



LUNDS
UNIVERSITET

I Sjeherazades öga

En postkolonial studie av blick och narrativ i illustrationerna i

Tusen och en natt 1958-63

Josefin Granetoft

Avdelningen för Konsthistoria och visuella studier

Institutionen för kulturvetenskaper

Lunds universitet

KOVK02:3, 15 p. Kandidatkurs ht 2016

Handledare: Joacim Sprung

Abstract

Title: In the Eye of Sjeherazade: A Postcolonial Study of the Gaze and Narrative in the Illustrations of the *Arabian Nights* 1958-63

This study examines the relationship between textual and visual narratives as well as the gaze upon the Orient as Other by analysing a Swedish, illustrated edition of the *Arabian Nights* from 1958-63.

This research draws upon a multitude of theoretical perspectives on the gaze from the field of visual culture, combined with Edward Said's critical notion of orientalism. The material is studied in three case studies, comparing the relationship between text and images in each case using Roland Barthes' structural analysis of narratives and Mieke Bal's reading of visual narratives through focalization.

The result shows a variation concerning the relationship between the text and images, which is made visible by discussing the narrative structure organized by the gaze. The gaze is found to be voyeuristic and monitoring in the first two illustrations, whereas in the last case the gaze may be constituted as a mutual dialogue between the viewer and the represented Other, given that the viewer is able to accept this viewing position.

Keywords: *Arabian Nights*, Edward Said, orientalism, semiotics, illustration, narrative, gaze, focalization, visual culture.

Nyckelord: *Tusen och en natt*, Edward Said, orientalism, semiotik, illustration, narrativ, blick, fokalisering, visuell kultur.

Innehållsförteckning

Inledning	2
Bakgrund	2
Syfte och frågeställning	2
Teori och metod	2
<i>Blickteori</i>	2
<i>Postkolonial teori</i>	5
<i>Metod</i>	5
Forskningsöversikt	6
Avgränsningar och material	7
Disposition	8
<i>Tusen och en natt i bild och text</i>	9
Textens ursprung och kontext	9
Bild och text	11
Fallstudier	12
Peter Weiss	12
Ann Margret Dahlquist-Ljungberg	18
Mark Sylwan	23
Avslutande diskussion	28
Källförteckning	31
Bildförteckning	33

Inledning

Bakgrund

Under loppet av tusen nätter berättar Sjeherazade sagor för att rädda sitt liv från den skoningslöse kungen Sjahriar.¹ Denna samling berättelser utgör *Tusen och en natt*, som sedan den första utgivningen på franska 1704 snabbt blev välkänd över hela Europa. Verket har inte minst satt spår i vår visuella kultur, i allt från bokillustrationer till filmadaptioner. Bilder som dessa har emellertid inte bara gestaltat berättelserna i *Tusen och en natt*, utan fungerar också som en representation av det främmande Orienten.

Syfte och frågeställning

Syftet med uppsatsen är att undersöka interaktionen mellan text och illustration i en svensk utgåva av *Tusen och en natt* från 1958-63. Jag är intresserad av förhållandet mellan narrativ och blick och hur dessa två konstruerar en bild av Orienten, som den Andre i relation till västvärldens självförståelse och identitet. Jag avser med detta att både undersöka hur berättelser konstrueras i bild och text och hur berättelser kan tolkas utifrån ett postkolonialt maktperspektiv. Hur skiljer sig narrativet i bild respektive text i *Tusen och en natt* (1958-63) och vilken blick konstrueras i dessa två medium i relation till den Andre?

Teori och metod

Blickteori

Inom fältet för visuell kultur är *blicken* (the gaze) ett centralt begrepp för att tala om maktrelationer konstruerade genom bilder. Blicken uppmärksammar relationen mellan betraktare och det betraktade och det potentiella utbytet av blickar mellan dessa två. På så vis förenar blicken som teoretiskt verktyg bildens formella kvaliteter med dess sociala dimensioner.² Omfattningen av detta fält och dess olika riktningar är för stort för att låta sig beskrivas i det här sammanhanget, men en viktig utgångspunkt är psykoanalytikern Jacques Lacans definition av blicken i *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*.³ En betydelsefull aspekt av Lacans teori är begreppet *skärmen*.⁴ Medan blicken (the gaze) beskriver hur subjekt tittar på objekt – och hur objekten tittar tillbaka – bestämmer skärmen

¹ Vid referens till någon av karaktärerna i *Tusen och en natt* kommer jag att använda Nils Holmbergs stavning, exempelvis "Sjeherazade", istället för den vanligare förekommande stavningen "Sheherazade" eller "Scheherazade".

² M Olin, "Gaze" i *Critical Terms for Art History*, RS Nelson & R Shiff (red.), Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 318–329 (p. 319f).

³ J Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 2:a utg., New York, W.W Norton & Company, 1998 [1973].

⁴ Lacan använder termen "écran", vilket på engelska brukar översättas till "screen".

vad som är *möjligt* att se.⁵ Konsthistorikern Kaja Silverman använder detta koncept för att beskriva en socialt konstruerad blick, där skärmen definieras som platsen där kulturellt och historiskt bestämda uppfattningar om exempelvis klass, kön och sexualitet bestäms.⁶ Detta innebär att skärmen möjliggör vad och hur vi kan se i en bestämd social kontext. Hon skriver vidare att:

The screen represents the site at which the gaze is defined for a particular society, and is consequently responsible both for the way in which the inhabitants of that society experience the gaze's effects, and for much of the seeming particularity of that society's visual regime.⁷

Denna aspekt ansluter till begreppet *visualitet* (visuality), vilket kan definieras som en socialt och historiskt konstruerad blick, till skillnad från blicken som en rent fysisk akt (vision).⁸ Dock är det viktigt att påpeka att förhållandet mellan blicken och den sociala kontexten är interaktivt – det vill säga att blicken inte bara konstrueras av utan också konstruerar den verklighet vi lever i, som konsthistorikern W.J.T. Mitchell skriver: ”Visual culture is the visual construction of the social, not just the social construction of vision.”⁹ Som Mitchell skriver innebär detta att bilder strukturerar människans sociala interaktioner och således konstruktionen av den Andre som social kategori:¹⁰

Stereotypes, caricatures, classificatory figures, search images, mappings of the visible body, of the social spaces in which it appears would constitute the fundamental elaborations of visual culture on which the domain of the image – and of the Other – is constructed. As go-betweens or subaltern entities, these images are the filters through which we recognize and of course misrecognize other people.¹¹

Liksom skärmen kan sägas fungera som ett visuellt och kulturellt filter, fungerar med andra ord även bilder som mönster utifrån vilka vi gör verkligheten begriplig.

⁵ Lacan, p. 105ff.

⁶ K Silverman, *The threshold of the visible world*, New York, Routledge, 1995, pp. 132ff.

⁷ Ibid, p. 135.

⁸ “[V]ision suggests sight as a physical operation, and visuality sight as a social fact [...] the difference between the terms signals a difference within the visual – between the mechanism of sight and its historical techniques, between the datum of vision and its discursive determinations – a difference, many differences, among how we see, how we are able, allowed, or made to see, and how we see this seeing or the unseen therein.” H Foster, *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1988, p. ix.

⁹ W.J.T. Mitchell, "Showing seeing: a critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, vol. 1, 2002, pp. 165–181 (p. 170).

¹⁰ Ibid, p. 175.

¹¹ Ibid.

I det följande kommer jag dock främst att använda mig av kulturteoretikern Mieke Bals definition och användning av blicken som teoretiskt verktyg, för att beskriva förhållandet mellan blick och makt, samt mellan blickpunkt och berättande.¹² Bal definierar blicken med begreppen *gaze* och *glance*, som beskriver två olika sätt som betraktaren kan förhålla sig till det betraktade.¹³ *Glance* är den medvetna betraktelsen, där betraktaren registrerar sin egen kropp och själva betraktandet som handling. Vid betraktandet av en bild är betraktaren medveten om att bilden är en representation, snarare än en fysisk verklighet. *Gaze* förflyttar istället betraktaren utanför tid och rum, utanför sin egen kropp, medan det betraktade omvandlas till ett fysiskt, greppbart objekt, snarare än en representation.¹⁴

Den sistnämnda blicken kan även beskrivas som en voyeuristisk blick vid betraktandet av (representerade) kroppar, eftersom att det betraktade omvandlas till objekt.¹⁵ Bal ansluter sig i detta avseende till filmteoretikern Laura Mulveys beskrivning av *the male gaze*, som beskriver hur blicken fungerar som en källa till njutning genom att omvandla kvinnokroppen till njutningsobjekt.¹⁶ Centralt i denna beskrivning är att den blickakt som omvandlar det betraktade till objekt, *gaze*, samtidigt konstruerar en maktposition för betraktaren, vilket jag kommer att återkomma till i undersökningen.

