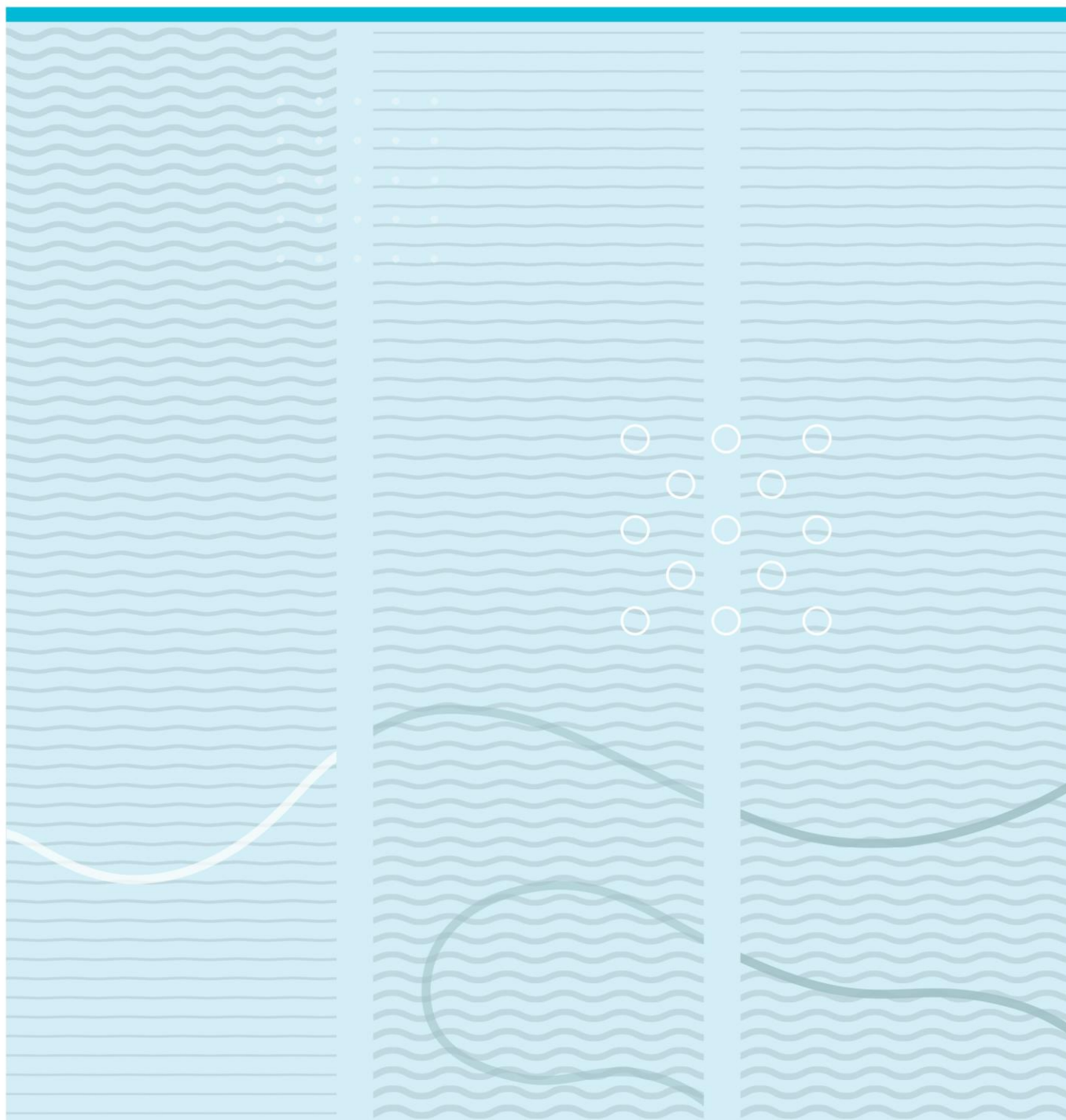


Rita J. Elmrani

Sin fars sønn eller *Sandens barn*?

En undersøkelse av intertekstuelle referanser og deres betydning i romanen *Sin fars sønn* av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun med den hensikt å få kunnskap om tekster som tilhører de muslimske elevenes tekstunivers



Høgskolen i Sørøst-Norge

Fakultet for humaniora og utdanningsvitenskap
Institutt for språk og litteratur
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2017 Rita J. Elmrani

Denne avhandlingen representerer 45 studiepoeng

SAMMENDRAG

Tittel

Masteroppgavens fulle tittel er som følger:

«Sin fars sønn» eller «Sandens barn»? En undersøkelse av intertekstuelle referanser og deres betydning i romanen «Sin fars sønn» av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun med den hensikt å få kunnskap om tekster som tilhører de muslimske elevenes tekstunivers.

Bakgrunn og formål

I dagens flerkulturelle samfunn med læreplaner som understreker betydningen av å inkludere og dra veksler på minoritetenes erfaringer, har det likevel vist seg at innvandrernes tekster er viet liten oppmerksomhet i den norske skolehverdagen. Dessuten er kunnskapen om tekstene mangelfull.

Med dette utgangspunktet har formålet med undersøkelsen vært å bote på denne kunnskapsmangelen gjennom å undersøke hvilke intertekster som finnes i en roman skrevet av en forfatter fra det arabiske kulturområdet.

Problemstilling

Følgende problemstilling forsøkes besvart i denne oppgaven:

Hvilke intertekstuelle referanser finnes i romanen «Sin fars sønn av» den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun, og hvilken betydning har disse intertekstene i det valgte verket?

Teori og metode

For å avdekke intertekstene i den valgte romanen, har jeg studert både den norske og den franske utgaven av verket inngående. Samtidig har jeg gjennomført grundige undersøkelser av intertekstenes opprinnelse. Gérard Genettes transkulturalitetskategorier er benyttet som overordnede disposisjonelle enheter for å systematisere de identifiserte intertekstene.

Resultater og analyse

Gjennom å oppspore intertekstene i romanen *Sin fars sønn* har jeg funnet at Koranens nærvær er betydelig. Den religiøse boken er utgangspunkt for romantematikken, og den både siteres fra og alluderes til. Rammefortellingskomposisjonen er påvirket av eventyrsamlingen *Tusen*

og en natt, mens romanens pikareske trekk har forbindelseslinjer til *Don Quijote*. Lån fra en rekke arabiske og europeiske diktere, filosofer og forfattere er inkludert i teksten, samtlige med tilknytning til tematikken i romanen. En fiksjonalisert versjon av den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges har dessuten en sentral plass i romanteksten.

Avsluttende kommentarer

Å erverve seg kunnskap om innvandrerelvenes litterære univers bidrar til å oppfylle visjonene om at mangfoldet av kulturelle uttryksmåter i skolen stadig må utvides. Kjennskap til dette tekstreservoaret har dessuten betydning for de norske elevene fordi den gjør dem i stand til å vurdere sitt eget lands teksthistorie fra et nytt perspektiv.

ABSTRACT

Title

Sin fars sønn (His Father's Son) or *The Sand Child*? An investigation of intertextual references and their meaning in the novel *Sin fars sønn* (*The Sand Child – L'Enfant de sable*) by the Franco-Moroccan author Tahar Ben Jelloun with the purpose of gaining knowledge about texts from Muslim students' culture.

Background and Purpose

In today's multicultural society with learning objectives that stress the importance of including and exchanging experiences with minorities, it has become apparent that texts from immigrant cultures have received little attention in Norwegian schools. Furthermore knowledge about these texts is also lacking.

Using this as a starting point, the purpose of this investigation has been to make up for this lack of knowledge by researching the types of intertextual references that appear in a novel written by an author with an Arabic background.

Hypothesis

This research project will attempt to answer the following hypothesis:

What kind of intertextual references appear in the novel "Sin fars sønn" by the Franco-Moroccan author Tahar Ben Jelloun, and the meaning these intertextual references have in the chosen work.

Theory and Methods

To determine the intertextual references in the chosen novel, I studied both the Norwegian and the French versions of the novel. At the same time, I carried out in-depth research on where the intertextual references came from. Gérard Genette's categories of transtextuality were used as the governing criteria to systematically categorize the identified intertextual references.

Results and Discussion

By identifying the intertextual references in the novel *Sin fars sønn*, I discovered the strong presence of the Coran. This religious text is the starting point for the main theme of the novel,

and is both cited and referred to. The framework of the narrative is affected by the tales of *A Thousand and One Nights*, while the novel's key characteristic has connections to *Don Quixote*. Excerpts from many different Arabic and European poets, philosophers, and authors are apparent in the text, and connect to the novel's theme. A fictionalized version of the Argentinian author Jorge Luis Borges also has a key place in the novel.

Final Thoughts

It is important to increase knowledge of immigrant literary culture to succeed in filling the gaps in cultural expression in school. Awareness of this textual reservoir also serves a purpose for Norwegian students because it allows them to evaluate their own country's literary background from a new perspective.

FORORD

Denne oppgaven har som intensjon å fremskaffe kunnskap om tekster som tilhører de muslimske innvandrerelevanes tekstunivers. Det er forsøkt gjort gjennom å avdekke hvilke intertekster som finnes i en roman skrevet av en forfatter tilhørende den arabiske kulturkretsen.

Reisen inn i et nytt litterært landskap har vært lærerik, engasjerende og spennende. Selvsagte og forventede intertekster har fungert som trygge og forutsigbare havner når ukjente og overraskende tekstfunn har krevet all min konsentrasjon og oppmerksomhet. Etter hvert fremkom det tydelige forbindelseslinjer mellom de nyoppdagede intertekstene og min egen litterære bagasje. Det bidro til at jeg oppdaget hvilket potensiale tekstene kan ha i et flerkulturelt klasserom.

Et krevende masterprosjekt kombinert med full lærerstilling har medført at jeg har hatt en ujevn progresjon i skrivearbeidet. Å forholde seg til frister er utfordrende med et slikt utgangspunkt. Det har min hensynsfulle og tålmodige – aldri oppgitte eller masete – veileder, Agnete Andersen Bueie, hatt forståelse for helt fra vi møttes i juni i fjor. Uten hennes nennsomme manøvrering hadde ikke denne oppgaven blitt en realitet.

Tønsberg, juni 2017

Rita J. Elmrani

INNHold

SAMMENDRAG	3
ABSTRACT	5
FORORD	7
INNHold	8
1. INNLEDNING	10
1.1 BAKGRUNN	10
1.2 OPPGAVENS FORMÅL OG PROBLEMSTILLING	13
1.3 METODISKE OVERVEIELSER OG AVGRENSNING AV ANALYSEMATERIALE	14
1.4 TEORETISK RAMMEVERK	16
1.5 TIDLIGERE FORSKNING	17
1.5.1 FORSKNING PÅ INTERTEKSTUALITET I ARABISK LITTERATUR	17
1.5.2 FORSKNING SPESIFIKT TILKNYTTET ROMANEN <i>SIN FARS SØNN</i>	20
2. TEORI	23
2.1 AVKLARING AV INTERTEKSTUALITETSBEGREPET	23
3. ANALYSE	31
3.1 PRESENTASJON AV ROMANEN <i>SIN FARS SØNN</i>	31
3.2 PARATEKSTUALITET	33
3.3 INTERTEKSTUALITET: SITAT OG ALLUSJON	37
3.3.1 SITAT MED HENVISNING TIL KILDE	37
3.3.2 SITAT UTEN HENVISNING TIL KILDE	44
3.3.3 ALLUSJON	50
3.4 HYPERTEKSTUALITET	62
3.4.1 DIREKTE TRANSFORMASJON	62
3.4.2 IMITERING	63

4. OPPSUMMERING	79
4.1 GENETTES ANDRE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI:	
PARATEKSTUALITET	79
4.2 GENETTES FØRSTE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI:	
INTERTEKSTUALITET	79
4.3 GENETTES FJERDE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI:	
HYPERTEKSTUALITET	81
4.4 AVSLUTTENDE KOMMENTARER	82
LITTERATUR	86
TABELLER	89

KAPITTEL 1

INNLEDNING

1.1 BAKGRUNN

I løpet av de siste tiårene har det kommet mange innvandrere til Norge. Ved begynnelsen av 2017 var det bortimot 730 000 innvandrere, og nesten 160 000 norskfødte med innvandrereforeldre registrert her i landet. Innberegnet i dette antallet er blant annet 10 000 flyktninger fra Syria (Statistisk sentralbyrå, 2017). Det betyr at mange av elevene som befinner seg i de norske klasserommene har sin bakgrunn fra et land som ikke tilhører den vestlige kulturkretsen. I den 16 elever store yrkesfagklassen, der jeg i tillegg til å undervise i engelsk og norsk også er kontaktlærer, er det dette skoleåret syv gutter med muslimsk bakgrunn; én er fra Pakistan, én annen fra Palestina, to kommer fra Afghanistan og tre er født og oppvokst i Syria. Fire av disse elevene har mindre enn tre års botid i Norge.

Når vi jobber med norskfaget, har jeg god innsikt i de litterære erfaringene de norske elevene bringer med seg inn i klasserommet. Jeg vet at de kjenner eventyrene til Asbjørnsen og Moe, fortellingene til Alf Prøysen og Astrid Lindgren, at de har lest ulike noveller og kan hende noen romaner av norske, noen ganger utenlandske forfattere, og at de er vant til å forholde seg til filmer, tv-serier og dataspill. De har kunnskap om de faste stilmessige trekkene i eventyrene, de er fortrolige med sentrale novelle- og romankjennetegn, og de gjenkjenner ulike modaliteter i sammensatte tekster. Hvilke teksterfaringer innvandreleven bringer med seg inn i skolestua, vet jeg derimot lite om. Forskning på området understøtter denne kunnskapsmangelen. I artikkelen «Oversikt over forskning på flerkulturelle perspektiver i lærebøker i norsk og norsk som andrespråk» fra 2004, karakteriserer Rita Hvistendahl forskningen på emnet flerkulturelle perspektiv i lærebøker i norsk som «relativt sparsom» (Hvistendahl, 2004, s. 19). Hun konkluderer med at lærebøkene er dårlige på å utnytte fortellertradisjoner fra kulturområder som elever fra språklige minoriteter kjenner til, og at læreplanens krav om å gjenspeile det flerkulturelle Norge dermed ikke oppfylles. Hvistendahl eksemplifiserer dette med å vise til den manglende interessen for å inkludere tekster fra innvandrernes opprinnelsesland i norskverkene: «Selv ikke fra utenomeuropeiske eventyrsamlinger som gjennom flere hundreår har vært betraktet som store kulturskatter, henter lærebøkene i norsk noen tekster» (Hvistendahl, 2004, s. 20).

I *Kunnskapsløftet* fra 2006, understrekes det i norskfagets læreplan at elevene etter endt utdanning skal være kjent med hvordan tekster endrer seg og påvirkes i møte med andre

tekster. Under hovedområdet «Språk, litteratur og kultur» formuleres dette på følgende måte: «[...], i tillegg skal elevene bli kjent med tradisjoner i norsk teksthistorie i et sammenlignende perspektiv mellom nåtid og fortid og i lys av impulser utenfra» (Utdanningsdirektoratet, 2006a). Det ser imidlertid ikke ut til at denne formuleringen har vært tilstrekkelig når det gjelder å bøte på den dårlige utnyttelsen av innvandrerelevnes tekstbagasje som ble poengtert av Hvistendahl: I en studie av flerkulturelle perspektiver i norskfaget fra 2015, slår nemlig Ida Marie Carlsen fast at selv om formålskapitlet understreker at norskfaget skal ha et globaliseringsperspektiv, så mangler formuleringene i fagets læreplan en eksplisitt henvisning til kulturer utover den vestlige: «I kompetansemålene kan det virke som om formuleringen 'oversatte tekster' er ment å dekke det internasjonale perspektivet. Formuleringen er vag, og spesifiserer ikke noe rundt hvor disse tekstene skal hentes fra. I prinsippet kan oversatte tekster være alt som ikke opprinnelig er skrevet på norsk, og på denne måten begrense seg til et vestlig perspektiv» (Carlsen, 2015, s. 51). I denne sammenhengen er det relevant å vise til en kvantitativ undersøkelse som ble gjennomført ved 95 norske skoler på 5-10. trinn våren 2013. Her fremkommer det blant annet at norskfaget er et av fagene der de minoritetsspråklige elevene opplever seg mindre inkludert enn sine norskspråklige medelever. (Nes & Nordahl, 2015, s. 168). Det er med andre ord flere årsaker til at innvandrernes tekster så langt er viet liten oppmerksomhet i den norske skolehverdagen, men desto større grunn er det til å se nærmere på de ressursene som befinner seg i dette tekstreservoaret. Carlsen ser det som et mål at tekster fra andre deler av verden inkluderes i ordinære lesebøker og tekstsamlinger slik at de minoritetsspråklige elevene får tekster de kan kjenne seg igjen i og identifisere seg med. For de etnisk norske elevene vil det å lese tekster som tar opp «det ukjente» etter Carlsens syn åpne for undring og ny erkjennelse (Carlsen, 2015, s. 58).

Et slikt forsett finner blant annet sin berettigelse i NOU-rapporten «Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser» fra 2015, der det understrekes at skolens rolle er dynamisk, og at dette innebærer at mangfoldet av kulturelle uttrykksformer stadig må utvides. For at dette skal realiseres er det nødvendig å ha en «positiv vinkling på hva ulike kulturer kan bidra med i skolen og samfunnet» (Kunnskapsdepartementet, 2016). For å ta utgangspunkt i norskfaget, så kan et sted å begynne være å undersøke hvilke intertekster som befinner seg i innvandrerelevgruppens tekstunivers. En intertekst er en tekst som drar veksler på andre tekster for eksempel via sitat, antydning og parodiering. I tillegg benyttes begrepet om tekst som brukes på en slik måte i en ny tekst. Det kan også betegne forholdet mellom de to tekstene (Skei, 2009).

Jeg nevnte innledningsvis at jeg kjenner godt til de norske elevenes litterære

kompetanse når jeg møter dem i den videregående skolen. Dette skyldes selvfølgelig at denne kompetansen for en stor del er tilegnet i skolesettingen i henhold til retningslinjene i læreplanen. I tillegg har elevene i kraft av det å være født og oppvokst i Norge, blitt formet og påvirket av den grunnlovsforankrede tilknytningen til kristendommen. De mest sentrale begivenhetene i livene våre, fra dåp, via konfirmasjon og vielse til begravelse, er tuftet på religionens føringer. Dessuten er året delt inn etter de religiøse høytidene, og aktiviteter både i offentlig og privat regi er preget av disse feiringene. Slik sett har alle som tilhører den vestlige kulturkretsen et felles referansepunkt i kristendommen, noe som selvfølgelig også vil gjenspeiles i litteraturen som skapes av forfattere i vår del av verden. Det betyr at tekstlån i deres produksjon ofte har relasjoner til Bibelens tekster. Leser vi en bok der en av personene omtales som en Judas, vil vi med utgangspunkt i vår religiøse kompetanse uten videre anta at denne figuren er en forræder i likhet med den nytestamentlige disippelen Judas Iskariot. Likeledes er de Bibelrelaterte tallene tre, syv og tolv gjengangere i eventyrene våre, og sammen med det helnorske bakteppet med gilde bondegårder, troll og prinsesser, skapes det en lett gjenkjennbar kontekst. Det er videre slik at vi er omgitt av flere tekster som tilhører et litterært fellesgods – altså utenom de nevnte bibelske. Sitater som Ibsens «Evig eies kun det tapte!» og Kiellands «flere byer i Belgia» er begge eksempler på tidligere tekster som fungerer som enkeltstående gjenkjennelsespunkter uten at forfatterens øvrige produksjon nødvendigvis er kjent. Med det mener jeg at det eksisterer tekster rundt oss som er en naturlig del av det å være norsk, og som for mange sannsynligvis kun finnes på et ubevisst plan, og som gir det Bente Aamotsbakken beskriver som «en form for «déjà lu»-fornemmelse» (Aamotsbakken, 1997, s. 50) – altså en følelse av å ha lest noe liknende før.

Mennesker som befinner seg i en annen kulturkrets enn vår, har selvfølgelig sine egne religiøse kilder som veileder dem gjennom de ulike livsfasene. I tillegg kommer det mer profane tekstarsenalet som sirkulerer rundt dem, og som frembringer den nevnte déjà lu-opplevelsen. Og selvsagt gjenfinnes disse tekstlige sporene i litteraturen som skapes. Dermed kan en undersøkelse av tekstlån i et litterært verk si noe om hvilke tekster som er sentrale i forfatterens kultur. En måte å erverve seg kunnskap om tekstbagasjen de muslimske innvandrerelevne bringer med seg inn i skolestua, er derfor å studere hvilke intertekster som finnes i en roman skrevet av en muslimsk forfatter. Nettopp det å få bedre kjennskap til innvandrerelevnes tekstunivers, vil bidra til at man får et bakteppe som den norske teksthistorien kan studeres opp mot. Dette er i tråd med de nevnte føringene i læreplanen i norsk som understreker at elevene etter endt utdanning skal være kjent med hvordan tekster endrer seg, og påvirkes i møte med andre tekster. Innsikt i innvandrerelevnes tekstreservoar

vil på den ene siden medvirke til inkluderingen av denne elevgruppen i undervisningen, på den andre siden vil denne kompetansen, når den deles i klasserommet, fungere som en resonansbunn for utvikling av kunnskap om norsk litteratur. Robert E. Probst understreker selvinnsikten litteraturlesningen bidrar til: «The literary transaction is first of all a way of knowing something about the self» (Probst, 1990, s. 7). I tillegg hevder han at aktiviteten gir kjennskap til andre mennesker og deres kultur: «The discussion of their various readings gave them an opportunity to learn something about one another. [...] If, however, literary studies are to communicate the cultural heritage, [...]» (Probst, 1990, s. 11).

I undervisningssituasjonen vil jeg kunne spille på begge kulturenes tekstbidrag – både de norske elevenes og innvandrerelvenes; jeg blir i stand til å sammenlikne tekstene og synliggjøre fellestrekk og ulikheter ved dem. Det at læreren gjør seg kjent med elevenes lesehistorie og tar hensyn til deres lesepreferanser, og videre inkluderer egne leseerfaringer og sitt kjennskap til felleskulturelle tekster i undervisningen, er en forutsetning for å skape engasjerte elever (Utdanningsdirektoratet, 2006b) – noe som selvsagt er nok en viktig grunn til å skaffe seg innblikk i minoritetenes litterære tradisjoner.

1.2 OPPGAVENS FORMÅL OG PROBLEMSTILLING

Formålet med oppgaven er som følger:

Jeg vil forsøke å kartlegge hvilke intertekster som inkluderes i romanen *Sin fars sønn* av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun. Det blir dessuten sentralt å se på intertekstenes funksjon i det valgte verket. Med en slik oversikt vil jeg kunne finne berøringspunkter mellom de muslimske intertekstene og de som forefinnes i norske elevers tekstbagasje. Når jeg står og underviser i det flerkulturelle klasserommet, vil jeg dermed kunne dra veksler på innvandrerelvenes medbrakte tekster for å synliggjøre forbindelseslinjer til norsk litteratur. Derfor vil jeg samtidig med intertekstavdekkingen i det valgte undersøkelsesobjektet dele assosiasjonene eller déjà luene jeg får til norske tekster underveis i avdekkingsprosessen. I undervisningssituasjonen er det nettopp disse assosiasjonene som er utgangspunktet for den litterære samtalen med elevene, det vil si den utforskende meningsutvekslingen som skal bidra til å åpne opp for stadig nye og mer nyanserte meningssammenhenger, i teksten, mellom teksten og «verden», og mellom de som deltar i samtalen (Utdanningsdirektoratet, 2015).

Min ambisjon med litteraturstudien er å kunne angi en tendens i forhold til hvilke

intertekster en forfatter fra den muslimske verden drar veksler på eller påvirkes av, som kan gjelde for et større materiale.

Med utgangspunkt i dette formålet har jeg formulert følgende problemstilling:

Hvilke intertekstuelle referanser finnes i romanen «Sin fars sønn av» den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun, og hvilken betydning har disse intertekstene i det valgte verket?

1.3 METODISKE OVERVEIELSER OG AVGRENSNING AV ANALYSEMATERIALE

Problemstillingen i denne oppgaven fordrer at jeg foretar inngående studier av undersøkelsesobjektet, samt av litteratur som avdekkes som intertekster i dette. Fordi romanen som studeres er skrevet av en forfatter med røtter i et arabisk land, vil det i tillegg være nødvendig å søke kunnskap om dette områdets kultur- og litteraturhistorie. Gjennomføringen av oppgavens analysedel forutsetter således studier av ulike typer litteratur, noe som medfører at betegnelsen 'teoridrevet' er anvendelig for å beskrive dette masterarbeidet.

I utgangspunktet har jeg et bortimot uendelig tekstkorpus å velge undersøkelsesenheter fra. Den arabiske verden omfatter 22 land, og har en befolkning på cirka 300 millioner mennesker. På grunn av islam og Koranen, utgjør arabisk en felles norm for praktiserende muslimer over hele verden.¹ Jeg leste en rekke bøker av arabiske forfattere før jeg til slutt endte opp med romanen *Sin fars sønn* av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun - den franske originalversjonen har tittelen *L'Enfant de sable*, med undertittelen *Roman*, og kom på markedet i 1985. Den norske utgaven ble utgitt i 1987.

Ben Jelloun er født i Fes i Marokko i 1944. I fødelandet var han professor i filosofi. Ben Jelloun debuterte med en diktsamling i 1971, like før han flyttet til Frankrike. Her utdannet han seg til psykiater, og tok en doktorgrad på fremmedarbeideres psykiske problemer. Samtidig skrev han artikler i franske aviser og magasiner, og etter hvert begynte han å skrive romaner. Ben Jelloun har mottatt en rekke prestisjetunge utmerkelser for sitt forfatterskap, og det er spesielt romanen *L'Enfant de sable* som har bidratt til at han har oppnådd internasjonal anerkjennelse som forfatter. Kort fortalt forteller romanen historien om kvinnen Ahmed-Zahra som oppdras som en gutt fordi faren ikke ønsker at det han etterlater

¹Arabisk er et semittisk språk som tilhører den afroasiatiske språkfamilien.

seg når han dør skal tilfalle brødrene hans. Ben Jelloun skrev en fortsettelse av historien om Ahmed-Zahra i den prisbelønte romanen *La Nuit sacrée* som ble utgitt i 1987. På norsk heter denne oppfølgeren *Den hellige natten*.

Jeg la følgende føringer til grunn for bokvalget: Jeg anså det som en fordel å undersøke en roman av en muslimsk forfatter som ikke har arabisk, men fransk, som forfatterspråk. Fordi jeg selv ikke behersker arabisk, unngår jeg på den måten å lese en bok som er oversatt via et tredje språk. I tillegg er det enklere å gå en fransk tekst nærmere i sømmene enn en som er skrevet på arabisk. En utfordring for meg vil selvsagt være om jeg evner å identifisere de intertekstuelle referansene som tilhører en annen enn den vestlige kulturkretsen. Som nevnt krever en studie av dette slaget at jeg setter meg inn i kulturen og litteraturen i land der arabisk er morsmål. Det betyr at jeg antakelig går glipp av relevant litteratur fordi jeg ikke kan dette språket. Forhåpentligvis finner jeg tilstrekkelig egnet litteratur som er skrevet på engelsk eller i hvert fall på fransk.

Ben Jelloun hadde bodd i Frankrike i nesten femten år da *Sin fars sønn* ble utgitt, men handlingen i romanen er lagt til Marokko, og de kulturelle trekkene som særpreger et muslimsk land trer således tydelig frem. Boken kan derfor sies å være relevant når det gjelder å inneholde tekstlån som kan relateres til den arabisk kulturkretsen. Jeg er imidlertid klar over at Ben Jelloun med sin sterke tilknytning til Frankrike naturlig nok er påvirket av den vestlige litterære diskursen når han produserer tekster. Romanen *Sin fars sønn* har et innhold som vil kunne anses som kontroversielt av troende muslimer. Den retter oppmerksomheten mot kvinners stilling i islam, og på hvorledes de religiøse reglene får negative konsekvenser for menneskers liv. I tillegg beskrives blant annet proformaekteskap, incest, voldtekt, transseksualitet og rusavhengighet.² Aller sterkest er likevel skildringen av hovedpersonens opplevelse av å bli tvunget til å leve et liv som står i opposisjon til det kjønn hun er født som. Selv om temaene som tas opp i romanen er komplekse og befinner seg utenfor en muslimsk komfortsone, er det like fullt et arabisk samfunn gjennomsyret av islams lover og regler som danner bakteppet som handlingen utspiller seg mot.

Jeg har nå redegjort for bakgrunn av tema, og videre for oppgavens formål og problemstilling. Dessuten har jeg begrunnet hvorledes jeg vil gå frem for å besvare problemstillingen. Mine metodiske overveielser og avgrensningen av analyse materialet er i

²Bøker som fokuserer på kvinnefrigjøring, terrorisme, og som tar et oppgjør med tradisjonelle verdier i de arabiske landene, appellerer i sterkere grad til et europeisk publikum. Dermed er det litteratur med en bestemt vinkling som blir sluppet ut på det europeiske markedet (Ansari, 2004).

tillegg inkludert. I de følgende avsnittene vil jeg først presentere den litteraturen som er mest sentral i forhold til arbeidet med denne oppgaven, deretter vises det til tidligere utført forskning på temaet. I kapittel 2 redegjøres det for oppgavens teorigrunnlag og begrep som er nødvendige å ha oversikt over i forhold til analysedelen. Kapittel 3 er etter en kort presentasjon av romanen *Sin fars sønn*, dedikert selve analysen av verket. Analysens oppbygning er basert på tre av transtekstualitetskategoriene til Gérard Genette. Avslutningsvis vil jeg oppsummere og kommentere resultatene.

1.4 TEORETISK RAMMEVERK

I en oppgave som har fokus på intertekstualitet, kommer man ikke utenom arbeidene til den bulgarsk-franske psykoanalytikeren, lingvisten og filosofen Julie Kristeva. Jeg drar spesielt veksler på hennes verk *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art* fra 1980. I denne boken redegjøres det for hva intertekstualitet innebærer, og behovet Kristeva følte for å finne et alternativ til russeren Mikhail Bakhtins intersubjektivitetsbegrep belyses. Den mest sentrale litteraturteoretikeren i min oppgave er franske Gérard Genette. Han fant Kristevas intertekstualitetsbegrep for lite presist, og i avhandlingen *Palimpsests. Literature in the Second Degree* som utkom i 1984, drøfter Genette en rekke begrep som han anser som anvendelige i beskrivelsen av relasjoner mellom tekster. Her gjøres det blant annet rede for transtekstualitetskategoriene som jeg benytter som overordnede disposisjonelle enheter i analysearbeidet. I tillegg til dette verket, gir hans bok *Paratexts. Thresholds of interpretation* fra 1997, en detaljert oversikt over paratekstuelle forbindelser – disse er spesielt essensielle i et sjangerperspektiv. Både Kristevas og Genettes arbeider blir nærmere belyst i teorikapitlet.

