TILFÆLDET NAGUIB MAHFOUZ

ELLER

GENSYN MED DEN ARABISKE LITTERATUR

AV PETER G. RANNES

I efteråret 1988 bekendtgjorde Det svenske Akademi, at den ægyptiske forfatter Naguib Mahfouz var årets modtager af Nobels Litteraturpris. Naguib Mahfouz, hvis litterære debut lå før 2. verdenskrig, var da en ældre mand (f. 1911) og havde et betydeligt forfatterskab på ca. 50 bøger bag sig. I den arabiske verden var hans position som den moderne arabiske litteraturs førstemand ubestridt. Og han blev læst af arabiske læsere: små fedtede tokroners udgaver af hans bøger med farverige forsider kunne dengang i slutningen af 1980erne (og sikkert endnu) købes i kiosker og boghandlere overalt i Ægypten og den øvrige arabiske verden.

Med valget af Naguib Mahfouz som årets nobelprismodtager i litteratur havde komiteen både valgt Manden og Litteraturen. Manden for hans store forfatterskab, hvoraf nogle få værker allerede fandtes i europæiske (og svenske) oversættelser. Og litteraturen, den moderne arabiske prosalitteratur, som da var forholdsvis ukendt i Europa, og som havde meget at takke forfatteren Naguib Mahfouz for.[1]

Nobelpriskomiteen havde før tildelt litteraturprisen til en ikke-vestlig forfatter[2], men pga. både Mahfouz' betydning for den arabiske litteratur og den arabiske kulturs særlige betydning for Vesten syntes forventningerne til denne litteratur at være større end til tidligere ikke-vestlige prismodtageres litteratur.

Som den nærmeste fremmedartede kultur har «Orienten» for den vestlige begrebsverden været både det fremmede og det eksotiske «andet», som man på en gang distancerede sig fra, forholdte sig til og spejlede sig i. Denne dobbelthed indeholder i sig selv en del «litteraturhed», og Orienten har – især siden Romantikken – været en sikker inspirationskilde for den vestlige litteratur. Et indflydelsesrigt eksempel fra den danske litteraturhistorie er Adam Oehlenschlägers *Aladdin*. Lægger man den umiddelbare forestilling om «den arabiske litteratur» i forlængelse af den romantiske europæiske opfattelse af den arabiske verden, «Det lykkelige Arabien» og endda Edvard Saids «Orientalisme»[3], synes en række poetiske forventninger at åbenbare sig helt af sig selv. Det arabiske værk *Tusind og en nat*, som fra Vestens synsvinkel ligner en arabisk klassiker, kan ved egen kraft mobilisere en hel forestillingsverden af kaotiske, snørklede, komplekse systemer af handling og tekst. Læg dertil også alle de almindelige og til dagsdato særdeles levedygtige klicheer som «Arabiens mystik» og «Islams slør» (hvor mange anmeldelser af arabisk litteratur indeholder ikke ordet «slør» i enten overskrift eller underrubrik?), og litterære forventninger ud over det sædvanlige er kørt i stilling.

I foråret 1989 udkom den første oversættelse af en af Naguib Mahfouz' romaner på dansk. Det var «Midaqgyden» (*Zuqaq al-Midaqq*, 1947). Generelt var de danske anmeldere slet ikke imponerede over, hvad der mødte dem. «Den første roman på dansk af egypteren Naguib Mahfouz overbeviser ikke om hans nobelprisformat»[4], hed det i en underrubrik til en anmeldelse. «Første roman på dansk af den egyptiske nobelprismodtager Mahfouz siger mere om prisuddelerne end om et forfatterskab»[5], stod der at læse i en anden. Én anmelder satte direkte den vestlige læsers forventning op mod det, de fik i Mahfouz' roman: «Den læser, der hos en Nobelprismodtager fra den 3. Verden forventer et eksotisk og mytepræget litterært univers, vil hos denne forfatter blive skuffet – eller måske glædeligt overrasket. For her er ingen komplicerede litterære strukturer eller mytedannelser»[6]. Det pæneste der var at sige om Naguib Mahfouz' roman *Middaqgyden* var, at den var «indtagende», «underholdende fortællekunst», «fuld af atmosfære» og «en bittersød arabisk sensualisme»[7]. Og da to andre Mahfouz-romaner[8] fulgte på dansk senere på året og året efter, var de danske anmelderes modtagelse af bøgerne ikke meget bedre. «Naguib Mahfouz er stadig kun hæderlig», hedder det hos en anmelder.[9] Selv om Naguib Mahfouz ved fire udgivelser på dansk (en bogklubudgave af *Midaqgyden*) givetvis har fundet læsere i Danmark, førte Nobelprisen ikke til den arabiske litteraturs gennembrud i Danmark. I Norge ser det lidt bedre ud (f.eks. fem Mahfouz-titler), i Sverige en del bedre (13 Mahfouz-titler).

