

12

«Staten sa ja, så hva sier jeg?»

Flygtning og følelser i postfeministisk litteratur

ELISABETH OXFELDT

SAMMENDRAG Denne artikkel sammenligner romaner og digt af Christina Hesselholdt, Lone Aburas og Aasne Linnestå med fokus på den litterære flygtningefigur. Hvilke følelser vækkes i mødet mellem samtidens skandinaviske kvinder og flygtninge? Hvilken rolle spiller køn i dette møde? Teoretisk analyseres følelserne i lys af Sianne Ngais *Ugly Feelings* (2005), Sara Ahmeds *The Promise of Happiness* (2010) og Ann Brooks' *Postfeminisms* (1997).

EMNEORD lone aburas | christina hesselholdt | aasne linnestå | postfeminisme | flygtninge | skyld

ABSTRACT This article compares novels and poetry by Christina Hesselholdt, Lone Aburas and Aasne Linnestå, focusing on the literary figure of the refugee. What emotions do encounters between contemporary Scandinavian women and refugees evoke? What role does gender play in these encounters? Theoretically, the emotions are analyzed in light of Sianne Ngai's *Ugly Feelings* (2005), Sara Ahmed's *The Promise of Happiness* (2010), and Ann Brooks' *Postfeminisms* (1997).

Mange forfattere engagerer sig i dagens flygtningesituation med et budskab om, at flygtninge ikke kun er et offentligt, men også et privat anliggende. Det gælder blandt andet danske Christina Hesselholdt (f. 1962), dansk-ægyptiske Lone Aburas (f. 1979) og norske Aasne Linnestå (f. 1963). Hesselholdt skildrer i romanen *I familiens skød* (2007) en kvinde og hendes families møde med en kvindelig flygtning fra Afghanistan; Aburas' satiriske *Politisk roman* (2013) omhandler en kvinde, hvis mand bestemmer sig for, at de skal huse en ulovlig flygtning fra Mellemøsten; og Linnestå beskriver i digtværket *Morsmål* (2012) en kvindes møde med en flygtning, der kommer «bortenfor Europas grænse». De tre værker omhandler ikke flygtningen selv som hovedperson, men sætter fokus på skandinavers relation til asylsøgere. Det er mellem menneskelige relationer, der udforskes, og læseren trækkes ind i de emotioner, der kan opstå mellem forskellige typer skandinaver og flygtninge. Det gælder ikke mindst det, Sara Ahmed (2004) omtaler som maskuline og feminine positioner, hvor man i varierende grad gør sig «hård» og sætter grænser mod den Anden.

Når jeg har valgt at analysere netop disse tre værker, er det, fordi de forholder sig etisk og æstetisk problematiserende til politik, kvinde- og flygtningesag på tre distinkte måder, i tre forskellige følelsesregistre, knyttet til tre slags steder: den danske landlige sommerhusidyl, hvor negative følelser tenderer mod at undertrykkes; den multikulturelle storby, hvor aggressionen slippes løs; og den vilde nordiske natur, der kan rumme de store følelser og primitive instinkter. Selv om stederne er realistisk skildret, drejer det sig om litterær fiktion, hvor stederne også har et allegorisk potentiale og kan forstås som billeder på nationen så vel som enkeltindividets sindstilstand. Med Ahmed kan man sige, at værkerne fungerer som «object lessons», der griber fat i en angst, vi i dag føler i forbindelse med indvandring, og forsøger at dreje denne angst over i et forsigtigt håb for fremtiden – på vegne af os selv og de Andre (Ahmed 2010, s. 183). Håbet for fremtiden gælder ikke kun flygtningene og deres integration, men også de kvindelige hovedpersoner, der i udgangspunktet ofte er mindre lykkelige, end det at leve i et af verdens lykkeligste lande skulle tilsige.¹ I deres fremstillinger af skandinaviske kvinders møde med en asylsøger udgør Hesselholdts, Aburas' og Linnestås værker tre vigtige stemmer i det, man kan kalde en postfeministisk flygtningedebat. Begrebet postfeminisme refererer her til en videreføring af feminismen, som har nået et nyt refleksionsniveau ved at inkorporere postmodernismen, poststrukturalismen og postkolonialismen (Brooks 1997).²

1. De skandinaviske lande figurerer øverst på FN's *World Happiness Reports'* rangeringer hvert år. I den første rapport fra 2012 var Danmark nr. 1, Norge nr. 3 og Sverige nr. 7.
2. Hvor andenbølgefeministerne fra 1960'erne og 1970'erne havde en tendens til at tænke kvindesag som hvid, vestlig kvindesag, har postmodernister, poststrukturalister og postkolonialister fremtvunget en ny postfeministisk, kritisk refleksion, der åbner for, at køn må ses intersektionelt, i relation til race, etnicitet, klasse, seksualitet og andre identitetskonstituerende kategorier.

Jeg vil i det følgende først gennemgå Ahmeds forståelse af flygtningefiguren som en figur, der kan fremmedgøre os fra vaneforestillinger og falsk bevidsthed. Jeg vil dernæst analysere de tre litterære værker med fokus på den litterære flygtningefigur og de emotioner, han eller hun fremkalder blandt værkets karakterer. Jeg vil tillige analysere metapoetiske refleksioner, der vidner om de enkelte forfatters etiske usikkerhed omkring det at forholde sig til, og skildre, en Anden.³ Dette ser jeg som et postfeministisk træk, der afspejler forfatterens forståelse af, at man kan vise solidaritetsfølelse uden nødvendigvis helt at identificere sig med flygtningefiguren. Som Ann Brooks skriver i *Postfeminisms* (1997): «There is a fine balance between showing solidarity with oppressed groups and assuming a position where one claims to speak on behalf of that group» (s. 110).⁴ Afslutningsvis vil jeg sammenfatte analysen gennem et fokus på, hvad det er for et «lykkeligt» nordisk samfund, flygtningen til syvende og sidst forlader.

VORES LYKKE I MØDET MED FLYGTNINGENS ULYKKE

Sara Ahmed har ved flere anledninger sat fokus på en flygtningefigur, der indgår i en større politisk, social og økonomisk samtidsdiskurs.⁵ Jeg vil i denne artikel tage udgangspunkt i *The Promise of Happiness* (2010), hvor Ahmed udfordrer sin læser til at revurdere sin forståelse af den lykkelige nation. Ifølge Ahmed insisterer vi på at betragte os selv som «lykkelige», hvilket lykkerapporter for eksempel også fortæller os, at vi er.⁶ Indenfor vores nationale fællesskab er vi tilsyneladende enige om, hvad der gør os lykkelige – om, hvilke «happy objects» vi skal orientere os mod. Men det drejer sig ifølge Ahmed om en falsk bevidsthed (Ahmed 2010, s. 165). For det første er «vores» lykke baseret på «andres» lidelse: «Others suffer

3. Jeg kunne også omtale forfatteren som den implicite forfatter, men anser det ikke som relevant at skelne skarpt mellem implicit og reel forfatter i denne artikel.

4. Brooks refererer her til Sneja Gunew og Anna Yeatman. Brooks' værk diskuterer gennemgående postfeminisme som en videreføring af feminismen. Hun skriver, at postfeminisme indtager en kritisk position i forhold til tidligere feministisk tankegang, samtidig med at den forholder sig kritisk til patriarkalske og imperialistiske diskurser; «in doing so it challenges hegemonic assumptions held by second wave feminist epistemologies that patriarchal and imperialist oppression was a universally experienced oppression» (Brooks 1997, s. 2).

5. I *The Cultural Politics of Emotions* skriver Ahmed fx om fremstillingen af flygtningen i offentlige diskurser, hvor figuren fremstilles som en hadefigur, som en skræmmende «bogey-man» (Ahmed 2014, s. 47).

6. Ahmed påpeger, at lykkeforskningen ikke kun er deskriptiv, men også performativ (Ahmed 2010, s. 6). Den skaber nye imaginære kausalforhold og forventninger.

so that a certain 'we' can hold on to the good life» (s. 195). For det andet, argumenterer Ahmed med udgangspunkt i psykoanalysen, er lykke per definition noget vi stræber efter, men aldrig kan opnå (s. 31–32). Nogle mennesker kommer dog tættere på drømmen om det lykkelige liv end andre. Dette skyldes deres privilegier, som kan inkludere hudfarve (hvid), seksuel observans (heteroseksualitet) og familiestatus (gift, med børn). At være nærmere drømmen om lykke – uden at være lykkelig – kan dog skabe ubehag, idet man ikke kan forklare, hvorfor man ikke er lykkelig – man har jo alt: «We become alienated [...] when we do not experience pleasure from proximity to objects that are attributed as being good» (s. 41). Som vi skal se i litteraturanalyserne, kan den hvide, veluddannede og tilsyneladende på alle måder vellykkede kvinde føle sig mindre lykkelig end omstændighederne skulle tilsige, og denne diskrepans kan føre til to slags fortællinger: «an anxious narrative of doubt (why am I not made happy by this, what is wrong with me?), or a narrative of rage» (s. 42).

Ahmeds overordnede anliggende er at komme de etablerede lykkeforestillinger og vores overdrevne fokus på lykke til livs. Fokus på et lykkeligt liv kan her ses i modsætning til fokus på et meningsfuldt liv. For Ahmed bliver det vigtigt, at folk skal kunne finde deres egne måder at leve meningsfulde liv på – og at de tillader andre at have andre præferencer end deres egne. Ahmed fremstiller ganske enkelt sig selv som en «killjoy» (lyseslukker) med en hensigt «to open a life, to make room for life, to make room for possibility, for chance» (Ahmed 2010, s. 20). Ahmeds hovedformål er med andre ord tolerance og rummelighed.