I avhandlingen *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitallsromaner* fra 1997, viser professor i tekstvitenskap, Bente Aamotsbakken, hvordan forskning på intertekstualitet kan gjennomføres i praksis. Spesielt verdifullt for meg er hennes drøfting av hva intertekstene betyr for romanenes mening, språk og struktur, samt kommentarene hun har til de ulike teoretikernes arbeider. Et annet verk jeg drar veksler på, er *Intertextuality* av den britiske litteraturprofessoren Graham Allen fra 2002. Han har nyttige bemerkninger og tilføyelser til Genettes transtekstualitetskategorier.

Fordi romanen som er valgt som undersøkelsesobjekt er skrevet av en forfatter med arabisk bakgrunn, vil det i tillegg være nødvendig å søke kunnskap om den arabiske litteratur- og kulturhistorien. I den forbindelse finnes det en rekke aktuelle verk å ta utgangspunkt i, men for mitt arbeid utgjør spesielt den skotske orientlisten Hamilton Alexander Rosskeen Gibbs bok *Arabic Literature. An Introduction* av fra 1974 og *Arabic Culture Through its Language*

and Literature av den saudiarabiske professoren i arabisk språk og litteratur, Muhammad Bakalla fra 1984 sentrale baktepper. Jeg antok at saudiaraberen Bakallas verk ville bli min hovedkilde i forhold til dette temaet, men jeg fant at Bakalla i vesentlig grad refererer til Gibb i sin bok.

Koranen har en sentral posisjon i muslimske land og i muslimers liv generelt. Det er derfor naturlig å benytte Koranen som kilde i oppgaven. I likhet med Bibelen, er dens tekster inndelt i kapitler og vers. På arabisk brukes betegnelsen *sura* for kapittel og *aya* for vers. Disse benevnelsene bruker også jeg når jeg viser til koranske tekster. Videre er Einar Bergs Koran-gjengivelse fra 1989 min referanse i forhold til Koranen. Nummereringen i denne utgaven følger den tyske orientlisten Gustav Flügels versetelling fra 1834, en telling som divergerer noe fra den tradisjonelle versenummereringen – det vil si at den skiller seg litt fra inndelingen som forefinnes i en arabisk Koranutgave (Berg, 1989, s. 9).

1.5 TIDLIGERE FORSKNING

Jeg starter med en oversikt over forskning på intertekstualitet knyttet til arabisk litteratur, før jeg fortsetter med en redegjørelse for studier som spesifikt har tilknytning til Ben Jellouns roman *Sin fars sønn*.

1.5.1 FORSKNING PÅ INTERTEKSTUALITET I ARABISK LITTERATUR

Flere studier har hatt fokus på intertekstualitet i arabisk litteratur. I boken *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967* fra 2006 med Luc Deheuvelds, Barbara Michalak-Pikulska og Paul Starkey som redaktøransvarlige, bidrar en rekke forskere med undersøkelser innen feltet. Det hevdes at den arabiske litteraturen utgitt i perioden etter 1967 har vært preget av trangten til å vende tilbake til den arabiske kulturens røtter (Allen, 2006, s. 3).³ Det har vært et ønske om nærmest å redefinere den arabiske kulturarven, og en rekke verk med viktige bidrag myntet på å nå dette målet har blitt utgitt. Forekomsten av intertekstualitet i nyere arabiske romaner har blitt så tydelig at man sågar har satt en egen betegnelse på fenomenet: «[...]’ [the school of employing heritage in the Arabic novel], [...]» (Quyang, 2006, s. 47).

Den fornyede interessen for å dra veksler på det historiske materialet i de moderne

³Seksdagerskrigen i juni 1967, da Israel blant annet erobret Vestbredden med Øst-Jerusalem fra Jordan og Golanhøyene fra Syria var en skjellsettende begivenhet i den arabiske verden, og har blitt utgangspunktet for begrepet «al-naksa» (tilbakeslaget) (Allen, 2006, s. 3).

arabiske fortellingene gjenfinnes blant annet i rollen fortelleren har i teksten, leken med språket og bruken av allusjoner, samt ved at litterære trekk som kjennetegner tidlige arabiske fortellinger, da spesielt maqāma-diktningen, en form for arabisk prosa, er inkludert i tekstene. Det er i tillegg flere forfattere som trekker inn elementer fra den islamske mystikken, sufismen, i bøkene sine, samt at mange tekster har et politisk budskap som fremkommer gjennom lesing «mellom linjene». Likeledes preges flere nye verk av de overnaturlige og labyrinthiske trekkene i eventyrsamlingen *Tusen og en natt*. I forhold til marokkanske forfattere, understrekes spesielt bruken av historiske personer, som for eksempel filosofen Ibn Khaldun (1332-1406) og oppdagelsesmannen Ibn Battuta (1304-1368), i verkene deres. Det registreres dessuten et visst slektskap til den franske 'nouveau roman', en eksperimenterende romanstil utviklet i Frankrike på 1950-tallet.

I boken *Koranen. Innføring i en tekst- og tolkningstradisjon* fra 2007, understreker Nora S. Eggen hvorledes moderne arabisk litteratur, i likhet med den klassiske, har Koranen som sin standard referanse. Hun sier følgende om den hellige bokens tilstedeværelse i arabisk litteratur: «Imidlertid er det klart at Koranen ikke bare benyttes for å tilføre autoritet og legitimitet, men at den utgjør et språklig og stilistisk ideal som etterstrebes i alle slags litterære og kulturelle uttrykk; essayistikk, skjønnlitteratur, film og musikk» (Eggen, 2007, s. 325). Eggen viser dessuten til den tyske orientralisten Stefan Wild som i boken *Mensch, Prophet und Gott im Koran: muslimische Exegeten des 20. Jahrhunderts und das Menschenbild der Moderne* fra 2001, går så langt som å påstå at «enhver ytring på arabisk på en eller annen måte er knyttet til Koranen» (Eggen, 2007, s. 325). Eggen forklarer videre at ved siden av at det benyttes direkte sitater, opptrer referansene fra Koranen både i form av stilelementer eller allusjoner, og i form av begreper og uttrykk som har sin opprinnelse i Koranen. Ofte kan hele Koran-ayaer - Koranen består av 114 suraer, og hver sura er inndelt i flere ayaer – være satt inn i teksten. En henvisning til koranske ayaer eller begrep kan ha flere formål; den kan vise til en spesiell historisk begivenhet, eller den kan referere til en bestemt teologisk, juridisk, ideologisk eller moralsk debatt eller et standpunkt. Eggen understreker at slike referanser som regel benyttes som virkemidler for å skape en stemning eller for å understøtte person- og miljøkarakteristikker. De kan dessuten brukes for å fremheve et budskap. Hun slår fast at referansene er knyttet til den islamske kulturen, men at forståelsen av dem overlates til den enkelte mottaker:

Referansene utgjør en del av den kulturelle koden som omgir litteraturen, med referanser som sammenfiltres og lag på lag av mening som en bred intertekstuell

diskurs er bærer av. På den andre siden er intertekstualitet høyst subjektivt; en forfatter forholder seg til sitt assosiative univers, leseren til sitt (Eggen, 2007, s. 325).

Eggen kommenterer videre hvordan Koranens tekster har vært inkludert i den arabiske litteraturen helt fra den tidligste prosasjangeren, epistelen – på arabisk; risāla. Dette var opprinnelig en muntlig fremstillingsform som med tiden ble utviklet til en skriftlig sakprosasjanger, og som både innbefattet private, offisielle og fiktive brev. Videre forklarer Eggen hvorledes en arabisk skjønnlitterær prosa ble etablert frem mot 1000-tallet i maqāma-sjangeren. Hun understreker at et av maqāma-diktningens særtrekk er intertekstualitet, og at Koranen var en sentral inspirasjonskilde: «[...] Koranen kunne ofte fungere som en mer eller mindre tydelig undertekst, en inspirator i form og innhold» (Eggen, 2007, s. 327). I denne forbindelse fremheves det at den rytmiske prosaformen maqāmaene er skrevet i, er påvirket av stiltrekk som kjennetegner Koran-teksten. Det poengteres dessuten at den første fiksjonsprosaen var anekdotisk i formen. Eggen kommer deretter inn på poesien fremtredende plass i pre-islamsk tid. Den litterære uttrykksformen ble videreutviklet innenfor de religiøse og ideologiske rammene som etableringen av islam førte med seg. Ved siden av denne emnemessige dreiningen, fikk diktningen også et nytt register å spille på. Eggen regner opp følgende elementer som islam og Koranen tilførte poesien:

Stilistiske elementer som Koranens karakteristiske svergingsformuleringer eller rytmisk prosa (*sāʿj*) ble tatt i bruk. Koranske ideer, bilder og fraser ble tatt opp i poesien, ofte i lettere omarbeidet form. Referanser til Koranens beretninger om profetene, beskrivelser av livet og døden, forholdet mellom mennesker og djevelen, Paradis og Helvete, ble tatt opp i den panegyriske diktningen såvel som i satiren, kjærlighetsdikt og sågar i drikkeviser (Eggen, 2007, s. 328).

Avslutningsvis tar Eggen for seg Koranens plass i moderne arabisk skjønnlitteratur, og hun slår fast at i likhet med eldre litteratur, så er dagens skjønnlitteratur «spekket med intertekstuelle ekko fra Koranen» (Eggen, 2007, s. 329). Det fremholdes at Koranen har medført dannelsen av et nytt ideal som vektlegger det utvetydige og uutsigelige i fremstillingene. Det betyr at et innovativt og eksperimentelt forhold til dikterisk komposisjon og vokabular har blitt gjeldende standard i den moderne diktningen (Eggen, 2007, s. 330).

I artikkelen «No problem, Janem» En transspråklig tilnærming til flerspråklige elevers skriving» fra 2015, viser Joke Dewild og Mari-Ann Igland hvordan Koranen påvirker muslimske innvandrerelevers skriftlige arbeider i norskfaget på ulike nivåer. Både tekstenes budskap og de stilistiske virkemidlene som gjenfinnes i dem; blant annet bruk av gjentakelser, sammenlikninger og en resiterende form, kan knyttes til den hellige boken. Dewild og Igland

anser Koranens tekster å fungere som modelltekster for elevenes arbeider. Forskerne poengterer likeledes den tydelige tilstedeværelsen de religiøse tekstene har i elevenes liv: «Han fortalte også at han hadde lastet ned en telefon-app med innleste Koran-surur på arabisk, som han hørte på om kveldene» (Dewild & Igland, 2015, s. 121). Selv om denne artikkelen ikke spesifikt fokuserer på intertekstualitet i arabisk litteratur, er den relevant når det gjelder å understreke Koranens innflytelse i muslimske elevers tekstproduksjon.

1.5.2 FORSKNING SPESIFIKT TILKNYTTET ROMANEN *SIN FARS SØNN*

Ser man spesifikt på forskning knyttet til intertekstualitet i Tahar Ben Jellouns roman *Sin fars sønn*, er det flere studier som kan løftes frem: I artikkelen «Borges in Tahar Ben Jelloun's *L'Enfant de sable*: Beyond Intertextuality» fra 1993, har Marie Fayad fokus på den fremtredende plassen den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges har i romanteksten. Hun tolker Borges betydelige tilstedeværelse som en hyllest til den sør-amerikanske forfatterkjempen: «Most astutely, Ben Jelloun is using Borgesian devices to pay homage to Borges» (Fayad, 1993, s. 298). Fayad presiserer imidlertid ikke hvilke intertekstualitetskategorier henvisningene til Borges i *Sin fars sønn* tilhører, eller hvilken funksjon de har i teksten.

I boken *Countermodernism and Francophone Literary Culture: The Game of Slipknot* fra 1999, karakteriserer Keith Louis Walker, i likhet med Fayad, Borges' tekster som de mest åpenbare eksplisitte intertekstuelle referansene i *Sin fars sønn*. Han hevder imidlertid at romanteksten har et skjult potensial som han kaller «textual latency». Walker forklarer begrepet som «that paradoxical depth of the surface of the text that reveals that it is hiding something and indicates how that something can be found» (Walker, 1999, s. 158). I følge Walker må leseren selv bidra til utnyttelsen av disse skjulte ressursene:

The combined linguistic, literary, and sociological competence, if not consciousness, of the reader leads to a progressive resolution of these riddles of the text, as well as to (and this must be underscored) *an incremental fascination with and pleasure in the text* (Walker, 1999, s. 158).

For Walkers vedkommende er kapittel 18, «Den anadalusiske natten», det mest kompliserte kapitlet, samtidig som det inneholder flest referanser til spanske intertekster. I tillegg er det fra dette kapitlet at Ben Jelloun, ifølge Walker, henter kjerneelementene til utdypingen av fortellingen *Sin fars sønn*. Walker trekker også paralleller mellom en av mytene som er spunnet rundt det afrikanske Boabab-treet og Ahmed-Zahra og konteksten rundt henne. Han

mener at treet – som ser ut som det har røttene opp i luften, kvinnen – som er stengt inne bak et mannlig utseende, og det marokkanske samfunnet – som med sin fortid som fransk protektorat har utfordringer knyttet til sin muslimske identitet – samtlige er en type hybrider som har det til felles at de må kjempe for å overleve.

Erika E. Hess ser i boken *Literary Hybrids. Cross-dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative* fra 2004, på tematiske paralleller mellom det franske middelalderverket *Roman de Silence* av Heldris av Cornwall og Ben Jellouns roman. *Roman de Silence* handler om hertugen av Cornwalls datter Silence, som oppdras som en gutt for å sikre at hun arver tittelen etter faren fordi den engelske kongen forbyr kvinnelige etterfølgere. I likhet med Ahmeds far, bestemmer hertugen før konen føder, at uansett hvilket kjønn barnet har ved fødselen så skal det vokse opp som en sønn. Hess påpeker at det i begge bøkene er en aksept begrunnet i økonomiske og sosiale forhold som tillater at de to jentene oppdras som gutter, og at det endrede kjønnsuttrykket er en fordel for både Silence og Ahmed: «In each text, the birth daughter inherits cross-dressing as a strategy that will enable *her* to inherit *her* father's wealth» (Hess, 2004, s. 54). Men når det er sagt, så poengterer Hess at kjønnsendringen på ingen måte er jentenes eget valg: «In no way does Silence or Ahmed's cross-dressing imply a «lifestyle choice» or any kind of «alternative» sexual desire» (Hess, 2004, s. 54). I likhet med Fayad, gir heller ikke Hess noen nærmere opplysninger om hva slags intertekstuell relasjon det er mellom *Roman de Silence* og *Sin fars sønn*.

I artikkelen «De l'espace scripturaire à l'espace corporel Lecture de "L'enfant de sable" de Ben Jelloun» fra 2007, påpeker Dr Mokhtar Atallah at Ben Jelloun bruker kilder hentet fra den orientalske kulturelle teksttradisjonen i *Sin fars sønn*. For å synliggjøre dette nevner Atallah blant annet at den egyptiske poeten Ibn al Fârid og den persiske dikteren Hakim Firdausi er sitert og henvist eksplisitt til i romanen (Atallah, 2007, s. 22). Det vises dessuten til et sitat uten henvisning der Almoqtadir el Maghrebi og Yacoub al Mansour er inkludert i teksten (Ben Jelloun, 1987, s. 150). Al-Mansour, som regjerte i Marokko på 1100-tallet, er selvsagt en velkjent person i den arabiske kulturen. Det som det derimot ikke opplyses om, er at sitatet er hentet fra en tekst skrevet av Jorge Luis Borges. Atallah informerer dermed ikke om hvem som er opphavspersoner til de ikke-vestlige tekstlånene som gjengis i *Sin fars sønn*. Et interessant trekk ved Ben Jellouns romanen som imidlertid blir poengtert av Atallah, er hvorledes ulike tekstlån forandres på slik at de understøtter romantematikken. For eksempel presenteres historien om krigerhøvdingen Antar i en karikert versjon. I virkeligheten var han en fryktløs kriger som vant stort ry for sine bedrifter i Saudi-

Arabia på 5-600-tallet. I *Sin fars sønn* fortelles det imidlertid at da Antar skulle vaskes før begravelsen, fant de at det bak den fryktinngydende fasaden skjulte seg en kvinne (Atallah, 2007, s. 19).

Gjennom å kartlegge hvilke intertekster som inkluderes i romanen *Sin fars sønn*, og i tillegg se på hvilken betydning intertekstene har i det valgte verket, får jeg mulighet til å identifisere hvilke linker som kan trekkes mellom den muslimske og den vestlige litteraturen. Jeg vil belyse dette med et eksempel: Dersom jeg avdekker at *Tusen og en natt* er en intertekst i *Sin fars sønn*, men ikke utdyper funnet videre, reduseres muligheten til å dra veksler på tekstlånet i undervisningen. Finner jeg derimot ut *hvordan* interteksten *Tusen og en natt* fungerer, at dens stil er beholdt, men at romanteksten *Sin fars sønn* skaper ny handling i dens gamle struktur, kan jeg nyttiggjøre meg av dette i undervisningssituasjonen. Jeg kan for eksempel påpeke gjenbruket av rammefortellingsstilen, og blant annet trekke paralleller til hvorledes denne komposisjonsmåten benyttes i folkeeventyrene som Asbjørnsen og Moe har samlet. Dette blir i all hovedsak mitt bidrag til dette forskningsområdet.

KAPITTEL 2

TEORI

2.1 AVKLARING AV INTERTEKSTUALITETSBEGREPET

Begrepet intertekstualitet – det vil si innslag av tidligere produserte tekster i en ny tekst – ble lansert av Julia Kristeva i 1969. Det var etter inngående studier av Mikhail Bakhtins arbeid med Fjodor Dostojevskijs romaner at Kristeva så nødvendigheten av å finne et alternativ til Bakhtins intersubjektivitetsbegrep. I verket *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art* uttaler Kristeva følgende om det nye tekstbegrepet:

In Bakhtin's work, these two axes, which he calls *dialogue* and *ambivalence*, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double* (Kristeva, 1980, s. 66).

Før jeg ser nærmere på Kristevas intertekstualitetsbegrep, vender jeg imidlertid blikket tilbake til den sveitsiske lingvisten Ferdinand de Saussures og hans strukturelle lingvistikk fra 1915.⁴ Dette gjør jeg for å oppnå en bredere forståelse av begrepets opprinnelse. I det nevnte verket legger Saussure til grunn at det språklige tegnet deles inn i signifikanten og signifikatet. Signifikatet er den språklige innholdsstørrelsen signifikanten betegner eller viser til, noe som fører til en forståelse av at det til en språklig uttrykksstørrelse må svare en språklig innholdsstørrelse og omvendt. For å illustrere dette gjensidige avhengighetsforholdet, sier Saussure at forsiden og baksiden av et papirark ikke kan tenkes løsrevet fra hverandre (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 232). I følge den britiske språkforskeren Hannah Southwell, fører dette til at språket er ikke-referensielt, og dermed kan betraktes som intertekstuell:

⁴Ferdinand de Saussure (1857–1913) *Cours de linguistique générale*, er basert på en forelesningsrekke i tre omganger; 1906-07, 1908-09 og 1910-11 ved universitetet i Geneve. Studentenes forelesningsnotater ble gitt ut etter hans død, i 1915. Saussure introduserte skillet mellom uttrykk og innhold, tanken om språket som et system av innbyrdes forskjeller, og skillet mellom paradigme og syntagme. Han skilte videre mellom langue, språkssystemet, og parole, faktisk språkbruk (Fagerjord, 2012).

By dividing the linguistic sign into parts Saussure established language as non-referential. This in turn forces us to reconsider the literary text in a comparative sense whereby meaning is generated not from the originator's original thoughts but of its relation with the literary systems, cultural contexts, and linguistic structures that surrounds it. Unable to be detached from these systems Saussure establishes the literary text as inherently intertextual (Southwell, 2012).

Saussures arbeider var i tillegg en sentral forutsetning for utviklingen av strukturalismen – dette fordi de ledet oppmerksomheten mot de interne relasjonene i en tekst istedenfor til forhold utenfor den. Videre ble det på 1960-tallet, med utgangspunkt i strukturalismen og dens sterke fokus på språket som system, utviklet teorier som vektla fortellingens strukturer. En litteraturteoretiker som er spesielt opptatt av disse strukturene er Gérard Genette. Teoriene Genette utviklet vedrørende dette temaet ble presentert i verket *Discours du récit* som utkom i 1972. Det er dette verket som er avgjørende for utviklingen av narratologien som selvstendig vitenskapsgren. Den dynamiske forståelsen av at fortellinger ikke bare er rent litterære, men også kan innbefatte andre typer tekster, altså at hver enkelt tekst er en omskrivning av tidligere tekster, understrekes i Genettes verk (Aaslestad, 2003, s. 11). Genettes interesse for tidligere teksters tilstedeværelse i en tekst, er utgangspunktet for hans transtekstualitetsbegrep som jeg ser nærmere på senere i kapitlet.

Så tilbake til Kristeva igjen. Hun hevder som nevnt at enhver tekst kan betraktes som en mosaikk, der hver lille mosaikkbit utgjør et sitat fra en tidligere tekst. Aamotsbakken sier følgende om Kristevas tekstsyn:

Kristeva ser begrepet tekst som noe evig bevegelig, aldri sementert eller autonomt. Teksten som skapes, er i utgangspunktet underlagt tidligere tekstproduksjon, tekstmønstre og –konvensjoner, og den innebygde sitatmosaikken byr i sin tur på muligheter for produksjon av nye tekster (Aamotsbakken, 1997, s. 10).

I tillegg til denne mosaikkmetaforen for å beskrive en tekst, er det vanlig å snakke om tekstveven. Det vil si at det tas utgangspunkt i den latinske opprinnelsen til ordet tekst og forbindelsen det har til ordet tekstil – det betyr vev. Dette er i tråd med den franske litteraturforskeren Roland Barthes tekstdefinisjon idet han minner om tekstbegrepets opprinnelige betydning: «[...] (etymologically, the text is a tissue, a woven fabric)» (Barthes, 1978, s. 159). Det som skiller de to metaforene fra hverandre, er at mosaikkmetaforen ofte benyttes i forhold til bevisste tekstlån; relatert til det nitidige arbeidet med å tilpasse bitene slik at bildet blir fullkomment, mens sammenlikningen av en tekst med en vev er mer vanlig

når det gjelder ubevisst intertekstualitet; sannsynligheten for at det dukker opp noen løse utilsiktede tråder i overflaten er tilstede.

Sitatmosaikken kan i tillegg relateres til Kristevas metaforiske tekststrombegrep; Kristeva hevder at enhver tekst som produseres blir til i et tekststrom der alle mulige tekster drifter rundt i et evig kretsløp, og det er opp til forfatteren å benytte de tilgjengelige tekstene i sin egen skriveprosess – her foretar altså tekstskaperen et bevisst valg av tekstmosaikkbiter (Aamotsbakken, 1997, s. 13). Dette fokuset på et uendelig tekststrom som forfatteren beveger seg i og benytter seg av, understrekes likeledes av Barthes:

We know now that a text is not a line of words releasing a single 'theological' meaning (the 'message' of the Author-God) but a multi-dimensionial space in which a variety of writings, none of them original, blend and clash. The text is a tissue of quotations drawn from the innumerable centres of culture [...], the writer can only imitate a gesture that is always anterior, never original. His only power is to mix with writings, to counter the ones with the others, in such a way as never to rest on any one of them. Did he wish to *express himself*, he ought at least to know that the inner 'thing' he thinks to 'translate' is itself only a ready-formed dictionary, its words only explainable through other words, and so on indefinitely; [...] (Barthes, 1978, s. 146).

Selv om Barthes her vektlegger forfatterens nærmest ufrie posisjon i tekstuniverset – at det ikke er mulig å skape noe helt genuint fordi alt på en måte er skrevet allerede, så hevder han at studiet av intertekstualitet ikke kan reduseres til en undersøkelse av kilder, sitater eller allusjoner, men at det i større grad dreier seg om å studere ulike skrivemåter: «Intertekstualitet er et allment område for anonyme formuleringer som sjelden kan spores tilbake til en opprinnelse, og for ubevisste eller automatiske siteringer uten bruk av anførselstegn» (Barthes, 1991). Barthes vurderer således den mer uintenderte intertekstualiteten som den mest sentrale.

Som nevnt over, hadde Genette tidlig fokus på at tekster kunne gjenfinnes i andre tekster. Han syntes imidlertid at Kristevas intertekstualitetsbegrep favnet for vidt, og valgte derfor å forstå det på en snevrere måte: «For my part I define it, no doubt in a more restrictive sense, as a relationship of copresence between two texts or among several texts: that is to say, eidetically and typically as the actual within another» (Genette, 1984, s. 1-2). Også Aamotsbakken påpeker svakheter ved Kristevas intertekstualitetsdefinisjon. Det er spesielt når det gjelder å ta det i bruk som analyseverktøy at det fremstår som utilstrekkelig. Aamotsbakken beskriver begrepet som så «almengyldig, vidt og generelt» at det er uegnet som analytisk redskap (Aamotsbakken, 1997, s. 15).

For å gjøre intertekstualitetsbegrepet bedre egnet i en analysesammenheng, utviklet

Genette fem typer transtekstualitet. Kristevas intertekstualitetsbegrep inngår som det første av dem, og omfatter blant annet sitat med og uten kildeangivelse, tekstplagiat og allusjon – det vil si en hentydning til en annen kjent tekst eller hendelse. For en full forståelse av en slik tilstedeværelse av en tekst i en annen, forutsettes det både kjennskap til og oppfattelse av henvisningen til den andre teksten. I forhold til romanen *Sin fars sønn* er tekstplagiat i dets egentlige betydning – at det er en urettvis imitasjon, et litterært tyveri – ikke aktuelt å kommentere. De fire andre transtekstualitetskategoriene til Genette er paratekstualitet, metatekstualitet, hypertekstualitet og arketekstualitet (Genette, 1984, s. 1-7). Disse kategoriene gjøres det nærmere rede for nedenfor.

Tabell 2.1 Oversikt over Genettes fem transtekstualitetskategorier

Genettes fem transtekstualitetskategorier				
Intertekstualitet Samsvarer med Kristevas intertekstualitetsbegrep.	Paratekstualitet	Metatekstualitet	Hypertekstualitet	Arketekstualitet
Omfatter sitat med og uten kildeangivelse, tekstplagiat og allusjon.	Omfatter periteks ter, bl. a.: bokomslag, tittel, undertittel, sjangerangivelse, for- og etterord, og epiteks ter; private tekster, det vil for eksempel si forfatterens manuskript, og de offentlige som blant annet omfatter intervju og artikler om verket.	Betegner et forhold mellom to tekster som forenes ved at den ene nødvendigvis ikke siterer den andre eksplisitt, for eksempel når en tekst utelukkende kommenterer en annen tekst.	Omfatter enhver forbindelse som forener tekst B, hypoteksten, med en tidligere tekst A, hypoteksten. Det implisitte forholdet mellom to tekster betegnes som transformasjon. To typer transformering; direkte transformasjon : hypoteksten bruker handlingen fra hypoteksten og plasserer den i en ny setting, og imitering : hypotekstens stil beholdes, men det skapes ny handling.	Omfatter de implisitte eller 'tause' tekstrelasjonene som angår diskurs, modus og sjanger.

Den franske tittelen på Genettes studie av parateksten er *Seuils*. Tittelen betyr «terskler», og Genette ønsker å kaste lys over parateks

ter som ofte blir oversett i analysen av verkets samlede utsagn. Fra Genettes verk *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, som kom ut i 1984, og til utgivelsen av hans bok *Paratexts: Thresholds of Interpretation* i 1997, skjer det en utvidelse av paratekstens domene. I *Palimpsests: Literature in the Second Degree* omfatter

begrepet bokens peritekster; bokomslag, tittel, undertittel, sjangerangivelse, for- og etterord, bokomtale, illustrasjoner og fotnoter. I *Paratexts: Thresholds of Interpretation* inkluderes dessuten verkets epitekster; de private, det vil for eksempel si forfatterens manuskript, dagbøker og brev, og de offentlige, som blant annet omfatter intervju og artikler om verket. Epitekstene er løst bundet til verket, og peritekstuelle utsagn som opptrer på en boks omslag eller kolofonside, for eksempel sjangerangivelse, har høyere autoritet enn epitekstuelle utsagn som for eksempel fremsettes i et intervju med forfatteren (Genette, 1997, s. 10). Denne intertekstualitetstypen angir altså tekststyrende og konstituerende rammer som påvirker leseren i resepsjonen av teksten. Parateksten er således ikke så mye en grense mellom teksten og ikke-teksten, men snarere en terskel mellom et innenfor og et utenfor, altså nærmest en invitasjon eller hjelpemiddel til å tre inn i teksten: «More than a boundary or a sealed border, the paratext is, rather, a *threshold*, or [...] a «vestibule» that offers the world at large the possibility of either stepping inside or turning back (Genette, 1997, s. 1-2). Parateksten gir med andre ord signaler om aktuelle kontekster teksten kan leses i forhold til. Dersom det oppgis på bokomslaget at teksten er en roman, oppstår det spesielle forventninger hos leseren med bakgrunn i vedkommendes erfaring med denne sjangeren. Genette vedgår i verkets avsluttende konklusjon at det er tre forhold han ikke har drøftet i tilstrekkelig grad fordi det var en for omfattende oppgave innenfor bokens ramme; det gjelder oversetting, serieutgivelser og illustrasjoner:

I have likewise left out three practices whose paratextual relevance seems to me undeniable, but investigating each one individually might demand as much work as was required here in treating this subject as a whole. The first of the three practices is *translation*, [...]. The second practice, wholly different in kind, is *serial publication*, [...]. The third of the three practices in itself constitutes an immense continent: that of *illustration* (Genette, 1997, s. 405-406).

Dette understreker likevel viktigheten av de tre faktorene, og at det er på sin plass å kommentere dem i en analyse.

Genette kalte sin tredje transtekstualitetskategori for metatekstualitet. Metatekstualitet betegner et forhold mellom to tekster som forenes ved at den ene nødvendigvis ikke siterer den andre eksplisitt, ja, i mange tilfeller uten at den andre nevnes i det hele tatt: «It unites a given text to another, of which it speaks without necessarily citing it (without summoning it), in fact sometimes even without naming it» (Genette, 1984, s. 4). Metatekstualiteten er for øvrig den minst drøftede av Genettes transtekstuelle begrep – den har først og fremst funksjon som kommentar i betydningen litteraturkritikk: «[...] is the relation most often labeled

«commentary» (Genette, 1984, s. 4), og kan «dreie seg om en tekst som utlegger en annen tekst [...]» (Aamotsbakken, 1997, s. 18). Jeg har ikke funnet referanser i *Sin fars sønn* som tilsier at det er hensiktsmessig å nytte denne transtekstualitetskategorien i forhold til analysen av romanteksten.