Modtagelsen af andre kulturers litteratur i Vesten er præget af en kulturel etnocentrisme, som hører vores modernistiske kultur til. Vi ser andre kulturer som en slags tidligere udviklingstrin af vores egen kultur. Ikke altid fra en negativ synsvinkel, men tit med et stænk af sentimentalitet. Ikke-modernistiske (endda: endnu ikke modernistiske) kulturer fremstår med kvaliteter som Vesten (fremadstormende som den er) har mistet i farten: f.eks. det oprindelige og «naturlige» forhold til naturen eller traditionelle (og derfor «bedre») familierelationer. I vores etnocentrisme antager vi, at al stor litteratur, formår at skræve hen over Tid (f.eks. vil Shakespeares værker altid være stor litteratur) og hen over de forskellige kulturer. Er Naguib Mahfouz' værker verdenslitteratur, som Nobelprisen antyder, skal de også fremstå som sådan ved allerførste øjekast. Omvendt forventer vi, at en anden Nobelprismodtager som f.eks. danske Johannes V. Jensen (1944), hvis hovedværker er oversat til hovedsprogene, automatisk har verdenslitteraturstatus overalt.

Vi tager andre litteraturer til os for så vidt, at vi synes, at kunne bruge dem. Eller rettere: hvis de lever op til vores forventninger. Den latinamerikanske litteratur med dens fantasifulde, magiske realisme kom nemt til os i 1980erne, da vores egen litteratur var tørret ud i socialrealisme og bekendelseslitteratur. Denne litteraturs store forfattere var ofte skolede i Vesten – colombianske Gabriel García Márquez (Nobelpris 1982) har siden 1954 boet i Paris, New York, Barcelona og Mexico – og via sproget (spansk, portugisisk) byggede de grundlæggende på europæiske litteraturformer, som ikke bød europæiske læsere i mod. Fra øst bragte f.eks. indiske-engelske Salman Rushdie os Pakistans og Indiens historie i Orientens myldrende, kaotiske rober. Men det var ikke gået uden Rushdies dybe kendskab til Vestens litteratur, som tydeligt er den tradition, han skriver på.

Endda en slags arabisk litteratur er kommet til Vesten på den måde.

Fransktalende og -skrivende arabiske forfattere fra Maghreb (Tunesien, Algeriet og Marokko) og Libanon skriver via Frankrig og fransk kultur gode og værdifulde romaner, som finder mange læsere og modtages godt overalt. Her finder vi den arabeskagtige, labyrintiske verden, vi venter at finde i arabiske romaner. Værkernes succes er dem vel undt, men at gøre dem til repræsentanter for en egentlig arabisk litteratur er en tilsnigelse. Jeg tvivler på, at disse romaners forfattere kunne have skrevet de samme bøger på arabisk. Sandsynligt er det heller ikke, at disse bøger på arabisk ville have fundet læsere i den arabiske verden.

Den fiktionsform, som vi i Vesten kalder «romanen» (etymologi: roman – fortælling på folkesproget) og ser som en kunstform, der knytter sig unikt til vores kultur[10], har via middelalderens franske og spanske ridderromaner sikkert sine aner i den arabiske folkefortælling a la *Tusind og en nat*. Men det hjalp ikke den arabiske litteratur og Naguib Mahfouz, da der før 2. verdenskrig var brug for et tidssvarende litterært udtryk i den arabiske verden. Den arabiske litterære tradition indeholdt ikke megen fiktionsprosa, som samtiden kaldte på.