Flygtningefiguren træder dermed ind i Ahmeds argument, ikke som en skræmmende figur – et «unhappy object», der forstyrrer os på vores veletablerede lykkefærd og altså begrænser vores lykke – men som en figur, der kan sætte vores normer i perspektiv og dermed åbne dem. Flygtningefiguren bliver den ulykkelige («the wretch»), der får os til at sætte spørgsmålstejn ved egne forestillinger om lykke. Som Ahmed skriver: «The sorrow of the stranger might give us a different angle on happiness, not because it teaches us what it is like or must be like to be a stranger, but because it might estrange us from the very happiness of the familiar» (Ahmed 2010, s. 17). Her viser den postfeministiske litteratur dog ofte, at man godt er klar over, at egne forestillinger om lykke ikke fører til rene lykketilstande – det gælder ikke mindst det lykkeobjekt, Ahmed også er mest skeptisk overfor, nemlig «familien». Men især Hesselholdts og Aburas' værker viser også, at det at trække den ulykkelige flygtning ind i ens eget liv kan føles grimt – som en ubehagelig udnyttelse af flygtningens fremmedhed og ulykke. På dette punkt kan man tale om «grimme følelser», som Sianne Ngai beskriver dem i *Ugly Feelings* (2005). Det drejer sig om små negative følelser (som irritation) i en tid, hvor man

er usikker på de store følelser (som vrede og frygt). Hvor de store følelser kunne få en til at handle socialt og politisk, afspejler og fremkalder de små, grimme følelser en form for emotionel forvirring og manglende orienteringssans. Denne usikkerhed og ambivalens karakteriserer vores tid – en tid, Ngai beskriver som «the transnational stage of capitalism», hvor «our emotions no longer hook up as securely as they once did with the models of social action and transformation» (Ngai 2005, s. 5). Der er en følelsesmæssig dobbelthed på spil, hvor man forholder sig distanceret og kritisk til de store følelser. Man kan tale om metafølelser og ironi, idet man føler sig «confused about *what* one is feeling» (s. 14). Som vi skal se i Hesselholdts og Aburas' romaner, gælder dette ikke mindst etik og altruisme. At altruisme fører til, at man selv får det godt, kan opleves som pinligt.⁷

Ahmed går ofte etymologisk til værks i sin argumentation og vælger bevidst ordet «wretch», fordi det refererer til en fremmed, fordrevet fra sig eget land, der nu bor i eksil. Samtidig spiller Ahmed også på, at «wretched» betyder uheldig (Ahmed 2010, s. 17). En «ulykkelig» («a wretch») betyder både på engelsk og på dansk/norsk en person, man har ondt af, men som man også kan ønske at undgå. Det kan være en person, der har oplevet, men som også fremkalder, dyb sorg, modgang, lidelse og bekymring.⁸ Som Ahmed forklarer, er vi ikke glade i den ulykkeliges selskab. Efter et stykke tid oplever vi, at de negative følelser smitter af, og vi ønsker derfor, at den fremmede skal opgive sin sorg. Bundlinjen er dog, at flygtningefiguren ikke er interessant i sig selv (*an sich*), men i måden, han eller hun fremstår for den enkelte på (*für mich*). Han eller hun kan fremstå som et «happy object» så vel som et «unhappy object» – en, der bringer lykke så vel som ulykke – og netop dette udforskes grundigt i Hesselholdts, Aburas' og Linnestås tekster, hvor Linnestås tekst klart er den mest positive af de tre.

CHRISTINA HESSELHOLDTS DANMARKSIDYL

Romangenren har traditionelt egnet sig til at lade læseren leve sig ind i forskellige livssituationer og med empati se dem fra forskellige vinkler, ikke kun fra de økonomiske og utilitaristiske ståsteder, der præger andre offentlige diskurser.

7. I artiklen «Global søstersolidaritet» diskuterer jeg Hesselholdts roman som et eksempel på grimme følelser og sammenligner Hesselholdts fremstilling med Kirsten Hammanns *En dråbe i havet* og Sara Kadefors' *Fågelbovägen 32*, som også er gode eksempler på, at kvindelige hovedpersoner føler skyld over at ville gøre godt (Oxfeldt 2016, forventet).

8. En uheldig er en, «der oplever eller er præget af dyb sorg, modgang, lidelse eller bekymring», og kan også være en, der «fremkalder eller er forbundet med disse følelser» (*Den danske ord-bog*, Ordnet, læst 06.01.16).

Som Martha Nussbaum fremhæver i *Poetic Justice* (1995), egner den realistiske roman sig til at konstruere «empathy and compassion in ways highly relevant to citizenship» (Nussbaum 1995, s. 10). Man bliver altså et mere ansvarsbevidst medlem af et demokratisk samfund, når man har brugt sin forestillingsevne til at se en sag fra flere forskellige synsvinkler. Netop dette aspekt er blevet fremhævet som etisk ved Hesselholdts roman. Marianne Stidsen skriver, at Hesselholdt i *I familiens skød* er «god til at tage fat på alle de komplicerede følelser, der følger med, når vi skal forsøge at drage omsorg for dem, vi møder på vores vej, ikke mindst *uden for* 'familiens skød'» (Stidsen 2015, s. 295); og formen understøtter det etiske budskab, skriver hun, idet pointen er, at man ikke bare skal leve efter den gyldne regel at gøre mod andre, som man ønsker andre skal gøre mod én selv, «men også forsøge at leve sig ind i, hvad *de* egentlig tænker og føler og har lyst til» (s. 301). Med Ahmed kan vi sige, at hver kultur – og hvert individ – har sine egne «happy objects», som de orienterer sig mod. Sandt at sige får vi i romanen glidende indblik i flere personers perspektiver, og man kan sige, at personerne – trods deres forskelle – taler sammen, gør noget for hinanden, og til tider påvirker hinanden en smule (s. 299). Dog vil jeg også fremhæve som et markant træk ved romanen, at den gennem ironi distancerer sig fra alle positioner, og idet den munder ud i et billede af flygtningen, der flygter fra den danske sommerhusidyl, sidder man som læser tilbage med spørgsmålet om, hvorvidt den fremmede egentlig kan integreres i det, man forestiller sig som et Danmark præget af hygge og idyl.

Christina Hesselholdt debuterede i 1991. Hendes bøger er genremæssige hybrider, der trækker romanen i retning af drama og lyrik. Dette gælder også *I familiens skød*, en underfundig Virginia Woolf-inspireret fortælling i skæringspunktet mellem roman, drama og novelle.⁹ Handlingen udspiller sig over én dag, 6. juli 2006. Ni personer gæster et dansk sommerhus, og dagens hændelser fortælles gennem

9. Et historisk-biografisk blik på værket viser, at Hesselholdt havde involveret sig som støtteperson for en indisk og en afghansk familie gennem Støttekredsen for Flygtning i Fare (Bjørnkjær 2007). Hun har i et interview i forbindelse med udgivelsen af *I familiens skød* udtalt, at «flygtninge og indvandrere er et vedkommende og presserende emne, som optager mig fantastisk meget», men at hun jo ikke skriver «debatlitteratur» (Aagard 2007). Når det kommer til at være støtteperson, forklarer hun i interviewet, at hun tror, «det er den rigtige måde at integrere på. Integration kommer med venskaber og udveksling af synspunkter. Alle flygtninge skulle tildeles en dansk familie» (ibid.). *I familiens skød* blev i 2014 genudgivet under titlen *Lykkelige familier*, en titel, der understreger fokus på det at (skulle) være lykkelig. Dette værk indeholder kombinationen af den tidligere roman *I familiens skød* og novellen «En festlighed» (fra *Camilla and the Horse*, 2008), denne gang udgivet samlet under genrebetegnelsen roman (med tydelige afgrænsninger i indholdsfortegnelsen). Jeg citerer fra denne nyere udgave, fordi den i dag er lettere tilgængelig.

skiftende perspektiver, først og fremmest hovedpersonen Annes.¹⁰ Det drejer sig om Annes familie: mand, barn, papbarn, svigermor, og to besøgende: forfatteren Julius og den afghanske flygtning Naseema, der kommer til middag med sine to børn.¹¹

Anne er den selvbevidste, vellykkede, privilegerede kvinde, der vil gøre godt – både på hjemmefronten og i en større social sammenhæng. At hun plages af dårlig samvittighed over sine privilegier, kommer tydeligt frem under en replikudveksling med en alkoholiker – eller snarere i Annes efterfølgende refleksioner. Anne synes, det er:

rart at få sin dårlige samvittighed over at tilhøre en privilegeret klasse [...] manet i jorden et øjeblik af en repræsentant for de svage, de fattige, som øjensynligt bare blev fattigere og fattigere [...]. Et øjeblik var de ikke svag-stærk, uheldig-heldig i lotteriet, samfundets, tilværelsens, eksistensens rådne lotteri. (Hesselholdt 2014, s. 45)

Anne er med andre ord et godt eksempel på den selvransagende «ScanGuilt»-kvinde, der erkender, at hun har vundet i livets lotteri, og føler sig skyldig over sine privilegier.¹²

Er det så også dårlig samvittighed og skyldfølelser, der motiverer Anne til at hjælpe Naseema? Anne indrømmer, at det faktisk også drejer sig om kedsomhed og eksistentiel tomhed. Familielivet i sig selv er ikke nok, arbejdet som dansklærer er umotiverende, og derfor har hun kastet sig over Naseema: «Sådan var det, det fremmede oplevede hende. Hun havde brug for en sådan oplevelse, sådan en erobring, omtrent hvert femte år» (Hesselholdt 2014, s. 38). Anne hjælper Naseema praktisk og psykisk. Hun ved, at Naseema har været udsat for tortur, lider af hovedpine, rygsmerter, halter og har mistet sit land og sin mand:

Indimellem mistænkte hun sig selv for, at Naseema udgjorde en mulighed for hende for at komme i nærheden af noget virkelig meningsfuldt, et spørgsmål om liv og død, et sted, hvor det virkelig brændte på, hævet over dagligdagens små bekymringer. (Hesselholdt 2014, s. 39)

10. Det er et rummeligt og luftigt – ikke klaustrofobisk – sted, hvor de besøgende tildeles deres egne gæstehytter på grunden.

