

Visuell og språklig dekolonialisering i Athena Farrokhzads *Vitsvit* (2013)¹

Gerd Karin Omdal

(f. 1975) Universitetslektor i nordisk litteratur, NTNU. Har blant annet publisert flere artikler om norsk avantgarde og boken *Grenseerfaringer. Fantastisk litteratur i Norge og omegn* (2010). Deltar nå i det forskningsrådsfinansierte prosjektet Norwegian Broadside Ballads 1550–1950: Recovering a Cultural Heritage, hvor hun blant annet skal forske på et utvalg skillingsviser i postkolonialt perspektiv, og i prosjektet The Medial Breakthrough in Norwegian Literature 1850–1905 (begge ved NTNU).

gerd.omdal@ntnu.no

VISUAL AND LINGUISTIC DECOLONIZATION IN ATHENA FARROKHZAD'S *WHITE BLIGHT* (2013)

The article argues that *White Blight* can be read as a decolonial project with an immanent ambition to display, dissolve and change colonial aspects of the prevalent models of thought. «The other» of the colonial discourse moves to a central position, by, for example, mimicking the objectification of the coloured subject, performed by focusing on the colour white. As a work of art, *White Blight* belongs to an experimental tradition, aiming for a break with the discursive power inherent in established notions of artistic form. Hélène Cixous and Frantz Fanon are important references in an exploration of the power of language and structural racism in the text.

Keywords

Decolonization, Activism, Post-colonial studies, Cixous, Fanon

Så länge som det finns människor som er
språkligt och kulturellt förtryckta kan skrivandet
utgöra engagemang. Och så länge som språk är
ett verktyg för både egenmakt og förtryck, kan
skrivandet utgöra motstånd.

(Lee, 2014, s. 199)

1. Artikkelen tar utgangspunkt i et konferanseinnlegg med tittelen «The Visual and the Dialogical Aspects of Voicing and Language in Athena Farrokhzad's *Vitsvit/White Blight*» fra *Noises and Voices. Languages, Media, The Arts in Nordic Literature*, 4th. DION (Diversity in Nordic Literature) Conference, Universitetet i Turku, 6.–7.10.2016.

Athena Farrokhzads (f. 1983) debutverk *Vitsvit* ble publisert i Sverige i februar 2013. Boken har blitt oversatt til en rekke språk, og den kommer stadig i nye utgaver. Tina Åmodts norske oversettelse *Hvitverk* kom i juni 2016.² I sin anmeldelse av *Vitsvit* i *Berlingske* 18. august 2014, assosierer den danske kritikeren Jørgen Johansen de lydlige kvalitetene ved originaltittelen med fuglekvisper. Dette blir stående i en slående kontrast til det langt fra harmoniske innholdet i verket, noe Johansen også selv påpeker: «[L]yden af fuglefløjt og skarpe meninger krydser hinanden» (Johansen, 2014). Den poetiske og den politiske dimensjonen ved *Vitsvit* kommer til uttrykk simultant gjennom tittelen, og dette beskriver Johansen som nøkkelen til tekstens operasjonsfelt. Tittelen er i seg selv en sammensetning av ordene *vit* og *svite*; det er en suite av tekster som på ulike måter handler om hvithet, og som kontrasterer den til det fargede. Tekstene er situert i familiesfæren, men gjennom de ulike familiemedlemmene og deres utsagn, introduseres en rekke temaer som har stor betydning utover denne konkrete konteksten. Dette er temaer som i høy grad har sitt grunnlag i at familien – som ikke-hvite skandinaver, både erfarer omverdenen, og selv erfares av denne, på en annerledes og markert måte. I tillegg rettes fokuset i *Vitsvit* mot strukturell hegemonisk makt. Hovedtemaene er revolusjon, migrasjon, krig, rasisme og språk.

Vitsvit blir ofte referert til som en diktsamling, men teksten har også klare likheter med dramaet. Flerstemtheten er uttalt, og selv om det ikke er snakk om en dialog i mimetisk forstand, tar strofene form av replikker henvendt til det lyriske jeg; de omhandler henne eller andre familiemedlemmer. Gjennom diverse oppføringer, både som radioteater og vanlig teater, understrekes den uklare sjangeridentiteten; den er tvetydig og på et vis uferdig.³ Verkets form spiller med i en iboende ambisjon om oppløsning eller endring av rådende tankemodeller, også litterært. Dette er et verk som går inn i en eksperimentell tradisjon som søker å bryte ned den maktdiskursen som videreføres gjennom etablerte forestillinger om kunstnerisk form.

Vitsvit vil her forsøksvis bli lest som et eksempel på dekolonial litteratur. Dette begrepet var utgangspunkt for arbeidet med *Kritiker* nr. 41–42 (desember 2016), redigert av Iman Mohammed og Khashayar Naderehvandi. Naderehvandi sier følgende om dekolonialisering i et intervju med *Fett*-redaktør Hedda Lingaas Fossum i *Klassekampen* 28. januar, 2017:

Innenfor kunstfeltet er dekolonialisering, det vil si å synliggjøre og motarbeide koloniale aspekter ved den vestlige kunstverdenen og kunsthistorien, et stort spørsmål. Når det gjelder poesi – særlig i Skandinavia – har dekolonialisering derimot fremstått som et ikke-spørsmål, som om dette ikke er nødvendig for poesien. Men det burde ikke være særlig kontroversielt å hevde at språket – både poesiens språk og språket som sådan – gjennomsyres av ulike hierarkier som reproduseres og forsterkes i en ureflektert anvendelse av et språk. Tenk bare på klassiske metaforer eller «sannheter» som sementer en idé om kvinner eller kjønn. Det er det samme med kolonialiteten, det finnes formuleringer i språket som uten motstand tar plass og setter europeiske tankemodeller og hvite kroppar i sentrum. Saken med den poetiske praksisen er at den handler om å gå til bunns i språket, å ikke ta noe for gitt, å arbeide med ordene, bryte ned deres betydning. Så innebygget i poesien finnes et språklig dekolonialt verktøy, i det minste som potensiale. (Fossum, 2017, s. 2)

2. I den norske tittelen forsvinner mye av originaltittelens betydningsspill, men dobbeltbetydningen av ordet *verk* gjør den likevel treffende, fordi den understreker smerten som hele tiden beveger seg under overflaten i *Vitsvit*.
3. *Vitsvit* har blitt oppført som radioteater i Sveriges Radio i 2015 (regi: Saga Gärde) og som skuespill, både på Unga Klara i 2015 og i Galärparken i 2016 i Stockholm (regi: Farnaz Arbabi).

Som vi ser i sitatet, legger Naderehvandi stor vekt på språket og bildene det produserer, og også på hvordan språket er med på å definere sentrum og periferi. Språket er et helt sentralt tema hos Farrokhzad, og *Vitsvit* handler også direkte om skriving. Det flerstemte uttrykket kan ses på som et motspråk til en autoritær enstemmig diskurs. Teksten veves dessuten også inn i et nett av maktkritisk ideologi gjennom den måten den gjør bruk av intertekstuelle referanser på. Referansene favner vidt og er tallrike; fra Lady Gaga og Beyoncé til Hélène Cixous, Paul Celan og *Bibelen*, for å nevne noen av de viktigste.⁴ Også de visuelle aspektene ved *Vitsvit* er interessante i et dekolonialt perspektiv. Typografien er iøyenfalende og fremtrer som meningsbærende; verselinjene er trykket i hvit font på svart bakgrunn, mens selve sidene i boken igjen er hvite.

Denne artikkelen vil fokusere på både visuelle og tekstuelle aspekter ved *Vitsvit*, nærmere bestemt på utforming, italesettelse (det dialogiske) og språk. Spesielt to tekster blir sentrale i det teoretiske bakteppet: Den fransk-algeriske feministen, forfatteren og litteraturviteren Hélène Cixous' «La Venue à l'Écriture», «Å komme til skriften» (1986), blir påkalt av Farrokhzad selv gjennom en rekke referanser i *Vitsvit*.⁵ I denne teksten er Cixous' jødiske og flerkulturelle bakgrunn et viktig utgangspunkt, og den handler blant annet om hvem som har rett til språket, om minoritetspersoner og majoritetsspråk, om morsmål og om diskursiv makt. Den viktigste bakgrunnen for Cixous' tenkning er psykoanalysen og dekonstruksjonen, særlig Derridas tanker om logosentrismen. I *Peau noire, masques blancs, Svart hud, hvite masker* (1952), undersøker den fransk-martinikanske psykiateren Frantz Fanon det intrikate forholdet mellom hvit og farget som har oppstått som konsekvens av kolonitiden. Her blir Fanons tekst først og fremst viktig fordi den kan hjelpe oss å se hvordan ulike mekanismer i forholdet mellom hvit og farget både har blitt hegemoniske og har formet individets psykologiske strukturer. Fanons tenkning la et viktig grunnlag for postkoloniale studier og har blant annet sitt opphav i eksistensialismen og fenomenologien.⁶ Til sammen belyser Cixous og Fanon de mest sentrale aspektene ved *Vitsvit* som dekolonial litteratur.

