

# LITTERATUREN I SORG

*En undersøgelse af dansk autofiktiv  
sorglitteratur*

*Frederikke Eskildsen*

*Aalborg Universitet – Speciale*

*Vejleder: Louise Mønster*

*31-05-2022*

# Indholdsfortegnelse

Abstract .....	2
Indledning.....	4
Valg af og tilgang til empiri .....	6
Teori .....	8
Hvad er sorg?.....	8
Sorgens historie.....	9
Sorg som diagnose .....	11
Sorgproces.....	12
Sorgen i kroppen .....	13
Affekt.....	16
Affektiv narratologi .....	18
Forfatteren i fiktionen.....	21
Autofiktion.....	21
Tærskler .....	22
Analyse.....	24
Genre og form.....	25
Paratekst.....	25
Autofiktion? .....	31
Sorgens begyndelse .....	36
Den nye virkelighed.....	45
Livet med de døde .....	54
Sorgens sprog .....	60
Opsamling.....	66
Virkelighed og fiktion .....	67
Konklusion .....	69
Litteraturliste .....	71
Primærlitteratur:.....	71
Sekundærlitteratur: .....	71
Internetkilder: .....	73

## Abstract

Grief is the consequence of death and love. Eventually, everybody will be affected by the painful aftermath of a death. Therefore, grief has been an area of study, both in science and art, for several years. WHO's introduction of the diagnosis of *prolonged grief disorder*, there has brought even more attention to the subject. In the words of Erik Skyum-Nielsen, we are living in the century of grief, which is mirrored in non-fiction as well as fictional works. Therefore, it is relevant to investigate how novels portray grief in recent years. This thesis aims to examine grief in Danish autofiction. More specifically, how the essence of grief is unfolded, and how autofiction affects the expression and impression of literature on grief. In this thesis, the following novels will be analyzed: *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) by Naja Marie Aidt, *forsvindingsnumre* (2019) by Amalie Langballe and *Farskibet* (2021) by Glenn Bech.

To analyze the expression of grief in all three works, the analysis method is thematic, with the use of relevant grief theory. The grief theories are based on the research Centre at Aalborg University, The Culture of Grief, and Maibritt Guldin. Particularly, the concepts of *continuing bonds*, *body memory*, and *material affordances*, will be employed in the analysis, in order to further the understanding of grief. Four overall themes will be explored to analyze the expression of grief: the deaths, the new reality, life with the dead, and the language of grief. The novels are analyzed using affect theory, specifically the theory of affective narratology, as outlined by Per Thomas Andersen. His concepts of *emotional time*, *emotional place*, and *emotional trigger characters* will be used in conjunction with the concepts of grief. First, a genre analysis will be employed to determine the autofiction elements, which also involves an investigation of the paratext. The genre analysis takes its departures in theories by Søren Kjerkegaard, Gerard Genette, Poul Behrendt and Mads Bunch. Lastly, the analysis will include an inspection of how the genre and autofiction affect the expression and impression of the novels.

Through the analysis of genre and grief, it is revealed how autofiction concerning grief is quite different, both in terms of their autofictional elements and their expressions of grief. The novel that stands out the most is *forsvindingsnumre* since it has fewer autofictional elements, and other emotions and experiences, which differs from the other two novels. In *forsvindingsnumre*, repression, overactivity, and magical thinking is often used to escape grief. Meanwhile, the mourners in the other two novels, are dominated by feelings of meaninglessness, and a desperate search for meaning. In *forsvindingsnumre* language and form is similar to that of a typical novel. However, it challenges the use of magical thinking, which might lead to

a shift from the realism genre. Form and language in *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* and *Farskibet* create a fragmented and disruptive expression, which happens through the aesthetic means, such as typography and punctuation, to show grief in the language. All three works do have in common, that they show grief in some sort of fragments, and with some sort of magical thinking.

Finally, it is illustrated how autofiction and grief are interconnected and how autofiction is significant in the novels. It is concluded that the artistic freedom, i.e., the ambiguous genre and the aesthetic choices, would be unfeasible if these were autobiographies, which would constrain the unfolding of grief. Moreover, if the novels were entirely fictional, they would not have the same level of credibility, as they would be distanced from reality. The reader's identification with the work and the author is strengthened through the autofictional genre, which impacts the imprint of the novels. We live in the century of grief, but an individualized perspective on mourning creates the need for autofiction that addresses grief.

## Indledning

Sorg er kærlighed, der er blevet hjemløs, siges der. Men hvad er sorg egentlig? Når nogen dør kommer sorgen, den værste og mest forfærdelige smerte vælder op fra mellemgulvet og ind i hjertet. Det gør så ondt at miste. Man kan ikke trække vejret ordentligt, og man vil græde, men man kan ikke, for så kommer sygeplejerskerne eller lægen, og vil snakke om tøj til begravelsen, eller om hvad der skal ske nu. Man drikker sig fuld og tager stoffer for at glemme. Man skyder skylden på systemet, fordi de ikke har gjort det godt nok. Man skyder skylden på giftig maskulinitet. Er det ens egen skyld? Alle følelserne er i én pærevælling, og man ved ikke, hvilket ben man skal stå på. Sådan kan det føles, når man er i sorg. Men sorgens væsen kan også vise sig på flere forskellige måder. Så hvornår er der tale om sorg? I skønlitteraturen har død og sorg altid været populære temaer, især i lyrikken, men i dag har vi ligefrem betegnelsen *sorglitteratur*, og nogle mener, at vi lever i *sorgens århundrede*.

I Informations litteraturhistoriske artikelserie kommer Erik Skyum-Nielsen med nogle bud på, hvorfor der er kommet en bølge af sorglitteratur – bl.a. den voksende opmærksomhed og bekymring for det dyrebare og truede liv, og det liv vi har med hinanden. Skyum-Nielsen kommer derudover også med et bud på, hvornår sorglitteraturen opblomstrede, både i essaytitlen og i brødteksten: ”men da vi gik ud af 2017, var vort litterære landskab mærkbart forandret, især på grund af udgivelser som Naja Marie Aidts personlige nødråbskatalog *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*. Carls bog og Caroline Albertine Minors uanstrengt hudløse og dybt bevægende novellesamling *Velsignelser*” (Skyum-Nielsen, 2019e). Skyum-Nielsen nævner både Aidt og Minor som bemærkelsesværdige milepæle i den danske sorglitteratur. Derudover nævner Mikkel Krause Frantzen i ”Sorgens slotte i den danske samtidslitteratur” fra *Menneskets sorg* (2021) en del andre danske forfattere, som har skrevet om sorg, enten helt eller delvist ud fra et personligt tab. Frantzen undersøger selv *de* af Helle Helle, Naja Marie Aidts *Har døden taget noget fra dig...* (red.), Søren R. Fauths *Digt om døden. En bog om min far*, *Begravelse* af Rolf Sparre Johansson, Ursula Andkjær Olsens digtsamlinger *Det 3. årtusindes hjerte* og *Udgående fartøj* og Casper Ericss *Alt hvad du ejer*. Frantzens hensigt med kapitlet er bl.a. at danne et overblik over sorg i nutidens danske skønlitteratur, undersøge hvordan romaner, noveller og digte reflekterer, problematiserer etc. Sorgens kultur i dag, og at give et perspektiv på sorg som begreb og udvide forståelsen af sorg som fænomen i skønlitteraturen som erfaringsrum. Så hvordan er dette speciale anderledes end Frantzens undersøgelse?

Dette speciale omhandler specifikt autofiktiv sorglitteratur: *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* af Naja Marie Aidt, *Farskibet* af Glen Bech og *forsvindingsnumre* af Amalie

Langballe. Alle tre bøger er i mere eller mindre grad autofiktive, og derfor er det ud fra den autofiktive genre, at bøgerne analyseres. Værkernes genreanalyse, altså deres autofiktive placering, vil som det første blive analyseret, fordi en genreanalyse kan præsentere værkerne og deres forfattere på bedst mulig vis, og også er medvirkende til, hvordan værkerne læses. Sorgens væsen analyseres ud fra affektteorien, nærmere bestemt affektiv narratologi, med tilføjede begreber fra samtidig sorgteori. Til slut vil både det autofiktive i værkerne og deres sorgudtryk blive sammensat, for at undersøge, om værkernes genre har betydning for deres udtryk og aftryk. Frantzen tager udgangspunkt i flere værker end jeg, og bruger kun sorg som kriterie og ikke autofiktionen. Desuden er Frantzens kapitel en kortere gennemgang, og byder mere op til yderligere undersøgelse, end at den er fyldestgørende for, hvordan den danske sorglitteratur tager sig ud. Formålet med specialet er at undersøge og belyse, hvordan dansk autofiktiv sorglitteratur udtrykker sorgens væsen. Derfor lyder specialets problemformulering således:

*Hvordan formidles og udfoldes sorgens væsen i dansk autofiktiv sorglitteratur, og hvilken rolle spiller autofiktionen på sorglitteraturens udtryk og aftryk?*

## Valg af og tilgang til empiri

For at kunne besvare problemstillingen i specialet, er det relevant at præsentere sorglitteraturen, som anvendes i analysen. Denne præsentation bygger dels på sekundær viden om materialet og dels på egen opfattelse. Præsentationen tager udgangspunkt i, hvordan værkerne er sorglitteratur, og hvordan de varierer indenfor sorgen. Som nævnt er værkerne valgt ud fra, om de er autofiktion, hvilket først kan be- eller afkræftes fuldstændigt efter analysen, men pejlemærker for dette kan aflæses ud fra værkernes egen præsentation. Min brug af begrebet ”værk” i stedet for ”roman” skyldes, at alle tre bøger ikke viser klare tegn på den traditionelle romanform, hvilket der også ses store brud på i samtidslitteraturen. Både *Farskibet* og *forsvindingsnumre* betegnes som romaner på bogomslaget, mens *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (fremover blot *Har døden...*) ikke betegnes som en specifik genre, men Aids bog kategoriseres som roman i boghandlere og på deres onlinebutikker (Bog & ide). Selvom nogle definerer værkerne som romaner, vil jeg ikke drage denne konklusion, før min analyse har fundet sted, og derfor omtales materialet som værker.

*Har døden...* af Naja Marie Aidt, som handler om Aids søns, Carl, død, kan betegnes som den mest omtalte af de tre værker. På bagsiden forklares værket som en nøgtern beskrivelse af, hvordan livet er efter ens barn dør, og hvordan sorgen ændrer dette liv. Når ”sorg” direkte indgår i værkets egen bagsidetekst, kan det konkluderes, at den hører inde under sorglitteratur, som Skyum-Nielsen også kategoriserer den. Det autofiktive i værket er ret tydeligt, da værket også i sin titel nævner navnet på Aids søn: ”I marts 2015 døde Naja Marie Aids søn Carl i en ulykke, 25 år gammel” (bagside, 2017).

I Amalie Langballes *forsvindingsnumre* er sorgen også tydelig: ”en hudløs roman om en ung kvinde i sorg og om forsøget på at finde fodfæste i livet efter at have mistet nogen, man ikke kan undvære” (bagside, 2019), hvor en ung kvinde, Agnes, sørger over sin mors død. I *forsvindingsnumre* er autofiktionen ikke lige så tydelig som i de to andre værker, men Agnes’ mor dør af kræft, hvilket Langballes mor også gjorde i 2016 (Petersen, 2019c). Når sorgen både har ramt Langballe og karakteren Agnes som unge kvinder, er der grundlag for at analysere værket ud fra autofiktionen.

Det nyeste og sidste værk er *Farskibet* af Glenn Bech, som definerer sig selv som erindringsroman: ”et sorgfuldt og rasende vidnesbyrd om en familie ødelagt af giftig maskulinitet. En brutal erindringsroman om klasse, køn, vold og svigt” (bagside, 2021). Bech mistede sin far, da han var fem år, fordi faren begik selvmord, det samme gør karakteren Glenn i værket. Både

tabet af faren, samme navn mellem forfatter og fortæller og definitionen som erindringsroman gør, at værket opfylder kriterierne for at være autofiktions- og sorglitteratur.

Alle tre værker kan høre under autofiktion og sorglitteratur, men det er der også andre danske værker, der kan, som f.eks. nogle af de værker Frantzen anvender i sin undersøgelse af sorgens slotte. Jeg har imedens valgt værkerne ud fra nogle sorg- og litteraturaspekter, for at få et så alsidigt analysemateriale som muligt. Der er nogle forskellige sorgaspekter i alle tre værker – Aids handler om en mors tab af sin søn, Langballes om en datters tab af sin mor og Bechs om en søns tab af sin far. Desuden tager de tre værker udgangspunkt i forskellige aldre og relationer: voksen mor – ung datter – barn og voksen søn. Jeg kunne have valgt fem eller ti værker, hvori sorg og autofiktion er til stede, men dette kan få analysen til at virke overfladisk, og derved ikke give et konkret svar på problemstillingen. De litterære forskelle og sammenhænge er ligeledes gældende, for udvælgelsen af værkerne. Blot ved at bladere gennem værkerne kan det ses, hvordan de formmæssigt er meget forskellige, og Langballe kan siges at følge den traditionelle romangener mere end Bech og Aids. De tre værker er altså valgt ud fra deres diversitet, formmæssigt og indholdsmæssigt, men også ud fra deres ligheder – sorg og autofiktion.



## Teori

I undersøgelsen, af den valgte empiri, har jeg valgt tre teoretiske hovedpunkter. Til start er det væsentligt at redegøre for sorg generelt. I en sådan redegørelse beskrives både sorg, dets historie og udvikling, samt hvilke elementer der er i en sorgproces. Jeg trækker dog også på mere specifikke begreber indenfor sorgteorier, da sådanne begreber ligeledes kan forstås i sammenhæng med affektteorien. Udover de generelle følelser og oplevelser, der sker i en sorgproces, anvender jeg også begreber som kropshukommelse, vedvarende bånd og sporbærere, som vil blive forklaret i teori afsnittet. Netop den følelsesmæssige proces, der er i sorgen, giver anledning til at bruge affektteorien i analysen. Indledende forklares affektteoriens start og udvikling, hvori teoretikere som Brian Massumi og Sara Ahmed er fokus. I en forgrening af affektteorien er der den affektive narratologi, hvor Per Thomas Andersens bidrag og begreber synes at være de væsentligste for specialets analyse. Emotionelle rum og tid er bl.a. væsentlige for at kunne anvende sorgbegreberne på bedst mulig vis. Som beskrevet, er specialets fokus sorg i autofiktionslitteratur, og derfor benyttes den autofiktive læsning i analysen, med udgangspunkt i Søren Kjerkegaards forståelse af denne. Ligeså bruges paratekst i denne sammenhæng, hvor Gerard Génettes begreb først beskrives og videre udfoldes ved hjælp af bl.a. Kjerkegaard.

## Hvad er sorg?

I specialet har jeg valgt at anvende teorier, der anser sorgen som et eksistentielt grundvilkår i menneskets liv – hvis man kan elske, kan man sørge. I specialet undersøges ikke sorgen efter skilsmisse, fyring eller lignende livsændrende episoder, men sorgen efter et dødsfald af en nærtstående person. Netop ud fra dette grundlag tages der primært udgangspunkt i *Det sørgende dyr* (2018) af Svend Brinkmann, *Sorg* (2018) af Mai-Britt Guldin og *Menneskets sorg – et vilkår i forandring* (2021) – sidstnævnte er baseret på tværvideenskabelig forskning ved forskningscentret Sorgens kultur ved Aalborg Universitet. Når der tales om sorg, er der en forståelse omkring, hvad sorg er, da de fleste af os, før eller siden, har følt tabet af en nærtstående person, men hvad er sorg egentlig?

Både Brinkmann og Guldin definerer sorg som et eksistentielt grundfænomen og en fundamental følelse. Desuden fortæller Guldin, at ”Sorg omfatter [...] både den basale følelse af tab og hele den proces og alle de følelser, vi skal igennem, når vi mister og forsøger at forstå tabets virkelighed” (2018a, 8). Brinkmann beskriver, at sorgen er der, hvor døden og kærligheden skærer hinanden, og *Det sørgende dyr* er mennesket: ”da det lader til at være definerende for vores art, at vi kan have det dybe forhold til døden og kærligheden, der er en nødvendig

betingelse for at kunne føle genuin sorg” (2018, 14). Således udtrykker de begge, hvordan sorgen er et menneskeligt grundvilkår, som både indebærer følelser og hjemløs kærlighed. Desuden argumenterer Brinkmann for, at sorg er en fundamental følelse på linje med angst, skam og skyld. Dette gør han ud fra, at det er den menneskelige kapacitet til at føle angst, skyld og skam, som danner muligheden for at være et menneskeligt selv (ibid., 45). Der er dog en distinktion mellem de tre fundamentale følelser og sorg: ”De tre andre fundamentale følelser drejer sig om vores eksistens som moralske væsener, mens sorg på en mere direkte måde peger hen på, at vores liv leves i netværk af forpligtende, følelsesmæssige relationer til konkrete andre, hvilket vi mærker gennem sorgen, når de dør” (ibid., 72). Det er vores moral, som ligger til grund for, at vi føler angst, skyld eller skam. Dette kan f.eks. udfolde sig ved, at man føler skam og skyld, over at komme for sent på arbejde. Sorgen er derimod kædet sammen med kærligheden, til de mennesker vi omgås, og når døden rammer disse mennesker, oplever vi sorgen. Guldin beskriver også, at sorg er den basale følelse af tab og den efterfølgende proces, så hvordan kan sorg være en fundamental følelse, når den også er en proces?

Brinkmann argumenterer for, at sorgen er en del af at være menneske. I modsætning til andre arter, kan vi mennesker både føle og forstå kærlighed, samt have en forståelse for døden som uafvendelig (ibid., 73). Således mener han, at det er de fire fundamentale følelser, der gør os menneskelige: ”Fundamentale følelser [...] repræsenterer måder hvorpå mennesker manifesterer deres udviklede evner til at forstå og reflektere over eksistentielle vilkår” (ibid., 82). Sorg er, ifølge Brinkmann, hvor forståelsen og refleksionen over livet og måske meningen med livet sker. Især i sorgen er vi mennesker i direkte kontakt med vores eksistens, da mødet mellem kærligheden og døden sker her. Udover sorgen som en fundamental følelse, er den også en proces, der bevæger sig fra tabet og oftest til en erkendelse af tabet. Sorgteori- og forståelser har ligesom så meget andet ændret sig gennem tiden.

## Sorgens historie

Sociolog Michael Hviid Jacobsen (red. han omtales ”Mikkel” i artiklen) har beskrevet, at vi lever i *sorgens århundrede* (Sørensen, 2017d). Men hvordan er vi kommet ind i sorgens århundrede, og hvornår startede det teoretiske grundlag for sorg, som vi ser, er bredt udviklet i dag? Svend Brinkmann beskriver, at døden og sorgen har udviklet sig parallelt, hvilket han forklarer ved den stigende individualisering, hvor vi har bevæget os væk fra faste ritualer til individuelle valg af forløb (2018, 39). Brinkmann henviser til den såkaldte dødsforskers, Tony Walter, epokeinddeling af sorgens nyere historie: 1800-1950 (Victoriatidens æstetiske dyrkelse

af sorgen), 1950-1980 (Modernistisk fokus på ”sorgarbejdet” – stadier og faser) og 1980-nu (individualisering og subjektivisering af sorgen – alle sørger forskelligt) (ibid., 39 jf. Walter, 1999, 207). Denne epokeinddeling er et godt og overskueligt udgangspunkt, for at forstå, hvordan sorgen har udviklet sig. Det skal dog uddybes, hvordan sorgen og sorgteorier har udviklet sig.

Ester Holte Kofod beskriver, at sorgen primært var genstand for kunst, poesi og religion i den æstetiske dyrkelse (indtil det 20. århundrede) (2021b, 23). I den æstetiske dyrkelse af sorgen, kan det udledes, at sorgen var abstrakt, og derfor blev forsøgt forklaret ved kunst, religion og poesi. Omkring 1917 udsprang der nye psykologiske teorier om sorg, hvilket skabte en ændring i sorgforståelsen. Det er de færreste, der ikke har hørt navnet Sigmund Freud, og selvom hans teorier ikke direkte anvendes i dag, men anvendes i en form for videreudviklede teorier, så kan han siges at have sat sorg på dagsordenen (2018a, 42). Freud udviklede en sorgteori i en tid, som var præget af 1. Verdenskrigs død og ødelæggelse. Især med begrebet *sorgarbejde* gav Freud en måde, hvorpå man kunne forstå sorgen som en proces, og tabet af en nærtstående medfører en ”smertefuld, emotionel løsrivelsesproces” (2021b, 25). Det er i dette sorgarbejde, at den sørgende skal igennem Freuds fire faser: chok, reaktion, bearbejdning og nyorientering. Freuds forståelse for sorgarbejdet var forankret i holdningen om, at den sørgende skal komme videre og over tabet. Freuds teori er blevet stærkt kritiseret for at være for skematisk (2018a, 43). Selvom Freuds holdning til sorgarbejde og de fire faser ikke længere ses som retvisende for sorgteorier, så viste den forståelse, hvordan sorgen blev påvirket af den menneskelige individualisering, hvor idealer som autonomi og frihed medvirkede til at sorgforståelsen blev en individuel løsrivelsesproces (2021b, 27).

Modsat denne løsrivelsesproces, som i mange år prægede sorgforskningen, står teorien om *vedvarende bånd*, som har påvirket sorgforskningen siden 1990’erne. Teorien udsprang primært fra antologien *Continuing bonds: New understandings of grief* (1996) af Dennis Klass m.fl., hvori det nye perspektiv var, at død ikke afslutter et forhold, men et liv (2021b, 30 jf. Klass et. al. 1996). Teorien proklamerer ikke, at løsrivelsestenen er dårlig, og at vedvarende bånd er godt, men blot at der altid vil eksistere et bånd mellem afdøde og levende på både godt og ondt. Dog var de vedvarende bånd heller ikke uberørte før 1990’erne, men teorier om disse blev ikke udviklet grundet modernitetens idealer for autonomi og frihed. De sociokulturelle forhold i slut 1980’erne og i 1990’erne var præget af postmodernismens strømninger i Vesten, og menings- og erfaringsudveksling blev mere udbredt, bl.a. i form af internettets start og udbredelse (2021b, 31). Teorien om vedvarende bånd er ét af de sorgteoretiske udtryk, som udspringer fra et opgør med sorgteoriernes ensidige fokus på sorg som individuel

løsrivelsesproces. Dette opgør kan kaldes for ”sorgens vending”. I denne sorgens vending blev fokus rettet mod, hvordan de sociokulturelle og historiske omstændigheder og individets historie og relation til afdøde påvirker tabserfaringerne/sorgprocessen (ibid., 36).

Sorgforskningen fra Freud til i dag, forklarer Kofod således:

Hvor de freudiansk informerede sorgteorier udlagde tabet som objekttab, der gennem løsrivelse kunne erstattes af nye relationer, er tendensen i vores tid, at menings- og identitetstab tænkes at kunne erstattes med ny mening og ny identitet. Hvor man i de traditionelle sorgteorier var tilbøjelig til at sygeliggøre manglende løsrivelse fra det tabte objekt, ser vi i nyere sorgforskning den samme sygeliggørelse af manglende meningskabelse. (2021b, 37)

Her beskrives det altså, hvorledes vi er gået fra en løsrivelsesteori, hvor den afdøde kunne erstattes af andre og nye relationer. Hvis løsrivelsen ikke fandt sted, kunne der ske en sygeliggørelse af den sørgende. I vores samtid ses der dog et fokus på, hvordan den sørgende oplever menings- og identitetstab, hvorefter personen kan skabe en ny mening og en ny identitet, og derved bliver man et forandret eller nyt menneske i sin sorgproces. Hvis den sørgende ikke finder en ny mening, kan dette skabe en sygeliggørelse af personen og sorgen. Men hvor kan en sygeliggørelse ses i samtidens sorgforskninger- og forståelser?

### Sorg som diagnose

Den nyere sorgforskning sker især i og omkring WHO's indførelse af svær sorg som diagnose. I WHO's ellefte udgave af deres internationale sygdomsklassifikation (ICD-11) ses den såkaldte *prolonged grief disorder* (fremover skrives dette *vedvarende sorgforstyrrelse*) (WHO, u.å.). WHO's specifikation af diagnosen uddyber bl.a., at den sker efter et dødsfald af en partner, forælder, barn eller anden nærtstående relation. Derudover indeholder vedvarende sorgforstyrrelse intens følelsesmæssig smerte i minimum 6 måneder, og f.eks. følelser som tristhed, vrede, skyld, fornægtelse og følelsesmæssig følelsesløshed kan være til stede. Endvidere kan personer med vedvarende sorgforstyrrelse have svært ved at acceptere dødsfaldet, eller føle at vedkommende har mistet en del af sig selv. Imidlertid fastslår Brinkmann, at følelsen af at have mistet en del af sig selv, fortrængning og passivitet er en del af sorgen (2018, 89). Distinktionen mellem ”almindelig sorg” og vedvarende sorgforstyrrelse er, hvor længe der sørges. Dette kan bl.a. også beskrives ved, at sorg ikke er en passiv reaktion, men en responsiv forståelse af det forhold, der er forandret eller slut: ”[Så] viser sorg hen til den kærlighed, man har til en person,

der er gået bort, og dermed repræsenterer følelsen en (an-)erkendelse af tabet” (ibid., 133). Sorgen bevæger sig altså mod en erkendelse af dødsfaldet, medmindre der er tale om vedvarende sorgforstyrrelse, ifølge WHO. Der uddybes desuden i ICD-11, at den komplicerede sorgs varighed (minimum 6 måneder) er bestemt således: ”The grief response has persisted for an atypically long period of time following the loss [...] and clearly exceeds expected social, cultural or religious norms for the individual’s culture and context” (WHO, u.å.). Den vedvarende sorgforstyrrelse skal overgå de sociale og kulturelle normer, som der er for sørgetid i individets kultur og kontekst. Uanset normerne for sorg i det danske samfund, ses der forskellige holdninger til diagnosticeringen af en ”unormal” sorgproces. Mai-Britt Guldin er ikke direkte fortalere for WHO’s nye sorgdiagnose, men ser den som en mulighed for mere hjælp til de individer, der lider af vedvarende sorgforstyrrelse (Niedziella, 2018c). Brinkmann er derimod af en anden opfattelse: at sorgen er et grundvilkår og ikke en sygdom. Han mener, at den oplagte mulighed er, at sorg kan føre til depression, som bør diagnosticeres og behandles. Altså mener han, at individer med langvarig og intens sorg skal hjælpes og behandles – uden at sygeliggøre selve sorgen (2018, 209).