11. Naseema omtales aldrig som afghansk, men det fremkommer, at hendes sprog er pashto (Hesselholdt 2014, s. 146).

12. For en uddybning af «ScanGuilt»-begrebet, se denne antologis indledning.

Anne mistænkes altså (også af sig selv) for ikke at være en ægte altruist, men for at hjælpe andre for ultimativt at hjælpe sig selv.

Med Ahmed kan vi sige, at Annes manglende lykke fører til et «anxious narrative of self-doubt» (Ahmed 2010, s. 42). Anne lider da også af stress (Hesselholdt 2014, s. 121), rastløshed (s. 144) og udmattes ikke mindst af sine egne følelser, som hun ikke aner, hvordan skal tolkes: «I sandhedens tjeneste [...] havde hun lært at nære den yderste mistro til sine egne motiver, følelser, fornemmelser» (s. 91; jf. 78). For Anne bliver det forkert, at Naseema til dels fungerer som hendes «happy object» – en person, der skal føre til hendes egen lykke, hvor hensigten «burde» være den omvendte. Som Ahmed skriver, kan indvandrerne blive «a happy object, by bringing happiness to others» (Ahmed 2010, s. 135). Med Ngai kan vi sige, at Anne plages af grimme følelser.

Den grimme følelse virker som et spejl i teksten og slår tilbage på relationen mellem læser og forfatter. Også læserne inviteres til at spejle sig i situationen og vurdere, hvad fortællingen om Naseema bibringer romanen. Sidder man måske tilbage med en forestilling om et flerkulturelt Danmark, hvor det ligefrem ville være urealistisk at skildre en hvid, monokulturel sommerhusidyl?¹³ Eller sidder man tilbage med et lidt pikant drama, hvor Naseema tilføjer eksotisme, spænding og forbliver den Anden? Hesselholdt holder spørgsmålet åbent og levende ved at spille flere holdninger til, og meninger om, Naseema ud mod hinanden. De vigtigste stemmer i denne forbindelse er udover Annes, forfatteren Julius', manden Lars' og ikke mindst Naseemas egen.

Hvor Anne i høj grad reflekterer over sit eget ståsted og oplever sin egen altruisme som uautentisk, optræder Julius konsekvent med et naivt æstetiserende blik. Hvor Anne for eksempel et øjeblik betragter Naseema som «en ædel kamel» for derefter hurtigt at gøre opmærksom på, at Naseema er kemiingeniør (Hesselholdt 2014, s. 126), trækker Julius de æstetiserende dyreassociationer, der placerer Naseema udenfor det moderne, aktive, civiliserede samfund, helt ud. Julius fascineres først af hendes kraftige «manke», dernæst af hendes halten og det faktum, at hendes hår er lidt gråsprængt. Helt pragmatisk tænker Julius, at hun er smuk uden at være uopnåelig. Hendes skavanker matcher hans egne.

13. At skildre en monokulturel idyl kunne sågar være et tegn på det, Paul Gilroy (2004) kalder «postkolonial melankoli» knyttet til en længsel efter kolonitiden, hvor verden var delt ind i enkle osdem-kategorier, inden metropolen blev multikulturel. Ahmed skriver tilsvarende om en racistisk nostalgi for dengang, hvide mennesker levede sammen, isoleret fra andre racer (Ahmed 2010, s. 121), og trækker senere også Gilroys postkoloniale melankoli ind i sin diskussion (s. 132).

Det var måske denne hårmasse, der gjorde, at han kom til at tænke på Rauschenbergs udstoppede angoraged. Hun havde samme lysebrune, ravfarvede øjne som den. Samme bekymrede udtryk i øjnene. Hendes halten virkede på samme måde som bildækket om gedens mave, der var blevet gjort noget imod den [...]. Den var tragisk. Det mente han. Der stod den midt i en collage og så bibelsk og arketyrisk ud, som geder nu engang gør. (Hesselholdt 2014, s. 110–11)

Med deres blixenske dyresammenligninger aktiverer Anne og Julius en orientalerende diskurs, hvor den orientalske Anden i stedet for at blive betragtet som en del af ens egen civiliserede samtid relegeres enten til fortiden, til dyreriget eller til noget rent æstetisk. Dette gælder især Julius, der associerer Naseema med bibel, kunst og tragiske arketyper snarere end med nutidens Afghanistan. I løbet af aftenen fabulerer Julius videre om Naseemas problemer med at få opholdstilladelse. Han bliver en frelserfigur overfor den svage, med en total mangel på selvindsigt og ironi: «Han ville vie resten af sit liv til at frelse hende. Hvis Danmark gav hende sparket, ville han stå parat til at gribe hende» (Hesselholdt 2014, s. 149). Skal han forklare Naseemas situation, gør han det ud fra tanker om den græske tragedie – *Medea* – hvor der i Naseemas tilfælde må tales om Danmarks «landesvigt» (s. 150). Julius bliver i aftenens løb så fascineret af Naseema og hendes «tragedie», at han gør hende ubehagelig til mode og til sidst panisk, og Naseema ender med at spørge sig selv: «Tror han, jeg er prostitueret?» (s. 159).

Fortællingen ender med, at forskellige begivenheder får alle til at bryde sammen. Sommerhusidyllen krakelerer, og romanens sidste scene består af forfatterfiguren Julius, der via sin pludselige, heftige begejstring for Naseema har skræmt hende væk. Til sidst står han på kajen og vinker ud mod den færge, Naseema og hendes børn rejser tilbage på. Han holder datterens bamse frem og vil vifte med den «som et hvidt flag, så de kunne se, han kun havde gode hensigter» (Hesselholdt 2014, s. 161). Bamsen fungerer som et symbol på tryghed – en tryghed, Naseema og børnene har opsøgt i Danmark og i sommerhusidyllen, men som de hurtigt risikerer at miste – på trods af Annes forsikring om, at Naseema «kan føle sig tryg» (s. 127). Således fungerer scenen som en afsluttende *mise-en-abyme*. Julius bliver som forfatterfigur et spejlbillede på værkets forfatter.¹⁴ Han prøver velmenende at overbevise den portrætterede flygtning – og indirekte læseren – om, at han kun har haft

14. Hesselholdt har endog udtalt, at Julius er hendes «forlængede arm» (Aagaard 2007). Dette siger hun i forbindelse med, at Julius repræsenterer forfatteren, der skriver smukt, men som klandres for at mangle indhold. I et andet interview omtaler hun Julius som en, «der meget ligner mig selv» (Syberg 2012).

gode hensigter. Men i påstanden ligger der også en indrømmelse af, at han indtil videre har fejlet og gjort Naseema mere ondt end godt. Læseren efterlades på den måde med et indtryk af Hesselholdt som en forfatter, der reflekterer over sin egen brug af flygtningen og dennes historie i sit værk.

Naseema forbliver heller ikke stemmeløs i romanen, og også hendes perspektiv kommer til udtryk gennem de glidende synsvinkler. Der opstår en symmetri i værket, ved at værket er delt i to dele – «Tiden løber» og «Tidens fylde» – hvor første del indledningsvis fortælles gennem Annes perspektiv, mens anden del indledningsvis fortælles gennem Naseemas. Dermed får læseren indblik i Naseemas fornemmelse af tabt integritet, når danskerne mener, de kan spørge hende om alt – «at hendes tilværelse var offentlig» – når de lader hende arve tøj og stikker hende penge i lommen (Hesselholdt 2014, s. 107). Naseema afskyr *second hand* og pengegaver (ibid.). Samtidig er hun klar over, at hun vil stå i gæld til dem resten af livet (s. 109). Uden danskernes indblanding kan hun ikke klare sig; hun er ganske enkelt havnet i et dilemma. Følelsesmæssigt afspejler Naseema til en vis grad Anne og hendes følelsesregister i forhold til stress, frygt, nervøsitet, men også glæde og latter. Hvor Anne dog søger at skjule og undertrykke sine negative følelser, viser Naseema sine frem. Hun karakteriseres gennemgående af «energi og intensitet» og er emotionelt «som en utæt beholder» (s. 118, 127).

Den sidste bastante holdning overfor Naseema, der trækkes ind i værket, er Lars'. Hvor Annes hovedemotioner kan karakteriseres som grimme følelser knyttet til stress, usikkerhed og fortrængning, defineres Lars konsekvent af vrede (Hesselholdt 2014, s. 68, 87, 130, 144). Han er en hidsigprop (s. 73), «vred i går vred i dag vred igen i morgen» (s. 130). Som Ahmed påpeger, betragtes det maskuline ofte som følelsesløst og rationelt, mens man glemmer, at vrede også er en emotion (Ahmed 2004, s. 4). Vrede er knyttet til aggression overfor andre, og Lars er den, der afviser at kunne håndtere den følelsesladede Naseema.