En viktig distinktion är att Bal lokaliserar blicken i verket, snarare än hos betraktaren. Detta innebär att blicken styrs av verkets konstruktion, som föreslår eller uppmanar till en viss typ av seende. Det är förvisso upp till betraktaren att välja om denne vill acceptera, eller avvisa, den uppmanade blicken. Dock är valet av blick inte helt godtyckligt. Bildens konstruktion uppmanar till en viss typ av blick, och det är denna uppmanade eller av verket konstruerade blick som jag i likhet med Bal intresserar mig för.¹⁷

Bal använder även blicken för att beskriva konstruktionen av narrativ, vilket gör det möjligt att analysera bilder som en form av berättelser. Här är begreppet *fokalisering* centralt, som är hämtat från litteraturvetenskapen, vilket beskriver ur vems blickperspektiv en berättelse är berättad. En fokalisator fungerar således som en identifikationspunkt för läsaren/betraktaren, vilket ger denne en position för att tolka den framställda berättelsen.¹⁸

¹² M Bal, *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991, p. 8.

¹³ Bal utgår från Norman Brysons definition av *gaze* och *glance*. *Gaze* definieras här som en specifik typ av blickakt utifrån förhållandet mellan en betraktare och det betraktade, vilket inte bör förväxlas med Lacans användning av begreppet *gaze*.

¹⁴ Bal, p. 142.

¹⁵ Ibid, p. 141ff.

¹⁶ L Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975] i *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, L Braudy & M Cohen (red.), New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833–844.

¹⁷ Bal, p. 142f.

¹⁸ Ibid, p. 158ff.

Detta begrepp sätter fingret på skillnaden mellan olika narrativa agenter – berättaren (den som gör yttrandet), fokalisatorn (källan eller "blickpunkten" för det som presenteras i yttrandet) och agenten som utför handlingarna i fabeln (händelseförloppet som presenteras). Att uppmärksamma skillnaden mellan dessa tre agenter är en förutsättning för att förstå hur en text eller bild konstruerar narrativ genom organisationen av tecken. Begreppet fokalisering låter på samma gång uppmärksamma maktdimensionen i berättelsen, genom att peka på vems perspektiv som presenteras i berättelsen och vidare hur detta påverkar tolkningen av berättelsen som helhet.¹⁹

Postkolonial teori

För att undersöka blickens relation till konstruktionen av den Andre kommer jag att positionera läsningen av bilderna till en bestämd ideologisk och kulturell kontext. Jag förutsätter därmed att bilderna har producerats och ska läsas inom en västerländsk diskurs, som formar och formas av orientalism. Edward Said beskriver orientalism som västerlandets sätt att dominera, omstrukturera och skaffa sig auktoritet över Orienten. Orienten etableras därmed i en diskurs utifrån maktförhållandet mellan öst och väst, delvis som en västerländskt präglad föreställning om den Andre, men också i förhållande till fysiska institutioner och maktsystem. Orientalism visar sig därmed som en integrerad del av västerländsk materiell och visuell kultur, vilka skapar och upprätthåller maktdiskursen kring Orienten.²⁰ Vad detta innebär för min studie är att illustrationerna och tolkningarna av *Tusen och en natt* inte bara kan ses som ett uttryck för, utan även som en aktiv del i skapandet av västerländska föreställningar om Orienten. Således är det viktigt att studera hur dessa föreställningar kommer till uttryck, exempelvis i bilder och berättelser, tillsammans med en förståelse för maktstrukturen mellan öst och väst.

Metod

Jag kommer att göra tre fallstudier med en löpande komparation, där jag kommer att tolka bilderna utifrån ovanstående teoretiska perspektiv samt utifrån en semiotisk bild- och textanalys, för att beskriva förhållandet mellan dessa två medium och dess narrativa strukturer. Semiotikern Roland Barthes skriver att text och bild kan förhålla sig på två olika sätt till varandra, enligt begreppen *anchorage* eller *relay*. Anchorage innebär att texten har en denoterande funktion, det vill säga att den fixerar tolkningen av bilden till en bestämd betydelse, bland bildens många, konnotativa tecken. Den andra möjligheten, *relay*, innebär

¹⁹ M Bal & N Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 73, 1991, 174–208 (p. 204), hämtad 18 december 2016, <<http://www.jstor.org/stable/3045790>>.

²⁰ EW Said, *Orientalism*, New York, Vintage books, 1979 [1978], p. 2ff.

istället att bild och text kompletterar varandra, genom att bidra med olika delar av en enhetlig betydelse, som realiseras först på en ”övre” nivå, i berättelsen som helhet.²¹

Barthes analyserar även narrativa strukturer i text, där han delar upp narrativet i något av följande två element: functions (funktioner) eller indices (index, plural).²² För att inte skapa otydligheter med tanke på index-begreppets användning inom bildsemiotiken,²³ kommer jag istället benämna dessa två element som händelseförlopp och beskrivningar (av miljö och karaktärer).²⁴ Stuart Sillars, professor i engelska, diskuterar hur Barthes narrativa struktur kan appliceras på bildmaterial i boken *Visualisation in popular fiction 1860-1960*,²⁵ vilket jag också kommer att använda mig av för att belysa bildernas övergripande inriktning på att visa händelseförlopp respektive beskrivningar.

Forskningsöversikt

Det vetenskapliga intresset för västvärldens framställning av Orienten inom konsthistoria och visuell kultur har växt fram under stort inflytande av Edward Saids *Orientalism* från 1978. En viktig startpunkt var Linda Nochlins inflytelserika artikel ”The Imaginary Orient” från 1983, där hon gör en kritisk analys av europeiska 1800-talsmålarens framställning av Orienten.²⁶ Inom svensk forskning har konsthistorikern Thomas Björk också studerat 1800-talets svenska visuella kultur i *Bilden av Orienten: Exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*.²⁷

Senare forskning har riktat allt mer fokus på tvärkulturella och marginaliserade perspektiv på området. I antologin *Orientalism's Interlocutors* från 2002 lyfter författarna exempelvis fram hur kvinnliga aktörers framställning av Orienten skiljer sig från ett traditionellt, manligt perspektiv.²⁸ I *Edges of Empire* från 2005 gör författarna också ett försök att utmana tidigare forskning på området, genom att undersöka tvärkulturella rörelser mellan öst och väst.²⁹

²¹ R Barthes, *Image, music, text*, London, Fontana, 1977, p. 38ff.

²² Ibid, pp. 79–124.

²³ Index är ett begrepp som härrör från filosofen Charles Sanders Peirce och som står i stark kontrast till den semiotiska skola som Ferdinand de Saussure och Barthes förhåller sig till. För en redovisning av dessa två skolor, se exempelvis S Manghani, *Image studies: theory and practice*, 2012, p. 4ff.

²⁴ Barthes påpekar dock att functions inte kan reduceras till enbart händelser (verb), eller indices till egenskaper (adjektiv), då även händelser kan ”indikera” sådant som personlighetsdrag och stämning. Barthes, p. 93.

²⁵ S Sillars, *Visualisation in popular fiction 1860-1960: graphic narratives, fictional images*, London, Routledge, 1995, pp. 1–29.

²⁶ L Nochlin, ”The Imaginary Orient” [1983] i *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, VR Schwartz & JM Przyblyski (red.), New York, Routledge, 2004, pp. 289–298.

²⁷ T Björk, *Bilden av 'Orienten': exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm, Atlantis, 2011.

²⁸ *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, J Beaulieu & M Roberts (red.), Durham, N.C., Duke University Press, 2002.

²⁹ J Hackforth-Jones & M Roberts, *Edges of empire: orientalism and visual culture*, Malden, MA, Blackwell Pub., 2005.

Vad gäller *Tusen och en natt* finns ett flertal tidigare studier av såväl själva texten, som bokillustrationer, filmatiseringar och andra visuella gestaltningar sprungna ur verket. Ett antal författare har försökt göra en översikt över den historiska utvecklingen av ikonografin i illustrationer av *Tusen och en natt*, som i Kazue Kobayashis bidrag i *The Arabian Nights Encyclopedia*³⁰ och Richard van Leeuwens artikel "The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism".³¹ Leeuwen visar bland annat på hur illustrationernas karaktär har förändrats under 1900-talets första hälft, i linje med modernistiska uttryckssätt.

Antologin *Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West* är en tvärvetenskaplig studie av *Tusen och en natt*, som bland annat undersöker illustrationer av verket i olika utgåvor. Framför allt bidraget "Body, Voice and Gaze: Text and Illustration in the Frame Story of the Thousand and One Nights" har fungerat som en vägledning för mitt arbete, där författarna Akiko Motyoshi och Claus Clüver i likhet med mig gör tre fallstudier utifrån Mieke Bals läsning av visuella narrativ.³²

Min studie kan ses som ett bidrag inom ovanstående forskningsfält delvis utifrån det enskilda svenska material jag har valt, som mig veterligen ingen har studerat tidigare. Det kan också ses som ett bidrag till forskningen om orientalism i svensk visuell kultur, då det, inte minst vad gäller material från senare hälften av 1900-talet, finns relativt få studier om detta.

Avgränsningar och material

Materialet för uppsatsen är tre utvalda bilder samt den omedelbart angränsande texten ur den svenska utgåvan av *Tusen och en natt* från 1958-63, översatt av Nils Holmberg och illustrerad av Peter Weiss, Ann Margret Dahlquist-Ljungberg och Mark Sylwan. Urvalet är gjort i åtanke att lyfta fram olika perspektiv på berättande, blick och representation, men kan naturligtvis inte ses som uttömmande varken för denna eller någon annan illustrerad utgåva av *Tusen och en natt*. Uppsatsen kommer därmed inte kunna ge en fullständig överblick över illustrationerna i *Tusen och en natt* (1958-63), och inte heller fastställa något generellt kring

³⁰ K Kobayashi, "Illustrations to the Arabian Nights" i *The Arabian Nights Encyclopedia*, U Marzolph, R van Leeuwen & H Wassouf (red.), Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2004, pp. 29–34.

