

# SORG PÅ SKRIFT

EN UNDERSØGELSE AF SAMTIDENS  
SORGLITTERATUR

Matilde Horsager Nielsen

Studienr.: 20164689

Aalborg Universitet

Sideantal: 75,2

KA Dansk: Speciale

Vejleder: Peter Stein Larsen

02/06-2023

## **Abstract**

Grief has been portrayed in the arts through many years, but in our contemporary time it has reached a new level of cultural interest, which is explicit in different media such as music and literature. Based on a personal interest, I wished to investigate this area in Nordic literature by analyzing three literary works, which are *Til min far* (2021) by Niels Erling, *forsvindingsnumre* (2019) by Amalie Langballe and *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) by Naja Marie Aidt. The purpose of this Master's Thesis is to examine how grief is portrayed through the form and language in literature, and furthermore how bodily experiences are used to describe and portray the existence of grief in the three selected works. In addition to that, I wanted to investigate and discuss how literature can be a contributing factor in the human and existential grieving process. The three literary works have been chosen based on their contemporary publication as well as their differences in terms of form. However, my analysis shows that they are quite similar in terms of portraying the grief as a bodily experience as well as having a fragmented form.

The theoretical foundation for these analyses is based on psychological theory by Svend Brinkmann, Sigmund Freud, Ester Holte Kofod among others, and theory concerning the use of bodily expressions in literature by Tobias Skiveren, Martin Gregersen and Sara Ahmed. I began by making an immanent reading of the three books to investigate their inherent qualities. Based on this I analyzed them according to their thematic qualities. The discussion includes a comparative analytical paragraph, in which the differences and similarities have been compared, which has led me to discuss in a postcritical manner the use of literature in a grieving process in both an individual and societal perspective. For this I have included statements and texts by Rita Felski, Svend Brinkmann, Amalie Langballe among others.

This assignment concludes, that form, language and descriptions of bodily expressions contribute in portraying the grieving processes, and that these are indeed characterized by the existence of grief. These elements are being used to express authentic stories, which enables identification and empathy with the first person narrators. The confrontational and detailed descriptions of the illnesses and deaths portray the losses in an unfiltered manner. The many similarities in the three works show how grief is a universal phenomenon. Based on the discussion I can furthermore conclude, that literature with grief as a central topic can be used in grieving processes as a way of creating a better understanding of the phenomenon, by which it could

make it more acceptable and easy to express ones grief. This could also contribute to decreasing the feeling of being lonely, which is often a consequence of grieving. In conclusion, literature can indeed be a contributing factor in the human and existential grieving process, which especially is because of the multifaceted potential and the literature's ability to adapt to each individual reader.

## Indholdsfortegnelse

<b>Indledning</b> .....	<b>5</b>
<b>Metode</b> .....	<b>7</b>
<b>Teori</b> .....	<b>8</b>
<b>Sorg som psykologisk og kulturelt fænomen</b> .....	<b>8</b>
Sorg som diagnose.....	9
Sorg gennem historien.....	11
Sorgprocesser .....	13
<b>Kropslighed</b> .....	<b>15</b>
Sorgen i kroppen .....	15
Kroppen som agent.....	16
Kroppen i affekt.....	17
<b>Analyser</b> .....	<b>18</b>
<b>Analyse af <i>Til min far</i> af Niels Erling (2021)</b> .....	<b>18</b>
Genre .....	19
Form og sprog .....	21
Kropslighed og affekt .....	24
Sorg som central tematik .....	27
<b>Analyse af <i>forsvindingsnumre</i> af Amalie Langballe (2019)</b> .....	<b>31</b>
Genre .....	32
Form og sprog .....	34
Kropslighed og affekt .....	39
Sorg som central tematik .....	42
<b>Analyse af <i>Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage</i> af Naja Marie Aidt (2017)</b>	<b>48</b>
Genre .....	48
Form og sprog .....	50
Kropslighed og affekt .....	55
Sorg som central tematik .....	58
<b>Diskussion</b> .....	<b>62</b>
<b>Komparativ analyse</b> .....	<b>62</b>
<b>Hvad kan skønlitteraturen i den menneskelige, eksistentielle sorgproces?</b> .....	<b>67</b>
<b>Konklusion</b> .....	<b>72</b>
<b>Litteraturliste</b> .....	<b>76</b>

## Indledning

For et væsen, der både har fået den gave og den forbandelse at være forbundet til andre, er sorgen en følgesvend livet igennem. Sådan er vi som mennesker. Selv om den sorgfulde og melankolske grundtone i livet er blevet ganske umoderne i vores positivitetsorienterede og lykkefokuserede tid, er der grund til at dvæle ved denne tone, da den er udtryk for noget dybt menneskeligt (Brinkmann 2018: 26).