Der opstår for eksempel en krise, da Naseema – «som en utæt beholder» – forestiller sig muligheden af, at hendes ansøgning om forlængelse af en humanitær opholdstilladelse kan blive afvist. Hun bryder ud i angstfuld gråd og siger, at hvis hun bliver sendt tilbage, vil hun slå børnene og sig selv ihjel, «så kunne Danmark stå med tre døde kroppe» (Hesselholdt 2014, s. 118). Lars bliver forarget: «Hun giver os jo et ansvar, som vi slet ikke kan løfte» (s. 122). Lars repræsenterer den hårde, afvisende, grænsesættende, maskuline krop på et individuelt og et socialt plan. Som Ahmed skriver, er «bløde» og «hårde» holdninger overfor flygtninge konstrueret som feminine og maskuline: «The soft national body is a feminised body, which is 'penetrated' or 'invaded' by others» (Ahmed 2004, s. 2), mens den maskuline (kollektive) krop er hård og beskytter det bestående ved ikke at slippe den

Anden ind.¹⁵ Lars er altså ikke «utæt», som kvinderne i varierende grad er. Han og Anne repræsenterer dermed to forskellige holdninger til integration af flygtninge – dem, der som Anne ønsker at deltage, selvom det ikke altid er behageligt, og dem, der som Lars, hellere undgår at deltage, fordi situationen kan blive for ubehagelig.

LONE ABURAS' MULTIKULTURELLE, AGGRESSIVE STORBY

Lone Aburas debuterede i 2009, og *Politisk roman* (2013) er hendes tredje bog. Ligesom *I familiens skød* handler *Politisk roman* om en sammenbragt familie bestående af de fraskilte forældre Rebecca og Robert, deres børn (Roberts døtre, Martha og Sally, og Rebeccas søn, Oskar), den besøgende forfatteren, Mark, og flygtningen, Amir, der i dette tilfælde flytter ind i deres arbejdsværelse. Hvor Hesselholdt skildrer «ScanGuilt»-kvinden, der drevet af skyldfølelser engagerer sig, så godt hun kan, går Aburas i den modsatte retning og fremstiller kvinden, der ikke magter mere. Aburas skriver satirisk om en kvinde, hun ifølge egen udtalelse anser som sin diamentrale modsætning (Elmelund 2013), og skriver samtidigt fra en yngre generations perspektiv, hvor terrorisme og ekstremisme i en større europæisk sammenhæng virker ind på frygt og aggression.¹⁶ Vi er dermed langt fra Hesselholdts sommeridyl og landlege kontekst og befinder os i stedet i et multikulturelt København. Fokus er altså ikke kun på de privilegerede, midaldrende skandinaver, der i varierende grad føler skyld og ansvar overfor lidende flygtninge, men også på dagens ungdom og deres problemer i et Europa, hvor arbejdsløshed, indvandring, frygt og fremmedhad vokser.¹⁷

15. At holdningerne konstrueres som maskuline og feminine i en feministisk, og nok også populær, kønnet diskurs, kan selvfølgelig betragtes som ironisk i et politisk landskab, hvor personer som Pia Kjærsgaard og Siv Jensen (og nu også Sylvi Listhaug) har repræsenteret den hårde linje mod indvandring.

16. Aburas var i 2009 aktiv i kirkeasyl-kampagnen for irakiske flygtninge i Brorsons Kirke (Elmelund 2013). Hun var med i «hverdagsgruppen» (den anden gruppe var «propagandagruppen»), som tilbragte tid med irakerne og faciliterede møder døgnet rundt. «De irakiske aktivister», tror hun, «syntes det var fedt, at der var nogen, der gad tage dem ud af lejrene og lave noget politisk arbejde med dem. Vi lavede noget sammen» (ibid.). Engagementet inspirerede også til at skrive *Politisk roman*, hvor «hun har brugt sine egne gode intentioner og sin dårlige samvittighed i beskrivelsen af nogle af romanens 'velmenende' karakterer» og har «brugt mange af de reaktioner, hun mødte fra folk, i beskrivelsen af hovedpersonen Rebecca» (ibid.).

17. Hvor Hesselholdt har ladet sig inspirere af Woolfs *To the Lighthouse* (1927), angiver Aburas forrest i romanen at have ladet sig inspirere af nyere litteratur om Europas krisetilstande. Det drejer sig om billedkunstneren og aktivisten Joen Vedels *Sammenbrudsstykker – dagbog fra Athen* (2013) og en dansk oversættelse fra 2011 af Den usynlige komité's *Den kommende opstand* (Linsurrection qui vient, 2007), der omhandler demonstrationer, optøjer, strejker og kampe mellem politi og borgere i henholdsvis Grækenland og Frankrig.

Vi følger Rebeccas familie over en periode på nogle måneder, fra Robert bestemmer sig for ulovligt at huse Amir, til Amir bliver opdaget, hentet af politiet og sendt til Ellebæk fængsel. I løbet af samme tidsperiode bliver 17-årige Martha indlagt for anoreksi, og 16-årige Oskar stikker af hjemmefra for derefter at blive efterlyst af PET og Interpol for omfattende terrorvirksomhed og politisk vold. Her slutter romanen med, at Rebecca prøver at ringe til Oskar, som ikke svarer. Det, hun har frygtet mere end alt andet, er sket: Unge, vrede, mistilpassede Oskar er blevet ekstremist, og forbindelsen mellem ham og familien er brudt; hun har mistet sin søn.

Romanen er, som Peter Nielsen (2013) skriver i *Information*, «kulsort i sit verdenssyn». Det er hadet fremfor kærligheden, der regerer. Som 11-årige Sally påpeger, hader alle nogen: Oskar og Robert hader hinanden, Sally og Martha hader hinanden, og Rebecca hader Amir (Aburas 2013, s. 129). Et karakteristisk træk ved denne satire er yderligere, at de stereotype kønsroller er vendt på hovedet. Mændene er bløde og inkluderende, mens hovedpersonen Rebecca er hård. Hun er kold, kynisk og politisk ukorrekt. Hun kritiserer velfærdsstatens «forfejlede kærlighed», tænker på døende hjemløse som skamløse mennesker, der selv «beslutter sig» for at dø, og har om noget «dårlig samvittighed over ikke at have dårlig samvittighed» (s. 13, 5). Rebecca er et glimrende eksempel på Ahmeds «affect alien» (Ahmed 2010, s. 170).¹⁸ Hun føler sig ikke lykkelig i de sammenhænge, hvor det forventes; hun er et eksempel på en figur, der «just feels like shit» (ibid.). Diskrepansen mellem «lykkelige omgivelser» og manglende lykkefølelse fører til en vredesfortælling («a narrative of rage») og en ligegyldighed, der fremstår som umoralsk. Rebecca viger for eksempel ikke tilbage for at bedrage både sin mand og sin elsker (overboen) med utroskab og løgne. Alligevel forstår vi også, at hendes hårdhed skal forsvare noget, der er ved at bryde sammen. Hendes «ømme punkt» er Oskar, som har lagt hende for had, siden faren forlod dem og flyttede til Basel (Aburas 2013, s. 12).¹⁹ Hun lever nu i et samboerforhold med Robert med en kynisk overlevelsesindstilling: «Hver dag er en øvelse i at holde ud. Hverken Robert eller jeg orker endnu en gang at skulle finde nye partnere» (s. 5). Som Hesselholdts Anne ønsker hun at holde følelserne på afstand: «Jeg har nok at gøre med

18. Som «affect aliens» er vi fremmedgjorte og står udenfor et affektivt fællesskab, fordi «we do not experience pleasure from proximity to objects that are attributed as being good» (Ahmed 2010, s. 41).

19. Oskars forhold til faren, Theo, kan minde om Anders Behring Breiviks forhold til sin far og kan være tænkt som en del af baggrundsforklaringen på, at han bliver politisk voldelig og sammen med sin ven lægger et manifestagtigt skrift, *Pust til gløderne*, ud på internettet. Åsne Seierstad skildrer for eksempel dette fader-søn-forhold i *En av oss. En fortelling om Norge* (2013).

at holde sammen på mig selv [...]. Jeg dur ikke til at formulere mig om følelser» (s. 6). Grunden er dog ikke, som i Annes tilfælde, at hun ikke ved, hvordan hun skal tolke sine følelser. Den er snarere, at hun ikke vil slippe nogen tæt ind på sig selv ved at vise sårbarhed. Som hun forklarer: «Jeg har nok at gøre med at holde sammen på mig selv. Jeg orker ikke flere personlige katastrofer» (ibid.). Under den hårde og til dels irriterede overflade ligger altså sorg, frygt og panik.

Synsvinklen er konsekvent Rebeccas. Romanformen er dermed ikke etisk på samme formelle måde som *I familiens skød*, men vi får alligevel indsigt i et varierende persongalleris relationer til flygtningefiguren. Hvor Rebecca er den hårde, maskuline, afvisende og «rationelle», der henviser til det meningsløse i at hjælpe en enkelt, når der hver dag er tusindvis af mennesker, der flygter (Aburas 2013, s. 27), er Robert og hans forfatterven Mark de bløde, velmenende venstreorienterede intellektuelle. De ligner på mange måder de hvide, intellektuelle mænd, Gayatri Spivak beskriver i sit grundlæggende essay «Kan den underordnede tale?» (2009 [1988]) – mænd, der mere end at hjælpe den underordnede Anden, bruger vedkommende til at konsolidere deres egen identitet.²⁰ For Robert bliver Amir et «happiness means» eller «happy object» (Ahmed 2010, s. 26, 135), som han betragter som instrumentel på sin egen «radikale» og «revolutionære» vej til lykke.²¹ Som Ahmed skriver, «becoming caring is not about becoming good or nice: people who have 'being caring' as their ego ideal often act in quite uncaring ways in order to protect their good image of themselves» (Ahmed 2010, s. 186). Perspektivet tilskrives også Oskar, idet han anklager Robert for at «blære sig» med Amir snarere end oprigtigt at hjælpe ham (Aburas 2013, s. 110). Rebecca hænger tilsvarende Robert ud som naiv, idet hun forklarer, at han gerne lever «i troen på, at man kan være en overprivilegeret nar, samtidig med at man påvirker samfundet i såkaldt undergravende retning» (s. 57).