I den svenske samtidslitteraturen er skriving som motstand et viktig fenomen, og Mara Lee har skrevet om dette i sin publiserte doktoravhandling *Når Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid* (2014). Når skriving blir motstand, flyttes posisjonen som

4. For flere referanser, se Stenbeck (2017), s. 130 og s. 161–163. Hun nevner blant annet referanser til Engels og Marx, og hun påpeker at Farrokhzad har hentet inspirasjon til *Vitsvits* struktur fra den store iranske poeten Forough Farrokhzad, noe Athena Farrokhzad selv skriver om i «Jag planterar mina händer i trädgården. Forough Farrokhzad och den iranska samtidspoesin» i *Kritiker* nr. 28–29, 2013, s. 39.
5. Freke Råihä (2016) skriver i artikkelen «Antilogosmaskinen» om Cixous' «Le Rire de la Méduse» (1975), at *Vitsvit* bygger på den poetikken Cixous skrev frem i denne teksten. Råihä går ikke inn på noen analyse eller lesning av *Vitsvit*.
6. Fanon har i det siste fått stadig mer oppmerksomhet innenfor den kulturelle offentligheten i Skandinavia og blant skandinaviske akademikere. Den første av to temabolker i *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4, 2016–1, 2017 er viet Fanon. Her skriver for eksempel Kristina Leganger Iversen om Yahya Hassan og Pedro Carmona-Alvarez i lys av Fanon i «'Sjå, ein perker!' Rasialisert interpellasjon i samtidspoesien...eller kvifor vi treng å lese og å lese med Fanon i dag», og Frode Helland bidrar med teksten «En kritisk humanisme. Fanon om anti-semittisme og anti-svart rasisme». Nummeret bringer også to oversettelser av Fanon signert Remi Nilsen, nærmere bestemt av kapittel 5 i *Peau noire, masques blancs*, «L'expérience vécue du Noir» og av «Racisme et culture», som er andre del av *Pour la révolution africaine. Écrits politiques*. Leganger Iversen har etter at denne artikkelen ble ferdigstilt levert en avhandling ved UiO med tittelen *Når dikta tiltaler nasjonen. Kvitheit, kolonialitet og subjektivitet i sju samtidige skandinaviske diktbøker*. Her skriver hun blant annet om *Vitsvit*.

den Andre inn i sentrum, og dette er et viktig utgangspunkt for denne artikkelen. Vi vil komme tilbake til noen av Lees tanker fra kapittelet «Det dubbla greppet» underveis. Her er hun blant annet opptatt av tale og taushet, og av Homi Bhabhas begrep om *mimicry* fra *The location of culture* (1994). En annen svensk avhandling om dette temaet er Evelina Stenbecks *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad* (2017). Her er kapittel 4, «Inordning i vithetens hegemoni – Farrokhzads *Vitsvit*», spesielt interessant i vår sammenheng.⁷ Stenbecks hovedspørsmål er hvilke muligheter og hvilket spillerom poesien gir for en aktivistisk og hendelsesbasert poetikk. Hun leser *Vitsvit* som en poetisk hendelse, som et performativt dikt (jf. Stenbeck, 2017, s. 128–129).

Det konfliktylte forholdet mellom språk og kropp vektlegges, med utgangspunkt i Fanon og i Farrokhzad selv, som ikke-hvit svenske.⁸ Stenbeck fremhever dessuten det lyriske jeget sin posisjon som skrivende, og relasjonene det står i til familiemedlemmene. Spesielt relasjonen til moren står sentralt, og når Stenbeck tar for seg morsmelksmotivet fokuserer hun på skyld, språk og kropp. Særlig mot slutten av kapittelet fremkommer det også en del tanker om den intertekstuelle veven, som på sitt vis vil være en tradisjon som *Vitsvit* skrives inn i. Stenbeck vil bli referert til flere ganger underveis i artikkelen.

VISUALITET OG IDENTITET

Vitsvit er ikke bare en bok, men også et visuelt kunstverk, og når vi her skal undersøke dette aspektet nærmere, er det naturlig å begynne med bokens iøynefallende utseende. Den originale utgaven av *Vitsvit* har spilleomslag designet av Pascal Prosek (jf. Stenbeck, 2017, s. 138), og når leseren løfter opp boken og ser på den, møter han/hun et diffust og forstyrret bilde av seg selv. På denne måten reflekterer boken leserens identitet som uklar. Slik antydes de vanskelige spørsmålene om identitet som skal reises, allerede før lesingen begynner, og leseren trekkes inn i tematikken. Speileffekten blir så selv i neste omgang gjenspeilet i noen av strofene. I den første vi skal se på videreføres også identitetsspørsmålet:

Min far sa: Din bror rakade sig innan skägget börjat växa
 Din bror såg terroristens ansikte i spegeln
 och önskade sig en plattång i julklapp.

(Farrokhzad, 2013, s. 19)

Det vi ser her er et nytt forstyrret bilde, men her er et fremmed blikk projisert over på selvet: Broren ser den unge mannen fra Midtøsten som er «Vestens» symbolske fiende. Slik stilles vi overfor et konsist og effektivt bilde på moderne rasisme, og vi får også demonstrert hvordan den blir internalisert hos de den rammer. Det broren ser er ikke seg selv og sin egentlige identitet, men et bilde av den Andre. Blikket utenfra får eksistensielle implikasjoner; broren vil utslette eller utydeliggjøre det bildet som har kommet til å erstatte hans

7. Stenbeck gir en oversikt over status for forskningen på Farrokhzad på s. 26 i kap. 1 og i note 88–91 på s. 238–239.
8. Stenbeck (2017, s. 135–136) viser til en anmeldelse av tidsskriftet *Bang* i *Aftonbladet* 07.11.2007 med tittelen «Jag insåg just at jag inte är vit» hvor Farrokhzad skriver om hvordan hun nærmest «tilfeldig» oppdaget kløften mellom sitt eget spillebilde og sitt eget språk.

individuelle speilbilde og selvbilde. Mekanismen som inntreffer i denne strofen er en parallell til den mekanismen som Fanon påpeker i kapitlet «Den svartes levde erfaring» i *Svart hud, hvite masker*, hvor han beskriver hvordan den svarte overtar den hvites blikk på ham selv, her i Remi Nilsens norske oversettelse:

Og så fikk jeg anledning til å møte det hvite blikket. En uvant tyngde presset meg ned. Den virkelige verden sådde tvil om min plass i den. I den hvite verden får den fargede problemer med å utvikle sitt kroppsskjema. Bevisstheten om kroppen er en utelukkende negerende aktivitet. Det er en bevissthet i tredje person. (Fanon, 2016/2017, s. 175)⁹

Her skildrer Fanon hvordan møtet med det han kaller «den hvites blikk» og «den hvite verdenen» førte ham inn i maktesløshet. Samfunnets iboende og skjulte maktstrukturer fikk ham dessuten til å objektivisere seg selv.¹⁰

Den amerikanske filosofen Peter Hudis er opptatt av aktualiteten av Fanons tanker i dag i *Frantz Fanon. Philosopher of the Barricades* (2015), og i forbindelse med det han her skriver om rasisme med utgangspunkt i Fanon, gjengir han et sitat fra Lewis Gordons studie *Fanon and the Crisis of European Man: An Essay on Philosophy and the Human Sciences*, som er interessant i vår sammenheng:

Racism renders the individual anonymous even to himself... [it] either locks the individual into the mechanism of things or sends him away and transforms him into an observer hovering over that very thing. Thus, to be seen in a racist way is an ironic way of *not being seen* through *being seen*. (Gordon, 1995, s. 58)

Gordon beskriver rasisme som en mekanisk kraft som kan låse individet inne i en bestemt struktur. Blikket som er under rasistisk innflytelse (altså blikket til både utøveren av og offeret for rasisme) vil overse personen som individ, og kun se ham eller henne som tegn og representasjon. Vi kan videre si at egenskapene som dette tegnet da kommer til å representere fortrenger individets egentlige egenskaper.

I den siterte strofen fra *Vitsvit* blir det i tillegg demonstrert hvordan det har oppstått en falsk analogi mellom en potensiell vilje til å utføre terrorhandlinger og det å besitte noen bestemte utseendemessige trekk: altså en oppfatning av at dette skulle være et iboende eller på forhånd gitt trekk ved identiteten. Dermed er strofen også bærer av en kritikk av stivnede forestillinger om identitet. Den minner oss på at identitet ikke er ett bestemt sett med egenskaper som man blir født med, men noe som hos det enkelte individ stadig endrer seg og er gjenstand for forhandlinger.

Den norske antropologen Marianne Gullestad er i boken *Det norske sett med nye øyne. Et kritisk blikk på den norske innvandringsdebatten* fra 2002 også inne på tanker som kan

9. «Et puis il nous fut donné d'affronter le regard blanc. Une lourdeur inaccoutumée nous oppressa. Le véritable monde nous disputait notre part. Dans le monde blanc, l'homme de couleur rencontre des difficultés dans l'élaboration de son schéma corporel. La connaissance du corps est une activité uniquement négatrice. C'est une connaissance en troisième personne» (Fanon, 1965, s. 109).

10. Når Stenbeck (2017) skriver om *Vitsvit* (særlig den innledende teksten) i lys av Fanon, utvider hun det fenomenologiske perspektivet ved å trekke inn Sara Ahmeds «Vithetens fenomenologi» fra *Tidsskrift för genusvetenskap* nr. 1–2, 2010.

belyse denne strofen (Gullestad, 2002, s. 149–150). Hun ser på i hvilke former rasisme typisk forekom i vår type samfunn tidlig på 2000-tallet, og disse tankene virker fortsatt aktuelle. For å beskrive hva som møter den Andre i det norske samfunnet, bruker hun termer som symbolsk rasisme (Jenssen, 1994), neorasisme/nyrasisme (Barker, 1981; Balibar, 1991; Hervik, 1999) og kulturfundamentalisme (Stolcke, 1995). Hun mener at den politiske høyresiden i det post-industrielle samfunnet domineres av et fokus på forskjeller, og av ekskludering. Kløften mellom «oss» og «de andre» fremstilles som så uoverstigelig at vi alle vil ha det best om vi holder oss der vi er.

