dermed å tematisere visuelt kaos i forhold til person, slik person tematiserte det talte i *Tusen og én natt*. Personene – og her mener jeg ikke bare Fadil og Qut al-Qulub, men også de øvrige personene i *Arabiske netter* – er således både gjenskrivninger eller fordreininger av Shahrazads historier i *Tusen og én natt* og slik ofre for usikkerheten om hvem man er, samtidig som de i *Arabiske netter* utsettes for gjenoppstandelse, skinndød og usynlighet. Dermed er identiteten deres foranderlig, ubestendig, kaotisk.¹¹²

Som jeg håper jeg har klart å vise i dette avsnittet, har man altså i *Arabiske netter* en gjennomgående, kaotisk struktur, og hendelser og personer som synes å være under innvirkning av Shahrazads diskursive kraft. Men i likhet med *Tusen og én natts* innrammede fortellinger, må episodene ses i relasjon til Shahrayar: Det er til *ham* Shahrazad skaper en litterær verden. La oss nå se på hvilken funksjon episodene har for vår sultan.

¹¹²Shahrazad er påtakelig nok den eneste som ikke endrer seg i *Arabiske netter*, hvilket indikerer at hennes funksjon er *en annen enn* de øvrige personenes. Hun forholder seg heller ikke til noen av romanens personer, som man kan si hun skaper, annet enn Shahrayar, Dunyazad og sine foreldre som altså er på samme narrative nivå som henne i *Tusen og én natt*. Shahrazads "isolasjon" i *Arabiske netter* kan tyde på at hun ikke er i romanen som tradisjonell *person*.

4.5 Fortellingenes invasjon

Jeg har ovenfor pekt på hvordan Shahrazad som konstruktør innvirker på *Arabiske netters* diskurs ved å legge premisser for romanens struktur, episodenes utforming og personenes ustabile eksistens. Ved sin tilstedeværelse i *Arabiske netter* innfører Shahrazad et type visuelt kaos som er i samsvar med og gjenskriver den narrative makten hun hadde i *Tusen og én natt*.

I dette avsnittet vil jeg forsøke å vise hvordan *Arabiske netters* Shahrayar forholder seg til Shahrazads verden, det universet der Shahrazad påvirker personer og hendelser slik at det ustabile eller forgjengelige ved visuell eksistens tematiseres. Hvordan forholder Shahrayar – sultanen som benekter at han ikke kan vite alt om *den andre* – seg til et slikt univers?¹¹³ Hva skjer når Shahrazads fortellinger fra *Tusen og én natt* visualiseres for Shahrayar i *Arabiske netter*?

I *Arabiske netters* begynnelse synes Shahrayar å være i en skyggetilværelse. Han presenteres i skumringstimen: "Da morgnebønnen var over, og mørket uvegerlig ga etter for skimrende anfall av lys [...]. Shahrayar mumlet: "La det bli mørkt så jeg kan nyte grålysningens utstråling." (*Arabiske netter*:7).

Omgivelsene fungerer som en indirekte presentasjon av Shahrayar, der han slites mellom sine mørke sider; sin brutalitet og de endringene som har begynt å skje med ham: "Eksistensen," sa sultanen lett forvirret og likesom henvendt til seg selv, "er det mest ubegripelige av alt som eksisterer." (*Arabiske netter*:8).

¹¹³ Shahrayars benektelse av andres uavhengige eksistenser, kan som sagt sies å være utløst av hans skjebnesvangre syn av kvinnenes utroskap i *Tusen og én natts* prolog. Se kap. 3, pkt. 3.4, s. 56-57.

Fra denne forfatningen bestemmer så Shahrayar seg for å søke ut i sin by – som synes å være Shahrazads verden – og å vandre inkognito rundt i byen som kalif Harun al-Rashid. I *Tusen og én natt* forteller Shahrazad flere fortellinger om nettopp Harun al-Rashid, kalifen som vandrer rundt i byen sin etter noe som kan fordrive rastløsheten hans.¹¹⁴ Sultanen i *Arabiske netter* er dermed hensatt i sin urolige tilstand ved Shahrazads fortellehandling i *Tusen og én natt*, samtidig som den har tilbudt ham en løsning for å få bukt med denne hvileløsheten.

Jeg sa ovenfor at Shahrazad i *Arabiske netter* synes å vise Shahrayar det litterære universet hun fortalte om i *Tusen og én natt*. Så når Shahrayar bestemmer seg for selv å oppsøke hendelser i byen sin, betyr det at han ser Shahrazads litterære verden med sine egne øyne.

I likhet med fortellingene i *Tusen og én natt* reflekterer hendelsene i *Arabiske netter* Shahrayars problem: problemet med erkjennelsen av andres eksistens. I *Arabiske netter* blir det visuelle og det visuelles ustadige karakter, gjenspeilt både i den kaotiske strukturen og ved personene som endrer seg og sin identitet. Shahrazad kan således ses som om hun fremdeles har makt over sultanen, ved at han ennå ikke er "ute av" hennes litterære univers og ved at Shahrazad rekonstruerer Shahrayar ved å innføre den visuelle erfaringen. I *Arabiske netter* må Shahrayar forholde seg til det han ser, og det han ser er ikke nødvendigvis til å stole på. Med andre ord må Shahrayar erkjenne at den menneskelige kroppen uttrykker andre eksistenser – kroppens talende taushet.

Gjennom *Arabiske netter* konfronteres Shahrayar med blant annet skyggebilder av seg selv og ulike dobbeltgjenger-motiver. Før vi ser nærmere på et av disse, skal vi ha in mente at

¹¹⁴ Se for eksempel "Harun al-Rasjid og de tre dikterne" (Kjærstad 1988:271).

også Shahrayars identitet og sinnelag synes å være i endring. For det første foretar Shahrayar selv et slags identitetsbytte når han kler seg ut og bruker psevdonym slik at han blir ugjenkjennelig for personer han møter. For det andre er karakteren hans i forandring:

[Shahrazad sa:] "Det virker av og til på meg som om han forandrer seg."

"Det sier din far også."

"Men hva er det som foregår inne i ham? Slik jeg oppfatter det er mannen fremdeles en ubegripelig gåte som en ikke kan stole på."

"Han finner behag i historien så lenge den er på betryggende avstand," sa moren nervøst, "men når den kommer og banker på døra hans og angår ham, ja da blir det en ganske annen sak – vrangforestillingen hans kan gjøre vendereis." (*Arabiske netter*:119).

Sitatet ovenfor viser ikke bare til endringene som skjer med Shahrayar, men også at det er en forbindelse mellom denne transformasjonen, mellom Shahrazads fortellinger i *Tusen og én natt* og hendelsene i *Arabiske netter*. Shahrazads historier er ikke lenger på avstand; "de banker på døra hans og angår ham." Det er ingen narrativ distanse eller et skille mellom fiksjon og virkelighet slik det var i *Tusen og én natt*. Det vil si at Shahrazads univers - den veven av fortellinger hun skaper i *Tusen og én natt* – nå faktisk råder i den verden Shahrayar befinner seg i.

Hendelsene som Shahrayar opplever i *Arabiske netter* lærer ham at det visuelle kan være en illusjon eller ikke troverdig – *det man tror er ikke nødvendigvis det man ser*. Når flere av disse hendelsene også danner en parallell til Shahrayar *selv* blir en av følgene – som vi skal se – at Shahrayar begynner å tvile på sin egen identitet.