20. Denne kritik af den vestliges relation til den Anden er velkendt fra postkolonialistisk teori, hvor Spivak i «Kan de underordnede tale?» kritiserer vestlige intellektuelle for at tale på vegne af den underordnede Anden med det ubevidste mål at konstruere en modsætningsfigur, der styrker billedet af det vestlige subjekt. Det er tale om «det europæiske subjektets problem, som søger å produsere en Annen som ville konsolidere en innside, dets egen subjektsstatus» (Spivak 2009, s. 77). Det, man holder fast ved, er et suverænt europæisk subjekt i en tid, der ellers er præget af postmoderne fragmentering (s. 46). Spivak eksemplificerer sin omtale af Vestens intellektuelle ved at analysere Michel Foucault og Gilles Deleuze, dvs. to hvide, europæiske mænd. Hendes analyse bibeholder et kønsperspektiv ved videre at fokusere på imperialistiske diskurser, hvor hvide mænd fordømmer indisk enkebrænding uden at lade indiske kvinder komme til orde om sagen.

21. Det er med en reference til Aristoteles, at Ahmed skriver, at vi vender os mod ting «with a view to happiness, conceiving that through their instrumentality we shall be happy» (Aristoteles 1998, s. 8, cit. i Ahmed 2010, s. 26).

Endnu værre er det med hans depressive forfatterven, Mark. Som hos Hesselholdt fungerer den fiktive forfatter som en spejlfigur og kan indikere forfatterens ubehag ved at repræsentere en Anden. Mark er dog en helt anden forfattertype end Julius. Han betragter sig selv som politisk aktivist, blogger «om at skabe modbillede i en verden, der er i knæ for neoliberale kræfter», og skriver «subversive» bøger med titler som *Rend mig i anushovedet* – «eller noget i den dur», som Rebecca siger (Aburas 2013, s. 28, 29). Hans naragtighed skinner tydeligt igennem mod romanens afslutning, når han får den idé, at han som «socialt ansvarlig» kunstner vil redde Amir ved at samle nogle nye tekster i en pamflet, som folk kan få et eksemplar af ved at give Amir lidt bistand, et måltid mad eller en oplevelse så som «en tur i biffen» (s. 114, 115). Den yngre generation, Oskar og hans ven Florian, revser den ældre generation for at umyndiggøre Amir og griber i tillæg fat i Marks manuskript og læser højt: «*Som en flygtning, der lægger sig til rette under en lastbil, skal du finde en forfriskende kulde*» (s. 116). De konfronterer Mark med at have ladet sig inspirere af Amir: «Er du flov over det?» spørger Oskar (s. 117), og det må man formode, at Mark er, idet han bruger flygtningens oplevelser som ren metafor i sit «politiske» digt.

Hvordan ser verden så ud fra Amirs perspektiv? Det ved vi ikke meget om. Vi ved kun, at hvor Rebecca møder ham med fordommen om, at han er «en halvgammel araber», Oskar umuligt kan have noget til fælles med, fremgår det efterhånden, at Amir er et kulturmenneske, der læser Dickens, er uddannet kunsthistoriker, har arbejdet som museumsinspektør og senere har set sig nødsaget til at få en uddannelse indenfor vvs (Aburas 2013, s. 35, 36, 50). Børnene i familien kan godt lide at være sammen med ham, men Amir har også en depressiv side, der irriterer Rebecca. Amir kan på det punkt betragtes som et eksempel på Ahmeds «melankolske flygtning». Ahmed beskriver, hvordan et modtagerland vurderer indvandrere som gode og dårlige immigranter. De gode immigranter er som regel anden-generationsindvandrere, der ender med at søge lykken på samme måde som nationens andre borgere. De dårlige immigranter er derimod de melankolske (førstegenerations-)flygtninge, der hænger fast ved deres tab og sorg. De hænger fast i – og spreder – «bad feeling», en følelse, de ifølge modtagernationen bør give slip på: «They must become unstuck» (Ahmed 2010, s. 138). Amir betragtes af Rebecca som denne type indvandrer, når han dag ud og dag ind ligger på sengen i arbejdsværelset, med ryggen til, og ryger. Det skånselsløse ved hendes irritation over denne depression kommer tydeligt frem, når hun irriterer sig over, at Amir «absolut må omtale sin søn i datid» (Aburas 2013, s. 56). Sønnen, viser det sig, er blevet slået ihjel i den by, Amir er flygtet fra (s. 77).

Ahmed fremhæver, hvordan tabet af et barn kan føre til, at man bliver en «affect alien», der ikke føler nogen glæde og bare prøver at komme gennem livet, idet man præges af «a general despair about the possibility of living a life other than the life that just goes on» (Ahmed 2010, s. 171). Med tabet af et barn har man tabt sin fremtid, sit håb og sin tro på, at ens egen lidelse har en mening (s. 178; jf. 183). Det bemærkelsesværdige i *Politisk roman* er, at dette udgør et tab, Amir og Rebecca i høj grad har til fælles.

Når det kommer til det overordnede politiske landskab, Amir og Rebecca er en del af, fremstilles Danmark som en yderst indvandrernegativ nation. Romanen inkluderer en diskussion mellem de to om, hvordan danskerne har ændret holdning overfor flygtninge, således at Amirs indvandring finder sted på det forkerte tidspunkt. Amir snakker om, at det nu er blevet «umoderne at være fremmed» (Aburas 2013, s. 123). Rebecca korrigerer hans brug af ordet «fremmed» – i dag siger man «*personer med anden etnisk baggrund*» (ibid.). Man er altså «politisk korrekt» i sin omtale af de Andre, men ønsker absolut ikke at huse dem indenfor nationens grænser.²² Rebecca er helt enig i, at «personer med anden etnisk baggrund» ikke har det godt i Danmark. Derfor anbefaler hun da også Amir at tage til Frankrig eller England: «Der er ingen fremtid her. Politikerne er ligeglade. Og det er størstedelen af danskere sådan set også. Flygtninge er i hvert fald ikke det, der står øverst på deres ønskeliste» (ibid.). Skal vi tro denne fælles evaluering, er den højreorienterede Rebecca en god repræsentant for danskere generelt – hverken hun eller danskere generelt ønsker flygtningene ind i deres hjem.

Hovedpersonens norm er dog ikke værkets. *Politisk roman* beskriver netop en situation, hvor Rebecca ikke bare kan vælge at ignorere den Andens lidelser. For det første har Robert truffet beslutningen om, at Amir skal bo hos dem, og det må hun forholde sig til – endda i en lille københavnerlejlighed, der kan forekomme klaustrofobisk; for det andet har selv Rebecca en menneskelig refleks, der gør, at hun i mødet med den Anden, ikke bare kan lade ham dø. Amir og Rebecca forenes afslutningsvis i en slags skelsættende kys, hvor Rebecca må bruge mund-til-mund-metoden for at puste liv i Amir. Sidstnævnte får en nat et hjertetilfælde, og Rebecca er den ressourcestærke, der kan førstehjælp. Det er kejtet og afskyvæk-

22. Aburas' baggrund som halvt ægyptisk (dansk mor, ægyptisk far) kan være medvirkende til, at spørgsmål om race og etnicitet spiller en større rolle i denne tekst. Aburas indlemmer for eksempel nyhedsreportager om «unge hvide mænd,» der taler om «gentilegnelse af nationen under inspiration fra den liberale og republikanske tradition» (s. 39), og om «en yderligtgående gruppe,» der i en lokal park har overfaldet «en indisk udseende mand» (s. 48) i sin roman. Hendes brune baggrund har ført til en længere diskussion mellem Mette Moestrup og Lars Bukdahl om, hvorvidt *Politisk roman* bør underkastes «en brun læsning» – især fordi hun i sine tidligere romaner har tematiseret «brunhed» (Bukdahl 2014; Moestrup 2014a og 2014b).

kende «at ånde en fremmed mand i munden», hævder hun (Aburas 2013, s. 135). Episoden vender om på hendes liv. Hun får tilsyneladende et chok, kommer til at lide af angst og søvnløshed og ender med at gå på Diazepam og holde sig hjemme fra arbejde. Hun begynder faktisk at få det fint, føler hun (s. 141), men netop da indtræder den endelig katastrofe og det endelige tab af Oskar.

Episoden sætter altså Rebecca i nærkontakt med den (for hende) afskyvækkende Anden, ændrer hendes liv og fører til, at hun havner i samme situation som Amir i den forstand, at de begge har mistet en søn. Man kan se det som en nemesis lagt ind af Aburas for at straffe sin hovedpersons hovmod forstået som, at det er dumdrigt af Rebecca at tro, hun kan forholde sig så arrogant overfor andre mennesker og så afstumpet overfor andres – og egne – følelser. Man kan også i tragisk forstand se det som et vendepunkt i fortællingen, hvor den privilegerede trækkes ned på den mindre privilegeredes niveau, hvilket burde medføre indsigt og genkendelse. Rebecca virker dog ligeså ligeglad med Amir, da politiet henter ham, som hun hele tiden har været. Men læseren kan sidde tilbage med den indsigt, at Amir og Rebecca hele tiden har haft deres største sorg – tabet af en søn – til fælles, hvilket kunne have knyttet dem sammen i solidaritet. Dette er én blandt flere mulige læsninger, og den er yderst ironisk, idet Rebecca også har frygtet, at netop Amir skulle være skyld i, at hun mistede sin søn. Og helt klart bliver det aldrig, om Amir har haft positiv eller negativ indvirkning på Oskar.