³¹ R van Leeuwen, "The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism: From Text to Image", *RELIEF: Revue Electronique de Littérature Française*, vol. 4, 2010, hämtad 7 december 2016, <<http://doi.org/10.18352/relief.546>>, pp. 213–236.

³² A Motoyoshi & C Clüver, "Body, Voice and Gaze: Text and Illustration in the Frame Story of the Thousand and One Nights" i *Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*, T Nishio & Y Yamanaka (red.), London, I.B.Tauris, 2006, pp. 194–218.

respektive illustratör vad gäller deras samlade illustrationer i detta verk eller i relation till illustratörernas övriga produktion.

Vidare har jag medvetet valt att ställa frågor utifrån en västerländsk läsning av bilderna, som formar och formas av orientalism, utifrån Saids beskrivning av detta. Ett annat perspektiv hade kunnat lyfta fram helt andra aspekter, såsom frågan om bildernas reception i andra delar av världen eller intertextualitet mellan andra bild- och textkällor, men dessa aspekter ligger utanför ramen för min undersökning.

Disposition

Huvudtexten kommer att inledas med en bakgrund till *Tusen och en natt*, följt av en diskussion kring illustrationens funktion i förhållande till text. Därefter följer uppsatsens huvudsakliga fallstudier, där jag analyserar bild och text utifrån narrativ och konstruktionen av blickar. Uppsatsen avslutas sedan med en diskussion kring resultaten.

Tusen och en natt i bild och text

Textens ursprung och kontext

Tusen och en natt består av en samling berättelser som enligt fabeln berättas av ramberättelsens huvudperson, Sjeherazade, under loppet av tusen nätter. Antalet och urvalet av berättelser varierar stort mellan olika manuskript och översättningar – mer om detta nedan – medan ramberättelsen är någorlunda intakt.

Den historiska tillkomsten av *Tusen och en natt* är mycket omdiskuterad. Den äldsta grundtexten kan härledas till den persiska texten *Hazar Afsana*, som översattes och omarbetades till arabiska, under namnet *Alf Layla*, på 800-talet. Denna samling texter undergick i sin tur stora förändringar under nästkommande århundraden, då nya texter adderades och andra reviderades eller försvann. Så sent som på 1600-talet lades texter med egyptiskt och turkiskt ursprung till, möjligen som en reaktion på att en stor del av samlingen gick förlorad någonstans under 1100-1300-talet.³³ Därtill hör att *Tusen och en natt* traditionellt sett tillhör en muntlig tradition. Således var de tidiga nedtecknade manuskripten inte avsedda för spridning genom tryck, utan användes av en *hakawati*, en sagoberättare, för att minnas och recitera berättelserna.³⁴ Därmed är det svårt att tala om *Tusen och en natt* som en text – det rör sig snarare om ett samlingsnamn för en mängd olika textsamlingar, med berättelser i mer eller mindre fixerad form, och med någorlunda överensstämmande ursprung.

1704 introducerades *Tusen och en natt* i Europa, genom utgivningen av Antoine Gallands franska översättning. Utgivningen blev enormt framgångsrik, och åtföljdes snart av flera andra europeiska översättningar. Även om en stor variation är att förvänta sig mellan olika översättningar av en medeltida text av den här typen, menar författaren Eva Sallis att texten har behandlats med en anmärkningsvärd stor frihet, troligtvis främst på grund av dess arabiska ursprung.³⁵ Man har inte bara översatt texten, utan transformerat den med sin egen stil, kommentarer och tillägg, inte minst för att anpassa texten till en europeisk läsekrets, eller, som Sallis skriver: "rather than translocating tales from one language and culture to another, they are a means for talking to Europeans about the people who made and heard the tales".³⁶

Några av de mer välkända översättningarna lånar sig väl som exempel på denna tendens. Antoine Gallands översättning från 1704 förstärker det exotiska, magiska och

³³ E Sallis, *Sheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Richmond, Curzon, 1999, p. 2 f.

³⁴ B Holmberg, "Adab and Arabic Literature" i *Literary History: Towards a Global Perspective: Vol. 1, Notions of Literature Across Times and Cultures*, A Pettersson, G Lindberg-Wada & S Helgesson (red.), Berlin, Walter de Gruyter, 2006, p. 180.

³⁵ Sallis, p. 44.

³⁶ Ibid, p. 45.

sagolika i texten, menar Sallis, och har därför ofta använts som källa för barnversioner av *Tusen och en natt*.³⁷ Edward Lanes stilistiskt formella och rikligt kommentarförsedda översättning från 1838-41 fokuserar istället på socialrealistiska aspekter, av intresse för forskaren och den populärvetenskapligt intresserade allmänheten.³⁸ De olika översättningarna har på så vis tjänat vitt skilda läsarter, utifrån översättarnas egna intressen.

Den version som jag behandlar i Nils Holmbergs svenska översättning bygger på Joseph C. Mardrus franska översättning från 1899-1904, vilket är en av de mest lästa och lättillgängliga utgåvorna i Europa.³⁹ Mardrus översättning har kritiserats särskilt hårt, eller till och med avfärdats helt och hållet, av forskare på området.⁴⁰ Hans kunskaper i arabiska var bristfälliga, och han har gjort ett godtyckligt urval av texter baserade på sina egna, och den tilltänkta läsarens, preferenser. Framför allt berättelser med moraliska eller religiösa teman har strukits från ursprungsmanuskriptet, till förmån för berättelser om kärlek och passion. Dessa berättelser är sin tur omarbetade på ett sätt som överdriver, omtolkar och adderar helt nya sektioner till ursprungstexten, allt utifrån Mardrus egen smak.⁴¹

En avsevärd aspekt av detta, enligt Sallis, är de många tillägg av erotiska inslag eller ”förbättringar” av de erotiska element som redan fanns i texten. Till skillnad från ursprungstexten, som redan innehåller stora delar anspelningar eller explicita sexbeskrivningar, menar hon att Mardrus text frammanar en voyeuristisk läsning, genom att omvandla karaktärerna till objekt. Resultatet är en fantasieggande text som tilltalar i huvudsak en europeisk (manlig) läsare och dennes förförståelse av Orienten.⁴²

Trots verkets ursprung i Mellanöstern kan *Tusen och en natt* följaktligen inte förstås utan relationen till en västerländsk, orientalistisk diskurs. Den postkoloniala författaren Rana Kabbani menar att *Tusen och en natt* i många avseenden snarare kan beskrivas som en västerländsk text. Medan den har rönt oerhört stor popularitet i väst, har den traditionellt sett betraktats som ointressant, okultiverad lågkultur inom den arabiska litteraturen.⁴³ Hon menar vidare att textens popularitet är tätt sammanbunden med den västerländska imperialismen, som ett sätt för väst att beskriva och katalogisera dominerade samhällen: “*The Arabian Nights* [...] became a textual pretext to comment upon, annotate and augment the narrative of

³⁷ Sallis, p. 49.

³⁸ Ibid, pp. 3, 50ff.

³⁹ Ibid, p. 59.

⁴⁰ R Irwin, *The Arabian Nights: A Companion*, London, Tauris Parke Paperbacks, 1994, p. 39; Sallis, p. 59.

⁴¹ Sallis, p. 59.

⁴² Ibid, p. 59ff.

⁴³ R Kabbani, "The Arabian Nights as an Orientalist Text" i *The Arabian Nights Encyclopedia*, U Marzolph, R van Leeuwen & H Wassouf (red.), Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2004, pp. 25–29 (p. 26).

Orientalism – and, supposedly, to describe the peoples over which Europe ruled.”⁴⁴ Detta visar tydligt på vikten att förstå berättelser i relation till verkliga maktförhållanden, vilket inte minst motiverar denna studie.

Bild och text

Innan jag går vidare till fallstudierna skulle jag vilja förklara min syn på tolkningen av bildillustrationerna i förhållande till texten. Vad har en bild egentligen att göra i en bok? Vilken funktion fyller den, och hur förhåller den sig till texten? Bal är kritisk till synen på bilder som förutsätter en ”illustrerande” funktion, det vill säga att bilden tolkas i relation till en föreliggande text snarare än utifrån dess självständiga betydelser.⁴⁵ Jag har istället valt att utgå från den motsatta premisen: att bilderna *måste* analyseras i relation till en given textförlaga och att de kan betraktas som en omtolkning eller gestaltning av texten, då jag ser det som en förutsättning för att tolka bildernas relation till texten. Litteraturvetaren Claus Clüver använder begreppet ”intersemiotic transposition” för att beskriva denna teckenomvandling från ett medium till ett annat. Liksom översättning mellan olika språk, uppmärksammar detta att det alltid sker någon form av betydelseförskjutning i omvandlingen från text till bild, beroende på översättarens eller illustratörens tolkning av texten.⁴⁶

Illustration och text behöver med andra ord inte vara koherenta, utan kan istället skapa olika – ibland motsägelsefulla – betydelser. Det finns en rad faktorer som påverkar detta förhållande, såsom bildens placering i texten, vad som illustreras (och vad som inte gör det) samt bildens olika sätt att gestalta berättelsen, både i form av små detaljer och övergripande teman.⁴⁷ Det är just dessa förhållanden som jag kommer att försöka åskådliggöra genom att analysera både bild och text i följande fallstudier.