Det er noen år siden Gullestad skrev dette, men den offentlige retorikken i Skandinavia i dag preges sannsynligvis av enda mer alvorlige tilfeller av symbolsk rasisme og kulturfundamentalisme enn i 2002. Ofte er religion, nærmere bestemt stereotypiske forestillinger om islam, utgangspunktet for kritikken som ytres mot andre kulturer enn de tradisjonelt «vestlige» og skandinaviske.¹¹ Under slike forhold vil individets forhold til storsamfunnet kunne bli svært komplisert, og forutsetningene for tilhørighet og deltagelse blir dårlige. Nettopp tilhørighet er tema for den andre strofen med speilmotiv:

Min mormor sa: Tillhørigheten är som en spegel

Om den går sönder kan du laga den

Min mor sa: Men i reflektionen fattas en skärva.

(Farrokhzad, 2013, s. 53)

Når tilhørigheten først har gått i stykker, slik den gjør når man må flykte, vil man selv om den blir reparert komme til å huske på at det kan skje igjen. Dette kan føre til en tilstand preget av angst. Hvis man skal skape seg et nytt liv i et samfunn som reproducerer stereotyper og sender ut ekskluderende signaler, vil riftene eller kløften i den nye tilhørigheten bli tydelige, og slik kan det bli skapt en negativ selvbevissthet med fokus på at man «egentlig» er en Andre. Det vil altså igjen være slik at det substansielle og helhetlige mangler i den erkjennelsen man har av sitt eget selv.

Strofen om tilhørigheten er i sin helhet et eksempel på referansene som ligger bak linjene i *Vitsvit*. Her alluderer Farrokhzad til musikkvideoen til sangen «Telephone» med Lady Gaga og Beyoncé (2010, regi: Jonas Åkerlund), hvor det samme språklige bildet er brukt, men hvor temaet er tiltro istedenfor tilhørighet.¹² Handlingen i videoen har ingen åpenbar forbindelse med *Vitsvit*, men Farrokhzad setter sin egen kunstneriske praksis i

11. Et kjent eksempel innenfor norsk samfunnsdebatt er journalisten Hege Storhaug, og særlig hennes bok *Islam, den 11. landeplage* (2015) har vakt mye debatt. Et såkalt kritisk blikk på islam opptrer i den offentlige debatten ofte i kombinasjon med en hegning om stereotypiske forestillinger om «opprinnelig» norske og kristne verdier. Dette ser vi for eksempel i argumentasjonen for en streng asylpolitikk, slik denne føres av den norske regjeringen ved justis-, beredskaps- og innvandringsminister Sylvi Listhaug fra Fremskrittspartiet. Denne typen forestillinger preger også retorikken til høyrepopulistiske partier ellers i Skandinavia, som Dansk Folkeparti og Sverigedemokratene. Motsetningene disse partiene spiller på forsterkes ytterligere i deler av media og i den innvandringskritiske semioffentligheten, som er spesielt aktiv i kommentarfeltene til nettavisene og på Facebook og Twitter.
12. Slik er dialogen i «Telephone» utformet: Beyoncé: «You know Gaga, trust is like a mirror, you can fix it if it's broken». Lady Gaga: «But you can still see the crack in that motherfucker's reflection», se <https://www.youtube.com/watch?v=EVBSypHzF3U>. Deler av videoen er utformet som en Road Movie med klare referanser til Ridley Scotts feministiske filmklassiker *Thelma & Louise* (1991).

sammenheng med artister som er kjent for sitt politiske engasjement, og som gjør opprør mot den mannsdominerte vestlige kulturen fra innsiden. Beyoncé har dessuten senere blitt kjent for sitt engasjement for Black Lives Matter-bevegelsen, noe som kom tydelig til uttrykk i hennes opptreden på Super Bowl i 2016. Lady Gaga og Beyoncé er dessuten to av populærkulturens viktigste feministikoner, slik at denne allusjonen sammen med de klare referansene til Cixous, som vi etterhvert kommer tilbake til, trekker det feministiske perspektivet inn som en del av idégrunnlaget for *Vitsvit*.¹³

Musikkvideoen til «Telephone» er på sitt vis visjonær, men på en ganske brutal måte: Gaga og Beyoncé dreper den undertrykkende mannen, men også alle de andre gjestene i dineren hvor dette foregår. I relasjon til dette kan vi se at også *Vitsvit* har visjonære aspekter. I bokens aller siste strofe forutser broren den dommen som skal ramme jorden på vegne av de som manglet tilhørighet og ikke fikk næring og vekstvilkår, altså de som ikke fikk bære frukt og bruke sitt potensial. Det er noe bibelsk i tonefallet og stilen i denne profetien om hvilke konsekvenser det påtvungne utenforskapet skal få:

Min bror sa: Alla de frön som fick denna dom
att falla i denna jord och aldrig gå i blom
Det är för dem jorden ska rämna.

(*Farrokhzad, 2013, s. 70*)

Motivmessig spiller strofen på Jesu lignelse om såmannen i Matteus 13, som egentlig handler om utbredelsen av Guds ord. I tillegg kan dette også, som Stenbeck (2017, s. 169) foreslår, være en allusjon til Åpenbaringen og oppstandelsen og til *Det gamle testamentets* skildring av apokalypsen (for eksempel Jesaja 24:19). Det vil da i tilfelle gjelde den siste verselinjen. Budskapet blir revolusjonært, den gamle verdensordenen skal gå under for de som er fortapt innenfor den. Hvorvidt det vil komme noe nytt isteden er et åpent spørsmål, siden dette altså er bokens siste strofe.

TYPOGRAFI OG HVITHET

Selv om strofene i *Vitsvit* kanskje ikke fremstår som direkte figurativ diktning, legger også det utformingsmessige aspektet ved dem utvilsomt noe substansielt til betydningen. Strofene deler dermed noen viktige egenskaper med kalligrammet slik dette for eksempel beskrives av Pénélope Sacks-Galey i *Calligramme ou écriture figurée, Kalligram, eller billedlig skrift*: «Helt siden det trådte inn i samtidslitteraturen har kalligrammet forvirret og vendt om på perspektivene, og det har dekonstruert de alminnelige logiske og affektive rammene» (Sacks-Galey, 1988, s. 5, min oversettelse).¹⁴ Sacks-Galey skriver om kalligrammet med utgangspunkt i at surrealisten Guillaume Apollinaire gjeninnførte det i den historiske avantgarden. Denne egentlig gamle formen ble en del av opprøret mot de herskende sjangrene, fremfor alt mot den store realistiske romanen og dens logisk oppbygde, sam-

13. Beyoncé har til og med fått en egen isme oppkalt etter seg; les om dette i Ellen Engelstads artikkel «Beyoncé-nismen» i *Klassekampen* 08. mars 2016 / *Manifest tidsskrift* 09. mars 2016.

14. «Depuis son entrée dans la littérature contemporaine, le calligramme désoriente, renverse les perspectives, déconstruit les cadres habituels des rapports logiques et affectifs» (Sacks-Galey, 1988, s. 5).

menhengende skildringer. Hos Farrokhzad skrives den visuelt orienterte diktningen inn i et nytt opprør mot former som er bærere av tradisjonelle strukturer, og en vending bort fra en majoritetsorientert diskurs gjøres synlig. Farrokhzad snur tydelig om på perspektivene, slik Sacks-Galey er inne på i sitatet. På denne måten hører Farrokhzad hjemme i en eksperimentell tradisjon innenfor poesien som er opptatt av det materielle og visuelle, og som utforsker språket; *Vitsvit* har trekk av konkret poesi og language-poesi, som kjennetegnes av prosasetninger, eksperimentell komposisjon, mange sitater og referanser som fungerer som en større vev.

Den amerikanske lyrikkforskeren og kritikeren Marjorie Perloff, som har arbeidet spesielt med avantgardistisk og eksperimentell poesi, påpeker i *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century* (2010) at konkretismen på 1950- og 60-tallet var en viktig bro tilbake til den historiske avantgarden, og hun ser også på denne retningen som en av de viktigste forløperne for vår tids eksperimentelle poesi og language-poesi.¹⁵ Her nevner hun spesielt at konkretismen var en bevegelse som assosieres med de mindre eller marginaliserte landene etter andre verdenskrig (Perloff, 2012, s. 12). Blant eksemplene er svenske Öyvind Fahlström, og vi kunne gjerne også ha føyd til en norsk lyriker som Jan Erik Vold. Perloff skriver videre at konkretismen kan forstås som et opprør mot ordets gjennomsliktighet. Observasjonene om konkretismen knyttes så altså til det 21. århundres poesi som ofte er digital eller preget av en digital kontekst: «Such concretist texts – texts in which letteristic or morphemic form is inextricable from meaning – anticipate contemporary digital poetics, where letter, font, size, spacing, and color are used to generate complex verbo-visual configurations» (Perloff, 2012, s. 13). Selv om *Vitsvit* ikke er digital, er faktorene som her nevnes som kjennetegnende for den digitale poesien til stede, og det visuelle og det verbales samvirke er sentral.