Vi skal se nærmere på en av episodene i *Arabiske netter*. Et dobbeltgjengermotiv utspilles i episoden "Sultanen."¹¹⁵ Her møter Shahrayar bokstavelig talt sitt alter ego, en mann som utgir seg for å være sultan Shahrayar. Episoden begynner med at Shahrayar, vizir Dandan og

¹¹⁵ Se *Arabiske netter*, "Sultanen," s. 202-209. "Sultanen" har likhetstrekk med *Tusen og én natt*-fortellingen "Den falske kalif." Både dobbeltgjengermotivet, hendelsen med båten og en skjult forklaring på bedragerens motiv er vesentlig. Se Kjørstad 1988:210-229 for "Den falske kalif." Se Pinault for en analyse av "Den falske kalif" (1992:100-102).

bøddelen Shabib Rama er ute på en av sine vandringer i forkledning, da de blir invitert ombord på et skip. Idet de går ombord får de vite at skipet eies av sultan Shahrayar:

Forbløffelse tøylet tungene til de tre herrene. Hvilken sultan? Hvilken Shahrayar? I sin befippelse stivnet de til og stod aldeles urørlige, og i samme øyeblikk ropte en annen stemme: "Vær hilset, fremmede." Shahrayar kom til hektene etter sjokket. Han bestemte seg for å gi seg erfaringen i vold. (*Arabiske netter*:202).

Skipet setter så seil, og etter en stund legger de til land der et luksuriøst måltid og sang følger. Etter at alle har spist kunngjør den falske sultanen at tiden er inne til å holde Det guddomelige tribunalet. Men under domstol-scenen – idet den falske kalifen har dømt noen forbrytere til døden – avslører Shahrayar sin sanne identitet:

"Stopp denne farsen!" befalte han med tordnende røst. Vaktene hoppet opp, og sultanen ropte fra sitt podium: "Hvem ga deg lov til å snakke, din fremmede tosk?" Sultanen avfeide ham kaldt idet han sa: "Du har å stoppe din galskap – du snakker til sultan Shahrayar." Bestyrtelsen stilnet alle tunger, og ved siden av sultanen stod nå Dandan og Shabib Rama med raslende sabler. Sultanen tok fram sultanringen fra sin lomme og viftet med den for ansiktet på den andre. (*Arabiske netter*:206-207)

Shahrayar ber så om en forklaring på det som foregår, og den falske sultanen – som viser seg å være vannbæreren Ibrahim – forteller så en kort historie som forklarer hvordan kongedømmet ble til og grunnene han hadde for å stifte det:

Jeg fant en skatt utenfor byporten. Først tenkte jeg – og det er jo en naturlig tanke – å nyte pengene selv, men min kjærlighet til de fattige presset meg i en annen retning. Slik gikk det til at jeg bestemte meg for å stifte et fantasikongedømme hvor alle skulle være på like fot. (*Arabiske netter*:207).

Det fantasikongedømmet Ibrahim forestiller seg har likhetspunkter med det universet Shahrayar beveger seg mot, der både personer fra de innrammede fortellingene i *Tusen og én natt*, tilhøreren Shahrayar og fortelleren Shahrazad befinner seg samtidig. *Arabiske netters* univers er således et sted der "alle er på like fot," for å sitere Ibrahim atter en gang. Dermed representerer Ibrahim og hans Utopia et univers der ingen er ekstraordinære. Som vi husker var det nettopp krenkelsen av Shahrayars følelse av å være ualminnelig, som førte til hans fall i *Tusen og én natt*.

Det bevegelige eller urolige ved ens identitet vektlegges i "Sultanen" ved at Ibrahim og hans omstreifer-venner ikke er statiske i sin karakter, forstått som både de særpreg og de roller man har:

[Ibrahim sa:] "Vi møttes kun om natten for å spille denne leken der vi forvandlet oss fra hjemløse vagabonder til celebre statsmenn, der vi spiste og drakk alt hva vi begjærte og diskuterte sultanatets affærer – enhver i forhold til sin stilling og rang." (*Arabiske netter*:208).

Rollebytte- og bedragermotivet går hånd i hånd og aktualiserer det ustadige ved identitet. Vagabondene skifter fra deres landstrykertilværelse til en illusjon av et rojalt samfunn, skapt av et forgjengelig symbol, nemlig skatten Ibrahim fant.¹¹⁶ Det illusoriske ved dette speilbilde-samfunnet understrekes av at landstrykerne bare møtes om natten, referansen til skuespillet som en *lek*, og Shahrayars kommentar om at Ibrahim handler i narkotikarus: "[Shahrayar sa:] "Hasjen har spist opp hjernen din, Ibrahim." [Ibrahim svarte:] "Jeg nekter ikke for det, for en idé som denne ville bare falt en hasjrøyker inn." (*Arabiske netter*:208). Når Ibrahim er utkledd reflekterer han Shahrayars bilde av seg selv – Shahrayars avgudsdyrkelse av seg selv, kan man si – ved å speile sultanen og samtidig vise det illusoriske og skjørheten ved sitt Utopia, et Utopia som ligner Shahrayars by.¹¹⁷

Andre hendelser i *Arabiske netter* vil også vise seg å ha betydning for vår sultan, uten at vi skal gå nærmere inn på dem her. Kort fortalt stilles Shahrayar ansikt til ansikt med hendelser der ulike variasjoner av det bedragerske og forgjengelige ved menneskets identitet inntreffer og problematiseres. Til slutt erkjenner Shahrayar sin egen identitets falskheter, hvilket vi skal se nærmere på i det avsluttende avsnittet.

¹¹⁶ Skattens flyktige natur understrekes ved at Ibrahim innrømmer at den allerede nærmest er brukt opp: "Kun litt er tilbake av den, men vi kjøpte en lykke for den som ikke lar seg måle i penger." (*Arabiske netter*:208).

¹¹⁷ Navnet Ibrahim er også signifikant. Det er den arabiske formen av Abraham, som kan sies å være en som bryter falske forestillinger. Se John Walker, *Bible Characters in the Koran* (1931:18-30), og Tarif Khalidi, *The Muslim Jesus* (2001:26-28).

4.6 Shahrayar i skyggen av seg selv

Den siste episoden vi skal ta for oss er romanens avsluttende kapittel, kalt "De sørgmodige". Det interessante med denne siste episoden er at Shahrayar "bryter ut" av Shahrazads univers, og flykter fra by, trone og Shahrazad. Den siste episoden i *Arabiske netter* vil dermed vise hvilke konsekvenser det får for Shahrazad som *generator of discourse* – som opprettholder av sitt litterære univers, som visualisert tekstualitet eller en taus tale – når Shahrayar forlater henne, og de to ikke lenger befinner seg på samme, avgrensede sted.

Men før "De sørgmodige" inntreffer er det en episode som handler om Sinbads tilbakekomst, bæreren som forlot Shahrayars by og narrasjonen allerede i romanens tredje kapittel.¹¹⁸ Sinbad har opplevd spennende eventyr på sine reiser, og ryktene om hans opplevelser når etter hvert sultanen som sender bud på sjøfareren:

"Folk har fortalt meg om dine reiser," sa Shahrayar, "og jeg er stemt for å høre fra deg hva de har lært deg, hvorvidt du har tilegnet deg nyttige kunnskaper fra dem – men ikke gjenta noe med mindre det er helt nødvendig." (*Arabiske netter*:246).

Sinbad forteller så sultanen seks korte historier, og hver fortelling begynner med: "Jeg lærte også, Deres Majestet [...]". Sinbad synes som et ekko av Shahrazad i *Tusen og én natt*, der fortellingene hovedsakelig settes i gang ved at Shahrazad sier: "I heard, O King [...]" før hun begynner nattens historie.¹¹⁹ Det auditive "Jeg hørte..." eller "Det er fortalt..." hos *Tusen og én natts* Shahrazad, er dermed erstattet med et læremotiv i *Arabiske netter*: "Jeg lærte..."