## Sorgproces

I dette afsnit opstilles og gennemgås de mest anerkendte følelser, oplevelser og tanker i en ”almindelig” sorgproces. Dette i et forsøg på at forstå sorgen fra et videnskabeligt perspektiv. I en sorgproces kan mange følelser, tanker og oplevelser finde sted, og disse tilstande vil blive undersøgt ved hjælp af affektteori. Det skal først klarlægges, hvad der kan ske i en sorgproces. De følelser og tanker, der kan finde sted i den sørgende, præsenteres her med udgangspunkt i den tidligere anvendte psykologiske litteratur. Nogle følelser og tanker forklares ved hjælp af førnævnte kilder eller onlineordbøger, mens andre følelser og tanker forventes at være forståelige blot ud fra nævnelse.

Chok er, som nævnt, én af de fire faser i Sigmund Freuds sorgteori, og ifølge Den Danske Ordbog er chok en ”psykisk krisetilstand i form af fx sløvhed, forvirring eller handlingslamelse, fremkaldt af en rystende begivenhed” (u.å., chok). Således er chok en blanding af psykiske og somatiske symptomer. Følelser som tristhed, fortvivlelse og afmagt kan også ske i en sorgproces. I øvrigt kan individet fortrænge dødsfaldet, hvilket Den Danske Ordbog beskriver som: ”det (ubevist) at undertrykke eller afvise ubehagelige tanker eller forestillinger så de kun optræder i underbevidstheden også om de pågældende tanker og forestillinger” (u.å., fortrængning). Den sørgendes underbevidsthed kan således fortrænge dødsfaldet, som en form for

overlevelseshemekanisme. Fortrængningen kan ligeledes ske i forbindelse med, at den sørgende er overaktiv, altså at den sørgende beskæftiger sig selv i en overdreven grad, for ikke at skulle tænke på dødsfaldet. Tilmed kan følelser som vrede, skyld, skam og angst også være en del af sorgprocessen, og i modsætning til dem kan følelsen af følelsesløshed også ske. Følelsen af følelsesløshed lyder paradoksalt, ligesom der kan opstå en følelse af lettelse i forbindelse med et dødsfald. En sådan følelse ses oftest ved pårørende til langtidssyge. Til slut er der den såkaldte magiske tænkning, som Guldin beskriver kan ske når ”vi i stressede situationer kan have svært ved at skelne mellem vores ønsketænkning og virkeligheden. Vi kan komme til at tro, at vi ved hjælp af bestemte tanker, følelser eller små ritualer kan påvirke omgivelserne i unaturlig grad eller endda ændre fortiden” (2018a, 17-18). Den magiske tænkning er altså en uvirkelighedsfølelse eller ønsketænkning, hvor den sørgende f.eks. kan opleve at leve i fortiden eller en anden virkelighed, som den sørgende selv finder på eller ønsker sig, f.eks. en virkelighed, hvor afdøde slet ikke er død. Denne korte gennemgang af en sorgproces er dog ikke fyldestgørende for at repræsentere alle sorgprocesser, men blot en gennemgang for at kunne forstå og definere de mest gængse oplevelser i en sorgproces.

### Sorgen i kroppen

Kroppen har også en rolle i en sorgproces, og især kropshukommelsen er en del af relationen til den afdøde. Som nævnt, er der kommet et større fokus på det naturlige og sunde i, at man plejer sin relation til den afdøde, som også kaldes *continuing bonds* eller vedvarende bånd (Køster, 2021c, 237). Kropshukommelse er ikke en hukommelse om kroppen, men det er kroppens egen hukommelse, f.eks. når kroppen husker, hvordan man cykler eller spiller klaver. Denne kropshukommelse finder kun sted, når man henholdsvis er på en cykel eller ved et klaver (ibid., 242). Derudover beskriver Allan Køster, at kropshukommelsen er den mest fundamentale type af hukommelse, og udgør grundlaget for, at man føler sig hjemme, tryk og familiær (ibid.). Specifikke individer efterlader også et aftryk i kropshukommelsen, så vi husker det andet individ kropsligt. Disse individer kan vække en særlig følelse, i form af deres kropslige tilstedeværelse, f.eks. er en persons duft eller mimik helt specifik, og ligger gemt i kropshukommelsen (ibid., 243). Kropshukommelsen kan også ”glemme”, så den sørgende gradvist kan miste den følte fornemmelse af den afdøde, og dette bliver for den sørgende en oplevelse af den afdødes *anden død* (ibid., 248-249). Der er måder, hvorpå den sørgende kan hjælpe kropshukommelsen til ikke at ”glemme” den afdøde. Dette kan gøres ved hjælp af surrogater i kropshukommelsens tjeneste.

Køster kategoriserer surrogaterne, eller stedfortræderne, som *sporbærere*. Disse kan være ting, ritualer/praksisser og lokaliteter mv., som kan skabe en sanselig fornemmelse af den afdøde. Der er f.eks. en udbredt praksis blandt børn og unge, der gemmer deres afdødes forælders tøj og smykker for f.eks. at sanse den afdødes duft. Derudover kan de sørgende bære afdødes smykker eller tøj for at huske en bestemt sansning om den afdøde (ibid., 251). I øvrigt kan praksisser eller ritualer fremkalde kropshukommelsen, og derved fungere som sporbærere. Dette kunne f.eks. være en bestemt gåtur, gravsted eller at tænde et lys (ibid.). Der er forskel på voksne og børns sporbærere: ”Medens voksne [...] selv kan regulere og styre, hvordan de omgiver sig med sporbærere, så er børn og unge ofte helt underlagt, at deres omsorgsgivere stilladserer rammerne, for at den følte fornemmelse vedligeholdes” (ibid., 252). Barnet omsorgsgiver er altså ansvarlig for barnets sorgproces, f.eks. ved at vedligeholde eller fjerne sporbærere. Hvis vi tager udgangspunkt i en familie bestående af mor, far og ét barn (mellem 4-12 år), hvor moren afgår ved døden, og faren mindes i ”overdreven” grad og i mange år, uden at bevæge sig gennem sorgen, kan dette måske påvirke barnet til en kompliceret sorgproces, eller en følelse af at skulle være omsorgsgiver for faren. Modsat, hvis faren hurtigt finder en kæreste og fjerner alle ting, som repræsenterer eller vidner om morens eksistens og død, kan dette også skabe en kompliceret sorgproces for barnet og/eller gøre, at barnet har svært ved at fremkalde en følt fornemmelse af moren. Derved kan sporbærere både være negative og positive for sorgprocessen: ”For det første, at den følte fornemmelse [...] ikke udelukkende er et positivt fænomen, men en eksistentiel valens, som skal afbalanceres. For det andet [...] hvor stærk en evokerende kraft, der ligger i omgivelser som ting, steder og praksisser” (ibid., 250), men det er nemmere for voksne at regulere de positive og negative virkninger af sporbærerne.

Børn og unges tab af en forælder er netop problematikken, som Ditte Winther-Lindqvist skriver om. Et tidligt tab af en omsorgsgiver forøger bl.a. risikoen for at udvikle depression, angst og PTSD samt en øget risikoadfærd i forhold til stoffer/alkohol/rygning (Winther-Lindqvist, 2021d, 117). Winther-Lindqvist påpeger også, at de såkaldte sorgerfarne børn og unge generelt oplever flere somatiske og kropslige problemer, dårligere skolepræstationer, ensomhed og venskabsbrud, samt større risiko for at begå kriminalitet (ibid., 118). Dog er der nogle omstændigheder, som kan hjælpe de sorgerfarne børn og unge, dette er bl.a. kontinuitet, omsorg, åbenhed og støtte i de tætteste relationer, men også kontinuitet i institutionsforhold og fritidsaktiviteter (ibid., 119). Ligesom den tilbageværende omsorgsgivers brug af sporbærere kan påvirke barnet negativt og positivt, kan omsorgsgiverens sorgproces og psykiske tilstand efter tabet også påvirke barnet: ”F.eks. er depression hos den tilbageværende forælder identificeret som en udbredt risikofaktor for barnets muligheder for at tilpasse sig tabet på en hensigtsmæssig

måde” (ibid., 122). Kropshukommelsen, sporbærere og Winther-Lindqvists beskrivelser undersøges i sorganalysen af værkerne.



## Affekt

Ud fra ovenstående gennemgang af sorg, kan det fastslås, at sorg er en stor og følelsesmæssig omvæltning i individets liv, som viser sig gennem affekt og emotioner, hvilket affektteorien arbejder med. Det skal først pointeres, at der er mange forskellige synspunkter indenfor affektteorien, og desuden forskellige definitioner for *følelser* og *emotioner*, som er meget anvendte begreber i affektteorien. Jeg vil ikke gå ind i de forskellige definitioner for begreberne, da det ikke er relevant for specialets analyse. De forskellige synspunkter indenfor affektteorien er dog relevante for forståelsen af den samtidige affektteori.

I affektteorien diskuteres det især, hvornår man kan tale om affekt, samt hvordan begrebet skal defineres. Baruch de Spinoza, William James, Alfred North Whitehead m.fl. har haft stor betydning for affektteorien, og især Spinozas formulering fra 1677 om, at affekt er kroppens evne til at påvirke, og lade sig påvirke. I Spinozas definition ses fokuset på kroppens evner til at skabe forandringer, men først i midten af 1990'erne fik affektteorien en genoplivelse i form af "den affektive vending". Den poststrukturalistiske tradition havde sproget i fokus, og i et opgør med denne forståelse skete den affektive vending, hvori kroppens kommunikation og den menneskelige erfaring blev omdrejningspunkt. Årsagen til dette opgør var især den teknologiske udvikling og internettet, hvor der skabes nye digitale miljøer, som former den hverdagslige sociale omgang, og kollektive processer virker affektivt (Reestorff, 2016b).

Opgøret med den poststrukturalistiske tradition forårsagede to nye traditioner indenfor affektteori, den prækognitive og den performative – uenigheden er, hvorledes affekt fungerer (Reestorff, 2016b). En central teoretiker inden for den prækognitive tradition er Brian Massumi, som især skelner mellem emotion og affekt: "Intensity is [...] a nonconscious, never-to-be-conscious autonomic remainder" (Massumi, 2002, 25). Således definerer Massumi affekt som en form for autonom intensitet ved ikke-bevidste oplevelser. Han mener, at forskellen mellem emotion og affekt er, at affekt er den kropslige forandring, og emotion er den sproglige italesættelse af affekten. Derudover beskriver han, at emotionen er en form for resonans eller damp efter affekten (ibid., 25-26). Massumi skelner mellem emotioner og affekt, fordi han er interesseret i affekt, og ikke i emotioner som f.eks. glæde og sorg. Han er interesseret i den overgang, hvor man bevæger fra glæde til sorg eller omvendt – hvilket han kalder for "the in-betweenness". Overgangen sker, når kroppen passerer fra ét stadie af kapacitet til et formindsket eller udvidet stadie af kapacitet (Massumi, 2008, 1-2). En sådan overgang består, ifølge Massumi, af mikrochok, som er en del af hvert øjeblik i vores liv. Han eksemplificerer mikrochok med et skifte i fokus eller en lille ændring i periferien af vores syn, hvor blikket retter sig mod

ændringen – altså er mikrochok små ubevidste kropslige reaktioner (ibid., 4). I sammenhæng med ovenstående beskriver Massumi, at kroppe er *attuned* (tilpasset) på forskellige måder, også selvom disse kroppe er ved den samme *cue* (situation) som f.eks. en begravelse eller koncert: ”Since each body will carry a different set of tendencies and capacities, there is no guarantee that they will act in unison [...] They will have been attuned – differentially – to the same interruptive commotion” (ibid., 6). Således mener han, at kroppe kan reagere vidt forskelligt, selvom de alle er til det samme event eller begivenhed, fordi kroppene ikke har de samme tendenser og kapaciteter.

I den performative tradition skelnes der ikke på samme vis mellem affekt og emotion, som Massumi gør. Sara Ahmed beskriver derimod, at en skelnen mellem emotion og affekt kun kan være analytisk, fordi: ”whether something is beneficial or harmful involves thought and evaluation, at the same time that it is ‘felt’ by the body” (Ahmed, 2014, 6). Hun mener, at affekt og emotion rammer krop og tanke på samme tid, og derfor kan de to ikke adskilles fra hinanden. Ahmed undersøger bl.a. emotionaliteten af tekster, som hun forklarer således: ”one way of describing how texts are ‘moving’, or how they generate effects” (ibid., 13). Hun undersøger altså, hvordan tekster bevæger sig, og genererer affekter. Med emotionaliteten i tekster undersøger der, hvorledes samfundet og kroppen påvirker affekterne, som opstår – her kan forskellige affekter tilhøre bestemte objekter, hvis de tit ses i sammenhæng med hinanden (ibid., 14). Affekterne kan klæbe sig til nogle objekter, men også glide henover andre, således forholdet mellem affekt og objekt ændrer sig: ”Feelings may stick to some objects, and slide over others” (ibid., 8). F.eks. kan lykke klæbe sig til objekter som familie eller karriere, mens frygt kan klæbe sig til farlige dyr. Både lykke og frygt kan også glide over andre objekter, ud fra hvilken personlig forståelse individet har, og denne forståelse kan ændre eller udvide sig. I ovenstående kan vi se, at den prækognitive retning, med Massumi i front, fokuserer på distinktionen mellem affekt og emotion, og hvorledes affekt er i kroppen. I spidsen for den performative retning ser vi Ahmed, som nærmere søger affektens funktioner i samfundet, og ikke skelner – lige så skarpt – mellem affekt og emotion<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Jeg har tidligere beskæftiget mig med affektteori i besvarelse af eksamensopgaven i Emnekursus i aktuel dansk og nordisk forskning (8. semester), hvori Massumi og Ahmed også anvendes.

## Affektiv narratologi

Indenfor affektteorien er der kommet en forgrening, som kaldes affektiv narratologi, der er en måde, hvorpå affekt og narratologi sammenknyttes. Den affektive narratologi kom i forlængelse af den postklassiske narratologi, som er en udvikling af den klassiske narratologi, som bl.a. er blevet kritiseret for at anse forfatterens og læserens viden som irrelevante for tolkning af teksten (Iversen & Nielsen, 2019a, 220). Her fremhæves især Per Thomas Andersens bidrag, *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi* (2016), som bl.a. er inspireret af Patrick Colm Hogan (2016, 48), hvor den affektive vending udvides med den affektive narratologi. Andersen undersøger, hvordan affekter og emotioner kan influere plot og karakterer i litteraturen. Han præsenterer nogle overordnede undersøgelsesområder for den affektive narratologi: det emotionelle rum, emotionelle triggerfigurer, ”low-road”-reaktioner og causal attribution (emotionel tid). Det emotionelle rum finder Andersen vigtig fordi:

For det første synes *lokaliteten* å spille en signifikant rolle i en affektiv narratologi. [...] I en affektiv narratologi spiller det romlige aspektet en særlig rolle. Forfatteren skaber ved narrative virkemidler specifikke affektive eller emosjonelle rum, og lar personenes affekter utspille seg i disse for å oppnå bestemte effekter. (2016, 52)

Således forklarer Andersen, hvordan lokaliteten indtager en signifikant rolle i den affektive narratologi, hvori forfatteren skaber nogle rum, som er affektive og emotionelle, og lader karakteren i fortællingen udspille affekter, netop i disse rum, for at opnå nogle bestemte effekter. Ifølge Andersen er stedet, hvor affekter udspilles vigtige, da stederne ikke længere kan betragtes som følelsesmæssigt neutrale omgivelser (ibid.). Desuden er der både emotionelle makro- og mikrogeografier, som kan ”kode” alt mellem specifikke værelser, som karakterer befinder sig i, og nationer, hvor konkrete værdier og træk lokaliseres (ibid., 88). Andersen beskriver, at rum er emotionelt kodet, og henviser til Hogans begreb *normalcy* (ibid., 53). Normalcy (normalitet) er den forventede adfærd, der er i et bestemt emotionelt rum: ”This is normalcy. More often than not, emotions are a response to changes in what is routine, habitual, expected. We anticipate normalcy unreflectively” (2011, 30). Normalitet er altså den forventning, man har til et rum og dets normale adfærd, ud fra tidligere erfaringer fra netop det emotionelle rum. Der kan ske brud på normalitet, hvis det emotionelle rums normalitet brydes, som så fremkalder givne følelser.

Ifølge Andersen kan de emotionelle triggerfigurer eller karakterer udspille sig således: ”Han kommer sjelden med innspill som endrer tekstens retning eller gir ny informasjon. Han

fungerer rett og slett som en emosjonell målepinne” (2016, 56). Derfor skal disse karakterer ses som termometre for tekstens emotionalitet. Tekstens emotionelle stemning påvirkes af den emotionelle temperatur, og giver en kontekstuel respons, og bliver således en markør for den emotionelle spænding. Derudover giver triggerfigurerne eksplicit besked om den emotionelle temperatur, hvilket bidrager til at øge den emotionelle spænding i teksten (ibid., 55-56). Andersen mener, at triggerfigurerne er en bevidst teknik for at skabe emotionel spænding, og derved informere læseren om den stigende spænding. Han beskriver også, at det i nogle tilfælde kan være fortælleren selv, der fungerer som en emotionel triggerfigur (ibid., 56).

I et forsøg på at sammenkoble to af Andersens begreber, definerer og forstår jeg ”low-road”-reaktioner, scripts og causal attribution som under den emotionelle tid, da alle tre begreber omhandler emotionel tid og varighed. ”low-road”-reaktioner er kropslige reaktioner, som udløses spontant, og ”high-road”-reaktioner er kognitivt bearbejdede reaktioner (Ibid., 57+59, jf. Joseph LeDoux), og derved begreber som kan udtrykke, hvilke reaktioner karakteren udviser i teksten. Men for yderligere at beskrive reaktioner, anvender Andersen kognitionspsykologen Keith Oatleys begreber om reaktioner: *reactive emotion*, *mood*, *sentiment* og *preference*<sup>2</sup> (ibid., 58). Reactive emotion (responsiv emotion) kan sammenlignes med Massumis affekttilgang, da responsive emotioner er de rent fysiske og kropslige reaktioner, hvor kroppen overføres fra én tilstand til en anden (Oatley, 2004, 4). Mood (stemning) betyder sindstilstand, og er derfor en bestemt stemning, som kan påvirke individet i timer eller dage. Dette kunne f.eks. være irritabilitet eller tristhed (ibid.). Sentiment (indstilling) er en anskuelse, som individet kan have i årevis, og kan således påvirke relationer. Dette kunne f.eks. være kærlighed (ibid., 5). Til slut er preference (præference) “a silent emotion waiting for an opportunity to express itself in a choice we make” (ibid., 4). Derfor kan præference påvirke individets fremtidige beslutninger, hvilket minder om Massumis begreb om, at vores kroppe er tilpassede (jf. se ”Affekt”). Præference er en ”stille følelse”, mens den affektive tilpassethed beskriver, hvordan vi mennesker reagerer forskelligt i samme situationer, da vores kroppe er tilpasset forskelligt. Litterært fremstilles responsive emotioner oftest scenisk (*showing*), og stemning, indstilling og præference fremstilles oftest af fortælleren i præsentation af personkarakteristikker (*telling*) (2016, 58).

Scripts er, når emotioner og reaktioner sammenknyttes, og derved danner narrative sekvenser. Scripts kan både være skabt ud fra instinkter, kulturelle normer eller individets erfaringer (2016, 60). Hvis scripts bryder normerne for f.eks. instinkterne, så er det interessant at undersøge, hvilke individuelle erfaringer, der ligger bag den pågældende script. Dette

---

<sup>2</sup> Andersen oversætter ikke disse begreber, derfor anvendes generelle danske oversættelser af begreberne

undersøger Andersen ud fra causal attribution (jf. Hogan). Vi kender ikke årsagerne til de normbrydende scripts, eller de scripts der undrer, men vi skaber hypoteser (causal attribution) om, hvad årsagen til andres følelser er, for at kunne forstå individets reaktion. Andersen mener, at scripts (især brud på scripts) og causal attribution skaber tekstens ubestemthed, som altså er læserens udfordring, og man kan finde brud på scripts og causal attribution med en affektiv narratologisk analyse (2016, 61).

## Forfatteren i fiktionen

Blandingen af sorg og autofiktion er ét af fokuspunkterne i specialet, og derfor skal de tre værker ligeledes analyseres ud fra deres autofiktive karakter. I ovenstående afsnit om affektteori forsøgte jeg at finde et udgangspunkt i en mangeartet tradition, og det samme gøres i følgende afsnit om de såkaldte biografiske læsninger. Da både affektteorien og biografiske læsninger er præget af mange forskellige traditioner, begreber og definitioner, er det vigtigt at kunne udvælge bestemte teorier, for at få et konkret og brugbart teorimateriale. Der er mange litteraturteorier om forfatterens rolle i litteraturen, bl.a. hvad netop denne tendens skal kaldes. Det kan indledningsvist fastlægges, at den nykritiske tradition anser værker for autonome, mens den biografiske tradition fokuserer på, at forfatteren er en del af værket. Der er ingen anledning til at foretage nykritiske læsninger af de tre værker, da alle tre værker, i mere eller mindre grad, er biografiske. For at kunne forstå de biografiske tendenser i skønlitteraturen, skal det fastlægges, hvad autofiktion er, hvis det da hedder autofiktion. Dernæst gennemgås de omkringliggende elementer af den biografiske tendens, heriblandt paratekst.

## Autofiktion

Karl Ove Knausgårds føljetonroman *Min Kamp* ses for mange som en nyskabelse indenfor den skandinaviske skønlitteratur, og ifølge Behrendt og Bunch underminerede Knausgård modernismens litteraturgrundlag, som opfattede værker som autonome (2016a, 11). Efter *Min Kamp* var der mangel på et begreb for litteratur, hvori forfatteren er en tydelig del af værket, og mange har forsøgt sig med at begrebsliggøre dette. Blandt disse står tre begreber som de mest anvendte: autofiktion, performativ biografisme og dobbeltkontrakten. De tre bruges ofte til at beskrive det samme, men ifølge Stefan Kjerkegaard er der tale om forskellige ting, som kan sammenlignes i et overordnet perspektiv: ”Performativ biografisme er en isme, autofiktionen er en genrebetegnelse og dobbeltkontrakten er en læsemåde” (2017a, 84). Så kort kan det siges, hvad de tre begreber indebærer, og det er også ud fra denne betegnelse, at jeg anvender ”autofiktion” som begreb, da det er en genrebetegnelse, der er dækkende for de værker, der analyseres i specialet.

Autofiktionen er altså en genre, men Poul Behrendt og Mads Bunch definerer i *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater og film* (2016) ydermere autofiktionen som en genrehybrid, altså en krydsning mellem normalt modstridende genrer. Denne krydsning er ”en krydsning mellem domæner, virkelighedens og fiktionens, der herved bringes i et nyt og uafbrudt vekslende spændingsforhold til hinanden” (2016a, 13). Således definerer de autofiktionen, som dér hvor virkelighed og fiktion mødes i et gensidigt og uløseligt forhold. Behrendts

og Bunchs introduktion til autofiktionen giver et overskueligt billede på denne genrehybrid. De fastsætter tre kriterier, for at kunne betegne noget som autofiktion: navneidentitet mellem forfatter, fortæller og hovedperson, genrebetegnelsen ”roman” og at der indgår rent fiktive elementer (2016a, 15). Kjerkegaard mener, at der er navneidentitet i autofiktioner, men at der ikke nødvendigvis er *empirisk identitet* mellem forfatter, fortæller og hovedperson, hvilket stemmer overens med Behrendts og Bunchs kriterie om, at der indgår fiktive elementer i autofiktionen. Derudover lægger Kjerkegaard også vægt på, at ”der er tale om glidende overgange, ligesom det er tydeligt for enhver, at autofiktioner kan være mere eller mindre selvbiografiske” (2017a, 87). Således kan autofiktion dække over meget litteratur, og derfor kan det også diskuteres, i hvor høj grad et værk er autofiktivt.

Autofiktionen har altså klare elementer af forfatteren og forfatterens liv, men hvordan er det private blevet så synlig en del af skønlitteraturen? De fleste forfattere kan ikke undgå at tage udgangspunkt i deres liv på den ene eller anden måde, men at skrive om sit liv, eller bruge sit eget navn i en roman, overskrider vel den fiktive forventning, som modtager har til romaner. Læserne accepterer dog denne adgang til forfatterens private sfære, ifølge Kjerkegaard sker dette muligvis pga. medialiseringen (ibid., 65). Medialiseringen inddeler Kjerkegaard i to dele – der er dels tale om en ”gennemgribende samfundsmæssig forandring af vores virkelighed” (ibid., 66) grundet medierne, og dels at denne forandring betoner kunstarnernes afhængighed af specifikke medier. Disse omstændigheder gør det, ifølge Kjerkegaard, vanskeligt at vedholde de autonome betragtningsmåder af litteraturen (ibid.). F.eks. kan en forfatters SoMe-profiler kommunikere til læseren før og efter værkets udgivelse, hvilket ændrer det traditionelle forfatter-læser-forhold.