Genette velger så å hoppe over den fjerde kategorien for først å gjøre rede for den femte transtekstualitetstypen, arketekstualiteten. Arketekstualiteten omfatter alle de implisitte eller ‘tause’ tekstrelasjonene som angår diskurs, modus og sjanger:

[...] the most abstract and most implicit of all, is *architextuality*, [...]. It involves a relationship that is completely silent, articulated at most only by a paratextual mention, which can be titular [...] or most often subtitular [...], but which remains in any case of a purely taxonomic nature (Genette, 1984, s. 4).

Arketekstualitet dreier seg om henvisninger til tekstens sjangertilhørighet, det vil si dens taksonomiske plassering i ulik forstand; det kan på et overordnet nivå bety å skille mellom eksempelvis roman og novelle, og mellom en kriminal- og en fantasyroman på et mer underordnet nivå. Alle tekster er per definisjon arketekstuelle, men fordi noen tekster er lettere å plassere innen sjangersystemet enn andre, blir de ansett å være mer arketekstuelle. Aamotsbakken hevder at fordi arketekstualitetsbegrepet knyttes til tekstens taksonomiske side, har det kun betydning for resepsjonen av teksten (Aamotsbakken, 1997, s. 18-19). Man ser tydelig den slående likheten som eksisterer mellom arketekstualitetsbegrepet og den paratekstuelle undertypen peritekst. For analysen av romanen *Sin fars sønn* betyr det at jeg velger å behandle det som angår sjangertilhørighet under den paratekstuelle analysekategorien.

Deretter hopper Genette tilbake til den fjerde transtekstualitetstypen; hypertekstualitet, kategorien som er hans hovedanliggende. Med hypertekstualitet menes enhver forbindelse som forener tekst B – det vil si hyperteksten, med en tidligere tekst A – hypoteksten: «By hypertextuality I mean any relationship uniting a text B (which I shall call the *hypertext*) to an earlier text A (I shall, of course, call it the *hypotext*), upon which it is grafted in a manner that is not that of commentary» (Genette, 1984, s. 5). Det er interessant å legge merke til bruken av verbet “graft” det vil si «pode», altså at en hypertekst er «podet» på hypoteksten. Dette betyr med andre ord at den siste teksten ikke kan eksistere uten den første. Det er ikke en forutsetning at tekst B eksplisitt nevner eller omtaler tekst A, men tekstene har altså en forbindelse til hverandre ved at hyperteksten ikke kunne blitt til uten hypoteksten. Hypoteksten kan i henhold til dette betraktes som et kriterium for den senere hyperteksten.

Det implisitte forholdet mellom to tekster blir av Genette betegnet som transformasjon. Denne transformasjonen forekommer når hyperteksten benytter hypoteksten uten at det nødvendigvis siteres fra den. Genette regner med to typer transformering; direkte transformasjon, der hyperteksten bruker handlingen fra hypoteksten og plasserer den i en ny setting, og imitering, der hypotekstens stil beholdes, men der det skapes ny handling: «What I call hypertext, then, is any text derived from a previous text either through simple transformation, which I shall simply call from now on transformation, or through indirect transformation, which I shall label imitation» (Genette, 1984, s. 7).

Genette bruker koplingen mellom Homers tekst *Odyseen* fra ca. 720 f. Kr. og James Joyces *Ulysses* som ble utgitt i 1922, som eksempel på direkte transformasjon, mens forbindelsen mellom *Odyseen* og Vergils *Æneiden* fra 20-tallet f. Kr. betegnes som en indirekte transformasjon, altså en imitering. I Joyces roman er det underliggende handlingsmønsteret i *Odyseen* lagt til irsk 1900-tall, mens Aineias seilas fra Sicilia til Hesperia som beskrives i Vergils verk er skildret gjennom bruk av den samme skrivestilen som Homer brukte i *Odyseen* (Aamotsbakken, 1997, s. 20-21).

På samme måte som grad av arketekstualitet kan variere, kan omfanget av hypertekstualiteten være vekslende; noen tekster er mer hypertekstuelle enn andre fordi de er tettere på annen litteratur. Det finnes imidlertid ingen tekster som ikke er hypertekstuelle: «[...] there is no literary work that does not evoke [...] some other literary work, and in that sense all works are hypertextual» (Genette, 1984, s. 9). Til denne typen intertekstualitet hører dermed alle eksplisitt nevnte intertekster, eller som Genette ville benevnt dem; hypotekster.⁵ Slik sett kan hypertekstualitetsbegrepet anses som et paraplybegrep som omfatter alle typer intertekstualitet. For å kunne systematisere og sortere tekstlånene slik at nyansene mellom dem fremkommer, er man imidlertid avhengig av å benytte de andre kategoriene. Genette understreker selv dette samspillet mellom transtekstualitetstypene; at de ikke skal studeres

⁵Graham Allen mener i tillegg at hypertekstualitetsbegrepet kan brukes om filmadaptasjoner, altså om film som er laget med utgangspunkt i et litterært forelegg, selv om Genette ikke nevner dette eksplisitt i arbeidene sine: «Although Genette does not mention it, the phenomenon of film adaptations of literary classics clearly constitutes another version of such a hypertextual activity» (Allen, 2002, s. 109). Allen nevner blant annet filmen som er bygd på romanen *Stormfulle høyder* av Emily Brontë og filmatiseringer av Charles Dickens verk, som eksempler på dette. I tillegg hevder han at filmen *Prinsen av Egypt*, som tar utgangspunkt i den gammeltestamentlige historien om Moses, viser at en filmversjon kan utdype hendelser som ikke er beskrevet spesielt i originalteksten. Skildringene av den egyptiske kulturens innflytelse på Moses er ikke presisert i Bibelt teksten, men den løftes frem og får betydelig plass i filmversjonen. Selv om filmen, det vil si hyperteksten, tilfører noe nytt til handlingen, betegnes dens intertekstuelle relasjon til hypoteksten som hypertekstuell (Allen, 2002, s. 110).

isolert, men undersøkes i sammenheng: «First of all, one must not view the five types of transtextuality as separate and absolute categories without any contact or overlapping. On the contrary, their relationships to one another are numerous and often crucial” (Genette, 1984, s. 7).

I undersøkelsen av hvilke intertekstuelle ressurser som finnes i romanen *Sin fars sønn*, velger jeg å ta utgangspunkt i de ulike formene for transtekstualitet, herunder intertekstualitet, som Gérard Genette skiller mellom. Jeg har redegjort for at jeg ikke kommer til å kommentere tekstplagiat som hører inn under den første transtekstualitetskategorien, intertekstualitet. Jeg går heller ikke nærmere inn på Genettes tredje og femte transtekstualitetskategorier; metatekstualitet og arketekstualitet. Metatekstualitetskategorien betegner et forhold mellom to tekster som kun er av kommenterende art, og anses derfor ikke som relevant i forhold til denne oppgaven. Arketekstualitetskategorien brukes ikke i analysen fordi den kan ses på som en underkategori til paratekstualitetsbegrepet. Jeg vil benytte de tre gjenværende transtekstualitetskategoriene; intertekstualitet, paratekstualitet og hypertekstualitet som overordnede disposisjonelle enheter. Eksempler på transtekstualitet fra romanteksten vil dermed plasseres og gjøres rede for innenfor de ulike analytiske kategoriene. En ulempe ved en slik inndeling er at ett og samme funn i noen tilfeller kan knyttes til flere enn én transtekstualitetskategori. Det medfører at jeg kan komme til å gjenta meg selv eller vise til de samme teksteksemplene underveis i analysen – det håper jeg leseren kan leve med. Mitt forsett er selvsagt å belyse tekstlånets tilstedeværelse og relevans i forhold til kategoriene det tilhører på en mest mulig hensiktsmessig måte.

Etter en presentasjon av romanen, vil jeg starte med å kommentere den transtekstualiteten som Genette betegner som paratekstualitet. Inn under denne transtekstualitetstypen hører blant annet tittel og bokomslag, det som vanligvis utgjør leserens førsteinntrykk av en bok. Deretter velger jeg å undersøke den første av Genettes transtekstualitetskategorier; den som omtales som intertekstualitet, og som blant annet innbefatter sitat og allusjon. Jeg begynner med å se nærmere på sitater med henvisning, videre sitater uten henvisning, og til slutt allusjoner. Den siste transtekstualitetskategorien jeg tar for meg i undersøkelsen, er den fjerde typen i Genettes inndeling; hypertekstualitet. Denne betegnelsen inkluderer alle forhold som forener en tekst B, kalt hypertext, med en tidligere skrevet tekst A, hypotekst. Her velger jeg å begynne med å vurdere romantekstens bruk av direkte transformasjon først, for deretter å studere hvorledes det dras veksler på imitering i *Sin fars sønn*.

KAPITTEL 3

ANALYSE

3.1 PRESENTASJON AV ROMANEN *SIN FARS SØNN*

Romanen *Sin fars sønn* er på 159 sider, og er inndelt i 19 kapitler. Handlingen utspiller seg i en liten marokkansk landsby på siste halvdel av 1900-tallet, fra før 1956 til midt på 1980-tallet – det siste kapitlet avsluttes med følgende datering: «Desember 1982 – februar 1985» (Ben Jelloun, 1987, s. 158). Hovedpersonen er Ahmed-Zahra, et pikebarn som oppdras som gutt fordi faren desperat ønsker seg en sønn, slik at faren, når han dør, har forhindret at brødrene hans ikke kommer til å arve ham. Muhammed Ahmed, navnet faren gir henne ved fødselen, fører dagbok over hvorledes hun opplever livet som gutt i jentekropp, og etter hvert som hun blir eldre; mann i kvinnekropp. Jeg bruker gjennomgående navnet Ahmed-Zahra når jeg refererer til hovedpersonen.

Selve dagboken er over 200 sider lang, og det tar nøyaktig 283 dager å fullføre opplesningen av den – lengden på et normalt svangerskap – perioden som starter ved Muhammed Ahmeds fødsel, og som ender når hun trer frem som kvinnen Ahmed-Zahra. Opplesningen av dagboken foregår på det berømte torget Djemaa el-Fnaa i Marrakech, og det er en profesjonell eventyrforteller som tjener til livets opphold på torgplassen som formidler Ahmed-Zahras dagboknedtegnelser til en krets med trofaste tilhørere. Fortellingen om livet hennes er strukturert som en detektivhistorie der det avsløres ulike ledetråder som skal føre frem til en oppklaring etter hvert som opplesningen skrider frem.

Romanen åpner med kapitlet «Mann». Kapitlets første fire sider gir en detaljert beskrivelse av en herjet og sliten mann som har trukket seg tilbake på rommet sitt for å vente på døden i ensomhet. Det kommer frem at han har nedtegnet alt om seg selv i en stor skrivebok. Den inneholder hans dagbok og hans hemmeligheter, og som det poengteres; det første utkast til en beretning som bare han har nøklene til. At det han skjuler er knyttet til identiteten hans, fremkommer idet hensikten med dagbokføringen understrekes; gjennom den skal han formidle hva han har sluttet å være. Etter denne skildringen av den døende mannen og hans prosjekt, er det et par linjers opphold før fortelleren stiller følgende spørsmål til tilhørerne: «Og hvem var han?» (Ben Jelloun, 1987, s. 7).

For å oppnå forståelse av de ulike fasene i Ahmed-Zahras liv, må man passere gjennom syv imaginære porter. Disse portene utgjør syv kapitler i boken, og de kan bare

åpnes av Ahmed-Zahras nevnte nøkler. Den første porten åpnes i kapittel 2 – «Torsdagsporten», og omhandler Ahmed-Zahras fødsel. Her introduseres dessuten familien hennes, samt at årsaken til farens ønske om å oppdra henne som en gutt oppgis. Kapittel 3 – «Fredagsporten», tar for seg Ahmed-Zahras barndom som blant annet innebærer moskébesøk sammen med faren. Kapittel 4 – «Lørdagsporten», handler om pubertetsutviklingen og den frustrasjonen hun føler i forhold til sin egen identitet. Hun får blant annet sin første menstruasjon. Kapittel 5 – «Bab El Had», en ørliten port med falske innganger, har fokus på ekteskapsinngåelsen mellom 20 år gamle Ahmed-Zahra og hennes epileptiske kusine Fatima. I dette kapitlet starter dessuten en hemmelig brevkorrespondanse mellom Ahmed-Zahra og en anonym person. I kapittel 6 – «Den glemte porten», dør Ahmed-Zahras far, og Ahmed-Zahra overtar rollen som familiens overhode og husets herre, mens kapittel 7 – «Den innemurte porten», forteller om det ekteskapelige samlivet med kusinen, om hvordan hun oppdager sannheten om Ahmed-Zahras identitet, og hvorledes hun til slutt dør av sykdom. Deretter følger elleve kapitler uten porttilknytning som beskriver Ahmed-Zahras transformasjon til kvinne. I kapittel 8 – «Opprører mot enhver fast bolig», oppfordres Ahmed-Zahra til å stå frem som kvinne av brevskriveren, mens hun i kapittel 9 – «Bygg er ansikt som man reiser et hus», fortsatt strever med å finne ut av hvem hun egentlig er. Dessuten har søstrene flyttet ut av huset. I kapittel 10 – «Fortelleren som er oppslukt av sine ord», begynner Ahmed-Zahras tilbakevending til kvinne. Dessuten opphører den hemmelige brevskrivningen. I kapittel 11, «Mannen med kvinnebryster», tar Ahmed-Zahra den endelige beslutningen om å stå frem som kvinne. Hun forlater hjemmet, og kommer i kontakt med et sirkus. Her opptrer hun som en slags drag-queen under navnet Zahra «Amirat Lhob», kjærlighetens prinsesse – hun føler seg lykkelig. Hun har med dagboken på reisen. Kapittel 12 – «Den ubarberte kvinnen», er det første kapitlet der kvinneidentiten er inkludert i kapitteloverskriften. Ahmed-Zahra er nå blitt kvinnen Zahra, og hun bor sammen med kvinnene i sirkusets kvinnevogn. I kapittel 13 – «En natt som ingen vei fører ut av», er det beskrivelser av den preislamske skikken som tillot nedgraving av nyfødte jentebabyer i sanden. Ahmed-Zahra reflekterer dessuten rundt morens vanskelige situasjon. Deretter trer hun inn i en hallusinasjonsliknende tilstand der hun føler seg forfulgt av en rullestol. Synet får henne til å tenke på sin avdøde kone, og med ett ser hun Fatima komme seilende på en lagune. Døden har forandret utseendet hennes, og Ahmed-Zahra kommer med følgende sluttcommentar til dette gjensynet: «Hun sier ingenting. Jeg kan ikke fatte hva som er meningen med denne opphisselsen» (Ben Jelloun, 1987, s. 99). Uttalelsen er forvirrende og motsetningsfylt, men jeg tror sinnsbevegelsen som nevnes betyr at Ahmed-Zahra dør. Dette er det siste som leses opp fra dagboken før den opprinnelige

fortelleren blir borte i lang tid. I kapittel 14 – «Salem», opplyses det at det er åtte måneder og fireogtyve dager siden den profesjonelle eventyrfortelleren som leser Ahmed-Zahras dagboknedtegnelser forsvant uten å ha fullført historien. Tre av tilhørerne blir derfor enige om at de skal fortelle hver sin avslutningsversjon, og at de til slutt skal avgjøre hvilken som er best. Det er Salem, sønnen til en farget slave, som er først ut. Hans fortelling rundes av med at Ahmed-Zahra kveles av en sirkusansatt etter at han har forsøkt å voldta henne. Deretter følger kapittel 15 – «Amar», navnet til den pensjonerte læreren som er den andre til å formidle sin historie. Han tror at Ahmed-Zahra døde alene på takterrassen i det ellers folketomme barndomshjemmet. I kapittel 16 – «Fatouma», er fortelleren en eldre litteraturinteressert kvinne som verken har hatt mann eller barn. Hun vokste opp i en familie der faren var stolt av døtrene sine og blant annet sørget for at de fikk utdanning. I hennes historieversjon lever Ahmed-Zahra fortsatt. I kapittel 17 – «Den blinde trubaduren», dukker en ukjent blind forteller opp på torget. Han forsøker med sine opplevelser å bidra til en forståelse av Ahmed-Zahras liv. Han fortsetter sin fortelling også i kapittel 18 – «Den andalusiske natten». Kapittel 19 – «Sandens port», er avslutningskapitlet, og det er den profesjonelle fortelleren som er tilbake og runder av beretningen om Ahmed-Zahra. Han føler at han på ulikt vis har blitt straffet for å ha formidlet Ahmed-Zahras hemmelighet til andre. Her fremkommer det i tillegg hvordan han i sin tid mottok dagboken av Ahmed-Zahras niese med oppfordring om å fortelle tantens historie til omverdenen: «Jeg overlater deg en skatt og en dyp brønn. Ta godt vare på alt, det er din forstand som står på spill! Vis deg hemmeligheten og dens sår verdig!» (Ben Jelloun, 1987, s. 158). Sammen med anmodningen om videreformidling, gis det dessuten en instruksjon om hvordan dagboknedtegnelsene burde overbringes: «Fortell historien videre ved at du fører den gjennom sjelens syv hager» (Ben Jelloun, 1987, s. 158). Dette gjengir i store trekk hvordan romanen *Sin fars sønn* er komponert, og hva de ulike kapitlene handler om. I de neste underkapitlene vil jeg ved å ta utgangspunkt i tre av de transintertekstuelle kategoriene til Gérard Genette; paratekstualitet, intertekstualitet og hypertekstualitet, forsøke å kommentere intertekstene som jeg finner i Ben Jellouns romantekst.

3.2 PARATEKSTUALITET

Paratekstualitet er den andre av Genettes transtekstualitetskategorier. Den omfatter blant annet tittel, bokomslag, forord, etterord og overskrifter – det vil si tekster som peker eller viser til hovedteksten. Genette understreker følgende om paratekstualiteten: “[...] the generally less explicit and more distant relationship that binds the text properly speaking, taken within the

totality of the literary work” (Genette, 1997, s. 3). Han hevder videre at paratekster fungerer som terskler mellom hovedtekst og utenom-tekst:

More than a boundary or sealed border, the paratext is, rather, a threshold, [...]. It is an «undefined zone between the inside and the outside, a zone without any hard and fast boundary on either the inward side (turnes toward the text) or the outward side (turned toward the world’s discourse about the text), [...] (Genette, 1987, 1-2).

Genette deler paratekstene inn i peritekster og epitekster. Peritekster er paratekster som inngår i verket, blant disse er som nevnt blant annet tittel og overskrifter, mens epitekster er paratekster som ikke er inkludert i selve verket, for eksempel forfatterintervjuer, omtaler og artikler.

Tittelen på romanen, *Sin fars sønn*, gir assosiasjoner til en gutt som blir oppdratt i tråd med farens prinsipper for å bli mest mulig lik han – et barn som omgivelsene vil kunne komme til å gi følgende kommentarer: «Som far, så sønn».⁶ Tittelen er sammen med navnet på forfatteren, Tahar Ben Jelloun, plassert øverst på forsiden, mens forlagsnavnet «Cappelen» står nederst. Navnet «Cappelen», et stort og anerkjent forlag i Norge, signaliserer at romanen er et kvalitetsprodukt som det er verdt å bruke tid på. De tre peritekstene; forfatter, tittel og forlag, er plassert på en annen peritekst: bokomslaget. På forsiden av boken *Sin fars sønn* er det et fotografi av to store øyne i et ellers tilslørt og skyggefullt ansikt. Måten tøyestykket rammer inn øynene på, hintet om at handlingen utspiller seg i et muslimsk land. For noen lesere kan det bære bud om en forflytning til et samfunn der kvinnene fremtrer som identitetsløse, undertrykte objekter, mens øynene og sløret for andre lesere inviterer til en reise til et sted der kvinnene løftes frem som gudfryktige og troende individer som følger de religiøse reglene og påbudene om tildekking med glede og stolthet. Tittelen *Sin fars sønn* og fotografiet av kvinneøynene kontrasterer hverandre, og skaper nysgjerrighet om hvilken relasjon eller sammenheng det er mellom dem. Snur man boken, får man opplysninger som bidrar til oppklaring; øverst på siden er det et sitat fra romanen:

Nå har jeg besluttet at den åttende fødselen skal være en fest, den største av alle seremonier, en glede som skal vare syv dager og syv netter. Du skal bli mor, en virkelig mor, du skal bli en prinsesse, for du skal ha nedkommet med en gutt. Det barn du setter til verden, skal bli en gutt, det skal bli en mann, han skal hete Ahmed, selv om det er en pike! Jeg har ordnet alt, jeg har tatt alt med i beregningen. Vi skal tilkalle Lalla Radhia, den gamle jordmoren, hun lever saktens enda et par år, og så gir jeg henne så mange penger som det må til for at hun skal holde på hemmeligheten (Ben Jelloun, 1987).

⁶På arabisk ligger den samme betydningen i munnhellet «alwaladu sirru abih» som direkte oversatt betyr «sin fars hemmelighet».

Her avsløres det at boken sannsynligvis handler om en jentebaby som oppdras som en gutt. Samtidig skinner synet på jenter og kvinner gjennom i teksten; det er først når en kvinne har født en sønn at hun er en virkelig mor – det hjelper ikke at hun allerede har satt syv barn til verden. Den tilsvarende posisjonen som syv-tallet har som bibelsk tall i vestlig kultur, har det også i muslimske land, men her er det selvfølgelig utgangspunktet Koranen. Åpningsbønnen som innleder Koranen, og som inngår i samtlige av de fem bønnene troende muslimer ber hver dag, består av syv vers. Dette understrekes i sura «El-Hidsjer», aya 87: «Vi har gitt deg de syv (vers i Åpningsbønnen) som ofte gjentas, og den storslagne Koran» (Berg, 1989, s. 254). Videre omtaler Koranen «de syv himler» og «de syv hav» (Berg, 1989, s. 15 og 411). Dessuten er det syv porter i helvete (Berg, 1989, s. 252). Det muslimske navnet Ahmed betyr for øvrig «den som takker og priser Allah», og er en form av navnet Muhammed. Resten av bokens bakside består av en tekst som støtter mistanken som ble sådd i sitatet; det er en jente som blir født. Hun får navnet Ahmed og oppdragelsen har som mål å gi henne gutteidentitet. Ahmed er den som skal bringe tradisjonene videre og arve faren sin. Så skjer det fatale; spillet avsløres, og hemmeligheten om den merkelige sønnen og hans tilblivelse spres rundt. Avslutningsvis røpes det at handlingen utspilles i Marokko, og at Tahar Ben Jelloun er en moderne og sterk stemme fra Nord-Afrika.

Den franske utgaven av boken har tittelen *L'Enfant de sable*. Oversatt til norsk betyr det «Sandens barn». Denne tittelen gir helt andre assosiasjoner enn *Sin fars sønn*. I pre-islamisk tid var det vanlig å begrave nyfødte jenter levende i sanden – det refereres til denne skikken i Koranen, i sura «Bien», ayaene 60-61:

Når noen får melding om et nyfødt pikebarn, formørkes hans ansikt, og han må legge bånd på seg. Han gjemmer seg bort fra folk for den dårlige nyhet han har fått. Skal han beholde det i vanære,- eller grave det ned i sanden? Hvor dårlig er deres vurdering (Berg, 1989, s. 261).

I sura «Formørkelsen», ayaene 8-14, advarer Gud om at det kommer en tid da de skyldige for jentedrapene skal måtte stå for rette for ugjerningen som er begått: «når småpiker som ble levende begravd spørres, for hvilken synd de ble drept, [...] da skal enhver få vite hva han har prestert» (Berg, 1989, s. 616). Faren til Ahmed uttaler følgende om nedgravingen i bokens trettende kapittel: «Før islam pleide arabiske fedre å kaste et nyfødt pikebarn i et hull og dekke det med jord til det døde» (Ben Jelloun, 1987, s. 96). Det er også slik at det siste kapitlet i den norske utgaven av romanen har overskriften «Sandens port». Tittelen *Sin fars sønn* burde etter mitt syn vært byttet ut med *Sandens barn* – den engelske tittelen er eksempelvis *The Sand Child* – slik at forbindelsen til resten av romanteksten hadde blitt

tydeligere. Det er videre en annen grunn til at tittelen *Sandens barn* hadde vært å foretrekke; den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges (1899-1886) liv og forfatterskap spiller en sentral rolle i romanen – én av hans tekstsamlinger har tittelen *Sandboken* (Borges, 2010, s. 491), og denne koplingen usynliggjøres ved bruk av den nåværende norske tittelen.

På side 5 i den franske originalversjonen – der forfatter og tittel gjengis på nytt – er periteksten «roman» inkludert midt på siden. Denne sjangerangivelsen fremkommer ikke i den norske utgaven. En leser av den franske teksten vil umiddelbart settes i riktig lesemodus gjennom kjennskapet til sjangeren roman; det kan ventes et langt oppdiktet handlingsforløp som følger en spenningskurve, ofte med et stort persongalleri, og der handlingen ofte igangsettes med en konflikt som må løses. Dette er sjangerkunnskap leseren har overtatt gjennom tilnærming til allerede tilgjengelige tekster. Det er ofte forlagene som setter merkelapper på tekstene for å kategorisere og dermed veilede leserne. Åsfrid Svensen poengterer at opplysninger om sjanger fungerer som en uskreven kontrakt som forfatter og forlag inngår med leserne (Svensen, 2001, s. 53). Slik sett skaper sjangerbetegnelsen tekststyrende og konstituerende rammer som påvirker leseren i resepsjonen av teksten, eller som Aamotsbakken uttrykker det: «Leseren vil intuitivt søke å tillempe foreliggende tekst til allerede kjente, fortrolige mønstre og ved det bli i stand til å gi aksept til den problematiske teksten» (Aamotsbakken, 1997, s. 32).

Den andre undertypen av paratekster, epitekster, er tekster som ikke er inkludert i selve verket. Genette utdyper begrepet epitekst på følgende måte:

The epitext is any paratextual element not materially appended to the text within the same volume but circulating, as it were, freely, in a virtually limitless physical and social space. The location of the epitext is therefore anywhere outside the book - but of course nothing precludes its later admission to the peritext” (Genette, 1997, s. 344).

En epitekst med en liknende resepsjonstyrende funksjon som den nevnte sjangerangivelsen «roman», er betegnelsen «magisk realisme» som er inkludert på noen av de nettbaserte omtalene av romanen *Sin fars sønn*.⁷

Magisk realisme er en litterær uttrykksform som kombinerer realistiske og fantastiske elementer på en slik måte at det magiske blir en integrert del av virkeligheten. Det

⁷Betegnelsen «magisk realisme» brukes blant annet i denne omtalen av *Sin fars sønn*: <https://www.google.no/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=L%27enfant+de+Sable> (Lastet ned 21.02.17).

overnaturlige sidestilles med det rasjonelle slik at en tilsynelatende umulig hendelse kan føre til en dypere sannhet (Skei, 2014). Her oppdager man nok en link til Borges; magisk realisme har sin opprinnelse i latinamerikansk litteratur, og Borges regnes som en av grunnleggerne av den litterære retningen. Således er dette nok en grunn til at *Sandens barn* hadde vært en mer relevant tittel på romanen.

En gjennomgang av den andre av Genettes transtekstualitetskategorier, paratekstualitet, avdekker at både peritekster og epitekster er sentrale for leserens inntrykk av og forventninger til den foreliggende teksten. Jeg har kommentert hvordan den norske oversettelsen av periteksten tittel skiller seg fra den franske originalversjonens tittel på en måte som reduserer den norske tittelens forbindelser til romanens tematikk; nemlig hvordan sandens barn – de utstøtte og verdiløse jentene og kvinnene – behandles i Marokko. Den norske utgaven mangler dessuten sjangerangivelsen «roman», en peritekst som virker forventningsstyrende på leseren og dermed bidrar til å sette vedkommende i korrekt lesemodus.

3.3 INTERTEKSTUALTET: SITAT OG ALLUSJON

Den første formen for transtekstualitet er den Genette omtaler som intertekstualitet. Genette definerer denne intertekstualiteten som sameksistens mellom to tekster eller blant flere tekster: «[...] a relationship of copresence between two texts or among several texts, [...]» (Genette, 1997 s. 1-2). Dette utdypes av Genette til å gjelde tilstedeværelsen av én tekst i en annen tekst. En slik tilstedeværelse kan være i form av sitat, tekstplagiat eller allusjon. Sitater skal ifølge Genette markeres med anførselstegn – referansehenvisning trengs nødvendigvis ikke: «[...] (with quotation marks, with or without specific references)» (Genette, 1997, s. 2). En rekke sitater både med og uten henvisning til spesifikke kilder er inkludert i romanteksten *Sin fars sønn*. Det er benyttet ett sitat fra Koranen med eksplisitt henvisning til sura og aya. Det er sura 4 «Kvinnene», aya 12, som jeg kommenterer i neste avsnitt. I tillegg alluderes det til den religiøse boken flere ganger. Ulike typer dikt presiseres eksplisitt i teksten, men også tekstbrokker som det ikke oppgis noen opprinnelse til fremkommer i romanteksten. I de følgende avsnittene deles kategorien intertekstualitet opp, slik at jeg tar for meg sitat med henvisning først, deretter sitat uten henvisning og til slutt allusjon.

3.3.1 SITAT MED HENVISNING TIL KILDE

Koranens tilstedeværelse i *Sin fars sønn* er så omfattende at den kan anses å danne romanens intertekstuelle basis. Det er som nevnt sura 4 «Kvinnene», aya 12 som er utgangspunktet for

romanhandlingen, og som er årsaken til at faren til Ahmed-Zahra bestemmer seg for å oppdra sitt åttende barn som en sønn, uansett hvilket kjønn barnet har ved fødselen:

Gud bestemmer vedrørende deres barn: En mannlig arving tilkommer to kvinneliges andel. Hvis det er flere enn to kvinnelige arvinger (og ingen mannlig) arving, skal de dele to tredjedeler av arven, og er der bare én kvinnelig (under samme forutsetning), skal hun ha halvparten. Hver av avdødes foreldre skal ha en sjettedel av arven, hvis han etterlater barn. I motsatt fall arver foreldrene fullt ut, og moren får en tredjedel. Men har avdøde søsken, får moren et (sic) sjettedel, etter at legater og gjeld er dekket. Fedre og sønner, (foreldre og barn), dere vet ikke hvem av dem som er nærmest i nytte for dere. Dette er en forordning fra Gud. Gud vet, - er vis (Berg, 1989, s. 80).