Således beskriver professor fra Aalborg Universitet Svend Brinkmann sorgen som et grundvilkår for 'det sørgende dyr', altså mennesket. Dette grundvilkår har således også præget kunsten gennem mange år. Forfattere som J. P. Jacobsen, Herman Bang, Tove Ditlevsen og Inger Christensen har gennem lyrikken sat ord på sorgens altopslugende og hjerteknusende væsen. Sorgen har dog i vores samtid opnået stor kulturel interesse, hvilket tydeliggøres gennem platforme som musik, medier og skuespil, hvor interessen for sorg i den grad er blevet skærpet (ibid.: 12). Ligeledes er litteratur med sorg som central tematik opblomstret som en nyere tendens, hvilket ifølge Erik Skyum-Nielsen i særdeleshed er på baggrund af Naja Marie Aids udgivelse af *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* fra 2017 (Skyum-Nielsen 2019).

Da jeg selv mistede min far i efteråret, var ensomheden overvældende for mig på trods af megen velvillig familie og venner. Hver sorg er forskellig, hvorfor man er alene i netop ens personlige sorg. Med den største naturlighed vendte jeg mig derfor mod litteraturen i håb om at finde trøst samt vejledning i andres sorger, og jeg fandt, at jeg kunne dele min smerte med karaktererne og fortællerne uden selv at skulle sætte ord på mine følelser og tanker. På den baggrund har jeg opnået stor interesse i at undersøge, hvad det er, litteraturen kan i mødet med læseren. Jeg undrer mig over, om form og sprog i sorglitteratur er særligt valgt med henblik på at tale til og skabe genkendelse og identifikation hos en læser, som har eller har haft sorgen inde på livet. Hvad kan litteraturen, som de nære relationer eller psykologer ikke kan?

Til at undersøge ovenstående har jeg i dette speciale valgt at arbejde med værkerne *Til min far* (2021) af Niels Erling, *forsvindingsnumre* (2019) af Amalie Langballe og *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) af Naja Marie Aids, da jeg finder disse værker hudløst ærlige og sårbare, mens de hver især har en

særlig form og sprog. Jeg oplever generelt en stor kropslighed i denne form for litteratur, hvorfor jeg i mine analyser vil undersøge forbindelsen mellem denne og sorgen. På baggrund af dette har jeg udformet følgende problemformulering:

Hvilken rolle spiller kropslighed samt form og sprog i de udvalgte værkers skildring af sorg, og hvad kan litteraturen bidrage med i den menneskelige, eksistentielle sorgproces?

Da jeg interesserer mig for psykologien, og også har psykologi som sidefag, vil jeg tage afsæt i teori om sorgen som psykologisk og kulturelt fænomen jævnfør blandt andre Svend Brinkmann, Sigmund Freud og Ester Holte Kofod. Der findes en del psykologiske og filosofiske teorier om, hvad sorg er og gør, men det diskursive sprog samt de rationelle måder at formulere det på har også sine begrænsninger, idet der tales om menneskelige, eksistentielle følelser. Her kan litteraturen bidrage med måder, hvorpå komplicerede følelser kan udtrykkes. For at undersøge dette nærmere vil jeg analysere kropsligheden i værkerne gennem begreber som subjektivisering og affekt jævnfør Tobias Skiveren, Martin Gregersen og Sara Ahmed. I disse teorier er det særligt kroppens ukontrollerbarhed, som er central, hvilket er særligt relevant i forbindelse med sorgen, da den i høj grad kan opleves som et kropsligt fænomen.

På baggrund af det teoretiske grundlag vil jeg undersøge ovenstående gennem tre analyser, hvori jeg først og fremmest vil analysere værkerne immanent. Dette skyldes et ønske om at undersøge værkernes iboende kvaliteter, for dernæst at kunne diskutere, hvorvidt værkerne i deres helhed bidrager til de forskellige skildringer af sorg. De tre analyser vil sammen bygge bro til diskussionen, som først og fremmest består af et komparativt afsnit, hvori jeg ekspliciterer værkernes forskelle og ligheder. På baggrund af dette samt udtalelser og tekster af blandt andre Rita Felski, Svend Brinkmann og Amalie Langballe diskuterer jeg, hvilken rolle litteratur med sorg som central tematik kan spille i en sorgproces både på individplan samt i et større perspektiv. Dette vil jeg gøre med et postkritisk blik, idet ”Læseoplevelser er forskellige og gør det tydeligt, at vi med vores læsning gør bogen til vores egen” (Mai 2019: 12). Jeg vil derfor undersøge, hvordan værkernes forskellige elementer rækker ud til læseren og gennem eksempelvis kropslighed og affekt skaber genkendelse og chokerer læseren.