Den hvite fonten på svart bakgrunn og de svarte linjene som er omgitt av et hvitt rom på sidene i *Vitsvit*, kan være bærere av flere betydninger. Agri Ismail skriver i «Explanatory Models: The Migrant Poetry of Athena Farrokhzad and Yahya Hassan» at typografien har blitt sammenlignet med tekst på DYMO-bånd, brev med krav om løsepenger og terroristbrev (jf. Ismail, 2014), men selv tolker han den som fremheving (*computer highlighting*) av erfaringer som Farrokhzad har valgt å dele. En mulig konsekvens av en slik tolkning er at de hvite feltene kan representere erfaringer og perspektiver som det ikke er ønskelig eller mulig å skildre. Lest i et slikt perspektiv blir strofene i boken omgitt av en form for talende taushet, og det faktum at noen sider har lite og noen har mye tekst, kan på denne måten innebære en tilleggsdimensjon. Mara Lee refererer til Roland Barthes og den svenske filosofen og forfatteren Aleksander Motturi når hun skriver at taushet kan være motivert av et valg om å ikke verbalisere, og at den dermed i seg selv vil være et kommunikasjonsmiddel. Gjennom tausheten kan man unngå språkets fallgruver (Lee, 2014, s. 202–203). Poenget

15. Stenbeck (2017) nevner også forbindelsen til den konkrete poesien på 1960-tallet, men da den mer innholdsmessige forbindelsen, i og med at *Vitsvit* er en collage av stemmer (s. 165). Hun beskriver Farrokhzads poetikk med utgangspunkt i dette: «Farrokhzads kollektiva poetik, polyfonin av röster och bearbetningen av språket, följer en konkretistisk linje i den svenska poesihistorien, samtidigt som den befinner sig i den samhällsengagerade poesins tradition. På stilnivån ekar den nyenkla poetiken också i blandningen mellan vardagliga ting som trådlös nätverk (s. 32), Janssons frestelse, konservburkar (s. 7) och ordspråk. Men framför allt innebär kollagetekniken och intertextualiteten en möjlighet för subjektet att tala» (Stenbeck, 2017, s. 160–161).

her er at tausheten kan være et mer effektivt redskap enn talen hvis talen lett kan innrulleres i den dominerende diskursen, og det har vært et viktig poeng for Farrokhzad at forfatteren har et ansvar for at teksten ikke skal kunne brukes i rasistisk øyemed. Dette ser vi tydelig i hennes kritikk av Yahya Hassans diktsamling *YAHYA HASSAN* (2013) i *Aftonbladet* 22.01.2014.¹⁶

At typografien er av stor betydning i *Vitsvit* understrekes av at fonten er et motiv som berøres direkte i teksten:

Min far sa: Jag skrev om bröd och rättvisa
och så länge den utsultne kunde läsa
gjorde mig typsnittet detsamma
Min far sa: Seriferna sticker i mina fingrar.

(Farrokhzad, 2013, s. 34)

Her ser vi hvordan skriften for faren i en tidligere situasjon har hatt en kommunikativ nyttefunksjon: å opplyse de som trengte det for å få et bedre liv. Utformingen av skriften og fonten spilte ingen rolle så lenge informasjonen nådde frem. Nåtidssituasjonen, som *Vitsvit* er situert i, er imidlertid en annen, og her antydes det at typografien ikke lenger er likegyldig. Familien befinner seg i «Vesten», og det språket man kan gjøre seg forstått gjennom, er et vestlig maktspråk. Fonten representerer språket, og dette understrekes i den siste verselinjen i den siterte strofen, hvor materialiteten i skriften gjøres enda tydeligere ved at det assosieres til et karakteristikum for visse fonter, nemlig de spisse seriffene. Språket faren tidligere har skrevet på, som sannsynligvis bruker en versjon av det arabiske alfabetet, har ikke seriffer. Det er imidlertid et utbredt kjennetegn for vestlige fonter. Denne fysiske egenskapen til skriften brukes til å si noe om språkets funksjon og ladning. At skriften sticker ham i fingrene, gir assosiasjoner til noe fiendtlig eller aggressivt. Betydningen av dette utvides mot slutten av boken.

Fontens hvitfarge og seriffene understreker tekstens status som hvit skrift eller hvitt språk. Karakterene vi møter representerer minoritetene, og nettopp de er i en spesielt egnet posisjon for å gjøre det usynlige maktspråket synlig gjennom å sette fokus på dets egenskaper. De svarte linjene som inneholder den hvite skriften kan leses som fargede kropper.¹⁷ Gjennom det svenske språket italesetter *Vitsvit* en familie som åpenbart ikke er av svensk opprinnelse, men som lever i et svensk samfunn. Forstått på denne måten finner vi et aspekt uttrykt visuelt som neppe kunne ha vært formidlet like effektivt i rent verbalspråk, og konteksten bringes på denne måten bokstavelig talt inn i teksten. Det visuelle fremtrer her tydelig som et alternativ og et supplement til skriftspråket.

16. Anmeldelsen har overskriften «Hans raseri hyllas av danska rasister», og her skriver Farrokhzad blant annet: «Att hävda att allt är tillåtet i den konstnärliga frihetens namn så länge avsikten är god är inte bara en klyscha som används för att tysta den som ogillar hur den skildras. Det säger också något om borgerlighetens syn på litteratur som en i grunden verkningslös njutningssyssla. Så trots att jag tror på Hassans smärta, och trots att han säger att Dansk Folkeparti är nazister när de använder hans bok för sina egna intressen, är han inte fri från ansvar om den spelar dem i händerna» (Farrokhzad, 2014).

17. Farrokhzad antyder en relasjon mellom den svarte bakgrunnen og fargede kropper i et intervju med Sara Ullberg i *Göteborgs-Posten* 7. feb. 2013. Intervjuet har tittelen «Vitt på svart med Athena Farrokhzad».

Hvis vi går tilbake til Fanon og Hudis, ser vi at de billedlige aspektene ved *Vitsvit* kan ha stor betydning i et fenomenologisk perspektiv. De kan være med på å understreke hvor det fortelles fra. Det vil være snakk om et orienterings nullpunkt (*zero point of orientation*, Hudis, 2015, s. 4). I dette ligger at det som fortelles har direkte utspring i det fortellende individets, eller de fortellende individenes erfaring av å være farget i et overveiende hvitt samfunn med et hvitt språk (i flere betydninger; som nasjonalspråk og maktspråk). Fanon så på en slik nullpunktorientering som et redskap eller utgangspunkt som gjorde det mulig å forstå den levde erfaringen til en farget person, og det er også denne posisjonen han selv skriver fra i *Svart hud, hvite masker*. Å skrive fra en slik posisjon var den eneste muligheten for å fri seg fra den dominansen som det koloniale blikket forårsaket. I tekster som *Vitsvit* kan vi se hvordan det fargede individet, som snakker ut fra en nullpunktorientering, kan avsløre strukturer som ligger skjult bak masken til den vestlige velferdsstaten.

Vil dette så bety at *Vitsvit* går inn i den hegemoniske dikotomien mellom «hvitt» og «svart» som er uønsket ifølge Fanon og de som fortsetter hans tankegang? Hudis skriver:

«Blackness» is an objectified result of colonial domination – as is «whiteness». «It is the colonist who fabricated and continues to fabricate the colonized subject.» The formal end of colonialism by no means alters this, since, «colonial racism is no different from other racisms.» All forms of racial classification and racism are a creation of historically conditioned social relations that have taken on a life on their own. (Hudis, 2015, s. 4)¹⁸

Det kan se ut til at den gjør det på et plan, men dette er bare tilsynelatende, fordi en påpekning av forskjellene ikke trenger å innebære opprettholdelse av dikotomien. Tvert imot er det nødvendig å gå inn i forskjellene og å vise dem frem, fordi de finnes iboende i mentale, sosiale og samfunnsmessige strukturer, noe som ble åpenbart i eksemplet med broren og speilet. Slik ser vi en sentral funksjon ved det Bhabha refererer til som «det tredje rom» (Bhabha, 1994, s. 36–39), og som litteraturen kan utgjøre. Tankestrukturer og psykologiske strukturer som reproducerer differensiering og hierarkier må avsløres for å kunne nøytraliseres, og det kan skje i litteraturen. I «det tredje rom» kan undertrykket møte undertrykt, og majoritet kan møte minoritet. Ut av dette kan det komme noe nytt og kreativt som er med på å endre begge parter.

Vitsvit gjør med dette utgangspunktet et arbeid preget av ambivalens: Teksten viser frem og problematiserer dikotomien mellom hvit og farget, samtidig som den også velger å snakke fra posisjonen som en Andre, og dermed også velger å se på forskjeller og spillet mellom disse fra dette synspunktet. Men det at den Andre tar plass i sentrum, kan utgjøre en forskjell. Fra denne posisjonen kan de essensielle oppfatningene endres (jf. Lee, 2014, s. 201). Det sterke fokuset på hvitfargen er for eksempel interessant i denne sammenhengen. Denne er et stadig tilbakevendende tema i boken fra tittelen, og videre via fonten til ulike motiver som snø, blekemiddel, vinter, ris og melk. Den måten hvitfargen påpekes på her er subversiv. Det blir som en reversering av en diskurs der det hvite er det nøytrale og objektive, og det svarte eller fargede (ofte fremstilt som «eksotisk») er det som kommer i fokus og skal undersøkes. Her blir det hvite gjort til objekt, og dermed foretas en form for *mimicry* av den såkalte «Oksidentens» diskurs om «Orientens» (jf. Bhabha 1994 og Saids *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, 1978).

18. Det første sitatet i Hudis' sitat er fra Fanons *Les Damnés de la terre* (1961) og det andre fra *Svart hud, hvite masker*.

JEGETS OG SPRÅKETS POSISJON I VITSVIT

Hvis vi leser teksten i *Vitsvit* som hvitt språk situert i en svart «kropp», som igjen opptrer i et hvitt miljø, blir boken en overbyggende konstruksjon eller en beholder for de kløftene som kan oppstå med dette utgangspunktet. Rommet som blir skapt typografisk blir enda mer åpenbart politisk og problematiserende, siden det speiles i «replikkene» eller verselinjene og strofene som uttales av de ulike talerne som omgir det lyriske jeg i teksten. Her blir en splittet posisjon eller tilstand tematisert igjen og igjen, og det tekstlige rommet blir preget av forskjell og ambivalens.