Det er imidlertid slik at det kun er den første setningen av ayaen som siteres i romanen – med grafisk uthevelse: «*Gud bestemmer vedrørende deres barn: En mannlig arving tilkommer to kvinneliges andel ...*» (Ben Jelloun, 1987, s. 37). Referansen oppgis i en fotnote nederst på baksiden. Det fokuseres på den urettferdige fordelingen av arv der mannen favoriseres fremfor kvinnen; han tilgodeses med dobbelt så mye som henne. Det å være kvinne kan altså synes å være en ulempe når det kommer til fordeling av arv i et muslimsk samfunn. Tanken bak fordelingsprinsippet er selvsagt at en kvinne som hovedregel blir forsørget av ektemannen, og at hun derfor ikke har behov for noen stor arv, noe som ikke kommer klart frem i romanen. Haifaa A. Jawad gir en utdypende forklaring av versets betydning i boken *The Rights of Women in Islam*:

[T]he wife [in Islam] is to be cared for by her husband, even if she is wealthy enough to maintain herself. By law she is entitled to claim maintenance from her husband. At the same time she is not obligated to spend any of her wealth on the household. In addition a Muslim woman receives at the time of her marriage a considerable sum of money. This money, which the husband is obliged to pay, constitutes her dowry, or mahr, which belongs to her alone. She is free to use, spend or invest it in any way she likes. Therefore, as a wife she adds to whatever she receives through inheritance in her capacity as daughter and that, too, without any legal commitment to support either herself or her children (Jawad, 1998, s. 66).

I følge islamske regler, er det mannens ansvar å forsørge konen og barna. Han må dessuten betale hustruen en medgift ved ekteskapsinngåelsen. De pengene hun tjener selv er hennes, og mannen kan ikke kreve at hun skal bidra i husholdet.

I *Sin fars sønn* håndheves ikke arvelovene i tråd med Koranens anvisninger. Faren til Ahmed-Zahra fortviler fordi han som sønneløs må finne seg i at brødrene hans kommer til å dele størsteparten av det han eier, mens døtrene hans kun vil tilgodeses med en tredjedel (Ben Jelloun, 1987, s. 11). Som beskrevet over, skal brorløse døtre ifølge Koranen arve to tredjedeler etter faren, altså dobbelt så mye som det Ahmeds far hevder. Denne forskjellen

mellom teori og praksis skyldes at profane tradisjoner vedrørende arv har større autoritet enn de sakrale lovene i det beskrevne samfunnet. Dette misforholdet mellom det verdslige og religiøse er blant fokusområdene i romanen, og ett av flere temaer som søkes belyst gjennom Ahmed-Zahras historie (Ben Jelloun, 1987, s. 158). Ved kun å sitere en del av Koranverset, forsterkes det urettferdige ved fordelingsprinsippet slik at det passer bedre til romanens handling og tematikk. Det kan virke som Ben Jelloun bevisst velger bort deler av verset fordi han ønsker å vise hvordan Koranens lover og regler brukes i praksis i det marokkanske samfunnet. Arveloven, slik den praktiseres, medfører en forfordeling i forhold til de rettighetene kvinnene egentlig har ifølge regelverket.

Det er flere eksempler på at gammel folkelig tradisjon foretrekkes fremfor de islamske dogmene i boken. Det er særlig når det røyner på, og man opplever at ens bønner til høyere makter ikke fungerer, at man tar i bruk gammel folketro i jakten på suksess. Moren til Ahmed-Zahra gjør store oppofrelser i forkant av hver graviditet for å høyne sjansen for å få et guttebarn. Hun oppholder seg i syv døgn i en maraboutmoské – noe som anses som avgudsdyrking av rettroende – uten tilgang på annen føde enn tørt brød og vann, og forsøker når dette ikke fører frem, flere gamle kjerringråd; hun stenker seg med kamelhoppers urin, kaster asken av sytten røkelse i havet, svelger sjeldne urter fra India eller Yemen, og drikker en saltholdig og besk væske som en gammel trollkvinne har brygget (Ben Jelloun, 1987, s. 11-12).⁸ Disse guttebabyfremmende tiltakene eksisterer parallelt med islams ideal om å la Guds vilje rå i alle saker. En troende muslimsk kvinne ville kort og godt overlatt til Gud å avgjøre om hun skulle skjenkes en sønn: «Jeg får en sønn, inshallah, 'hvis Gud vil det'», slik det oppfordres til i sura «Hulen», aya 23 i Koranen: «Si aldri om noen ting, 'Dette vil jeg gjøre i morgen', uten, ' – om Gud vil'. Kom Herren ihu når du glemmer, og si, 'Det kan være at Herren vil lede meg til noe som er det rette nærmere enn dette'» (Berg, 1984, s. 284). I stedet for å legge skjebnen i Gude hender, tyr moren til Ahmed-Zahra til overtro og heksekunster.

Alle sider av en muslims liv er gjennomsyret av islam og dens hellige tekster. Det er ikke bare ved de store begivenhetene i livet - navngiving, omskjæring av gutter, bryllup og begravelse – at religionen er nærværende, den er i like stor grad til stede i dagliglivet. I land der islam er hovedreligion, kaller muezzinen til bønn fra moskeens minaret fem ganger om

⁸En maraboutmoské er et gravmonument bygd på gravstedet til en person som anses som hellig; en som forsvarer de indre, åndelige grenser. Monumentene har en karakteristisk kuppel og finnes overalt på den nord-afrikanske landsbygda (Vogt, 2009).

dagen (Vogt, 2012). Likeledes siterer muslimer vers fra «hadith» – det vil si normerende fortellinger om profeten Muhammed, hva han sa, gjorde eller stillet i forbindelse med – hvilke utgjør sunna (Vogt, 2016) – når de utfører sine daglige gjøremål: Idet en muslim forlater huset om morgenen, sier han:

In the name of Allah, I place my trust in Allah, and there is no might nor power except with Allah. O Allah, I take refuge with You lest I should stray or be led astray, or slip or be tripped, or oppress or be oppressed, or behave foolishly or be treated foolishly»,

og når han vender tilbake: «In the Name of Allah we enter, in the Name of Allah we leave, and upon our lord we depend», før vedkommende vender seg til de tilstedeværende og sier: «As-Salaamu’Alaykum». Liknende vers fra hadith resiteres blant annet før og etter måltidene, når man iklær seg et nytt plagg, nyser og gjesper, og spør man en muslim om noe, svarer han som regel «inshallah» – «Hvis Gud vil det». Den rituelle vasken som gjennomføres før hver bønn, følger selvsagt også påbudene i hadith.

Denne tilstedeværelsen av religionen er som nevnt tydelig i *Sin fars sønn*: Når moren får de første riene, påkaller fødselshjelperne profeten Muhammed, og senere i fødselsforløpet beskrives bønneropene fra minareten som høres utenfra i morgengryet. Det er selvsagt at Gud prises når barnet er vel ute i verden, og annonsen som informerer om fødselen innledes med «Gud er nådig» (Ben Jelloun, 1987, s. 20). I tråd med reglene i hadith, inviterer faren til fest og slakting av ett hanndyr, en okse, når babyen får navnet Muhammed Ahmed syv dager etter fødselen – navnet har som nevnt sitt opphav i profeten. Faren kalles for øvrig «hadsj Ahmed» (Ben Jelloun, 1987, s. 17), der tittelen «hadsj» informerer om at han har gjennomført pilgrimsferden til Mekka.⁹ Pilgrimsreisen er sammen med trosbekjennelse, bønn, faste, tiendebetaling, en av islams fem søyler – den siste for å være helt korrekt; reisen er ikke påbudt som de andre søylene, den gjennomføres kun dersom man har økonomi til det.

Etter hvert som Ahmed-Zahra vokser til, skildres bønnesamlingene i moskéen sammen med faren. Ahmed-Zahra forteller at moskébesøkene kjedet henne så mye at hun begynte å fantasere med utgangspunkt i interiøret som omgav henne:

⁹Pilgrimsreisen betegnes på arabisk for *hajj*, derav benyttes tittelen *hadsj* for menn og *hadsja* for kvinner som har vært i Mekka i pilgrimsmåned *Hidja*. Har man vært i Mekka utenom denne måneden kalles ikke reisen *hajj*, men *umra* – den lille pilgrimsreisen. Etter en *umra* kan man ikke bruke titlene *hadsj* eller *hadsja* (Eggen, 2007, s. 359).

Jeg klatret opp søylen, hjulpet av den koranske sangen. Versene drev meg radig til værs. Jeg rigget meg til i lysekronene og iakttok bevegelsene i de arabiske bokstavene som var risset inn i gipsen og deretter i treet. Jeg drog så av sted på ryggen av en vakker bønn:

«Hvis Gud gir dere seieren,
kan ingen beseire dere.»

(Ben Jelloun, 1987, s. 26).

Bønnen som refereres er første del av aya 154 i sura 3 «Imrans hus». Bergs oversettelse av Koranayaen har riktignok en litt annen ordlyd enn romantekstens, men betydningen er den samme: «Hvis Gud hjelper dere, har dere ingen overmann. Lar Han dere i stikken, hvem kan da hjelpe dere i Hans sted? Til Gud må de troende sette sin lit!» (Berg, 1989, s. 73).

Når hushjelpen Malika forlater Ahmed-Zahras værelse etter endt arbeidsøkt, pleier hun å fremsi ulike typer bønner, for eksempel: «Måtte Allah bevare oss for ulykke og galskap!» eller «Måtte Allah føre ham tilbake til livet og lyset!» (Ben Jelloun, 1987, s. 65). Ahmed-Zahra har dessuten en tavle utenfor værelset sitt der hun hver dag skriver en bønn eller en aya fra Koranen. En dag skrev hun følgende: «Hva sier natten? Vend tilbake til din bolig!» (Ben Jelloun, 1987, s. 67) - et vers med et liknende innhold som det man finner i aya 68 i sura 10 «Jonas»: «Han er det som har skapt natten for dere, og dagen for å se. Sandelig, i dette er jærtegn for folk som hører» (Berg, 1989, s. 205). En annen gang skriblet Ahmed-Zahra dette på tavlen: «Vi tilhører Gud, og til ham vender vi tilbake» (Ben Jelloun, 1987, s. 67). Dette er aya 151 i sura 2 «Kua» (Berg, 1989, s. 31). I kapittel 16, «Fatouma», skildres en pilgrimsferd som fortelleren forestiller seg at Ahmed-Zahra har foretatt til Mekka (Ben Jelloun, 1987, s. 124-125).

Videre er det åpenbare forbindelseslinjer mellom *Sin fars sønn* og Koranen på det språklige planet, da spesielt i forbindelse med frasene som benyttes når man henvender seg til andre personer. I romanen benyttes til stadighet tiltalemåter som har paralleller til religiøs språkbruk, for eksempel: «Venner av det gode, vit at vi er samlet om ordets hemmelighet [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 9), «O venner, vår historie står bare ved sin begynnelse, [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 18), «Venner, i dag skal vi forflytte oss» (Ben Jelloun, 1987, s. 28), «O venner! Vår mann blir borte for oss» (Ben Jelloun, 1987, s. 38), «Venner, jeg sa at denne porten var trang» (Ben Jelloun, 1987, s. 42), «O venner, i deres nærvær fordrister jeg meg ikke til å tale om Gud, den likesæle, den høyeste» (Ben Jelloun, 1987, s. 46) og «Trofaste følgesvenner!» (Ben Jelloun, 1987, s. 78). Atallah hevder at en slik språkbruk kan betegnes som «resitativ», det vil si at den etterlikner fremstillingsformen i syngestilen som benyttes for resitasjon av blant annet religiøse tekster (Atallah, 2007, s. 20).

Eggen forklarer om dette fenomenet at Koran-teksten har en så spesiell stil og klang at en arabisk- og Koran-kyndig leser vil ledes mot Koranen når vedkommende leser litteratur som fremstilles på denne resitative måten (Eggen, 2007, s. 325). Også lesere med bakgrunn fra den kristne kulturkretsen får assosiasjoner, eller i det minste en déjà lu-følelse til religiøse tekster, når de ser disse frasene. Særlig er dette «O» vanlig å finne i salmene våre, og selv om vi kanskje ikke er spesielt opptatt av disse lyriske tekstene i dagliglivet, så er vi alle en gang innimellom i en begravelse der det synges: «O bli hos meg! Nå er det aftentid, og mørket stiger – dvel, o Herre blid!» (Salmeboknr. 814) eller «O Jesus, åpne du mitt øye så jeg kan se hvor rik jeg er!» (Salmeboknr. 335). I tillegg er det umulig å oppholde seg i Norge i desember uten å bli eksponert for julesanger som «O jul med din glede» og «O helga natt». Dessuten hender det at følgende salme sendes over eteren:

O store Gud, når jeg i undring aner,
hva du har skapt i verden ved ditt ord.
Ser universet med de mange baner,
og vet alt liv oppholdes ved ditt bord;

Da bryter lovsang ifra sjelen ut,
O store Gud! O store Gud!

Man må med andre ord ikke være aktiv kristen for å dra kjensel på «O»-innledningene i romanen *Sin fars sønn*.

Ved siden av å være en naturlig ingrediens i alle livets fasetter, blir religionen beskrevet som en medvirkende faktor til kvinnes vanskelige livssituasjon i Marokko. Ahmed-Zahra reflekterer over sin sublime posisjon som familiens overhode etter at faren har falt fra, og inkluderer islam som én av flere årsaker til at hun som åttende barn har makt over både moren og de eldre søstre kun fordi hun er «Ahmed»:

Jeg har en manns fremtreden, eller rettere sagt, jeg er lært opp til å handle og tenke som en som av naturens hånd er kvinnen overlegen. Alt tilsa at jeg kunne gjøre det: religionen, Koranens tekster, samfunnet, tradisjonen, familien, landet ... og jeg selv ... (Ben Jelloun, 1987, s. 114).

Det er dessuten slik at konflikten mellom det verdslige og religiøse som ble synliggjort i skildringen av de svangerskapsforberedende anstrengelsene Ahmed-Zahras mor gjennomgår, og forfordelingen av arv i kvinners disfavør som ble omtalt over, bare er to av en rekke eksempler i *Sin fars sønn* der gammelt tankegods som er i strid med religionens lover og regler har slått rot i samfunnsordenen på en måte som slår negativt ut for jenter og kvinner mange generasjoner senere. Betydningen av den franske tittelen «Sandens barn», er tidligere

kommentert og beskrevet som en preislamsk skikk. Likevel henger det tradisjonelle tankemønstret vedrørende kvinnes mindreverdige status igjen i samfunnet som beskrives i romanen. Ahmed-Zahras far er fortørnet over at han ikke kunne begrave døtrene i sanden: «Alle de pikene som din mor gav fra seg, hadde fortjent en slik skjebne» (Ben Jelloun, 1987, s. 96). For å bøte på dette behandler han dem i stedet som luft:

Ettersom han ikke kunne bli kvitt dem, næret han om ikke hat, så i alle fall likegyldighet til dem. Han levde som om han ikke hadde avkom. Han gjorde alt for å glemme dem, for å drive dem bort fra sitt blikk. Han nevnte dem for eksempel aldri ved navn. [...] Han kunne ikke huske at han noensinne hadde strøket med hånden over en av døtrenes ansikt (Ben Jelloun, 1987, s. 11).

Ahmed-Zahra understreker denne negative holdningen til kvinner i det marokkanske samfunnet i dagboken sin: «For du vet, min venn, at familien, slik den forefinnes i våre land, med den allmektige faren og kvinnene som er forvist til husets gjøremål med den smule myndighet som mannen overlater til dem, [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 64) og «En enslig kvinne, ugift eller fraskilt, en ugift mor, er en som må finne seg i å bli forstøtt på alle plan» (Ben Jelloun, 1987, s. 115). Én av fortellerne, den gamle kvinnen Fatouma, deler sin frustrasjon over kvinnefiendtligheten med tilhørerne rundt henne: «Å bli født som pike er en katastrofe, en ulykke man bare slenger fra seg på veien hvor døden kommer forbi i kveldingen ...» (Ben Jelloun, 1987, s. 127). Hun sier også at «[...] en kvinne i dette landet har vennet seg til å tie, [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 121). Disse eksemplene illustrerer den muslimske samfunnsordenens sentrale betydning i forhold til bokens tematiske anliggende: jenters og kvinners underlegne rolle i Marokko. I forhold til denne tematikken er det derfor ikke tilfeldig at noen verselinjer av et dikt av den egyptiske poeten Ibn al-Fârid er sitert i teksten: «Og om natten omslutter deg og skjuler i deres ensomhet (disse boliger), er det en ild som i deres sorte mørke tenner begjær ...» (Ben Jelloun, 1987, s. 66). Ibn al-Fârid ble født i Kairo av syriske foreldre i 1181, og han døde samme sted i 1234. Navnet hans, Fârid, har sin opprinnelse i det arabiske begrepet «ulm al-farâ'id», en betegnelse som angår arveregler i islam, dessuten betyr «ibn» sønn på arabisk. Direkte oversatt blir da navnet Ibn al-Fârid, «sønn av den lovlige advokaten for kvinner», og da med spesiell vekt på å ivareta kvinners rettigheter ved arveanliggender.

I tillegg til Koran-sitatet og verset til al-Fârid, nevnes følgende verk eksplisitt i romanteksten: Eventyrsamlingen «*Tusenogen natt*» (Ben Jelloun, 1987, s. 132), det spanske nasjonaleposet «*Don Quijote*» av Miguel de Cervantes (Ben Jelloun, 1987, s. 138) og «*Den utfullførte beretning*» av Fernando Torres (Ben Jelloun, 1987, s. 141). Samtlige av disse

verkene blir det henvist til i kapittel 17, «Den blinde trubaduren», og de vil blant annet bli kommentert nærmere under avsnittet «Allusjoner».

Gjennomgangen over viser at Koranens grunnleggende betydning for handlingen og tematikken i *Sin fars sønn* er uomtvistelig. Islam og dens hellige bok Koranen skaper et uomgjengelig raster som det er umulig å komme utenom i et muslimsk land – det er til stede uavhengig av graden av religiøsitet hos det enkelte individ. Jeg har i tillegg påpekt hvorledes vi som bor i Norge også gjør oss mer eller mindre bevisste litterære erfaringer som følge av vår kulturs tilknytning til kristendommen – innsikt som vi blant annet drar veksler på i møte med en roman som *Sin fars sønn*. Selv om handlingen er lagt til en annen kulturkrets enn vår egen, medvirker likevel vårt samfunns kristendomstilhørighet til at vi drar kjensel på den religiøse ordbruken i romanteksten.

3.3.2 SITAT UTEN HENVISNING TIL KILDE

I tillegg til sitatene som gjengis med henvisning til en bestemt forfatter, er det en rekke sitater i romanen som det ikke oppgis noen kilder til utenom at det nevnes at det er en dikter, poet eller en annen skribent som står bak, for eksempel: «Jeg kjenner meg som filosofens kamel, som hadde en vanskelig smak og lyster som knapt kunne tilfredsstilles, og som sa: «[...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 71) eller «Det er som dikteren sa: «[...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 123). Selv om ikke de manglende referansene nødvendigvis reduserer leseopplevelsen, så vil kjennskap til opphavspersonene medvirke til å forsterke forståelsen av romanens tematikk. Det er videre slik at det i romanens 17. og 18. kapittel er en rekke sitater uten kildehenvisning som er hentet fra tekstene til Jorge Luis Borges. Disse sitatene vil bli kommentert under «Allusjoner» samtidig med at Borges' tilstedeværelse i romanteksten blir belyst.

I innledningskapitlet «Mann», er dette sitatet inkludert:

Han hadde en dag hørt at en egyptisk dikter forsvarte dagbokskrivningen slik:
«Uansett hvor langt man er kommet, er det aldri fra annet enn en selv. En dagbok er iblant nødvendig for å kunne si at man har sluttet å være.» Det var nettopp det som var hans hensikt: å si hva han hadde sluttet å være (Ben Jelloun, 1987, s. 6-7).

Selve forfattersitatet gjengis i fransk språkdrakt på følgende vis: «De si loin que l'on revienne, ce n'est jamais que de soi-même. Un journal est parfois nécessaire pour dire que l'on a cessé d'être» (Ben Jelloun, 1985, s. 11-12). Jeg har ikke klart å finne ut hvilken forfatter det refereres til her, men det kan tenkes at det dreier seg om en forfatter med arabisk som forfatterspråk, og som ikke er oversatt til engelsk eller fransk.

I innledningen på det sjette kapitlet, «Den glemte porten», blir følgende sitat benyttet:

«Jeg husker et utsagn fra en stor forfatter, det opptar meg fremdeles: «Vi vet ikke hvor Gud setter inn sin kraft og livet er kyskt som en forbrytelse» (Ben Jelloun, 1987, s. 46). I den franske originalutgaven lyder sitatet slik: «Nous ne savons pas où dieu met ses accents, et la vie est pudique comme un crime» (Ben Jelloun, 1985, s. 65). Dette sitatet har jeg heller ikke evnet å finne opphavspersonen til. Sannsynligvis er årsaken den samme som i forhold til sitatet over. Også vedrørende sitatet «Dagene er steiner, den ene tårner seg opp på den andre ...», som avslutter det sjette kapitlet og har følgende tilleggsinformasjon: «Det er en såret manns bekjennelse. Han sikter til en gresk dikter», er jeg usikker på hvem opphavspersonen er. Sitatet er på fransk gjengitt som: «Les jours sont des pierres, les unes sur les autres s'amassent ...» (Ben Jelloun, 1985, s. 71). Det er mulig det refereres til kong Sisufos som i gresk mytologi ble dømt av gudene til å rulle en stein opp på et fjell. Hver gang han klarte å få steinen opp på fjelltoppen rullet den ned igjen. Dette har gitt opphav til uttrykket sisufosarbeid som beskriver et forgjeves evighetsarbeid eller en håpløs oppgave uten slutt. I så fall er dette en allusjon.

Det syvende kapitlet, «Den innemurte porten», som beskriver den siste tiden av Ahmed-Zahras samliv med sin handikappede kusine, avsluttes med sitatet «Spis meg igjen, ta imot mitt misdannede legeme i din barmhjertige avgrunn» (Ben Jelloun, 1987, s. 58). Det oppgis ingen andre referanser utover at dette skal uttales av en stemme på et meget senere tidspunkt. For å oppnå en forståelse av sitatet, må jeg igjen vende meg til den franske originalversjonen. Der gjengis sitatet på følgende måte: «Remange-moi, accueille ma difformité dans ton gouffre compatissement» (Ben Jelloun, 1985, s. 81). Leter man videre, finner man at dette er en inskripsjon i basilikaen Santa Maria i Aracoeli i Roma der den berømte Jesusbarnstatuen Santo Bambino befinner seg. Om ikke det er nok, så har den italienske forfatteren Elsa Morante (1912-1985) skrevet en roman med tittelen *Aracoeli* som ble utgitt i 1982. Boken handler om den andalusiske kvinnen Aracoeli og sønnen Manuel som bor i bydelen Totetaco i Roma under den 2. verdenskrig. Det er en deterministisk stemning som preger verket; Aracoeli velger å prostituere seg til tross for at hun har inngått ekteskap med en italiensk sjøoffiser tilhørende en fornem familie. Manuel forguder sin mor, men føler at livet blir uutholdelig når hun dør. Etter at hun er borte innser Manuel at han er homofil. Han erkjenner at han aldri mer vil oppleve å bli elsket, og søker selv mot døden: «[...] din evige og uforanderlige skjebne skal bli å leve uten kjærlighet» (Morante, 1984, s. 305), og «[...] et ord kunne omskapes til en slik lodden kjempe, og strekke seg ut til en fiendtlighetsinnretning som omringet meg. Og sønnen skulle jeg siden komme til å søke med altfor stor iver, [...]» (Morante, 1984, s. 348). Ahmed-Zahra sliter med tilsvarende destruktive tanker:

[...] ettersom lidelsen kommer fra en bunn som ikke kan avdekkes; man vet ikke om den er i en selv eller annetsteds, på en gravplass, i en grav som nettopp er gravet, bebodd av et brennemerket kjød, [...], men et tungsinn som bryter en ned, rykker en bort fra jorden og slynger en som en betydningsløs ting på en søppelhaug eller i et kommunalt skap for hittegods som ingen kommer å gjør krav på, [...]
(Ben Jelloun, 1987, s. 30).

Romanene *Sin fars sønn* og *Aracoeli* forenes i fokuset på foreldre og barn-relasjonen, samt frustrasjoner knyttet til egen identitet; Ahmed-Zahra som egentlig er jente, men som tvinges til å innta en gutterolle, og Manuel som i utgangspunktet virkelig var sin ‘mors sønn’, men som tidlig ble stemplet som en jentete gutt: «Jeg var ennå ikke fylt tretten og vokste opp med krenkende tilnavn som «den lille herremannen» og «frøkna» (Morante, 1984, s. 332). De to individene har dessuten det til felles at begge hater fedrene sine – forhold preget av bitterhet og motvilje som fulgte både Ahmed-Zahras og Manuels far inn i døden.

En verselinje av et dikt skrevet av den tyske filologen Friedrich Nietzsche (1844-1900), er sitert uten at forfatternavnet nevnes. Lånet fra Nietzsche er inkludert i romanens kapittel 9, «Bygge et ansikt som man reiser et hus», og lyder som følger: «Noen sa at «stemmene klinger annerledes i ensomheten» (Ben Jelloun, 1987, s. 68) – på fransk: «Quelqu'un disait que: «les voix résonnent autrement dans la solitude» (Ben Jelloun, 1985, s. 95). Dette sitatet er hentet fra dikt nr. 182 «In Solitude» i bok tre i diktsamlingen *The Gay Science* som ble utgitt i 1882 med originaltittel *Die fröhliche Wissenschaft* (Nietzsche, 2008, s. 22). Diktet er i sin helhet formulert som dette: “When one lives alone, one neither speaks too loud nor writes too loud, for one fears the hollow echo - the criticism of the nymph Echo. And all voices sound different in solitude!» (Nietzsche, 2008, s. 137). Også sitatet «Om man lot meg velge fritt, ville jeg velge et lite sted, i paradiset midte: eller enda bedre – utenfor dets port» (Ben Jelloun, 1987, s. 71), som på fransk lyder på følgende vis: «Si l'on me laissait choisir librement, Volontiers je choisirais une petite place, Au cœur du Paradis: Mieux encore - devant sa porte!» (Ben Jelloun, 1985, s. 98), og som i likhet med det foregående sitatet gjengis i kapittel 9 i *Sin fars sønn*, er lånt fra det samme verket av Nietzsche. Det er dikt nr. 57 med tittelen «Choosy Taste», som står i innledningsdelen «Joke, Cunning, and Revenge' Prelude in German Rhymes» i *The Gay Science* (Nietzsche, 2008, s. 22), som gjengis i sin helhet i romanteksten. Essensen i samlingen *The Gay Science* er at mennesket må ta ansvar for sitt eget liv (Stølen, 2017). Det er dette Ahmed-Zahra til slutt gjør når hun bryter ut av stengslet hun omslutes av og omfavner sin kvinnelighet: «Ut. Opp av jorden. Kroppen min skulle løfte denne skjebnens tunge steiner og legge seg selv som en ny ting på bakken. Ah! For en glede å tenke seg at jeg har unnløyet disse minnene» (Ben Jelloun, 1987, s. 81).

Leser man videre i kapittel 9, «Bygge et ansikt som man reiser et hus», kan man lese følgende sitat: «Ligne seg selv, er ikke det å bli annerledes?» (Ben Jelloun, 1987, s. 75), på fransk: «Ressembler á soi-même, n'est-ce pas devenir différent?» (Ben Jelloun, 1985, s. 104). Dette sitatet har jeg heller ikke funnet noen egentlig opphavsperson til. Walker knytter det imidlertid til utfordringene ved å leve det nomadiske livet som er en del av det tradisjonelle levesettet i Marokko. Dessuten kopler han det til måten mange marokkanere lever på i dag; de bor i utlandet, mange i Frankrike, men også i en rekke andre land har de slått seg ned:

Jelloun dramatizes the extent to which one can live as a stranger, an outsider, a foreigner to others as well as to oneself. In this novel we are presented with desert people, a nomadic culture, and a poetics of the multinational nomad. The problems and the challenge of this nomadic condition are grasped in the single prayerful, plaintive query of Ahmed/Zahra (Walker, 1999, s. 170).

Det er imidlertid ikke en permanent og stabil oppholdssituasjon som preger de utenlandsboende marokkanerne; de reiser att og fram til moderlandet, og blir stående med ett ben i hver kultur. Og det er selvsagt slik at det er når man er utenfor fødelandet at man virkelig blir bevisst på hvem man er og hvor man kommer fra. Det er da man faktisk får mulighet til å se seg selv fra et annet perspektiv, noe som tydeliggjøres i teksten som følger i etterkant av sitatet: «Altså, jeg drar bort en tid. Jeg trekker meg bort fra deg og kommer nærmere meg selv» (Ben Jelloun, 1987, s. 75).

Det å sitere andre dikteres verk blir omtalt av den anonyme brevskriveren i kapittel ni, kapitlet der de kommenterte Nietzsche-sitatene gjenfinnes. I brevet der det formidles at vedkommende reiser bort en periode, fortelles det om denne interessen for å gjengi andre skribenters tekster: «Du kjenner lidenskapene mine: en stadig tilbakevenden til noen mystiske diktere, [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 76). Videre meddeles det følgende: «Jeg lærer elevene mine å elske det absolutte. Stakkars meg!» (Ben Jelloun, 1987, s. 76). Dette understreker igjen tilknytningen til Nietzsche. Han var som kjent kritisk til kristendommen fordi han mente at den anså sin verdirangering som absolutt og universell sann, og at den forsøkte å påtvinge andre å følge den (Replikk, 2006). Nietzsche hevdet med andre ord at intet er absolutt. Derfor dette «Stakkars meg!»-utbruddet i avslutningen – brevskriveren gremmes over å måtte undervise det motsatte av det vedkommende står for. I dette brevet avslører brevskriveren for øvrig at han er lærer – Nietzsche var ansatt ved universitetet i Basel i Sveits. Når det er sagt, så blir det forvirrende og mystiske ved romanen understreket ved at brevskriveren i et tidligere brev i samme kapittel antyder at han er butikkeier: «P.S. Du skal heretter levere brevene hos gullsmeden som holder til rett overfor forretningen. Jeg stoler ikke lenger på

mine ansatte. Det er best å være forsiktig!» (Ben Jelloun, 1987, s. 73).

Avslutningsvis i kapittel ni skriver Ahmed-Zahra følgende om tiden i dagboken sin:

Mai. Jeg har mistet tidssansen. Merkelig nok ender kalenderen min i slutten av april. Den mangler flere blad. En hånd har revet dem ut. En annen har valgt dem for å øve trolldom. Leke med tiden og vokte seg for stjernene. Min tid har ingenting med kalenderens å gjøre, hva enten den er oppbrukt eller ikke (Ben Jelloun, 1987, s. 76).

Tidsaspektet er sentralt i romanen, noe jeg kommer tilbake til i neste avsnitt i forbindelse med sitater fra tekstene til den franske dikteren Baudelaire, og under «Allusjoner» når jeg ser nærmere på den argentinske forfatteren Borges' plass i *Sin Fars sønn*, men jeg trekker det frem her også fordi Nietzsche skrev følgende om tiden i *Die fröhliche Wissenschaft*:

Det livet slik du nå lever det, vil du måtte leve en gang til og utallige flere ganger, og alt usigelig lite eller stort i livet ditt vil måtte komme tilbake til deg, alt i samme rekkefølge. Eksistensens evige timeglass blir snudd, og du er inne i det, som et støvkorn.» (Papineau, 2009, s. 129).