Behrendts og Bunchs tre kriterier vil blive anvendt i analysen af de tre værkers autofiktion, ligesom kriteriernes værdi vil blive overvejet. Hvis autofiktioner kan være mere eller mindre selvbiografiske, kan de tre kriterier også være til stede i mere eller mindre grad. Desuden skal de omkringliggende omstændigheder tages i betragtning, da det netop er i en sådan type tekster, at værkers kontekst læses.

## Tærskler

Gérard Genettes bog *Seuils* (dansk: tærskler) (1987) introducerede en betegnelse for alt det omkring bogen/værket, og kaldte dette for paratekst: ”Thus the paratext is for us the means by which a text makes a book of itself and proposes itself as such to its readers, and more generally to the public” (Genette, 1991, 261). Parateksten er en teksts måde at være en bog, og hvordan

denne tekst fremstår overfor sine læsere og offentligheden. Det er i parateksten, at læseren får forventninger til værket. F.eks. indikerer ”Roman” på forsiden, at bogen er en fiktiv prosatekst, mens ”Digte” på forsiden indikerer tekst på vers eller et bestemt kunstnerisk udtryk. Parateksten er altså en samlebetegnelse for alt omkring værket, men mere specifikt definerede Genette tre underkategorier for parateksten: periteksten, epiteksten og avantteksten.

Periteksten består af bogens indpakning, forsideillustrationer, layout, omslag og titelblad. Under titelbladet er der genrebetegnelsen, motto/tilegnelser/dedikationer, forord/efterord (2016a, 27). Det er i periteksten, der opstår den første interaktion mellem afsender og modtager, om hvilken bog de skal læse. Epiteksten er alt det, der sker efter bogens udgivelse såsom forfatterinterviews, anmeldelser, forfatterportrætter osv. Derudover kan epiteksten blive en del af periteksten ved f.eks. nye udgaver og oplag, hvor anmeldelser kan stå på bogens for- og bagside eller flapper (ibid., 28). Avantteksten består af det før bogens udgivelse, altså bogens tilblivelse, hvilket kan indebære manuskript, forfatternoter, dagbøger og/eller breve (ibid., 28). Dog er avantteksten ikke nødvendigvis tilgængelig for læseren, medmindre den er en del af selve bogen eller udgivet til offentligheden.

Kjerkegaard argumenterer for, at værker i dag ikke kun kan læses autonomt, men også som en del af en *iværksættelse*, som bl.a. inddrager diskurs, genre og paratekst i læsningen (2017a, 51). En sådan læsning er nødvendig, ifølge Kjerkegaard, da der ikke absolut er en forbindelse mellem fysiske bøger og litteratur. I dag ses der i lige så høj grad lyd- og e-bøger, hvorfor vores læsninger er under udvikling, hvilket fører til at vores tilgang til litteraturen må justeres. Kjerkegaard konkluderer bl.a., at ”Vi må tage hensyn til en bredere tekstforståelse, hvor teksten flyder ud omkring og bagom værket” (ibid., 56), derfor tages der også udgangspunkt i bøgernes paratekst i analysen. Herudover anvender Kjerkegaard begrebet *intervention*, som er et begreb for den måde, som samtidslitteraturen former sig på, og en betegnelse for den intentionelle handling forfatteren har med værket (ibid., 9). Begreberne anvender Kjerkegaard for at skabe andre elementer til tekstlæsning. Dette fordi, der er mange selv fremstillingsmuligheder for forfatteren, og når forfatteren har mange muligheder for intervention, kan der opstå forskellige forfatterroller. Kjerkegaards forståelse af *iværksættelse* ligger til grund for speciallets genreanalyse, og begrebet *intervention* vil blive anvendt, for at undersøge forfatternes hensigt med udgivelserne.



## Analyse

Inden analysen af *Har døden...*, *forsvindingsnumre* og *Farskibet* vil jeg præsentere mine refleksioner over strukturen på specialets analyse. Det skal først slås fast, at analysen ikke vil være en værkanalyse af de tre værker, men en tematisk analyse. Valget af en tematisk analyse, frem for en værkanalyse af blot ét af værkerne, er taget ud fra målet om at beskrive sorglitteraturens generelle sorgudtryk, og ikke blot ét enkelt værks sorgudtryk.

Jeg vil indlede med en paratekstanalyse af de tre værker samt forfatterens intervention, som defineret af Kjerkegaard. Derefter vil værkernes genre blive undersøgt, med særligt henblik på spørgsmålet om autofiktion. Efter genreanalysen bliver værkernes sorg analyseret affektivt. Den såkaldte sorganalyse tager udgangspunkt i nedslag i en sorgproces. Derfor starter sorganalysen med sorgens begyndelse, altså hvorledes dødsfaldet udtrykkes, og påvirker teksten. Herefter udpeges og analyseres den nye virkelighed efter dødsfaldet, og hvordan den kommer til udtryk i teksten. Ifølge nyere sorgteorier er målet at have vedvarende bånd til afdøde, altså leve livet sammen med de døde. Kropshukommelsen kan svigte de sørgende, og gøre mindet af den afdøde svagere – ved hjælp af sporbærere kan mindet styrkes igen. Disse sporbærere og deres formål undersøges i afsnittet ”Livet med de døde”. Med en nærtstående død kan andre elementer også dø hen og her især sproget for, hvordan man kan udtrykke sorgen – denne analysedel kaldes derfor ”Sorgens sprog”, hvori værkernes æstetiske udtryk også undersøges. Efterfølgende vil der være en opsamling på sorganalysen. Specialets sidste del kobler genreanalysen og sorganalysen sammen – og undersøger, om og hvordan det autofiktive har betydning for værkerne som sorglitteratur. Målet med analysen er at belyse den autofiktive sorglitteraturens måde at formidle og udfolde sorgens væsen, hvilket kan gøre os klogere på, hvad dansk autofiktiv sorglitteratur er, og i sidste ende også, hvordan samtidens menneske sørger.

## Genre og form

### Paratekst

De tre værkers førstehåndsindtryk afhænger af udgave og oplag, da udtrykket f.eks. kan ændre sig ved anmeldelsesuddrag på for- og bagside eller flapper. Jeg tager udgangspunkt i de udgaver af værkerne, som står i litteraturlisten, og for læserens skyld er der vedlagt bilag med billeder af bøgernes for- og bagside og eventuelle flapper.

Som nævnt betegner to af værkerne sig som ”Roman” i deres paratekst, og derfor kan de to værker forstås som fiktion, mens *Har døden...* ikke betegner sig som fiktion eller fakta, men bliver af andre betegnet som fiktion (Bog & Idé). Det første, som læseren ser, er selve bogen og dens for- og bagside, og derfor vil jeg også indlede med at analysere værkernes peritekst. Aids værk har titlen *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*, hvilket allerede her giver læseren indtrykket af, at døden er et centralt tema i bogen. Undertitlen, *Carls bog*, forstås ikke af læseren, før bagsiden læses, hvor der står, at Carl er navnet på Aids afdøde søn (Bilag 1). Titel og undertitel står i kontrast til hinanden, da titlen står med hvide minuskler, og undertitel står med sorte versaler, og til sidst står forfatternavnet med hvide versaler. Dette kan være et bevidst æstetisk træk, blot for udseendets skyld, eller det kan give symbolske pejlemærker for læseren: sammenhængen mellem titel (døden har taget noget) – undertitel (døden har taget Carl) – forfatternavn (det er Aids, der skal give noget tilbage til døden). Desuden er forsideillustrationen en del af periteksten, og på *Har døden...* ses et futuristisk farvespil mellem gentagende geometriske former, som er en del af Olga Frøbe-Kapteyns kunstsamling, som udkom mellem 1927-1934 (2017, titelblad). Værket, som er genoptrykt på *Har døden...*, hedder ”The Central Spiritual Sun”, og sammenhængen mellem bogens indhold og forsideillustration kan muligvis ligge i ordet spirituel. For at blive i parateksten, drager jeg ikke bogens indhold ind som argumentation, men derimod en anmeldelse fra Berlingske, altså inddrages bogens epitekst<sup>3</sup>. I anmeldelsen står der følgende om bogens indhold: ”Og selv om Aids undervejs i sorgarbejdet søger ud i shamanisme og mytologi” (Hansen, 2017a), hvor det spirituelle element selvfølgelig ligger i shamanisme og mytologi. Altså kan værkets indhold og forsideillustration hænge sammen, og læserens oplevelse af forsideillustrationen kan ændre sig, efter at have læst værket.

For- og bagside på *forsvindingsnumre* er domineret af en form for grumset vandmaling, som også påvirker bagsidens billede af Langballe (Bilag 2). Når Langballe selv pryder

---

<sup>3</sup> Desuden beskriver Aids i Bogselskabet, forsideillustrationen som et livshjul med døden i sig (Glad, 2019b, 26:00-26:24)

halvdelen af bogens omslag, kan dette forstås som et udtryk for, at forfatteren er en del af selve værket. Bechs *Farskibet* er ikke prydet af Bech selv, men derimod hans afdøde far (Bilag 3). Ifølge Forfatterweb er forsiden et manipuleret billede af faren som konfirmand (Møller, 2021h), hvordan billedet præcist er manipuleret, kan ikke konkluderes, men det kan lede tankerne hen til billeder i negativ. Grunden til billedmanipulationen kan både være af æstetiske og anonymiserende årsager, dog er billedet af faren en tydelig markør for bogens indhold, da både titlen og forsiden viser ind i værkets handling, om netop Bechs far. Den gennemgående farve på bogen er blå, og titel, forfatter og anmeldelser på bagside er skrevet med hvid. Bagsiden er ligeledes blålig, men med et andet motiv end forsiden, nemlig et billede af solen, der skinner mellem skyer over en boligblok (Bilag 3). Farens konfirmandbillede på forsiden og solskinnet på bagsiden kan tolkes som mørket i starten og lyset for enden af tunnelen. Dette fordi faren og hans blotte tilstedeværelse minder om, at han begik selvmord, og når bogen er slut, kommer lyset frem i form af solskinnet. De to billeder kan også være symbol på titlen, da faren er på forsiden, og en skyformation er på bagsiden, og Bech har udtalt, at bogens titel kommer fra en skyformation, som Bech og hans bror så:

Min bror og jeg står uden for og ser en kæmpestor sky, som ligner et skib fra en bane i et Mario-spil, vi lige har spillet sammen, hvor man skal klatre op på siden af et skib for at besejre en boss. Det er en bane, der havde gjort et stort indtryk på os. Jeg fortalte min lillebror, at skyen på himlen var *Farskibet* (Petersen, u.å.)

Det er Glenn og hans bror René, der altså ser denne skyformation efter deres fars selvmord. Om der er en sky, som ligner et skib på bogen kan debatteres, men bagsidebilledet kan lede hen til denne episode mellem Glenn og hans bror. Bagsideteksten på bogen er kort, og beskriver på halvanden linje, hvad bogen handler om, og resten uddyber, hvilken fortælling det er.

Dette er anderledes ift. *Har døden...*, som også viser et uddrag fra bogen, mens *forsvindingsnumre* fortæller mere om hovedkarakteren Agnes end tekstens handling. Bagsideteksten på *forsvindingsnumre* er kort og sigende for bogens handling, og samtidig efterlades der en cliff hanger (Bilag 2). Inden *Langballe* beskrives som debutant, står der, hvordan værket er en hudløs roman om en kvinde i sorg. Sådanne skildringer ses på alle tre værkers bagsider, og de fremstilles hver især således, at læseren får visse forventninger til værkets indhold. Periteksten i værkerne er med til at skabe troværdighed for læseren/køber. For læseren er også køber, så bøgerne skal virke interessante for læseren, så bogen bliver solgt. Periteksten skal være

bemærkelsesværdig, og give læseren en forsmag på indholdet, hvilket alle tre værker gør på hver deres måde.

Bagsiden af *Har døden...* har en gennemgående farve, og ikke et kunstværk som forsiden, men den lysebrune farve fra forsideillustrationen dækker bagsiden. Den første del af bagsideteksten er et uddrag fra værkets første linjer, hvorefter det beskrives at Aids søn døde i 2015 (Bilag 1). Nederst på bagsiden står der en forfatterintroduktion af Naja Marie Aidt, hvor det beskrives, hvor mange priser Aidt har fået, hvilket kan virke som et troværdighedsstempel for læseren. Dette kan det, fordi læseren får indsigt i, hvilken forfatter de skal til at læse. Et sådant stempel er der ikke på *Farskibet* og *forsvindingsnumre*, i hvert fald ikke på samme måde, fordi Bech og Langballe er debutanter, så derfor anvendes epiteksten i periteksten, da der bruges anmeldelser af værkerne. Når epiteksten bliver en del af periteksten på den måde, kan anmeldelserne virke som et pejlemærke for læseren, om hvorfor disse debutanter er værd at læse. På *forsvindingsnumres* forside står der: ”vinder af bogforums debutantpris i 2019” (Bilag 2), og ”debutantpris” står i pink. En sådan udmeldelse giver læseren et indtryk af, at denne bog må være god, og derfor værd at købe og læse. Det skal understreges, at denne oplysning først er kommet på bogens forside i senere oplag. En anden form for troværdighedsstempel kan ses på forsiden af *Farskibet*, hvor der i nederste venstre hjørne er en seksstjernet anmeldelse fra Jyllands-Posten (Bilag 3). Begge værker bruger også anmeldelser på bagsiden, der er kun to anmeldelser på *forsvindingsnumres* bagside, mens *Farskibet* har seks anmeldelser på bagsiden. Der er endnu flere anmeldelser af *Farskibet* på den bagerste flap (Ibid., flap 2), så der i alt er 14 anmeldelser i bogens peritekst. Sammenlignet med de to andre bøger, er der en del flere anmeldelser på *Farskibet*, og derved flere troværdighedsstempler i periteksten.

Flapper er som nævnt også en del af en bogs peritekst, og ved analyse materialet er der flapper på *Har døden...* og *Farskibet*, da disse er paperback, mens *forsvindingsnumre* er hardback uden flapper. Værkets omslag er anderledes end den gængse hardback, hvilket kan ses i bilag 2. *forsvindingsnumres* indpakning er hård, som hardback indikerer, men selve omslaget er tykkere end andre hardbacks, og hjørnerne er ikke indpakkede og rundede (Bilag 2). Årsagen til et sådant omslag, kan der kun gisnes om, men disse gisninger kan lede tankerne hen til, at bogen kan ses som en usleben diamant, ligesom de unge mennesker i værket.

Flapperne på *Har døden...* viser hverken anmeldelser eller en forfatterintroduktion, som det ses ved *Farskibet* (Bilag 3), men uddrag fra Aids digtsamling *Poesibog* fra 2008 (Bilag 1), således kan læseren se, at titlen kommer fra digtuddragene på flapperne. Derved er bogens avanttekst blevet en del af periteksten, da Aidt bruger digte fra 2008 til bogens titel. I Aids tilfælde, virker flapperne som en forsmag på værkets indhold, mens flapperne på *Farskibet*

introducerer læseren til forfatteren, og anmeldernes mening om værket. Ligesom på bagsiden af *forsvindingsnumre*, gøres det klart for læseren, at *Farskibet* er Bechs debut, men der står dog hvor og hvornår Bech er født, at han er uddannet psykolog, og har gået på Forfatterskolen (Bilag 3). Både Bechs og Langballes debuter har forfatterportrætter tilknyttet, henholdsvis på første flap og bagside, og især Langballes billede fylder en del for bogens omslag, da denne fylder hele bagsiden (Bilag 2). Årsagen til den manglende forfatterintroduktion på *forsvindingsnumre* kan være, at Langballe var journalist inden udgivelsen af sin debutroman, hvortil læseren kan have haft kendskab til hende.

Afsluttende på paratekstanalysen undersøges bøgernes tilegnelser og forord. I *Har døden...* lyder tilegnelsen således: ”Tilegnet Martin og Eigil og vores børn” (Aidt, 2017), som henviser til Aids eksmand, nuværende mand og børn. Denne oplysning kan nemt findes, ved at søge på Aidt via Google, og altså anvende Aids private diskurs. Værkets autofiktive karakter styrkes ved at være dedikeret til Aids familie, som også mistede Carl. Herudover kan bogens undertitel, *Carls bog*, ses som en tilegnelse til Aids søn. Forordet er et citat fra Rainer Maria Rilkes digt ”Den tiende elegi” i digtsamlingen *Udsat på hjertets bjerge* (2010), og beskriver mødrene i sorglandets stjerner. Et sådant forord er sigende for værkets indhold, da Aidt er mor i sorglandet, mens sønnen Carl er en af sorglandets stjerner.

*Farskibet* indeholder en tilegnelse, som ikke er en traditionel tilegnelse – den er forsøgt gengivet således:

*Fra Glenn,  
på vegne af Far,  
til Mor, Glenn og René,  
og fra Glenn,  
på vegne af Mor, Glenn og René,  
til Far*

Denne tilegnelse giver læseren en forsmag på værkets sprog og brug af gentagelser, men samtidig er den sigende ift. værkets formål og forfatters intervention. Værket er skrevet af Glenn Bech, på vegne af hans far og til hans far, fordi det for Bech har været en undersøgelse af, hvorfor hans far begik selvmord, hvilket både kan hjælpe Bech selv, hans mor, bror og ”far” (Øhrstrøm, 2021j). Derudover har Bech udtalt, at han har følt, at han har været tvunget til at skrive bogen, som en form for uddrivelse (Petersen, u.å.), hvorfor tilegnelsen til ham selv giver mening for læseren. *Farskibet* indeholder hverken for- eller efterord.

*I forsvindingsnumre* er der ikke tilegnelser, men der er både en prolog og en epilog. Deres titler indikerer, at de er Langballes nonfiktive tekst, og derfor ikke en direkte del af handlingen. Derfor kategoriseres prologen og epilogen som paratekst. I prologen spørger jeget, hvordan de andre klarer at leve ”uden at dø”. Netop ordene ”uden at dø” er gennemgående for prologen, for jeget vil gerne have svar på, hvordan alle andre overlever livet: ”Hvordan overlever I at miste jeres elskede uden selv at dø” (Langballe, 2019, 5). Til start omhandler prologen dagligdagsting, som at handle i Netto, huske fødselsdage og hente børn, men alle disse ting afsluttes af ordene ”uden at dø”, og læseren forstår først til slut, hvorfor jeget gerne vil vide, hvordan folk lever uden at dø – jeget har mistet en elsket, og er nu i sorg. ”Vær sød at sige det, jeg har brug for at vide det” (ibid.) slutter prologen, som en bøn til værkets læsere, om at henvende sig til jeget med svar. Prologen starter ret humoristisk med de utallige referencer til dagligdagslivet, men slutter med et tungt og eksistentielt spørgsmål. Epilogen er lidt længere end prologen, og beskriver jeget på kirkegården om sommeren, og de tanker jeget har på denne dag, og til slut står der: ”Det er sådan, det er. Solen skinner, og min mor er død” (ibid., 215). Læseren får altså viden om, at jeget har mistet sin mor. Tager vi udgangspunkt i, at prolog og epilog er nonfiktive tekststykker af Langballe, kan det antages, at Langballe sætter sin egen historie ind i værket, så den del af værket er direkte fakta. Derudover kan prolog og epilog fungere som et udtryk for en erkendende sorgproces, hvor jeget indledende er i handlingslammelse og fortvivlelse, og ender med en form for erkendelse.

En stor del af Aids værk består af avanttekst som f.eks. dagbogsnotater, tidligere udgivelser og notater. Avantteksten i Aids værk kan altså ikke analyseres som en del af parateksten. Derudover har jeg ikke adgang til værkernes avanttekst, som manuskriptudkast, dagbøger eller breve, så en sådan analyse kan heller ikke finde sted. Tilegnelser, dedikation og for- og efterord kan vise noget om forfatterens intervention, men ligeledes kan epitekster fortælle os, hvad forfatterens intervention har været med værkerne. Både Aids og Bech har en lignende intervention, da de begge udtrykker, at det har været en nødvendighed at skrive deres værker. Bech har udtalt således:

Jeg har aldrig følt mig inspireret til at skrive FARSKIBET. Jeg har følt mig tvunget til at skrive FARSKIBET [...] Skriveprocessen har mere været drevet af en uddrivelse af det her, som jeg har haft med mig altid. Det har været en lænke om foden, som jeg vidste, jeg skulle af med, før jeg kunne begynde på noget andet (Petersen, u.å.)

Altså har Bechs intervention været som en uddrivelse, så han kunne begynde på noget andet og komme videre. Noget lignende har Aidt beskrevet om sin skriveproces:

Simpelthen fordi jeg vidste, at jeg ikke ville kunne skrive noget andet, før jeg havde gjort dét [...] Det blev begyndelsen på min skriveproces. Så jeg vil ikke sige, at jeg fandt styrke. Teksterne opstod ud af dyb desperation og smerte [...] Så valget stod mellem ikke at skrive eller at skrive denne bog. (Misfeldt & Øhrstrøm, 2017c)

Aidts intervention kan ses som en nødvendighed for hende. *Carls bog* er dog også en intervention i sig selv, da undertitlen betegner værket som en bog fra mor til søn. Anderledes er interventionen med *forsvindingsnumre*. Efter udgivelsen af en artikel om overgreb, blev Langballe spurgt, om hun ville skrive en bog for Lindhardt & Ringhof (Petersen, 2019c), faktisk blev Langballe kontaktet af flere forlag (Marstrand, 2021g). Eftersom Langballe blev bedt om at skrive en bog, så har det ikke været en nødvendighed for hende, men hun har udtalt: ”jeg tror, jeg vidste, at sorg-temaet ville komme snigende uanset, hvad jeg ellers satte mig ned og forsøgte at skrive. Simpelthen fordi det var sådan, jeg havde det i den periode, hvor jeg skrev: Min mor sneg sig ind i alting” (Ravn, 2019d). Man kan herudfra se, at selve sorgen blev nødt til at være en del af værket. Langballes intervention kan altså være en blanding af bestillingsarbejde og nødvendighed.

## Autofiktion?

Paratekstanalysen ovenfor leder ind i værkerens genrebestemmelser, og som tidligere anslået kan de tre værker anses for at være autofiktion, men hvordan er værkerne autofiktive? Denne genreanalyse vil undersøge, i hvor høj grad de autofiktive træk er til stede i værkerne. Der er forskelle mellem værkerens autofiktive tydelighed, og jeg indleder med det af værkerne, hvori autofiktionen er mindst tydelig. Til slut inddrages de metatekstuelle elementer, som ses i *Farskibet* og *Har døden....*

Autofiktionen er mindst tydelig i *forsvindingsnumre*, men der er stadig en del elementer i og omkring værket, som viser tegn på autofiktion. Ifølge Behrendts og Bunchs første kriterie for autofiktion, skal der være navneidentitet mellem forfatter og fortæller/hovedperson, hvilket der ikke er i Langballes værk, da fortæller og hovedperson hedder Agnes. Forfatter og fortæller har samme for bogstav, og har bl.a. sorgen til fælles. Agnes' mor er død af kræft året inden handlingens begyndelse, og Langballes mor døde også af kræft, mere specifikt knoglemarvs-kræft, som Agnes' mor ligeledes fik: "Mors kræft startede med knoglemarven" (2019, 65). Udover sorgen fortæller Agnes tidligt, at hun efter sin undulats død, bestemte sig for ikke at ville have børn, da hun mistede interessen for undulaten Pip-Hans, og lod ham leve og dø alene (ibid., 17). Langballe er selv steriliseret, da hun ikke vil have børn (Langballe, 2020a), ikke pga. en død undulat, men valget om at fravælge børn er det samme for forfatter og fortæller. *Forsvindingsnumre* handler også om sex og orgasmer, som Agnes bruger for at få fred fra sorgen: ""Jeg kommer," og det sprøjter, og jeg får fred i cirka ti sekunder, for når jeg kommer, er jeg ingen steder i verden" (2019, 14). Langballe beskriver i *Go' Morgen Danmark*, hvordan hun brugte sex og orgasmer, til at tage en pause fra sorgen, og befinde sig et ikke-sted (TV2, 7/3/2019), hvilket er sammenlignelig med citatet fra værket. Disse elementer viser tydeligt, at der er en del ligheder mellem Langballe og Agnes, ligesom at de begge arbejder som journalister, og er nogenlunde jævnaldrende. Selvom forfatter og fortæller ikke har navneidentitet, kan værket stadig kategoriseres som autofiktion, da der er store ligheder mellem forfatter og fortæller.

Et andet kriterie for Behrendt og Bunch er, at genrebetegnelsen "roman" skal indgå i værkets paratekst, hvilket er gældende for *forsvindingsnumre*. Det tredje kriterie indebærer, at der skal indgå rent fiktive elementer i autofiktion, hvilket især sidste del af værket er. Agnes er i Nordnorge med voodoodukken David Foster Wallace, som hun også taler og spiser med. Hun vil finde den uddøde gejrfugl, og ender med at omfavne fuglen under vandet. Den afsluttende scene er ren fiktion og minder mere om magisk realisme og en drøm, end resten af værkets realistiske udtryk. Langballes værk lever kun op til to af de tre kriterier, men ud fra forståelsen



af autofiktion som, der hvor virkelighed og fiktion mødes i et gensidigt og uløseligt forhold, så er *forsvindingsnumre* en autofiktiv roman. Denne konklusion drages ud fra ovenstående ligheder mellem forfatter og fortæller, samt parateksten, hvor Langballe bogstavelig talt fylder hele bagsiden.