Med læremotivet indikeres det et potensial for imitasjon, at Shahrayar kan etterligne Sinbads

¹¹⁸ Se *Arabiske netter*: "Emirenes Kafe," s. 15-16 og "Sinbad," s. 242-259. Sinbads tilbakekomst kan ses som et frempek på Shahrayars flukt fra Shahrazads verden, siden Sinbad nettopp representerer *reise* eller *flukt* både i *Tusen og én natt* og i *Arabiske netter*. I *Arabiske netter* kan Sinbads flukt også ses som hans opprør mot hans identitet: "Jeg er lei av gater og smug," sa Sinbad utfordrende. "Jeg har fått nok av å flytte møbler for folk uten håp om å oppleve noe nytt. Der borte er et annet liv..." (*Arabiske netter*:15).

¹¹⁹ Eventuelt "It is related, O King [...]" Se Haddawys *Arabian Nights* (1995).

handlinger. Dette er ikke ukjent terreng for vår sultan, siden han tidligere har imitert andres handlinger, nemlig ifritens pike i *Tusen og én natts* prolog.¹²⁰ Betyr dette at Shahrayar igjen er *virksom* – at han *selv* kan skape en verden basert på sine handlinger – slik han engang skapte en blodig verden i *Tusen og én natts* prolog? Kan Shahrayar nå bryte ut av Shahrazads univers, der han har vært henholdsvis tilhører og tilskuer?

Ifølge Mohammad Shaheen i *The Modern Arabic Short Story* (2002), bruker Mahfouz Sinbad til å flette sammen romanens ulike episoder:¹²¹

In [his] complicated novel, Mahfuz gives Sinbad a prominent role, and leaves him with the crucial function of weaving the plot and shifting the point of view. For example, Shahrayar eventually finds his salvation through what he hears from Sinbad, who appears at the beginning of the narrative and reappears before it's ending with experience and wisdom. (Shaheen 2002:4).

Umiddelbart kan det virke som at Sinbads fortellinger tilbyr Shahrayar en type frelse.¹²²

Etter at Sinbad er ferdig med historiene sine, styrter sultanen opprørt ut i hagen:

Fortidens stemmer slo mot sultanens ører og visket ut hagens melodier; det var seiersrop og vredesutbrudd, jomfruers klageskrik, og rettroendes brøl, hyklernes sang og påkallelsen av hans navn fra minaretenes spir. Falskheten i den løgnaktige glørverdighet kom klart for ham, som en istykkerrevet maske av papir som ikke skjuler de ondskapens, tyranniets, plyndringenes og blodets slanger som befinner seg bak den. Han forbannet sin far og mor, likesom han forbannet de dødbringende fatwaenes herrer, poetene, forræderiets knekter, skattekammerets røvere, horene fra notable familier, for ikke å snakke om alt gullet som var plyndret og ødslet bort på karaffer med vin, høye turbaner, mønstrede vegger og stilfullt interiør, tomme hjerter og en selvmorderisk sjel. Han forbannet universets spottende latterbrøl. (*Arabiske netter*:253).

Galskapen som synes å ha overmannet vår sultan i sitatet ovenfor, har klare paralleller med galskapen i *Tusen og én natt*, og i likhet med *Tusen og én natt* må Shahrayar bryte ut av

¹²⁰ Som nevnt hevder Malti-Douglas at Shahrayars jomfrudrap kan ses som en forvridd imitasjon av pikens utnyttelse av menn. Se kap.2, pkt.2.3, s.32.

¹²¹ Det kan synes som at Sinbads funksjon i *Arabiske netter* er forbundet med Shahrazads funksjon i *Tusen og én natt*, med andre ord impliseres det en mulig rammekomposisjon i *Arabiske netter* med Sinbad. Min påstand er imidlertid at Sinbad *kan* anses som *Shahrazads* konstruksjon, og ikke omvendt. Dog viser dette eksempelet til *fleksibiliteten* ved både *Arabiske netter* og *Tusen og én natt*: begge verkene synes å undra seg en fast form og en konkluderende lesning.

¹²² Se også Ghazoul 1996:145-146, for Sinbads funksjon i *Arabiske netter*.

verden slik han kjenner den.¹²³ Det auditive – representert ved *fortidens stemmer* som vredesutbrudd, klageskrik, sang og brøl – kobles opp mot en falskhet, og som igjen kobles opp mot Shahrayars identitet som illusorisk; som "en istykkerrevet maske av papir." Shahrayars erkjennelse av sin egen identitets falskhet kan leses som utløst av Sinbads fortellinger, men det er *sammenhengen* mellom Sinbads fortellinger, Shahrazad og sultanens tilknytning til henne som vil gir en ytterligere dimensjon: Sinbads historier etterligner Shahrazads.

Dermed blir det nærmest et element av paranoia i Shahrayars galskap, som om han innser at han er fanget i Shahrazads verden, og at frelse bare kan finnes hvis han selv kan skape og opprettholde sin verden, hvis han selv blir *generator of discourse*.

Etter Shahrayars samtale med Sinbad, søker Shahrayar til Shahrazad, sin mentor og konstruktør. Igjen knyttes Shahrazads *historier* fra *Tusen og én natt* til *hendelser* i *Arabiske netter*, her Shahrayars opplevelse av møte Sinbad:

[Shahrayar] kom tilbake ved midnatt, og kalte Shahrazad til seg. Han lot henne sitte ved sin side og sa: "Hvor like historiene til Sinbad er dine egne, Shahrazad!"
"De stammer alle fra en felles kilde, Deres Majestet," svarte hun. (*Arabiske netter*:253).

Det synes som at det er Shahrazad som omsider lar Shahrayar bryte med forestillingene sine om seg selv. Shahrazads tilstedeværelse i *Arabiske netter* kan sies å ha tillatt en *rekonstruksjon* av sultanen: "Oppdragelsen hans hadde tatt tid, lang tid. Ikke før frykten i hans indre var kommet ut av kontroll og hans ønske om frelse var altoverskyggende, hadde han våget å ta dette skjellsettende skrittet" (*Arabiske netter*:259). Og dermed forlater

¹²³ I *Tusen og én natt* utbryter Shahrayar når han ser sine kvinner være utro: "No one is safe in this world! [...] Perish the world and perish life!" (Haddawy 1995:8).

Shahrayar tronen og også sin identitet. Etter dette omtaler han seg bare som Shahrayar, "en flyktning fra sin fortid" (*Arabiske netter*:261).¹²⁴

Arabiske netter avsluttes med episoden "De sørgmodige" der Shahrayar, etter å ha forlatt Shahrazad, kommer til en kuppelsten der det finnes en hemmelig inngang til et mytisk, eksotisk sted. Dette stedet er skildret som en by bestående bare av kvinner:

Shahrayar befant seg i en by som ikke var skapt av mennesker, den var som Paradiset i sin skjønnhet, prakt, eleganse, renhet, duft og værlag. I alle retninger var bygninger og hager, gater og torg, dekorert med alle slags blomster, og spredt utover den safrangule grunnen var det bekker og dammer. Byens innbyggere var alle kvinner – det var ikke én mann i blant dem – og de var alle unge og vakre som engler. (*Arabiske netter*:262).

I denne nye verden som er befolket med skjønnhet og kvinner, blir Shahrayar værende. Han gifter seg med dronningen og lever i en lykkelig og tidløs tilværelse. Men idyllen blir brutt da Shahrayar åpner en forbudt dør. Bak døren er en grusom kjempe som løfter Shahrayar opp i luften. Idet Shahrayar skriker om nåde, blir han kastet ned på bakken, og brått befinner Shahrayar seg igjen ved den kuppelformede stenen der han først fant inngangen til det mytiske stedet, nå imellom gråtende menn: "Ryggen hans krummet seg og han ble gammel. [...] Ikke lenge etter brast han i hulkende gråt, akkurat som dem, under månesigden" (*Arabiske netter*:265).