Fra de oprindelige arabere, beduinerne i den golde ørken på den arabiske halvø, kom smukke, klassiske digte, der dateres tilbage til førislamisk tid, og som pga. det arabiske sprogs uforanderlighed – fastholdt fra det 7. århundrede af den hellige bog, Koranen, som var skrevet på arabisk [11] – stadig lod og lader sig læse. En Guldalder (750–1055)[12] videreudviklede den førislamiske poesi, som forblev idealet. Stramme lyriske regler gav digte som «Busti's digt, som ender på N» eller «Det største digt, som ender på T» (760 verselinier, som alle ender på T). Perioden bød på store mængder videnskabelig sagprosa og på oversættelser af især klassisk græsk filosofi, som senere via Spanien nåede tilbage til Europa, bragte den græske oldtid frem af glemslen og inspirerede til den europæiske renæssance.

Al-Maqamaformen, der var en slags novelle i rimet prosa, var det, der kom nærmest en moderne fiktionsprosa. Formen blev udviklet i Guldalderen og forfinet i Sølvalderen (1055–1258)[13]. Men seks århundreders litterær stagnation under fremmed herredømme (mongoler, osmanner etc.) og en næsten notorisk forkærlighed for sprogligt smukke udtryk gjorde, at Maqamaen i midten af det 19. århundrede var endt som stivnede verseformer af forstenede sproglige skaller. Plagiat på plagiat havde berøvet formen alt indhold, og mere moderne forfattere kunne kun tage direkte afstand fra den. Den arabiske renæssances prosalitteratur måtte starte på et formmæssigt og sprogligt nulpunkt. Uden tradition, uden et brugbart prosasprog. Selv *Tusind og en nat* – og dermed de rige mundtlige fortælletraditioner, som endnu i slutningen af det 19. århundrede levede i bedste velgående blandt almindelige mennesker – kunne de arabiske forfattere, som de intellektuelle de var, ikke bruge som inspiration. Hvor indflydelsesrigt dette værk end har været for den vestlige litteratur, er det først oppe i det 20. århundrede opnået status af litteratur i den arabiske verden[14].

Det var i Vesten, at den arabiske litteratur skulle finde en tidssvarende prosaform. Oversættelser af europæiske romaner gav de første erfaringer med den form, som en spirende nationalisme (dvs. nationaldannelse) i nogle arabiske lande (især Ægypten, men også i Syrien og Libanon) skabte et kunstnerisk og socialt behov for. Prosasprogligt modnedes den arabiske kultur ved de journalistiske erfaringer som en voksende dagbladskultur bragte med sig. Arabiske og vestlige litteraturhistorikere enes om, at den første egentlige arabiske roman så dagens lys i 1913[15]. I de følgende år var der en del spredte fægtninger – også i novellegenren –, men man skal faktisk helt frem til efter 2. verdenskrig, før man kan tale om en homogen prosatradition. Her var en af hovedmændene, som nævnt tidligere, Naguib Mahfouz, der var romandebuteret i 1938 med den første af tre historiske romaner om det gamle faraoniske Ægypten.

Etableringen af en prosalitteratur i den arabiske verden foregik på mange måder efter samme mønster som etableringen af den vestlige moderne prosalitteratur. Formen kom udefra, men behovet for den var til stede. Den arabiske litteratur havde brug for dette medium; det viser alene de mange forsøg med formen årene op til 2. verdenskrig[16]. Men denne litteraturform kom ikke let til den arabiske litteratur. Sproget og traditionen, som man tog afstand fra, synes alligevel at have givet næsten uoverskuelige problemer.

Det store arabiske sprog, hvis skriftshistorie rækker tilbage til før profeten Muhammed, var en tvivlsom gave for de tidlige arabiske prosaforfattere. Århundreders litterær tomgang, nedslidning af sprogets metaforkraft virkede skræmmende på prosaforfatterne. Trods det arabiske sprogs næsten naturlige tilbøjelighed til og forkærlighed for at forme sig poetisk og velklingende, var det poetiske sprog nærmest bandlyst i den tidlige prosa. Et hvert forsøg på at udtrykke sig i poetiske vendinger ville referere tilbage til det sprog og den litteratur, som man tog afstand fra.