I *Har døden...* er navneidentiteten heller ikke til stede, men det skyldes, at værket er skrevet uden fortællerens navn, men værkets indhold viser, at den eneste mulige fortæller er Aidt. Parateksten viser tydeligt, hvordan dette er Aidts værk til sin søn Carl, og Aidts store brug af avanttekst styrker de virkelige elementer i værket. Aidt henviser utallige gange til egne dagbogsnotater fra før og efter Carls død, mens hun også bruger taler fra begravelsen. Desuden får læseren indblik i eftervirkningerne af Carls død, som forårsager, at Aidt og familien undersøger, hvad der forårsagede ulykken. Aidt forklarer denne proces, ved at citere fra Den Uafhængige Politianklagemyndigheds rapport, samt deres advokat og rigsadvokaten (2017, 101+104-105). Værket ligger meget tæt op ad virkeligheden, men samtidig er der tydelige litterære og kunstneriske elementer i de sproglige forhold.

Det er ikke muligt at udpege direkte fiktive dele i værket, men der kan udpeges en del fikcionaliseringer i form af symbolik og metaforer. Det første symbol ses på titelbladet, som er en sommerfugl under "Carls bog" og "NAJA MARIE AIDT". Denne sommerfugl betyder sjæl, hvilket læseren først får indblik i inde i værket. Første gang, da Aidt citerer fra Inger Christensens *Sommerfugledalen*, og anden gang, da det beskrives, at det græske ord for sommerfugl er psyche, hvilket betyder sjæl (ibid., 53). Anden gang får læseren indblik i Carls mindeplade, hvor Aidt citerer fra sin dagbog, at hun fik billeder fra stenhuggeren: "Den kommer op i morgen. Sommerfuglen er smuk" (ibid., 126). Sommerfuglen på titelbladet er altså et symbol for Carls sjæl. Derudover er der på første side af værket (ibid., 9), en beskrivelse af en mand med en grøn jakke, der går i en skov med en tiger ved sin side, hvorefter Aidt skriver, at hun drømte, at barnet inde i hende var en tigerunge. Det er først på side 25, læseren får indsigt i den grønne jakke, og at denne er Carls, og derved kan uddrage, at drømmen handler om Carl. Desuden bliver læseren bekendt med, at tekststykket på første side er en beskrivelse af B's (Carls ven) shamanistiske drøm, og Aidt forklarer det som Carls sjæl, der gik i den grønne skov. På den efterfølgende side får vi at vide, at Carls shamanistiske kraftdyr er en tiger (ibid., 46+47).

Udover at ovenstående beskrivelse af B's drøm, og Aidts brug af denne, viser stor symbolsk betydning, så kan vi også se, at gentagelser er en del af værket. Der er mange elementer i værket, som går igen, men især skildringen af, hvordan Aidt og hendes familie oplever Carls død, skaber værket. Det første læseren præsenteres for er et lille kursiveret tekststykke, for hvert af de 12 kursiverede tekststykker uddybes handlingen. En nærlæsning af disse tekststykker

finder sted i sorganalysen, mens det her er deres gentagende udtryk, som er relevant. Tekststykkerne skaber en fortælling i sig selv, da de er fortsættelser af hinanden. Det er en tragisk historie, som læseren bliver bekendt med, men uanset fungerer tekststykkerne også som cliff hangers, som får læseren til at læse videre. Desuden betegner Aids de døde og de levende som ”En cirkulær bevægelse, ikke lineær” (ibid., 141), hvilket også passer på værket, i form af de kursiverede tekststykker, men også de generelle gentagelser i værket.

Selvom *Har døden...* virker mere faktisk end fiktiv, er der tydelige dele, som er fiktionaliseringer. Det store brug af gentagelser, gentagelser som skifter form og symbolik gør, at værket også har fiktive elementer, som understøttes af virkelige elementer. Aids værk opfylder to ud af tre kriterier, da der ikke er en genrestemmelse på værket, men her vil jeg trække på Kjerkegaards argument om, at der er tale om glidende overgange i autofiktionen, og derfor stadig kategorisere Aids værk som autofiktivt.

*Farskibet* opfylder alle tre kriterier for autofiktion. På forsiden står der ”Roman”, der er navneidentitet mellem fortæller og forfatter samt et spændingsfelt mellem virkeligheden og fiktionen. Det sidstnævnte skal gennemgås, før en sådan konklusion kan finde sted. For det første vil jeg klarlægge, hvorledes virkeligheden ses i værket, og dette ved hjælp af epiteksten. Bechs opvækst er beskrevet i næsten alle internetkilder om ham, både på Forfatterweb og i artikler/interviews. Det beskrives, at faren var alkoholiker, og begik selvmord ved kullilteforgiftning i familiens bil, da Bech var fem år (Møller, 2021h), hvilket bagsideteksten også oplyser om, skete for Glenn.

Mødet mellem virkelighed og værket sker på allerførste linje: ”Med dit selvmord slog du barnet, jeg lige havde været, ihjel” (Bech, 2021, 10), hvilket står alene på midten af siden. Sætningen bekræfter, at virkeligheden og fiktionen mødes, da ”Roman” ligger op til et fiktionsværk, mens Bechs far begik selvmord i virkeligheden. Desuden bruger Bech en metafor, som fiktioniserer virkeligheden, da det jo er i overført betydning, at faren slog barnet ihjel, som Glenn havde været. Det er netop Bechs/Glenns opvækst, som værket handler om, og derfor ses disse dele også i et langdigt: ”DØDEN VÆRDIG ELLER EJ/VÆRDIG NOK FOR FAR OG VÆRDIG NOK TIL AT HAN/MED SIN FAMILIE I TANKERNE I VOLVOEN I SKOVEN I APRIL/EN UGE EFTER JEG NETOP VAR FYLDT FEM” (2021, 147), hvor både Bechs alder og bilen ses i værket og virkeligheden. Det er især her virkeligheden og fiktionaliseringen mødes, da Bech bruger et lyrisk udtryk, til at skildre en faktisk hændelse, og med versalernes symbolik råber sin fars selvmord til læseren. Forfatterweb og diverse artikler beskriver også, at Bechs far var alkoholiker, hvilket bagsideteksten ikke gør, men i en ”samtale” med Glens farmor står der: ”**Far drak.** Og vidste du det? **Min far. Han drak sgu**” (ibid., 83). Her får vi

bekræftet i værket, at flere dele af Bechs liv og Glenns liv er ens: selvmordet i bilen, alderen og alkoholismen. Derudover er netop ”samtalen” med farmoren en fikcionalisering, for den afsluttes med at afsløre, at farmoren er død, og derfor må den sidste del af ”samtalen” foregå inde i Glenns hoved.

Der er flere eksempler på fikcionaliseringer i *Farskibet*, og især de tankemyldrende psykologsamtaler Glenn har med sig selv, står tydeligt frem. Fra side 58 til 63 er der et forsøg på en klassisk romanform, som brydes ved stor brug af unormal tegnsætning, skift i skrifttyper og brug af gentagelser. Selve handlingen er lettere uklar, da det som nævnt kan fremstå som en psykologsamtale, Glenn har med sig selv: ”Men Glenn. Hvis du kan. Så fokusér. Husk – dette er for din skyld ... Godt ... Tag nu – endnu en dyb indånding – lidt dybere – godt og så – med udåndingen se, om ikke også du kan” (ibid., 58). Det Glenn skal huske er tiden omkring sin fars selvmord. For det første virker den guidende Glenn som en psykolog eller hypnotisør, der forsøger at få sin patient, som også er Glenn, til at huske. For det andet er de mange korte sætninger og den overdrevne brug af tegn en måde, hvorpå Bech iscenesætter handlingen abrupt og som en psykologsamtale, selvom det blot er en tankestrøm inde i Glenn. Det skal dog også nævnes, at Bech selv er uddannet psykolog, hvilket kan give en ekstra dimension til det netop citerede tekststykke. Glenns ord til sig selv kan stamme fra Bechs erfaringer som psykolog, hvor psykologen instruerer og hjælper patienten til at huske traumet.

Som det eneste på side 291 står der: ”Min mor blev voldtaget for øjnene af mig”, som er en konklusion på den foregående skildring af Glenns oplevelser med stedfaren Erik og moren. Flere gange beskrives Glenns oplevelser med den voldelige stedfar, og Bech har også haft en voldelig stedfar, hvilket nævnes flere steder i epitekster. Især i et interview med Bech og hans mor, udtaler Bech således: ”Og det blev ikke lettere af, at min mor fandt en ny mand, som var dybt alkoholiseret, voldelig og nedbrydende” (Schütt-Jensen, 2021i). Her får vi bekræftet fra Bech selv, at den voldelige stedfar, som optræder i Glenns liv, også har været en del af Bechs liv. Så hvor meget der er virkelighed, og hvor meget der er fiktion, er svært at skelne mellem i *Farskibet*, da der både er fikcionaliseringer, og mange virkelige elementer, men uanset er værket autofiktion, og den eneste af de tre værker, som lever op til alle tre kriterier.

Autofiktionen er tydeligst i Bechs og Aidts værker, hvilket tilmed ses i brugen af metatekst. Begge forfattere gør nemlig opmærksomme på deres forfatterskab og udvikling af værkerne, inde i værkerne, som styrker autofiktionen som genre. Værkerne gør opmærksomme på dem selv ved brug af metatekst, hvori de f.eks. beskriver arbejdet med værket. I *Har døden...* ses der metatekst to steder, det første sted fra et dagbogsnotat: ”Snart begynder jeg at skrive en bog” (2017, 146-147), og det andet sted: ”I dag er jeg begyndt at skrive. Jeg har oprettet

dokumentet *Carls bog*. Jeg har skrevet lidt mere end en side” (ibid., 149). Disse beskrivelser giver en større tilknytning mellem forfatter (Aidt) og fortælleren i værket, hvilket kan påvirke læseren, til at sætte lighedstegn mellem Aidt og fortælleren. I *Farskibet* er der overvejende større brug af metatekst, og til dels på en anden måde, da der f.eks. henvises til tidligere og senere i værket: ”flygtet med René og mig fra førortale og senere i bogen noget mere velbeskrevne voldsmand” (2021, 181). Her minder ordvalgene og henvisning til eget værk i højere grad om faglitteratur end skønlitteratur. Inden beskrivelserne af ferien til Kreta omtales bogen i en SMS fra moren: ”dem fra Kreta, jeg ved dog ikke, hvor meget de hjælper i forhold til at skrive din bog???” (ibid., 185), her bliver vi både opmærksomme på senere handling i værket, og at moren omtaler *Farskibet*, samt at moren véd, at bogen skrives. Efter et familieskænderi siger moren også: ”Nå, så fik du vist noget mere til din bog, hva’?” (ibid., 390), som altså nærmest er metatekst oveni metatekst, da hele skænderiet er nedskrevet forud for morens kommentar. Dette er blot nogle af eksemplerne på metatekst i *Farskibet*, der virker på samme måde som i *Har døden...*, men de kan også virkeliggøre historien yderligere, da læseren får en oplevelse af, at Bechs liv indgår nutidigt i værket, og ikke blot er utydelige barndomserindringer. Metateksterne viser ikke nødvendigvis sorgens væsen, men gør skellet mellem forfatterne og fortællerne mindre – samt et klarere billede på autofiktionen i de to værker.

I modsætning til *forsvindingsnumre*, minder Bechs værk meget om Aidts i formen, eller manglen på samme, da begge værker skifter mellem prosa, lyrik og diverse skrifttyper, størrelser og margener – mens *forsvindingsnumre* er mere klassisk i sin romanform, men med afvigelser. Værkernes formudtryk analyseres nærmere i sorganalysens afsnit ”Sorgens sprog”.

## Sorgens begyndelse

Analysens indledende del omhandlede værkeres ydre omstændigheder, mens følgende dele omhandler de indre omstændigheder – sorgens væsen i værkerne. Som en sorgproces starter denne analyse med sorgens begyndelse, altså dødsfaldet som fører til sorg, og hvordan dødsfaldet skildres i værkerne. Helt kort kan årsagerne til dødsfaldene betegnes som ulykke, kræft og selvmord, men det er, hvordan disse dødsfald formidles og opleves i værkerne, som er relevant for analysen. De såkaldte dødsbeskrivelser kan klarlægge, hvordan sorgen tager sig ud og opleves af de sørgende. Sorganalysen vil berøre sorgen i de tre værker på skift, og herefter sammenligne disse. Aids *Har døden...* berører selve dødsfaldet mere end de to andre værker, og derfor er den første del i dette afsnit længere end de to sidste dele.

I *Har døden...* er Aids oplevelser af dødsfaldet, både timerne før og under, beskrevet i de kursiverede tekststykker, som omkranser værket, og skaber en cirkulær bevægelse, da værket starter og slutter med et kursiveret tekststykke<sup>4</sup>. De 12 kursiverede tekststykker er små uafsluttede prosatekster, der kan læses uafhængigt af værket, som Aids oplevelse af Carls død. Tekststykkerne er fordelt gennem bogen, indimellem dagbogsnotater, digte og henvisninger til andre forfattere, men tekststykkerne hænger sammen ved deres ens form, ligesom der er gentagelser fra det tidligere tekststykke i det efterfølgende. Disse gentagelser sker i alle tekststykkerne, og de nye informationer i det sidste tekststykke gentages i det næste tekststykke, så læseren hver gang bliver trukket ind i den situation, som tekststykkerne omhandler – nemlig Carls død.

Det første tekststykke er det korteste, og også dét der ses på bogens bagside, og dét der indleder til, at noget forfærdeligt er sket. Tekststykket afslører ikke, hvad der er sket, men hvad der skal til at ske: ”Så ringer telefonen. Vi tager den ikke. Hvem skulle ringe til os så sent en lørdag aften?” (2017, 9). Dette forløb udvides i det andet tekststykke (ibid., 12), uden at læseren får indsigt i det første tekststykkets cliffhanger. En del af jegets familie er samlet, og skåler for livet, de har været ude i skoven og leget med jegets barnebarn, som ligger og sover ovenpå med sin mor. Der bliver fortalt om en hyggelig og familiær aften, hvor jegets næstældste søn også omtales, og jeget har sagt, at hun glæder sig til at se ham i morgen, hvorefter det citerede tekststykke igen fremgår. Tekststykke to og tre er identiske, lige bortset fra afslutningen på det tredje tekststykke, som fremstår som en strofe i et digt: ”Så ringer alle vores telefoner. / Det er min søster, der ringer. / Så tager min mor telefonen. / Jeg kan høre min søster skribe” (ibid., 24). Når der sker en sådan ændring i formen, som nærmest går fra prosa til lyrik, kan det være en

---

<sup>4</sup> Sådan beskrives de kursiverede tekststykker også i en anmeldelse fra litteratursiden.dk: ”Dette erindringsforløb starter og slutter bogen og danner en cirkelbevægelse om den.” (Vandborg, 2017e)

måde at vise, hvordan hændelsen i strofen udtrykker forandring – den forandring, der vil ændre jegets liv for altid – derfor kan man se ændringen direkte i tekstens form. De sidste tre linjer fra strofen er starten på det fjerde tekststykke, som beskriver hændelsesforløbet yderligere. Det fjerde tekststykke er influeret af en choktilstand, hvor meddelelsen, om Carls død, først rammer jegets mor, og omgivelserne ikke forstår, hvad der bliver sagt i telefonen. Herefter får jeget telefonen, og kan ikke genkende stemmen:

*Det er Carl, siger han, Carl er død, siger han, Carl er død, det er Carl. Jeg siger: Hvad siger du? Hvad er det, du siger? Jeg bliver rasende. Jeg kan ikke genkende stemmen. Jeg siger: Hvem taler til mig? Han siger: Det er Martin, din eksmand. [...] Jeg skriger HVAD ER DET DU SIGER? HVAD SIGER DU? [...] Jeg siger: Hvem er på Rigshospitalet, hvorfor er I der, hvor er Carl, hvad er det du siger? [...] Jeg græder, jeg siger: Men hvad er det, der er sket? Martin siger: Det er Carl. Han er faldet ud ad vinduet. (ibid., 40-41)*

De tre første tekststykkers gentagende karakter leder altså hen til det fjerde tekststykkets udløsning, da læseren her får indblik i Carls død, og hvordan jeget får det at vide. De korte sætninger, som generelt anvendes i tekststykkerne, viser de korte tankemønstre, som kan opstå i chok, hvor jeget forsøger at forstå, hvad der bliver fortalt. Det gør hun ved at gentage sig selv, og blive ved med at få gentaget kendsgerningen, så hun kan forstå, at hendes søn er død. En endnu større choktilstand indtræder i det femte stykke, hvor jeget gentager, hvad eksmanden, Martin, har sagt i telefonen, hvorefter telefonen glider ud af hendes hånd, og hun kaster sig skrigende ned på gulvet, hvilket hendes ældste søn også gør: ”Vi brøler som dyr” (ibid., 58). En hvirvelvind af dyriske tilstande overvælder jeget, og især da hun sidder på bagsædet af en bil:

*Min krop kaster sig rundt på bagsædet. Min hjerne brænder. [...] Det er, som om jeg drømmer. Jeg fryser, jeg ryster. Det er, som om livet siver ud af mig. Så begynder jeg at skribe igen, og skriget lyder, som om det kommer fra en dyb urtilstand, det er ikke min stemme, og den stemme, jeg hører, skræmmer mig fra vid og sans. Lyden kan næsten ikke komme ud af mig, jeg kan næsten ikke trække vejret. Jeg er blevet til en anden. (ibid., 59)*

Ovenstående choktilstand viser jegets low-road reaktioner på Carls død, da det er rent kropslige og spontane reaktioner og altså en responsiv emotion, da jegets krop før nyheden, var i en form

for glædestilstand, og nu er i chok. Jeget beskriver endda, hvordan det føles, som om livet siver ud af hende, og hun bliver til en anden. Hendes krop har overtaget, og hun kan ikke længere trække vejret, tænke eller kende sig selv. Hun befinder sig i en alvorlig krisetilstand, med både psykiske og somatiske symptomer – chok. Både telefonsamtalen og ovenstående citat viser flere forskellige symptomer på chok, både forvirring og handlingslammelse er til stede, samtidig med en kraftig kropslig reaktion, hvor hun ikke har kontrol over sin egen krop – men kroppen befinder sig i affekt.

I det sjette tekststykke fortsætter forløbet, hvor jeget og familien er kommet til Rigshospitalet. Igen ses en voldsom affektiv reaktion fra jeget: ”*jeg skriger: Hvor er mit barn? Hvor er mit barn?*” (ibid., 71), hvorefter eksmanden fører hende hen til Carl. Skildringen af stedet er abrupt og opremsende: ”*vi går ned ad en gang, vi går ind i et kontor, der sidder nogle sygeplejersker, bag kontoret er der et rum, vi går ind i det rum, der ligger Carl*” (ibid., 72). Jeget omtaler stedet uden at lægge mærke til omgivelserne yderligere, men med en manglende observerende karakter, dette fordi jeget befinder sig i choktilstanden, og derfor blot har ét mål – at finde sin søn. Jeget beskriver Carl og hans voldsomt hævede øjne, hvorefter hun hører respiratorens susen og tekststykket ender med en cliffhanger: ”*den trækker vejret for ham. Han er i live*” (ibid.).

I det syvende tekststykke får vi svar på den cliffhanger fra sjette stykke: ”*Han kommer ikke til at overleve, de siger, at han ikke kommer til at overleve, siger Martin*” (ibid., 79), hvorefter jeget beskriver Carls udseende. Jeget ser hans perfekte ører, som er helt intakte: ”*Hans smukke ører får min fortvivlelse til at vokse, den kan ikke være i mig, jeg har ingen ord, der kan beskrive den panik, den smerte, der får min krop til at rave rundt i dette rum, denne stue, denne forgård, dette venterum til dødens sal*” (ibid.). Fortvivlelse kan være en del af en sorgproces, og det føler jeget i dette stykke, hvor fortvivlelsen ses i de manglende ord og en form for rastløshed. Jeget raver rundt i forskellige rum, fordi hun er i panik og fortvivlet, hvilket kan ses som et produkt af den afmagt, som hun føler. De forskellige rum er ikke nødvendigvis fysiske rum, men flere beskrivelser af det samme rum, hvor Carl ligger. Da rummet til sidst betegnes som et venterum til ”dødens sal”, kan jeget både befinde sig i et venterum og i rummet med Carl, som faktisk venter på at dø. Hendes krop i affekt befinder sig i et emotionelt rum, hvor hendes søns tilstedeværelse styrker fortvivlelsen. Tekststykket slutter med, at hun spørger, hvorfor Carl er nøgen: ”*hvorfor er han nøgen, hvorfor har de ikke klædt ham på? Hvad nu hvis han fryser? Og jeg mærker voldsom vrede [...] Martin siger: Han var nøgen, da han sprang ud ad vinduet fra fjerde sal*” (ibid.). Man kan mærke en mors omsorg i teksten og en mors vrede, som sorgen kan fremkalde, derudover slutter dette tekststykke ligeledes med en cliffhanger.

I de efterfølgende tekststykker sætter jeget sig for at finde ud af, hvorfor Carl sprang ud ad vinduet, hvilket fører til årsagen til Carls død – han havde taget svampe med sin ven N, og i et dårligt trip kastet sig ud ad vinduet. Jeget farer ud i venteværelset for at snakke med N, for at forsøge at skabe mening i sin afmagt (ibid., 91-92). I det niende tekststykke er der ikke en gentagelse fra det tidligere tekststykke, men vi ved, at vi stadig er i den samme situation, fordi jeget befinder sig, hvor vi forlod hende – på hug foran N. Eksmanden og jeget skal ind til lægen, og hun bliver vred over lægens udtalelse: ”*Ja, det er jo en meget trist affære, og lige meget hvor Carl er nu, så fortryder han det, han har gjort*” (ibid., 112) og jeget siger, at han ikke er nogen steder, og at han ikke fortryder noget. Dette kan være et udtryk for en frustration og vrede over, at lægen tror, at han ved noget om Carl. Lægen, eksmanden og jeget snakker om organdonation, for Carl kommer ikke til at overleve, hvilket udløser en forvirring og afmagtsfølelse: ”*Hvad mener du med, at han ikke kommer tilbage, hvordan kan du vide det med sikkerhed?*” (ibid., 113). Endnu mere forvirret og magtesløs er jeget, da hun i tiende tekststykke siger til sygeplejersken: ”*Han har astma, måske er det derfor, han ikke kan trække vejret, måske har han åndenød*” (ibid., 121), og det er uden tvivl en mors sidste forsøg på at redde sin søn, som er så absurd et forslag, at det kun kan komme fra en choktilstand, og længere tid i afmagt og fortvivlelse i det samme emotionelle rum. Det tiende tekststykke er generelt præget af et fælles emotionelt rum, hvor sætningerne flyder sammen, med meget få punktummer og en masse kommaer, og personer kommer og går for at sige farvel til Carl.

Tekststykkerne er generelt præget af sorgens første stadie – chok, selvom Carl endnu ikke er død. Men det er stadig chokket, der fylder, da Carl dør. I de to sidste tekststykker skal Carl erklæres hjernedød, familie og venner skal sige farvel og respiratoren slukkes, men da jeget skal ind til Carl, flygter hun fra situationen: ”*jeg holder ham i hånden, men jeg kan ikke klare det, jeg løber ud, jeg løber ned ad gangen og ind i favnen på den første, den bedste jeg møder, jeg er svimmel, og jeg hulker i et menneskes favn*” (ibid., 137). I afmagtens affekt flygter jeget ud fra det emotionelle rum, som Carls stue er blevet. Selve dødstidspunktet er præget af en low-road reaktion, hvor jegets krop reagerer spontant på situationen: ”*og jeg begynder at skribe, jeg skraber høst og vanvittigt, jeg græder, alting går i stykker i dette øjeblik, der er en, der griber mig, jeg havde rejst mig op og var ved at vælte, alting går i stykker*” (ibid., 155). Her vælter jegets verden, så hun ikke kan holde sig selv oprejst, eller styre sin krop og følelser. Hun går i stykker, ligesom alting går i stykker. Alle de kursiverede tekststykker skaber en sammenhængende historie for læseren, mens det omkringliggende er formbrydende og notatliggende, og da jeget går i stykker pga. hendes søns død, så er tekststykkerne de eneste sammenhængende dele i værket, som er skrevet i samme form, skrifttype og med samme handling. Det sidste



tekststykke, og værket, slutter med, at jeget og Carls pårørende træder ud i en ny virkelighed: ”vi er en stor flok mennesker, der knap nok er i stand til at sætte den ene fod foran den anden, vi går ud i solskinnet, vi forlader Carl. Det er den 16. marts 2015, og Carl er død.” (ibid., 156)

*forsvindingsnumre* foregår tidsmæssigt omkring ét år efter Agnes’ mor døde. Vi får adgang til dette år gennem flashbacks til rejser i Tel Aviv og Berlin, samtidig med at Agnes forsøger at finde sig til rette i København igen. Agnes’ mor døde af kræft, og derfor vil analysen af dødsfaldet også indebære dele fra sygdomsforløbet. Beskrivelserne af Agnes’ oplevelser med morens sygdomsforløb træder tydeligst frem i kapitel seks: ”Jeg ved meget om hospitaler, og jeg ved for meget om kemolort. Det er en sødvammel lugt, der lægger sig kvælende dybt nede i halsen, men akkurat ikke aktiverer opkastrefleksen” (2019, 43). Her kan man forstå, at Agnes sidestiller erindringerne fra morens sygdom med minderne om lugten af kemoterapi, og hvordan denne lugt satte sig på hende, som en påmindelse for morens kræft. Desuden bliver hospitalet et emotionelt rum, og det eneste sted Agnes, vil være, er ved indgangen, hvis altså man venter på en taxa sammen med sin mor: ”Men det er et dårligt sted at være, hvis du venter på en taxa, og mor ligger død på første sal og er død med sit ansigt spændt så stramt ud over kraniet, at det havde været fascinerende under andre omstændigheder. Som for eksempel at hun ikke var død, men havde fået et ansigtsløft” (ibid., 44). Her er hospitalet et emotionelt rum, som er fyldt med smerte og sorg, hvorimod indgangen har flere emotionelle betydninger, idet Agnes har oplevet både håb og glæde samt sorg og smerte. Alt imens bruges der en form for morbide humor, ved at sammenligne sin mors døde ansigt med et ansigtsløft. Samtidig anvendes der ”du”, som henvendt til modtager, og der bruges ikke ”din mor” men blot ”mor”. Sådan beskrives dødsforløbet efter morens død, som delvist henvendt til modtager og delvist som Agnes’ erindring.