Hvordan skal vi forstå denne avsluttende episoden i *Arabiske netter*? Først og fremst er det Kvinnebyens *isolasjon* som er signifikant for vår undersøkelse. Hittil i *Arabiske netter* har Shahrazad hatt den gjennombrytende, diskursive kraften, men hva skjer når Shahrayar forlater hennes verden og går inn i en ny? Hvem blir *generator of discourse* når Shahrayar separeres fra Shahrazad?

¹²⁴ Ghazoul påpeker at når Shahrayar abdiserer, er det en nødvendighet fordi begjær etter visdom og begjæret etter makt ikke kan forenes (1996:148).

Shahrazads innvirkning på diskursen synes å tapes når Shahrayar forlater henne, og den magiske byens isolasjon indikerer også at han har trådt inn i en annen verden.¹²⁵ Tilsynelatende kan det derfor ses som om Shahrayar selv blir *generator of discourse* ved at et mannlig utopia frembringes, men som jeg straks skal komme til, er det bare som *illusjon* at Shahrayar har makt til å opprettholde denne verden.

Vesentlig er det at Kvinnebyen faktisk henspiller på et *imago* – et forestillingsbilde – kalt al-Waqwâq.¹²⁶ Ifølge Malti-Douglas har ideen om al-Waqwâq lang tradisjon i arabisk middelalderlitteratur, og uttrykkes oftest som tanken om en fantasiøy, men også et fantasiland eller -by og i enkelte tilfeller makeløse skapninger.¹²⁷ Mernissi nevner også al-Waqwâq og beskriver det som et mytisk, eksotisk sted preget av besynderligheter.¹²⁸

Kvinnebyens allusjon til al-Waqwâq kan tyde på at Shahrayar befinner seg i en fantasi, i *sin* fantasi. På den måten *er* han selvsagt *generator of discourse*, hvilket de fleste kan sies å være i sine egne drømmer eller forestillinger. I Kvinnebyen spilles Shahrayars forestilling av et univers *uten* Shahrazad ut, der han selv kontrollerer innhold, personer, progresjonen. Her befinner det seg bare kvinner, og fraværet av menn er er påfallende, hvilket kan sies å være et utslag av Shahrayars mannlige fantasi.¹²⁹ Samtidig hersker det en følelse av *stillstand* i Kvinnebyen, der det blant annet påpekes at tiden slik Shahrayar kjenner den, har stanset:

¹²⁵ I sin behandling av al-Waqwâq, påpeker Malti-Douglas betydningen av den geografiske beliggenheten til dette mytiske stedet: "An island is the ideal locus: at once protected and isolated. In addition, [...] most of the locations should be very difficult to access or quite remote [...]" (Malti-Douglas 1992:95).

¹²⁶ al-Waqwâq har ulike skrivemåter, jeg holder meg til Malti-Douglas' variant. Se Malti-Douglas 1992:85.

¹²⁷ Se Malti-Douglas: "Whether the name of a 'wondrous creature,' a tree, an island, a complex of islands, or even a country, al-Waqwâq always insists on that aspect of its referent which is the corporal, ultimately leading to the sexual [...]" (Malti-Douglas 1992:87).

¹²⁸ Se Mernissi, 2001:7.

¹²⁹ Ghazoul kommenterer også forskjellen mellom de tidligere episodene og episoden med Kvinnebyen: "[...] this feminist utopia [...] stands in stark contrast to the patriarchal world depicted in the framed stories" Se Ghazoul (1996:147). Malti-Douglas peker for øvrig på sammenhengen mellom ideén al-Waqwâq og at det hovedsakelig var mannlige forfattere som skrev middelalder-litteraturen (1992:87).

En gang mens [Shahrayar] holdt rundt henne, spurte han:
 "Når skal vi få barn sammen?"
 "Tenker du på det," sa hun undrende, "og vi som bare har vært gift i hundre år?"
 "Bare i hundre år...?"
 "Ja, ikke mer enn det, min kjære."
 "Men... jeg trodde det bare var noen få dager," mumlet han.
 (Arabiske netter:264)

Denne stillstanden viser seg også ved at en slags perfektjon er oppnådd når det gjelder forestillingen om det kroppslige eller sanselige. I Kvinnebyen er ikke *identiteten* hos kvinnene – slik den manifesterer seg kroppslig – i forandring eller ustabil, slik det var i Shahrazads verden. Her er byens innbyggere: "[...] alle kvinner – det var ikke én mann i blant dem – og de var alle unge og vakre som engler" (*Arabiske netter*:262). Kan illusjonen om Kvinnebyen og det den representerer, opprettholdes av Shahrayar? Har Shahrayar *egentlig* brutt ut av Shahrazads univers?

I *Nocturnal Poetics* (1996) hevder Ghazoul at Kvinnebyen bare er en visjon, nærmest en hallusinasjon, der Shahrayar ser et glimt av et tidløst paradys (1996:147). Med andre ord kan ikke Shahrayar opprettholde denne verden fordi den ikke eksisterer, den er en illusjon og en fantasi. Han selv bryter denne illusjonen om ved å åpne den forbudte døren, fordi hans søken etter kunnskap kan ikke stanses.¹³⁰ Det kan dermed synes som Shahrazads rekonstruksjon av Shahrayar først kommer til sin fullendelse når Shahrayar har gjennomgått menneskets skapelse og fall.¹³¹

Når Shahrayar forlater Kvinnebyen og er tilbake i Shahrazads verden, er han sørgende ved den kuppelformede stenen som symboliserer inngangen til det tapte paradys. Den som får

¹³⁰ Det er en klar hentydning til Edens hage, kunnskapens tre og Bibelens Adam i denne episoden, hvilket også Ghazoul har påpekt (1996:147). Shahrazads funksjon som konstruktør *kan* således i denne hendelsen, sammenlignes med en viss annen godt kjent "konstruktør," Bibelens Gud eller Koranens Allah.

¹³¹ At Shahrayar *skapes* i denne episoden kommer fram ved at han får et nytt utseende i Kvinnebyen, utseende til en ung mann (*Arabiske netter*:261), et utseende som tapes når han blir kastet ut av byen (*Arabiske netter*:265).

siste ordet i *Arabiske netter* er personen Jamasa, som kommer bort til den sørgende Shahrayar. At det nettopp er Jamasa som er siste taler i *Arabiske netter* er signifikant fordi han kan sies å representere selve identitesproblematikken som har vært gjennomgående i romanen.

Gjennom romanen har Jamasa forandret både sin karakter og sitt utseende. Han har opptrådt som politimester Jamasa, Bæreren Abdullah, Landjordas Abdullah, Den Gale, og til slutt politimester Abdullah Den Vise. Jamasa – som er skapt av Shahrazad – symboliserer dermed en endeløs vei når det gjelder å vite *hvem* en person er. Kunnskap om *den andre* kan ikke baseres på en persons visuelle tilsynekomst, som det en person ser ut til å være. Helbredelsen av Shahrayars problem – hans fornektelse av *other minds* – beror nettopp på at han erkjenner at man *ikke* kan vite alt om *den andre*, at sannheten om *den andre* er utilgjengelig:

"Jeg skal gi deg ordene til en erfaren mann," sa mannen [Jamasa] forekommende. "Slik talte han: "Det er et tegn på sannhetens sjalusi at den ikke til noen har laget en vei til seg, og at den ikke har berøvet noen håpet om å nå den, og at den har latt mennesket virre omkring i villrådighetens ørkener og latt det drukne i sjøer av tvil. For det mennesket som tror at det har nådd sannheten atskiller den seg fra, og det mennesket som tror seg adskilt fra den, går til grunne. Således er sannheten verken mulig å nå eller å flykte fra – den er uunngåelig." (*Arabiske netter*:266).