Med Ahmed kan vi se det som et eksempel på, at selv den person, der ikke har nogen ideologisk grund til at hjælpe en flygtning, vil som menneske automatisk forholde sig til flygtningen, når livet står på spil. I et kort øjeblik kan Rebecca ikke være indifferent, men tvinges til at handle og hjælpe. Hun kommer tæt på Amir i et sårbart øjeblik og erfarer hans menneskelighed. Ahmed refererer til Frantz Fanon, når hun beskriver, hvordan et sådant øjeblik kan bringe «os» og «dem» sammen i en kamp mod undertrykkende sociale og politiske strukturer. Rebecca opdager (hvis vi skal sige det med Fanons ord), at hendes liv, hendes ånde, hendes bankende hjerte er som Amirs. Hendes hud er af samme værdi som Amirs, «and it must be said that this discovery shakes the world in a very necessary manner» (Fanon 2001 s. 35, cit. i Ahmed 2010, s. 167).²³ Rebecca omvendes dog ikke som revolutionær. Hun rystes, oplever et sammenbrud, men gennembruddet kommer ikke, idet hun dulmer sin rystelse med valium og forbliver indifferent.

23. Logikken minder i høj grad om den, Kristina Leganger Iversen beskriver i sin analyse af Kristian Lundbergs sørgedigt om den afviste flygtning i denne antologi. I afsnittet «Motstanden i det lidende kødet» diskuterer hun med teoretisk udgangspunkt i bl.a. Judith Butler et potentiale for en «radikal solidaritet i kødet», samt hvordan vi som mennesker er bundet sammen gennem vores fælles kropslige sårbarhed.

Romanen har, som Aburas selv har udtalt, ikke noget «klart budskab». For både Hesselholdt og Aburas gælder det, at de kvindelige hovedpersoner er privilegerede, men mere eller mindre ulykkelige, og ingen af dem ved, hvordan de bedst kan håndtere deres følelser og eventuelle engagement. Udover at skildre en del af de samme figurer – den fraskilte mor og far, der prøver at få forhold nr. 2 til at fungere, deres børn, forfatteren og flygtningen – er Hesselholdts værk stilistisk og tematisk lysere, og det er næppe tilfældigt, at det er den litterære – og mindre politiske – Julius, der figurerer som forfatterperson i værket, mens Aburas har valgt den «salonsocialistiske» forfatterfigur Mark. *Politisk roman* er på trods af titlens intenderede ironi mere politisk: Den handler om folk, der betragter sig selv som politiske aktivister; den finder sted i et flerkulturelt bymiljø, hvor voldelige hændelser havner i de nyhedsreportager, vi får indsigt i; og den er postfeministisk i den grad, den handler om det private som (asyl)politisk.

AASNE LINNESTÅS RUMMELIGE NORDISKE NATUR

Når vi nu til sidst sammenligner med Aasne Linnestås *Morsmål*, er det for at bevæge os over i et nyt litterært rum med plads til de store følelser og den store solidaritet. Disse størrelser repræsenteres i en intens, lyrisk genre, hvor forfatteren også giver udtryk for en postfeministisk forståelse af, at hun ikke uden videre kan repræsentere og give stemme til den Anden. Noget af intensiteten i værket opstår ved, at kun den norske kvinde, der reflekterer over sit møde med en flygtning, er i fokus. Ud over det er der ingen tydelig handling og ingen ekstra personer, synsvinkler og varierende emotionelle reaktioner på flygtningefiguren. Vi flytter os fra den danske sommeridyl og den aggressive storby til den storslåede nordiske natur.

Aasne Linnestå har arbejdet som flygtningeguide i regi af Røde Kors. De personlige erfaringer, hun har gjort sig, har både ført til et engageret standpunkt i forhold til norsk asylpolitik og til et behov for at skrive om mødet med kvinder, der har været udsat for vold og overgreb. Om det lyriske værk *Morsmål* udtaler hun: «Det var nødvendig å skrive denne boka, og ja, jeg gjorde det også med aggresjon» (Larsen 2012). Dette er altså en bog, der rummer store følelser fremfor grimme følelser og ironi. Videre har Linnestå udtalt, at hun tror, «at vi på venstresida har en utfordring når vi er så opptatt av at asylpolitikken må bli mer human. For at integreringen skal lykkes, må også det personlige engasjementet skrus opp noen hakk. Vi kan ikke bare jobbe på strukturnivå» (Meyer 2014).

Linnestå debuterede i 2000 og har udgivet noveller, romaner, digt og dramatik. Med *Morsmål* skriver hun indenfor en hybridgenre, hvor digtsamlingen er episk

og ifølge bogomslagets bagside kan læses som en roman.²⁴ Samlingens ti lyriske afsnit antyder et hændelsesforløb – fra flygtningekvinden i første afsnit står på digterjegets tærskel, og begge tager stilling til, om de vil mødes, til flygtningen i 10. afsnit glider let henover formodentlig samme tærskel i sin «nyeste språkdrakt» og beder: «skriv meg ikke i natt» (Linnestå 2012, s. 239). I de første otte afsnit omtales den anden kvinde som «hun», mens pronominet i de to sidste bliver et apostroferende «du» – en indikation på, at kvinden nu er borte; at det mellem-menneskelige og digteriske møde er overstået; og at flygtningen nu lever sit eget liv uafhængig af forfatteren.²⁵

Som titlen indikerer, er Linnestå fokuseret på sprog, køn og nation. Dette kan forstås i lyset af sprogteorier, der kobler det kvindelige og moderlige til det poetiske. Det gælder for eksempel den fransk-bulgarske filosof Julia Kristeva, der hævder, at det poetiske sprog er knyttet til det feminine, fragmenterede og rytmiske og er at betragte som et semantisk sprog, der undergraver det symbolske, rationelle, grammatisk fuldendte sprog knyttet til det maskuline (Kristeva 2003).²⁶ Denne sprogforståelse understreges af, at kvinderne ofte forstår hinanden i det usagte: «utenfor taletid og skriverom / finnes en stillhet som overgår tausheten,» (Linnestå 2012, s. 34); «stillheten skiller ut en tone hørselen nesten forstår» (s. 35). Receptionen af *Morsmål* viser en lignende forståelse af det poetiske sprog som et modsprog. Cathrine Strøm ser for eksempel *Morsmål* som poesi, der opfanget de samtaler, der marginaliseres og fortrænges i det offentlige rum (Strøm 2012), og Mari Reinholt Aas læser værket, idet hun deler sproget op i et stivnet patriarkalsk sprog i modsætning til det sprog, det lykkes kvinderne at kommunikere gennem (Aas 2012).

Den specifikt kvindelige kommunikation fremhæves yderligere ved, at de kommer i kontakt med hinanden gennem barndomsminder og tilknytninger til moderfigurer:

hun spør meg om de gamle om mødrene særlig om dem
og jeg tar henne med til mormors rom
kanskje til sprekkene i stemmen hennes når hun gynger i stolen

24. Bagsiden fungerer som en vigtig læseanvisning, både fordi den opsummerer lyrikkens indhold i et let tilgængeligt, prosaisk sprog, og fordi den giver oplysninger, vi ellers ikke finder i digtet, så som at flygtningen kommer fra et sted udenfor Europas grænser.

25. Den fremmede navngives ikke, dog forekommer navnet Bibi Aisha fire gange i parentes, og det kan være flygtningens (Linnestå 2012, s. 15).

26. Alt sprog indeholder ifølge Kristeva spor af både det semantiske og det symbolske. Det handler om et gradsspørgsmål, hvor det symbolske sprog søger at undertrykke det semantiske, mens det poetiske sprog dyrker det.

og snakker med den nye søstra mi og den nye søstra mi forteller
til en hun gjenkjenner på en eller annen måte
forteller små ord på mormors språk (Linnestå 2012, s. 99)

Mormors sprog er ikke bare et norsk nationalsprog, men et sprog med sprækker i stemmen og med en bestemt genkendelig tone, der kan tænkes at reflektere moderlig omsorg og nærhed. Et *morsmål* (modersmål) behøver altså ikke at være et bestemt nationalsprog, men kan også være et transcenderende *moders sprog*. Det er dette sprog, der videre omtales, når digterjeget efter besøget hos mormoren skriver, at hun «finder en tone / den flyter opp fra morsmålet / vi kan dele denne» (s. 102).

I det flertydige «morsmål» kan man tillige vægtlægge sidste stavelse af ordet og tænke på mors *mål*, altså det mål, kvinden bevæger sig hen imod. Ahmed argumenterer som sagt for, at man indenfor et affektivt fællesskab tenderer mod at have de samme lykkeobjekter som mål, for eksempel den lykkelige familie. I *Morsmål* er målet kommunikation. Digterjeget indrømmer umiddelbart at have som mål at skrive om flytningen: «språket jeg tenker blir vårt / gjør meg til den nye biografen / allerede den første dagen» (Linnestå 2012, s. 20); «kanskje legger jeg ordene mine / i hennes munn» (s. 21). Digterjeget er klar over, at det at give stemme til en stemmeløs, kan oppleves som en ny form for overgrep.²⁷ Dog harcellerer hun også over overdreven politisk korrekthet. Hun udtaler tidligt, at hun ikke vil gøre den fremmede til et offer, hvorpå hun får svaret: «hva er galt med offeret?» (s. 28). Linnestå går dog i al hovedsag varsomt til værks, med få udvalgte scener, referater og dialoger. Teksten fremstår uden tegnsætning og versaler, inkluderer blanke ark, og strækker sig over ca. 250 sider.