⁴⁴ Kabbani, "The Arabian Nights as an Orientalist Text", p. 28.

⁴⁵ Bal, p. 34f.

⁴⁶ C Clüver & B Watson, "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, vol. 10, 1989, hämtad 8 december 2016, <<http://www.jstor.org/stable/1772555>>, pp. 55–90.

⁴⁷ Sillars, p. 26f.

Fallstudier

Peter Weiss

Peter Weiss collage visar en naken, stympad kvinnotorso svävande i ett svart tomrum (bild 1). Tvärs över den utsträckta ryggen fäster ett smalt tygstycke. Till vänster är en hand placerad i höjd med kvinnotorsons höft; fingertopparna skär precis över hennes kontur. Svärtan i bakgrunden, som upptar en stor del av bildrummet, gör att den vita huden hos handen och torson framträder i stark kontrast.



Bild 1: Peter Weiss, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 1.*
Holmberg, N, & JC Mardrus (1958, motsatt sida p. 112).

Bilden är placerad strax före en passage som berättar om köpmannen Ghanem ben-Ayub och dennes passionerade relation med slavinnan Kuat al-Kulub.⁴⁸ Weiss illustration visar emellertid inget specifikt ögonblick i berättelsen, eller några yttre attribut som beskriver textens karaktärer. Kroppsdelarna är generiska och anonyma, medan bakgrunden är helt och hållet tom, vilket motsäger en beskrivande funktion. Det finns inte heller någon specifik händelse i bilden. Handen är placerad ovanpå kvinnotorsen, men det är omöjligt att avgöra om den bara svävar strax ovanför, eller faktiskt berör henne.

I Weiss illustration fungerar handen som bildens fokalisator, det vill säga att betraktaren uppmanas till att identifiera sig med handen i betraktandet av bilden. Handen ömsom pekar, ömsom berör den kvinnliga kroppen, beroende på hur man väljer att tolka handens position i bildrummet. Vad handens position otvivelaktigt gör är att rikta fokus på kvinnokroppen, vilket förenar betraktarens blick med handens position i bildrummet. Pekandet fungerar som en direkt uppmaning att rikta blicken mot kvinnokroppen, medan beröringen krymper det spatiala avståndet mellan henne och betraktaren. Kvinnan tycks således vara precis inom räckhåll för beröring, i en överförd betydelse som gör sig bättre på engelska: "at one's fingertips".

Kvinnokroppen är å sin sida helt och hållet passiv – stympad, upphängd och utan möjlighet att förhålla sig till närmandet från handens eller betraktarens sida. Weiss ingrepp på den ursprungliga bilden, som fråntar henne både rörelseförmåga och en egen blick, omvandlar kroppen från levande till död, till ett greppbart objekt. Samtidigt är det uppenbart att kvinnokroppen kontrolleras av blicken, snarare än handens grepp. Hela hennes kropp visas upp inom bildens ramar; genom en märklig vridning av ryggen exponeras både rumpa och bröst samtidigt. Tygstycket runt hennes kropp kan också beteckna kontroll genom fastbindning, men det är blicken som verkligen naglar fast henne där hon är.

Att framställa kroppar som objekt är typiskt för det blickperspektiv som Bal beskriver med begreppet *gaze*. Denna blick placerar betraktaren utanför tid och rum, där denne tillåts betrakta den representerade kroppen ostörd.⁴⁹ I Weiss illustration uppnås denna effekt genom den svarta, eller tomma, bakgrunden, som placerar motivet bortom någon som helst identifierbar kontext, liksom av kvinnokroppens oförmåga att kunna möta eller värja sig från betraktarens blick.

Betraktaren träder samtidigt i rollen som voyeur, som använder betraktandet som en källa till njutning, vilket kan beskrivas enligt Laura Mulveys begrepp *the male gaze*.

⁴⁸ "Historien om Ghanem ben-Ayub och hans syster Fetnah" *Tusen och en natt. Saml. 1*, N Holmberg & JC Mardrus (red.), Stockholm, Tidens bokklubb, 1958, pp. 100–136.

⁴⁹ Bal, p. 148.

Genom en kontrollerande och objektifierande blick underkastas kvinnor till objekt för njutning, vad psykoanalytikern Sigmund Freud benämner som fetischistisk skopofili.⁵⁰ Detta fungerar enligt Freuds teori som en försvarsmekanism för mannen, som upplever kastrationsångest inför kvinnans avsaknad av ett manligt könsorgan. Genom att omvandla henne till ett objekt eller fetisch upplöses hotet om kastrering och kvinnan blir bekräftande istället för hotande.⁵¹

Mulvey går vidare till att beskriva narrativa strukturer utifrån uppdelningen av mannen som aktiv, narrativ agent, medan kvinnan fungerar som ett passivt utställningsobjekt.⁵²

In a world ordered by sexual imbalance, pleasure in looking has been split between active/male and passive/female. The determining male gaze projects its phantasy on the female figure which is styled accordingly.⁵³

Den heterosexuella fördelningen mellan passivt/aktivt kontrollerar således den narrativa strukturen. Liksom i Weiss illustration innebär denna fördelning att mannen identifierar sig med en manlig protagonist som driver narrativet framåt. Den manliga figuren kan däremot inte utsättas för den objektifierande blicken, i enlighet med den dominerande heterosexuella strukturen.⁵⁴ Detta kan förklara varför Weiss har valt att avbilda enbart den kvinnliga kroppen, trots att berättelsen beskriver ett ömsesidigt förhållande mellan en manlig och en kvinnlig karaktär. Den kvinnliga figuren fungerar å sin sida som ett visuellt spektakel, uppställt för en manlig fantasi, vilket är mycket tydligt i hur Weiss illustration vrider kvinnan för att exponera så mycket av hennes kropp som möjligt.

Denna uppdelning mellan aktivt/manligt och passivt/kvinnligt stämmer delvis överens med berättelsen såsom den presenteras i texten. Första gången Ghanem och Kwat al-Kulub möts befinner hon sig levande begravd i en kista. Ghanem bevittnar hur tre slavar gräver ned en kista i marken, och av ren nyfikenhet bestämmer han sig för att gräva upp den när slaverna lämnat platsen. Här finner han den unga kvinnan Kwat al-Kulub, som är ”obeskrivligt skön”, med den ”finaste, mjukaste, lenaste hy” och klädd i en mängd dyrbara smycken.⁵⁵

⁵⁰ Mulvey, p. 835.

⁵¹ Ibid, p. 840.

⁵² Ibid, p. 837.

⁵³ Ibid.

⁵⁴ Ibid, p. 838.

⁵⁵ Holmberg & Mardrus, *Tusen och en natt. Saml. 1*, p. 114.

I likhet med Weiss gestaltning befinner hon sig på gränsen mellan liv och död, då hon är tungt bedövad av droger. Här griper Ghanem tillfället att betrakta Kuat al-Kulub i smyg, medan hon ännu är medvetslös.⁵⁶ Såväl bild och text kan således läsas utifrån blicken hos en voyeur, som nyttjar det kvinnliga objektet som föremål för visuell njutning. När Kuat al-Kulub sedan vaknar grips de dock båda av varandras utseende, och de inleder en passionerad kärleksrelation.⁵⁷ Freud definierar voyeurism som ett sjukligt beteende enbart när det är den *enda* källan till njutning.⁵⁸ För Ghanem kan blicken istället sägas fungera som ett förstadium eller förspel till beröring, där njutningen i att titta genereras av möjligheten att leda till beröring.

Här kommer den heterosexuella uppdelningen mellan passivt/aktivt delvis att brytas. Ghanem och Kuat al-Kulub spelar en lika aktiv roll i förhållandet och de grips båda av den andres skönhet. Texten betonar således en jämlik relation: ”Under denna tid hade de de bästa tillfällen att vänja sig vid varandra och älska varandra eftersom de var lika gamla och lika vackra båda två.”⁵⁹

Dock finns det en mer uttalad beskrivning av kvinnan som erotiskt objekt, vilket sammanfaller med att Ghanem är berättelsens fokalisator. Läsaren får således ta del av Ghanems inre känslor och begär, som väcks av synen av Kuat al-Kulub. En passage beskriver detta förhållande explicit, då Ghanem ser Kuat al-Kulub klä av sig inför hans ögon: ”Då Ghanem såg detta flammade hans begär upp och han sade: ’Ack min härskarinna, tillåt mig att nu njuta av din mun!’”⁶⁰

Kuat al-Kulub vägrar emellertid att ha sexuellt umgänge med Ghanem. Anledningen är inte en brist på attraktion, utan på grund av en hemlig bundenhet till en annan man. Till slut avslöjar hon hemligheten, som står skriven på hennes byxband: att hon är kalifen Harun al-Rasjids älsklingsslavinna och att hon därför är förbjuden från att ge sin kropp åt någon annan.⁶¹ Byxbandet betecknar på detta sätt en bundenhet till kalifen, vilket Weiss har gestaltat ännu mer explicit genom den bundna kvinnokroppen i illustrationen.