4.7 Konklusjon

I dette kapitlet har jeg forsøkt å vise hvordan vår kjennskap til *Tusen og én natt* kan integreres med en lesning av *Arabiske netter*, og gi oss en forståelse av *Arabiske netters* oppbygning, innhold og diskurs på bakgrunn av relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad.

Jeg begynte dette kapitlet med å peke på at Mahfouz' Shahrazad kan leses som en allegorisk person – som representant for ideér, forestillinger – i stedet for som en mimetisk person, det vil si som imitasjon av et faktisk menneske. Shahrazad som allegorisk person

kan ses i dialog med *Tusen og én natts* Shahrazad og hennes egenskaper, hvilket lar oss fokusere på Shahrazad som *konstruktør* av et litterært univers i *Arabiske netter*.

Med utgangspunkt i at Shahrazad i *Arabiske netter* kan ses som konstruktør, forsøkte jeg så å vise hvordan Shahrazad i Mahfouz' roman skaper et litterært univers uten å ha *fortelle*-stemme. Jeg pekte på at Mahfouz' Shahrazad kan leses som en type skapende, kroppslig tekstualitet, utledet av den Shahrazad som opererer under selve narrasjonen i *Tusen og én natt* – den Shahrazad eller det aspektet ved henne som blant annet Malti-Douglas hevder kan anses som en tekstualitet.

Jeg viste så til at *hvordan* Shahrazad skaper et litterær verden, samt *presenterer* denne verden, må ses i relasjon til Shahrayar og hva hun vil lære ham. Ut fra forutsetningen om at sultanen ikke nødvendigvis blir helbredet av narrasjonen i *Tusen og én natt*, hevdet jeg at Mahfouz' Shahrazad, siden hun ikke har *fortelle*-stemme, visualiserer sine fortellinger i form av hendelser. Dermed oppheves den narrative distansen som ble skapt i *Tusen og én natt* og Shahrayar må selv erfare med blikket ulike problemer med *other minds*.

Shahrazad forstått som konstruktør gjør at hun utviser diskursiv kraft, at det er hun som innvirker på blant annet hvordan hendelser og personer fremstilles. Siden Shahrazad i Mahfouz' roman visualiserer sine fortellinger i stedet for å fortelle dem, viste jeg hvordan denne presentasjonen nærmest blir kaotisk eller fragmentert siden den fratas en "*narrativ rød tråd*," og at denne uroen eller dette kaoset forplanter seg videre til *Arabiske netters* gjennomgående struktur.

Også personene, og hendelsene som intreffer med dem i *Arabiske netter*, kan sies å være underlagt Shahrazads "*kaos-prinsipp*." Som jeg påpekte synes det som at personene i

romanen selv opplever en ustadighet eller usikkerhet angjeldende deres egen eksistens eller identitet. Shahrayar på sin side konfronteres med disse personene og erfaringene deres, slik at identitet og usikkerhet vedrørende hvem *den andre* forestiller, problematiseres og tematiseres rett foran øynene til vår plagede sultan. Til slutt forsøkte jeg å vise hvordan Shahrayar kommer til et punkt der han *selv* tviler på egen eksistens, og at han forsøker å flykte fra Shahrazads univers og opprettholde en egen verden. Denne flukten fører ham dog bare inn i en illusjon, nærmest en hallusinasjon.

Indirekte kan dette sansebedraget sies å være Shahrazads *rekonstruksjon* av Shahrayar, der sultanen får en grunnerkjennelse ved å gjennomleve menneskets skapelse og fall. Hans tørst etter kunnskap, og erkjennelse av at en endelig sannhet *er* umulig å nå, kan forstås som at Shahrazads prosjekt med å lære Shahrayar å leve med vissheten om *other minds*, har kommet til et sannhetens øyeblikk.

Som avsluttende ord kan det sies at Mahfouz' *Arabiske netter* – ut fra denne lesningen – synes å ikke ha en endelig eller konkluderende slutt. I likhet med *Tusen og én natt*, som jeg hevdet kunne forstås som *tilsynelatende* avrundet siden det synes å være et element av *re-opening* i epilogen, har også Mahfouz' roman en foreløpig avslutning. Begge verkene synes dermed å kunne fortsette – i forhold til hverandre og til nye verker – nærmest i det uendelige.

Konklusjon

I denne oppgaven har jeg forsøkt å vise en lese måte som legger vekt på intertekstuelle forbindelser mellom *Tusen og én natt* og Mahfouz' *Arabiske netter*, og hvordan fiksjonelle og estetiserende elementer i Mahfouz' roman kan sies å være en type gjenskrivning av *Tusen og én natt*. Jeg har også undersøkt mislesninger og forventninger som kan komme imellom leseren og forståelsen av arabisk skjønnlitteratur.

Jeg begynte denne oppgaven med å peke på forskjellige oppfatninger av og tilnærminger til arabisk skjønnlitteratur, for å sette min egen lese måte inn i en større sammenheng. Siden Mahfouz kan anses som den moderne arabiske romans *grand old man*, kan også hans romaner ses som *eksempler* på utviklingen av arabisk skjønnlitteratur fra begynnelsen av 1900-tallet og fremover.

I gjennomgangen av Mahfouz' forfatterskap forsøkte jeg først å vise til forholdet mellom forfatteren og det samfunnet han skriver i. Oppfattelsen av skjønnlitteratur som politisk motivert og forfatteren som meningsbærer i en sosiopolitisk kontekst, kom til uttrykk blant annet ved at Mahfouz tidvis har blitt sensurert og sanksjonert, utsatt for attentat og anklaget for blasfemi. En tilsvarende skjebne har også blitt *Tusen og én natt* til del, da verket i 1985 ble gjenstand for heftig debatt i Egypt om hvorvidt det skildret en pervertert virkelighet eller var en uvurderlig kulturskatt.

Nært knyttet til ovennevnte reaksjoner er spørsmål om arabisk skjønnlitteratur reflekterer virkeligheten eller skal anses som fiksjon. I den forbindelse viste jeg til forskjellige lesninger av Mahfouz' romaner, der enkelte kritikere la vekt på romanenes evne til å gjenspeile historiske eller politiske hendelser, mens andre fokuserte på de rent litterære

kvalitetene – det fiksjonelle. Atter andre hevdet at ukritisk bruk av såkalte *First World Theories* ikke fanget opp det spesifikke *arabiske* ved skjønnlitterære tekster, og etterlyste en litteraturkritisk tilnærming som integrerte vestlige og arabiske betraktninger om skjønnlitteraturens egenart.

Jeg postulerte så en lese måte der jeg ønsket å lese arabisk skjønnlitteratur både som fiksjon, og som samtidig på en måte sikrer at det arabiske i skjønnlitterære tekster ikke tapes: en lese måte som lar en se på intertekstuelle forbindelser mellom *Tusen og én natt* og Mahfouz' *Arabiske netter*. Ut fra forutsetningen om at intertekstualitet kan sies å være en type gjenskrivning – *rewriting* – av fiksjonelle elementer som plot og personer fra en pre-tekst, kan man se på litterære elementer i *Arabiske netter* som stående i dialog med *Tusen og én natt*, gitt at man vet hva de litterære elementene i *Tusen og én natt* består i.

Jeg forsøkte så å vise at denne tilnærmingen møter flere utfordringer ved at det er et mangfold av pre-tekster som Mahfouz' roman kan sies å stå i dialog med, og at vestlige konvensjoner kan ha endret *Tusen og én natts* historie ved gjendiktning og fordreining. Jeg gjorde rede for *Tusen og én natts* historikk, plot og oppbygning, før jeg presenterte verkets rammefortelling slik den kommer til uttrykk i Husain Haddawys *The Arabian Nights* (1995). Haddawys oversettelse er basert på en rekonstruksjon av et arabisk *Tusen og én natt*-manuskript som ikke har gått igjennom en vestlig transformasjon, og den tilbyr en prolog som kan sies å legge premisser for de innrammede fortellingene – beretningen om den uredde og listige eventyrfortellersken Shahrazad som bestemmer seg for å stanse en despotisk sultans seriedrap ved å fortelle ham historier.