Sprogproblemet blev ikke mindre af det arabiske sprogs *diglossi* – det særegne forhold at der i den arabiske verden eksisterer så at sige to sprog: et talt og et skrevet sprog. Det skrevne sprog er det klassiske arabiske sprog, som er fælles for hele den arabiske verden, fra Marokko i vest til Irak i øst. Det talte sprog, dagligdagens sprog, er et andet, det veksler fra øst til vest og er som sådan forskelligt fra land til land. Selvom dette

sprogfænomen kan sammenlignes med europæiske sprogs dialekter og deres forhold til et rigsmål, forklarer det kun visse sider af diglossien. I praksis betyder det f.eks., at ægyptere og marokkanere kan skrive sammen på klassisk arabisks moderne version, *modern standard arabic* hen over landegrænserne, men kun med noget besvær kan forstå hinandens hverdagssprog.

Den moderne prosa, som de arabiske forfattere søgte, krævede en formel sproglig realisme og mødte modstand i det arabiske sprogs tvedeling. Var en prosa på klassisk arabisk i stand til realistisk at formidle en (fiktiv) virkelighed, som på sin vis foregik på talesprog? Efter forsøg med bl.a. at skrive fuldstændigt på talesprog, er det arabiske fiktionsprosasprog nu et sprog der er påvirket af det talte sprog uden at bryde med det klassiske arabiske sprogs grammatik og ortografi andre steder end i dialogen.

Manglen på en prosatradition i den arabiske litteratur var ensbetydende med fraværet af en episk litterær tradition. Al-Maqamaformens plot, «hovedperson rider i ørkenen, ser en forladt lejr, mindes en stor kærlighed og begræder tabet», og *Tusind og en nat*, som alligevel ikke var rigtig litteratur, var ikke nok. De vestlige fiktionsformer, romanen og novellen, byggede på episke grundstrukturer, hvor forløbet «og-så og-så og-så», den diskursive, fremadskridende fortælling er drivkraften i prosaen, og hvor ivrig den arabiske litteratur end var efter at tage disse former til sig, faldt det episke ikke let for araberne.

Om fraværet af episk tradition er en årsag eller en følgevirkning, er ikke nemt at sige. Det arabiske sprog er betegnet ved en stor bredde. Ordforrådet er kolossalt og nuanceret. Forskellige verbalformer indikerer uden brug af hjælpeverber f.eks. hensigt («få nogen til noget»)[17] samtidig med at sproget som andre semitiske sprog grundlæggende kun indeholder to tidsbøjninger af verberne – uafsluttet og afsluttet. Sproget synes at være mere horisontalt end vertikalt. Det spiller ind på sprogets diskursivitet eller sprogets evne til at være diskursivt. Det påvirker sprogets evne eller vilje til at formidle et forløb, en fremadrettet fortælling, som de vestlige prosaformer umiddelbart forudsætter. Med almindelig lægmandspsykologi eller -sociologi kan man også føre fænomenet tilbage til beskaffenheden af den arabiske bevidsthed, strukturerne i det arabiske samfund, og endda til nogle ikke-individualistiske karaktertræk.

En mere håndgribelig parallel er den arabiske musik. Her findes ikke meget forløb i vestlig forstand, ikke megen melodilinje. Efter vores standard er denne musik i bedste fald monoton og kedelig, i værste fald ren kattemusik. Hvad det vestlige øre ikke kan høre eller i alt fald ikke kan værdsætte i denne musik, er f.eks. at det samme lille tema gentages og varieres flittigt inden for «melodien» og inden for den arabiske musiks 10–12 forskellige tonearter (mod den vestlige musiks to tonearter). Også den arabiske musik er mere horisontal end vertikal.

Fakta er, at den tidlige arabiske prosa havde umådeligt svært ved at videregive en simpel kronologi og at få en simpel roman til at hænge sammen. Problemet kunne affærdiges som almindelige begynderproblemer, men her må man huske på at den tidligere europæiske prosa aldrig havde den slags problemer. Tværtimod. Den tidligste vestlige fiktionsprosa endte tit i rent forløb og blev «og-så» og «og-så» hele vejen igennem. Det er også en kendsgerning at novellegenren i årtier blev foretrukket af arabiske forfattere, og at arabiske romaner aldrig er lange: Naguib Mahfouz' værker, som er undtagelser fra den regel, når på dansk kun op omkring 200 sider.