När Ghanem får höra denna hemlighet förvandlas Kuat al-Kulub till ett förbjudet objekt. Han drar sig undan så långt som möjligt och vågar inte ens titta på henne:

⁵⁶ Holmberg & Mardrus, *Tusen och en natt. Saml. 1*, p. 114.

⁵⁷ Ibid, p. 116.

⁵⁸ Bal, p. 150.

⁵⁹ Holmberg & Mardrus, *Tusen och en natt. Saml. 1*, p. 116.

⁶⁰ Ibid, p. 117.

⁶¹ Ibid, p. 119.

När Ghanem ben-Ayub hade hört den historia Kuat al-Kulub berättade [...] drog han sig i vördnad för kalifens namn tillbaka längst bort i salen och vågade inte lyfta blicken mot den unga flickan, så helig hade hon blivit för honom.⁶²

Kuat al-Kulub svarar på detta med ett ökat begär efter Ghanem, och tar nu den aktiva rollen i förhållandet, även om det är en indirekt aktiv roll. Hon försöker förmå Ghanem att komma till henne, genom att egga honom med lockande ord och med sin åtråfyllda blick: ”hon [...] smög sig smäktande mot honom, såg på honom med ögon som var mörka av lidelse och fuktiga av åtrå...”.⁶³ Hennes lockelser låter mer som hotelser eller besvärjelser:

’Kom, o Ghanem, se hur jag öppnar mitt sköte för dig, min åtrå skriker högt efter dig. O, du mitt hjärtas Ghanem, ta dessa svällande läppar som väntar på dig.’ [...] ’O Ghanem, se hur hela min hud fuktas av åtrå efter dig och min nakenhet läggs öppen för dina kyssar. O Ghanem, min hud doftar starkare än jasminen, ta på mig och känn hur du berusas!’⁶⁴

Så fort den kvinnliga åtrån står i centrum innebär den således ett hot. Den manliga huvudpersonen görs inte till objekt, utan fortgår att vara berättelsens fokalisator, som styr berättelsen framåt. Det är han som måste stå emot den kvinnliga lockelsen för att bevara sig själv, för att inte straffas av kalifen. I psykoanalytiska termer synes det som att kvinnan omvandlas från fetischistiskt objekt till sin ursprungliga betydelse, det vill säga avsaknad av penis och därmed kastrationsångest, här symboliserad av hotet från kalifen.⁶⁵

Vad som är intressant att notera i skillnaderna mellan bild och text i berättelsen om Ghanem och Kuat al-Kulub kan sammanfattas i skillnaderna mellan olika blickar. Weiss illustration visualiserar den manliga voyeuristiska blicken, som sammanfaller med Ghanems första möte med Kuat al-Kulub. Texten fortlöper emellertid att beskriva ytterligare blickar – i den ömsesidiga attraktionen mellan den manliga och den kvinnliga protagonisten och slutligen i den hotande eller kasterande blicken. Weiss har valt att enbart visualisera den första av dessa blickar, vilket han dessutom gör i en anmärkningsvärd kontext. Bilden är nämligen placerad innan det första mötet mellan Ghanem och Kuat al-Kulub äger rum, innan läsaren har någon som helst möjlighet att identifiera kvinnan på bilden med en karaktär. Liksom kvinnokroppen svävar i ett odefinierat bildrum, framträder bilden som helhet i en oförklarlig kontext. Läsaren/betraktaren ställs således tydligt inför den blick som Bal

⁶² Holmberg & Mardrus, *Tusen och en natt. Saml. 1*, p. 120.

⁶³ Ibid, p. 121.

⁶⁴ Ibid, p. 122.

⁶⁵ Mulvey skriver: “Thus the woman as icon, displayed for the gaze and enjoyment of men, the active controllers of the look, always threatens to evoke the anxiety it originally signified.” Mulvey, p. 840.

beskriver med begreppet *gaze*, bortom en specifik kontext, som fokuserar på njutningen i att betrakta. Weiss undviker den kastrerande blicken och låter på så vis enbart en voyeuristisk betraktelse äga rum i den visuella gestaltningen av berättelsen. I det avseendet stämmer Weiss illustration väl överens med Rana Kabbanis utlåtande om västerlandets orientalistiska ikonografi, som en tillflyktsort från sina egna sexuella hämningar:

The Orient of the Western imagination provided respite from Victorian sexual repressiveness. It was used to express for the age the erotic longings that would have otherwise remained suppressed.⁶⁶

Även om Weiss illustration har ett helt annat visuellt uttryck än 1800-talets orientalistiska måleri, i framställningar av magdansöser, harem och andra typiska fantasiscener från Orienten,⁶⁷ tycks det således motsvara samma tendens att använda bilden av Orienten för att uttrycka sexuella begär.

⁶⁶ R Kabbani, *Imperial fictions : Europe's myths of the Orient*, London, Saqi, 2008, p. 68.

⁶⁷ Se exempelvis Nochlin & Kabbani, *Imperial fictions*, pp. 112–138.

Ann Margret Dahlquist-Ljungberg

Ann Margret Dahlquist-Ljungbergs illustrationer i *Tusen och en natt* är svart-vita tuschillustrationer med en tydlig linjeteckning. Den första bilden i fjärde bandet (bild 2) visar en myllrande stadscen sedd snett ovanifrån, där vindlande trappor, balkonger och hustak bereder plats för ett antal olika skådespel.



Bild 2: Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 4.*

Holmberg, N, & JC Mardrus (1960, motsatt sida p. 8).

Längst upp i bildrummet avbildas en galgbacke, där en man är på väg att hängas inför publik. Detta element balanseras med avbildningen av en kvinna och en man, som bär ytterligare en man på ryggen, på motsvarande plats längst ned i bilden. Förhållandet mellan dessa två element förstärks av kompositionen, där två diagonala linjer löper ut från bildens nedre mittpunkt, ut till sidorna, och möts igen i en övre mittpunkt.

Bilden är placerad i början av berättelsen ”Historien om puckelryggen och skraddaren, den kristne mäklaren, fogden och den judiske läkaren och vad följden blev av dessa händelser, berättade i ordningsföljd”.⁶⁸ Dahlquist-Ljungbergs illustration visar en betydligt större bundenhet till narrativet i denna berättelse, i jämförelse med Weiss, då bilden gestaltar både händelser och karaktärer som tydligt känns igen från texten. Läsaren/betraktaren kan exempelvis känna igen puckelryggen och skraddarparet, som gestaltas både längst ned och till vänster i bilden.

Till skillnad från Weiss illustration, som inte gav någon miljöbeskrivning alls, anger bilden en stadsmiljö i Mellanöstern genom tydligt igenkännbara tecken, såsom kupolförsedda torn, ornamentala mönster och arabiska bokstäver på väggar och tak. Men dessa element, ”bakgrunden” om man så vill, fungerar inte bara som en ytlig beskrivning av miljön, utan också som en inkorporerad del av berättelsen. Liksom Stuart Sillars skriver, är det svårt att separera händelseförlopp och beskrivningar (vad Barthes benämner som *functions* och *indices*) i illustrationer, eftersom att båda typen av element binds samman genom narrativet.⁶⁹ Exempelvis fungerar stadscenen både som en slags ”bakgrund” där berättelsen äger rum, men den används också för att skildra händelseförlopp. De vindlande trapporna är ett tydligt exempel, som får staden att likna en labyrinth, samtidigt som de också leder händelserna i berättelsen framåt.

Miljön används också för att dela upp och hålla isär olika skeenden i bilden. Medan Weiss illustration enbart visar en enda ”scen”, visar denna bild ett antal olika, separata händelseförlopp. För att hålla isär de olika händelseförloppen är bilden organiserad i flera bildrum, som utgörs av exempelvis arkitektoniska element, men även ”tomma” ytor som står i kontrast till andra delar av bilden. Till skillnad från extradiegetiska element⁷⁰, som exempelvis serierutan, vars primära funktion är att dela upp en bildyta i separata bildrum men som vanligtvis inte är en del av berättelsens eget innehåll, fungerar de arkitektoniska elementen *både* som en del av miljöbeskrivningen och för organisationen av bildytan.

⁶⁸ ”Historien om puckelryggen och skraddaren, den kristne mäklaren, fogden och den judiske läkaren och vad följden blev av dessa händelser, berättade i ordningsföljd” *Tusen och en natt. Saml. 4*, N Holmberg & JC Mardrus (red.), Stockholm, Tidens bokklubb, 1960, p. 7ff.

⁶⁹ Sillars, p. 24.

⁷⁰ Extradiegetiska element är sådana som inte ingår i den fiktiva världen (diegesen).