”Nu har du fået en pose i hånden med hendes ting, og solen skinner med et skarpt lys, og du ser den for første gang i fem dage, så den skærer i dine øjne, men sommer eller vinter. Mor er her ikke længere til at se årstider” (ibid.). Det ses her, hvordan der berettes om en oplevelse, som en andens end Agnes’, men samtidig véd modtager, at dette er Agnes’ historie, men den er opsat således, at modtager skal forestille sig, hvordan det kan opleves når ens mor dør, og hvordan Agnes oplevede, at hendes mor døde. Samtidig kan vi her se ligheder mellem *Har døden...* og *forsvindingsnumre*, da begge værker skildrer de sørgendes første møde med verden efter dødsfaldet, med at solen skinner. Disse beskrivelser kan for begge værker være faktiske, altså henvise til, at forfatterne oplevede, at solen skinnede. Det kan samtidig være en fiktionisering, hvor der anvendes symbolik, for at vise, at naturen, vejret og verden ikke udtrykker den

sørgendes emotionelle tilstand, men at livet og verden går videre, selvom den sørgende er gået i stå og i stykker.

Vi bliver først inddraget mere i morens kræftsygdom i kapitel ni, som skildrer Agnes' oplevelse af, hvordan sygdommen flyttede ind i form af piller. Derudover får vi indsigt i, at moren havde kræft i knoglerne og havde haft kræft i 15 år (ibid., 62). Der beskrives, hvilke piller moren fik, hvorfor hun fik de piller, og hvordan hun tog pillerne. Man kan forstå på Agnes' gennemgang af sygdomsforløbet, at Agnes havde indsigt i hele forløbet, og var en del af morens sygdom. Bl.a. ved: "Hvis hun fik over 38 i feber, skulle vi ringe til sygehuset med det samme. Vi skulle enten ringe til afdeling X inde på Odense Universitetshospital eller FAM-afsnittet på Svendborg Sygehus. Det skiftede lidt hvilket" (ibid., 63), her bruges der "vi", men ikke en uddybning af hvem "vi" er, men man kan antage, at det er Agnes og hendes mor, da der ikke nævnes andre familiemedlemmer i værket.

Agnes var altså en stor del af morens kræftforløb, og tog del i både medicin og sygehuse, og skulle også kigge med, når noget af medicinen skulle tages (ibid., 64). Selvom det er kræftforløbet som skildres, så indtræder humoren stadig: "I de sidste år var hun så syg, at vi fik et handicap-skilt i bilen, og det var egentlig ret optur altid at kunne finde en ledig parkeringsplads, når man ellers kom sig over, at handicap-skiltet var endnu en konkret manifestation af, at vi bor her med kræft" (ibid., 64-65), hvor et handicap-skilt giver anledning til at blotlægge morbide gevinster i situationen. Agnes sammenligner også sin kræfttramte mor med fugle: "Mors kræft startede med knoglemarven, og da den blev syg, blev hendes knogler mere og mere luftige og skrøbelige som en fugls. De luftige knogler er grunden til, at fugle kan flyve" (ibid., 65). Her kan der ses en tydelig symbolik for, at jo sygere moren blev, jo luftigere blev hendes knogler, og des mere mindede hun om en fugl, så døden frigjorde hende fra kræften – fri som en fugl. Fugle har generelt en stor plads i værket, men dette vil blive analyseret yderligere i afsnittet "Den nye virkelighed".

Vi har allerede fået beskrevet den dag Agnes' mor døde, men den beskrivelse var henvendt til modtager. Agnes' erindringer af dagene omkring morens død er, at moren var bevidstløs det meste af tiden, og at hun græd på vej til Fyn i toget, da moren blev indlagt. På denne togtur tænkte Agnes også, at hun ikke kunne holde ud, at moren skulle være syg længere, og at det ville være bedre, hvis moren bare døde. Hun har i nutiden skyldfølelse: "og nu kan jeg ikke lade være med at tænke, at det var dét, der slog hende ihjel. Kan hun tilgive mig" (ibid., 78), hvilket er en følelse senere i hendes sorg, efter hun har gennemgået tankerne fra dagene inden morens død. Som beskrevet i afsnittet om sorgproces, så er en følelse af lettelse især set ved pårørende til langtidssyge, og her omtales tiden inden døden, hvor Agnes faktisk ønsker, at

moren skal dø. Samtidig oplever Agnes en stor skyldfølelse over at have ønsket, at moren skulle dø – hvilket hun selvfølgelig ikke ønskede: ”Selvfølgelig var det ikke okay, at hun døde. Det bliver aldrig en okay ting at gøre” (ibid., 79). Agnes erindrer også to tidligere tilfælde, hvor hun havde tænkt, at hun ikke kunne mere. Derfor virker kapitlet som en form for syndsbeholdelse, da Agnes beder om tilgivelse hele to gange, i det kun 3,5 sider lange kapitel. Agnes blotlægger også, at hendes erindringer om morens død ikke nødvendigvis er virkeligheden: ”Sandheden om hendes fem sidste dage er, at jeg husker dem præcis, som jeg har lyst til at huske dem. I min version dør hun med mere fred og mindre angst, end hun nok gjorde i virkeligheden” (ibid., 78). Der er ikke en direkte beskrivelse af morens dødsfald, men beskrivelser af optrinnet til dødsfaldet, men denne har Agnes selv konstrueret, så hun kan kapere dødsfaldet, og den skyldfølelse hun har. Morens død uddybes altså ikke, men Agnes’ erindringer af dagene op til og efterfølgende er det bærende i værket, og især sygehuset er det emotionelle rum, som minder Agnes om den kvalmende kemolugt, skyldfølelsen og lettelsen.

I *Farskibet* er Glenn fem år, da hans far begår selvmord, og derfor opleves dødsfaldet i brudstykker ud fra Glenns hukommelse. Værket er inddelt i tre dele, hvor første del mest berører farens selvmord, og Glenns søgen efter at erindre selvmordet, men ligeledes bliver afbrudt af mere samtidige erindringer om sin mor, stedfar og bror. Anden del omhandler en blanding af videoptagelser fra Kreta, erindringer om Glenns opvækst og familiens liv efter selvmordet. Tredje del er meget kortere og mere abrupt end de to første dele, og omhandler en form for tilgivelse fra Glenn til sin far, men også tanker om selvmord og livet generelt. Derudover har tredje del en form for kapitelinddeling, hvor nogle tal står som almindelige kapiteltal, hvorefter der står flere tal på samme side f.eks.: ”5, 6, 7, 8, 9, 10” (2021, 516) og nogle kapiteltal er efterfulgt af et bogstav. Denne ufærdige og usammenhængende kapitelinddeling giver et manuskriptæstetisk udtryk. Dødsfaldet opleves som sagt i brudstykker, og er derfor spredt udover det meste af værket, ligesom i *forsvindingsnumre* og *Har døden...*

Farens død er ikke beskrevet på én bestemt måde, men i abrupte barndomsminder, som udfyldes ved svar fra Glenns mor. Jeg har derfor valgt at fokusere på de erindringer, som kan genkendes som Glenns egne barndomsminder om selvmordet, og som ikke er understøttet af moren. Erindringerne starter ved, at Glenn kan huske en brand i naboens hus, og forsøger at huske, om hans far var der, eller om han var død på det tidspunkt. Farens selvmordsmetode bliver vi bekendt med på side 66: ”*Mordvåbnet havde vi haft stående i garagen, metalblå og lyst læder med plads til fem, fjernede man barnestolen (...)-’*” (2021). Altså slog faren sig selv ihjel ved hjælp af familiens bil, men der står ikke direkte, at det er en bil – bilen omtales billedligt som et våben, som slog Glenns far ihjel.

Erindringerne fortsætter i en strøm med andre elementer end selvmordet, som minderne om et æbletræ i haven og kirkegården. Glenn erindrer også ”alle de voksne” (ibid., 68), og da de voksne kom (ibid., 78), hvor minderne om besøget fra bedstemor, farmor og moster er som et barns: Glenn får lov til at hente en cola, han er i øjenhøjde med de voksnes hænder og han får smurt en mad (ibid., 78-80). De voksne vil ikke svare Glenn på ”hvorfor”, og selve handlingen på denne dag er uklar, men der er en tydelig stemning af noget hemmeligt og lukket: ”Med *deres* øjne, skiftevist hen over *hendes* skuldre ... trækker de i hende, omkring i huset, ’stemmerne,’ altså ... (og døre på klem) ... ’ Dæmpede stemmer bag døre på klem ... ’ ” (ibid., 89). ”Hende” er moren, og ”de” er de voksne – og Glenn har fokus på moren, og lægger så mærke til dørene på klem og de dæmpede stemmer bag dørene. Barndomshjemmets normalitet ændres den dag de voksne kommer, hvor Glenns reaktion gør læseren bevidst om, at rummet er blevet emotionelt anderledes, bl.a. forårsaget af de dæmpede stemmer bag dørene. Vi får ikke direkte følelsesberetninger fra Glenn, men der er som sagt en stemning i det emotionelle rum, men denne stemning kan ikke forstås af et barn, og derfor bliver læseren ikke inddraget yderligere.

Det er først på side 91, at vi hører om, da Glenn finder ud af, at hans far er død: ” *Far er død,* ’ og Mor vil gerne græde ... *Far kommer aldrig mere hjem,* ’ og hun vil gerne græde [...] nu, har, forstået, at, du ... selvfølgelig skal holde om hende, så *hun* kan græde” (ibid., 91). Det er dog ikke Glenn selv, der viser emotioner, hvilket kan skyldes, at han var fem år, og derfor ikke helt forstod, hvad det præcist betød, at hans far var død. Det er morens emotioner, som Glenn reagerer og agerer på, ved at holde om hende, så hun kan græde. Glenn er den emotionelle triggerfigur, som indvier læseren i, hvordan rummets emotionelle spænding er. Han er her et termometer for, at den emotionelle spænding stiger, ved at moren fortæller om farens død, så moren kan udløse sin responsive emotion. Citatet viser også værkets helt særlige formsprog, og netop *Farskibets* formsprog vil blive analyseret i afsnittet ”Sorgens sprog”. Vi indvies mere i ”den dag alle de voksne kom” (ibid., 96), da faren ikke er kommet hjem, og moren derfor ringer til bedstefaren, som fortæller, at bilen ikke holder ved billiardklubben, hvorefter moren finder selvmordsbrevet, og får at vide af politiet, at familien lige så godt selv kan lede efter faren. Mosteren ringer og fortæller, at Tanja havde set én i skoven, der kunne have været faren (ibid.): ”Tanja, min to år ældre kusine, havde på en skoleudflugt [...] åbenbart lagt mærke til en mand gå rundt ude i den skov, hvor min far nogle dage senere blev fundet selvdød” (ibid., 98).

Glenn, René og moren er på sygehuset, for at se faren – denne situation står med sort skrift, som resten, men med en lysegrå baggrund (ibid., 121-123). Der berettes om, hvorledes familien følger efter en sygeplejerske ad grå gange, hvilket kan være årsagen til den grå

baggrund på siderne. Denne brug af den grå baggrund kan tolkes som en indikator for tekstens rum og stemning, og desuden som en triggerfigur for teksten – den grå farve er en ret neutral farve, men kan i denne sammenhæng også symboliserer en grå/trist stemning i teksten. Denne tolkning stemmer overens med tekstens handling, fordi familien ser deres afdøde far og mand med et lagen over sig. Glenn erindrer rummet, faren og nogle af de emotioner, der opstod i ham, hvor han til start er meget opmærksom på moren, så sig selv, faren, så René og igen moren. Glenn lægger mærke til, at moren ikke græder, og fører så opmærksomheden over på faren, som var blå i hovedet, men også lignede ” ’ham, jeg har set sove på billeder,’ ” (ibid., 122). Herefter beskrives nogle emotioner, som kan have opstået i Glenn som barn, men også i Glenn som erindrende voksen – uanset skildres der et vredesudbrud af, hvordan Glenn selv kunne have slået faren ihjel, og have faren i munden, og smage og slå faren. Disse handlinger, som Glenn gerne vil udføre enten i nutid eller fortid, kan ikke siges at være responsive emotioner, da han ikke udfører en kropslig reaktion, men oplever en fantasi om, hvad han vil gøre ved faren. Der er uden tvivl en vrede til stede i Glenn, men den er ikke et barns vrede, men nærmere den voksne Glenns vrede over farens selvmord, og derfor er disse fantasier en blanding af responsiv emotion og indstilling. Dette fordi Glenns indstilling til faren har påvirket relationen til ham, så Glenn er vred på faren, hvilket udløser de responsive emotioner i form af fantasier.

Farens død er ikke uddybet yderligere i *Farskibet*, da de efterfølgende gennemgange af forløbet er voksne Glenns eller morens, men sorgens begyndelse skaber en dominoeffekt for Glenn, som gør, at han søger svar på, hvorfor faren begik selvmord, og om han selv minder om sin far.

De tre værker udfolder sorgens begyndelse meget forskelligt, men ingen af dem skildrer dødsfaldet sammenhængende, hvilket kan skyldes, at dødsfaldet erindres i brud, og med samme fokus på de omkringliggende omstændigheder som på den afdøde. Derudover kan de afbrudte skildringer tolkes som udtryk for, at erindringerne er for svære at håndtere, til at blive processeret og nedskrevet på én gang, og at dødsfaldet derfor skal opdeles og håndteres lidt efter lidt. Når dødsfaldet er indtruffet, skal den sørgende være en del af en ny virkelighed uden den afdøde. Denne virkelighed udfoldes og analyseres i følgende afsnit.

## Den nye virkelighed

I denne analysedel bevæger vi os fra døden og sorgens begyndelse til den nye virkelighed, som den sørgende befinder sig i. Det indebærer hele sorgprocessen som gennemgås, og hvordan denne udfoldes i værkerne. De sørgendes nye virkelighed er tidsmæssigt forskellig, da Aids værket fokuserer på det første år efter Carls død, Langballes værk starter ét år efter dødsfaldet, og Bechs værk strækker sig cirka over 25 år. Ligesom tidligere analyse vil denne del gennemgå værkerne på skift og til slut sidestille og sammenligne dem.

Jeget i *Har døden...* oplever forskellige følelser og perioder i året efter Carls død – minder fra fødslen og Carls barndom, forsøg på at finde mening, henvisninger til litteratur om sorg og ikke mindst fællesskabet. Værket springer generelt meget i tid, med henvisninger til dagbogsnotater fra før Carls fødsel og til året efter hans død – disse indeholder jegets minder om sin søn, og er en måde at erindre ham på. Dagbogsnotaterne fortæller om Carl som barn, og indebærer bl.a. informationer om, hvad Carl godt kunne lide at lave: male, lege med modellervoks, skrive og få et kys (2017, 15), herefter er vi ikke længere i dagbogsnotatet, men på hospitalet, hvor jeget kyssede Carls kolde hånd. Her springer vi fra Carl er fem år, til han er 25 år, og til efter hans død: ”Jeg sagde: *Lille ven*. / Du var femogtyve år gammel. / Det var i marts 2015. [...] Så mærkeligt at du ikke findes, jeg mærker dig endnu / Jeg forstår med hele min krop ikke, at du ikke findes” (ibid., 16). I de kursiverede tekststykker skildres forløbet på sygehuset, hvor jeget holder Carls hånd, og siger ”lille ven” til Carl (ibid., 113). Vi springer imellem flere tider, hvori jeget ikke kan forstå, at Carl ikke længere lever: hun er i en form for fornægtelse og en mulig magisk tænkning, fordi det føles så uvirkeligt, at Carl er død. Hun erindrer Carl på sygehuset, i et forsøg på at forstå, og beskriver, hvor han er nu: ”*Din unge krop i kisten / Jorden, sort og våd*” (ibid., 16). Jegets emotionelle tilstand i denne episode er en stemning, hvor hun ikke forstår den nye virkelighed, som Carl ikke findes i.

Jeget forsøger flere gange at finde en mening med Carls død. Dette sker bl.a. gennem en saglig, men følelsesbetonet, gennemgang af dødsforløbet, ved brug af politirapporter og ud fra vennen N’s oplevelser. Heri blandes fællesskabet også ind i jegets søgen efter svar: ”Meget senere begynder vi at forstå” (ibid., 101). Der indtræder en følelsesbetonet gennemgang af hændelsesforløbet, ved gentagen af ordet ”Så”, hvilket gør denne tekst handlingsstyret og opremsende, i modsætning til resten af værket. Derudover fortælles der om, at N havde nævnt til alarmcentralen, at Carl havde bekendtgjort, at han måske var homoseksuel, hvilket er en central rolle i jegets kritik mod politiets arbejde. Politiet kom otte minutter efter opkaldet, de kørte ikke med udrykning og de fokuserede på homoseksualitet. Jeget stiller en masse spørgsmål som: ”Så

hvorfor var det så vigtigt for politiet, at ordet homoseksuel blev nævnt? [...] **Så** hvor kom begrebet psykisk syg fra?” (ibid., 102), hvorefter der er indsat ordbogsdefinitioner på ordene ”homofobi” og ”diskrimination” og til slut sætningen: ”Vi begynder at forstå, og det vi forstår, er grufuldt” (ibid.). Afsnittet her bindes sammen af den første og sidste sætning, hvor der imellem disse er beskrivelser, spørgsmål og forklaringer, hvilket jeget indirekte giver sin holdning til ved ordbogsdefinitionerne. Efterfølgende forsøger jeget at finde flere svar, ved at læse politirapporter og obduktionsrapporter: ”Jeg må vide, hvad der er sket dig. Selvfølgelig må jeg vide, hvad der er sket dig. Du er mit barn” (ibid., 103). Der bliver også tænkt: ”Hvad nu hvis?”, men denne vej vil jeget og fællesskabet ikke gå ned ad, så de klager, og hver gang får de afslag, og til slut konkluderer jeget, at politiet ikke havde fået de rette oplysninger om situationens alvor: ”VREDEN ER STUMP OG GRÆNSELØS” (ibid., 105). Jeget gennemgår forskellige følelser og situationer her. Den konstante søgen efter svar, er et udtryk for følelsen af afmagt og meningsløsheden, som er en high-road-reaktion i form af en stemning. Derudover bliver jegets følelse af meningsløshed til vrede – som tit ses som en low-road-reaktion – men der uddybes ikke kropslige reaktioner, så vreden er her en high-road-reaktion, som har sat sig som en stemning i hende.

I værket henvises til anden litteratur om sorg, som en måde hvorpå sorgen kan udtrykkes med de ord, som jeget ikke selv har – disse citater berøres i afsnittet ”Sprogets sorg”. Fællesskabet spiller også en signifikant rolle i *Har døden...*, og fremstår som en stor del af jegets sorgproces, hvilket bl.a. ses i en tale fra Carls begravelse. Det er Carls fætter, som er taleren: ”hans største passion var fællesskabet. Siden hans død har jeg levet sammen med Sorggruppen. [...] det var Carls egen død, der skulle til for at skabe det fællesskab, som han så brændende ønskede” (ibid., 142-143). Efter uddraget fra talen står der om Sorggruppen: ”Alle dem, der elskede dig, som elsker dig. Og de, der elsker os” (ibid.), det står som en form for definition af denne Sorggruppe, som jeget og Carls efterladte lever i. Dette fællesskab sørger for jeget og Carls familie, ved at tage sig af dem, spise med dem, passe børn og holde dem i live: ”*Fællesskabet som noget lige så absolut som døden. / Fællesskabet som eneste mulighed*” (ibid., 144). Jeget definerer fællesskabet som den eneste mulighed gennem sorgen, efter adskillige forsøg på at finde mening i bl.a. også shamanisme og drømme, og herefter at have affejet disse med ordene: ”vi tror ikke på noget” (ibid., 127). Efterfølgende lærer jeget at være alene, og går endda også til en sorgterapeut tre gange, hvor hun skal udfylde et spørgeskema, som hun opfatter som meget amerikansk, og som fortæller, at hendes sorg ikke er kompliceret, men normal. Sorgdiagnosen som jeg beskrev i teori afsnittet ”Sorg som diagnose”, var ikke på WHO’s ICD, da jeget beretter om dette spørgeskema, og det blev dengang kaldt ”kompliceret sorg” og ikke

”vedvarende sorgforstyrrelse”, som det hedder i dag. Da jeget ikke længere kommer hos sorg-terapeuten, begynder hun at bokse, og hendes krop bliver stærk, og hun beskriver sig selv som en anden: ”Et stærkt hylster rundt om det ukendte frygtindgydende uberegnelige, der nu er mig” (ibid., 145-146). Jeget kan ikke længere kende sig selv, da hun nu er blevet uberegnelig.

I *Har døden...* gennemgår jeget en del forskellige processer, og forsøget på at finde mening fylder en del. Dette kan især skyldes, at Carls død var en ulykke, og derfor uforudsigelig og måske endnu mere meningsløs for jeget, da hun finder ud af, at politiets arbejde havde fejlet. I de kursiverede tekststykker så vi, hvordan jegets følelser var low-road og præget af chok, mens det i beskrivelserne af hendes sorg er high-road og præget af stemninger. Samtidig er der stadig de følelser, som ofte ses i sammenhæng med chok – afmagt og fortvivelse – som har sat sig som en stemning af meningsløshed. Selve værket er opsat som en form for sorgproces, da vi sidst i værket indvies i, hvordan jeget har det 1,5 år efter Carls død: ”I den standsede tid, i denne nye tid, i den tid, der kun består af det eneste øjeblik, der findes *lige nu*, kan ingen planer laves for fremtiden. Ingen. Der er næsten gået halvandet år. Det er ingen tid. *Ingen tid*” (ibid., 150). Jeget befinder sig i en sorg, hvor tiden ikke findes, og den nye virkelighed er kun nuet og ikke fremtiden. Desuden befinder hun sig sammen med den døde: ”Vi er her. Men vi er også hos den døde. Det er ikke spor vanskeligt. Det sker helt af sig selv” (ibid., 151). Ikketiden gør, at jeget kan være med den døde i det vedvarende bånd, hvor hun ikke er løsrevet fra den døde, men lever sammen med den døde. Disse vedvarende bånd berøres yderligere i afsnittet ”Livet med de døde”.

Agnes’ sorg i *forsvindingsnumre* er styret af at flygte fra sorgen, og hun flygter til Tel Aviv, Berlin og Nordnorge. Hun forsøger at fortrænge eller mærke mindre, ved at feste, have sex: ”og jeg får fred i cirka ti sekunder, for når jeg kommer, er jeg ingen steder i verden” (2019, 14) og tage stoffer: ”Vi tog stoffer for at føle mere, men endte lige så tit med at mærke mindre” (ibid., 70). Det er high-road-reaktioner, som Agnes forsøger at dulme eller ændre, da det ikke er kropslige reaktioner, men nærmere stemning og indstilling, som påvirker hendes sorg. Agnes beskæftiger sig selv så meget som muligt, for at fortrænge mest muligt, men alligevel kryber hendes mors død sig ind i hendes drømme, som startede efter morens død. Disse drømme gengives således: ”I drømmen kommer hun tilbage og tilbage og tilbage, og vi redder spækhuggere hver nat. Hver nat er der nye spækhuggere, som vi skal redde” (ibid., 33), hvor spækhuggerne er fanget i en silo, og små nok til at kunne bæres i favnen, de er alle i live, og nogle af dem har deformede kroppe. Moren er bleg, udmattet og senet i drømmene, og Agnes har hver nat dårlig samvittighed, over ikke at kunne passe ordentligt på sin mor. Drømmene viser, hvordan Agnes føler skyld over, at hun ikke kunne passe på sin mor, hvilket er en følelse, der er gennemgående



i hendes sorg. Selve symbolikken bag dyret kan fortolkes på flere måder, men spækhuggere er et stort havpattedyr, men i Agnes' drømme er de svage og små, ligesom hendes mor. Spækhuggerne er normalt stærke og store i vandet, men i siloen er de afkræftede og deforme, ligesom hendes mor er blevet det efter kræften. Spækhuggerne kan være et symbol for moren, fordi Agnes kan redde spækhuggerne i modsætning til sin mor. Selvom drømmene ikke er fysiske rum, så er disse stadig emotionelle rum for Agnes, hvori hendes mor er i live, og sorgen er på afstand, men skyldfølelsen har overtaget, og viser sig i form af at redde spækhuggere.