Hvad har vi så? Vi har en prosalitteratur som fra et sprogligt poesiforskrækket udgangspunkt (et simpelt sprog) opfylder et samfundsmæssig behov for en samtidig litteraturform (realisme) og som kæmper mod genrens iboende natur (forløb). Det nye i romanen er for den arabiske litteratur ikke formens ophav, som hos os («roman – fortælling på folkesproget») eller det «nye» selv som på engelsk (eng: «novel»), men selve det, at der var tale om en *fortælling* (arabisk: riwaya – roman, rawa – at fortælle).

En vinteraften genlæser jeg Naguib Mahfouz' roman *Midaqgyden*. Mahfouz starter i den lille gade, i den gyde, som lægger navn til romanen: «Der er mange ting, som tilsammen viser, at Midaqgyden er en af tidligere tiders juveler, der engang strålede som en blinkende stjerne i Cairos historie.» Fortællingen breder sig i klassisk stil, og når de mange personer, som befolker Midaqgyden, ikke selv kommer til orde, bliver historien umiddelbart fortalt fra et olympisk punkt oppe over Kairo.

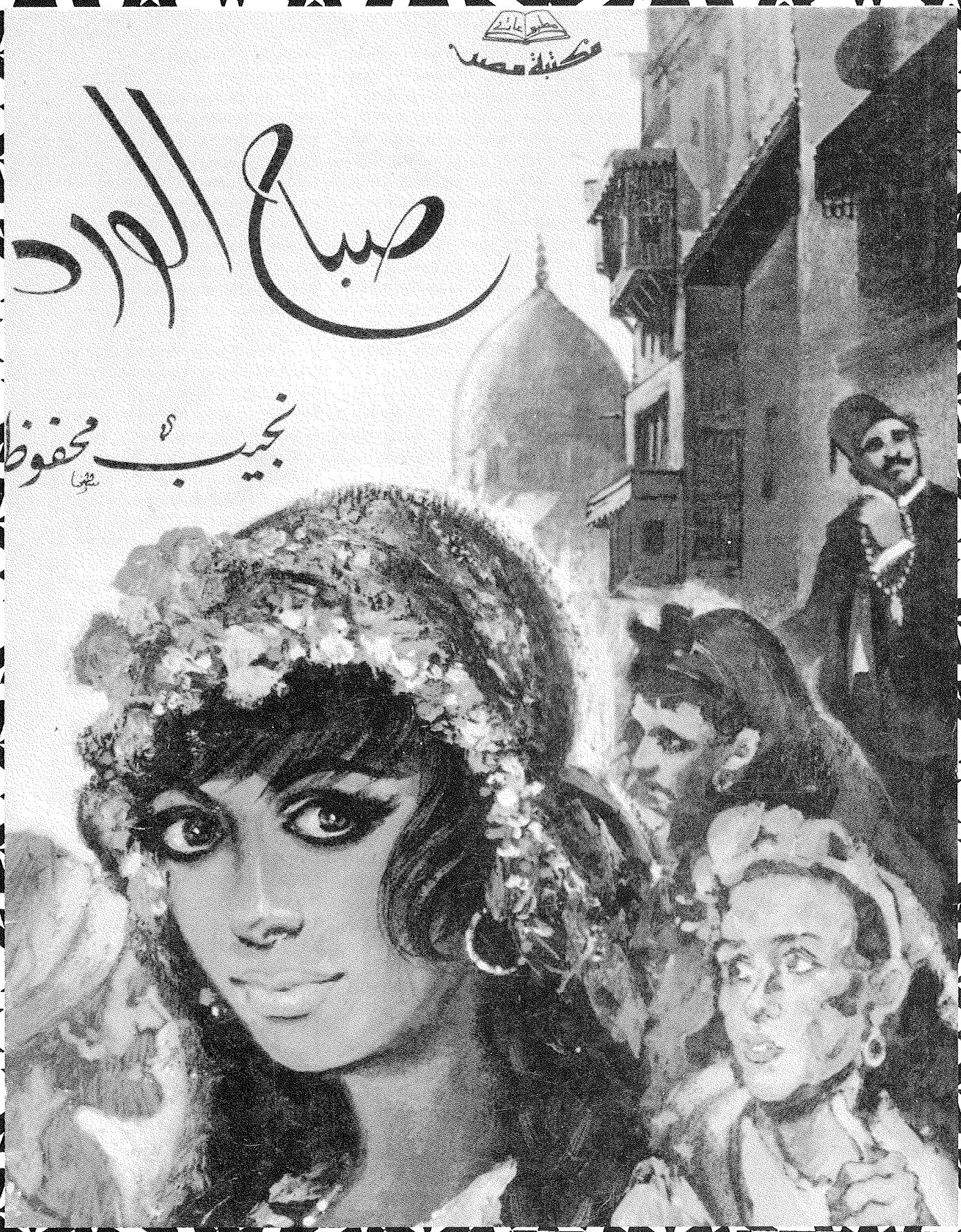
I første kapitel, hvor der kun sker dette ene at en digter, som i årevis har reciteret i cafeen, smides ud og erstattes af en radio, møder jeg den mandlige del af gydens beboere: den tykke konfekthandler *Onkel Kamil*, *barberen Abbas*, forretningsmanden *Salim Alwan*, tjeneren *Sanker*, der arbejder for *Kirsha*, som driver en cafe i Midaqgyden, *Doktor Booshy*, der er en slags tandlæge, *Sheik Darwish*, der kan tale engelsk, *Radwan Hussainy*, der ejer huset, cafeen ligger i, *Hussain Kirsha*, der er søn af cafeejeren. I andet kapitel kommer kvinderne til: *Saniya Afify* der ejer et hus i gyden, *Umm Hamida*, ægteskabsmægler og plejemor for *Hamida*. Her sker kun det at Saniya Afify kontakter Umm Hamida for at få hende til at finde sig en ægtemand.