Dahlquist-Ljungberg har också, i kontrast mot Weiss anonyma kroppar, försett bilden med karaktärer med definierade utseenden och karaktärsdrag. Dock är det väldigt schablonartade, platta karaktärer, som inte visar på någon individuell personlighet. Detta ger en slags visuell motsvarighet till Mardrus överdrivna och stilerade översättning, där karaktärsdrag gärna förstärks eller vrids åt ett mer suggestivt uttryck.⁷¹

Texten berättar en förväxlingshistoria, som börjar med att ”puckelryggen” råkar kvävas på en bit mat hos skräddaren och hans fru. De försöker göra sig av med liket för att undvika att ställas till svars för hans död, genom att lägga honom utanför läkarens hus. När läkaren hittar liket tror han sig vara skyldig för mordet, och försöker då också göra sig av med liket. Historien fortsätter på ett liknande sätt, där person efter person finner den döda puckelryggen och tror sig själva vara mördaren. Slutligen nås kulmen och den sista ”mördaren” ställs inför svar och ska hängas. Då störtar en efter en av personerna i berättelsen fram och erkänner sig själva skyldiga för mordet, innan skräddaren slutligen erkänner sin skuld.⁷²

Bilden gestaltar ett antal av dessa händelser simultant i bilden. Skräddarparet, som bär på den medvetlösa puckelryggen, är en av de första saker som drar till sig blicken i bilden. Puckelryggens livlösa gestalt dyker sedan upp igen – sittandes, liggandes eller lutandes mot en vägg – på åtminstone fyra ytterligare ställen i bilden. Genom denna upprepning får bilden en narrativ struktur, vilket för berättelsens framåt. Trapporna leder bokstavligen blicken uppåt längs med bildytan, där puckelryggen också återfinns på flera ställen. Bilden visar dock inte samtliga händelser som sker i texten, vilket gör att det vore svårt att tolka narrativet enbart utifrån bilden. Bilden visar till exempel inte varför puckelryggen dör, eller att detta är skräddarparets skuld, vilket är en viktig del av narrativet. Det är inte heller tydligt i vilken ordning de olika händelserna sker enligt bilden, eftersom att det inte finns någon tydlig knutpunkt mellan de olika händelserna. Bildelementen visar således *att* något sker, men inte i vilken kronologisk ordning. Allting sker istället samtidigt, som om betraktaren befann sig i Guds omnitemporala position, det vill säga utanför tiden.

Fokaliseringen i bilden skiljer sig också markant från Weiss illustration. Istället för en identifikation med någon gestalt i bilden, frammanar denna bild en extern fokalisator, det vill säga en betraktare som ser berättelsen utifrån en utomstående perspektiv. Ovanifrånperspektivet och de simultana händelseförloppen försätter betraktaren i en slags allvetande position, som både har översikt över och kunskap om allt som sker. Denna typ av

⁷¹ Sallis, p. 59.

⁷² Holmberg & Mardrus, *Tusen och en natt. Saml. 4*, p. 7ff.

allvetande blick ligger nära den övervakande och kontrollerande blick som filosofen Michel Foucault beskriver i *Övervakning och straff*. I Panoptikon, som bygger på 1700-talsfilosofen Jeremy Benthams cirkulära fängelsemodell, har övervakaren uppsikt över alla celler utifrån ett centralt övervakningstorn, utan att själv bli sedd.⁷³ Post-koloniala författare, såsom David Spurr, har kopplat samman denna modell med den koloniala maktdiskursen genom västerländska aktörers kontrollerande blick på koloniserade länder och människor. Denna blick återfinns i allt från reseskildringar och landskapsmålningar, till naturvetenskaplig forskning och polisövervakning. I likhet med övervakaren i Panoptikon besitter den västerländska aktören en position där denne har uppsikt över, men själv förblir osedd, av den Andre. Makten att beskriva och visualisera den Andre förbehålls därmed västvärlden.⁷⁴

I illustrationen av Dahlquist-Ljungberg besitter betraktaren också ett slags maktövertag, genom att ha översikt över alla skeenden i berättelsen samtidigt. Ovanifrånperspektivet skapar en tydlig distans till berättelsen, då läsaren/betraktaren befinner sig utanför och tittar in på vad som händer. Karaktärernas karikatyrartade utseende förstärker också denna effekt, som gör det svårare att identifiera sig med någon och att engageras i berättelsen. Det faktum att bilden inte visar i vilken ordning som händelserna sker motsäger dock den kontrollerande och övervakande aspekten av blicken. Istället ger det ett kaosartat intryck, som också tar sig uttryck i detaljer som den krossade krukan i bildens förgrund, eller mannen som störtar upp mot bildens överkant för att stoppa avrättningen. Den externa fokaliseringen och distansen till berättelsen gör emellertid att läsaren/betraktaren befinner sig på tryggt avstånd från allt detta. Det är således den Andre som befinner sig i kaos, till skillnad från läsaren/betraktaren själv. Den externa fokaliseringen kan på så vis betraktas som en form av identitetsskapande i *motsats* till karaktärerna i berättelsen. Detta motsatsförhållande gällande identitetsskapande känns igen från Saids beskrivning av Orientens plats i västvärldens medvetande, som en motpol till den identitet man vill skapa för sig själv.⁷⁵

Det är emellertid inte bara Dahlquist-Ljungbergs illustration som frammanar en extern fokalisering – detta återfinns även i texten. Läsaren får händelseförloppen presenterade i kronologisk ordning och befinner sig således i en överlägsen position i förhållande till berättelsens karaktärer, som inte förstår vad som har skett med puckelryggen förrän i slutet då skraddaren träder fram. Den allvetande blicken är förvisso mer uttalad i bilden, eftersom att alla händelser presenteras samtidigt, vilket tillför ett omnitemporalt perspektiv som inte finns

⁷³ M Foucault, *Övervakning och straff: fängelsets födelse*, trans. C. G. Bjurström, Arkiv moderna klassiker, Lund, Arkiv, 1987 [1975], p. 233f.

⁷⁴ D Spurr, *The rhetoric of empire: colonial discourse in journalism, travel writing, and imperial administration*, Durham, Duke Univ. Press, 1993, p. 15f.

⁷⁵ Said, p. 7.

i texten. Dock ger texten detaljer som är nödvändiga för att förstå hela händelseförloppet, vilket gör det svårt att tolka bilden självständigt. Således skulle förhållandet mellan bild och text kunna beskrivas med Barthes begrepp *anchorage*, då texten ”fixerar” bildens betydelser, eller kanske snarare fyller i luckor som är nödvändiga för att tolka narrativet.

Mark Sylwan

I Sylwans illustration (bild 3) visas en man sittandes med korslagda ben och händerna i knät. Gestalten upptar nästan hela bildytan, med bara antydning till ett tredimensionellt bildrum genom skuggor i bakgrunden. Han har en avslappnad men respektingivande hållning, med kroppen något vänd åt vänster. Ansiktet är stilla och allvarligt, med blicken vänd nedåt och åt höger. Kanske mest uppseendeväckande är dock hans kläder och smycken. Han har en smyckad turban på huvudet, en typ av skjorta och gördel, samt ett tygstycke



Bild 3: Mark Sylwan, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 6.*
Holmberg, N, & JC Mardrus (1963, motsatt sida p. 200).

draperat runt axlarna. Runt halsen bär han ytterligare tre halskedjor, med ett stort, ädelstensinfattat hängsmycke nedtill, medan fötterna kläs av enkla sandaler

Liksom Dahlquist-Ljungbergs illustrationer är Sylwans linjeteckning väl synlig, men han har en betydligt mer målerisk stil i jämförelse. Penselföringen är snabb och lätt, vilket gör linjer och detaljer mindre definierade. Dessutom arbetar han i en bredare gråskala, där former framträder genom skugga och ljus.

Men vem är det på bilden? Texten berättar om vesiren Giafars svek mot kalifen Harun al-Rasjid, som resulterar i död och fängslande för hela Giafars släkt, barmakiderna.⁷⁶ Bilden gestaltar emellertid ingen särskild scen ur berättelsen, medan texten inte ger någon visuell beskrivning som kan hjälpa läsaren att identifiera mannen på bilden. Det finns således ingen direkt överlappning mellan bild och text vad gäller händelseförlopp och beskrivningar, utan istället ger de läsaren/betraktaren olika delar av berättelsen, i enlighet med Barthes beskrivning av *relay*. Vad bilden emellertid tydligt visar är en man med makt och rikedom, att döma av hans hållning och plats i bildrummet, liksom de dyrbara kläderna och smyckena. Därmed tycks det rimligt att tolka bilden som en gestaltning av kalifen, Harun al-Rasjid.

al-Rasjid förekommer i flera andra berättelser i *Tusen och en natt*, bland annat i berättelsen om Ghanem och Kuat al-Kulub, till skillnad från de flesta andra karaktärer som bara finns med i en berättelse vardera. Detta kan möjligen fördjupa läsarens relation till al-Rasjid som karaktär, eftersom att han ges möjlighet att utvecklas under flera berättelser. Detta förändrar även bildens funktion i relation till texten. Som Sillars skriver, skapar bildillustrationer inte bara förståelse av en isolerad händelse i texten, utan också i relation till hela den fiktiva världen och dess karaktärer, som byggs upp genom hela verket.⁷⁷ I *Tusen och en natt* är denna djupare förståelse sällan möjlig, eftersom att läsaren oftast bara får stifta bekantskap med enskilda karaktärer i en berättelse åt gången. Många av dessa karaktärer är inte ens namngivna (som i berättelsen om ”puckelryggen”), men även namngivna karaktärer, som al-Rasjid, ges mycket litet utrymme att utveckla ett karaktärsdjup.

Detta kan delvis förklaras utifrån Sjeherazades roll som en extern berättare, vilket skapar en tydlig distans mellan berättarröst och fokalisator. Berättelsen om ”Giafar och barmakidernas död” berättas så till vida inte primärt ur al-Rasjids eller någon annan av karaktärernas perspektiv, utan av en extern berättare. Sjeherazades distans till fabeln utmärks särskilt i denna berättelse, genom yttranden som: ”Historikerna och krönikörerna är långt ifrån eniga om orsaken till barmakidernas olycka. En del anser att...” och så vidare.