Fordi tilstedeværelsen er så sentral, kan man si at kapittel ni, «Bygge et ansikt som man reiser et hus», nærmest er dedikert til Friedrich Nietzsche.

I Amars fortellingsversjon, kapittel 15, finner man følgende sitat: «Jeg var, som dikteren sier, «det siste og ensomste av mennesker, berøvet kjærlighet og vennskap, og dermed stillet under det mest ufullkomne av dyr» (Ben Jelloun, 1987, s. 119-120). Dette sitatet – «le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux» – kan spores tilbake til Charles Baudelaire (1821-1867) og hans prosadikt «Le Fou et la Vénus» fra samlingen *Petits Poèmes en Prose* som ble utgitt i 1869 (Baudelaire, 1975).

Innledningsvis i Fatoumas fortelling, kapittel 16, inkluderes et sitat i teksten på følgende måte: «Det er som dikteren sa: «Den eneste måten å glemme tiden på, er å utnytte den.» (Ben Jelloun, 19987, s. 123). Også dette sitatet har Baudelaire som opphavsmann. Det står i verket *Journaux intimes* fra 1887, og lyder i originalversjon som følger: «On ne peut oublier le temps qu'on s'en servant» (Baudelaire, 2012).

Baudelaire's diktning kjennetegnes ved at den ofte tar den fremmedgjortes perspektiv, og han fokuserer gjerne på temaer som rus, lesbisk kjærlighet og desperasjon i tekstene sine. Disse temaene ble ansett som tabu i Baudelaire's samtid. Slik sett er det klare paralleller mellom diktningen til Baudelaire og tematikken i *Sin fars sønn*. De utstøtte som fører et liv som fordømmes av samfunnet rundt, som de prostituerte, narkotikaavhengige og psykisk syke, ble ansett som unevnelige og dermed ekskludert fra diskursen i Baudelaire's samtid. Det

samme blir kvinner og jenter generelt, alenemødre spesielt og mennesker med utydelig kjønnsidentitet i *Sin fars sønn*. Baudelaires nevnte sitat handler om tiden. Det er et begrep som løftes frem på ulike måter i Ben Jellouns romantekst, for eksempel blir tiden omtalt i kapittel 12, «Den ubarberte kvinnen»:

Tiden er denne nakenhetens tid, en nakenhet som er favnet av lys. Klokken er en sjelløs mekanisme, den er stanset, utsatt for rust og slitasje, av tidens gang, av menneskenes åndedrett. Venner! Tiden er det teppet som plutselig faller etter skuespillet og vil hylle vår mann i likkledet (Ben Jelloun, 1987, s. 92).

Å få tiden til å gå er videre hovedformålet med å fortelle historier, og det er nettopp denne aktiviteten som fører handlingen i romanteksten fremover.

Avslutningsvis i kapittel 18, «Den andalusiske natten», refereres det til diwânen Almoqtâdir El Maghrebi, en embetsmann som i teksten knyttes til den marokkanske regenten Yakub Almansur som levde på siste halvdel av 1100-tallet. I den forbindelse gjengis en såkalt cuarteta, en spansk diktform, med følgende introduksjon i teksten:

Jeg kunne også sitere diwânen av Almoqtadir, El Maghrebi, som levde i det 12. århundre, og uten å røpe min identitet for fortelleren, minne om denne cuarteta:

«Andre døde, men det var i fortiden,
som er den tid (det vet alle) som egner seg best for døden.

Er det mulig at jeg, Yaqub Almansurs undersått,
skal dø, som også rosene og Aristóteles måtte dø?»
(Ben Jelloun, 1987, s. 150).

Dersom man likevel er nysgjerrig på identiteten til vedkommende som har skrevet dette diktet, så er det Borges. Det er inkludert i hans verk *El hacador* som utkom i 1960. I Borges' originalversjon er diktet underskrevet med «De DIVÁN DE ALMOTÁSIM EL MAGREBÍ (siglo XII)»:

CUARTETA

MURIERON OTROS, PERO ello aconteció en el pasado
Que es la estación (nadie lo ignora) más propicia a la muerte.
¿Es posible que yo, súbdito de Yaqub Almansur,
Muera como tuvieron que morir las rosas y Aristóteles?

De DIVÁN DE ALMOTÁSIM EL MAGREBÍ (siglo XII) (Borges, 2016b).

Borges' siterte dikt passer i settingen fordi al-Maghrib er den arabiske betegnelsen på Marokko. Det var herfra Almansur hersket over de sørlige delene av Spania, området som kalles Andalucia. Han bygde den store moskéen i Córdoba, et yndet turistmål den dag i dag, og en lokalitet som sammen med det berømte palasset og festningskomplekset Alhambra, bygd av senere arabiske erobrere, omtales i kapittel 17 og 18 i *Sin fars sønn*.

Som vist, er det en rekke sitater uten henvisning til opphavsperson i *Sin fars sønn*. Jeg har funnet slike henvisningsløse sitater hentet fra tekster av Charles Baudelaire, Jorge Luis Borges, Elsa Morante og Friedrich Nietzsche. Romanteksten fremstår dermed som en sitatmosaikk der de ulike tekstfragmentene utgjør bitene som til sammen er historien om Ahmed-Zahras liv. Walker hevder at romanen ikke bare består av en tekst, men av flere: «What can be said about this novel, which is not one text but many because of a semiotic process of suspension and circularity of meaning, [...]» (Walker, 1999, s. 149).

3.3.3 ALLUSJON

Begrepet allusjon har sitt opphav i det latinske ordet «allusio» som betyr lek, og er en implisitt henvisning til for eksempel et litterært verk, en annen kunstform, en historisk hendelse eller en kjent person (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 12). Det forutsettes at leseren både har kjennskap til, og oppfattelse av det det alluderes til, for at vedkommende skal ha fullt utbytte av det språklige virkemidlet. Har man ikke tilstrekkelig litterær bagasje, evner man ikke å ta opp hansken og spille med på tekstens premisser. De assosiasjonene som allusjonene skulle gi dukker ikke opp, og leseren oppnår ingen dypere forståelse av teksten. Dermed blir leken og de utfordringene teksten innbyr til liggende urørte. Også det faktum at en allusjon ikke bare henter betydning fra det forholdet den alluderer til, men i tillegg forandrer eller utvikler denne betydningen, er en medvirkende årsak til at leseren blir stående enda lenger bortenfor den leken teksten inviterer til (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 12).

I romanen *Sin fars sønn* er bruken av allusjoner sentral. I det andre kapitlet, «Torsdagsporten», alluderes det til Allahs 99 vakreste navn. Dette er navnene muslimer bruker om Gud, og som er beskrevet i Koranen og Sunna. Hvert navn står for en av Guds egenskaper, for eksempel; Den barmhjertige, Den nåderike, Kongen, Den hellige, Den som gir fred, Den som gir tro, Beskytteren, Den mektige, Den som gjenreiser og Den opphøyde. Muslimer oppkaller ofte sønnene sine etter Allahs navn; blant annet Karim som betyr «Den gavmilde» og Hamid med betydningen «Den prisverdige». Begrepet «de vakreste navnene» benyttes tre ganger i Koranen, for eksempel i sura 59 «Innsamlingen», aya 24: «Han er Gud, Skaperen, Fornyeren, Formeren! Hans er de vakreste navn! Alt som er i himmel og på jord

priser Ham! Han er den Mektige, - den Vise» (Berg, 1989, s. 564). I romanteksten gir følgende oppregning i forkant av Ahmed-Zahras bebudede fødsel assosiasjoner til Allahs 99 navn:

Velkommen, o skapning fra det fjerne. Villfarelsens ansikt, løgnens uskyld, skyggens dobbeltgjenger, o du etterlengtede, etterstrebede, [...]. Velkommen, o du, dag og sol! Du skal hate det onde, men hvem vet om du skal gjøre det gode ... Velkommen ... Velkommen!» (Ben Jelloun, 1987, s. 16-17).

Selv om navnene som beskriver den ennå ufødte Ahmed-Zahra stort sett er antonymer til Allahs navn, leder likevel rytmen og oppregningsformen tankene hen til egenskapene som brukes om Gud slik de fremkommer i Koran-ayaen.

Det samme kapitlet avsluttes med nok en allusjon:

La oss vokte oss for å mane frem engelens dunkle skygger, engelen som har to ansikter og som har tatt bolig i våre fantasier. Solens urørlige åsyn. Månens morderiske ansikt. Engelsen svinger fra den ene til den annen, alt etter skiftningene i det liv vi danser på en usynlig tråd. O venner, nå går jeg herfra på den tråden. Om dere ikke ser meg i morgen, så vit at engelen har svingt over til avgrunnens og dødens side» (Ben Jelloun, 1987, s. 18).

Dette minner om Aristofanes tale om Eros i den greske filosofen Platons dialog *Symposion* fra tiden etter 385 f. Kr. Komediedikteren og filosofen Aristofanes forteller at menneskene opprinnelig var satt sammen to og to; de hadde en kropp, fire armer og fire ben samt to sett med kjønnsdeler. Mennesket hadde kun et hode, men to ansikter. Det sammensatte mennesket fantes i tre forskjellige kjønn: hunkjønn som var sammensatt av to kvinner, hankjønn som besto av to menn, og kvinne-mannskjønn som var satt sammen av en kvinne og en mann. Den mannlige slekt stammet fra solen, den kvinnelige fra jorden og den tvekjønnete fra månen. Etter hvert ønsket menneskene å ta over Gudenes plass, og de angrep dem. For å straffe menneskene delte Gudene dem i to; Jupiter skar hver enkelt av dem over på langs, som når en deler et egg med en tråd, og lagde således et menneske om til to nye. Siden den tid har mennesket søkt etter sin andre halvdel for å bli fullendt. Denne higen etter å bli perfekt kalles Eros. Det er altså Eros som hjelper mennesket med å finne tilbake til sin opprinnelige halvdel, det være seg kvinne-kvinne, mann-mann eller kvinne-mann (Ficino, 2013, s. 159-160). Dette oppsummerer på mange måter Ahmed-Zahras prosjekt; å finne tilbake til sin opprinnelige kvinnelighet.

I kapittel 6 – «Den glemte porten», alluderes det til sura 8 «Hærfanget», aya 76: «[...] Dog, de som er forenet ved slektsbånd, er hverandre nærmere ifølge Guds ord» (Berg, 1989, s. 178), i forbindelse med Ahmed-Zahras frieri til kusinen Fatima. Moren til Ahmed-Zahra

hvisker følgende i øret til Fatimas mor når hun kommer for å be om Fatimas hånd på sønnens vegne: «Det blod som har forenet oss i fortiden, skal om Gud vil det, forene oss på nytt» (Ben Jelloun, 1987, s. 48), på fransk: «Le même sang qui nous réunit dans le passé nous unira de nouveau, si Dieu le veut» (Ben Jelloun, 1985, s. 68). For meg med min norske bakgrunn, gir dette assosiasjoner til det katolske nattverdssakramentet. I den eukaristiske nattverdsliturgien finnes følgende formulering:

Likeså tok han etter måltidet kalken, takket atter, gav den til sine disipler og sa:

Ta og drikk alle derav: For dette er mitt blods kalk den nye og evige pakts blod, som skal utgydes for dere og for de mange til syndenes forlatelse. Gjør dette til minne om meg. (St. Paul skole, 2017).

Videre alluderes det til krigeren og poeten Antar som levde i Saudi-Arabia fra 525 til 608 (Murray, 2017). Antar er hovedperson i flere beduinlegender som ble samlet i *Sirat Antar* rundt år 1300. Dette er et høyt skattet verk innen arabisk folkediktning (Guth, 2009). Historien om Antar gjengis på følgende måte i Ben Jellouns roman:

Det minner om en annen historie som utspilte seg ved slutten av forrige århundre sør i landet. La meg få fortelle den raskt: det er historien om den krigerhøvdingen, den grufulle skapningen, som lot seg kalle Antar. Han var en skånselløs høvding, et uhyre, en skrekk med et ry som nådde ut over klanen og grensene. Han kommanderte mennene sine uten å skrike, uten å hisse seg opp. Med den tynne stemmen, som stod i så sterk kontrast til det han sa, gav han sine ordrer, og alltid ble han adlydt. Han hadde sin egen hær og tok kampen opp mot okkupasjonsmakten, uten noensinne å trekke de sentrale myndigheter i tvil. Han var fryktet og aktet, tålte ingen svakhet eller svik fra sine menns side, jaktet på dem som korrumperte og straffet de korruperte, utøvet en personlig makt og rett, som aldri var vilkårlig, førte sine idéer og sine strenge levereregler ut i den ytterste konsekvens, kort sagt, han var en forbilledlig mann, med et legendarisk mot, denne mannen, denne hemmelighetsfulle Antar som sov med geværet, det viste seg, den dagen han døde, at all denne redsel og all denne kraft hadde hatt sin bolig i en kvinnekropp (Ben Jelloun, 1987, s. 59).

Det henvises dessuten til en liknende historie like etter; om «den tilslørte lederen» som blant sine menn nøt stor respekt, men som ble avslørt som kvinne da de kledde av ham for å vaske ham og svøpe ham i likkleddet. Denne kvinnen hadde for øvrig en elsker – en ung mann som bodde i en hule, og som fordrev tiden med å røyke marihuana. Han fikk aldri vite at personen han tilbrakte nettene med i virkeligheten var en kvinne (Ben Jelloun, 1987, s. 60).

I forhold til gjengivelsen av historien om Antar, opererer Ben Jelloun i tråd med Borges' prinsipper om at en oversetter kan forfalske historien han arbeider med: Antar (525-608) var en preislamsk kriger og poet som ble født i Saudi-Arabia (Murray, 2017), altså ikke

«sør i landet», som det opplyses i romanen – Borges' føringer for oversettingsarbeidet kommer jeg nærmere tilbake til senere i underkapitlet. Under regjeringstiden til Harun al-Rashid ble det forfattet fortellinger med utgangspunkt i Antars eventyrlige liv, noe som etter hvert gav Antar legendestatus. Det stemmer heller ikke at Antar var kvinne, dette er en omskriving foretatt for å tilpasse historien til handlingen i *Sin fars sønn*.

Det finnes flere kvinner som opp gjennom historien har ikledt seg mannsklær for å kunne delta i krigshandlinger. Kinesiske Hua Mulan er en av disse; på 400-tallet iførte hun seg rustning for å slåss mot Kinas fiender fordi faren hennes begynte å trekke på årene (Wikipedia, 2015). En annen kjent kvinne som kjempet side om side med mannlige soldater er franske Jeanne d'Arc (Wikipedia, 2017a). For å kunne få delta i kampene mot England på begynnelsen av 1400-tallet, klippet hun håret og kledde seg som en mann. Ben Jelloun valgte likevel å omskrive saudi-arabiske Antars historie slik at den passet inn i romansettingen. Atallah understreker at Ben Jelloun velger å referere til personer som tilhører den orientalske kulturelle sfæren i romanen (Atallah, 2007, s. 21-22).¹⁰ Og igjen er det nok slik at Ben Jelloun i tillegg henter inspirasjon fra Borges' omskrivningsoppfordring. Den samme tilpasningsteknikken blir nyttet i forhold til et dikt som tilskrives Firdausi, og som kommenteres senere i avsnittet. I kapittel 9 – «Bygge et ansikt som man reiser et hus», fremkommer et sitat fra Ahmed-Zahras dagbok der hun skriver følgende:

Hadde det ikke vært denne kroppen som skulle bringes på fote, dette slitte stoffet som skulle bøtes, denne stemmen som allerede var dyp og skurrende, dette utslukkede brystet og dette sårede blikket, hadde det ikke vært disse innsnevrede sjelene, denne hellige boken, dette ordet som ble sagt i hulen og denne edderkoppen som demmer opp og beskytter, [...] (Ben Jelloun, 1987, s. 68).

Her alluderes det til Koranens sura 18 «Hulen», aya 40:

Om dere ikke yter ham (Profeten), hjelp, så har Gud tidligere gitt ham hjelp, da de vantro fordrev ham, en av to, og han sa til sin følgesvenn, da de var i grotten, 'Vær ikke bedrøvet! Gud er med oss'. Da senket Gud guddommelig nærvær og ro over ham, og styrket ham med hærskarer dere ikke så, og gjorde de vintros ord underlegent, mens Guds ord ble ovenpå. Gud er mektig, vis (Berg, 1989, s. 184).

Ayaen omtaler profeten Muhammed og han følgesvenn Abu Bakrs flukt fra Mekka. For å unnsnippe de mekkanske forfølgerne måtte de skjule seg i en hule i tre dager. Fiendene ble

¹⁰Atallah uttrykker seg på følgende måte i artikkelen sin: Elles nous montrent quant à elles, que l'émergence, chez Ben Jelloun, prend sa source dans les textes de la tradition culturelle orientale qui fait constamment recours au lexique de l'Identité» (Atallah, 2007, s. 21-22).

stående rådville utenfor grotten de to rømlingene befant seg i, fordi en edderkopp hadde spunnet et tett nett foran inngangen for å beskytte dem (Wikipedia, 2017b). Dette er et eksempel på hvordan en henvisning til en historisk begivenhet brukes for å understreke håpløsheten Ahmed-Zahra føler over å være stengt inne i sin 'hule' – mannsrollen. Eggen påpeker vedrørende slike allusjoner at en Koran-kyndig leser vil ledes mot Koranen – ikke bare på grunn av ordene «hule» og «edderkopp», men fordi tekstens stil og klang minner om den hellige bokens uttrykksmåte (Eggen, 2007, s. 325).

I det syttende kapitlet, «Den blinde trubaduren», introduseres en ny forteller i romanen. Han beskrives som høy og slank, er kledd i mørke klær, og kan ikke se. Mannen virker malplassert i settingen fordi han ikke har noen naturlig plass der; han dukker opp fra det store intet, og har ikke overvært opplesningen av dagboken fra begynnelsen. Marie Fayad sier dette om hans noe tilfeldige tilstedeværelse i romanen: «His sudden appearance in the novel is surprising since he does not seem to have a logical reason for being there» (Fayad, 1993, s. 291). Mannen deler følgende om seg selv med tilhørerne: «Dere skal bare vite at jeg hele mitt liv har forfalsket eller forvansket andres historier ... [...] og «Jeg kommer lagt bortefra, fra et annet århundre, ført inn i en historie fra en annen, [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 129-130). Deretter nevner han at han møter en ukjent kvinne i et bibliotek i Buenos Aires som han mener minner han om en av figurene i et av eventyrene i *Tusen og en natt*, og som i likhet med han leser Cervantes' *Don Quijote* og dramatikkk av William Shakespeare. Slik fortsetter han å avdekke ulike puslebiter vedrørende egen identitet; at han har en forkjærlighet for labyrinter, at han har lest en roman av Al-Mu'tasim, at han kjenner til personer som Stephen Albert, tidligere misjonær i Tientsin, og forfatteren av *Den ufullførte beretning*, Fernando Torres. Kapittel 18, «Den andalusiske natten», fortsetter i samme gate som det syttende, med en fortløpende monolog fra den blinde mannen. Han forteller først inngående om en drøm han hadde i Alhambra, for deretter å nevne diwânen av Almoqtadir, El Maghrebi, som for øvrig ble omtalt under avsnittet «Sitat uten henvisning».

I det nittende kapitlet, «Sandens port», tier han, og trekker seg tilbake til kretsen av tilhørere som nå omkranser en ny forteller – det er den gamle mannen med den blå turbanen som startet historien om Ahmed som nå er tilbake etter et lengre fravær. Han sier følgende om den blinde mannen som nå har sovnet: «Vi vil alle bli litt fattigere når denne mannen dør. En uendelighet av ting – historier, drømmer og land – vil dø med ham» (Ben Jelloun, 1987, s. 152). Studerer og summerer man alle opplysninger, sitater og henvisninger som har fremkommet i kapitlene der den blinde mannen opptrer, er det ingen tvil om at det er den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges som er til stede i en fiksjonalisert versjon i

romanen. Både hans liv og hans diktning benyttes som intertekstuelle ressurser i romanteksten. Borges var høy, mørk og reiseglad, og han ble på grunn av en arvelig øyensykdom, helt blind i femtiårsalderen, og fordi han er født i 1899, så er det korrekt at han er fra et annet århundre. Han var fra 1955 og frem til 1973 direktør ved det argentinske nasjonalbiblioteket, men både før og under dette engasjementet, var han parallelt med forfattergjerningen opptatt med oversettelse av andre forfatters tekster. Og i samsvar med tilståelsene til den blinde fortelleren i *Sin fars sønn* – at han har forfalsket arbeidene til andre skribenter, så mente Borges at en oversetter burde forbedre og til og med være utro mot originalversjonen han tar utgangspunkt i. Borges døde av kreft i juni i 1986, bare noen få måneder før *L'Enfant de sable* utkom. Dette gir mening til kommentarene fortelleren med den blå turbanen uttaler, og som er sitert over: «En uendelighet av ting – historier, drømmer og land – vil dø med ham».

Går man tilbake og studerer det syttende kapitlet med utgangspunkt i Borges' liv og levnet, opplever man hvor sterk hans tilstedeværelse er i romanteksten. Allerede i den blinde mannens første replikk, siteres det fra en av Borges' fiksjoner: «Hemmeligheten er hellig, men det kan med like stor rett sies at den er latterlig.» (Ben Jelloun, 1987, s. 129). Dette er et direkte sitat fra Borges' historie «Føniks-sekten» i samlingen *Labyrinter* fra 1956 (Borges, 2016a, s. 116). I «Føniks-sekten» spinner handlingen rundt en hemmelighet som ikke blir direkte avslørt for leseren, men som det bare antydes innholdet av. Den har det tilsvarende mystiske og dult seg som også preger historien om Ahmed-Zahra. Den blinde fortellerens historie kan således sies å være en mise-en-abyme i *Sin fars sønn* – en miniatyrkopi av en tekst innlagt i romanen som reflekterer ulike aspekter ved den. Dette understøttes ytterligere ved at historien om Ahmed-Zahra i avslutningskapitlet beskrives som en hemmelighet – en hemmelighet som i likhet med den i «Føniks-sekten» av de fleste blir foraktet, og ikke minst ansett som noe avskyelig og smertelig i tråd med skildringene i Borges' fiksjon:

Jeg vet godt at Hemmeligheten til å begynne med virket på dem som noe vrøvl, noe pinlig, vulgært og (hva som kan synes enda merkeligere) som noe ubegripelig. De kunne ikke forsone seg med at deres fedre hadde nedverdiget seg til slike handlinger» (Borges, 2016a, s. 116-117).

Ahmed-Zahras niese bruker nettopp begrepet «hemmelig» for å betegne tantens historie: «Med ett sa hun: «Jeg har hørt på alle, men bare du kunne fortelle historien om min onkel som i virkeligheten var min tante! Jeg ønsker å bli befridd for denne gåtens tunge byrde. Det er en hemmelighet som har tynget familien så lenge [...]», og hun avslutter med følgende

oppfordring: «Vis deg hemmeligheten og dens sår verdig! Fortell historien videre ved at du fører den gjennom sjelens syv hager» (Ben Jelloun, 1987, s. 158).

Som nevnt betror den blinde mannen tilhørerne at han på et bibliotek i Buenos Aires – han sier faktisk: «Vi befinner oss altså i Marrakech, i hjertet av Buenos Aires [...]» (Ben Jelloun, 1987, s. 131), et utsagn som er i tråd med gåtefullheten som omkranser den blinde, og som virker forvirrende på mottakerne – møtte en kvinne hvis stemme minnet han om tjenestepiken Tawaddud som målbandt vismennene i en av fortellingene i *Tusen og en natt*. Denne kvinnen har en livshistorie som minner om både Ahmed-Zahras og Fatoumas. Hun overleverer den blinde mannen fire ledetråder i bestrebelsene på å finne sannheten om livet sitt. Den første ledetråden er en metafor; en ring med syv nøkler som skal nyttes til å åpne byens syv porter – portene som hver og en skjuler stadier i Ahmed-Zahras liv og som nevnt utgjør hvert sitt kapittel i romanen. Den blinde beretteren bemerker i forbindelse med den metaforiske ledetråden følgende: «Det var mens jeg leste Al-mutassims roman, [...] at jeg forstod meningen med denne første gaven» (Ben Jelloun, 1987, s. 144). En fantasy-novelle Borges skrev i 1935 har tittelen «Tilnærming til al-Mu'tasim» (Borges, 2010, s. 79). Det er en detektivhistorie som inkluderer en muslimsk jusstudent i Bombay, som etter å ha vært involvert i et mord på en hindu, må flykte fra byen. På flukten møter han mennesker som av ulike årsaker anses å være utstøtte, men som til tross for at de er nødlidende, er lykkelige. Studenten starter så jakten på den perfekte mannen. Han kaller ham Al Mu'tasim – navnet betyr 'den som yter hjelp' eller 'den som holder fast ved Gud'. I en fotnote på slutten av historien avsløres det at det er studenten selv som er Al-Mu'tasim. Denne opplysningen knyttes i fotnoten til et dikt av den persiske poeten Fârid ud-Din Attar (1145-1221). Diktet det refereres til er «Fuglekonferansen» fra 1177, der fuglene i jakten på en fuglekonge, tilslutt erkjenner at de selv er fuglekonger. Tekstene til Borges og ud-Din Attar tematiserer det å være på jakt etter noe som man egentlig har vært i besittelse av selv hele tiden, og som for Ahmed-Zahras vedkommende betyr at hun selv sitter på løsningen vedrørende sitt eget liv. I den reelle verden var Al-Mu'tasim tredje sønn av Harun al-Rashid. Al-Rashid var kalif i Bagdad på slutten av 700- og begynnelsen av 800-tallet, og er blitt berømt fordi han er en av gjennomgangspersonene i *Tusen og en natt*. Al-Mu'tasim ble i sin regjeringstid blant annet kjent for å vise edelmod. Han sendte en gang en hær av sted for å befri en muslimsk kvinne som var blitt bortført av bysantinerne. Etter denne hendelsen, som han høstet stor ære og respekt for, ble det tradisjon for kvinner som trengte hjelp å rope «yâ Mu'tasim», på norsk: «Å, Mu'tasim!» (Wikipedia, 2016a). Igjen ser man at personene Ben Jelloun velger å inkludere i *Sin fars sønn*, har en historie som på ulike nivåer tangerer Ahmed-Zahras.

Videre slår den blinde fortelleren fast at en stakkarslig forteller fra den sørligste delen av landet kan ha forsøkt å slippe inn gjennom portene som leder til forståelsen av Ahmed-Zahras liv, men at han måtte gi opp: «Skjebnen eller vrangviljen hindret at den stakkars mannen fikk fullført sin oppgave» (Ben Jelloun, 1987, s. 144). Denne personen fra sør som den blinde refererer til kan være en allusjon til Borges' novelle «Landet i syd» som er inkludert i samlingen *Labyrinter*. Her opptrer en gammel, mørk og tørr gaucho, en pampas-cowboy, en gestalt som befinner seg «utenfor tiden, i evigheten» – han var «selve inkarnasjonen av landet i syd» (Borges, 2016, s. 129-130). I novellen kommer gauchoen hovedpersonen Dahlmann til unnsetning ved at han slenger til ham en kniv, noe som medfører at Dahlmann blir i stand til å delta i en knivduell. Paradoksalt nok vet begge at tilgangen på kniven vil bety slutten for den avmagrede Dahlmann; idet han griper kniven vil nemlig det at de tre utfordrerne angriper og dreper ham, kunne rettferdiggjøres. I begge tekstene mislykkes mannen fra sør i sine bestrebelser på å hjelpe hovedpersonene; fortelleren makter ikke å frigjøre Ahmed-Zahras sjel: «Da jeg kom tilbake, var historien allerede fullført. Døden hadde i nattens løp slått til mot hovedpersonene» (Ben Jelloun, 1987, s. 154), og gauchoen bidrar, ved å kaste frem kniven, til at Dahlmann dør.

Videre kan det postuleres at de ulike portene i Ben Jellouns roman har klare paralleller til labyrintene som beskrives i Borges' samling ved samme navn; *Labyrinter*. En av novellene i samlingen, «Haven med ganger som forgrener seg», skildrer en have med et utall ulike ganger som brer seg utover. Det viser seg at hagegangene er symboler på en romans ulike fortellingsforløp, og at en historie har uendelige muligheter alt etter hvem som forteller den. Det refereres dessuten til en episode i *Tusen og en natt* i novellen. Det er en hendelse konstruert av Borges for å understreke poenget med det uendelige antallet fortellingsforløp som er mulige utfall på en historie:

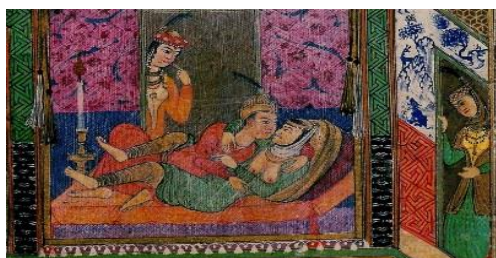
Jeg husket også den natten som forkommer i *Tusen og en natt* hvor dronning Scheherezade (på grunn av en magisk åndsfraværenhet hos skriveren) begynner ordrett å gjengi historien om *Tusen og en natt* og risikerer på ny å komme frem til den natten da hun forteller den, og så videre i det uendelige (Borges, 2016a, s. 69).

I tillegg til å referere til *Tusen og en natt*, nevnes både Koranen og *Don Quijote* i flere av historiene til Borges; én av novellene i *Labyrinter* har sågar tittelen «Pierre Menard, forfatter av *Don Quijote*».

Den andre ledetråden kvinnen gir ham, er en liten klokke uten visere fra 1851. Viserløse klokker er en velkjent tatovering som brukes av fanger som soner en lengre straff. For mennesker som befinner seg i en slik situasjon er tiden uten betydning – man lever i nuet

og har ikke behov for noen tidsangivelser. I stedet for å være innesperret i en fengselscelle, er Ahmed-Zahra fanget i sin egen kropp. Hun er forvist dit av sin egen far uten mulighet til å søke permisjon eller friere soningsforhold. Hun kjemper hver dag for å befri seg fra stengslene som holder hennes egentlige jeg innesperret. I Borges' novelle «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», også den fra samlingen *Labyrinter*, skildres en filosofisk skole i Tlön som forneker selve tiden. Nuet anses av lærestedet som grenseløst, og fremtiden har ingen «annen realitet enn nuets forhåpning, og fortiden ikke annen realitet enn som erindring om nuet» (Borges, 2016a, s. 15). Igjen blir altså en av Borges' tekster alludert i Ben Jellouns roman, og tiden blir for tredje gang understreket gjennom bruk av andre forfatters tekster; først Nietzsches, så Baudelaires og nå Borges'.