Selv om det lyriske jeg snakker selv kun på den første siden, situerer hun seg tydelig i tekstens landskap av stemmer:

Min familj anlände hit i en marxistisk idétradition

Min mor fyllde genast huset med prydnadstomar

Vägde plastgranens för- och nackdelar mot varandra
som problemet vore hennes

På dagarna skiljde hon mellan långa och korta vokaler

som om ljuden som kom ur hennes mun
kunde tvätta olivoljan ur huden

Min mor lät blekmedlet rinna genom syntaxen

På andra sidan skiljetecknet blev hennes stavelser vitare
än en norrländsk vinter

Min mor bygde oss en framtid av livskvantitet

I förortsvillans källarförråd radade hon opp konservburkar
som inför et krig

På kvällarna letade hon recept och skalade potatis

som om det var hennes historia som fanns chiffrerad
i Janssons frestelse

Tänk att jag sög på de bröststen

Tänk at hon stoppade sitt barbari i min mun.

(*Farrokhzad, 2013, upaginert*)

Her åpenbares et kritisk blick på moren, og nært knyttet til dette introduseres også språktemaet, som er sentralt gjennom hele boken; den nære relasjonen mellom kropp, identitet og språk fremheves særlig i den tredje, fjerde og sjuende strofen. Fokuset er rettet mot lyden av det hvite språket og dannelsen av en hvit identitet.

I den sjuende strofen knyttes språket (og visse ganske banale aspekter ved den svenske kulturen) til morsmelk. Dette kan være et bilde på at barnet blir fanget opp i visse strukturer og blir tilvist et visst språk allerede før det selv kan snakke. Koblingen mellom språk og

morsmelk er også en direkte referanse til Cixous' «Å komme til skriften». I denne teksten skriver Cixous om at den tyske moren holdt på språket, slik at datteren oppfattet dette som sitt fødespråk, eller morsmål, istedenfor fransk som ble snakket i Algerie under oppveksten hennes, her i Sissel Lies oversettelse:

Det er hun som gjør det franske språket fremmed for meg for alltid. Jeg skylder henne, min utemmede, at jeg aldri har hatt et herskerforhold til noe språk, et eiendomsforhold til noe språk; at jeg alltid har snytt; at jeg alltid har villet nærme meg forsiktig ethvert språk; aldri mitt [...]. (Cixous, 1996, s. 35)¹⁹

Det lyriske jeget i *Vitsvit* har til forskjell fra Cixous fått majoritetsspråket inn med morsmelken, og mistet denne umiddelbare disponeringen for språklig distanse. Dette viser at en nasjonal enspråklighet kan gjøre at vi går glipp av viktige refleksjoner rundt hva språk og kultur egentlig består i.

Cixous setter morsmelk og melk i sammenheng med språk, blekk og skrift. Skriften beskrives også som en form for opphav, noe vi kan lese i utsagn som disse: «Skrive? Jeg døde av lyst, av kjærlighet, til å gjøre det, til å gi skriften det den hadde gitt meg, så ærgjerrig var jeg! En slik umulig lykke. Amme min egen mor. I min tur gi henne min melk? Vanvittig uforsiktig» (ibid., s. 29) og «Skriften er min far, min mor, min truede amme» (ibid. s. 34).²⁰ Ordene, språkene og stemmen beskrives også som en form for ernæring: «Jeg ble oppfødd på ordenes melk. Språkene ga meg næring. Jeg kunne ikke utstå å spise det som lå på en tallerken. Skitne gulrøtter, vonde supper, gaflene og skjeeenes angrep. – Lukk opp munnen. – Nei. Jeg lot meg bare livnære av stemmen, av ordene» (ibid.).²¹ Denne næringen gir opphav til skrivelyst og til ny skrift, og hos Cixous flyter også tekstproduksjonen sammen med og assosieres med fødselsakten.

Hos Farrokhzad forsterkes og kompliseres forbindelsen mellom morsmelk, melk og skrift gjennom at skriften bokstavelig talt er hvit. Melkemotivet går igjen mange steder i teksten, men konsentrasjonen er spesielt stor mellom side 22 og side 27. I verselinjen som innleder denne perioden er det snakk om melk som må drikkes opp før den harskner. Denne linjen står i kombinasjon med nok en referanse til lignelsen om såmannen fra Mattæus-evangeliet, og denne gangen er referansen mer direkte. Det er altså et velkjent bilde i kulturen som forstyrres, både ved at ordene legges i noen andres enn Jesu munn, og ved at de her knyttes til melken og det hvite språket istedenfor å handle om Jesu ord.²²

Min far sa: Åt de som har ska vara givet

och från de som saknar ska ännu mer tas

Min mor sa: Ta lite mer mjölk innan den härsknar.

(Farrokhzad, 2013, s. 22)

19. «C'est elle qui me rend la langue française toujours étrangère. A elle, mon indomptée, je dois de n'avoir jamais eu avec aucune langue un rapport de maîtrise, de propriété; d'avoir toujours été en faute, en fraude; d'avoir toujours voulu m'approcher délicatement de toute langue, jamais mienne [...]» (Cixous, 1986, s. 32).
20. «Écrire? J'en mourais d'envie, d'amour, donner à l'écriture ce qu'elle m'avait donné, quelle ambition! Quel impossible bonheur. Nourrir ma propre mère. Lui donner à mon tour mon lait? Folle imprudence» (ibid., s. 21) og «L'écriture est mon père, ma mère, ma nourrice menacée (ibid., s. 30).
21. «J'ai été élevée au lait de mots. Les langues m'ont alimentée. Je détestais manger ce qu'il y avait dans une assiette. Sales carottes, mauvaises soupes, agression des fourchettes et des cuillers. – Ouvre la bouche. – Non. Je ne me suis laissée nourrir qu'à la voix, aux mots» (Cixous, 1986, s. 30).
22. «For den som har, skal få, og det i overflod. Men den som ikke har, skal bli fratatt selv det han har» (Matteus, 13,12).

Oppfordringen som kommer fra moren kan være en kommentar til Cixous, eller det kan rett og slett være en dagligdags formulering i kontrast til Bibelreferansen.

Lenger ned på samme side er det en strofe til, og den lyder som følger:

Min mor sa: Visst vore det underligt at känna
en enda natt som denna
mitt språk i din mun.

(*ibid.*)²³

Her kan vi undre oss over hva «mitt språk» er i denne sammenhengen. Det er ikke et enkelt spørsmål å finne svar på, for hva er morens språk? Også mormoren trekkes inn i forbindelse med melkemotivet:

Min mor räckte glaset til sin mor och sa: Nu är vi kvitt
Här har du mjölken tillbaka.

(*ibid.*, s. 24)

Hva vil det si at moren gir tilbake melken til sin mor? Er det et bilde på at hun har valgt et annet språk og en annen kultur? Denne kompliserte bruken av melkemotivet kan kobles til at morsmålet er i en ambivalent posisjon hos Farrokhzad, og begrepet og fenomenet morsmål problematiseres på denne måten i teksten. Hva er morsmål for en i mellomgenerasjonen med flerspråklig bakgrunn? Er det egentlig et utdatert begrep?

Det siste melkebildet i denne perioden kommer i form av en replikk fra broren, som fremheves ved at den står som en enslig verselinje helt nederst på en ellers helt hvit side. Dette kan være en indikasjon på at den omgis av mye usagt:

Min bror sa: Svarta gryningsmjölk, vi dricker dig om natten.

(*ibid.* s. 27)

Dette bildet skiller seg ut gjennom at melken beskrives som svart. Svart melk er et oksymoron som blir brukt som omkved av Paul Celan i diktet «Dødsfuge» (1948).²⁴ Også resten av verselinjen alluderer til Celan, her i Øyvind Bergs oversettelse: «Svart daggrymelk vi drikker den til kvelds / vi drikker til middag og morgen vi drikker den om natta / vi drikker og drikker» (Celan, 2005, s. 38).²⁵ Tema for Celans dikt er Auschwitz og jødeforfølgelsen. Dødsfuge betegner dødsmusikk, og i diktet må noen av jødene spille, mens andre må grave graver til jødene selv. Morderen i diktet skildres som en som skriver; han leker også med slanger, og mens han skriver, mørkner det i Tyskland.

I sammenhengen referansen settes inn i hos Farrokhzad, forsterkes den svarte melkens sammenheng med skrift. Det er jødene som snakker i Celans dikt; det er de som drikker

23. Denne strofen er en parafraze over siste del av første strofe i Edith Södergrans dikt «Dagen svalnar mot kvällen». I Södergrans versjon lyder linjene som følger: «Det vore underligt att känna, / en enda natt, en natt som denna, / ditt tunga huvud mot mitt bröst» (Södergran, 2012).

24. Første tyske versjon av «Todesfuge» ble publisert i *Der Sand aus den Urnen* (1948), som ble trukket tilbake pga. mange feil. Diktet ble kjent i og med nytgivelsen i *Mohn und Gedächtnis* (1952).

25. «SCHWARZE Milch der Frühe wir trinken sie abends / wir trinken sie mittags und morgens wir trinken sie nachts / wir trinken und trinken» (Celan, 1992, s. 41).

den svarte melken. Slik dannes tilsynelatende en identifikasjon mellom broren (og *Vitsvits* «vi») og jødene i konsentrasjonsleiren. Kan dette være en advarsel mot nazisme og beslektede ideologiske retninger som igjen er på fremmarsj? Kanskje handler det også om at det er morderne som har skrevet historien? Celans forhold til det tyske språket var komplisert. Han var selv jøde, med bakgrunn fra det tidligere Kongedømmet Romania (i den delen som nå tilhører Ukraina). Moren, som hegnet om det tyske språket og brukte det i hjemmet, ble selv i likhet med hans far skutt av tyskere. Celans morsmål var dermed identisk med morderspråket. Likevel valgte han å skrive på tysk, selv om han kunne andre språk, og selv om diktningen hans var post-Holocaust. Det han gjør i «Dødsfuge» kan beskrives som et oppgjør fra innsiden av diskursen, han vender morderspråket mot morderne selv ved å skildre grusomhetene på nettopp dette språket.²⁶ Dette perspektivet tilfører en ganske skremmende dimensjon til *Vitsvit*.