Jeg forsøkte så å vise den overordende forbindelsen mellom *Tusen og én natt* og Mahfouz' *Arabiske netter*. Jeg påpekte at Mahfouz' roman kan ses som en "fortsettelse" av *Tusen og én*

natt, og at den gjenskriver *Tusen og én natts* oppbygning og plot ved å ta utgangspunkt i relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad. Ved at Mahfouz unnviker *Tusen og én natts* bryllupsseremoni som endelig konklusjon på fortellingen om sultanen og den unge jomfruen, kan relasjonen mellom de to i Mahfouz' *Arabiske netter* ses som et pågående forhold med bakgrunn i hendelser fra eventyrsamlingens innledende sider.

Hvilken forbindelse det er mellom Shahrazad og Shahrayar i *Tusen og én natt* – hva eventyrfortellersken vil lære despoten og *hvordan* hun vil lære ham det – hevdet jeg forplanter seg utover i verkets historier, personer, hendelser og oppbygning. Jeg pekte på at selve *Tusen og én natts* struktur kan sies å reflektere Shahrazads nattlige narrasjon, ved at hennes vev av fortellinger fører til *Tusen og én natts* unike oppbygning. Jeg mente således at denne teknikken kan gjenfinnes i Mahfouz' roman, og at også han tar tak i strukturens evne til å reflektere tematikk, altså ulike maktforhold og regulering av disse. Men; siden Mahfouz' Shahrazad har tapt sin *fortelle*-stemme og ikke lenger kan *fortelle* en tekst, kan det synes som at tapet av narrativ stemme fører til tap av en "narrativ rød tråd" i *Arabiske netter*. Det kan altså synes som at Shahrazads tap av narrativ makt leder til at Mahfouz' roman blir fragmentert og episodisk i oppbygning, og at en kroppslig tekstualitet manifesterer seg og overtar for det *fortellende*.

Hvorfor denne ulikheten? Jeg hevdet at uoverensstemmelsen mellom *det fortalte* og *det viste* i henholdsvis *Tusen og én natt* og *Arabiske netter*, kan bli klarere hvis en undersøker nærmere hva relasjonen mellom Shahrayar og Shahrazad består i, og som Mahfouz' rojale par kan sies å videreføre. Med andre ord syntes det påkrevd å utforske hvilke personer det er Mahfouz gjenskriver i sin roman.

I møte med lesninger av Shahrazad fra *Tusen og én natt* støter man på hindringer i form av mislesninger, skapt av forventninger og forutinntatte meninger i Vesten. Jeg påpekte at de vestlige konvensjonene som rådet da *Tusen og én natt* ble gjort kjent i Vesten utover på 1800-tallet, delvis hadde røtter i en skinnvitenskapelig rasistisk holdning til *de andre*, og at dette førte til at ideén om en sexy Shahrazad festet seg i folks bevissthet. Jeg viste også til at tanken om Shahrazad som *odalisque* fremdeles synes å være en vedvarende forestilling i Vesten, slik den blant annet også kommer til uttrykk i tegneserieverdenen.

Den mest betenkelige konsekvensen av å anse *Tusen og én natts* Shahrazad som en lettbeint og lettkledt underholder, er at Shahrazads intellektuelle og skapende kapasitet har syntes å være Vesten uvedkommende og at hennes kropp er blitt lest som et uttrykk for begjær. Dette førte til at Vesten underminerte hennes prosjekt i *Tusen og én natt*, og så fortellingene hennes til sultanen kun som *sexy tales*. En slik forestilling om eventyrfortellersken vil igjen ha følger for Mahfouz' Shahrazad. Er hun i Mahfouz' roman en gjenskrivning av en fristerinne eller heltinne? Er hun gjenskrivning av en med kraft til å skape eller generere litterære verdener, eller av en som kan forføre?

Jeg viste deretter at nyere lesninger av Shahrazad i *Tusen og én natt* kan tilby oss en forståelse av eventyrfortellersken som en kvinne preget av kraft, snarere enn avmakt. Hennes narrasjon i *Tusen og én natt* må ses i forhold til *hva* hun prøver å lære den forsmådde Shahrayar, og hennes fortellinger som et bevisst utvalg historier for å reflektere sultanens problem. Dette problemet kan sies å være utløst av Shahrayars skjebnesvangre syn av kvinnene hans ha et sidesprang med noen slaver, en erfaring som gjør sultanen rasende og fører til hans makabre prosjekt med daglige henrettelser av unge jomfruer.

Jeg påpekte at flere lesninger av relasjonen mellom sultanen og eventyrfortellersken er mulige, ut fra *hva* man mener er forstyrret hos den bedratte Shahrayar og *hva* Shahrazads historier kan lære ham. Til tross for sine ulikheter har de forskjellige fortolkningene til felles at de innrømmer Shahrazad en viss makt over sultanen, og at fortellingene hennes har en mer inngående mening enn å kun være *sexy tales*.

Én lesning av relasjonen Shahrayar-Shahrazad i *Tusen og én natt* som kan gi oss en innfallsvinkel til Mahfouz' rojale par, er at sultanen i *Tusen og én natt* kan sies å ha opplevd at han ikke kan vite alt om *den andre*: At kvinnene hans har – med sine eskapader – vist ham at de har en eksistens som er skjult for ham. Benektelsen av at han ikke kan vite alt om *den andre*, siden en slik erkjennelse vil ha som følge at Shahrayar verken er allvitende eller ualminnelig, fører til at sultanen begynner sitt korstog mot kvinnene for å drepe påminnelsen om sin egen dødelighet. Ut fra denne forståelsen kan Shahrazad og hennes historier i *Tusen og én natt* ses som et prosjekt preget av dekonstruksjon og avvæpning av despoten. Hun endrer spillereglene fra kopulasjon til narrasjon, som gir henne *the upper hand* og Shahrayar en rolle som passiv tilhører i hennes litterære univers.

Forståelsen av Shahrazad som konstruktør av litterære verdener og som innehaver av diskursiv kraft – til å bestemme hvordan denne verden skal presenteres til Shahrayar og til leseren – kunne gi oss en betraktningssmåte i tilnærmingen til Mahfouz' Shahrazad i *Arabiske netter*: at det er henne som *konstruktør* han gjenskriver henne som. Men; siden Mahfouz' Shahrazad verken har *fortelle*-stemme eller er tydelig protagonist, kan det umiddelbart se ut som at hun er uvesentlig for romanen.

Jeg viste så at de sparsommelige karakteristika vi får om Shahrazad i *Arabiske netter* får sin mening ved å se dem i relasjon til *Tusen og én natts* heltinne, siden Mahfouz ved

navngivning og topografisk plassering setter sin Shahrazad i dialog med eventyrfortellersken i *Tusen og én natt*. Samtidig påpekte jeg at ved å utelate ytterligere beskrivelser av henne i Mahfouz' roman, unngås det at man ser henne som fremstilling av et menneske – en mimetisk person. I stedet indikeres det at hun er en abstrakt størrelse, en type allegorisk person eller representasjon av egenskapene til *Tusen og én natts* Shahrazad.

Dermed kan man si at Mahfouz' heltinne konstruerer et litterært univers som sammenfaller med hennes prosjekt med å helbrede eller *rekonstruere* Shahrayar. Dette universet får karakter av å være kaotisk og fragmentert, der den visuelle presentasjonen av hennes historier overtar for narrasjonen som preger *Tusen og én natt*. Jeg hevdet at den visuelle og "kaotiske" diskursive kraften Shahrazad utviser i *Arabiske netter* har grunnlag i at Shahrayar må erfare menneskets utgrunnelige eksistens ved selv å *se* at den menneskelige kroppen ikke kan gi en endelig sannhet om *other minds*. Shahrazads "fortelle-taushet" i *Arabiske netter* kan dermed betraktes som en nødvendighet fordi dikotomien mellom fiksjon og "realitet" blir opphevet, slik at Shahrayar selv får *se* og erfare hennes historier, og samtidig blir en kroppslig tekstualitet innført som bærende element.