Flytningen, forstår vi, har været udsat for mangfoldige seksuelle overgrep, og det at rette sit raseri mod det andet køn – mod patriarkatet – bliver en åbenbaring, der åbner digterjeget for flytningen og fører dem sammen (Linnestå 2012, s. 63). Her ved man altså godt, hvad og hvem man skal rette sin vrede mod, og på dette punkt fremstår *Morsmål* mere traditionelt feministisk end postfeministisk. Alligevel udviser værket også en bevægelse væk fra det «ensidige» (s. 62–63) og antyder, at man ikke må skære alle mænd over en kam (s. 178): «vi må elske dem, skriker hun

27. Dette faremoment vægtlægges også i receptionen, hvor anmelderne er enige om, at Linnestå kommer godt fra det. Carina Elisabeth Beddari skriver fx i *Morgenbladet*, at *Morsmål* ved første øjekast «kan ligne et forsøg på å gi stemme til en kvinne fra en fremmed kultur», men «hvordan representerer man andre, og da særlig mennesker fra andre deler av verden? Vi må snakke til den andre, og ikke for den – slik lyder en av de sentrale innsiktene i postkolonialismen» (Beddari 2012), jf. (Spivak 2009 [1988]).

/ må elske mennene også» (s. 188).²⁸ I tillegg demonstrerer værket en postkolonialistisk sensibilitet, og den implicitte forfatter er hverken som Hesselholdts orientalerende Julius eller Aburas' selvabsorbere Mark. Hun er en kvinne, der stiller sig solidarisk med flygtningekvinden, har prøvet at lære hende at kende, og søger at formidle et ekspressionistisk billede af deres relation. Et af *Morsmåls* vigtigste budskaber er trods alt (mere direkte end i *I familiens skød* og *Politisk roman*), at flygtninge ikke – i tråd med Linnestås udtalelse i interviewet ovenfor – kun er et offentligt, men også et privat anliggende: «staten / sa / ja // så / hva / sier / jeg?» (s. 19).²⁹ Digterjeget åbner døren for flygtningen og håber, de kan finde frem til et fælles sprog, der vil gøre digterjeget i stand til at formidle den andens historie: «jeg drysset et språk over lydene hennes / men heller ikke jeg kan dette språket / før det iblant treffer oss / samtidig» (s. 32). Den norske kvinde har dog som Hesselholdts Anne også visse kvabbelser over at påtage sig ansvar for den Anden.³⁰ Det gør hende utryk at skulle give slip på sit vante liv; hun ønsker egentlig ikke at blive taget væk «fra alt jeg er så inderlig hjemme i» (s. 30). Hun er dermed ikke som Hesselholdts Anne motiveret af kedsomhed, eksistentiel tomhed og privilegeret ulykkelighed, men føler sig i højere grad etisk forpligtet på trods af, at hun sætter sin egen ro og lykke på spil.

Digterjeget tager altså skridtet ud i det ukendte og betragter efterhånden (som vi ser i citatet ovenfor om besøget hos mormoren) flygtningen som sin nye «søster» (Linnestå 2012, s. 99–100). Deres samtaler udvikler sig over flere årstider. Naturen bliver et rum, hvor kvinderne kan være sig selv, åbne og ærlige; digterjeget «tar henne med ut i naturen / det er friere der» (s. 34). De søger væk fra kulturen og dens undertrykkende forestillingsverden. Samtidigt fremhæver digterjeget en kulturrelativistisk forståelse af både natur og natursyn, idet hun tilføjer: «har oppdragelsen lært meg / her nord» (ibid.). Det er vel at mærke en natur, der betegnes som nordisk så vel som norsk. Dette regionale perspektiv understreges også, når den anden kvinde forsvinder ud af værket sidst i det ottende afsnit, mens hun i en rus siger: «*bless you, bless bless / scandinavia*» (s. 191).³¹ Linnestå forholder sig altså til en skandinavisk flygtningesituation, og ikke bare en norsk.

28. Netop denne relation til mænd peger på en vigtig forskel mellem feminisme og postfeminisme, hvor sorte feminister som bell hooks har kritiseret de hvide andenbølgefeminister for for entydigt at betragte manden som fjende (hooks 1984, s. 67-81).

29. Dette citat er også opgivet på værkets bagside, hvilket understreger vigtigheden af budskabet.

30. Annes tøven kommer tydeligt frem, når hun fortæller, at hvis hun ikke ringer til Naseema hver dag, «troede Naseema, at hun havde svigtet hende [...]. Det fik hende indimellem til at føle sig som en hund i snor. Man gav sig til at elske nogen – og smæk, så klappede fælden» (Hesselholdt 2014, s. 39).

31. Det fremgår, at når kvinderne ikke kommunikerer på mere eller mindre gebrokkent norsk, gør det det på engelsk. Det refereres kun to gange i værket (Linnestå 2012, s. 141, 191).

Indgangen til naturrummet i første afsnit fører til værkets andet afsnit, der bærer titlen «Vredsel», et nyt ord sammensat af de store emotioner «vrede» og «rædsel». Det, der skræmmer, er igen mændenes overgreb. Kvinderne «snakker om hak-kene, knivene, spettene, pikkene, mennene / mennene, mennene» (Linnestå 2012, s. 115). Midtvejs i bogen munder kritikken af patriarkatet ud i det, der må tolkes som et raseriudbrud mod læresætningen «boys will be boys». Hvor siderne i resten af bogen er hvide og sparsomt tildækket med ord trykt i sort, er de tre sider sorte, tæt tildækket med «boys will be boys» trykt i hvidt (s. 125–27). Siderne afbryder resten af værket og kan virke som en insisterende irettesættelse, der kommer udefra i forhold til det solidariske univers, kvinderne har etableret. Men de fremstår også som en undergravende, repetitiv vrængen netop fra kvindernes diskursive ståsted. Idet de introduceres af ordene: «testosteronet // alt som stivner», får vi endnu en indikation på en sprogforståelse, hvor det stivnede tilskrives det maskuline (fallos), mens det feminine er det åbne og nyskabende (s. 124). Dette kan tolkes både i lys af Kristevas symbolske og semantiske sprog og i lys af Ahmeds argument om, at den maskuline position er den hårde og grænsesættende, mens den kvindelige position er den emotionelle og porøse (Ahmed 2014, s. 2).

Værket munder ud i en tanke om et konstruktivt kulturmøde og et færdigt skriveprojekt, der opfanger en livshistorie uden at reducere hverken fortælling eller individ. På næstsidste side læser vi: «det ligger ingenting igjen etter deg / [...] når du har gått // du får alltid alt du eier / med deg» (Linnestå 2012, s. 247). Og på sidste side står kun: «men du er her // nå» (s. 248). Netop lyrikken kan gennem sin apostrofe holde på det flygtige i et alternativt, lyrisk øjeblik. Dette øjeblik fremstår tillige som etisk.

Linnestås kvindelige digterjeg fremstilles ikke som Hesselholdts og Aburas' kvindelige protagonister som ulykkelig i en familiesammenhæng og på sin arbejdsplads. Tema i digtsamlingen er ikke den skandinaviske middelklassekvindes frustrationer over ikke at strække til og over at være en «affect alien». Når Linnestås digterjeg omtaler lykke, er det i højere grad indenfor et erotisk register, hvor lykke er at forstå som «jouissance» (Linnestå 2012, s. 82).³² Desuden trækker Linnestå os i højere grad væk fra et socialrealistisk forankret univers og ind i et rum placeret udenfor kulturen. I dette rum har kvinden lettere ved at handle proaktivt og prosocialt i sit møde med den Anden. Som antydnet i indledningen kan dette rum dog forstås som en sindstilstand, som læseren kan lade sig inspirere af i sin egen holdning til flygtninge.

32. «Jouissance» bruges ofte i feministisk og poststrukturalistisk teori til at beskrive den nydelse, man føler ved det grænseoverskridende. Begrebet er inspireret af Jacques Lacans psykoanalytiske teorier.