Tematikken kan også knyttes til Cixous, som selv var jøde. Som representant for den jødiske diasporaen fikk hun oppleve at det ble satt spørsmålstejn ved hennes rett til det franske språket:

Alt i meg gikk i forbund for å hindre meg i å skrive: historien, egen historie, opprinnelse, kjønn. Alt det som utgjorde mitt sosiale og kulturelle jeg. Først og fremst var det noe nødvendig som jeg manglet, materien som skriften skjærer seg til i, som den river seg løs fra: språket. Du vil – skrive? På hvilket språk? Retten til å eie hadde alltid gjort meg rasende: Jeg lærte å snakke fransk i en hage som jeg var på nippet til å bli vist ut av, fordi jeg var jøde. Jeg tilhørte den rasen som tapte paradiset. Skrive fransk? Med hvilken rett? Vis oss anbefalingsbrevene dine, si oss passordet, vis frem hendene dine, kom med potene, hva slags nese er det? (Cixous, 1986, s. 29)²⁷

Dette er en viktig påminnelse om at minoriteter også blir utsatt for adskillig mer subtile undertrykkelsesmekanismer enn de direkte synlige overgrepene som for eksempel foregikk i konsentrasjonsleirene. Sitatet fra Cixous genererer en rekke spørsmål: Hvilke hinder må forseres for at man skal kunne skrive? Hvor skal man skrive fra hvis man defineres som fremmed? Hinderet blir ekstra stort hvis man på en eller annen måte representerer noe som blir sett på som truende og fiendtlig, slik tilfellet har vært for både jøder og muslimer i Europa.

Den tilsynelatende identifikasjonen mellom mennesker med kulturell bakgrunn som muslimer og jøder, er nok et komplekst element i *Vitsvit*; det kan virke motsigelsesfylt når man tar vår tids geopolitiske forhold i betraktning. Men jøden har som kulturell figur en merbetydning utover det å tilhøre en folkegruppe. Jøden er tradisjonelt en hjemløs

26. Den ukrainisk-amerikanske poeten Ilya Kaminsky har mange interessante tanker om Celan, språk og motstand i «Of Strangeness That Wakes Us. On Mother tongues, Fatherlands and Paul Celan» (2013), hvor han dessuten kommer inn på andre viktige bidrag som tar for seg Celans diktning og relasjonen til det tyske språket. Kaminsky bruker «Todesfuge» for å demonstrere Celans kompliserte forhold til det tyske språket. Stenbeck (2017) refererer til Anders Olssons *Ordens asyl* (2011) i forbindelse med Celan-referansen. Olsson skriver om språk, fornyelse og tilhørighet i forbindelse med Celan.

27. «Tout de moi se liguait pour m'interdire l'écriture: l'Histoire, mon histoire, mon origine, mon genre. Tout ce qui constituait mon moi social, culturel. À commencer par le nécessaire, qui me faisait défaut, la matière dans laquelle l'écriture se taille, d'où elle s'arrache: la langue. Tu veux – Écrire? Dans laquelle langue? La propriété, le droit me gendarmaient depuis toujours: j'ai appris à parler français dans un jardin d'où j'étais sur le point d'être expulsée parce que juive. J'étais de la race des perdus de paradis. Écrire français? De quel droit? Montre-nous tes lettres de créance, dis-nous les mots de passe, signe-toi, fais voir tes mains, montre tes pattes, qu'est-ce que c'est que ce nez-là?» (Cixous, 1986, s. 21–22).

flerspråklig skikkelse. I tillegg står en utseendemessig kontrast mellom det ariske og det jødiske sentralt i Celans dikt: Margaretes gyldne hår nevnes stadig og settes flere steder i kontrast til Sulamiths askegrå.²⁸ Fokuset på den utseendemessige forskjellen i «Dødsfuge» klinger altså også med i *Vitsvits* tematikk. Dessuten var kampen mot antisemittisme også et viktig anliggende for Fanon, blant annet i *Svart hud, hvite masker*, og Frode Helland (2017) påpeker at både kampen mot antisemittisme og anti-svart rasisme var viktige i det han kaller en kritisk humanisme hos Fanon. Slik kan også Fanons tanker være noe av bakgrunnen for at behandlingen jødene har blitt utsatt for skrives inn i utforskningen av hvitheten i *Vitsvit*.

DIALOG OM REVOLUSJON OG FORRÆDERI

Introduksjonsteksten, eller prologen, underbygger situeringen av verket i orienteringens nullpunkt. Det lyriske jeget er den kroppen som alle linjene i hele diktet kommuniseres gjennom – noe vi kan se gjennom bruken av eiendomspronomen først i alle strofene. Hun er også den kroppen som alle familiemedlemmene snakker til, eller har snakket til. Selv om det lyriske jeg foretar utvelgelsen blant det som har blitt sagt, og selv om det kommer frem i teksten at hun er forfatter, opptrer hun mer som en italesetter enn en egentlig forteller; hun kommenterer ikke utsagnene med egne ord. Siden det lyriske jeg trer tilbake etter den første siden i boken, blir det dialogiske aspektet ved *Vitsvit* ekstra tydelig.

Det lyriske jeg italesetter familiemedlemmene sine: min mor, min far, min bror, min mormor og min onkel. De representerer i høy grad ulike posisjoner, men selv om de er mer typer enn egentlige karakterer, er de ikke statiske på en klisjéaktig måte. Stemmene reflekterer og konfronterer ulike aspekter ved kulturen og ulike verdier, men det finnes en ambivalens i dem alle. Moren har gitt henne språket, men hun har også brutt med den revolusjonære fortiden, og hun er den som tilsynelatende i størst grad har blitt assimilert inn i den svenske kulturen. Faren er revolusjonær, men hans kamp foregikk et annet sted under andre forhold; han kan i dette henseendet sies å være en tragisk skikkelse. Mormoren er den som i størst grad påkaller røttene, men også den som i størst grad bringer inn en praktisk kontekst.²⁹ Noen av hennes replikker bringer en flik av familiens dagligliv inn i teksten, men ellers er familielivet et lite omtalt tema i dialogen; det som opptar karakterene, og dermed også *Vitsvit* som verk, er større og mer allmenne spørsmål. Dermed er det et poeng i seg selv at de ikke er så utbygde, det er ikke deres individuelle psykologi som har betydning her, men det som representeres og problematiseres gjennom dem.

Det kritiske blikket som rettes mot moren av det lyriske jeg i åpningen av *Vitsvit*, ser ut til å være en arv fra faren:

Min mor sa: Din far levde för den yttersta dagen

Din mor likaså, men hon tvingades till andra ambitioner.

(*Farrokhzad, 2013, s. 12*)

28. Sulamith i Celans dikt har antagelig navn fra den nederlandske jøden Sulamith Isman (f. 1925) som ble drept i Auschwitz i 1943. Det finnes litt informasjon om henne på nettsiden til Joods cultureel kwartier i forbindelse med et poesialbum som hun etterlot seg.

29. Stenbeck (2017) går inn i en nærmere undersøkelse av mormorens posisjon i underkapittelet «Jord och blod» (s. 141–144).

Opposisjonen mellom disse to ståstedene utvikles videre på siden etter:

Min mor sa: I din fars sömn blir ni avrättade tillsammans
I din fars dröm bildar ni en genealogi av revolutionärer.

(*ibid.* s. 13)

Min far sa: Din mor matade dig med importerade silverskedar
Din mor var överallt i ditt ansikte
kammade frenetisk ut lockarna.

(*ibid.*)³⁰

Morens overføring av de vestlige strukturene, når det gjelder alt fra matretter og tradisjoner til språk og utseendemessige idealer (som kan knyttes til hvithet), blir en slående kontrast til farens drøm om revolusjon. Han klynger seg til synet på seg selv som revolusjonær, og han er ikke åpen for morens pragmatisme. Hvis vi skal dømme etter åpningsdiktet, er det farens posisjon som ligger det lyriske jeg nærmest. Hun begår dermed et slags forræderi mot moren, som på sin side har forrådt revolusjonen.

Hvis vi ser nærmere på strofen fra side 12, kan imidlertid morens refleksjon av svenske verdier og hennes fokus på svensk dagligliv se ut til å være et resultat av nødvendige og pragmatisk valg; her sier hun selv at hun ble tvunget til å få andre ambisjoner. Dette er interessant i et feministisk perspektiv. Kanskje morens tilpasning er et utslag av omsorg for familien? Kanskje hun ikke har kunnet tillate seg å leve videre på minnene fra den revolusjonære fortiden? Følgende strofe kan i hvert fall tyde på at hun ikke på noen måte har slått rot i det nye landet:

Min mor sa: Begrav mig inte här
Begrav mig där civilisationens fernissa flagnat
Spotta ut mitt språk, ge mig mjölken tillbaka.