Jeg forsøkte så å vise hvordan Shahrazads diskursive kraft i *Arabiske netter* kommer til uttrykk ved at personer og hendelser i episodene synes å være underlagt et slags "kaos-prinsipp" i likhet med selve romanens oppbygning. Både hendelsene i seg selv virker forunderlige og tidvis uforklarende, og personene skifter identitet eller virker som ikke-eksisterende for andre. Med andre ord kan det synes som om personene i *Arabiske netter* tematiserer *det visuelle*, slik flere personer i *Tusen og én natt* tematiserer *det talte*.

Jeg knyttet så personenes omskiftelige karakter opp mot at Shahrayar blir konfrontert med dem og deres historier, slik han i *Tusen og én natt* en gang *hører* om dem. Stilt ansikt til

ansikt med Shahrazads fortellinger blir etter hvert Shahrayar selv tvilende til egen eksistens, og en galskap som kan minne om hans galskap i *Tusen og én natt*, kan sies å vise seg.

Avslutningsvis hevdet jeg at *Arabiske netter*s siste episode viser at Shahrayar forsøker å bryte ut av Shahrazads litterære verden og å generere eller skape sitt eget univers. Denne verden får karakter av en Kvinneby, et utslag av sultanens mannlige fantasi der kvinner og stillstand er et dominant element. Shahrayars verden står således i kontrast til det universet Shahrazads har vist ham gjennom *Arabiske netter*.

Men; Shahrayar er ikke i stand til å opprettholde sin verden. Kvinnebyen, med dens allusjoner til middelalder-litteraturens fantasi om al-Waqwâq, synes å kun være en illusjon: et glimt av Paradis generert av den "større" konstruktøren Shahrazad. Dermed kan sultanens opplevelser i Kvinnebyen betraktes som Shahrazads endelige *rekonstruksjon* av ham, ved at Shahrayar gjennomlever menneskets skapelse og fall. Ved å søke kunnskap i stedet for å benekte at man ikke vet alt om *den andre*, erkjenner sultanen at *søken* etter visshet om *other minds* verken kan sies å nå eller å unngås. Dermed avslutter *Arabiske netter* med et element av *re-opening* – en ikke avsluttet eller konkluderende slutt – slik jeg hevdet det også *kan* sies å være tilfelle med *Tusen og én natt*. Begge verkene kan således ses som å stå i dialog med hverandre nærmest i det uendelige.

En slik tilnærming til arabisk skjønnlitteratur som jeg har søkt i denne oppgaven, kan gi oss andre innfallsvinkler til forståelser av den. Ved å lese *Tusen og én natt* som historien om kvinners eksplisitte kraft, og *Arabiske netter* som historien om kvinners implisitte kraft, utfordres kanskje flere av våre egne vestlige oppfatninger både om arabiske kvinner – som *odalisque* eller som undertrykte og tause – og om litterære virkemidler i arabisk skjønnlitteratur. Samtidig kreves det at vi som lesere er villige til å utfordre egne fordommer

eller forutsetninger vi har til allerede etablerte fremmedartete verk, som *Tusen og én natt* og Naguib Mahfouz' *Arabiske netter*. Jeg håper denne oppgaven har fått fram disse ulike aspektene.

Bibliografi

Skjønnlitterære verker

- Brøgger, Waldemar (1950): *Tusen og én natt*. Overs. Waldemar Brøgger. Oslo: Nasjonalforlaget, 1950.
- Haddawy, Husain (1995): *The Arabian Nights. Based on the Text of the Fourteenth-Century Syrian Manuscript edited by Muhsin Mahdi*. New York og London: W.W. Norton & Company, 1995.
- Kjærstad, Jan (1988): *Tusen og én natt I*. Etter Waldemar Brøggers oversettelse. Utvalg og tilretteleggelse ved Jan Kjærstad. Oslo: Den Norske Bokklubben, 1988.
- Kjærstad, Jan (1989): *Tusen og én natt II*. Etter Waldemar Brøggers oversettelse. Utvalg og tilretteleggelse ved Jan Kjærstad. Oslo: Den Norske Bokklubben, 1989.
- Mahfouz, Naguib (1982): *Layali alf Lela*. Kairo: Maktabat Misr, 1982.
- Mahfouz, Naguib (1995): *Arabian Nights and Days*. Overs. Denys Johnson-Davies. London: Doubleday, 1995 (Originalens tittel: *Layali alf Lela*, Kairo: Maktabat Misr, 1982).
- Mahfouz, Naguib (1998): *Arabiske netter*. Overs. Jan Tore Knutsen. Oslo: Pax Forlag, 1998 (Originalens tittel: *Layali alf Lela*, Kairo: Maktabat Misr, 1982).

Romaner av Naguib Mahfouz referert til i denne oppgaven

- *Abath al-Aqdar*. Kairo: Maktabat Misr, 1939.
- *Radubis*. Kairo: Maktabat Misr, 1943.
- *Kifah Tiba*. Kairo: Maktabat Misr, 1944.
- *Khan al-Khalili*. Kairo: Maktabat Misr, 1945.
- *al-Qahira al-Jadida*. Kairo: Maktabat Misr, 1946.
- *Zuqaq al-Midaqq*. Kairo: Maktabat Misr, 1947 (*Midaqq-smuget*, overs. Bjørn Olav Utvik. Oslo: Pax Forlag, 1989).
- *al-Thulathiyya/Kairotilogien*
 - *Bayn al-Qasr*. Kairo: Maktabat Misr, 1956 (*Mellom to slott*, overs. Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag, 1994).
 - *Qasr al-Sawq*. Kairo: Maktabat Misr, 1957 (*Begjærets palass*, overs. Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag, 1994).
 - *al-Sukkariyya*. Kairo: Maktabat Misr, 1957 (*Sukkerhuset*, overs. Kjell Risvik. Oslo: Pax Forlag, 1994).
- *al-Liss wa al-Kilab*. Kairo: Maktabat Misr, 1961 (*The Thief and the Dogs*, overs. Trevor Lee Gassick og M.M. Badawi. Kairo: The American University in Cairo Press, 2001).
- *al-Summan wa al-Kharif*. Kairo: Maktabat Misr 1962 (*Autumn Quail*, overs. Roger Allan. London: Doubleday, 1990).
- *Tharthara fawq an-Nil*. Kairo: Maktabat Misr, 1966 (*Adrift on the Nile*, overs. Frances Liardet. Kairo: The American University in Cairo Press, 1993).

- *Awlad Haratina*. Beirut: Dar al-Adab, 1967 (*Children of Gebelawi*, overs. Philip Stewart. London: Heinemann, 1981)
- *Hadrat al-Muhtararm*. Kairo: Maktabat Misr, 1975 (*Respected Sir*, overs. Rasheed El-Enany. Kairo: The American University in Cairo Press, 1998, 4. utgivelse).
- *Malhamat al-Harafish*. Kairo: Maktabat Misr, 1977 (*The Harafish*, overs. Catherine Cobham. New York: Anchor Books, 1995).
- *al-Aish fi al-Haqiqa*. Kairo: Maktabat Misr, 1985 (*Akhenaten, Deweller in the Truth*, overs. Tagreid Abu-Hassabo. Kairo: The American University in Cairo Press, 2001).
- *Yawm Qutil al-Za'im*. Kairo: Maktabat Misr, 1985. (*The Day the Leader was Killed*, overs. Malak Hassem. Kairo: General Egyptian Book Organization, 1989).