Agnes rejser til Tel Aviv, Berlin og Nordnorge, for at sørge eller flygte fra sorgen, og disse steder får en stor betydning for værkets sorgudtryk. De er alle tre forskellige emotionelle rum, men Nordnorge skiller sig ud, da Agnes ikke fester, tager stoffer eller har sex der. Hvorimod hun i Tel Aviv fester og har sex med Ofir og Josef, da hun ikke længere føler København er hendes by. Sorgen er ikke helt ude af Agnes, selvom hun er i et andet land, for en dealer kan se sorgen i hendes øjne: "Sweet Annabelle, my sad-eyed lady Viking" (ibid., 112). Dealeren, Eric, fungerer her som en emotionel triggerfigur, og fortæller læseren om, hvordan Agnes fremstår for andre – i sorg. Hun tager til Berlin med sin ven Oscar. De tager kokain, og hun har sex med en fyr, som har en kæreste, hvorefter hun har sex med en dealer, som hun køber stesolider af, men hun falder i søvn under samlejet. Agnes' liv i Berlin er domineret af sex, stoffer og impulsivitet, men her sniger hendes mors død sig ind i drømmene. I Berlin drømmer hun, at hendes mor er i live, men samtidig erklærer overlægen morens død (ibid., 31). Denne drøm indeholder ikke spækhuggere, og fremstår mere virkelig, da der er en blanding af en drøm, moren lever, og virkelighed, scenen med overlægen. Agnes forsøger adskillige gange at dulme smerten efter morens død, men alligevel sniger den sig ind i hendes drømme, og endnu mere drømmende bliver hendes liv i Nordnorge, hvor Tel Aviv, København og Berlin ikke længere fylder så meget i værket.

Agnes leder efter gejrfuglen i Nordnorge, fordi David Foster Wallace fortæller hende, at hun skal lede efter fuglen, da den dukker op på hendes værelse (ibid., 134). Der er bare lige den hage ved det, at gejrfuglen er uddød, og David Foster Wallace er Agnes' voodoodukke, som hun fik af veninden Vibe. Fuglen vælter ud ad vinduet, da Agnes fortæller, at hun ikke kan lede efter den lige nu. I denne scene føler Agnes, at spækhuggerne svømmer under hende, men da hun vågner, er fuglen væk, og voodoodukken siger ikke mere. Alt dette sker efter en samtale med Mathias, hvori han kalder hende en intrigant so, hvortil hun svarer, at hun troede, de skulle være sammen, hvorefter han kalder hende sindssyg (ibid., 133). Denne samtale opstår, fordi Agnes har haft sex med Daniel, som Lise var sammen med, hvilket Mathias skælder hende ud for. Agnes siger til Mathias, at hun ikke vidste, at Daniel og Lise var sammen, men læseren er

bekendt med Agnes' tanker forinden, hun havde sex med Daniel: "Jeg vil tage Daniel fra hende" (ibid., 101). Agnes begrundet dette med, at hun vil lære Lise ikke at have brug for en mand, og at være alene om natten og gennem dagen, og så kan Lise blive renset. Agnes kan ikke siges at fremstå hverken sympatisk eller i sorg her, men som det Mathias kaldte hende – der er dog nogle elementer, som kan skyldes sorgen. For det første er Agnes ramt af to former for sorg i værket, sorgen efter morens død og sorgen efter, at Mathias slog op, men de er begge en med-spiller i hendes måde at agere på. Her kan vi bruge teorien om scripts og causal attribution for at forstå Agnes' handlinger, for vi er ikke før blevet introduceret til en sådan opførsel fra hende, vi fik kun et glimt af dette i Berlin, men denne gang sker det i København og i hendes vennekreds. Agnes' script er hendes egne erfaringer og instinkter, og hvis disse normer for hendes instinkter brydes, kan man skabe hypoteser (causal attribution) om, hvorfor Agnes agerer således. Agnes' handling kaldes for normbrydende script, fordi Agnes agerer uventet for læseren, og vi kan derfor kun skabe causal attribution (hypoteser), om hvorfor Agnes "stjæler" Daniel. Jeg vil tolke dette brud på script, som Agnes' sorg, der gør hende jaloux på Lises forelskelse, og derfor skal Lise føle, hvordan det er at miste, som Agnes har mistet sin mor og Mathias. Der sker endnu et brud på script, da Agnes tager til Nordnorge, for at finde gejrfuglen, da Agnes tidligere har brugt sex, stoffer og fester til at flygte fra sorgen, så opsøger hun den nok nærmere i Nordnorge, eller flygter fra den person, hun er blevet i København.

Gejrfuglen dukker op hver nat i Agnes' lejlighed, efter den dag Mathias ringede til hende, og læseren får ikke noget at vide om, at Agnes er taget til Norge, men kan læse dette efter beskrivelserne af den nedlagte skole, som hun bor på: "Vi er her for at lede, og vi fløj fra Kastrup til Oslo, og fra Oslo til Tromsø, og fra Tromsø til Vadsø" (ibid., 151). Da Agnes ankommer, finder vi ud af, at dette "vi" som omtales i kapitel 26, indebærer hende og David Foster Wallace, som taler inde fra hendes brystlomme<sup>5</sup>. Værkets resterende kapitler er en blanding af Nordnorge og Agnes' minder og tanker om menneskene i sit liv, men disse kapitler er overvejende anderledes end de tidligere, da der her er et mål for Agnes: at finde gejrfuglen. Hun er alene med voodoodukken, hvor hun tidligere i sin sorg har fyldt sig med andre menneskers tilstedeværelse. Derfor søger hun måske mere efter sorgen nu, i stedet for at flygte fra den. Denne tolkning er især relevant, da det som tidligere nævnt kan udledes, at gejrfuglen er et symbol for hendes mor (s. 41). Desuden gør Agnes netop dét, som mændene i bogen *The Great Auk* (Errol Fuller) sidste kapitel: "dedikerede deres liv til at finde gejrfuglen, efter at den var

---

<sup>5</sup> Der kan ses et genreskift i værket ved forløbet omkring Nordnorge, hvor vi går fra realisme til en form for magisk realisme. Dette genreskift vil ikke blive analyseret i specialet, og oplevelserne i Nordnorge begrundes med magisk tænkning.

erklæret uddød. [...] noget af det mest meningsfulde, jeg kan forestille mig” (ibid., 55). Bogen fik Agnes af sin mor, da hun var ti år, hvilket understøtter tolkningen om, at Agnes søger mod sorgen.

Agnes og David Foster Wallace leder efter gejrflugten gentagende gange, uden at finde den, indtil sidste kapitel, hvor de begge vågner af et skrig. Hun løber ud i natten for at finde fuglen, og hun står tæt på den, da hun ser, at det er gejrflugten. Den er større end forventet, og da hun rækker ud efter den, vælter fuglen ud over kanten, og triller ned ad skrænten, Foster Wallace guider Agnes i, at hun skal følge med den. Gejrflugten befinder sig på isen, og Agnes følger efter, men forsøger at fortælle den, at det er usikkert, men isen knækker, og gejrflugten forsvinder. Foster Wallace guider igen Agnes, og hun falder i hullet, men hun befinder sig i en tunnel af tang, så hun er ikke våd. Agnes finder fuglen, og Foster Wallace siger, at hun skal stille sig på dens fødder. Agnes omfavner fuglen og træder op på dens fødder, og den lægger sin vinge om hende: ”Og sådan står vi hud mod fjer i en omfavelse” (ibid., 212).

Nordnorge som emotionelt rum, kan tolkes på flere forskellige måder, da vi som nævnt ikke tager udgangspunkt i epilogen som en del af Agnes’ historie, men som en del af Langballe. For det første kan hele oplevelsen i Nordnorge ses, som påvirket af magisk tænkning, fordi en voodoodukke taler til Agnes, og hun omfavner en uddød fugl under vandet – hun leder hvidløst efter noget dødt, sin mor. Hun finder her ikke en måde at være i sorgen, men overmandes psykisk af den, så hendes realitetssans påvirkes. For det andet kan scenen også tolkes som Agnes, der overgiver sig til sorgen, så hun finder ro i at sørge, og ikke længere flygter fra den. Agnes’ nye virkelighed er en gennemgående søgen efter at leve med morens død, men hun ender blot med at flygte fra den ved brug af sex, stoffer og fester, og til sidst finder hun gejrflugten eller sorgen, og omfavner den<sup>6</sup>. Hendes nye virkelighed er præget af fortrængning, high-road-reaktioner, scriptbrud og magisk tænkning.

Glenns nye virkelighed er lang, da værket strækker sig over mange år – fra Glenn er fem år, til han er voksen. Hans sorg er dog ikke nødvendigvis bundet op på farens selvmord, men måske farens fravær. Beskrivelserne af stedfædrene Søren og Erik er nærmere præget af deres tilstedeværelse end farens selvmord, da disse mænd ikke ville være en del af Glenns liv, hvis faren ikke var død. Glenns nye virkelighed indebærer også disse nye mænd, men er ikke en direkte del af Glenns sorg, men påvirker den. Glenns sorg viser sig tydeligt i hans nye plads i familien, hvor han forsøger at indtage pladsen som beskytter, og passer på sin mor og bror. Han trøster moren efter farens død, og forsøger at passe på hende, da den voldelige stedfar, Erik, er

---

<sup>6</sup> En lignende tolkning ses på forfatterweb.dk: ”For enten kommer Agnes i mødet med gejrflugten overens med tabet af sin mor, eller også er det et dybere skridt ind i sorgens virkelighedsfjerne vakuum.” (Petersen, 2019c)

en del af deres liv. Derudover er hans bror, René, ramt af angst, og da hans første angstanfald kommer, passer Glenn på ham. Ligesom Winther-Lindqvist beskrev det, så kan det tydeligt ses i værket, at brødrenes tidlige tab har påvirket deres nye virkelighed kraftigt. René har fået angst, som Winther-Lindqvist forklarer, at et tidligt tab forøger risikoen for (2021d, 117). Glenns nye virkelighed er også præget af depression, da han som 17 eller 19-årig forsøgte at begå selvmord: ”Imidlertid vil i morgen, første januar 2000 og something, også være første og eneste gang, jeg vil være vågnet efter at have forsøgt selvmord” (2021, 405), der gengives ikke om selve selvmordet, eller om han er depressiv. Det kan antages ud fra selvmordsforsøget, at han må have været ramt af depression i mere eller mindre grad. Udover selvmordsforsøget udviser Glenn som barn en risikoadfærd, som Winther-Lindqvist beskriver som fx alkohol og kriminalitet (2021d, 117), hvor han som 9-10-årig drak øl på et værtshus, og i Netto bruger han en deodorant, uden at købe den (ibid., 269-270). Derudover viser Glenn også kropslige problemer som barn, da moren er kærester med Erik, og Glenn er blevet sengevæder (ibid., 299), hvorefter Erik kunne finde på at slå Glenn, så derfor kan disse kropslige problemer ikke nødvendigvis spores tilbage til sorgen, men måske nærmere Eriks tilstedeværelse. Dog har farens selvmord uden tvivl påvirket Glenns psykiske tilstand, også senere i livet, da han forsøger at begå selvmord mindst ti år efter farens død.

Glenns sorg og nye virkelighed er præget af en stor søgen efter svar på, hvorfor hans far begik selvmord. Som tidligere nævnt spørger Glenn tidligt ind til farens selvmord, men hele værket er den voksne Glenns søgen efter svar, og en måde at finde mening på. Han spørger sin mor og farmor, da han er barn, men får ikke noget reelt svar, så da han er voksen, afsøger han selv, hvorfor hans far begik selvmord. Han begrundes også denne søgen med hans egen følelse af meningsløshed, og at det var, der han førhen kunne trøste sig selv – i håbet om, at hans far ikke kunnet have begået selvmord, hvis han havde vidst, at Erik ville blive en del af Glenns liv (ibid., 356). Glenn kommer frem til, at det er giftig maskulinitet, der drev hans far til selvmord. Glenn forklarer dette med farens opvækst og den sociale arv:

’volden, du skulle vise dig også at komme til at byde dig selv – og altså, endelig dø af’ ... alt imens ’jeg?’ ... denne ’cyklus af alkoholiserede mænd, der hader sig selv og derfor alle omkring sig?’ ... den fucking dør med ’mig,’ Far, hvad end jeg selv får børn eller ej, så fucking sværger jeg på, at DET VAR GIFTIG MASKULINITET, der ødelagde og fortsat ville ødelægge livet, både for dig, mig og alle omkring os. (2021, 324-325)

Efter flere års søgen efter svar, som hans far ikke har kunnet give, kommer Glenn med sin egen årsag, da han også oplever de ting, som hans far gjorde. Glenn er det sidste led i cyklussen af selvhadende mænd, og den skal slutte med ham, for han vil ikke ødelægges af giftig maskulinitet, som hans far blev det. Her får Glenn en ny indstilling til livet og sin fars selvmord. Han kan nu begrunde selvmordet og hans eget selvhad med giftig maskulinitet, som han råber ud med versaler. Dette er et af de afsluttende dele af Glenns sorgproces, og det er ikke nødvendigvis her den nye virkelighed starter, men det er her Glenns søgen efter svar slutter. Den cyklus af selvhadende mænd kan man mærke, at Glenn har i sig: ”Jeg tænkte: Dét at være sammen med ’én som mig?’ Så hellere dø” (ibid., 353). Han har så lavt selvværd og stort selvhad, at han føler skyld for sin fars selvmord. Skyld er som nævnt i teoriafsnittet om sorgproces en normal følelse, når man er i sorg, hvilket følelsen af meningsløshed, som Glenn også oplever, ligeledes er. Så selvom Glenns sorgproces strækker sig over mange år, så kan nogle af de samme processer ses her, som de kan i *forsvindingsnumre* og *Har døden...*

Den tredje og sidste del af værket er kun henvendt til faren, og kan ses som sidste og endelige del i Glenns sorgproces. Han forsøger her at tilgive, og leve med farens selvmord: ”Rummende i mig til trods: Håbet om, at det virkelig *var* den rigtige beslutning, du endte med at tage” (ibid., 512). Glenn beskriver livet og døden i en uendelig strøm af formbrud, men ender til sidst med at tale til sin far igen, og om hans fars navn, for navnet står ikke i værket – før Glenn råber det: ”Peter! ... ’Peter,’ hed min far / Hedder” (ibid., 544), for farens navn måtte ikke nævnes, for ingen nævnte det, ikke engang ved et tilfælde i en samtale. Glenn tager derfor selv ansvar for, at hans far skal leve videre i ham, og derfor opretholde de vedvarende bånd. På de sidste sider i værket, og i Glenns sorg, gentages ordene: ”Kære Far, som faldt i søvn af sorg” (ibid., 547-551), hvor den vrede som før lå i ordet ”selvmord” er skiftet ud med ”faldt i søvn af sorg”, således Glenn viser, at han har tilgivet, eller i hvert fald forstår sin far nu. Værkets sidste sætninger står på de tre sidste sider: ”Kære Far, som faldt i søvn af sorg Hvis bare du kunne se mig nu” (ibid., 550-552), og her ender Glenns sorg også. Før dominerede vrede og følelsen af meningsløshed sorgen, og han er nu kommet til et ønske om, at hans far kunne se ham.

Glenns sorgproces har altså rykket sig fra forskellige følelser til en erkendelse af tabet og et ønske om vedvarende bånd til faren. Det samme ses i *Har døden...* og *forsvindingsnumre*, da de sørgende på den ene eller anden måde erkender tabet til sidst. *Har døden...* og *Farskibet* har dog én særlig ting til fælles: følelsen af meningsløshed og søgen efter mening, som dominerer begge værker. Sorgen i *forsvindingsnumre* er derimod domineret af fortrængning og overaktivitet, og det er også det eneste af værkerne, hvor familien ikke er til stede, da der ikke beskrives, om Agnes har andet levende familie. Der ses også ét fælles træk ved sorgen i værkerne, for de

har alle tre elementer af magisk tænkning i mere eller mindre grad, hvor Carls død er uvirkelig for jeget, Agnes omfavner en uddød fugl under vandet og Glenn forestiller sig, at en tilfældig mand er hans far: ”*kan vi så ikke lige forsikre hinanden om, at det med lidt god vilje også sagtens kunne være Far, der kommer gående dér*” (ibid., 66). De tre sørgende i værkerne finder på hver deres måde en plads i den nye virkelighed og med vedvarende bånd til den afdøde. Disse vedvarende bånd opretholdes af sporbærere og ritualer, hvilket analyseres i følgende afsnit.

## Livet med de døde

De levende kan ikke leve uden den døde, men lever sammen med den døde i de vedvarende bånd. Kroppen husker den døde, men lige så stille kan den glemme fornemmelsen af den døde, og så kan sporbærere – tøj, notesbøger og ritualer – hjælpe kroppen til at holde den døde i live i hukommelsen. De måder, hvorpå de sørgende bruger sporbærere, til at huske den afdøde, undersøges i følgende afsnit. Ligesom de tidligere sorganalyser i specialet, tager dette afsnit udgangspunkt i hvert enkelt værk, for til slut at sammenligne værkerne.

Carl døde d. 15. marts 2015, og cirka 9 måneder senere beretter jeget i et dagbogsnotat, om angsten for at glemme Carl: ”I de sidste uger har jeg ikke mærket ham. Hvor er han? Ingen steder. [...] Jeg er bange for at glemme ham. Glemme fornemmelsen af hans krop, hans stemme, hans latter” (2017, 49). Det er netop kropshukommelsen, som begynder at svigte jeget, og ifølge Allan Køster kan man vække kropshukommelsen, ved hjælp af sporbærere. I værket henvises der til en stor del skriftlige sporbærere, som bl.a. jegets dagbogsnotater om Carl som barn og voksen, Carls digte, notesbog og taler fra begravelsen. De mange dagbogsnotater, kan for jeget bruges som sporbærere for Carl, og den tid han levede. I notaterne ligger der beskrivelser af Carl som barn, voksen og død, hvilket kan få hende til bedre at kunne erindre Carl, og vække kropshukommelsens fornemmelse af Carl. Carls egne digte finder jeget, da hans værelse blev tømt, men hun vidste ikke, at Carl skrev digte, og reagerer affektivt på fundet af hans notesbøger: ”kulden fik mig til at ryste, og jeg klamrede mig til din notesbog, og jeg vaklede og var ved at besvime, og der var så meget, jeg ikke vidste om dig, og der var meget, jeg vidste om dig” (ibid., 28). Jeget oplever her, det som kan beskrives med Per Thomas Andersens begreb, en low-road-reaktion, ved at finde ud af, at Carl skrev digte, og at de omhandler døden – det får hende til at vakle og næsten besvime, hendes krop reagerer på sorgen og det ukendte. Ifølge Køster kan der både være negative og positive sporbærere, f.eks. hvis den sørgende eksponeres for sporbærere, som de ikke selv har valgt at blive eksponeret for. Fundet af Carls notesbøger påvirker jeget negativt, måske fordi hun ikke vidste, at Carl skrev digte. Carls notesbøger er en sporbærer, som jeget ikke selv kan vælge at finde, hvorimod hendes egne dagbogsnotater fungerer som en positiv sporbærer, som hun selv kan regulere. Notesbogen og talerne fra begravelsen er både positive og negative sporbærere, da de kan fungere på forskellige måder, alt efter hvordan jeget udsættes for dem.

Carls ting har også en stor betydning for jegets sorg, da hun bl.a. sover med Carls dyne efter at have tømt hans værelse: ”Jeg sover med din dyne. / Jeg sover med din fine lette dyne. / Jeg kan stadig dufte din hud, din søvn” (ibid., 108). Carls dyne skaber altså en sanselig

fornemmelse af Carl, hvor jegets kropshukommelse bliver vækket, også selvom kropshukommelsen ikke nødvendigvis har glemt Carl. Her fungerer dynen som en positiv sporbærer for jeget, da hun selv vælger at ligge og dufte til dynen. Det er de uforudsete sporbærere, som kan være negative – som hver gang hun rører ved krydderier, som Carl havde købt. I et dagbogsnotat ét år efter Carls død beretter jeget om Carls krydderier, der nu står i hendes skab: ”og hver gang jeg rører ved dem [...] tænker jeg på, at det ikke er længe siden, du rørte ved dem med dine varme levende hænder” (ibid., 22), her bliver hun mindet om, at Carl er død, og engang var levende. En abrikosmarmelade vækker også følelser i jeget, og endda low-road-reaktioner: ”Og så to timer efter græder jeg ned i abrikosmarmeladen, fordi jeg kom til at tænke på, hvor meget han elskede appelsinmarmelade, og på, at han en uge før sin død fik et glas appelsinmarmelade af min mor” (ibid., 67), selvom det ikke er Carls appelsinmarmelade, så fungerer marmeladen som en sporbærer, og minder jeget om hans død. Her reagerer jeget affektivt ved at græde, grundet marmeladen som uforudset og negativ sporbærer. I *Har døden...* ses der altså både negative og positive sporbærere, i værket fremgår de uforudsete negative, og de selvvalgte som positive. De negative sporbærere giver jeget en low-road-reaktion, og de positive forårsager nærmere en high-road-reaktion – da hun selv vælger at mindes og mærke Carl.

I værket er der én helt særlig sporbærer – Emilie – jegets barnebarn og Carls niece: ”Din storebrors yngste datter er opkaldt efter dig: *Emilie*. Din storebrors datter ligner dig. [...] Du er i din storebrors datter” (ibid., 15). Carl Emil var hele hans navn, og storebroren valgte at navngive sin datter efter Carl Emil. Der er mange, som bliver opkaldt efter afdøde, og ikke nødvendigvis virker som en sporbærer, og Køster beskriver heller ikke, at mennesker kan fungere som sporbærere – men i citatet beskriver jeget, at Carl er i Emilie. Derved kan barnebarnet virke som en sporbærer for jeget, og måske vække hendes kropshukommelse, hvis denne skulle svigte hende. Sporbærerne kan hjælpe jeget til at leve med Carl i de vedvarende bånd, men kan også påvirke hende voldsomt, som marmeladen og digtene gjorde. Lige så fysisk som kropshukommelsen er, føles de vedvarende bånd også fysisk for jeget: ”Han er inden i mig. / Han er inden i min krop. / Jeg bærer hans væsen i min krop. / Jeg bærer ham igen inden i min krop. / Som da han lå i min livmoder. / Men nu er det *hele hans liv*, jeg bærer. / Jeg bærer hele dit liv” (ibid., 154). Desuden ses der i citatet et skift i fortæller, da værket i overvejende grad har henvendt sig til Carl, men nu omtaler Carl. Skiftet kan være et symbol på, at jeget har erkendt tabet, og derved erkendt, at Carl ikke lever.

I Langballes *forsvindingsnumre* ses der både materielle og rituelle sporbærere, som Agnes gør brug af. Et af ritualerne beskrives således: ”*Søndagsritual*: / Jeg går i kirke. / Jeg ser på fugle. / Jeg savner mor” (2019, 47), hvorefter en af hendes søndage skildres. Der er ikke særligt



mange i kirken, og præsten har en deform hånd, men kirken virker på Agnes som et emotionelt rum, hvori hun bevidst kan savne moren, og derved bruge kirken som et sørgende rum. I modsætning til de makrogeografiske rum (København, Tel Aviv, Berlin), hvor Agnes flygter fra sorgen, er kirken hendes mikrogeografiske rum, hvor det eneste ærinde er at savne moren. Efter kirken kigger Agnes på fugle på Amager Fælled, og hun har kikkert og fuglebog med, som tilhørte hendes mor (ibid., 53). Desuden har Agnes morens tøj på: ”Jeg har praktisk tøj på, når jeg kigger på fugle, og det meste af det er mors gamle. Hun var god til praktisk tøj: fleecetrøjer, uldsweatre og dynejakker. Vi brugte samme størrelse” (ibid.). Agnes’ søndagsritual indebærer derved at sørge over hendes mor, og omgive sig frivilligt med sorgen. Præsten taler om sorg i kirken, og Agnes kigger på fugle i morens tøj og med morens ting – altså forsøger hun her at mindes sin mor, i stedet for at flygte fra sorgens kendsgerning. Agnes’ interesse for fugle kommer fra moren, og ved at gøre, hvad moren kunne lide og lærte Agnes, og samtidig bære morens tøj, sætter Agnes sig i morens sted – måske i et forsøg på at komme hende nærmere. Ifølge Køster er unges sorg ofte forbundet med tøj som sporbærer, da de sørgende kan iklæde sig deres afdøde forælders tøj og smykker (2021c, 251). Dette gør Agnes især her, hvor hun bruger en hel dag med både materielle og rituelle sporbærere. Hun beretter ikke om en direkte glemsel af moren, men hun kan også anvende sporbærerne for at lade moren leve videre gennem hende selv, og derved undgå morens anden død. Den første død er selve dødsfaldet, men den anden død forklarer Køster, som en oplevelse den sørgende kan have, når kropshukommelsen glemmer den afdøde (ibid., 248-249).