⁷⁶ ”Giafar och barmakidernas död”, *Tusen och en natt. Saml. 6*, N Holmberg & JC Mardrus (red.), Stockholm, Tidens bokklubb, 1963, pp. 194–206.

⁷⁷ Sillars, p. 22ff.

Beskrivningarna av al-Rasjid kommer således alltid från en andra eller tredje källa och följs i just den här berättelsen av flera, delvis motstridiga beskrivningar. Har Giafar förtjänat hämnden från al-Rasjid, eller är det bara al-Rasjid som är maktgalen? Ovissheten i detta gör att det är svårt att skapa sig en enhetlig bild av berättelsen och dess karaktärer. Vidare ligger emfasen i berättelsen på att beskriva karaktärernas handlingar, snarare än inre tankar och känslor. Detta gör det också svårare att få ett grepp om karaktärernas motiv och förhindrar en djupare förståelse av deras personlighetsdrag.

Sylwans illustrationer motsäger denna ytliga relation till karaktärerna, eftersom att många av hans bilder faktiskt visar individualiserade porträtt av enskilda personer, som uttrycker deras djup som karaktärer. Här, till skillnad från i texten, får betraktaren en möjlighet att ”möta” al-Rasjid. Till skillnad från Weiss anonyma, stympade kvinnokropp och Dahlquist-Ljungbergs karikatyrartade figurer, visar Sylwans illustration en individ. Bilden är ett enskilt porträtt av al-Rasjid, som återspeglar hans ansiktsdrag och personlighet. Hans kroppsspråk ger intryck av en stilla, allvarlig person, liksom av en medvetenhet om sin maktposition. Bilden skapar således ett djup hos al-Rasjid som karaktär, som inte överhuvudtaget finns i texten.

Jag vill dock hävda att al-Rasjid inte bara framstår som en individ, utan också som ett subjekt. I kontrast till de föregående illustrationerna, ställs betraktaren av denna bild öga mot öga med den representerade karaktären. I likhet med Dahlquist-Ljungbergs illustration är fokaliseringen extern, det vill säga att betraktaren ser bilden utifrån ett yttre perspektiv – men i det här fallet tittar bilden tillbaka. Mannen tittar förvisso inte rakt på betraktaren, men hans blick är inte heller upptagen eller nedslagen – han besitter en lika hög grad av kontroll över betraktandet som betraktaren gör.

Enligt filosofen Jean-Paul Sartre utgör blicken från den Andre ett hot mot subjektet, eftersom att dennes blick underkastar subjektet till objekt.⁷⁸ Således skulle blicken från al-Rasjid definieras som ett hot mot den utomstående betraktaren, genom att omvandla betraktaren till objekt. Detta kan möjligen jämföras med Mulveys beskrivning av *the male gaze*, som jag beskrev i den första fallstudien, vars objektifiering av kvinnan är ett sätt att omvandla henne från hotfull till ett njutbart objekt. Så fort den Andre får en egen blick, och således definieras som subjekt snarare än objekt, tycks denne bli ett hot enligt båda dessa beskrivningar.

För att nyansera beskrivningen av blicken skulle jag emellertid vilja introducera ytterligare ett perspektiv, som inte utgår från att blicken primärt skapar maktrelationer.

⁷⁸ J-P Sartre, *Being and Nothingness*, New York, Washington Square Press, 1992 [1956], p. 340ff.

Konsthistoriken Margaret Olin beskriver en sådan alternativ blick, som utifrån en ömsesidig blick mellan två jämlika betraktare, kan definieras som en dialog istället för en maktkamp. Under denna blickakt bevarar båda parterna sin självständighet som subjekt.⁷⁹

If you can look back, you cannot be possessed by the gaze of the other. What is proposed is not a staredown. It is shared gaze. Rather than emphasizing the power of the gazing one to make the one gazed at into an object, this idea suggests responsibility toward the person looking back at one.⁸⁰

En implikation av den delade eller ömsesidiga blicken är, som Olin skriver, en känsla av ansvar och respekt för den andre. Denna definition av blicken kan hämta stöd hos Emmanuel Levinas, som menar att mötet med den andre, ansikte mot ansikte, ger upphov till en interrogativ och imperativ blick: döda mig inte.⁸¹ Synen av den andres ansikte ger med andra ord ett moraliskt påbud, att respektera den andres liv.

För att undvika missförstånd måste jag dock precisera vad jag menar med att mannen på bilden ”tittar”. Bilden måste naturligtvis i första hand förstås som en *representation* av en man, inte som en man i kött och blod, för att inte hemfalla åt den oreflekerade blick som Bal benämner som *gaze*, som inte gör skillnad mellan representation och verklighet.⁸² Konsthistorikern Hans Belting menar dock att den representerade blicken också kan förstås som en blick i sig själv. Den representerade blicken omvandlar hela bilden till en blick, vilket skapar en rumslig och tidsmässig närhet mellan betraktaren och bilden. Denna närhet är nödvändig för att betraktaren ska kunna tro på den representerade blicken, menar Belting, eftersom att blickar måste existera vid samma tidpunkt för att kunna mötas.⁸³

In real life, glances must be exchanged at the same time, so viewers must project their own time onto a portrait if they are to perceive the presence of a person in it and they have to do this if they are to believe in his or her glance.⁸⁴

Även om Belting inte använder ordet “glance” i den specifika betydelse som Bal/Bryson, ansluter denna beskrivning väl till deras beskrivning av *glance* som den medvetna, samt rumsligt och tidsmässigt bestämda blicken. *Glance* beskriver så till vida det aktiva utbyte av

⁷⁹ Olin, p. 32.

⁸⁰ Ibid.

⁸¹ Ibid.

⁸² Bal, p. 142.

⁸³ H Belting, *Florence and Baghdad: Renaissance art and Arab science*, Cambridge, Mass., Belknap, 2011, p. 84ff.

⁸⁴ Ibid, p. 85.

blickar som återfinns i Sylwans illustration, till skillnad från den stumma och stirrande blicken som impliceras av begreppet *gaze*.

Om betraktaren accepterar den av bilden föreslagna ömsesidiga blicken låter den med andra ord konstruera ett möte eller en dialog mellan betraktaren och al-Rasjid. Detta står i stark kontrast till texten, vars distans mellan berättare och karaktärer skapar en extern fokalisering, där läsaren enbart får ta del av berättelsen genom Sjeherazades berättarröst.

Avslutande diskussion

Tusen och en natt har sedan utgivningen i Europa 1704 varit en betydelsefull källa till västvärldens föreställningar om Orienten. Berättelserna har genomgått en ständig förändring, genom nya översättningar, tolkningar och visuella gestaltningar. I denna transformation aktualiseras inte minst västvärldens intressen i att gestalta Orienten på en rad olika sätt – som en främmande, ociviliserad eller exotisk plats, i kontrast till den egna identiteten. Att studera *Tusen och en natt* idag tycks således berätta lika mycket om västerländska föreställningar om Orienten, som om västvärldens egen självbild och ideal.

De studerade illustrationerna i denna uppsats har, inte oväntat, visat prov på mycket skiftande tolkningar av den föreliggande texten. Illustratörerna har både valt att gestalta olika typer av narrativa element och konstruerat olika typer av blickar i framställningen av berättelsen. Även om illustrationerna inte gestaltar samma typ av motiv eller del av berättelsen synliggör detta tydligt hur olika den intersemiotiska tolkningen av en text kan ta sig uttryck. Detta förenar illustrationerna som tolkningar med de olika europeiska översättningarna av *Tusen och en natt*, som enligt tidigare studier har modifierat källtexten utifrån västerländska intressen. Detta visar att även något så till synes oskyldigt som en samling sagor behöver förstås i relation till övergripande maktstrukturer.

Peter Weiss illustration visar varken något specifikt händelseförlopp eller någon visuell beskrivning av karaktärerna i berättelsen, utan ger istället en gestaltning av förhållandet mellan den manliga och den kvinnliga protagonisten. Fokaliseringen stämmer delvis överens mellan bild och text, då de båda låter läsaren/betraktaren betrakta en kvinnlig gestalt utifrån en identifikation med den manliga huvudpersonen. Således kreeras en manlig voyeuristisk blick, som låter kvinnokroppen fungera som ett objekt för visuell njutning. I texten finns det dock en utveckling från denna blick till en hotfull eller kastrerande blick, då den kvinnliga huvudpersonen går från att vara ett objekt för njutning till att bli ett hot, medan hon i bilden enbart gestaltas som njutningsobjekt.

Dahlquist-Ljungbergs illustration ger en rik gestaltning av såväl händelseförlopp som karaktärer och miljö, men den utökar eller motstrider inte betydelsena som ges i texten. Fokaliseringen är extern i både bild och text, vilket i båda fall försätter läsaren/betraktaren i en överlägsen, allvetande position i förhållande till berättelsen. Liksom läsaren av texten är allvetande om förväxlingen som äger rum i berättelsen, gör den externa fokaliseringen i bilden att betraktaren får ta del av berättelsen från en överlägsen, övervakande position. Vidare är karaktärerna karikatyrartat framställda i bilden, vilket stämmer väl överens med

texten, vars ytliga beskrivning av karaktärerna kan summeras i det faktum att de inte ens ges personnamn.