(*ibid.* s. 48)

Det finnes ingen enkle svar i *Vitsvit*. Datterens forræderi kan komme av at hun har helt andre vilkår for å fortsette et revolusjonært arbeid i det nye landet, enn det moren har hatt. Moren ser ut til å ha havnet i en tradisjonell kvinnerolle, hvor tiden har gått med til å ta seg av hjemlige forhold og barn, fremfor å være aktiv deltager i politisk kamp og dermed avhengig av at andre bidrar til å fylle familiens basisbehov. Forræderiets sentrale og kompliserte posisjon i boken understrekes litt lenger ut i en av tekstens selvkommenterende passasjer:

Min mor sa: Vem blir förrådd i en dikt om förräderiet.

(*ibid.* s. 57)

30. Her antydes det at moren kan ha spilt en rolle også i brorens projisering av majoritetens blick over på seg selv.

Denne verselinjen antyder at *Vitsvit* er et dikt om forræderiet, men også at det er åpent hvem som forrådes og hvem som forråder. Det er vel nesten slik at alle, til og med språket både forråder og forrådes på en eller annen måte.

Vi skal legge merke til at moren blir stående i en posisjon hvorfra det blir naturlig å peke ut uheldige strukturer som potensielt kan bli oversett fra farens perspektiv. Kritikken av forhold knyttet til kvinners stilling i religiøse samfunn er ikke et uttalt tema i boken, men i en passasje kommer den likevel til uttrykk:

Min mor sa: Varför åkallar de gud från hustaken
Har de glömt att det var gud som höll i piskan
när deras mödrar torterades.

(*ibid.* s. 39)

Her er vi antydningvis inne på et aspekt som forfatteren har uttalt at hun nødvendig vil ta opp. Moren i teksten berører det Farrokhzad selv ikke vil si, nemlig at det foregår undertrykkelse av kvinner i religionens navn i Midtøsten. Grunnen til at Farrokhzad vil unngå å komme inn på dette, som ofte kalles patriarkalsk vold, er at den står så sentralt i den vestlige offentlighetens retorikk mot de ikke-vestlige. I anmeldelsen av *YAHYA HASSAN* i *Aftonbladet* skriver Farrokhzad følgende:

Det finnes erfaringer jeg ikke kan skriva om här. Sådana som kretser kring patriarkalt våld i en intim sfär. Det känns omöjligt att skildra dem för en överbärande vit offentlighet. För mina förövare ser ut som jag. I en tid när rasismen är så naturaliserad att til och med jag ser en potentiell terrorist i en främling som skulle kunna vara min bror, kan ingen välvilja i världen lura i mig att koplingen mellan kvinnoförtryck och män från Mellanösten inte är omedelbar. Att få våldet begripliggjort utifrån förklaringsmodeller jag vill bekämpa vore lika förödande som erfarenheterna själva. (Farrokhzad, 2014)

Det budskapet som antydes gjennom morens replikk, blir imidlertid ikke personlig på samme måte som hos Hassan i *YAHYA HASSAN*. Det er isteden en slags allmenngyldig «sannhet», og ansvaret legges hos Gud og religionen, ikke hos menneskene. Det er heller aldri snakk om vold innenfor familien som fremstilles i teksten. Menneskene bes huske hva Gud har gjort mot mødrene, og strofen kan se ut til å forklare menneskenes ondskap med at religion utgjør en struktur som voldsutøverene er fanget i. Men er det at moren sier dette likevel en av årsakene til at hun må forrådes? Her kan generasjonsforskjellen igjen spille inn på perspektivet. Den tradisjonelle, mer bundne kvinnerollen kan ha avskåret moren fra dypere innsikt i de svenske og vestlige måtene å konstruere sannheter på, og dette kan være bakgrunnen for at hun uttaler seg om dette temaet. Datteren kan se situasjonen fra et annet perspektiv, hvorfra hun fokuserer på å bygge nye strukturer ved å ikke ta stilling til spørsmål som kan nøre oppunder etablerte vestlige forestillinger og tankesett.

DET LYRISKE JEG OG SKRIVING SOM MOTSTAND

Hvis vi går tilbake til språk og skriving mer spesifikt, kan vi se mange eksempler på strofer som eksplisitt omhandler dette aspektet. Karakterene snakker om språk og skriving, og vi skal nå fokusere på noen eksempler på hva som sies om det. Verselinjene som vil bli sitert

er rettet direkte mot det lyriske jeg i diktet som forfatter, og de viser en ambivalens i forholdet til maktspråket, sannsynligvis majoritetsspråket. Disse verselinjene underbygger tolkningen av teksten som en materialisering av hvit skrift eller hvitt språk. Majoritetsspråket representerer fare og undertrykkelse, men samtidig er det avgjørende å mestre det. Det er ikke nødvendigvis snakk om et spesifikt nasjonalspråk i snever betydning, det kan også for eksempel refereres til måter å snakke på, koder og/eller ideer:

Min far sa: Skriv at det här språket dödar dig, skriv på det här språket

Min bror sa: Du är trovärdig om de känner igen dig.

(Farrokhzad, 2013, s. 61)

Min bror sa: Det enda språk du kan fördöma förgripelsen på är förgriparens språk

och förgriparens språk är ett språk som uppfanns för att rättfärdiga förgripelsen.

(*ibid.* s. 62).³¹

Disse strofene viser språkets sentrale og ambivalente posisjon i dekolonialiseringen. Hvis vi vender oss til Bhabha og hans tanker og observasjoner om mimicry, kan nettopp ambivalensen anses for å være et anvendelig redskap for å omfordele makten. For det første vil det at minoriteten behersker majoritetens diskurs forstyrre oppfatningen om at det skulle eksisterer naturlige dikotomier. For det andre så vil ikke en kopiering av majoritetens tenkemåter, ideer, språk og så videre foregå som ren, ukritisk etterligning. Den kan være strategisk etterligning, som et middel for frarøvelse av makt, som i denne strofen som står i fortsettelsen av de om skriving som er sitert over:

Min bror sa: Som en medbrotsling bland dem

som en hantlangare bland dem

med fingrar skrämmande röda

av blodet från deras civilisation.

(Farrokhzad, 2013, s. 63)

Kopieringen vil også kunne innebære en parodiering av de mønstrene som etterlignes, med det formål å stille dem til skue. Dette så vi også et eksempel på i og med det sterke fokuset på hvithet som i *Vitsvit* kan leses som en etterligning av det sterke fokuset på det «fargede» som preger vestlig diskurs.

Moren ser imidlertid ikke ut til å ha noen tro på den bekjempelsen av strukturene som særlig det lyriske jeg og broren representerer. Hun tror mer på å plante røttene på nytt:

31. Stenbeck (2017, s. 148–149) anser dette for å være en referanse til Jamaica Kincaids lange essay *A Small Place* (1988), som er et oppgjør med kolonialismens effekter på Antigua. Kincaid skriver blant annet: «For isn't it odd that the only language I have in which to speak of this crime is the language of the criminal who committed the crime?» (Kincaid, 2000, s. 31).

Min far sa: Eftersom ingen som tilhør dig begravts i den här jorden

tilhør den här jorden inte dig

Min mor sa: Först när du begraver mig i den här jorden

tilhør den här jorden dig.

(*ibid.*, s. 54)

Dette gjenspeiles også i denne replikken om språket:

Min mor sa: Om du inte talar till någon för vilken du kan överge språket

finns det ingen mening med att du talar.

(*ibid.*, s. 52)

Her ser vi igjen hvordan moren i høy grad representerer en motstemme innenfor det diskursive feltet som *Vitsvit* utgjør. Hun skisserer en annen løsning enn den revolusjonære, så heller ikke det dekoloniale perspektivet får stå uimotsagt i dette verket.

Når Farrokhzad i forbindelse med kritikken av Yahya Hassan uttaler at det er erfaringer hun ikke kan skrive om i et hvitt samfunn, viser dette et viktig revisjonistisk aspekt ved *Vitsvit*, som understreker bokens status som et dekolonialt prosjekt og som aktivisme. Dette går ut på å endre diskursen som handler om mennesker med røtter i Midtøsten, eller rettere sagt om å bryte reproduksjonen av stereotypiske og rasistiske forestillinger, som Farrokhzad mener at for eksempel Hassan nører opp under.³² Hassan fikk voldsom oppmerksomhet for sin skildring av patriarkalsk vold i *YAHYA HASSAN*, og her er vi inne på et sentralt poeng for Mohammed og Naderehvandi i introduksjonen til *Kritiker* No. 41–42:

Når minoriteters røster ändå har hörts har det varit villkorat av majoritetsamhällets perspektiv. Semiotikern Walter Mignolo gör en distinktion mellan emancipation och befrielse som kan vara användbar här. Med emancipation avser han frihet inom ett system. Befrielse är däremot en mer radikal företeelse som innebär avlänkning från ett systems grundläggande värdestruktur. (Mohammed og Naderehvandi, 2016, s. 6)

Man *kan* ut fra dette si at Hassan innordner seg i de strukturene som den dekoloniale kunsten ønsker å bryte.³³ Det som er sikkert er at enstemmigheten i fortellingen hans i *YAHYA HASSAN* gjør perspektivet noe mer begrenset enn det er hos Farrokhzad. Kombinasjonen av en dialogisk tilnærming og det potensialet som et lyrisk jeg i posisjonen som en Andre flyttet inn i sentrum gir, gjør at Farrokhzad *både* kan undersøke ulike aspekter ved og problemer knyttet til migrasjon og dekonstruere fastlåste strukturer i den vestlige kulturen.

Farrokhzad fortsetter kampen mot «herskerspråket», eller det ene språkets monopol, og i 2016 utkom *Trado*, som tar form av en «tospråklig» dialog mellom Farrokhzad og den rumenske forfatteren Svetlana Cârstea. Den er publisert i form av tre hefter som er lagt

32. Diskursen som Farrokhzad opponerer mot her, har gjenklang av de strukturene i relasjonen mellom «Østen» og «Vesten» som Edward Said (1978) omtaler som orientalisme.