Jeg læser om at Abbas, der elsker Hamida, endelig frier til hende, men rejser væk for at tjene gode penge;

مكتبة مصر

صباح الورد

نجيب محفوظ



عشرة فقالت أم أحمد :

— حسين بك مصمم على ألا يزوجها قبل الثامنة عشرة ..

— ولكنها سن متأخرة يا أم أحمد ..

— لحسين بك رأيه أيضا ولكن الاختيار ينحصر فى اثنين أحدهما وكيل نيابة والآخر طبيب ..

وأحسست على نحو ما بأن فاطمة ستمضى ذات يوم إلى بعيد مثل أخواتى وإخوتى ولن يبقى منها فى أحلامى إلا الشذا . حتى الطفولة المبكرة لم تخل من حسرات على أشياء جميلة ومحبوبة يترصدها الضياع والفناء . ودهمتنا ثورة ١٩١٩ ونحن ننعم بالهدوء النعسان . استيقظت بغتة على دوى الهتاف وفرقعة الرصاص ورأيت الألوف الغامضة . حتى أم أحمد رأيتها فوق الكارو تهتف . وزارتنا بعد أيام لتسأل إن كنا رأيناها . كانت تتيه دلالا بالعزة والنصر .

— سينصرنا الله على الإنجليز ويتم لنا الإفراج عن سعد .. وهى التى أبلغتنا بعد ذلك باعتقال حسين بك العمرى تمهيدا لتقديمه للمحكمة العسكرية الإنجليزية . ولكنه أفرج عنها فيمن أفرج عنهم عقب الإفراج عن سعد ، فرجع إلى حارة قرمز رجوع الأبطال . فرشت أرضها بالأكمة وتناوحت فى سمائها الثريات والأعلام ، وزغردت النساء من وراء المشربيات وتعالى هتاف الفقراء رغم ما فقدوا من أبناء . ووقفت أم أحمد بنذرها فرقصت أمام باب السراى وهى تنشد « سلمى يا سلامة » . وحتى مأمور قسم الجمالية جاءه مهنئا بعد أن اعتقد الجميع أن الإفراج عن سعد ما هو إلا مقدمة للاستقلال التام ، وبعد فترة قصيرة حملت المرأة إلينا خبرا مزعجا وهو أن آل العمرى قر رأيهم على الانتقال إلى العباسية حيث اشتروا أرضا فضاء لإقامة سراى كبرى . وتساءلت أمى هل هان عليهم