Den tredje ledetråden som mottas er et bønneteppe med et erotisk motiv fra 1500-tallet – motivet er for øvrig så vovet at det er uegnet å be på for en muslim. Det er «Khosrou og Shirins bryllupsnatt», slik det er gjengitt på et persisk miniatyrmaleri, som er vevd inn i bønneteppeet.¹¹ *Khosrou og Shirin* er et kjærlighetsepos med tragisk utgang forfattet av den persiske dikteren Nizami Ganjavi (1141-1201). I likhet med prosessen Ahmed må gjennomgå for å bli Zahra, må Khosrou passere ulike stadier for å få Shirin. Han må først erkjenne erotikk – dette oppnås i ekteskapet med den første hustruen, Maria, og estetikk – noe han opplever med den andre hustruen, Shakkar. Deretter er han klar for det siste stadiet; den sanne og rene kjærligheten med Shirin (Wikipedia, 2016b). I tillegg er Khosrou en av personene som omtales i *Tusen og en natt*, og slik sett er også den tredje ledetråden den blide mannen mottar via eventyrsamlingen linket til Borges. Går man Borges' tekster nærmere etter i sømmene, oppdager man nemlig at *Tusen og en natt* nevnes i et utall av beretningene hans. I fiksjonen, «Haven med ganger som forgrener seg», knyttes samlingen som nevnt blant annet til begrepet uendelighet (Borges, 2016a, s. 69), mens den i andre fiksjoner kun nevnes rent



¹¹Khosrou og Shirins bryllupsnatt. Kilde: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Khosrow_and_Shirin#/media/File:Xosrov_b%C9%99ylik_tax%C4%B1nda.jpg

tilfeldig – som i «Landet i syd», der hovedpersonen har anskaffet seg en forkortet utgave av eventyrverket for å ha det som tidtrøyte, og der det ikke henvises til det på noen nærmere måte (Borges, 2016a, s. 125). Det er òg slik at mysteriet rundt Ahmed-Zahras liv, og veien frem til den endelige forståelsen av det, kan sammenliknes med en detektivhistorie – således har historien rent sjangermessige likheter med novellen «Tilnærming til Al-Mu'tasim» som det alluderes til i forbindelse med den første ledetråden. Det er likeledes en kjent sak at Borges hadde en forkjærlighet for detektivhistorier, og selv produserte mange tekster innenfor denne sjangeren (Sjelmo, 2017).

Den fjerde og siste ledetråden som den blinde mannen overrekkes, er et dikt som kvinnen tillegger den persiske nasjonalskalden Hakim Abu al-Qasim Firdausi Tusi (ca. 935-ca. 1020). Firdausi er mest kjent for å ha skrevet dikteposet Shahnameh («Kongeboken»), som er verdens lengste episke dikt skrevet av én og samme forfatter. Diktet er skrevet på dobbeltvers, noe som betyr at to og to vers har enderim:

Den tale øged kun Kongens Vrede,
til Hjemfærd rask han gjorde sig rede.
Han gav sine ordrer, han sadle lod
en skarpøjet Ganger, rap paa fod,
for ufortøvet afsted at fare
med kamplystne Divers talløse skare.
(Christensen, 1931, s. 90).

Jeg har lest et nærmere 400 sider langt utdrag av Firdausis verk, og diktstrofen som gjengis i *Sin fars sønn* kan i forhold til innholdet i de seks første verselinjene knyttes til Firdausi. De tre siste linjene derimot, er tydelig tilpasset Ahmed-Zahras liv. Diktet som helhet matcher altså fremstillingen av hvordan hun lever – en kropp som er gjemt i en annen kropp. Man legger dessuten merke til at strofen ikke har dobbeltvers:

I den lukkede kroppen er det en ungpике
med en skikkelse som er mer strålende enn solen.
Fra fotsåle til isse er hun som elfenben,
kinnene som himmelen og midjen som et piletre.
På hennes sølvskuldre to mørke fletter
med ender lik ringene på et kjede.
I denne lukkede kroppen er det et slukket ansikt,
et sår, en skygge, et opprør,
en kropp som er gjemt i en annen kropp ...
(Ben Jelloun, 1987, s. 144).

Det påpekes i *Sin fars sønn* at diktet faktisk er «forfalsket»: «Som dere selv vil ha merket, er dette diktet forfalsket» (Ben Jelloun, 1987, s. 144). Dette er i tråd med Borges' anvisninger

når det gjelder en oversetters arbeid. Dessuten føyer forandringen i teksten seg inn i rekken av de andre tekstforfalskningene som er gjennomført – for eksempel historien om Antar – slik at den nykomponerte teksten passer inn i romanhandlingen.

De syv imaginære portene man ledes gjennom i jakten på den hele og fulle sannhet om Ahmed-Zahras merkelige liv, gir for en leser med norsk litteraturerfaring assosiasjoner til Tarjei Vesaas' roman *Is-slottet* fra 1963. De syv rommene i den frosne fossen symboliserer tilstander i Unns sinn både i øyeblikket, og slik de opplevdes av henne under oppveksten. I sin vandring fra isrom til isrom gjenopplever hun de vanskelige periodene hun har vært gjennom, men hun forsoner seg med sin skjebne og finner fred i det siste rommet der lyset bryter gjennom isflaten:

Etterkvart vart romet fylt av plim-plam frå dropane. Kvar drope vart som litt av ein song. [...] Det minte om eitkvart som ho for lenge sidan hadde gløymt bort, men ved det vart det kjent og roande. Lyset auka. Auget stod mot henne og gav på med meir lys. Men Unn såg fritt mot det, let det vide seg så mykje det ville, let det granske seg så nærgåande det skulle vera, ho var ikkje redd det. [...] Ho tenkte ikkje ein einaste gong at dette var noko rart, det var som det skulle. Ho ville sova, var sein og slapp og ferdig til det (Vesaas, 1997, s. 51-52).

I kapittel 11, *Mannen med kvinnebryster*, er det beskrevet flere situasjoner der Ahmed-Zahra speiler seg: «Jeg vasket meg, så stilte jeg meg foran speilet og så på kroppen min» og «Disse kjærtegnene foran speilet ble en vane, en slags pakt mellom kroppen min og dens avbilde, et bilde som var nedsunket i en fjern tid og som lot seg vekke til liv om jeg lot fingrene stryke nesten umerkelig over huden (Ben Jelloun, 1987, s. 84-85). Dette med å speile seg, gir flere assosiasjoner til norsk litteratur: *Is-slottet* er allerede nevnt i forbindelse med de syv portene, men også speilscenen tidlig i romanen, der Siss og Unn spiller seg på rommet til Unn, minner om Ahmed-Zahras beteende. De to jentene sitter ved siden av hverandre i sengen og titter inn i Unns speil: «Dei heldt spegelen i kvar sin kant, heldt han opp for seg, sat heilt stille side ved side, omtrent kinn ved kinn» (Vesaas, 1997, s. 19). Speilscenen glir så over i en enda mer avslørende aktivitet; jentene kler seg nakne for hverandre og sammenlikner de bare kroppene sine: «Hovudstups syntest Siss òg det skulle vera moro, og byrja i ein fart å få kleda av. [...] Unn hadde eit forsprang og vart den første. Stod skinande på golvet. Straks etter stod Siss like skinande. Dei såg mot einannen. Ei ørlita, rar stund» (Vesaas, 1997, s. 21).

En annen figur som speiler seg i et Vesaas-verk, er Mattis i romanen *Fuglane* fra 1957. Mattis sniker seg inn på søsteren Heges rom for å se seg i speilet, og derigjennom vurdere om han ser bra ut selv om han begynner å dra på årene:

Han steig inn i kammerset hennar. Det lukta reint der, anna var der mest ikkje. Og så den spegelen han hadde bruk for no. [...] No står eg og speglar meg som ei gjente, tenkte han og kjende velvære [...] Han bøygde på hovudet, og auga vrengde på seg under under nedfallande lugg, for å sjå etter dei grå håra. Ikkje eit einaste. [...] Det skal eg sanneleg fortelje med Hege så det søkk i henne, tenkte han (Vesaas, 1996, s. 15).

Også i Sigrid Undsets romantrilogi *Kristin Lavransdatter* (1920-1922), har speilingen en sentral funksjon. Allerede i begynnelsen av det første verket, *Kransen*, skildres det hvordan Kristin speiler seg i en bekk ute i skogen før hun møter dvergmøen:

Hun hellet sig over vannet og så sitt eget mørke billede stige op fra bunnen og bli klarere, eftersom det kom henne i møte – da så hun i bekkens speil at der stod et menneske mellem bjerkene på hin siden og lutet sig mot henne (Undset, 1995, s. 22).

Deretter er det en ny speilseanse i forbindelse med Kristin og Erlends bryllupsfest mot slutten av *Kransen* som minner henne om møtet med dvergmøen:

Speil dig nu, Kristin,» sa Åshild, og Kristin bøide sig over karet. Hun skimtet sitt eget ansikt stige hvitt op fra vannet, det kom så nær at hun så gullkronen over det. Rundt om rørte sig så mange lyse og mørke skygger i speilet – der var noget hun var like ved å minnes - så var det som hun skulde dåne bort – hun tok for sig om karets rand (Undset, 1995, s. 231).

I sekvensene med Siss og Unn som speiler seg, og der Mattis vurderer seg selv i Heges speil, er det den identitetsbekreftende funksjonen som er i fokus. Dette er også Ahmed-Zahras forsett når hun betrakter kroppen sin i speilet. I eksemplet med Kristin Lavransdatter, er det først og fremst det å gjenskape tidligere minner som er speilingens formål. Den samme intensjonen er til stede i forhold til Ahmed-Zahras nevnte speilscene; minnene om den gamle kroppen vekkes til live når hun besiktiger den i speilet.

Leken som allusjonene inviterer til er avhengig av at leseren assosierer noe med dem eller i det minste får en déjà-følelse når de dukker opp i teksten. Dersom leseren ikke innehar nødvendig tekstkompetanse, blir teksten utilgjengelig og umulig å erobre. Et innlegg på en bokbloggside på nettet der oppfølgerboken til *Sin fars sønn*, romanen *Den hellige natten* fra 1988 kommenteres, illustrerer denne tekstmaktesløsheten:

Denne var det bare så vidt jeg leste, de første femti sidene var det et slit å komme gjennom. Etter det klarte jeg nesten ikke legge den fra meg, men i dette tilfellet var det ikke positivt. Jeg leste nemlig videre med den typen skrekkslagen fascinasjon som gjør at man ikke klarer å la være å stirre på en trafikkulykke.

Ekkel og relativt uforståelig oppsummerer vel mine følelser om *Den hellige natten*. Verden er visst ikke helt enig – Jelloun vant Goncourt-prisen for denne boka i 1987. Jeg føler ikke at jeg har lært noe mer om arabisk/marokkansk kultur, ei heller føler jeg at jeg har fått noe nytt innblikk i menneskesjelen. Det er mulig jeg ikke er sofistikert nok, men jeg klarer slett ikke å se noe poeng i det hele. Kanskje skal det ikke være noe poeng? Prøv gjerne å overbevise meg om at denne boka var verdt de minuttene av livet mitt jeg brukte på den, jeg liker slett ikke å føle at bøker er bortkastet... (Lattermilds bokblogg, 2005).

Leseren må forsøke å spille med på tekstens premisser, og prøve å finne gjenkjennbare elementer som kan bidra til at teksten åpner seg opp slik at leken kan begynne.

Assosiasjonene som beskrivelsene av de syv portene og Ahmed-Zahras speiling gav til henholdsvis *Is-slottet*, *Fuglane* og *Kransen*, utvidet og forbedret min opplevelse av *Sin fars sønn* selv om verkene ikke nødvendigvis tilhører Ben Jellouns tekstunivers.

Det alluderes til en rekke tekster i romanen *Sin fars sønn*. Koranen er selvfølgelig en tekst som det hentydes til i betydelig grad i romanen, det samme er livet og forfatterskapet til den argentinske forfatteren Jorge Luis Borges. Hans tilstedeværelse er så gjennomgripende at det kan se ut til at deler av boken nærmest er dedikert til ham.

3.4 HYPERTEKSTUALITET

Hypertekstualitet er den fjerde kategorien i Genettes inndeling, og ifølge opphavsmannen inkluderer betegnelsen alle forhold som forener en tekst B, hypertekst, med en tidligere skrevet tekst A, hypotekst. Tekst B behøver ikke å nevne tekst A eksplisitt, men relasjonen mellom dem er av en slik art at hyperteksten ikke kunne blitt til uten hypoteksten.

Hypoteksten er således en nødvendig forutsetning for den senere produserte hyperteksten.

Dette implisitte forholdet mellom to tekster betegnes av Genette som transformasjon.

Transformasjon kan som tidligere nevnt deles inn i to typer: direkte transformasjon, der hyperteksten bruker handlingen fra hypoteksten, men plasserer handlingen i en ny setting, og imitering – en mer kompleks og indirekte form for transformasjon, der hypotekstens stil benyttes som utgangspunkt for å skape ny handling. Jeg starter med å redegjøre for direkte transformasjon i *Sin fars sønn*, deretter viser jeg eksempler på imitering.

3.4.1 DIREKTE TRANSFORMASJON

En tekst som kan anses som en sannsynlig hypotekst for *Sin fars sønn*, er det franske middelalderverket *Roman de Silence* av Heldris av Cornwall fra første halvdel av 1200-tallet. Teksten som er skrevet på verseform og består av cirka 250 sider, handler om hvorledes jarlen av Cornwall, Cador, og hans kone Eufemie, oppdrar datteren som en gutt, og gir henne navnet

Silence for å omgå Kong Evans lov som forbyr kvinner å arve. Når Silence fyller tolv år, slåss Naturen og Oppdragelsen om hvem som skal dominere hennes personlighet, og hun velger da å følge Oppdragelsen og fortsette å leve som en gutt. Maskuliniteten er såpass dominerende at Silences ferdigheter som trubadur og ridder overgår de mannlige karakterenes kyndighet. Fortellingen ender med at kong Evan tar mannsklærne fra Silence, endrer navnet hennes til Silentia og gifter seg med henne (Hess, 2004).

Det er tydelige paralleller mellom hypotekstens handling slik den presenteres i middelalderverket og hyperteksten *Sin fars sønn*; jenta som oppdras som en sønn for å sikre at arven av adelstittelen og privilegiene som medfølger den beholdes i familien plasseres i en ny setting i *Sin fars sønn*; det åttende jentebarnet oppdras som en gutt for å gardere seg mot at farsarven forsvinner ut av kjernefamiliens domene. Dette er en form for hypertekstualitet som er implisitt, og som betegnes som direkte transformasjon. Både Silence og Ahmed-Zahra tvinges av fedrene sine til å kle seg og oppføre seg som gutter, og i begge tilfellene er crossdressingene først og fremst motivert av økonomiske interesser.

3.4.2 IMITERING

Den andre typen transformasjon, imitering, der basisteksten eller nærmere bestemt hypotekstens stil beholdes, men der det skapes ny handling i hyperteksten, er en intertekstualitetsform som benyttes i romanen *Sin fars sønn*. Hypoteksten, hvis stil gjentas, er *Tusen og en natt*, og det er eventyrsamlingens bruk av rammefortelling som imiteres i *Sin fars sønn*. Har man Genettes hypertekstualitetsredegjørelse som utgangspunkt, ser det i første omgang ut til at det er utenfor hans intensjon å betegne forholdet mellom *Sin fars sønn* og *Tusen og en natt* som imitering – dette fordi eventyrsamlingen blir referert til eksplisitt flere ganger i romateksten, mens Genette i sin definisjon understreker det implisitte forholdet mellom tekstene. Det er imidlertid slik at Genette innrømmer at en av hans hovedkilder i hypertekstualitetssudiene er Jorge Luis Borges' tekst «Pierre Menard, forfatter av Don Quijote». I denne fiksjonen skriver forfatteren Menard en ny versjon av *Don Quijote*, og Graham Allen siterer Genette og legger til: «[...], which was rigourously and literally identical with Cervantes's text but which two intervening centuries of history had invested with new complexity and depth and with an entirely different meaning» (Allen, 2002, s. 111). Her nevnes altså hypoteksten *Don Quijote* eksplisitt i hyperteksten til Borges. I følge Allen skiller Genette mellom det å undersøke transformasjon – det være seg eksplisitt eller implisitt – i tekster der hypoteksten fremdeles er et litterært felleseie, og det å studere hypertekstualitetsvarianten i tekster hvis hypotekst ikke lenger er tilgjengelig for oss i vår tid:

As stated at the end of his study, Genette seeks merely to explore the ways in which texts are read in relation to other texts. He contrasts such an open approach to what we might style a closed structuralism, [...]. Thinking of the text by Borges, we might object that it is one thing to examine the hypertextual relations and functions of a text which explicitly foregrounds its reliance on and transformation of a hypotext; it is quite another to deal with a text which hides its hypotext or depends upon a hypotext no longer available to or known by modern readers (Allen, 2002, s. 111).

Slik jeg ser det er det derfor mulig å bruke begrepene transformasjon og imitering om eksplisitt hypertekstualitet – jeg kommer for øvrig tilbake til Borges' nevnte fiksjon avslutningsvis i dette underkapitlet. Jeg holder dermed fast ved imiteringsbenvnelsen for å beskrive relasjonen mellom *Sin fars sønn* og *Tusen og en natt*. I tillegg regnes *Tusen og en natt* blant den arabiske litteraturens mest essensielle hypotekster – dette redegjøres det inngående for i de neste avsnittene.

De cirka 270 fortellingene, noen av dem bortimot 1300 år gamle, som utgjør *Tusen og en natt* – *Alf Layla wa Layla* – om den unge kvinnen Sjeherasad, som for hvert eventyr hun forteller i den persiske Kong Sjeheriars sovekammer, forlenger livet sitt enda en dag (Kjærstad, 1988, s. 10) – er en del av det tekstreservoaret som utgjør en muslims danneleseslitteratur eller medbrakte tekstbagasje – eventyramlingen har en enetående status i de muslimske landene. Man har kjennskap til at det allerede rundt år 750 fantes en persisk bok med tittelen *Hezar Afsaneh* – på norsk; *Tusen fortellinger*. Det er videre slik at disse fortellingene ble oversatt til arabisk omkring år 800, og at de har hatt vid utbredelse i Orienten siden den tid (Jansen, 2009). I komposisjonen i *Tusen og en natt* benyttes det en rammefortelling; flere fortellinger er plassert innen rammen av en annen fortelling. Typisk for rammefortellingen er at rammeverket påbegynnes innledningsvis ved at det gjøres greie for en situasjon der noen mennesker nærmest ved en tilfeldighet er samlet en kort tidsperiode, og der samtalen etter hvert medvirker til at en av de tilstedeværende begynner å fortelle en historie. Senere kan flere av de fremmøtte utfordres til å bidra med sine synspunkter og fortellinger. Rammefortellingen fungerer dermed som et kommunikasjonsstøttepunkt i en setting der hverken forteller eller publikum tradisjonelt sett var fortrolige med skriftlig kommunikasjon. Fokus er rettet inn mot det å fortelle, og å få tiden til å gå (Aaslestad, 2003, s. 123). I tidligere tider ble det å lytte til historier ansett som tidtrøyte med stor underholdningsverdi. Rammefortellingen medvirker dessuten til at leseren oppnår en følelse av å være en del av tilhørerselleskapet. I *Tusen og en natt* er den opprinnelige muntlige formen som preger folkediktningen tydelig til stede i fortellingene:

Its style is direct, its language and dialogue is natural and simple, and it is free from padding. It is also full of elements of surprise and mystery which are intended to capture the readers and listeners' attention and interest (Bakalla, 1984, s. 238).

Forfatteren Jan Kjærstad understreker rammefortellingens rolle i *Tusen og en natt* på følgende måte: «Den store genistreken i *Tusen og en natt* er selve rammen, historien om Sjeherasad som forteller historier for å redde sitt eget og andres liv» (Kjærstad, 1988, s. 10). Rammen rundt eventyrene i *Tusen og en natt* er en prosedyre som gjentas alle nettene gjennom:

Når Sjeherasad ser morgenen nærme seg, avbryter hun den historien hun er midt inne i, ofte på det mest spennende stedet, ofte midt i en setning. Av og til sier hun noe om at hun har noen enda mer forunderlig på lager til neste natt, om kongen lar henne få leve. Egentlig skulle kongen nå la henne føre bort og drepe, slik han har gjort i tre år med alle pikene før henne, men siden Sjeherasads fortelling har vært så underholdende, synes han at han må vente med å drepe henne til han har hørt slutten på den (Kjærstad, 1988, s. 10).

I *Tusen og en natt* holdes spenningen på et høyt nivå ved at de lengre eventyrene rommer mindre eventyr fortalt av nye stemmer og plassert i stadig mer underfundige omgivelser. Et typisk eksempel på denne eventyr-i-eventyroppbygningen, er fortellingen «Tre jenter i Bagdad». Selve rammefortellingen bygges opp med utgangspunkt i huset til de tre unge kvinnene, og de festlighetene ulike personer tar del i når de er der på besøk. For å få lov til å forlate stedet, må de tilstedeværende bidra med sine livshistorier. Den ene av pikene, Sobeida, anmoder gjestene om å fortelle om sine opplevelser på følgende måte: «Hver og en skal fortelle historien om seg selv og hvorfor han kom til dette huset. Hvis historien behager meg, vil jeg gi ham fri» (Kjærstad, 1988, s. 82). Deretter trer de frem på rekke og rad, de ulike fortellerne, og deler sine merkelige livserfaringer, og skildringene munner ut i nye eventyr før de vender tilbake til basisfortellingen. Det er nettopp dette som er tilfellet med historien til den ene av jentenes gjester, en tiggermunk som innleder med «Apemannen», men som før han avslutter beretter fortellingen «Den misunnelige naboen». Deretter må de tre jentene, som viser seg å være søstre, på oppfordring av de troendes fyrste, Harun al-Rasjid, som for øvrig er en gjennomgangsfigur i *Tusen og en natt*, fortelle historiene om sine liv. På den måten blir rammefortellingen som iscenesettes i de tre søstrenes hus utgangspunkt for i alt seks nye fortellinger med spennende innhold (Kjærstad, 1988, s. 70-138). Samlingen inneholder dessuten et bredt spekter av ulike sjangere som reiseberetninger, kjærlighets- og kriminalhistorier, i tillegg til anekdoter, fabler, skrøner og religiøse legender (Kjærstad, 1988, s. 8).

I likhet med hva som er tilfellet i eventyrsamlingen *Tusen og en natt*, blir fortelleren

og fortellerhandlingen i romanen *Sin fars sønn* markert gjennom bruk av en rammefortelling. I den nevnte romanen blir leseren innledningsvis presentert for mennesker som nærmest på tilfeldig vis er kommet sammen for å lytte til en historie fortalt av en profesjonell eventyrforteller på torget i Marrakech. Som tidligere nevnt har rammefortellingen den virkning at leseren inviteres inn i tilhørerskapskapet. Dette understrekes ved at leseren gis mulighet til å delta i avsløringen av fortellingens hovedperson sammen med den lyttende tilhørerskaren:

Vær tålmodige, grav med meg spørsmålets tunnel og lær og vente, ikke på mine ord – de er hule – men sangen som sakte vil stige opp av havet og føre dere inn på bokens vei, idet dere lytter til tiden og hva den sønderbryter. Vit også at boken har syv porter, i en mur som er minst to meter tykk og minst så høy som tre slanke og spenstige menn. Jeg skal med tid og stunder gi dere nøklene til portene. Nøklene har dere egentlig selv, men dere vet det ikke, og selv om dere visste det, kunne dere ikke ha vridd dem rundt, og dere ville langt mindre visst hvilken sten dere skulle begrave dem under. Nå vet dere nok. Det er best vi skiller lag, før himmelen står i brann. Kom tilbake i morgen, om hemmelighetens bok likevel ikke skulle ha sluppet taket i dere (Ben Jelloun 1987, s. 8).

Det er mange ulike fortellere som bidrar til formidlingen av historien om Ahmed-Zahra. Som nevnt innleder den profesjonelle eventyrfortelleren beretningen, men i løpet av opplesningen dukker det opp stemmer både i selve teksten og blant tilhørerne som utdyper og utvider historien om hennes liv. En hemmelig brevskrivers brev til Ahmed-Zahra er gjengitt i dagboken, og brevvekslingen løfter den fortvilte kvinnens innerste tanker og følelser rundt sin vanskelige situasjon frem slik at tilhørerne får større forståelse for den. Hun responderer blant annet følgende på det første usignerte brevet hun mottar:

Jeg skulle altså få livet til straff! Ditt brev forbauser meg ikke. Det ante jeg hvorledes du hadde fått tak i de fortrolige og særpregede omstendigheter omkring mitt liv. Du griper fatt i et fravær, eller i høyden en feiltagelse. Jeg er altså ikke den jeg er, kanskje både den ene og den andre! (Ben Jelloun 1987, s. 42).

Senere trer andre fortellere frem; broren til Ahmed-Zahras kone dukker plutselig opp og avbryter fortellerseansen. Han mener å ha den egentlige utgaven av svogerens dagbok, og han anser den profesjonelle fortelleren å være en svindler som bare later som han har Ahmed-Zahras personlige nedtegnelser:

Det er forresten ikke noe hefte i det hele tatt, men en billig utgave av Koranen. Det er underlig, han stirret på versene og leste en gal manns dagbok, skrevet av en som var et offer for sine egne hjernespin. Bravo! For et mot, for et bedrag!

Men Ahmeds dagbok, den er det jeg som har. Det er som det skal være, jeg stjal den dagen etter at han døde (Ben Jelloun 1987, s. 48).

Deretter inviterer han tilhørerne til å følge hans opplesning fra det han mener er den ekte dagboken:

Kamerater! Ikke gå! Vent, hør på meg, jeg hører til i denne historien, jeg klyver opp på denne trestigen, vær tålmodige, [...]. Dere forholder dere tause og ansiktene deres er dystre. Se, der kommer vår gamle forteller tilbake. Han setter seg sammen med oss. Velkommen skal du være! Jeg bare fortsetter historien din. [...] Nå skal jeg lese opp fra Ahmeds dagbok, som åpner eller fortsetter, jeg husker ikke riktig, med denne innskriften: «Dagene er steiner, den ene tårner seg opp på den andre ...» Det er en såret manns bekjennelse. Han sikter til en gresk dikter (Ben Jelloun, 1987, s. 51).

Tilhørerne bidrar med kommentarer til det som berettes, og det fører til at nye historier utledes med utgangspunkt i hovedfortellingen, som en såkalt mise-en-abyme; en miniatyrkopi av en tekst innlagt i en annen tekst:

– Nei! Det er fullstendig logisk! Bemerket en av tilhørerne. – Han utnyttet den stakkars forkrøplede piken for å sette nytt mot i seg selv og stive av sin egen personlighet. Det minner meg om en annen historie som utspilte seg ved slutten av forrige århundre sør i landet. La meg få fortelle den raskt: det er historien om den krigerhøvdingen, den grufulle skapningen, som lot seg kalle Antar (Ben Jelloun, 1987, s. 59).

Tilhøreren, som med dette innspillet har blitt forteller, tilfører ikke bare en irrelevant digresjon i settingen; vedkommende understøtter og forsterker historien om Ahmed-Zahra, og styrer således leserens oppfattelse av den. Man kan si at den nye fortellingen forankrer hovedhistorien om Ahmed-Zahra som levde et liv som et annet kjønn enn det hun var født som, fordi det til slutt avsløres at den fryktløse krigeren Antar egentlig var en kvinne i mannsklær.

Deretter fortsetter svogeren sin fortelling om Ahmed-Zahra helt til det plutselig kommer for en dag at den profesjonelle eventyrfortelleren forsvant for over åtte måneder siden, og at han døde av sorg fordi torget han opptrådte på ble ryddet og stengt for de som tradisjonelt hadde tilhold der; akrobater, musikanter, slangetemmere, alle slags kvakksalvere og selvfølgelig eventyrfortellere:

Liket ble funnet ved en uttørket kilde. Inntil brystet knuget han en bok, det manuskriptet han hadde funnet i Marrakech, og som var Ahmed-Zahras dagbok. [...] Hva manuskriptet angår, så ble det brent sammen med den gamle fortellerens klær. Ingen vil nå få vite slutten på denne historien. Og allikevel, en historie er til for å fortelles ferdig (Ben Jelloun, 1987, s. 101).

Nå introduseres tre nye fortellere; Salem, Amar og Fatouma. De har vært blant de mest trofaste tilhørerne, og har god kjennskap til Ahmed-Zahras historie. De er nysgjerrige på hvordan det hele går til slutt, og de utfordrer hverandre på å utforme den mest sannsynlige avslutningen. Salem, sønn av en slave, starter med det de andre beskriver som en pervers og rå fortelling, og da han er ferdig foreslår Amar, en pensjonert lærer, at det nå er hans tur å fortsette historien om Ahmed-Zahra fordi han faktisk kjøpte fortellerens manuskript av oppasserne på likhuset. Alle de ulike tekstfragmentene som utgjør Ahmed-Zahras beretning, og som i likhet med et puslespill der de siste brikkene enda ikke har falt helt på plass, har nå samme virkning på leseren som en detektivhistorie; man rives med i jakten på den mest sannsynlige avslutningen.

Neste dag er det Fatoumas tur til å formidle sin historieverisjon. Hun er en litteraturinteressert kvinne i 60-årene, og i hennes beretning er Ahmed-Zahra kritisk til sitt kjønns nedverdiggende plass i det marokkanske samfunnet. På grunn av dette forlater hun hjemmet og begynner å kle seg som en mann for å øke sin menneskelige status. Fortellingen til Fatouma oppleves forvirrende fordi den på en overbevisende måte antyder at Ahmed-Zahra fortsatt er i live.

Dernest dukker den blinde mannen opp. Han sier til tilhørerne at han er kommet for å oppklare gåten som har samlet dem. Den blinde mannens historie er springende og vanskelig for tilhørerne å få tak på, og når han sovner foran dem etter å ha avsluttet sin fortelling, blir de sittende og undres over det han har fortalt:

Mennene og kvinnene rører seg ikke. De er redde for å bråvekke den fremmede, som er fanget av en hemmelighet som pirrer deres nysgjerrighet, og som de bare har fått noen brokker av. De grunner og venter (Ben Jelloun, 1987, s. 151).

Da trer den aller første fortelleren inn i kretsen, og forklarer sitt lange fravær for de tilstedeværende; at han ble jaget fra torget og derfor måtte reise sørover i landet og oppholde seg der: «Jeg var dømt til stillhet, til flukt og en omflakkende tilværelse. [...] Jeg har opplevd tørke, kvegets død, håpløsheten til blant slettefolkene. Jeg har dradd fra nord til sør og fra sør til uendeligheten» (Ben Jelloun, 1987, s. 153). Avslutningsvis forteller han om grunnen til at han startet opplesningen av Ahmed-Zahras dagbok; han ble oppsøkt av Ahmed-Zahras niese som gav ham tantens nedtegnelser med bønn om at han måtte videreformidle beretningen til alle som ville lytte til den: «Fortell historien videre ved at du fører den gjennom sjelens syv hager. Farvel, min venn, min bundsforvandt» (Ben Jelloun, 1987, 158).