Agnes har endnu en sporbærer på til en fest i København – morens gamle kedeldragt (2019, 81). Til festen møder Agnes Oscar, som mener, at kedeldragten er grim, og senere tager de to ud, og sniffer kokain, og Oscar siger følgende til Agnes: ”Hvorfor skal du altid være sådan en klinisk depression at snakke med? Jeg har lige af mit hjertes godhed doneret dyr kokain til dig, og du er stadig en stor, fed depression at høre på” (ibid., 89). Oscar synes altså, at Agnes’ sporbærer for moren er grim, og at hun er én stor depression at snakke med. Ud fra værkets andre dele med Oscar, så virker det til at være deres dynamik at tale sådan til hinanden, men Oscar fungerer her som en form for emotionel triggerfigur. Vi får ikke særligt meget viden om Agnes’ påvirkning på sine omgivelser, men nærmere omgivelsernes påvirkning på hende, derfor er Oscars udsagn en vigtig viden om Agnes. Oscar giver læseren ny information, og øger derved den emotionelle spænding, ved at beskrive hende som en depression – så læseren får et andet blik på Agnes’ fremtræden. Senere kommer Oscar med endnu en kommentar om Agnes’ tøj: ”Jeg er simpelthen så træt af at se på den dragt, Agnes” (ibid., 91), hvorefter de går ind på et soveværelse, og finder noget andet tøj til hende. Oscar fratager derved Agnes’ sporbærer,

men dette protesterer hun ikke over, hvilket måske kan skyldes, at hun ikke vil blive kaldt en klinisk depression igen. Da Agnes tager morens kedeldragt af, kan det være, fordi den ikke fungerer som sporbærer efter Oscars kommentarer. Hun regulerer her selv, hvornår og hvordan hun skal omgive sig med sporbærerne, og her fravælger hun mindet om moren.

Endnu en sporbærer, som Agnes bruger, er billeder af moren. I kapitel 38 ses Agnes' betragtninger af billeder af moren, og hvorfor de blev taget: "Vi fotograferer, fordi vi er bange for tid" (ibid., 195). Et af billederne får Agnes til at indse, hvor træt hendes mor egentlig så ud, hvilket hun først så efter morens død – derved havde billedet en anden betydning før morens død. Dette forklarer Agnes ved, at man ser noget på de gamle billeder, som man ikke ville se, da man tog dem. Da hun tog billedet, var det bare for at øve lyssætning, men efter døden har det ændret betydning: "Nu har jeg det, som om jeg kunne kigge på de billeder, til jeg dør" (ibid.). Billederne fungerer som en negativ sporbærer for Agnes. De minder hende nemlig om morens sygdom og død, hvilket også gør, at hun på et tidspunkt stopper med at se på billederne: "Hvilken glæde har man i virkeligheden af [at] blive mindet om, at mennesker, der nu er døde, var i live engang" (ibid., 197). Sporbærerne fravælger Agnes altså, hvis de påvirker hende selv eller omgivelserne (Oscar) negativt. Søndagsritualerne tilvælger Agnes dog aktivt, idet hun mindes moren, mens hun fravælger de sporbærere, som ikke passer ind i det aktuelle rum. Der indgår altså en stor del negative og positive sporbærere i både *forsvindingsnumre* og *Har døden...*, og de sørgende kan til- og fravælge dem. I *Farskibet* er der en stor del barndomsminder, hvilket kan påvirke mængden af sporbærere, da det ikke er Glenn selv, der har kontrol over dem.

Et af hovedtemaerne i *Farskibet* er Glenns søgen efter svar på farens selvmord, og det bærer sporbærerne også præg af i form af billeder, selvmordsbrevet og morens brev til Glenn. Der er ikke nogen direkte ritualer i Glenns sorgproces, men selve afsøgningen kan virke som et ritual, hvor han undersøger alt omkring sin far og selvmordet. Et billede af faren er en sporbærer for Glenn, og det er det samme billede, som ses på værkets forside – farens konfirmandbillede: "Med øjne som mine seende, udover ud, også dérind: For allerede som konfirmand – ved jeg af erfaring – vidste han nemlig, at han engang kunne finde på at tage sit liv" (ibid., 362). Som tidligere i værket sammenligner Glenn sig selv med faren, og kan sætte sig ind i farens tanker ud fra øjnene. Glenn forestiller sig sin far som utilpas på konfirmandsdagen, fordi faren var i centrum for festen – sådan giver Glenn selv billedet en bestemt betydning, uden at vide, hvad faren tænkte på. Han tillægger endda faren et englelignende ydre på billedet, hvor håret formes som en glorie: "omkranses af et lys fra blitzen, evt., eller en glorie, vågende over ham fra loftet" (ibid.). Han skaber sin egen forestilling om faren, ved at ophøje ham til en engel, eller se glorien

som noget, der beskytter faren. Sporbærerne i værket er generelt med til, at Glenn skaber forestillinger om farens indre.

Glenns mor skriver et brev til ham, som i værket kaldes '*Den sociale arv til Glenn*' (ibid., 244), det ses som uddrag flere steder i værket. Brevet omhandler morens egen opvækst, selvmordet og forholdene til Erik og Søren. Her bliver læseren også bekendt med, at Glenns barndomshjem på Christiansholmsgade var morens barndomshjem. Efter farens død flyttede de til Lindholm i 1996, og moren fandt Erik, og flyttede i hus på Vedbæksalle i 1998. Værket er bl.a. opdelt i stedsangivelserne som beskrives i morens brev, og fungerer derfor som mikrogeografiske emotionelle rum, hvor de forskellige steder indeholder forskellige handlinger og følelser. Dette vil dog ikke blive analyseret, da stederne ikke indebærer sorgbeskrivelser, men nærmere nedslag i Glenns liv. Moren begrundet sit ægteskab med Erik, med at en psykolog fra kommunen havde foreslået, at Glenn og René skulle på børnehjem, så hun kunne blive aflastet, hvilket hun ikke ville have. Moren skildrer forholdet til Glenns far, og beskriver ham som sin egen "one and only". Glenns far havde dog også advaret hende om at leve sammen med en som ham: "*fordi (hans egne ord) han ikke mente han var det værd og at han ikke altid havde det særligt godt med sig selv*" (ibid., 247). Det kan være fra morens brev, at Glenn har fået en større viden om farens lave selvværd og alkoholproblemer, som hun også skriver om i brevet. Derfor virker brevet som en sporbærer for Glenn, som kan give ham informationer om sin fars psykiske udfordringer. Det vides ikke, hvor mange sporbærere moren havde af faren, men brevet er en sporbærer hun selv producerer til Glenn – selvom brevet også kan virke som forklaringer på Glenns traumatiske opvækst.

En af sporbærerne er især farens selvmordsbrev, som læseren introduceres til ret sent i værket. På side 357 får læseren en bid af selvmordsbrevet, uden at vide det: "*Begynde forfra. 'Dét kan I sagtens.' 'Næste mand med omhu ...'*" (2021), og på side 365 får vi adgang til hele selvmordsbrevet, her kan tekstbidderne fra side 357 genkendes af læseren. Glenn forsøger at bruge sporbæreren til at forstå sin far og selvmordet, og forsøger at finde en mening i, at hvis blot faren havde vidst, hvilke mænd moren ville finde, så ville selvmordet ikke være sket. Efter selvmordsbrevet beskriver Glenn sine følelser om brevet, og hvordan det efterhånden bliver lettere at læse. Glenn har overført brevet til sin computer, men farens håndskrift vækker forestillinger i Glenn: "På håndskriften kunne jeg med andre ord se dig for mig, skrivende, tænkende, skrive videre helt frem til lige inden, du satte dig ud bag rattet" (ibid., 367). Selvmordsbrevet giver Glenn en adgang til farens liv inden selvmordet, hvorfra Glenn kan skabe sine egne forestillinger om ham. Glenn har ikke mulighed for selv at mindes faren tydeligt ud fra barndoms minderne, men brevet kan give ham en ide om faren som menneske, og derved skabe

minder, som Glenn ikke har. Sporbærere bruges jo til at vække kropshukommelsen om den døde, men der skildres ikke en kropshukommelse af faren, og derfor må vi antage, at Glenns kropshukommelse ikke husker faren – hvilket kan skyldes manglen på sporbærere i hjemmet. Glenn bruger ikke tøj eller smykker, for at mindes faren, selvom dette er en udbredt praksis blandt sørgende børn og unge. Årsagen til det kan være, at han var barn, da faren døde, og derfor valgte moren, hvilke af farens ting, der skulle gemmes. Desuden kan manglen på sporbærere skyldes, at Glenn ikke følte, at han kunne snakke om sin far, når stedfaren Erik var til stede (ibid., 328), og dette især, hvis der ikke var beviser for farens liv og død i hjemmet.

Glenns mor bidrager til én sporbærer udover brevet til Glenn: ”Dine øjne er også din fars øjne, har Mor tit sagt: Din far var sådan én, man gik til med sine problemer–” (ibid., 86). Øjne kan ikke traditionelt siges at være en sporbærer, men gennem værket sammenligner Glenn sig med sin far, hvilket kan skyldes morens sammenligning. Glenn sammenligner f.eks. øjnene på farens konfirmationsbillede, og derved sætter sig selv i farens sted. Øjnene kan både være en negativ og positiv sporbærer, fordi Glenn ikke kan fjerne øjnene, som altid vil minde ham om sin far. Øjnene har også ligesom de andre sporbærere i *Farskibet* en anden funktion, da de hjælper Glenn til at forstå og kende sin far, og skabe det vedvarende bånd, som han ikke kunne opretholde som barn, hvilket han som voksen kan genoprette.

Det er tydeligt, at værkernes sporbærere er forskellige, da sorgen udspringer fra forskellige relationer, men sporbærerne fungerer i alle tre værker, som en opretholdelse eller skabelse af de vedvarende bånd til de døde. Billeder, tekster og tøj er blot nogle af de materielle ting, som kan forstærke de sørgendes liv med de døde, mens øjne og mennesker kan blive en forlængelse af den døde i de levendes verden. Selvom en stor del af sorgens væsen kan synes ens i værkerne, så skildres den vidt forskelligt – når sproget ikke rækker, tager det nye og utraditionelle former, hvilket analyseres i næste afsnit.

## Sorgens sprog

De tre værker ligner hinanden ved at være autofiktiv sorglitteratur, men deres sprog og æstetiske formudtryk er vidt forskellige. *forsvindingsnumre* ligner den traditionelle romanform mere end de to andre værker, og derfor er der få steder i værket, hvor sorgen kan ses i formen og sproget. Derfor indledes dette afsnit med analysen af sprog og form i *forsvindingsnumre*, mens de tidligere analyseafsnit er strukturerede ud fra værkernes udgivelseskronologi. Formudtrykket i *Har døden...* og *Farskibet* minder om hinanden, da de begge springer i tid, sted, skrifttyper- og størrelser og inddrager intertekst. I disse to værker er formen med til at vise sorgens væsen, hvorfor de to værker analyseres samtidig i afsnittet. De to værkers sprog analyseres ligeledes samtidig, da de bruger nogle af de samme greb, som vidner om, at sproget er i sorg.

*forsvindingsnumre* bryder en lille smule med romangenrens form, f.eks. ved brug af gentagelser, meget korte kapitler og øget afstand mellem sætninger. Gentagelserne ses i kapitel 7: ”Jeg elsker dig. / Jeg elsker dig. / Jeg elsker dig” (2019, 51), hvori sætningerne står med indryk og med linjeskift. Den gentagende form og linjeskiftene styrker vigtigheden af sætningernes betydning, og nærmest repeterende for Agnes selv, eller som en besked til læseren, om at skulle sige til sine kære: Jeg elsker dig. En anden form for gentagelser forekommer i kapitel 12, som også beskrives i afsnittet ”Sorgens begyndelse” (s. 42), hvor der gentages ”Kan hun tilgive mig” to gange (2019, 78+80). Sætningerne står frem i teksten, ved at stå alene mellem brødteksten, og som nævnt tidligere giver det et udtryk for Agnes’ skyldfølelse, hvorfor hun beder om tilgivelse. I kapitel 24 ses der også gentagelser i form af tegn, hvor ”////” står tre forskellige steder mellem tekststykker. Formålet med denne mere skarpe opdeling kan forekomme, for tydeligt at skelne mellem en ny dag, selvom det ikke gøres i hele kapitlet. Derudover bruges skråstreger ofte til at markere linjeskift i digte, men kun med en enkelt skråstreg. Den formæstetiske årsag til de tre skråstreger vides ikke, men det kan som sagt være for at opdele kapitlet tydeligere.

De korte kapitler kategoriseres ved at være på én side eller mindre, da de afviger fra de andre kapitlers længde. Desuden er der i alt 41 kapitler, hvoraf fem af dem er korte kapitler – hvilket gør længden til et bevidst formæstetisk greb. De omtalte kapitler er 11, 14, 32 og 36, som i overvejende grad omhandler moren og hendes sygdom. Dog ikke kapitel 22, som omhandler Daniel og Agnes, og beskriver på 2,5 linje, hvordan Daniel rister rugbrød og smører dem med smør, og tager Agnes i røven uden at spørge, hvilket får hende til at fælde en tåre (ibid., 129). Kapitlets længde gør, at handlingen ikke uddybes, men står som et billede på forholdet mellem Daniel og Agnes, hvor de instinktive nødvendigheder – mad og sex – er i centrum. De øvrige korte kapitler omhandler morens sygdom og død. Kapitel 11 består af fem

linjer, og skildrer, da moren fortalte Agnes, at hun var terminal – at dette står i sit eget kapitel, understreger den livsomvæltning, det var for Agnes. Derudover står sætningen: ”er der ikke noget, jeg kan gøre” (ibid., 75), alene med linjeskift fra det resterende tekststykke, hvilket igen understreger netop denne sætning, og Agnes’ følelse af afmagt og senere skyld. Kapitel 14 og 32 består af henholdsvis to linjer og én linje: ”Jeg vidste, at ingen lever evigt, men jeg følte lige så sikkert, at mor altid kunne leve bare et sekund længere.” (ibid., 95) og ”Hvad jeg ikke ville give” (ibid., 173), som begge understreger sorgens afmagtsfølelse og desperation, og uden uddybning formidler sorgens væsen tydeligt – hvilket forstærkes af den korte længde og individuelle kapitler. Det længste af de korte kapitler er 36, som er en samtale mellem Agnes og en person, som højst sandsynligt er en sygeplejerske på sygehuset, fordi de diskuterer om, at Agnes vil se sin mor. Den første del af diskussionen står med venstre margin, mens den sidste linje står med højre margin, her siger Agnes: ”Jeg vil have min mor” (ibid., 189), hvilket minder om et barns udsagn – og gør kapitlets og samtalens slutning endnu mere sorrig. Det at lave så korte kapitler med netop sorgen som indhold, understreger sorgens væsen og formidler følelserne på en præcis og konkret måde.

Sproget i *forsvindingsnumre* afviger fra de to andre værker, ved at bruge humor til at omtale sorgen, samt brug af 2. persons fortæller flere steder ved minderne om Agnes’ mor, som beskrevet i afsnittet ”Sorgens begyndelse” (s. 40). Agnes tiltaler læseren ved at bruge ”du”, hvilket både kan være en måde, hvorpå hun igen flygter fra sorgen, ved ikke at bruge 1. person. På Forfatterweb beskrives virkningen således: ”Det greb skaber en identifikation, hvor Agnes’ erfaringsrum i lige så høj grad bliver læserens eget” (Petersen, 2019c), hvilket viser, at grebet kan have flere betydninger. Brugen af 2. person viser, hvordan Agnes’ sorg formidles, og at hun både flygter fra sorgen, og inddrager læseren mere end sig selv. I de humoristiske ordspil ses Agnes’ forhold til sorgen ligeledes, da hun ved humoren kan pakke sorgens smerte ind i en ny form<sup>7</sup>. Agnes omtaler et tidspunkt, hvor hun har lyst til at ringe til sin mor, og ubevidst rækker ud efter telefonen: ”men held og lykke med at ringe til dødeland, jeg hører, at de ikke har fået 4G-netværk dernede endnu” (2019, 50), og humoren tager over for faktummet, at hun aldrig kan ringe til sin mor igen. Derved bliver humoren vigtigere end døden, og en måde hvorpå Agnes kan håndtere, og omtale sorgen. Når Agnes bliver mindet om, at hun ikke kan ringe til sin mor, forsøger hun at ændre det emotionelle rum med humor, ligeledes når hun kigger på billeder af moren. I beskrivelsen af billedet af moren, som også omtales i afsnittet ”Livet med de døde”, bruges der igen humor: ”hvor indædt træt hun ser ud, som om hun helt

---

<sup>7</sup> På samme måde forstår litteratursiden.dk de humoristiske indslag: ”Og humoren fungerer netop som et af numrene til at få sorgen til at forsvinde” (Karlebjerg, 2020)

torturagtigt var blevet bedt om at lytte til det samme stykke fusionsjazz de sidste fem-seks år uden afbrydelse” (ibid., 195). Agnes tyer her til humoren, for at undgå erkendelsen af, at moren var så syg, som hun var. Derved understøtter sprogbruget, 2. persons fortæller og humor, Agnes’ generelle forsøg på at fortrænge morens død, mens formbruddene, korte kapitler og gentagelser, virker som et forsøg på at sørge i bidder.

*Har døden...* og *Farskibet* har et noget anderledes sprog og æstetisk udtryk ift. *forsvindingsnumre*, og de to værker ligner også hinanden på flere punkter. Begge værker skifter meget mellem tider, steder, skrifttyper- og størrelser, noter, lyrik og benytter også intertekst – de sproglige greb i værkerne udgør deres formæstetiske udtryk, derfor analyseres sprog og form samtidig ved de to værker. De udfordrer læseren mere end *forsvindingsnumre*, ved at være eksperimenterende med formen og sproget – mens Langballes værk kan udfordre læseren i den sidste del, da grænserne for realismen overskrides.

*Har døden...* og *Farskibet* viser sorgen i sproget og formen, og Jeget og Glenn beskriver bl.a., det at skrive, mens man er i sorg. Glenn skildrer meget kort og præcist, hvordan det at skrive er: ”At skrive som at feje blade sammen (i blæsevejr!)” (2021, 539). Denne sammenligning kan ses gennem værket, og ifølge Jørgen Johansen er der tale om en form for sprogscred: ”Over lange stræk skrider normalprosaen ud, og sproget flyder sine egne veje, forviklede, gentagende, indkredsede, hakkende og afprøvende” (Johansen, 2021f). Selv har Bech udtalt i Bogselskabet, at sprogets hakkende og skiftende karakter opstår, fordi erindring ikke fungerer rationelt. Bechs oplevelse er, at én erindring skaber flere erindringer, og selvom han har ønsket at skildre virkeligheden præcist, så har sproget været utilstrækkeligt, og han er blevet grebet af sine følelser, og derfor vist hele værksprocessen for læseren (Glad, 2021e, 20:20-21:38).

Jeget i *Har døden...* beskriver sproget oftere og flere steder i værket, f.eks. er der korte konstateringer i lyrisk form: ”Jeg kan ikke forme en sætning / Mit sprog er goldt” (2017, 12), ”Sproget, tomt, hult” (ibid., 14), ”Jeg kunne ikke / skrive / ikke / ånde” (ibid., 53), ”Som at skrive poesi. / Som at nærme sig det umulige: at skrive om dig. / Små skridt” (ibid., 55) og ”Intet er virkeligt. Sproget er tømt for betydning. / *Choksprog*” (ibid., 93). Alle eksemplerne skildrer sprogets sorg, og viser i formen, at jeget er stumt, da de lyriske huller kan symbolisere dette. Hun betegner sproget som en umulig kunst, som ikke er fyldestgørende nok til at skildre hverken sorgen eller Carl. I ét af værkets mere prosaiske tekststykker uddyber jeget, hvordan sproget er i sorg: ”Sproget, der altid har fulgt mig og været mit liv, kan intet. Sproget gisper, sproget falder til jorden, fladt og ubrugeligt. Sprogets sørgedragt er grim og stinkende. [...] Digteren, hvis sprog bliver grimt og stinkende” (ibid., 131-132). Sproget går i en sørgedragt, som er grim og stinkende, og som derfor påvirker jegets eget sprog. Derudover bliver skellet

mellem jeget og Aidt endnu mindre, da vi bliver endnu mere bekendte med hendes rolle som digter og forfatter, og at hun i sin sorg har mistet evnen til at skrive.

Begge værker gør brug af skiftende skrifttype- og størrelse – de bruger især bestemte skrifttyper, når det skrevne ikke er fortællerens egne ord. I *Har døden...* er Carls noter, digte og SMS'er gengivet i én bestemt skrifttype, og i *Farskibet* er et interview med René og morens og farens breve i forskellige skrifttyper, ligesom beskrivelserne af Kretavideoerne har sin egen skrifttype. Carls noter, digte og SMS'er er skrevet således, at de ligner noget produceret af en skrivemaskine (Courier + str. 11): "Haha! Jeg har det godt! Jeg sidder og klipper. Jeg tror det bliver en god film" (2017, 24). *Farskibet* skifter mere mellem skrifttyper, hvor farens selvmordsbrev bl.a. er skrevet i kursiv courier, hvilket Glenn selv beskriver: "I Word er brevet sat med Courier" (2021, 366), og selvmordsbrevets første linje ser sådan ud: "*Kære Kone Børn Undskyld! Undskyld!*" (ibid., 365). Begge værker fremviser de afdødes skrifter med den samme skrifttype, det vides ikke om Bech er inspireret af Aidt, men det kan være et symbol på, at de døde har deres eget sprog. Skrifttypen minder læseren om en gammel skrivemaskine, og kan derfor få de afdødes sprog til at signalere fortiden.

*Har døden...* skifter kun mellem skrifttyper ved Carls egne tekster<sup>8</sup>, mens skriftstørrelser og brug af fed, kursiv og versaler bruges gennem hele værket. Det samme bruges også i *Farskibet*, men både moren og René har fået deres egne skrifttyper. 'Den sociale arv til Glenn' er skrevet af moren, og er skrevet med et bestemt kursivt udtryk, som er forsøgt gengivet således: "*Nogle gange når min far kom og hentede mig*" (ibid., 244). Skrifttypen giver morens brev et blødere og skrøbeligere udtryk end farens skrifttype, hvilket kan spejle Glenns opfattelse af moren og faren. Renés skrifttype ses ved en form for interview, hvor Glenn stiller René nogle spørgsmål (ibid., 496-499), her minder skrifttypen om Calibri, mens resten af værket mestendels består af Times New Roman. Hvilken symbolik dette skrifttypeskift i interviewet har, kan ikke siges præcist, men Calibri har ikke seriffer (fødder) som Times New Roman har. Seriffer kan få en tekst til at virke mere troværdig, og måske endda give teksten en seriøsitet – det er muligt, at Bech vil vise forskellen mellem Glenn og René ved hjælp af skrifttyperne. De skiftende skrifttyper mellem personerne pointerer for læseren, at det ikke er Glenns ord, men morens, farens og Renés, og således giver familiemedlemmerne hver deres bidrag til værket, når Glenn ikke kan udfylde de sidste huller i historien.

---

<sup>8</sup> Der er også en anden skrift i citaterne fra Den Uafhængige Politianklagemyndigheds rapport og advokater, men det antages, at det er for at gengive dem så præcist som muligt.



Jeget i *Har døden...* bruger også andres beskrivelser, men ikke for at udfylde historien, men for at skildre sorgens væsen og hendes følelser – ved brug af intertekstualitet. Der citeres fra flere kendte forfattere og udgivelser i *Har døden...* bl.a. Inger Christensens *Sommerfugledalen* og Stéphane Mallarmés *Pour un tombeau d'Anatole*, hvilket er dét mest citerede værk: ”Den franske digter Stéphane Mallarmé skrev aldrig en bog om sin otteårige søn, Anatole, der døde i 1879. Han ville. Han kunne ikke. Han skrev 202 fragmenter eller noter” (2017, 33). Selv fortæller Aidt i Bogselskabet, at hun brugte verdenslitteraturen som en sorglitteratur, hvor hun skabte et sørgekor ud af denne litteratur. Hun beskriver også, hvordan Mallarmés tekster bekræftede hende i, at hun var på rette vej med værket, da sproget og sætningerne ikke kan færdiggøres, men står fragmenterede (Glad, 2019b, 5:10-7:00). Den eksisterende sorglitteratur gengives og anvendes altså af jeget, for at skildre følelser og oplevelser, når man er i sorg, samt for at skabe et fællesskab ved brug af litteraturen. Der henvises dog også meget til en helt anden litteratur, nemlig leksikonartikler, hvor der er anvendt alt fra Ordbog til Wikipedia. Leksikonartiklerne bruger jeget til at forstå Carl og hans død, og de står klart ud i værket som intellektuelle afbrydelser i hendes meningsløse sorgtilstand.

Begge værker gør på hver deres måde brug af tegnsætning, hvor *Har døden...* indeholder væsentligt mindre end den overdrevne brug i *Farskibet*. Nogle tekster i *Har døden...* anvender almindelig tegnsætning, mens andre udelader nogen former for tegn, hvilket f.eks. ses i jegets tanker om Carls fravær: ”så utåleligt ordløst ubærligt med den stilhed der altid skal være stilhed altid skal være dit fravær det er ikke muligt at fortælle dig at skrive dig frem [...] ingen ord kan beskrive og hvordan skal jeg leve med altid” (2017, 87). Både ud fra indhold og form kan hendes smerte læses, og den manglende tegnsætning kan være symbol på sorgens lidelse og den manglende mening, som hun føler i livet og i sproget. Tegnsætningen i *Farskibet* er derimod voldsom og står tydeligt frem i teksten, da kommaer, punktummer og tankestreger former sproget og værket: ”dét, jeg egentlig vil ... tættere på endnu, jeg mener: Tættere, tættere på det, jeg vil ... sproget, jeg føler ham i, dét ... (håber jeg) ... må også kunne blive sproget, jeg kan tale, simpelthen tale til ham fra, og–” (2021, 159). Læseren skal nærmest ændre sin læsning, for at kunne forstå, og fastholde teksten mellem alle tegnene. En sådan tegnsætning skaber en fragmenteret tekst ligesom *Har døden...*, men her i en overdreven grad, hvor tegnene skaber en konstant søgen efter et sprog, til at fortælle om sorgen og smerten. Begge værkers mangel på formfuldendt sprog viser læseren, at sorgen ikke kan forklares uden smerten og uden afmagt. Bech udtaler selv, at han lader de mange tegn stå i teksten som et stillads, og de kan have forskellig betydning – f.eks. kan de tre punktummer virke som tøveprikker, hvor han mellem sætningerne overvejer, hvor han er på vej hen i teksten (2021e, 21:40-21:54). Desuden bruges

der citationstegn i værket, og især omkring flere af navnene. Det skifter dog om, der er citationstegn eller ej, f.eks. i følgende citat er der citationstegn om Søren og ingen om Mor: ”’Søren,’ der vil overraske Mor med kaffe, men som så, idet hun kalder” (2021, 454). Bech har i Bogselskabet beskrevet citationstegnene, som en distance til personen, der omtales. Han har brugt dem for at tydeliggøre, at det var Søren som begreb, og alt hvad han indebærer, og ikke Søren som person, som han omtaler (2021e, 22:10-22:31). Det er tvivlsomt, om læseren selv kommer frem til denne betydning af citationstegnene, men de skaber en endnu mere fragmenteret form, og understreger derfor resten af værkets brug af tegnsætning.