om cafeejeren Kirsha, der sælger narkotika og elsker unge drenge; om Hamida, der foragter gyden, dens mennesker og livet i den og kun drømmer om at flygte og få pænt tøj; om den møgbeskidte krøblingemager Zaita, der «skaber» tiggere og gør kur til bagerfruen, der tæsker sin mand, bageren; om Salim Alwan, der sælger parfume, drømmer om at købe sig titlen «Bey», spiser grøn hvede med duekød, som giver ham en berygtet natlig vitalitet, begærer Hamida og ønsker hende som sin hustru nummer to; om en velklædt ung mand som begynder at komme jævnligt i Midaqgyden, som stirrer vedholdende på Hamida og får hende lokket ud af gyden, ud af den gamle bydel Khan al-Khalili, ind til Kairos nye centrum, op i sin lejlighed og ind i prostitution; om Doktor Booshy, som billigt skaffer den giftesyge fru Afify en ny guldovermund, men senere sammen med krøblingemageren bliver anholdt og sigtet for at skænde grave og stjæle guldtænder fra de afdøde; og om Abbas, der vender hjem for at gifte sig med Hamida, prøver at redde hende fra prostitution og bliver slået ihjel.

Mens jeg læser om alt dette i *Midaqgyden*, tænker jeg på den danske anmelders ord om, at den «læser, der hos en Nobelprismodtager fra den 3. Verden forventer et eksotisk og mytepræget litterært univers, vil hos denne forfatter blive skuffet – eller måske glædeligt overrasket. For her er ingen komplicerede litterære strukturer eller mytedannelser». Hvorfor egentligt savne «komplicerede litterære strukturer eller mytedannelser», når man har et plot, som det *Midaqgyden* tilbyder. Når man har en historie med så mange enkelte elementer bundet sammen af én lokalitet, gyden, i en form, der får klassiske danske kollektivromaner[18] til at fremstå som samlinger af individualistiske portrætter? Hvorfor er der ingen der får øje på de komplicerede strukturer som den virkelighed, romanen skildrer, indeholder, hvorfor gør de ikke indtryk? Mit svar må være: fordi de er «virkelige», fordi de ikke indeholder vores litteraturs «litteraturhed» (f.eks. «komplicerede litterære strukturer og myter»), fordi de som realistisk virkelighed falder sammen med vores forestilling om den arabiske virkelighed. Vi ved jo ikke om det er sådan eller forfatteren bare beskriver det sådan. Når det kommer til stykket, kan vi kun bedømme den arabiske fiktion i forhold til to ting: 1) vores egen fiktion og dens måde at være fiktion på og 2) vores forestilling om den arabiske verden. Bl.a. derfor er en væsentlig del af den arabiske prosafiktion, som i oversættelse når frem til vores kultur først og fremmest som en slags fjendebilledlitteratur. Vi læser her om den arabiske verden, vi allerede kender til: undertrykte kvinde, tortur, ufrihed, problemer i Palæstina etc.[19]

På den måde kan vi umiddelbart ikke se den moderne arabiske prosalitteraturs kvaliteter. Vi ser ikke bredden i *Midaqgyden*, vi ser ikke, at der næsten ingen tidsangivelse er i de enkelte kapitler, som står som små scener, tableauer eller er noveller i sig selv. Vi ser ikke at tiden i handlingen inden for det enkelte kapitel f.eks. angives af, hvor langt personer har bevæget sig væk fra gyden, af henvisninger til den lokale geografi. Vi ser ikke – og måske af gode grunde – at romanens univers, de mange talemåder, personernes prosa og formen indeholder dens litteraturhed. Stilen ligner af mange grunde realisme, men kan vi vide, om den er det?

Da jeg er færdig med at læse *Midaqgyden*, kommer jeg til at tænke på en diskussion jeg havde med en ven, Ayman, i Kairo, da Mahfouz havde fået Nobels litteraturpris. Ayman, der var fra den allerbedste ende af byen (så langt fra virkelighedens Midaqgyde, som man kan komme) og uddannet i både klassisk og moderne litteratur, sagde: «Naguib Mahfouz har lært os, ægyptere, hvad det vil sige at være ægypter». Det lød flot dengang, men jeg var ikke sikker på, at jeg forstod det egentlige indhold af det, han sagde. Nu tror jeg, at jeg forstår det. Men kan jeg vide det?■

[Efterskrift]

Det hænder ikke sjældent, at jeg spiller arabisk musik for venner og bekendte. Begejstret og opildnet prøver jeg at sætte dem ind i denne usædvanlige musiks storslåethed. «Denne sang med Umm Kalsoum var det eneste, der passede til situationen, da jeg vendte hjem til en tom lejlighed efter min ældste søns fødsel,» fortæller jeg for at sætte trumf på. Som de gode venner, de er, lytter de. Prøver at forstå. Så siger de: «Det er vist noget andet, når man selv har været der.»