Tegneserier

- Gosciny & Tabary: *Iznogood*-serien. Oslo: Egmont Serieforlaget A/S. ©Dargaud Editeur, Paris, Gosciny & Tabary, 1969/1998.
- Maltaite, Eric: *The 1001 Nights of Scheherazade*. New York: Eurotica, 2002.

Biografisk verk

- Salmawy, Mohamed (red.) og Naguib Mahfouz: *Naguib Mahfouz at Sidi Gaber. Reflections of a Nobel Laurate 1994-2001. From Conversations with Mohamed Salmawy*. Kairo: The American University in Cairo Press, 2001.

Teoretiske verker

- Asfour, Gaber (1993): "Naguib Mahfouz's Critics," overs. Ayman A. el-Desouky. Fra *Naguib Mahfouz. From Regional Fame to Global Recognition*, red. Michael Beard og Adnan Haydar. Syracuse: Syracuse University Press, 1993.
- Badawi, M.M (1993): *A Short History of Modern Arabic Literature*. Oxford: Clarendon Press, 1993.
- Cavell, Stanley (1996): *Contesting Tears. The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996.
- Cessato, Rosella Dorigo (1995): "The Figure of the Lover in Popular Arabic Drama." Fra *Love and Sexuality in Modern Arabic Literature*, red. Roger Allen, Hilary Kilpatrick og Ed de Moor. London: Saqi Books, 1995.
- El-Enany, Rasheed (1993): *Naguib Mahfouz. The Pursuit of Meaning*. London: Routledge, 1993.
- El Saadawi, Nawal (1980): *The Hidden Face of Eve: Women in the Arab World*. Oversettelse og tilretteleggelse ved Sherif Hetata. London: Zed Press, 1980 (Originalens tittel: *al-Wajh al-Ari lil-Mar'a al-Arabiyya*, Kairo: 1977, forlag ikke oppgitt).

- Esposito, John (1998): *Islam. The Straight Path*. New York: Oxford University Press, 1998, 3. utgivelse (1. utgivelse, New York: Oxford University Press, 1988).
- Ghazoul, Ferial J. (1996): *Nocturnal Poetics. The Arabian Nights in Comparative Context*. Kairo: The American University in Cairo Press, 1996.
- Hillis Millis J. (1992): "Anastomosis." Fra *Ariadne's Thread. Storylines*. Syracuse: Syracuse Press, 1992.
- Irwin, Robert (2004): *The Arabian Nights. A Companion*. London: Tauris Parke Paperbacks/I.B. Tauris & Co Ltd., 2004. (1. utgivelse, London: Penguin Press, 1994).
- Khalid, Tarif (2001): *The Muslim Jesus. Sayings and Stories in Islamic Literature*. Cambridge og Massachusetts: Harvard University Press, 2001.
- Lindqvist, Sven (1995): *Utrydd hver eneste jævel*. Overs. Bjørn Alex Herrman. Oslo: Forlaget Oktober 1995. (Originalens tittel: *Utrota varenda jævel*, Stockholm: Albert Bonnier Förlag, 1992).
- Lothe, Jakob (1996): *Fiksjon og Film. Narrativ teori og analyse*. Oslo: Universitetsforlaget, 1996, 2. utgivelse (1. utgivelse, Oslo: Universitetsforlaget, 1994).
- Malti-Douglas, Fedwa (1992): *Woman's Body, Woman's Word. Gender and Discourse in Arabo-Islamic Writing*. Kairo: The American University in Cairo Press, 1992 (1. utgivelse, New Jersey: Princeton University Press, 1991).
- Malti-Douglas, Fedwa (1995): *Men, Women and God(s). Nawal El Saadawi and Arab Feminist Poetics*. Los Angeles: University of California Press, 1995.
- Mehrez, Samia (1994): *Egyptian Writers Between History and Fiction. Essays on Naguib Mahfouz, Sonallah Ibrahim and Gamal al-Ghitani*. Kairo: The American University in Cairo Press, 1994.
- Mernissi, Fatema (2001): *Scheherazade goes West. Different Cultures, Different harems*. New York: Washington Square Press, 2001.
- Milson, Menahem (1998): *Najib Mahfuz. The Novelist-Philosopher of Cairo*. New York: St. Martin Press, 1998.
- Phelan, James (1989): *Reading People, Reading Plots. Character, Progression and the Interpretation of Narrative*. Chicago: The University of Chicago Press, 1989.
- Pinault, David (1992): *Story-telling Techniques in The Arabian Nights*. Leiden: E.J. Brill, 1992.
- Said, Edward W. (1995): *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*. London: Penguin Books, 1995 (1. utgivelse, New York: Routledge & Kegan Paul Ltd., 1978).
- Sakkut, Hamidi (1994): "Naguib Mahfouz and the Sufi Way." Fra *The View from Within*, red. Ferial J. Ghazoul og Barbara Harlow. Kairo: The American University in Cairo Press, 1994.
- Sallis, Eva (1999): *Sheherazade through the Looking Glass. The Metamorphosis of The Thousand and One Nights*. Curzon: Curzon Press, 1999.
- Shaheen, Mohammad (2002): *The Modern Arabic Short Story. Shahrazad Returns*. New York: Palgrave MacMillan, 2002, 2. utgivelse (1. utgivelse, New York: Palgrave MacMillan, 1989).
- Somekh, Sasson (1973): *The Changing Rhythm: A Study of Najib Mahûz' Novels*. Leiden: E. J. Brill, 1973.
- Walker, John (1931): *Bible Characters in the Koran*. London: Alexander Gardner Ltd., 1931.

Artikler

- Boullata, Issa J. (1983): "Contemporary Arab Writers and the Literary Heritage." Fra *International Journal of Middle Eastern Studies*, 1983, nr. 15, ss. 11-119.
- Colla, Elliot (1996): "Multiplying Mahfouz." Fra *SEHR*, 1996, bind 5, nr. 1. Se: <http://www.stanford.edu.group/SHR/5-1/text/colla.html>. Lest: 28.01.2002.
- Gylseth Hals, Christopher (2002): "Fjernt om Vietnam." Fra *Dagbladet*, 2002, 5. mai.
- Miller, Judith (1985): "Egypt Ban Copies of '1001 Nights'." Fra *The New York Times*, 1985, 20. mai.
- Moosa, Matti (1995): "Naguib Mahfouz: Life in the Alley of Arab History." Fra *The Georgia Review*, april 1995. Artikkelen er et utdrag fra Moosas bok *The Early Novels of Naguib Mahfouz*. Florida: University Press of Florida, 1994.
- Najjar, Fauzi M. (1998): "Islamic Fundamentalism and the Intellectuals: The Case of Naguib Mahfouz." Fra *British Journal of Middle Eastern Studies*, 1998, bind 5, nr.1, ss. 9-28.
- Rannes, Peter Q. (2002): "Tilfældet Naguib Mahfouz eller Gensyn med den arabiske litteratur." Fra *Vinduet*, 2002, nr. 1/2, ss. 17-23.
- Sessona, Anna Zambelli (2002): "The Rewriting of *The Arabian Nights* by Imil Habibi." Fra *Middle Eastern Literature*, 2002, bind 5, nr. 1, ss. 29-48.
- Weaver, Mary Anne (1995): "The Novelist and the Sheikh." Fra *The New Yorker*, 1995, 30. januar, ss. 52-58.

Oppslagsverk

- Litteraturvitenskapelig leksikon* (1999) red. Jakob Lothe, Christin Refsum, Unni Solberg. Oslo: Kunnskapsforlaget, 1999, 1. utgivelse, 2. utgave (1. utgivelse, Oslo: Kunnskapsforlaget, 1997).
-