Mark Sylwans illustration ger en visuell beskrivning av huvudpersonen, kalifen Harun al-Rasjid, men säger ingenting om händelserna som utspelar sig i berättelsen. Detta kompletterar i det avseendet texten, som främst är inriktad på att beskriva händelser men innehåller få beskrivningar av karaktären. Fokaliseringen är precis som i Dahlquist-Ljungbergs illustration extern, men istället för att skapa en övervakande blick låter Sylwans illustration konstruera ett möte mellan huvudpersonen och betraktaren genom en ömsesidig blick. Detta skapar i motsats till föregående exempel en närhet mellan läsare/betraktare och karaktären. Det står också i kontrast till texten, där läsaren bara får möta huvudpersonen genom Sjeherazades berättarröst, som befinner sig på avstånd från berättelsen genom sin position som sagoberättare.

Genom att analysera fokaliseringen i bild respektive text synliggörs således hur de uppmanar till en viss typ av blick från läsarens/betraktarens sida. I de två första bilderna konstrueras en blick som gör att den Andre framstår som ett underlägset objekt, framställt för betraktarens njutning eller känsla av kontroll. I båda dessa bilder har betraktaren en överlägsen position i förhållande till det som framställs – i kontrast till den bundna och stympade kvinnan i Weiss illustration och genom det övervakande, omnitemporala gudsperspektivet i Dahlquist-Ljungbergs illustration. I Sylwans illustration besitter betraktaren och det som framställs istället en jämlik position, genom att den avbildade kalifen har möjlighet att titta tillbaka på betraktaren. Denna bild erbjuder därmed ett motstånd till den diskurs som enbart framställer Orienten som en främmande och underlägsen Andre i förhållande till väst.

Även om Sylwans illustration uppmanar till en ömsesidig blick, är det dock inte säkert att betraktaren kommer att anta den. Som Mieke Bal skriver måste inte läsaren/betraktaren acceptera den av verket föregivna blicken, må den vara voyeuristisk, övervakande eller ömsesidig. För att den ömsesidiga blicken ska aktualiseras krävs det att betraktaren låter sig möta blicken från den Andre utan att känna sig hotad. Läsningen av bilden styrs således i lika höga grad av läsarens personliga som sociala förutsättningar. Denna aspekt kan förslagsvis beskrivas utifrån Kaja Silvermans beskrivning av skärmen, som det inkorporerade sociala och kulturella filter som är närvarande i alla blickakter och på så sätt styr vad vi kan se. Denna aspekt går naturligtvis inte att bortse från bara för att bilden uppmanar till ett annat typ av seende. Detta kan vidare förklara varför vissa blickpositioner förefaller mer eller mindre attraktiva för en betraktare att anta.

Å andra sidan påverkas seendet också av den repertoar av bilder vi har omkring oss, vilka fungerar som mönster utifrån vilka vi känner igen och kan göra verkligheten begriplig. Bilderna i *Tusen och en natt* fogar sig således till den repertoar av bilder utifrån vilka Orienten känns igen och den Andre som social kategori konstitueras. Detta motiverar en noggrann och kritisk undersökning av bilder som fungerar som en representation av Orienten, för att skapa en förståelse för deras position i relation till en orientalistisk diskurs – som bekräftande eller motstånd.

Mitt resultat visar konkret på hur en analys av blicken kan användas som ett kritiskt verktyg för att analysera visuell kultur i relation till en orientalistisk diskurs. Jag är övertygad om att det finns fler ”blickar” att upptäcka i vidare forskning av ett bredare material. Det hade exempelvis varit mycket intressant att undersöka skillnader och likheter i hur blicken på den Andre konstrueras över ett längre historiskt perspektiv och inte minst i vår egen samtid. Det vore också givande att fortsätta undersöka interaktionen mellan text och bild i berättelserna som utgör *Tusen och en natt*, som kommer till uttryck även inom konst och film.

Källförteckning

Elektroniska källor

Bal, M, & N Bryson, "Semiotics and Art History", *The Art Bulletin*, vol. 73, 1991, pp. 174–208, hämtad 18 december 2016, <<http://www.jstor.org/stable/3045790>>.

Clüver, C, & B Watson, "On Intersemiotic Transposition", *Poetics Today*, vol. 10, 1989, pp. 55–90, hämtad 8 december 2016, <<http://www.jstor.org/stable/1772555>>.

van Leeuwen, R, "The Iconography of the Thousand and One Nights and Modernism: From Text to Image", *RELIEF: Revue Electronique de Littérature Française*, vol. 4, 2010, pp. 213–236, hämtad 7 december 2016, <<http://doi.org/10.18352/relief.546>>.

Tryckta källor

Bal, M, *Reading "Rembrandt": beyond the word-image opposition*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1991.

Barthes, R, *Image, music, text*, London, Fontana, 1977.

Beaulieu, J, & M Roberts (red.), *Orientalism's interlocutors: painting, architecture, photography*, Durham, N.C., Duke University Press, 2002.

Belting, H, *Florence and Baghdad: Renaissance art and Arab science*, Cambridge, Mass., Belknap, 2011.

Björk, T, *Bilden av 'Orienten': exotism i 1800-talets svenska visuella kultur*, Stockholm, Atlantis, 2011.

Foster, H, *Vision and visuality*, Seattle, Bay Press, 1988.

Foucault, M, *Övervakning och straff: fängelsets födelse*, Lund, Arkiv, 1987 [1975].

Hackforth-Jones, J, & M Roberts, *Edges of empire: orientalism and visual culture*, Malden, MA, Blackwell Pub., 2005.

Holmberg, B, "Adab and Arabic Literature" i *Literary History: Towards a Global Perspective: Vol. 1, Notions of Literature Across Times and Cultures*, A Pettersson, G Lindberg-Wada & S Helgesson (red.), Berlin, Walter de Gruyter, 2006.

Holmberg, N, & JC Mardrus (red.), *Tusen och en natt. Saml. 1*, Stockholm, Tidens bokklubb, 1958.

---, *Tusen och en natt. Saml. 4*, Stockholm, Tidens bokklubb, 1960.

---, *Tusen och en natt. Saml. 6*, Stockholm, Tidens bokklubb, 1963.

Irwin, R, *The Arabian Nights: A Companion*, London, Tauris Parke Paperbacks, 1994.

Kabbani, R, *Imperial fictions: Europe's myths of the Orient*, London, Saqi, 2008.

- , "The Arabian Nights as an Orientalist Text" i *The Arabian Nights Encyclopedia*, U Marzolph, R van Leeuwen & H Wassouf (red.), Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2004, pp. 25–29.
- Kobayashi, K, "Illustrations to the Arabian Nights" i *The Arabian Nights Encyclopedia*, U Marzolph, R van Leeuwen & H Wassouf (red.), Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2004, pp. 29–34.
- Lacan, J, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, 2:a utg, New York, W.W Norton & Company, 1998 [1978].
- Motoyoshi, A, & C Clüver, "Body, Voice and Gaze: Text and Illustration in the Frame Story of the Thousand and One Nights" i *Arabian Nights and Orientalism: Perspectives from East and West*, T Nishio & Y Yamanaka (red.), London, I.B. Tauris, 2006, pp. 194–218.
- Mulvey, L, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" [1975] i *Film Theory and Criticism: Introductory Readings*, L Braudy & M Cohen (red.), New York, Oxford University Press, 1999, pp. 833–844.
- Nochlin, L, "The Imaginary Orient" [1983] i *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, VR Schwartz & JM Przyblyski (red.), New York, Routledge, 2004, pp. 289–298.
- Olin, M, "Gaze" i *Critical Terms for Art History*, RS Nelson & R Shiff (red.), Chicago, University of Chicago Press, 2003, pp. 318–329.
- Said, EW, *Orientalism*, New York, Vintage books, 1979 [1978].
- Sallis, E, *Sheherazade Through the Looking Glass: The Metamorphosis of the Thousand and One Nights*, Richmond, Curzon, 1999.
- Sartre, J-P, *Being and Nothingness*, New York, Washington Square Press, 1992 [1956].
- Sillars, S, *Visualisation in popular fiction 1860-1960 : graphic narratives, fictional images*, London, Routledge, 1995.
- Silverman, K, *The threshold of the visible world*, New York, Routledge, 1995.
- Spurr, D, *The rhetoric of empire : colonial discourse in journalism, travel writing, and imperial administration*, Durham, Duke Univ. Press, 1993.
- W.J.T. Mitchell, "Showing seeing: a critique of visual culture" *Journal of Visual Culture*, vol. 1, 2002, pp. 165–181.

Bildförteckning

Bild 1: Peter Weiss, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 1*. Holmberg, N, & JC Mardrus (1958, motsatt sida p. 112), foto: Josefin Granetoft.

Bild 2: Ann Margret Dahlquist-Ljungberg, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 4*. Holmberg, N, & JC Mardrus (1960, motsatt sida p. 8), foto: Josefin Granetoft.

Bild 3: Mark Sylwan, illustration i *Tusen och en natt. Saml. 6*. Holmberg, N, & JC Mardrus (1963, motsatt sida p. 200), foto: Josefin Granetoft.