1 I Det Svenske Akademis pressemeddelelse stod bl.a: «Mahfouz's great and decisive achievement is as the writer of novels and short stories. His production has meant a powerful upswing for the novel as a genre and for the development of the literary language in Arabic-speaking cultural circles.»

2 F.eks. Miguel Angel Asturias, Guatemala, (1967), Yasunari Kawabata, Japan (1968) og Wole Soyinka, Nigeria, (1986).

3 Edward Said: *Orientalism*, New York 1978. Saids skelsættende undersøgelse af «Western conceptions of the orient», der bl.a. også belyser, hvordan Vestens opfattelse af Orienten virker tilbage på Orientens syn på sig selv.

4 Jyllands-posten, den 30. maj 1989.

5 Aktuel, den 27. juni 1989.

6 Land og folk, den 20. juni 1989.

7 Politiken, den 5. juni 1989.

8 *Pension Miramar* (1989), *Liv og skæbne i Cairo* (1989) og *Tyven og hundene* (1990).

9 Jyllands-posten, den 23. januar 1990.

10 F.eks. hos Ian Watt: *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding*, 1972

11 «Vi har sendt den som er en arabisk Koran for at I måske vil få indsigt», sura 12, «Yusuf», vers 2.

12 I år 750 overtog abbasiderne magten (Kalifatet) i det storarabiske rige efter umajjaderne. Rigets centrum blev flyttet fra Damaskus til Baghdad, hvor Kaliffen holdte hof og samlede kunstnere og lærde omkring sig. 1055 overtog sejsjukkerne, et anatolsk stammefolk, magten i Baghdad og roen i riget forstyrredes. I Palæstina forstyrrede Europas tiloversblevne adelssønner, Korsridderne, freden i riget.

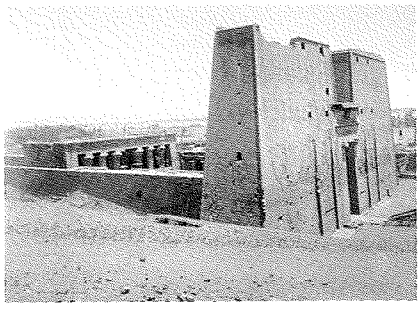
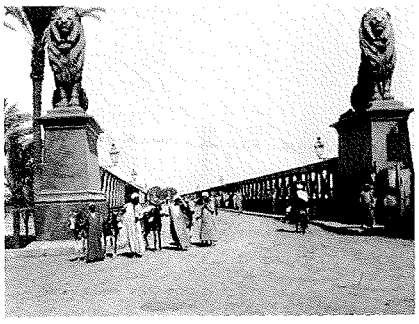
13 1258 går Djengis Khan med sine mongoler ind i Baghdad, dræber Kaliffen og hans familie.

14 En parallel kan findes i vores egen prosas litteraturhistorie. Romanen opstod ikke på folkeeventyrene, men i modsætning til dem. Udgangspunktet for den moderne roman var «det sande», som f.eks. ur-romanen i brev-, dagbogs- og dokumentformen signalerede. Romanen var ikke gentagelsen af det gammelkendte, men var «det nye» (eng.: *Novel* = roman).

15 Ægypteren Mohammad Husayn Haykals Zainab.

16 Abbas al-Aqqads *Sara* (1938), der foreligger på engelsk (*Sara*, 1979), er et sent, men ulæseligt eksempel. Den manglende kronologi og logik i fortællingen hægter den(ne) vestlige læser helt af.

17 Kausativ: *nasiya* = 'han glemmer', *ansaya* = 'han får nogen til at glemme'.

18 F.eks. Hans Kirks *Fiskerne* (1928) og Martin A. Hansens *Kolonien* (1937).

19 F.eks. værker af Nawal El Saadawi, Ghassan Kanafaani og Alifa Rifaat. Disse værkers øvrige kvaliteter anfægtes ikke.