TRE STÆRKE LITTERÆRE, POSTFEMINISTISKE STEMME I FLYGTNINGEBATTEN

Vi har i denne artikel bevæget os fra Hesselholdts mildt ironiserende danmarksidyl over Aburas' multikulturelle København, præget af aggression, fremmedfrygt og fremmedhad, til Linnestås nordiske naturrum, der kan rumme de store følelser og de store møder. Tilsammen udgør de en litterær diskurs, der åbner for en mangfoldighed af refleksioner omkring (kvinde)solidaritet i et samfund, der ellers ofte præges af det, Ahmed kalder en «stranger danger»-diskurs (Ahmed 2010, s. 28). Den peger på forskellige rum, man kan forestille sig mødet indenfor – sindstilstande, hvor man føler sig mere eller mindre befriet fra samfundets konventioner inkl. konventionel tænkning omkring «os» som lykkelige. Hesselholdts Anne præges af grimme følelser, men holder fast i et langvarigt forhold til Naseema og kan, som Stidsen hævder, betragtes som etisk i sin dedikation (Stidsen 2015, s. 303). Noget andet er så, at det overordnede billede af dansk sommeridyl, vi sidder tilbage med, er et, hvor Naseema og hendes børn (nok en gang) er drevet på flugt. Hvorvidt værket og afslutningen skal læses nationalallegorisk, er uklart, men romanens forside med et nærbillede af en pige i en rød og hvid-blomstret sommerkjole på en gynge, giver utvivlsomt konnotationer til de danske nationalfarver. Det samme kan siges om Aburas' forside, der består af en rød knyttet næve mod en hvid baggrund.³³ Aburas maler i *Politisk roman* et billede af den hårde Rebecca. Rebeccas norm er dog ikke værkets, og forfatteren lader til at straffe – eventuelt omvende – sin hovedperson for hendes hovmod. Til sidst er der Linnestå, der holder fast i tanken om, at vi må turde bevæge os væk fra vores behagelige, trygge liv og vise søstersolidaritet overfor udenlandske kvinder, der har været udsat for vold. Vi må turde møde dem – udenfor det offentlige rum, domineret af offentlige diskurser. Som Linnestås forside indikerer, kan kvinder møde andre kvinder gennem en kommunikation, der baseres på åbenhed, frihed og det, vi som mennesker grundlæggende har til fælles. «Morsmål» står udformet i bogstaver sat sammen af brune træstykker mod en hvid baggrund. Titlen konnoterer dermed nordisk natur så vel som drivtømmer. Vi lever i en verden, hvor ting flyder (og flygter) og samtidig har noget evigt og varigt over sig. Folk og deres omgivelser ændrer sig, men de forbliver mennesker.

Som Ahmed hævder, kan der også være god grund til at se på fortællingerne om de «ulykkelige» blandt dem, der skal forestille at være «lykkelige», som kritiske

33. Aburas har udtalt, at hun med forsidens grafiske udtryk og titel har skrevet med den danske, feministiske forfatter og kunstner, Dea Trier Mørch (1941–2001), som sit forbillede (foredrag på Universitetet i Oslo, 13.11.2014). Den halvironiske reference kan betragtes som et godt eksempel på postfeminismen, der skriver i kritisk relation til andenbølgefeminismen.

overfor vores lykkekultur. Naseema kan betragtes som flygtningen, der ikke kan rummes i den danske sommerhusidyl, men hun kan samtidig betragtes som en figur, der aktivt vender den ryggen og ikke ønsker at være en del af den. Gennem hendes blik ser vi i højere grad idyllen som en forlorn idyl; måske sommerhusferie med familien ikke er det ubestridelige lykkeobjekt, den danske/skandinaviske kultur fortæller os, det er. Amir er tilsvarende flygtningen, der vender ryggen til sin «nye» familie, idet han lægger sig på sin briks og kigger ind i væggen. Han udvises fra Danmark, men han afviser også til en vis grad en familielykke, der ikke findes – en familielykke, hvor ingen for eksempel forstår, hvordan børnene har det. Endelig er der Linnestås flygtning, der finder egne ben at stå på og ikke længere har brug for digterjeget. Hun bibringer blandt andet digterjeget et nyt syn på norske mænd, knyttet til emotioner og ekstase, således at kvinden tilsyneladende trækkes væk fra stivnede kategorier, der kan siges at have præget en tidligere form for feminisme. Digterjeget udbryder: «og regnet av menn ligger strødd og det nye landet for henne / er landet mitt for meg // på en annen måte» (Linnestå 2012, s. 188). Digterjeget ser sit eget land på en ny måde, og Linnestås flygtning ender ganske enkelt med at fremkalde kærlighed og tolerance hos de nordmænd, hun møder, også de mandlige, som bliver kærligere og mere åbne for det fremmede.³⁴

Teksterne fungerer således kritisk til en forestilling om allerede at have fundet lykken i egen kultur. De åbner for, at man i en vis grad kan identificere sig med den fremmede, idet man også selv føler sig presset og stresset i en lykkekultur, hvor fakta er, at mange føler sig ulykkelige. Som Ahmed skriver: «To think about culture through the lens of migration might even help us think differently about happiness and identity» (Ahmed 2010, s. 159). Flygtningefiguren skal derfor ikke bare betragtes som en, der indsnævrer vores mulighed for lykke – en hindring på vores vej til lykken – men som en figur, der kan hjælpe os med at tænke i nye baner og åbne for en mere rummelig forståelse af, hvad der er meningsfuldt i tilværelsen, og hvem «vi» som skandinaver er.³⁵

34. Linnestå skriver for eksempel om en mand med et mildt hjerte: «og jeg foreslår at han kanskje kan gå til deg / for når han styrker seg med kjærlighet / blir han av dem som ønsker velkommen» (Linnestå 2012, s. 209).

35. Tak til Kristina Leganger Iversen, Ylva Frøjd, Ellen Rees og Per Thomas Andersen for indsigtfulde råd og kommentarer til artiklen.

LITTERATURLISTE

- Aagard, J. (2007) Interview: Christina Hesselholdt: En moderne familie. *Fyens Stiftstidende*, 16.03. Tilgængelig fra: <<http://www.fyens.dk/kultur/En-moderne-familie/artikel/772852>> [Læst 25.01.2016].
- Aas, M.R. (2012) Språkmakt. *Vårt land*, 10.09. [Læst via Retriever 03.10.2014].
- Aburas, L. (2013) *Politisk roman*. København: Gyldendal.
- Ahmed, S. (2010) *The Promise of Happiness*. Durham: Duke University Press.
- Ahmed, S. (2014) *The Cultural Politics of Emotion*, 2. udgave. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Aristotle (1998) *Nicomachean Ethics*. Oversat af W. Kaufman. New York: Dove Publications.
- Beddari, C.E. (2012) Den andres tungemål. *Morgenbladet*, 24.08. [Læst via Retriever 03.10.2013].
- Bjørnkjær, K. (2007) En sommerdag i familien Danmark. *Information*, 03.03. Tilgængelig fra: <<http://www.information.dk/137002>> [Læst 25.01.2016].
- Brooks, A. (1997) *Postfeminisms. Feminism, Cultural Theory, and Cultural Forms*. London: Routledge.
- Bukdahl, L. (2014) *Blogdahl*. Tilgængelig fra: <<http://bukdahl.blogspot.com/2014/05/hvornar-er-lone-aburas-en-brun-forfatter.html>> [Læst 01.12.2015].
- Elmelund, R. (2013) Opgør med de politisk allierede. *Information*, 30.08. Tilgængelig fra: <<http://www.information.dk/470557>> [Læst 25.01.2016].
- Fanon, F. (2001 [1961]) *The Wretched of the Earth*. Oversat af Constance Farrington. London: Penguin.
- Gilroy, P. (2004) *After Empire. Melancholia or Convivial Cultures?* London: Routledge.
- Hesselholdt, C. (2007) *I familiens skød*. København: Rosinante.
- Hesselholdt, C. (2014) *Lykkelige familier*. København: Rosinante.
- Hooks, B. (1984) *Feminist Theory: From Margin to Center*. Boston: South End Press.
- Kristeva, J. (2003 [1975]) Fra én identitet til en annen, I: A. Kittang et al. (red.). *Moderne litteraturteori. En antologi*, 2. udgave, s. 246–67. Oslo: Universitetsforlaget.
- Larsen, D.E.U. (2014) Skriver rasende poesi. *Klassekampen*, 03.09. [Læst via Retriever 03.10.2014].
- Linnestå, Å. (2012) *Morsmål*. Oslo: Aschehoug.
- Meyer, A.H. (2014) Strekker seg mot det gode. *Klassekampen*, 19.08. [Læst via Retriever 03.10.2014].
- Moestrup, M. (2014a) De forskellige kroppes forskellige erfaringer. *Information*, 09.05. Tilgængelig fra: <<http://www.information.dk/496838>> [Læst 01.12.2015].
- Moestrup, M. (2014b) Kommentar på *Blogdahl*, 24.05. Tilgængelig fra: <<http://bukdahl.blogspot.com/2014/05/hvornar-er-lone-aburas-en-brun-forfatter.html>> [Læst 01.12.2015].
- Munk, A.N. (2008) Sorgmunter stemme-føring. Portræt: Christina Hesselholdt. *Information*, 27.11. Tilgængelig fra: <<http://www.information.dk/173046>> [Læst 25.01.2016].
- Ngai, S. (2005) *Ugly Feelings*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Nielsen, P. (2013) Misantropen. *Information*, 06.09. Tilgængelig fra: <<http://www.information.dk/471323>> [Læst 25.01.2016].

- Nussbaum, M. (1995) *Poetic Justice. The Literary Imagination and Public Life*. Boston: Beacon Press.
- Oxfeldt, E. (2016, forventet) *Global søstersolidaritet*. Tilgængelig fra: [Nordicwomensliterature.net/da](http://nordicwomensliterature.net/da) [under udgivelse].
- Spivak, G.C. (2009 [1988]) Kan de underordnede tale? Oversat af M.E. Selvik. *Agora*, 1, s. 40–103.
- Stidsen, M. (2015) *Den ny mimesis. Bind II: Skandinavisk litteratur i globaliseringens tid*. Doktorafhandling, København: Københavns Universitet.
- Strøm, C. (2012) Kom sannheten som et dikt? *Klassekampen*, 01.09. [Læst via Retriever 03.10.2014].
- Syberg, K. (2012) «Jeg tror, jeg skriver, som min mor talte». *Information*, 01.06. Tilgængelig fra: <http://www.information.dk/302300> [Læst 25.01.16]
- Sørensen, R.B. (2008) «Familien er det sted, hvor man allerhelst vil elskes, og hvor man allernemmest bliver forkastet». *Information*, 10.01. Tilgængelig fra: <http://www.information.dk/152929> [Læst 25.01.16].