Rammen rundt fortellingen om Ahmed-Zahras spesielle liv er med disse opplysningene fullendt; man er tilbake hos den som opprinnelig innledet historien – den

profesjonelle eventyrfortelleren med den store skriveboken på torget i Marrakech. Romanen *Sin fars sønn* er som vist over i likhet med *Tusen og en natt* bygget opp som en rammefortelling, der det etter at hovedfortelleren har startet opp, stadig trer frem nye stemmer som forteller sine historier. Walker understreker fortellernes funksjon på følgende måte:

After the disappearance of the original storyteller, Amar, Salem, Fatouma, and the blind troubadour – each in his own way – offer versions, falsifications, and alterations of the follow-up to the story of the life of Ahmed/Zahra. The competing discourses of the storytellers underscore the nomadic nature of truth (Walker, 1999, s. 149).

I tillegg til å fungere som innfatning for Ahmed-Zahras historie, oppdager man at rammefortellingen benyttes til å formidle marokkansk kultur og tradisjon, slik som eksempelvis beskrivelsen av den tykke og høye muren i romansitatet over – den har således en metafiktiv funksjon. Murer som omslutter byer, hus og palasser er karakteristisk for marokkansk byggeskikk. Denne folkelivsskildringen gir forfatteren mulighet til å autentisere romaninnholdet og skape et bakteppe der konflikter mellom skikk og sedvane utformet i preislamsk tid og leveregler i henhold til Koranenes formaninger, kommer i fokus i fortellingen.

Bruk av rammefortellinger er en velkjent måte å åpne fortellinger på også i norsk litteratur. For eksempel er flere av sagnene til Per Christian Asbjørnsen bygd opp etter rammefortellingsprinsippet (Vinje, 2003, s. 109). Denne komposisjonsmåten brukes blant annet i «Kvernsagn», «En tiurleik i Holleia», «En sommernatt på Krokskogen» og «En natt i Nordmarken» (Asbjørnsen & Moe, 1968). Hovedfortelleren, det vil si «jeg» i teksten, støter helt tilfeldig på personer langs veien han er i ferd med å tilbakelegge som har historier å fortelle. I likhet med rammefortellingens kontekstkonstituerende funksjon i *Sin fars sønn*, skapes et bakteppe som skildrer norsk natur og folkeliv i Asbjørnsens rammefortellinger. Personene er plassert i et 'heilmorsk' bondemiljø og snakker dialekt. I «En sommernatt på Krokskogen» skildrer jeg-fortelleren møtet med ei taus på denne måten:

Trett av heten og vandrigen kastet jeg meg ned i en skygge på tunets gressvoll. Der lå jeg i en halvdøs og hvilte, til jeg ble skremt opp av en uhyggelig konsert; en skurrende kvinnestemme prøvde med skjenn og kjæleord å stagge gårdens gryntende griseyngel. Ved å gå efter lyden traff jeg en gulgrå barbent kjerring; hun sto bøyd og holdt på å fylle trauet som de støyende smådyrene trengte seg om, mens de bet og rev i hverandre og hylte av forventning og glede. På mitt spørsmål om veien svarte hun med et annet; uten å rette seg opp snudde hun hodet halvveis vekk fra kjæledeggene sine for å glo på meg. «Hå er han fra da? (Asbjørnsen & Moe, 1968, s. 224-225).

Jeg-fortelleren treffer på flere personer før han i kveldingen slår seg ned ved leirbålet til fire tømmerhuggere. Her går praten om løst og fast inntil den ene tømmerhuggeren henvender seg til en av de andre: «Nå får du fortælj det som hendte far din den gongen han låg på tømmerhogst,» sa han til en av de yngre, en grovlemmet kar med et uforferdet oppsyn, som ikke var stort over de tyve» (Asbjørnsen & Moe, 1968, s. 231). Han som får henvendelsen lar seg ikke be to ganger, og så er historiefortellingen i gang. De andre tømmerhuggerne er ikke snauere, og den ene beretningen avløser den andre.

I sagnet «En natt i Nordmarken», både starter og avrunder hovedfortelleren historien med miljøbeskrivelser slik at rammen om den oppleves som sluttet. Beretningen innledes på følgende måte:

En julidag så gjennemsiktig klar som en dag i september, et solstreif over Bærumsåsene, en tilfeldig duft av gran vakte midt i den hete sommertid i denne kvalme byen min vandrelyst og all min lengsel efter skog og land. Jeg måtte og ville ut og innånde den friske luftning fra elven og granene. Men bare et par dager sto til min rådighet. Noen lang vandring var det således ikke leilighet til; det måtte i det høyeste bli en fisketur i Nordmarken (Asbjørnsen & Moe, 1968, s. 323).

Og den avsluttes med at han er tilbake i byen der fortellingen tok til:

Jeg rodde opp over Bjørnsjøen og fisket i Smalstrøm og Hakloa. Det var gunstig fiskevær, for det vekslet med solskinn og regnbyger hele dagen. Først sent om aftenen kom jeg tilbake til byen, med fiskekurven full av ørret og hodet fullt av historier (Asbjørnsen & Moe, 1968, s. 341).

Det er for øvrig nok et eksempel på imitering i romanen *Sin fars sønn*, altså der hypotekstens stil gjentas mens det skapes ny handling i hyperteksten, og som dermed kommer i tillegg til dens forbindelse til *Tusen og en natt*. En slik tekstrelasjon tilkjennegis gjennom de pikareske trekkene i romanteksten.

En pikareskroman er kjennetegnet ved at teksten består av en rekke løst sammenknyttede episoder som fremstiller hovedpersonens, det vil si pícaroens, liv. Det er dessuten et karakteristisk trekk ved romanformen at hovedpersonen er en avviker som lever utenfor den gjengse samfunnsrammen, og at vedkommende som personal forteller selv kommuniserer handlingen ut fra sitt ståsted med vekt på egne følelser og reaksjoner (Lothe, 1999b, s. 194). I likhet med *Tusen og en natt* som forbilde for rammefortellingsstrukturen i *Sin fars sønn*, kan det postuleres at den spanske forfatteren Miguel de Cervantes' prosaverk *Don Quijote* fra 1605 og 1615 fungerer som hypotekst hva angår fremstillingsformen av hovedpersonens liv i Ben Jellouns roman. Det er den fragmentariske fremstillingsformen av

Ahmed-Zahras liv, altså at hennes liv fremlegges av ulike stemmer i stedet for å ha en enhetlig handling med hovedpersonen i sentrum av begivenhetene, som medfører at *Sin fars sønn* har klare paralleller til en pikareskroman. For å synliggjøre hvordan denne romanformen har sin naturlige berettigelse i en roman skrevet av en forfatter med bakgrunn i den arabiske verden, vil jeg presentere en oversikt som viser pikareskromanens tilknytning til dette geografiske området.

Da islam gjorde sitt inntog utover på 600-tallet, ble Koranen det viktigste litterære forbildet, og den hellige boken la grunnlaget for oppblomstringen av en omfattende litteratur som omhandlet islams budskap og praktiske anvendelse. Det ble dessuten forfattet vitenskapelig litteratur innen flere områder, for eksempel astronomi, filosofi, matematikk og medisin under påvirkning av Koranen. Prosaen ble i denne perioden den viktigste sjangeren, og den overtok poesiens plass som den mest sentrale litteraturen: «The immense development of prose-writing [...] explains almost of itself the decline of poetry to a secondary place from now onwards» (Gibb, 1974, s. 84).¹² Poesien mistet sin sosiale funksjon og fikk etter hvert en ren estetisk rolle. Denne utviklingen skyldtes både den sterke vitenskapelige trenden i tiden, samt poetenes manglende evne til å holde tritt med utviklingen – de ble stående på stedet hvil, skviset mellom den tradisjonsbundne framstillingsformen og utviklingen av samfunnet rundt dem: «They were prisoners of their own conventions, [...] they were also the prisoners of their own society» (Gibb, 1974, s. 85) – rollen som den som overleverte beduinstammens beretninger hadde ikke lenger sin berettigelse og funksjon i de nye bysentrerte statene. Senere utviklet det seg imidlertid en skjønnlitterær prosa, *adab* («manerer», ikke-religiøs litteratur) i de urbane strøkene, hvis hensikt i første rekke var av didaktisk og seremoniell karakter myntet på de ledende gruppene i samfunnet: «It laid down rules of conduct for princes, court officers, secretaries, and administrators of all kinds, and supplied the professional knowledge required for the performance of their duties, in the form of manuals, anecdotes, and romances» (Gibb, 1974, s. 52). Alle disse reglene for god oppførsel og sedvane var tuftet i doktrinen om at ‘manners maketh man’, og den enkle litterære stilen og det underholdende innholdet førte til at prosaformen oppnådde popularitet i alle samfunnslag. Eggen presierer at «*ādāb*» har med etikette å gjøre, og at det i denne sammenhengen i første rekke betyr regler for hvordan den troende skal forholde seg til Koranen (Eggen, 1999, s. 292).

¹²Som det eldste egentlige prosaverk i arabisk skjønnlitteratur regnes *Kalila wa-Dimna* oversatt til arabisk av perseren Ibn al-Muqaffa (ca. 724-ca. 759) (Wikipedia, 2017c).

Andre grunnleggende trekk ved adab-sjangeren er at dens tekster inneholder sitater og pastisjer fra tidligere tekster.¹³ Professor i arabisk og sammenliknende litteratur, Roger Allen, sier følgende vedrørende tekstlån i adab-tekstene: «The genres of Arabic *adab* have such citations and pastiches of them as a primary characteristic, [...]» (Allen, 2006, s. 7). Allen har funnet at nyere tekster skrevet av arabiske forfattere inneholder elementer hentet fra den gamle adab-diktningen, og at dette blant annet omfatter fortellerrollen og bruken av allusjoner: «[...] we can point to the role of the narrator, the discrete function of each episode, the games with language and allusion, and many other features so redolent of the earlier traditions of Arabic narrative – [...]» (Allen, 2006, s. 6). Allen viser i denne forbindelse til sin undersøkelse av romanen *Al-Zayni Barakāt* av den egyptiske forfatteren Gamal el-Githani som ble utgitt i 1974. Allen konkluderer slik når det gjelder romanens likheter med adab-sjangeren:

Al-Zayni Barakāt contains not only citations from Ibn Iyās's history of Egypt describing events in the sixteenth century, but also brilliant replications of historical accounts, public proclamations, and 'translations' of accounts by a Venetian traveller, all from the pen of al-Githani himself (Allen, 2006, s. 6-7).

Allen understreker videre at adab-litteraturens kjennetegn ble videreført i den betydningsfulle *maqāma* («seanser») –diktningen utover på 1000-tallet (Allen, 2006, s. 7). Det er spesielt adab-litteraturens anekdotiske form som ble videreutviklet i *maqāmat*-tekstene. *Maqāmat* er særlig knyttet til den irakiske forfatteren Al-Hariri (1054-1122) fra byen Basra. Hans fulle navn er Abū Muhammad al-Qāsim ibn Alī ibn Muhammad ibn Uthmān al-Harīrī, for enkelthetens skyld forkortes dette til Al-Hariri. Ved siden av å være engasjert i offentlig styre og stell, skrev han poesi. Al-Hariri regnes som den som ved siden av Koranen har hatt størst betydning for utviklingen av det arabiske språket:

For more than seven centuries [says Chenery] his work has been esteemed as, next to the Koran, the chief treasure of the Arabic tongue. Contemporaries and posterity have vied in praise for him. His assemblies have been commented on with infinite learning and labour in Andalusia, and on the banks of Oxus. To appreciate his marvellous eloquence, to fathom his profound learning, to understand his varied and endless allusions, have always been the highest object of the literary, not only among the Arabic-speaking peoples, but wherever the Arabic language has been scientifically studied (Gibb, 1974, s. 125).

¹³Pastisj er et uttrykk fra kunstverdenen om en stilistisk kopi eller etterligning, laget i en epokes stilart, men gjort i en senere tid (Wikipedia, 2016c).

Al-Hariris maqāmat-diktning – en prosimetrisk form for arabisk prosa – hadde sitt utgangspunkt i den muntlige fortellertradisjonen, og det spesielle ved disse fortellingene er at de har en anekdotisk stil: While in the maqāma, the narratives in each episode are anecdote, and descend from the Arabic tradition of anecdotal literature” (Wacks, 2003, s. 8).¹⁴ Det betyr at historiene forteller noe uvanlig om en person, at de omtaler en uvanlig hendelse eller en merkverdig begivenhet (Ridderstrøm, 2014a), - med andre ord noe privat og hemmelig, noe som ikke tåler dagens lys (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 15). Eggen understreker i tillegg til det anekdotiske, intertekstualitet som et av maqāmaens særtrekk. Koranen ble ofte brukt som undertekst og inspirator i forhold til maqāmaenes form og innhold (Eggen, 2007, s. 327).

Maqāma-diktningen ble populær i hele det arabisktalende området, og spredde seg etter hvert videre til Spania: “[...], Al-Hariri’s Maqamat were praised highly and remained a favorite in the Muslim world. They found imitators all over its sphere of influence, including, in Spain, [...]” (Lichtenstadter, 1974, s. 122). Her ble maqāma-sjangeren utgangspunkt for utviklingen av pikareskromanen (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 149), en romantype som oppstod i det sør-europeiske landet midt på 1500-tallet, og som blant annet det kjente verket *Don Quijote* av Miguel de Cervantes er et eksempel på. Den nigerianske forfatteren Ben Okri sier følgende om forholdet mellom arabisk litteratur og *Don Quijote* i forordet til den spanske romanen:

Jeg vil snakke om de mangfoldige verdenene i andre bok av *Don Quijote*, for dette er en av verdenslitteraturens skjulte skatter, et miskjent underverk. Denne boken viser Cervantes’ gjeld til de arabiske fortellertradisjonene, og tåkelegger, som i mange sammenføyde speil, den egentlige kilden til historien som blir fortalt (Okri, 2002, s. 21).

Det som kjennetegner pikareskromanen er som tidligere nevnt at hovedpersonens liv fremstilles gjennom en rekke løst sammenknyttete episoder. Det er nettopp denne bit-for-bit-avdekkingen av Ahmed-Zahras liv som de ulike fortellerne i romanteksten bidrar til – ikke minst via den personale fortelleren i dagboken – som skaper den pikareskliknende stilen. *Don Quijote* blir dessuten nevnt eksplisitt i *Sin fars sønn* i forbindelse med et møte mellom den blinde mannen og Ahmed-Zahra på biblioteket. Den blinde mannen forteller:

¹⁴På norsk; makame, det vil si en arabisk fortelling på rimet prosa. Iran-afghaneren Al-Hamadhani (969-1007) grunnla sjangeren, mens Al-Hariri videreutviklet den. Hans tekster ble oversatt til tysk i perioden 1826-37 (Lothe, Refsum & Solberg, 1999, s. 149).

Vi stod rygg mot rygg, og lette etter hver vår bok. Rett som det var snudde hun seg mot meg, og ved et underlig og lykkelig sammentreff la hendene våre seg nesten samtidig på samme bok: *Don Quijote*. Jeg hadde i all hemmelighet lett etter den for henne, ikke for å gjøre henne oppmerksom på den, men for å be henne lese den om igjen (Ben Jelloun, 1987, s. 138).

I tillegg nevner han at han i en drøm befant seg på «plaza Cervantes» i den nord-marokkanske byen Tétouan sammen med kvinnen fra biblioteket (Ben Jelloun, 1987, s. 139).

Gjennomgangen over synliggjør hvordan pikareskromanen ble videreutviklet fra den arabiske maqāma-diktningen. De eksplisitte henvisningene til *Don Quijote* i *Sin fars sønn* skyldes nok for en stor del den betydelig plassen Borges har i Ben Jellouns roman – Borges hadde som kjent en forkjærlighet for det spanske nasjonaleposet.

En annen form for imitering som knytter *Sin fars sønn* til *Don Quijote* er begge verkenes bruk av metafiksjon. Begrepet forklares på følgende måte av Jakob Lothe:

[...], samlebegrep for litteratur som tematiserer seg selv som fiksjon ved å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen status som litteratur. [...] Metafiksjon viser seg dels gjennom ulike former for rammebrudd, dels gjennom såkalte metakommentarer fra fortelleren. Slike kommentarer gjelder ikke bare tekstens fiksjonsstatus, men også dens produksjons- og lesevilkår (Lothe, 1999a, s. 156).

Dersom to tekster har det til felles at de begge tematiserer over seg selv, så har de et kopleingspunkt i denne aktiviteten. Det er det å reflektere over seg selv som forener tekstene, og som således utgjør en intertekstuell forbindelse mellom dem. Både i *Sin fars sønn* og i *Don Quijote* forefinnes kommentarer vedrørende skriveprosessen knyttet til verkene de er inkludert i. Hypoteksten *Don Quijotes* bruk av metafiksjon imiteres således i hyperteksten *Sin fars sønn*. I det følgende viser jeg hvordan skildringen av skriveprosessen fremkommer i *Don Quijote*, deretter påpeker jeg den tilsvarende metafiktive betraktningmåten i *Sin fars sønn*.

Midt i en kamp mellom hovedpersonen og en basker helt mot slutten av *Don Quijotes* første del, forekommer det et selvransakende blikk rettet mot verkets opprinnelse. Cervantes meddeler at fordi han ikke har funnet noe mer nedskrevet om don Quijote og hans foretagender, må han avslutte historien her og nå, midt i duellen mellom de to kamphanene: «Men det sørgelige er at alt dette lar forfatteren av historien om denne kampen bli hengende i luften, og unnskylder seg med at han ikke har funnet noe mer nedskrevet om don Quijotes bedrifter enn dem som er berettet» (Cervantes, 2002, s. 77). Cervantes hevder med andre ord at han i de åtte første kapitlene i *Don Quijote* kun gjengir en oversettelse av en annen skribents manuskript. Så, innledningsvis i andre del, beskriver han hvordan han ved en ren tilfeldighet finner fortsettelsen på den skarpsindige lavadelsmannen bravader på et marked i

Toledo. Teksten blir påstått å være skrevet av en arabisk historiker ved navn Cide Hemete Benengeli (Cervantes, 2002, s. 80). Deretter holder fortellingen frem der den slapp – nå altså fire sider senere med det nyervervede manuskriptet som utgangspunkt – midt i slagsmålet mellom don Quijote og baskeren. Cervantes skildrer ‘den nye starten’ i del to av *Don Quijote* på følgende vis:

Kort sagt, annen del ifølge oversettelsen, begynte på denne måten: De to tapre og vrede stridsmennene satt med sine dragne og skarpe sverd høyt løftet, så det virket som de truet så vel himmel, jord og helvete, en så voldsom og krigersk holdning hadde de (Cervantes, 2002, s. 81).

Romanteksten kan med dette avbruddet sies å reflektere over sin egen tilblivelse og sin egen litterære status. En slik metafiksjonell digresjon der teksten gjør oppmerksom på seg selv, gjenfinnes i avslutningen av romanverket. Etter at don Quijote er død, er Benengeli igjen på banen:

Før meg alene ble don Quijote født, og jeg for ham; han visste å handle, jeg å skrive, vi to alene eksisterer for hverandre, til tross for den falske forfatter fra Tordesillas, som var frekk nok, eller kanskje vil vise seg frekk nok til å nedskrive med grov og dårlig spisset strutsefjer min tapre ridders bedrifter, for det er ikke en byrde hans skuldrer kan bære eller et emne for hans forkjølte talent (Cervantes, 2002, s. 801-802).

Tilsvarende metafiktive trekk kan gjenfinnes i *Sin fars sønn*. Flere av fortellerne kommenterer både skrive-, forteller- og leseprosessen i forbindelse med formidlingen av dagbokteksten. I innledningskapitlet forklares det blant annet hvorfor Ahmed-Zahra så seg nødt til å begynne med dagbokskrivningen:

Han hadde en dag hørt at en egyptisk dikter forsvarte dagbokskrivningen slik: «Uansett hvor langt man er kommet, er det aldri fra annet enn en selv. En dagbok er iblant nødvendig for å kunne si at man har sluttet å være.» Det var nettopp det som var hans hensikt: å si hva han hadde sluttet å være (Ben Jelloun, 1987, s. 6-7).

Videre beskriver den profesjonelle fortelleren på oppfordring fra en av tilhørerne tekstsidenes oppbygning, og hvordan han skaffet til veie dagboken han har med seg:

Hemmeligheten er der, på disse sidene, vevet av stavelser og bilder. Han betrodde meg den like før han døde. Han lot meg sverge at jeg ikke skulle åpne den før det var gått førti dager etter hans død, [...],

for så videre å understreke det overveldende førsteinntrykk boken gav:

Jeg åpnet den, om natten til den enogførtiende dagen. Jeg ble overskyllet med en duft av paradiset, en duft så sterk at jeg nær var blitt kvalt. Jeg leste den første setningen og forstod ingenting. Jeg leste det andre avsnittet og forstod ingenting.

Jeg leste hele den første siden og ble opplyst. Forbløffelsens tårer fløt av seg selv nedover kinnene mine (Ben Jelloun, 1987, s. 7).

Videre uttaler han seg om fortellerpraksisen, samt det samarbeidet mellom forteller og mottaker som forutsettes for at teksten skal kunne levendegjøres:

Jeg forteller ikke historier ene og alene for å fordrive tiden. Det er historiene som kommer til meg, tar bolig i meg og forvandler meg. For meg er det maktpåliggende å få dem ut av kroppen, for å rydde opp i overfylte rom og ta imot nye historier. Jeg trenger dere. Jeg gjør dere delaktige i forehavendet (Ben Jelloun, 1987, s. 10).

Den blinde fortelleren anser at bøker skal utfordre leserne: «Og en bok, iallfall slik jeg ser det, er en labyrint skapt med fullt overlegg for å føre menneskene på villspor, i den hensikt å forville dem og føre dem tilbake til ambisjonenes snevre dimensjoner» (Ben Jelloun, 1987, s. 134), mens Ahmed-Zahras niese beskriver hvordan dagbokteksten, etter at den er mottatt, begynner å leve sitt eget liv i tilhørerens bevissthet: «Nå er denne historien i deg. Den kommer til å oppta dine dager og netter. Den vil grave sitt leie i din kropp og ditt sinn. Du kan ikke lenger slippe fra den» (Ben Jelloun, 1987, s. 158).

En slik metafiktiv måte å kommentere skriveprosessen og selve litteratursjangeren på, gir meg assosiasjoner til Jon Fosses roman *Naustet* fra 1989. I *Naustet* skildrer skriveren som jeg-forteller både hvorledes han opplever skrivesituasjonen og hva som kan anses som årsaken til at han skriver. Noen måneder før han begynner å skrive møter han barndomsvennen Knut som han ikke har møtt på over ti år:

Eg går ikkje ut lenger, ei uro er kommen over meg, og eg går ikkje ut. Det var i sommar uroa kom over meg. Eg trefte Knut'en igjen, eg hadde ikkje sett han på sikkert ti år. Knut'en og eg, alltid var vi saman. Ei uro er kommen over meg. Eg veit ikkje kva det er, men uroa verker i den venstre armen, i fingrane. Eg går ikkje ut lenger. Eg veit ikkje kvifor, men det er fleire månader sidan eg sist var utom døra. Det er berre denne uroa. Det er derfor eg har bestemt meg for å skrive, eg skal skrive ein roman (Fosse, 1998, s. 7).

Og han fortsetter om sitt forhold til det å skrive:

Eg har aldri før skrive noko av eigen vilje, dei fleste har vel gjort det, har skrive brev mange har vel også skrive dikt, men eg har aldri skrive noko. Det kom for meg at eg kanskje kunne skrive. Eg måtte gjere noko, uroa var for stor (Fosse, 1998, s. 7-8).

Avslutningsvis formidler han årsaken til at han slutter å skrive. Konen til Knut blir funnet druknet, og uroen jeg-personen føler i forhold til denne hendelsen er ikke til å utstå for ham, og han trøstes av moren sin:

Mor mi strauk meg over kinnet, ba meg komme ned. Eg kunne ikkje berre sitje her og skrive, sa ho. Mor mi var nettopp oppom. Eg måtte komme ned, sa ho. Eg veit ikkje. Denne uroa er ikkje til å halde ut. Mor mi. Eg hørde stega hennar nedover trappa. Mor mi er ikkje så gammal. No er uroa uuthaldeleg. Dermed avsluttar eg skrivinga mi (Fosse, 1998, s. 143).

Det er spesielt metafiktive trekk knyttet til skriveprosessen som Fosses roman og *Sin fars sønn* har til felles. Det å måtte skrive som del av en selvterapeutisk prosess er utgangspunktet for begge skribentene.

Når jeg nå vender tilbake til Borges' fiksjon «Pierre Menard, forfatter av Don Quijote», er det fordi denne teksten nettopp er en ren skildring av et verks (ufullendte) tilblivelse, og at den dermed kan anses å ha en metafiksjonell forbindelse til *Sin fars sønn* på tilsvarende måte som *Naustet*. Ekstra interessant blir Borges' tekst når man ser den som en hypertekst som bruker Cervantes' epos som hypotekst. Borges benytter med andre ord handlingen i Cervantes' tekst og plasserer den i en ny setting. Pierre Menard, med sitt mislykkede, men iherdige forsøk på å skrive en ny versjon av *Don Quijote* på begynnelsen av det tyvende århundre, beskrives som en latterlig idealist eller virkelighetsfjern drømmer i likhet med hovedpersonen Don Quijote i Cervantes' verk. Her synliggjøres det tydelig at hypoteksten er en nødvendig forutsetning for den senere produserte hyperteksten. Selv om jeg her er utenfor de metafiksjonelle koplingenes domene, noe jeg også er når jeg nevner at både Nietzsche og Baudelaire er inkludert i «Pierre Menard, forfatter av Don Quijote», tar jeg det med for igjen å understreke *Don Quijotes* unike posisjon i Borges' forfatterskap, og dermed også i *Sin fars sønn*.

I norsk litteratur er det flere eksempler på hypertekstuelle forbindelser mellom tekster. Tor Åge Bringsværd har skrevet en novelle med tittelen «Matt. 18. 20» (Bing & Bringsværd, 1967, s. 78). Den forteller om en mørkhudet mann som blir arrestert og dømt til døden fordi han går inn i en kirke som er beregnet for hvite mennesker. Novellen har navnet sitt fra skriftstedet i Matteusevangeliet som lyder «For hvor to eller tre er samlet i mitt navn, der er jeg midt iblant dem» (Det Norske Bibelselskap, 1981, s. 25). Det er evangeliene i *Det nye testamentet* som forteller om Jesu liv som utgjør hypotekstene for Bringsværds hypertekst. Den nedverdiggende og respektløse behandlingen den mørkhudede mannen utsettes for når han trer inn i kirken, har paralleller til advarslene Jesus gir disiplene sine i teksten «Verdens hat» i Johannes 15, 18ff. Her sier Jesus blant annet følgende om hatet han og hans følgesvenner utsettes for: «Hvis verden hater dere, skal dere vite at den har hatet meg først. [...]. De hatet meg uten grunn» (Det Norske Bibelselskap, 1981, s. 136). Videre er det beskrivelsene av Jesu

siste dager som gjenfinnes i novellen. Da Jesus ble pågrepet og ført frem for Pilatus og prestene timene før han ble korsfestet, responderte han ikke på spørsmålene deres:

Men da overprestene og de eldste kom med anklager mot ham, svarte han ikke et ord. Pilatus spurte ham da: «Hører du ikke hva de anklager deg for? Men Jesus svarte ham ikke på noe av dette, slik at landshøvdingen ble meget forundret (Matt 27, 12f).

Denne tausheten til Jesus i avhørssituasjonen er også inkludert i to andre evangelier; Markus 15, 4f og Johannes 19, 9. I novellen velger hovedpersonen likeens å tie når anklagene fremsettes mot han. Dette formuleres på følgende måte:

Samme kveld ble han erklært skyldig i gudsbespottelse og dømt til døden av en enstemmig jury. Bøddelen sa etterpå til sin kone: "Det var et merkelig menneske. Han sa ikke et eneste ord under hele rettssaken. Bare stod der og så på oss med disse store, varme hundeøynene sine. Men selv om han var aldri så mørk i huden, tror jeg ikke han var ordentlig neger. En slags bastard kanskje. Men du skulle sett hendene hans! Han hadde et dypt sår i hver håndflate – som om noen hadde moret seg med å drive nagler gjennom dem. Stakkars jævel» (Bing & Bringsværd, 1967, s. 81).

Forbindelsen mellom de to tekstene kan betegnes som en direkte transformasjon.

I forhold til den transtekstuelle forbindelsen hypertekstualitet, har jeg vist at både direkte transformasjon og imitering er benyttet som tekstlånsmetoder i *Sin fars sønn*. Direkte transformasjon, der hyperteksten bruker handlingen fra hypoteksten, men plasserer handlingen i en ny setting, er brukt ved at handlingen i middelalderteksten *Romance de Silence* er plassert i marokkansk 1900-tallskontekst slik det fremkommer i romanen *Sin fars sønn*. Den andre typen transformasjon, imitering, der hypotekstens stil brukes som utgangspunkt for å skape ny handling, er benyttet ved at rammefortellingsstrukturen i *Tusen og en natt* ligger som et skjelett i bunnen, og de ulike fortellingsversjonene som sammen utgjør Ahmed-Zahras historie er kjøttet som omslutter knoklene. Andre eksempler på imitering er de pikareskliknende trekkene som knytter de fragmentariske beskrivelsene av Ahmed-Zahras liv til skildringen av eksentrikeren Don Quijotes utallige eskapader, samt bruken av metafiksjon i begge verkene.

KAPITTEL 4

OPPSUMMERING

I denne oppgaven har jeg hatt til hensikt å svare på følgende problemstilling: «Hvilke intertekstuelle referanser finnes i romanen *Sin fars sønn* av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun, og hvilken betydning har disse intertekstene i det valgte verket?» For å besvare denne problemstillingen har jeg tatt utgangspunkt i Gérard Genettes transtekstualitetsbegrep, og videre benyttet hans inndeling i ulike transtekstualitetskategorier for å sortere de intertekstuelle referansene jeg har funnet i romanen. Jeg vil nå oppsummere de viktigste funnene fra analysen med utgangspunkt i problemstillingen.

4.1 GENETTES ANDRE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI: PARATEKSTUALITET

Jeg valgte å undersøke paratekstualiteten først fordi den omfatter den intertekstualiteten som kan knyttes opp til leserens førsteinntrykk av romanen, blant annet peritekster som bokomslag og tittel. Jeg fant at forsidebildet bar bud om en tekst med handling fra et muslimsk land, mens tittelen tilsa at hovedpersonen var en sønn som liknet sin far i ett og alt. Ved å jamføre den norske utgaven med den franske originalversjonen, kom det for en dag at den norske tittelen burde vært oversatt direkte fra *L'Enfant de sable* til *Sandens barn*. Denne tittelen er nærmere knyttet til verket som helhet enn *Sin fars sønn*. For en leser med muslimsk bakgrunn vil *Sandens barn* gi assosiasjoner til den preislamske skikken som tillot at jentebabyer ble begravd levende i sanden, og som beskrives som en forkastelig praksis i Koranen. For dem vil den franske tittelen derfor umiddelbart hinte om at romanen handler om muslimske jenters og kvinners situasjon.