Udover tegnsætning har de sproglige virkemidler – versaler, minuskler og fed skrift også betydning for værkerne. Der gøres gentagne gange brug af versaler, som gør teksten mere fremtræden og voldsom for læseren. Her råber jeget/Glenn teksten ud, som en form for affektiv skrift, hvor magtesløshed, vrede og sorg bliver vist tydeligt. Modsat versalerne ses der minuskler i *Har døden...*, som f.eks. beskriver de ting, som Carl fik med i kisten: ”vi gav dig en mønt til færgemanden / vi tror ikke på noget / alligevel gav vi dig den mønt / du bor i dit navn” (2017, 127). I værket står linje et og tre med venstre margin og linje to og fire står med højre margin, derudover er skriftstørrelsen iøjnefaldende lille. Det er som en hvisken, at jeget fortæller om mønten til Carl, og både minuskler og skriftstørrelse giver et præg af stilheden i kapellet – dødens absolutte stilhed. I begge værker bruges der også fed skrift, nogle gange i sammenhæng med versalerne – hvilket sætter fokus på netop de sætninger, hvad end de står for sig selv eller inde i ikke-fed tekst. I *Farskibet* ses teksten ofte med fed i gentagelserne, hvor nogle af de fremtalte elementer gengives samlet og med fed skrift – således lægges der vægt på disse elementer, som en form for erindring inde i værket selv. Versaler, minuskler og fed skrift kan altså alle sætte tekstelementer i fokus, eller give episoden et andet udtryk, som råben eller hvisken.

Den ovenstående analyse viser, hvordan de sproglige og formæstetiske virkemidler viser sorgen i sproget. Det fragmenterede og ufuldendte sprog, samt typografi, form og tegnsætning, viser hvordan sproget ikke slår til, og er udhulet, når man er i sorg. Der anvendes også andres tekster, for at beskrive, hvad de sørgende ikke selv kan – uanset om det er Glenns manglende minder eller jegets manglende sprog for sorgen. Manglen på sprog eller minder ses ikke for Agnes, men hun bruger i stedet sproget til at distancere sig fra sorgen – både ved at tiltale læseren og humor.

## Opsamling

Forud for specialets sidste afsnit samles analysens resultater, for at beskrive, hvad værkernes sorgudtryk er. Værkerne beskriver dødsfaldene usammenhængende, og erindrer dem i brud, eller helt fortrænger at huske dødsfaldet, som i *forsvindingsnumre*. De afbrudte skildringer kan vise, at dødsfaldene ikke kan håndteres af de sørgende, og derfor skal håndteres i bidder. I de sørgendes nye virkelighed, uden deres kære, ses flere ens oplevelser og følelser i de tre værker. Værkernes sørgende bevæger sig alle hen til en for form erkendelse af tabet og videre til et liv med den afdøde i de vedvarende bånd. *Har døden...* og *Farskibet* har især dét til fælles, at de sørgende føler stor meningsløshed og søger at finde meningen med dødsfaldene – hvorimod *forsvindingsnumre* skildrer fortrængningens kraft. Alle tre værker har dog den magiske tænkning til fælles. De vedvarende bånd bliver også opretholdt, ved en stor brug af sporbærere, både materielle og rituelle. Sporbærerne fungerer både positivt og negativt i de sørgendes liv, men er alle med til at vedligeholde hukommelsen om afdøde, og derved opretholde de vedvarende bånd. Det afsluttende aspekt i analysen, indebar form og sprog i værkerne, hvor to af værkerne især viste, hvordan sproget kan være i sorg. I *forsvindingsnumre* ses det dog, hvordan Agnes' fortrængning også påvirker sproget – så hun kan skubbe sig længere væk fra sorgen. Mens *Har døden...* og *Farskibet* bevidst bruger voldsom eller manglende tegnsætning, og famlende og hakkende sprog for at lade sproget bære sorgen. Genreanalysen viste, at værkerne er autofiktive, på hver deres måde, og dette må have haft betydning for værkernes udtryk og aftryk, hvilket reflekteres over i følgende afsnit.

## Virkelighed og fiktion

Min sorganalyse viste, hvordan værkerne udfolder sorgens væsen forskelligt, men samtidig med en del lighedspunkter både i sproget, processer og følelser. Ligeledes er værkerne autofiktive på hver deres måde og i mere eller mindre grad. Forskellene i udfoldelsen af sorgen og autofiktionen vidner om forfatterens forskellige liv, og hvordan sorgen generelt opfattes og erfares individuelt. Lighederne viser os også, at sorgens væsen kan se ens ud, selvom den sker for en mor, en datter eller en søn. Dét af værkerne som har haft størst betydning, for den danske sorglitteratur, er Aids *Har døden...*, som bl.a. er oversat til arabisk og kurdisk, hvilket er et klart udtryk for, at sorgen er en universel grundlæggende følelse. *Har døden...* kan også siges at have været startskuddet for den danske autofiktive sorglitteratur, da Bech selv har udtalt, at han har følt et stort slægtskab med Aids værk (Petersen, u.å.). Derudover udtaler Aids selv, at hun mente, der manglede et værk om sorgen efter tabet af et barn, hvor det er den rå sorg, der skildres, og ikke sorgen 5 år efter dødsfaldet – desuden har hendes læsere sagt til hende, at de føler sig hørt, og kan genkende sig selv i hendes sorg (2019b, 9.30-10.10).

Autofiktion er der, hvor virkelighed og fiktion mødes, og især genreskiftet i *forsvindingsnumre* og de æstetiske valg, der tages i *Farskibet* og *Har døden...*, viser, hvordan kunsten bliver en del af værkerne, og derved bliver disse æstetiske valg til fiktioniseringer. Som beskrevet i afsnittet om sproget, så har formen og de sproglige virkemidler stor betydning for måden, hvorpå sorgens væsen portrætteres. Havde værkerne været rent selvbiografiske og ikke autofiktive, ville disse kunstneriske muligheder være mindre, og derfor ville udfoldelsen af sorgens væsen være begrænset. Derfor har autofiktionen stor betydning for *Farskibet* og *Har døden...*, da den giver forfatteren nogle muligheder for at skildre sorgen, som den blev oplevet af den sørgende. Havde *forsvindingsnumre* været selvbiografisk, ville værket være drastisk anderledes, da dét er det værk, hvor det selvbiografiske fylder mindst, og fiktionen spiller den største rolle. Desuden ville værkets sidste del ikke være til stede, da det er her de største fiktioniseringer sker. Værkerne kunne vel også have skildret sorgens væsen ud fra ren fiktionisering, og altså uden brug af det autofiktive eller selvbiografiske, ligesom mange værker gennem litteraturhistorien har skrevet om død og sorg. Dette begrænser dog også forfatterens muligheder for at udfolde sorgens væsen, eller i det mindste den opfattelse af virkelighed, som læseren får gennem værkerne.

Forfatterens egne erfaringer om sorg, efter en nærtstående død, giver læseren større mulighed for at spejle sig i litteraturen. Dette fordi forfatterens erfaringer er en forudsætning for at kunne skrive overbevisende om de følelser og oplevelser, der sker i en sorgproces. Derudover

ville ingen af de tre forfattere have skrevet værkerne, hvis ikke de havde mistet, og den efterfølgende mediedækning af deres tab og værk, gør læseren bevidst om det selvbiografiske element, og derved giver det forfatterne troværdighed. Aidt kunne godt have skrevet et overbevisende smertefuldt forløb om Carls død, hvis det ikke var sket, men gennemslagskraften og værkets tyngde ville højst sandsynligt have været mindre. Ligeledes kunne Bech godt have skrevet et fiktivt værk om selvmord, men denne ville sikkert have et meget anderledes formudtryk, eftersom hans erindringer er gengivet, som de er oplevet af ham (s. 62). Langballes værk viser en helt anden side af sorgen, som de fleste måske ikke associerer med sorg – sex, stoffer og fester – og samtidig ser vi, hvordan fortrængning kan overtage et liv. En sådan sorgbeskrivelse er lige så reel som Aids og Bechs, og viser blot sorgens mange facetter, og Langballes egne sorgoplevelser styrker troværdigheden omkring Agnes' sorg.

Autofiktionen og sorgtemaet kan få læseren til at bruge værkerne, ikke som i traditionel brugslitteratur. Værkerne kan blive et bestemt rum, hvori sørgende kan finde trøst, ved at føle en relation og identitet med forfatteren og deres historie. Værkerne kan derved bruges af folk der har mistet, og som så kan føle sig mindre alene eller set, ved at læse netop den autofiktive sorglitteratur. Desuden kan værkerne inspirere andre sørgende til at skrive om deres sorg, enten for dem selv eller til andre. Dette fordi Bech og Aidt har udtalt, at det var nødvendigt at skrive deres værker, som en form for uddrivelse, for at kunne skrive andet. Derudover kan værkerne bruges af såkaldt ikke-sørgende – mennesker, der ikke har oplevet en nærtståendes død. Ikke-sørgende kan få adgang til en verden, de ikke selv lever i eller har levet i, og derved bruge den autofiktive sorglitteratur til at få indblik i sorgens væsen. Ud fra genre- og sorganalyserne synes værkernes aftryk i den danske litteratur at være større, grundet autofiktionen som genre, især Aids *Har døden....* Desuden får værkerne en ekstra dimension gennem autofiktionen, som kan medvirke til, at læseren føler en større identifikation med fortælleren og forfatteren. Yderligere giver genren muligheden for mødet mellem virkelighed og fiktion, som skaber et større frirum for forfatterens blanding af fakta og fiktioniseringer, og derved en chance for at udfolde sorgens væsen så præcist og kunstnerisk som muligt.

## Konklusion

Inden specialets konklusion kan forekomme, er det hensigtsmæssigt at repetere formålet med analysen og specialets problemformulering. Formålet har været at undersøge dansk autofiktiv sorglitteratur, og derved besvare følgende: Hvordan formidles og udfoldes sorgens væsen i dansk autofiktiv sorglitteratur, og hvilken rolle spiller autofiktionen på sorglitteraturens udtryk? De tre værker, som blev anvendt for at besvare problemformuleringen, er alle tre danske autofiktive skønlitterære værker med sorgen som tema, men forskellige i form, sprog, grad af autofiktion og deres måde at formidle sorgens væsen. Ud fra dette og analysen, synes værkerne at have været fyldestgørende, for at kunne besvare problemformuleringen.

Første del af problemformuleringen søger svar på, hvordan værkernes ydre og indre omstændigheder formidler sorgens væsen. Gennem fire overordnede temaer, udvalgt ud fra sorgteori og affektiv narratologi, har jeg undersøgt værkernes udfoldelse af sorgen. Sorgens begyndelse sker ved døden, og skildringerne af døden er præget af chok, fortvivlelse og afmagtsfølelse. Samtidig er værkerne tidsmæssigt forskellige, hvilket har præget skildringerne af døden, hvor *Har døden...* er præget af low-road reaktioner og choktilstand, og *forsvindingsnumre* ikke direkte beretter om dødsfaldet, men beskriver high-road reaktioner og skyldfølelse. *Farskibets* beskrivelser er præget af svage barndoms minder og sidenhen tildelt viden fra moren. Den nye virkelighed indebærer de sørgendes proces, som kan inddele værkerne i to overordnede emner: fortrængning og meningsløshedsfølelse, hvor førstnævnte dominerer *forsvindingsnumre* og sidstnævnte præger både *Farskibet* og *Har døden...* Desuden indeholder værkerne elementer af magisk tænkning, i mere eller mindre grad – *forsvindingsnumres* sidste del vidner om et genreskift- og/eller brud, mens *Farskibet* og *Har døden...* indebærer enkelte elementer af uvirkelighedsfølelse eller ønsketænkning. Ligeledes ses der et skift i de affektive reaktioner, hvor de fleste er high-road-reaktioner, såsom stemning, og der gøres brug af de emotionelle rum.

Livet med de døde undersøger, hvordan de sørgende forsøger at holde fast i den døde, og finde kropshukommelsen om den døde, for at undgå at glemme og forårsage den ”anden død”. Alle tre værkers sørgende gør brug af forskellige sporbærere, men de understøtter alle, at den sørgende kan opretholde det vedvarende bånd til afdøde. Den sidste del af sorganalysen beskæftiger sig med sproget i de tre værker, og om og hvordan sorgen kan ses i sproget og formen. Fortrængningsmønsteret i *forsvindingsnumre* fortsætter i sproget, når der flere steder bruges 2. persons fortæller og humor, for at skubbe sorgen væk. Der ses dog forsøg på at nærme sig sorgen, ved hjælp af formen, hvor korte og sorgfyldte kapitler optræder i værket. I *Har døden...* og *Farskibet* er sprog og form præget af sorg og smerte, i form af det fragmenterede udtryk –

som viser sorgens væsen i typografi, tegnsætning og intertekstualitet. Værkerne skildrer altså tre forskellige sorgprocesser- og tilstande, og gør det på tre forskellige måder, men samtidig ses en del ligheder i de sørgendes følelser og oplevelser, og måden hvorpå disse skildres affektivt. Dette vidner om, at sorgen er en grundlæggende følelse, som på tidspunkter kan se ens ud, men samtidig reagerer de sørgende individuelt på sorgen, hvilket gør, at værkernes udfoldelse af sorgen også er forskellig.

Anden del af problemformuleringen fokuserer på forholdet mellem sorg og autofiktion i dansk sorglitteratur, og det er her genreanalysen og sorganalysen sammenkobles, for at undersøge, hvilken betydning autofiktionen har for sorglitteraturen. De to analyser viser, at mødet mellem virkelighed og fiktion er stærkt repræsenteret i værkerne, ligesom de kunstneriske friheder ved skønlitteraturen skaber grobunden for *Har døden...* og *Farskibet*. Samtidig skaber autofiktionen en identifikation og forbindelse mellem læseren og forfatteren, og grundet værkernes store omtale, især af *Har døden...*, synes genren at have haft betydning for værkernes litterære aftryk. Desuden kan alle tre værkers udgivelse, vise en trang til at fremvise sorgens virkelige væsen – som en renæssance af Victoriatidens æstetiske dyrkelse – måske som et behov for at finde et fællesskab i et individualiseret samfund.

## Litteraturliste

### Primærlitteratur:

Aidt, Naja Marie (2017): *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*, Gyldendal, 1. udg., 12. oplag

Bech, Glenn (2021): *Farskibet*, Gyldendal, 1. udg., 3. oplag

Langballe, Amalie (2019): *forsvindingsnumre*, Lindhardt og Ringhof, 1. udg., 3. oplag

### Sekundærlitteratur:

Ahmed, Sara (2014): *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press

Ahmed, Sara (2010): *The Promise of Happiness*. Duke University Press

Andersen, Per Thomas (2016): *Fortelling og følelse. En studie i affektiv narratologi*. Oslo: Universitetsforlaget

Behrendt, Poul og Bunch, Mads (2016a): *Selvfortalt. Autofiktioner på tværs: prosa, lyrik, teater og film*, Dansk lærerforeningens Forlag

Brinkmann, Svend (2018): *Det sørgende dyr*, Klim, Aarhus

Frantzen, Mikkel Krause (2021a): "Sorgens slotte i den danske samtidslitteratur" i *Menneskets sorg – et vilkår i forandring*, red. Andersen Petersen og Svend Brinkmann, Forfatterne og Klim

Genette, Gérard and Marie Maclean (1991): "Introduction to the Paratext" i *New Literary History*, Vol. 22, Nr. 2, Probing: Art, Criticism, Genre, s. 261-272

Guldin, Mai-Britt (2018a): *Sorg*, Tænkepauser, Aarhus Universitetsforlag

Hogan, Patrick Colm (2011): *Affective Narratology. The Emotional Structure of Stories*, University of Nebraska Press



Iversen, Stefan & Nielsen, Henrik Skov (2019a): "Narratologi" i *Litteraturens tilgange*, red. Af Johannes Fibiger, Gerd von Buchwald Lütken og Niels Mølgaard, Hans Reitzels Forlag, 2. udgave

Kjerkegaard, Stefan (2017a): *Den menneskelige plet – medialiseringen af litteratursystemet*, Dansk lærerforenings forlag

Kofod, Ester Holte (2021b): "Sorg i historisk perspektiv: Hundrede års sorgteoretiske udviklingslinjer" i *Menneskets sorg – et vilkår i forandring* Petersen, red. Af Anders Petersen og Svend Brinkmann, Forfatterne og Klim

Køster, Allan (2021c): "Krop og sorg: om kropshukommelsens betydning for relationen til den afdøde", s. 237-256, i *Menneskets sorg – et vilkår i forandring* Petersen, red. Af Anders Petersen og Svend Brinkmann, Forfatterne og Klim

Massumi, Brian (2008): "Of Microperception and Micropolitics. An Interview with Brian Massumi."

*Micropolitics: Exploring ethico-aesthetics*. Særnummer af *Inflexions: A Journal for Research-Creation* 3.

Massumi, Brian (2002): *Parables for the Virtual. Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press

Reestorff, Camilla Møhring & Stage, Carsten (2018b): "Medier og affektteori". I Palle Schantz Lauridsen og Erik Svendsen (red.): *Medieteori*. Frederiksberg: Samfundslitteratur

Oatley, Keith (2004): "The Workings of Emotions" I *Emotions: A brief history*, Blackwell publishing,

Winther-Lindqvist, Ditte (2021d): "Forældretab i unge liv – et eksistentielt udviklingsperspektiv på sorg som en kritisk overgang", s. 117-142, i *Menneskets sorg – et vilkår i forandring* Petersen, red. Af Anders Petersen og Svend Brinkmann, Forfatterne og Klim

## Internetkilder:

Bog & Idé, Romaner: *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* af Naja Marie Aidt:

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://www.bog-ide.dk/produkt/700152/naja-marie-aidt-har-doeden-taget-noget-fra-dig-sa-giv-det-tilbage-haeftet/2328363>

Chok (u.å.): *Den Danske Ordbog*. Artikel 4: ”Psykologi”

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=chok>

Fortrængning (u.å.): *Den Danske Ordbog*. Artikel 1: ”Psykologi”

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://ordnet.dk/ddo/ordbog?query=fortr%C3%A6ngning>

Glad, Anne (Vært) (2021e): ”Bogselskabet med Glenn Bech”, Podcast af P1 fra Danmarks Radio

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://www.dr.dk/lyd/p1/bogselskabet/bogselskabet-2021-03-10>

Glad, Anne (Vært) (2019b): ”Bogselskabet med Naja Marie Aidt”, Podcast af P1 fra Danmarks Radio

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://www.dr.dk/lyd/p4/bogselskabet/bogselskabet-med-naja-marie-aidt>

Go’ Morgen Danmark (7/03/2019): Interview med Amalie Langballe, 40:50-49:45, TV2, tilgået på LARM.fm: <https://www.larm.fm/Asset/2ee17f9a-709c-4f21-894d-5a47c6ff8bd3> - en del af interviewet kan tilgås her: <https://www.facebook.com/go.tv2.dk/videos/2331108813787243/>

Hansen, Per Krogh (2017b): ”At miste et barn og et sprog”, Berlingske.

Tilgået d. 03/3/2022 på: <https://www.berlingske.dk/boganmeldelser/at-miste-et-barn-og-et-sprog>

Johansen, Jørgen (2021f): ”Bog om selvmord og fravær begraver læseren i voldsom tekst og giftig maskulinitet”, boganmeldelse for Berlingske

Tilgået d. 09/05/2022 på: <https://www.berlingske.dk/boeger/bog-om-selv-mord-og-fravaer-begraver-laeseren-i-voldsom-tekst-og-giftig>

Karlebjerg, Emma (2020): "Amalie Langballe", Forfatter

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://litteratursiden.dk/forfattere/amalie-langballe>

Langballe, Amalie (2020a): "Amalie Langballe blev steriliseret som 22-årig. Har hun fortrudt?", Alt for Damerne.

Tilgået d. 11/03/2022 på: <https://www.alt.dk/boern/amalie-langballe-steriliseret-som-22-aarig>

Marstrand, Julie (2021g): "Jeg tror, det handler om kærlighed til bøger. Amalie Langballe om forlagsmennesker", Bog.dk, Lindhardt & Ringhof.

Tilgået d. 17/03/2022 på: <https://bog.dk/lindhardt-og-ringhof-amalie-langballe-om-forlagsmennesker/>

Misfeldt, Mai & Øhrstrøm, Daniel (2017c): "Naja Marie Aidt skriver ubærligt og smukt om at miste sin søn", anmeldelse og interview, Kristeligt Dagblad.

Tilgået d. 17/03/2022 på: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/en-personlig-kaerligheds-handling-og-et-stort-kunstvaerk>

Møller, Anna (2021h): "Glenn Bech", Forfatterweb.

Tilgået d. 24/3/2022 på: <https://forfatterweb.dk/glenn-bech>

Petersen, Anne-Sophie Uldall (u.å): "Glenn Bech: "Jeg har følt mig tvunget til at skrive FAR-SKIBET", Gyldendal.

Tilgået d. 8/03/2022 på: <https://www.gyldendal.dk/artikler/glenn-bech-farskibet>

Petersen, Stine Hamann (2019c): "Amalie Langballe", Forfatterweb.

Tilgået d. 24/3/2022 på: <https://forfatterweb.dk/langballe-amalie>

Ravn, Gyrih (2019d): "Amalie Langballe: Man kan godt prøve at lade som om, sorgen ikke er der – og så banker den på alligevel", Bog.dk, Lindhardt & Ringhof.

Tilgået d. 17/03/2022 på: <https://bog.dk/amalie-langballe-om-debutomanen-forsvindings-numre/>

Reestorff, Camilla Møhring (2016b): "Affekt". I Medie- og kommunikationsleksikon. Gunhild Agger, Søren Kolstrup, Kim Schrøder og Per Jauert (red.). Samfundslitteratur.

Tilgået d. 21/2/2022 på: <http://medieogkommunikationsleksikon.dk/affekt/>

Schütt-Jensen, Kasper (2021i): ”Mit forhold til min søn er da langt vigtigere, end hvad der måtte stå i en bog”, Jyllands-Posten

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://jyllands-posten.dk/kultur/ECE13050156/mit-forhold-til-min-soen-er-da-langt-vigtigere-end-hvad-der-maatte-staa-i-en-bog/>

Skyum-Nielsen, Erik (2019e): ”I 2017 tog Naja Marie Aidt hul på sorglitteraturen og satte ord på undtagelsestilstanden, hvor intet almindeligt giver genlyd”, Information.

Tilgået d. 22/2/2022 på: [https://www.information.dk/kultur/2019/12/2017-tog-naja-marie-aidt-hul-paa-sorglitteraturen-satte-ord-paa-undtagelsestilstanden-intet-almindeligt-giver-gen-lyd?lst\\_tag](https://www.information.dk/kultur/2019/12/2017-tog-naja-marie-aidt-hul-paa-sorglitteraturen-satte-ord-paa-undtagelsestilstanden-intet-almindeligt-giver-gen-lyd?lst_tag)

Sørensen, Sofie (2017d): ”Vi befinder os i sorgens århundrede”, Politiken

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://politiken.dk/kultur/art5912012/Vi-befinder-os-i-sorgens-%C3%A5rhundrede>

Niedziella, Lone (2018c): ”Sorg skal ikke bare føles væk...”

Tilgået d. 09/03/2022 på: <https://newsroom.au.dk/nyheder/vis/artikel/sorg-skal-ikke-bare-foeles-vaek/>

Vandborg, Lise (2017e): ”Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage af Naja Marie Aidt”

Tilgået d. 26/4/2022 på: <https://litteratursiden.dk/anmeldelser/har-doden-taget-noget-fra-dig-sa-giv-det-tilbage-af-naja-marie-aidt>

WHO (u.å.): “6B42 Prolonged grief disorder” i International Statistical Classification of Diseases and Related Health Problems (ICD)

Tilgået d. 12/5/2022 på: <https://icd.who.int/browse11/l-m/en#/http://id.who.int/icd/entity/1183832314>

Øhrstrøm, Daniel (2021j): ”Forfatter om faderens selvmord: Jeg ville ønske, at han havde fået samme hjælp som mig”, Kristeligt Dagblad

Tilgået d. 09/03/2022 på: <https://www.kristeligt-dagblad.dk/kultur/forfatter-om-faderens-selv-mord-jeg-ville-oenske-han-havde-faaet-samme-hjaelp-som-mig>