33. Man kan imidlertid også hevde at Hassan bryter med og utøver motstand mot en diskursiv formasjon som forventer at han skal være lojal mot eller representativ for «sin egen» gruppe. Det kunne være interessant å se nærmere på hvordan de ulike diskursive maktordningene overlapper i dette tilfellet, og også å undersøke i hvilken grad Hassan lykkes i å bevege seg bortenfor dikotomien mellom et hvitt majoritetssamfunn og «de andre».

inn i et cover. Karakterene Svetlana (som blir tiltalt i det heftet hvor Athena Farrokhzad er benevnt som forfatter) og Athena (som blir tiltalt i det heftet hvor Svetlana Cârstean er benevnt som forfatter) snakker til hverandre, og *Trado* snakker også til *Vitsvit*. Det tredje heftet i *Trado*, som er samskrevet, handler om oversetting. Flere tema fra *Vitsvit* tas videre, særlig det som kan knyttes til språk og revolusjon, og i sammenheng med det, døtrenes nære tilknytning til fedrene og forræderi mot mødrene. Temaene utvides også gjennom Svetlanas stemme. Gjennom benevnelsen av karakterene Athena og Svetlana og den nære forbindelsen mellom verkene, antyder *Trado* bruk av biografiske elementer også i *Vitsvit*. Særlig påfallende er en allusjon til forfatteren som uttales i en av mormorens verselinjer i *Vitsvit*, og som også kan være en påpekning av verkets status som skrevet motstand og aktivistisk litteratur:

Din mor gav dig namn efter en krigerska för att utrusta dig för vintern.

(Farrokhzad, 2013, s. 24)

Athena er det svenske og engelske navnet på krigsgudinnen Athene, som også er gudinne for visdom, strategi og mot.³⁴ Hun er rustet for å møte vinteren – altså hvitheten. Her ser vi igjen forbindelsen mellom språk og identitet, og også navngiving. Dette bringer oss tilbake til Hudis og Fanon. Som Fanon, står også Farrokhzad som forfatter i orienteringens nullpunkt, det er ikke bare det lyriske jeg som befinner seg der. Nå skal man selvsagt være forsiktig med å oppfordre til en biografisk lesning av *Vitsvit*; dette må kun være et aspekt ved tilnærmingen til teksten, selv om biografien tilfører noe – ikke minst hvis man skal lese teksten som en form for aktivisme. Dette gjelder ikke bare Farrokhzads biografi, men også biografien og historien til forfattere og andre kjente personligheter som veves inn i teksten intertekstuell. Slike elementer må imidlertid ikke få begrense tekstens meningsspill, men heller være med som deltagende i flerstemtheten.

LITTERATUR

- Balibar, Étienne: «Rasism and Nationalism» i Balibar og Wallerstein (red.): *Race, Nation, Class: Ambiguous Identities*, Verso, London, 1991.
- Barker, Martin: *The New Racism*, Junction Books, London, 1981.
- Bhabha, Homi: «Of Mimicry and Man» i *The location of culture*, Routledge, London & New York, 1994.
- Cârstean, Svetlana og Farrokhzad, Athena: *Trado*, Albert Bonniers Förlag og Råmus, Stockholm & Malmö, 2016.
- Celan, Paul: «Dødsfuge» (gjendiktet av Øyvind Berg) i *Paul Celan. Etterlatt. Dikt og prosa i gjendiktning ved Øyvind Berg*, Kolon Forlag, Oslo, 2005.
- Celan, Paul: «Todesfuge» i *Gesammelte Werke*, første bind, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1983.
- Cixous, Hélène: «La Venue à l'écriture» i *Entre l'écriture, des femmes*, Paris, 1986.
- Cixous, Hélène: «Å komme til skriften» (oversatt av Sissel Lie) i *Nattspråk*, Pax Forlag A/S, Oslo, 1996.
- Fanon, Frantz: *Peau Noire, Masques Blancs*, Éditions du Seuil, Paris, 1965.
- Fanon, Frantz: «Den svartes levde erfaring» (oversatt av Remi Nilsen) i Helland og Rønning (red.): *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4, 2016–1, 2017.

34. På side 17 i *Vitsvit* sier dessuten moren at det lyriske jeg ble født ut av farens hode, slik Athene var født ut av Zevs hode.

- Farrokhzad, Athena: *Vitsvit*, Albert Bonniers Förlag, Stockholm, 2013.
- Fossum, Hedda Lingaas: «Dekolonialisering», intervju med Khashayar Naderehvandi i *Klassekampen*, 29. jan. 2017.
- Gordon, Lewis: *Fanon and the Crisis of European Man: An Essay on Philosophy and the Human Sciences*, Routledge, London & New York, 1995.
- Gullestad, Marianne: *Det norske sett med nye øyne. Kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt*, Universitetsforlaget, Oslo, 2002.
- Hassan, Yahya: *YAHYA HASSAN*, Digte Gyldendal, København, 2013.
- Helland, Frode: «En kritisk humanisme. Fanon om antisemittisme og anti-svart rasisme» i Helland og Rønning (red.): *Agora. Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 4, 2016–1, 2017.
- Hervik, Peter: *Den generende forskjellighet: Danske svar på den stigende multikulturalisme*, Hans Reitzels Forlag, København, 1999.
- Hudis, Peter: *Frantz Fanon. Philosopher of the Barricades*, Pluto Press, London, 2015.
- Jenssen, Johannes Todal: «Rasisme? Hvilken rasisme? Eller: Hvorfor vi ikke finner det vi leter etter», *Tidsskrift for samfunnsforskning*, nr. 3, 1994.
- Kincaid, Jamaica: *A Small Place*, Farrar, Straus & Giroux, New York, 2000.
- Lee, Mara: *Når Andra skriver. Skrivande som motstånd, ansvar och tid*, Glänta produktion, Göteborg, 2014.
- Mohammed, Iman og Naderehvandi, Khashayar (red.): *Kritiker. Nordisk tidsskrift for litterær kritikk og essayistikk*, nr. 41–42, des. 2016. Utgitt av Ylva Gripfelt, Bromma.
- Perloff, Marjorie: *Unoriginal Genius: Poetry by Other Means in the New Century*, The University of Chicago Press, Chicago & London, 2012.
- Sacks-Galey, Pénélope: *Calligramme ou écriture figurée. Apollinaire inventeur de formes*, Lettres Modernes Minard, Paris, 1988.
- Said, Edward: *Orientalism. Western Conceptions of the Orient*, Penguin Books, London, 1978.
- Stenbeck, Evelina: *Poesi som politik. Aktivistisk poetik hos Johannes Anyuru och Athena Farrokhzad*, Ellerströms Akademiska nr. 58, Lund, 2017.
- Stolcke, Verena: «Talking Culture: New Boundaries, new Rhetorics of Exclusion in Europe» i *Current Anthropology*, nr. 1, 1995.

NETTKILDER

- Engelstad, Ellen: «Beyoncéismen» i *Manifest tidsskrift*, 9. mars 2016, først trykt i *Klassekampen* 8. mars 2016: <http://www.manifesttidsskrift.no/beyoncenismen/>
- Farrokhzad, Athena: «Hans raseri hyllas av danska rasister», anmeldelse av YAHYA HASSAN i *Aftonbladet*, 22. jan. 2014: <http://www.aftonbladet.se/kultur/bokrecensioner/article18217879.ab>
- Fossum, Hedda Lingaas: «Kjærlighet og raseri», intervju med Athena Farrokhzad i *Natt og dag*, Trondheim, 7. nov. 2014: https://issuu.com/nattogdag/docs/natt_dag_trondheim_november_2014
- Ismail, Agri: «Explanatory Models: The Migrant Poetry of Athena Farrokhzad and Yahya Hassan» i *3:AM Magazine* 18. aug. 2014: <http://www.3ammagazine.com/3am/explanatory-models-the-migrant-poetry-of-athena-farrokhzad-and-yahya-hassan/>
- Johansen, Jørgen: «Det er hvidere en en nordlansk vinter» anmeldelse av *Vitsvit* i *Berlingske*, 18. aug. 2014: <http://www.b.dk/boeger/det-er-hvidere-end-en-nordlandsk-vinter>
- Kaminsky, Ilya: «Of Strangeness That Wakes Us. On Mother tongues, Fatherlands and Paul Celan» i Don Share (red.): *Poetry*, jan. 2013: www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/articles/69909/of-strangeness-that-wakes-us
- Räihä, Freke: «Antilogosmaskinen» i *Tidningen Kulturen*, 30. april 2016: <http://tidningenkulturen.se/index.php/litteratur-topp/essaeer-om-litteratur-boecker/21296-antilogosmaskinen>

Södergran, Edith: «Dagen svalnar mot kvällen», Prosjekt Runeberg 14. des. 2012:

http://runeberg.org/sodrgran/01_02.html

Ullberg, Sara: «Vitt på svart med Athena Farrokhzad» i *Göteborgs-Posten*, 2. juni 2013:

<http://www.gp.se/n%C3%B6je/kultur/vitt-p%C3%A5-svart-med-athena-farrokhzad-1.504913>

«Evangeliet etter Matteus» i *Nettbibelen*, Bibelselskapet, Oslo: [http://www.bibel.no/Nettbibelen?](http://www.bibel.no/Nettbibelen?submit=Vis&parse=Matt+13%2c12&type=and&book2=-1&searchtrans=)

[submit=Vis&parse=Matt+13%2c12&type=and&book2=-1&searchtrans=](http://www.bibel.no/Nettbibelen?submit=Vis&parse=Matt+13%2c12&type=and&book2=-1&searchtrans=)

Joods cultureel kwartier: <http://www.jck.nl/nl/node/2530>