4.2 GENETTES FØRSTE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI: INTERTEKSTUALITET

Intertekstualitetsbegrepet omfatter blant annet sitat med og uten kildeangivelse og allusjon. Her valgte jeg å ta for meg sitat med kildeangivelse først, deretter sitat uten kildeangivelse og til slutt allusjon.

I forhold til sitat med kildeangivelse, fant jeg at Koranen blir sitert, og at det verset som det siteres deler av, sura 4 «Kvinnene», aya 12, er utgangspunktet for handlingen i *Sin fars sønn*. Koranverset gir påbud om at en sønneløs mann må dele det han etterlater seg med brødrene sine, hvilket er grunnen til at Ahmed-Zahra oppdras som en gutt. Jeg viste i tillegg

hvorledes islams lover og regler gjennomsyrrer både samfunns- og menneskelivet i et muslimsk land. At Koranen utgjør et konstituerende lag i *Sin fars sønn* kan dermed slås fast. For muslimske lesere vil alle skildringer i romanen som kan knyttes til den hellige boken således være gjenkjennelig. Den egyptiske poeten Ibn al-Fârid, hvis navn viser til en person som er opptatt av kvinners rettigheter i forbindelse med arv, er sitert i teksten. Som man legger merke til velger Ben Jelloun å gjengi en dikter som er relevant i forhold til romantematikken.

Når det gjelder sitat uten kildeangivelse, er det en rekke gjengivelser i romanteksten. Så langt jeg har oversikt over, er det tre sitater jeg ikke har klart å finne opphavsperson til. Grunnen kan være at originalteksten kun eksisterer på for eksempel arabisk, noe som gjør det komplisert å søke etter det. Det er selvsagt en svakhet ved oppgaven at jeg ikke klarer å identifisere alle tekstlånene som forefinnes, men når jeg i utgangspunktet ikke er arabiskkyndig, er det dessverre slike mangler som blir konsekvensen. Jeg har imidlertid funnet at tekster av Elsa Morante, Friedrich Nietzsche, Charles Baudelaire og Jorge Luis Borges siteres i *Sin fars sønn*, og at disse sitatene og deres opphavspersoner har samme relevans til tematikken som Ibn al-Fârid. For muslimske lesere vil disse tekstlånene sannsynligvis fremstå som like tilgjengelige eller utilgjengelige som for norske lesere – uansett kulturell bakgrunn blir leseren utfordret i møte med de nevnte forfatternes sitater.

Allusjoner er implisitte henvisninger til et litterært verk som fordrer at leseren kjenner til, eller har en oppfattelse av hva det alluderes til for at det språklige virkemidlet skal komme til sin fulle rett. I *Sin fars sønn* er det mange allusjoner. Jeg har funnet at det alluderes til Koranen; både til Allahs vakreste navn, for eksempel i sura 59 «Innsamlingen», til profeten og hans følgesvenns opphold i en hule under flukten fra Mekka som beskrives i sura 18 «Hulen», og til sura 8 «Hærfanget» som handler om slektsbånd. I forhold til denne siste allusjonen, fikk jeg med mitt utgangspunkt assosiasjoner til den katolske nattverdsliturgien. Videre alluderes det til Aristofanes tale i Platons dialog *Symposion*, samt til krigeren og poeten Antars liv. Historien om Antar er forandret på av Ben Jelloun for å passe inn i *Sin fars sønn*. Denne teksttilpasningen er sannsynligvis foretatt etter inspirasjon av romantekstens tekstlånsutgangspunkt par excellence; Jorge Luis Borges. Kapittel 17, «Den blinde trubaduren» og kapittel 18, «Den andalusiske natten», inneholder beskrivelser av en blind forteller som plutselig dukker opp og forteller sin versjon av Ahmed-Zahras historie – han viser seg å være en fiksjonalisert versjon av den argentinske forfatteren. Når Borges' tilstedeværelse i romanen avdekkes, får flere av de andre tekstlånene en ytterligere bekreftelse på sin berettigelse i teksten; for eksempel er både Baudelaire og Nietzsche inkludert i verk av

Borges, og det viser seg også at alle tre er opptatt av tiden, samt at Morante i likhet med Borges bruker Andalusia som geografisk referanse i tekstene sine. Det alluderes til en rekke av Borges' fiksjoner i *Sin fars sønn*; blant annet «Føniks-sekten», «Tilnærming til al-Mu'tasim», «Landet i syd», «Haven med ganger som forgrener seg» og «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius». I tillegg gir tekstlån i disse tekstene, som for eksempel i «Tilnærming til al-Mu'tasim», der det vises til den persiske poeten Fârid ud-Din Attar og diktet «Fuglekonferansen», en mise en abyme-effekt. Essensen i dette diktet er at det man søker allerede er hos en selv, man vet det bare ikke. Det har paralleller til Ahmed-Zahras søken etter egen identitet som dermed gjenfinnes i miniatyrversjonen som utgjøres av diktet.

Videre alluderes det til kjærlighetseposet *Khosrou og Shirin* av perseren Nizami Ganjavi. Det handler om stadier man må gjennomgå for å oppnå fullkommenhet. Den tredje persiske dikteren som nevnes er nasjonalskalden Firdausi. Han blir tillagt et dikt som oppgis å være forfalsket for å få det til å passe inn i romansettingen.

Avslutningsvis antyder jeg hvilke assosiasjoner jeg får når jeg leser romanen. Det var kanskje Ben Jellouns intensjon at de syv portene historien ledes gjennom først og fremst skulle alludere en av Borges' fiksjoner, men for meg hintet de til Unns vandring gjennom rommene i den hardfrosne labyrinten i romanen *Is-slottet*. Likeens gav speilene som Ahmed-Zahra beskuer seg selv i assosiasjoner til både *Fuglane* og *Kristin Lavransdatter* samt nevnte *Is-slottet*. Grunnen til at jeg trekker frem disse eksemplene er at de synliggjør hvordan forbindelseslinjer mellom *Sin fars sønn* og norsk litteratur kan trekkes i undervisningsøyemed.

4.3 GENETTES FJERDE TRANSTEKSTUALITETSKATEGORI: HYPERTEKSTUALITET

Betegnelsen hypertekstualitet inkluderer alle forhold som forener en ny tekst, en såkalt hypertekst med en tidligere tekst, en hypotekst. Relasjonen mellom dem er slik at den siste teksten ikke kunne blitt til uten den første. Vedrørende denne transtekstualitetskategorien viste jeg at middelalderverket *Romance de Silence* kunne være en mulig hypotekst for *Sin fars sønn* fordi det handler om en pike som fra fødselen oppdras som en gutt for å sikre at familien beholder sine privilegier. Jeg understeker *mulig*, fordi det ikke kan påstås at romanen *Sin fars sønns* eksistens avhenger av den eldre teksten. Dersom det faktisk er slik at *Sin fars sønn* har *Romance de Silence* som hypotekst, så er det snakk om en direkte transformasjon – der hyperteksten benytter hypotekstens handling og plasserer den i en ny setting.

En hypertextuell forbindelse kan likeledes sies å eksistere mellom eventyrsamlingen *Tusen og en natt* og Ben Jellouns roman. Eventyrverket blir regnet å inneha en svært sentral plass i den arabiske verdens tekstreservoar, og kan derfor anses å være en sannsynlig hypotekst for *Sin fars sønn*. Forbindelsen mellom tekstene er av en annen karakter enn den direkte transformasjonen som er beskrevet over; i dette tilfellet er det snakk om imitering, altså at hypotekstens stil beholdes, men der det skapes ny handling i hyperteksten. Det er i tråd med fortellerstilen i *Tusen og en natt* at helheten rammes inn – den ene i et persisk sovekammer, den andre på torget i Marrakech – og at fra en til flere fortellere bidrar med sine historier slik at tiden går, og at den endelige bekreftelsen på at Sjeherasad får beholde livet etter 1001 netter foreligger, og at gjenfødselen av kvinnen Ahmed-Zahra etter 283 dager er et faktum.

Imitering eksisterer likeens mellom hypoteksen *Don Quijote* og hyperteksten *Sin fars sønn*. Jeg avdekket hvordan pikareskliknende trekk som forefinnes i Cervantes' verk også er til stede i Ben Jellouns romantekst. En gjennomgang av den arabiske litteraturens utvikling anskueliggjør at pikareskromanen har sitt utgangspunkt i den anekdotepregede og allusjonsrike adab-litteraturen, og videre dens intertekstualitetsfylte og ofte Koranpåvirkede arvtager, maqāmat-diktningen. I tillegg er de metafiksjonelle kommentarene som finnes i både *Don Quijote* og *Sin fars sønn*, altså at det i begge verkene er refleksjoner rundt egen tilblivelse, eksempler på imitering.

Det at nettopp *Don Quijote* løftes frem som sannsynlig hypotekst for *Sin fars sønn*, er selvfølgelig dens nærhet til Borges. Borges benytter som nevnt *Don Quijote* som hypotekst for sin egen fiksjon «Pierre Menard, forfatter av *Don Quijote*» – her er det snakk om ekte hypertekstualitet fordi Borges' tekst ikke kunne eksistert uten det spanske verket. Forbindelsen mellom dem kan beskrives som at den nye teksten er podet – «grafted» – på den gamle (Genette, 1984, s. 5).

4.4 AVSLUTTENDE KOMMENTARER

Mitt utgangspunkt for å skrive denne oppgaven var ønsket om å få bedre innsikt i de muslimske innvandrerelevnes tekstunivers. Jeg antok at ved å undersøke hvilke intertekster som forefinnes i et verk skrevet av en forfatter med muslimsk bakgrunn, ville jeg erverve meg kunnskap om dette universet. Jeg valgte derfor å undersøke en mer eller mindre tilfeldig roman skrevet av en forfatter med muslimsk bakgrunn. Jeg la ikke så mange andre kriterier til grunn enn at jeg ønsket at forfatteren hadde et annet forfatterspråk enn arabisk. Dette for

lettere å kunne identifisere eventuelle intertekster i originalverket dersom det oppstod uklarheter i den norske versjonen. Verket jeg endte opp med å analysere var romanen *Sin fars sønn* av den fransk/marokkanske forfatteren Tahar Ben Jelloun som ble utgitt i Norge i 1987.

Undersøkelsen av *Sin fars sønn* har vært en krevende oppgave. Det er det ulike årsaker til. For det første inkluderer den et større utvalg intertekster av forfattere utenfor den arabiske kulturkretsen enn det jeg hadde forestilt meg. At jeg skulle finne intertekstuelle forbindelser til tekster forfattet av blant annet Baudelaire, Borges, Cervantes, Heldris av Cornwall, Morante og Nietzsche hadde jeg i utgangspunktet ikke forventet. Heller ikke tilknytningspunkter til den greske mytologien og verk av Platon og Aristoteles var blant mine imøtesette funn da jeg startet arbeidet med oppgaven. Tekstlånene disse forfatteren bidrar med er likevel nøye tilpasset romansettingen. Dette viser at en forfatter foretar langt lengre reiser i litteraturuniverset enn man kanskje antar på forhånd.

For det andre er mye av forskningen på intertekstualitet i arabisk litteratur generelt og Ben Jellouns roman spesielt, kun tilgjengelig på arabisk eller fransk. Arabiske tekster har jeg ingen forutsetninger for å kunne tilegne meg innholdet av – franske går sånn noenlunde, men på langt nær optimalt. Min manglende språkmektighet er dermed en ulempe i forhold til denne oppgaven fordi relevant litteratur forblir utforsket. I tillegg kommer henvisningene og sitatene jeg ikke har klart å identifisere fordi verkene de er inkludert i kanskje ikke er oversatt til et språk jeg kjenner. Og det er nettopp disse tekstene som sannsynligvis er de mest interessante ut i fra oppgavens bakgrunn og problemstilling.

Jeg har tidligere omtalt studiene til Dewilde og Igland. De fant at innvandrerelever bringer med seg språklig og kulturell kompetanse i en slik grad at elevene kan karakteriseres som transspråklige og transkulturelle (Dewilde & Igland, 2015, s. 121). Denne beskrivelsen kan i aller høyeste grad sies å passe på Tahar Ben Jelloun. I likhet med elevenes flerspråklige og flerkulturelle uttryksmåte, inkluderer den fransk-marokkanske forfatteren arabiske og spanske ord og begreper i sin franske romantekst. I tillegg kommer tekstlånene fra arbeidene til forfattere tilhørende ulike land, kulturer og tider. Slik sett er *Sin fars sønn* en roman som er velegnet som utgangspunkt for en intertekstuell analyse fordi dens funn kan relateres til innvandrerelevenenes situasjon i den norske skolehverdagen.

Jeg har avdekket at Koranen utgjør en betydelig intertekstuell ressurs i *Sin fars sønn*. Den gjennomsyrrer romanen både i forhold til handlingsbakteppe og tematikk. I tillegg har den innvirkning på ordvalg og rytme i romanteksten. Dessuten alluderes det til den hellige boken ved flere anledninger. Likeledes er det forbindelseslinjer til muslimske diktere som Ibn al Fârid – hans navn knyttes til det å hjelpe kvinner i arvespørsmål, og Hakim Firdausi, hvis

diktning inneholder sanselige beskrivelser av vakre kvinner og menn, begge to valgt av Ben Jelloun med omhu for å kle boken best mulig. Herskeren al-Mu'tasim er kjent for sitt edelmot overfor kvinner, mens en tilpasset utgave av den arabiske historieskatten om den pre-islamske krigeren Antar benyttes for å speile Ahmed-Zahras livsløp, som en mise-en-abyme i teksten.

Videre har det orientalske eventyrverket *Tusen og en natt* en sentral posisjon i *Sin fars sønn*. Både dens bruk av rammefortelling til å sette alle historiene inn i ett hele, og fortellernes bevissthet rundt når de skal avslutte opplesningen for å sikre at tilhørerne kommer tilbake neste dag for å få med seg fortsettelsen, er indirekte transformert, altså imitert, i romanteksten. Det å få tiden til å gå inntil hun har klart å vinne kongens tillit, er Sjeherasads prosjekt, mens Ahmed-Zahra trenger tid til å gjenfinne sin kvinnelige identitet etter oppveksten i gutteham.

Neste gang jeg har litteraturundervisning i klassen min kan jeg trekke inn begrepet rammefortelling, og sammenlikne bruken av det med måten *Tusen og en natt* er komponert på. Det er tydelige paralleller mellom det orientalske eventyrverket og Asbjørnsens sagn når det gjelder bruk av rammefortelling som komposisjonsprinsipp. Jeg kan likeledes fortelle at på samme måte som magiske tall i norske tekster er hentet fra Bibelen, har tall i de arabiske sitt utgangspunkt i Koranen. Dessuten er det like vanlig å alludere Koranens tekster i arabiske bøker som Bibelens skrifter i vestlige tekster. Jeg kan videre formidle at intertekstualitet i form av sitater og lengre tekstgjengivelser har en lang tradisjon i både arabisk og norsk litteratur, men at en anekdotisk fremstillingsform har hatt en spesiell fremtredende plass i den arabiske litteraturen fordi den i utgangspunktet skulle rettlegde de troende i deres forhold til Koranen. Jeg kan fortsette med at den anekdotiske stilen med tiden ble adoptert av spanjolene, noe som la grunnlaget for pikaeskromanen, og med den skapelsen av et av verdenslitteraturens mest betydningsfulle verk; Cervantes' *Don Quijote*. Noe annet viktig jeg skal fortelle klassen, er at uansett om man leser arabisk eller norsk litteratur, så gir tekstene assosiasjoner som avhenger av de litterære erfaringene man bringer med seg. Jo større tekstbagasje man har, jo mer spennende er det å lese. Da vil plutselig Unns vandring i is-slottet forekomme som en film som ruller bak øyelokkene, samtidig som man ledes gjennom de syv portene som utgjør stadiene i forståelsen av Ahmed-Zahras liv. Slik blir leseopplevelsen sterk, intens og engasjerende.

Til slutt vil jeg oppfordre til ytterligere interesse for tekster fra kulturområder som elever fra språklige minoriteter kjenner til. Det er i tråd med visjonene for den norske skolen slik de kommer til uttrykk i NOU-rapporten «Fremtidens skole. Fornyelse av fag og kompetanser» fra 2015. Her understrekes det at mangfoldet av kulturelle uttrykksmåter stadig

utvides. Det fordrer, som jeg vektla i innledningen, at man har fokus på hva ulike kulturer kan bidra med i skolen og i samfunnet (Kunnskapsdepartementet, 2016). Et bidrag som kan løftes frem, er litteraturen som minoritetene har erfaring med fra sine opprinnelsesland. Kjennskap til et slikt tekstunivers er av like stor betydning for de norske elevene som for innvandrerelevne. Det er gjennom andres øyne at man blir bevisst på hvem man virkelig er – en kjensgjerning som understrekes av Robert E. Probst (Probst, 1990, s. 7-11). Legger man så Julie Kristevas tekstsyn til grunn; at tekst er noe evig ubevegelig, aldri sementert eller autonomt, og at alle tekster som skapes i utgangspunktet er underlagt tidligere tekstproduksjon, tekstmønstre og tekstkonvensjoner (Aamotsbakken, 1997, s. 10), da innser man at alle mennesker har et felles ståsted i litteraturen.

LITTERATUR

PRIMÆRLITTERATUR

- Ben Jelloun, T. (1985). *L'Enfant de sable. Roman*. Paris: Éditions du Seuil.
Ben Jelloun, T. (1987). *Sin fars sønn*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag A/S.

SEKUNDÆRLITTERATUR

- Allen, G. (2002). *Intertextuality*. Cornwall: Routledge.
Allen, R. (2006). Intertextuality and Retrospect: Arabic fiction's relationship with its past. I L. Deheuvels, B. Michalak-Pikulska & P. Starkey (Red.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967* (s. 1-12). Durham: Durham University.
Ansari, A. (2004). *Arabisk litteratur i Vesten*. Hentet 29.10.2016 fra http://www.nrk.no/programmer/tv_arkiv/safari/4146166.html
Asbjørnsen, P. C. & Moe, J. (1968). *Folke- og huldreeventyr i utvalg*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
Atallah, M. (2007). De l'espace scripturaire à l'espace corporel Lecture de "L'enfant de sable" de Ben Jelloun. I *Annales du patrimoine. Revue académique consacrée aux domaines du patrimoine* (s. 15-51). Université de Mostaganem (Algérie).
Bakalla, M. H. (1984). *Arabic Culture Through its Language and Literature*. Surrey: Unwin Brothers Limited.
Barthes, R. (1978). *Image – Music – Text*. New York: Hill and Wang.
Barthes, R. (1991). Tekstteori. I A. Kittang, H. H. Skei, A. Melberg & A. Linneberg (Red.), *Moderne litteraturteori. En antologi* (s. 78-85). Oslo: Universitetsforlaget AS.
Baudelaire, C. (1975). *Petits Pöems en Prose*. Hentet 30.05.2017 fra http://www.tierslivre.net/ftp/ baudelaire_spleen.pdf
Baudelaire, C. (2012). *Journeaux intimes*. Hentet 30.05.2017 fra <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k206339d/f2.image>
Berg, E. (1989). *Koranen*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
Bing, J. & Bringsværd, T. Å. (1967). *Rundt solen i ring*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag A/S.
Borges, J. L. (2010). *Samlede fiksjoner*. Oslo: Forlaget Press.
Borges, J. L. (2016a). *Labyrinter*. Oslo: J. W. Cappelens Forlag A.S.
Borges, J. L. (2016b). *Quarteta*. Hentet 15.02.2017 fra <https://www.poeticous.com/borges/cuarteta?locale=es>
Borges, J. L. (2017). *El hacedor*. Hentet 29.03.2017 fra <http://www.literatura.us/borges/hacedor.html>
Carlsen, I. M. (2015). "Kulturelle ulikheter gjør livet mer verdifullt" En kasusstudie om flerkulturelle perspektiver i norskfaget. Tromsø: Norges Arktiske Universitet. Institutt for lærerutdanning og pedagogikk.
Cervantes, M. de. (2002). *Den skarpsindige lavadelsmann Don Quijote av la Mancha*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
Christensen, A. (1931). *Firdausis Kongebog*. København: Gyldendals Forlagstrykkeri.
Den norske Bokklubben A/S (1988). *Tusen og en natt*. Oslo: Den norske Bokklubben A/S.
Det Norske Bibelselskap (1981). *Den Hellige Skrift. Bibelen. Det gamle og Det nye testamente*. Oslo: Det Norske Bibelselskaps Forlag.
Dewilde, J. & Igland, M.-A. (2015). «No problem, Janem» En transspråklig tilnærming til flerspråklige elevers skriving. I A. Golden & E. Selj (red.), *Skriving på norsk som*

- andrespråk. *Vurdering, opplæring og elevenes stemmer* (s. 109-126). Oslo: Cappelen Damm AS.
- Eggen, N. S. (2007). *Koranen. Innføring i en tekst- og tolkningstradisjon*. Oslo: Solum Forlag.
- Fagerjord, A. (2012). *Semiotikk*. Hentet 25.10.2016 fra <http://www.uio.no/studier/emner/hf/imk/MEVIT2700/v14/undervisningsmateriale/semiotikk2012.pdf>
- Fayad, M. (1993). *Borges in Tahar Ben Jelloun's L'Enfant de sable: Beyond Intertextuality*. Hentet 12.02.2017 fra https://www.jstor.org/stable/397370?seq=2#page_scan_tab_contents
- Ficino, M. (2013). *Kommentar til Platons Symposion, eller Om eros*. København Universitet: Museum Tusculanums Forlag.
- Genette, G. (1984). *Palimpsests. Literature in the Second Degree*. Lincoln og London: University of Nebraska Press.
- Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds og interpretation*. New York: University of Cambridge.
- Gibb, H. A. R. (1974). *Arabic Literature: An Introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- Guth, S. (2009). *Antar*. Hentet 01.05.2017 fra <https://snl.no/Antar>
- Hess, E. E. (2004). *Literary Hybrids. Cross-dressing, Shapeshifting, and Indeterminacy in Medieval and Modern French Narrative*. London: Taylor & Francis Books, Inc.
- Hvistendahl, R. (2004). Oversikt over forskning på flerkulturelle perspektiver i lærebøker i norsk og norsk som andrespråk. I D. Skjelbred & B. Aamotsbakken (Red.), *Fokus på pedagogiske tekster 7. Seks artikler om det flerkulturelle perspektivet i læremidler* (s. 7-24). Notat 1/04 Høgskolen I Vestfold.
- Jansen, H. L. (2009). *Tusen og én natt*. Hentet 02.01.2017 fra https://snl.no/Tusen_og_%C3%A9n_natt
- Jawad, H. A. (1998). *The Rights of Women in Islam: An Authentic Approach*. London: Macmillan.
- Kjærstad, J. (1988). Sesam, lukk deg opp! I *Tusen og en natt. Bind I* (s. 7-11). Oslo: Den norske Bokklubben A/S.
- Kristeva, J. (1980). *Desire in language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Kunnskapsdepartementet, (2016). *Meld. St. 28 (2015-2016) Fag – Fordypning – Forståelse En fornyelse av Kunnskapsløftet*. Hentet 25.05.2016 fra <https://www.regjeringen.no/contentassets/e8e1f41732ca4a64b003fca213ae663b/no/pdfs/stm201520160028000dddpdfs.pdf>
- Lattermilds bokblogg (2005). *Den hellige natten, Tahar Ben Jelloun*. Hentet 15.04.2017 fra <http://www.sandlund.net/bookblog/2005/11/den-hellige-natten-tahar-ben-jelloun/>
- Lichtenstadter, I. (1974). *Introduction to Classical Arabic Literature*. Boston: Twayne. Hentet 16.10.2016 fra <http://sourcebooks.fordham.edu/basis/1100Hariri.asp>
- Lothe, J., Refsum, C. & Solberg, U. (1999). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: A/S Gyldendal Norsk Forlag.
- Lothe, J. (1999a), *metafiksjon*. I J. Lothe, C. Refsum & U. Solberg (Red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*. s. 154. Oslo: A/S Gyldendal Norsk Forlag.
- Lothe, J. (1999b), *pikareskroman*. I J. Lothe, C. Refsum & U. Solberg (Red.), *Litteraturvitenskapelig leksikon*. s. 194. Oslo: A/S Gyldendal Norsk Forlag.
- Morante, E. (1982). *Aracoeli*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag.
- Murray, J. (1819). *Antar*. Hentet 07.03.2017 fra <https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=mdp.39015008255435;view=1up;seq=4>

- Nes, K. & Nordahl, T. (2015). I S. Dobson, L. A. Kulbrandstad, S. Sand & T.-A. Skrefsrud (Red.). *Dobbeltkvalifisering. Perspektiver på kultur, utdanning og identitet*. (s. 151-172). Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad og Bjørke AS.
- Nietzsche, F. (2008). *The Gay Science*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Okri, B. (2002). Innledende essay av Ben Okri. I M. Cervantes, *Den skarpsindige lavadelsmann Don Quijote av la Mancha* (s. 17-24). Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Papineau, D. (2009). *Filosofi for vår tid*. Oslo: Cappelen Damm.
- Probst, R. E. (1990). *Five Kinds of Literary Knowing*. New York: University of Albany. State University of New York.
- Quyang, W. (2006). Intertextuality Gone Awry? The Mysterious (Dis)appearance of 'Tradition' in the Arabic Novel. I L. Deheuvels, B. Michalak-Pikulska & P. Starkey (Red.), *Intertextuality in Modern Arabic Literature since 1967* (s. 45-64). Durham: Durham University.
- Replik, (2006). «Et innblikk i Nietzsches forhold til holdning og perspektivisme.» Lastet ned 13.04.17 fra <http://replik.b.uib.no/2006/09/18/et-innblikk-i-nietzsches-forhold-til-holdning-og-perspektivisme/>
- Ridderstrøm, H. (2014a). *Anekdoter*. Hentet 05.10.2016 fra <http://edu.hioa.no/helgerid/litteraturogmedieleksikon/anekdoter.pdf>
- Sjelmo, M. (2017). *Jorge Luis Borges*. Hentet 18.02.2017 fra https://snl.no/Jorge_Luis_Borges
- Skei, H. (2009). *intertekster*. Hentet 04.12.2016 fra <https://snl.no/intertekst>
- Skei, H. (2014). *magisk realisme – litteratur*. Hentet 04.02.2017 fra https://snl.no/magisk_realisme%2Flitteratur
- Southwell, H. (2012). *Intertextual Origins: A short summation of Saussure, Bakhtin, and Kristeva*. Hentet 24.09.2016 fra <https://thesoleauthor.wordpress.com/2012/10/08/intertextual-origins-a-short-summation-of-saussure-bakhtin-and-kristeva/>
- Statistisk sentralbyrå, (2017). *Nøkkeltall for innvandring og innvandrere*. Hentet 24.03.2017 fra <http://www.ssb.no/innvandring-og-innvandrere/nokkeltall/innvandring-og-innvandrere>
- St. Paul skole, (2017). *Hva inneholder en messe?* Hentet 30.05.2017 fra <http://www.stpaul.no/kirken/messinnh.htm>
- Stølen, T. (2017). *Friedrich Nietzsche*. Hentet 01.03.2017 fra https://snl.no/Friedrich_Nietzsche
- Svensen, Å. (2001). *Å bygge en verden av ord: lyst og læring i barne- og ungdomslitteratur*. Oslo: Fagbokforlaget.
- Undset, S. (1995). *Kristin Lavransdatter*. Oslo: H. Aschehoug & Co.
- Utdanningsdirektoratet, (2006a). *Kunnskapsløftet*. Hentet 28.05.2016 fra <http://www.udir.no/Lareplaner/Kunnskapsloftet/>
- Utdanningsdirektoratet, (2006b). *Komponenter i god leseopplæring – hele dokumentet*. Hentet 14.05.2017 fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/grunnleggende-ferdigheter/lesing/Komponenter-i-god-leseopplaring/4-A-utvikle-motiverende-og-engasjerte-lesere/>
- Utdanningsdirektoratet, (2015). *Hvordan gjennomføre litterære samtaler*. Hentet 14.05.2017 fra <https://www.udir.no/laring-og-trivsel/lareplanverket/grunnleggende-ferdigheter/lesing/lesing-i-fag/Lesing-i-norsk1/Hvordan-gjennomfore-litterare-samtaler/>
- Vesaas, T. (1996). *Fuglane*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Vesaas, T. (1997). *Is-slottet*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag AS.

- Vinje, E. (2003). *Tekst og tolkning. Innføring i litterær analyse*. Gjøvik: Gyldendal Norsk Forlag AS.
- Vogt, K. (2009). *marabout*. Hentet 15.04.2017 fra <https://snl.no/marabout>
- Vogt, K. (2012). *bønnerop*. Hentet 01.10.2016 fra <https://snl.no/b%C3%B8nnerop>
- Vogt, K. (2016). *hadith*. Hentet 01.10.2016 fra <https://snl.no/hadith>
- Wacks, D. A. (2003). The Performativity of Ibn al-Muqaffa's *Kalīla wa-Dimna* and *AlMaqāmāt al-Luzumīyya* of al-Saraqstī. *Journal of Arabic Literature* 34.1-2 (s. 178- 89). Hentet 05.10.2016 fra <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/bitstream/handle/1794/8225/Wacks%20%282003%29%20Performativity%20Post-print.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Walker, K. L. (1999). *Countermodernism and Francophone Literary Culture: The Game of Slipknot*. Durham & London: Duke University Press.
- Wikipedia (2015). *Hua Mulan*. Hentet 28.05.2017 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Hua_Mulan
- Wikipedia (2016a). *Al-Mu'tasim*. Hentet 05.03.2017 fra <https://no.wikipedia.org/wiki/Al-Mu'tasim>
- Wikipedia (2016b). *Nizami Ganjavi*. Hentet 05.03.2017 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Nizami_Ganjavi
- Wikipedia (2016c). *Pastisje*. Hentet 03.04.2017 fra <https://no.wikipedia.org/wiki/Pastisje>
- Wikipedia (2017a). *Jeanne d'Arc*. Hentet 29.05.2017 fra https://no.wikipedia.org/wiki/Jeanne_d%E2%80%99Arc
- Wikipedia (2017b). *Jabal Thawr*. Lastet ned 28.05.2017 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Jabal_Thawr
- Wikipedia (2017c). *Ibn al-Muqaffa*. Lastet ned 01.05.2017 fra https://en.wikipedia.org/wiki/Ibn_al-Muqaffa%27
- Aamotsbakken, B. (1997). *Tekst og intertekst. En studie i intertekstualitetens betydning i tre åttitalssromaner av Edvard Hoem*. Oslo: Universitetsforlaget AS.
- Aaslestad, P. (2003). *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: Landslaget for norskundervisning (LNU) og Cappelen Akademisk Forlag as.

TABELLER

Tabell 2.1 Oversikt over Genettes fem transtekstualitetskategorier