## Metode

I dette afsnit vil jeg gøre rede for mit metodiske grundlag samt min metodiske tilgang til projektet. Jeg vil præsentere de til- og fravalg af metoder samt teori, som jeg anvender for at kunne besvare min problemformulering på bedste vis.

I afgrænsningen af mit problemfelt har jeg udvalgt tre litterære værker på baggrund af både deres forskelle og ligheder. Alle værkerne har til fælles, at de har sorgen som central tematik. Derudover har jeg valgt dem på baggrund af, at de er udkommet indenfor de samme ti år, nærmere bestemt fra 2017 til 2021, hvilket skyldes min interesse i at undersøge sorg som tematik i dansk samtidslitteratur. Derfor er mit fokus på den psykologiske teori også primært henvendt til samtiden. Jeg vil dog præsentere en kort historisk udlægning af forskellige psykologiske og kulturelle perspektiver på sorg gennem tiden for at forstå baggrunden for nutidens sorgkultur.

Som analyseredskab foretager jeg først og fremmest en nykritisk, metodisk nærlæsning for at undersøge værkernes iboende kvaliteter i forhold til genre, form og sprog. I nykritikken anses den litterære tekst som en enhed, hvor alle komponenter indgår i betydningsdannelsen, og hvor fokus ligger på at lokalisere det særlige ved den gældende tekst (Larsen 2014: 33f). I nykritikken stilles der krav til læseren om at forholde sig objektivt og ligeledes analysere og fortolke med en vis distance, og der lægges vægt på ”korrespondancen mellem sensitiv tekstiagttagelse og kritisk refleksion frem for subjektiv holdningstilkendegivelse og meddigten fra kritikerens side” (ibid.: 42). Leif Søndergaard peger dog på, at det ikke er muligt at afkode en teksts betydning uden at inddrage de omkringliggende kontekster, og at det både er tekst, forfatter og læser, der influerer på værkets læsning. Konteksten definerer han som alle ”historiske, kulturelle og samfundsmæssige forhold uden for den litterære tekst, som teksten refererer til, som influerer på teksten, og som er med til at bestemme dens betydningsindhold” (Søndergaard 2003: 173).

På baggrund af den førnævnte nykritiske nærlæsning af værkerne undersøger jeg derfor værkerne ud fra de kontekster, som de selv peger på. Herunder har alle værkerne kropslighed og sorg som centrale tematikker, og det er i høj grad på baggrund af disse tematikker, at det teoretiske grundlag er lagt. Undervejs i analyserne inddrager jeg yderligere teori til at undersøge værkernes eventuelle individuelle kontekster, idet Søndergaard påpeger, at værket selv indikerer de kontekster, som er relevante at undersøge for at forstå en tekst (ibid.: 179). I min teoretiske søgen er jeg stødt på specialet *Litteraturen i sorg* (2022) af Frederikke

Eskildsen, hvori hun undersøger værkerne *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* (2017) af Naja Marie Aidt, *Farskibet* (2021) af Glenn Bech og *forsvindingsnumre* (2019) af Amalie Langballe. Hun har valgt værkerne på baggrund af sit ønske om at undersøge autofiktionens betydning for sorglitteratur, og hun foretager derfor en komparativ, tematisk analyse af værkerne med fokus på sorg og autofiktion i stedet for ”en værkanalyse af blot ét af værkerne” (Eskildsen 2022: 24). Jeg ønsker at analysere to af de samme værker som i Eskildsens speciale, men jeg finder ikke det autofiktive lige så afgørende og relevant for sorgens skildring i værkerne. Jeg vil dog analysere det i det omfang, jeg mener er relevant, hvilket divergerer i værkerne. Værkernes forskellige kvaliteter samt deres tematikker vil fremstå endnu tydeligere i en efterfølgende komparativ analyse, som jeg foretager for at besvare første spørgsmål i min problemformulering. Her opstiller jeg værkernes forskelle og ligheder, og mit fokus ligger særligt på, hvorledes værkerne skildrer sorgen, herunder i et kropsligt, formmæssigt samt sprogligt perspektiv.

I forlængelse heraf vender jeg mig i besvarelsen af andet spørgsmål i min problemformulering mod postkritikken jævnfør Rita Felski, hvor fokus særligt ligger på modtagelsen af værket hos den enkelte læser samt tekstens samspil med læseren. Ifølge Felski er reaktioner på litteratur ”ikke kun kognitive og fortolkende, men også følelsesmæssige” (Felski 2019: 9), og hun fremhæver ligeledes, at litteraturen netop er brugbar, og at den rummer en ”kamæleonlignende evne til at påtage sig mange forskellige roller og funktioner” (ibid.: 10). Med postkritikken vender Felski således blikket hen mod, hvad litteraturen kan tilbyde på det menneskelige plan. Netop dette ønsker jeg at undersøge, og jeg vil derfor undersøge og diskutere, hvordan de tre værker interagerer med og engagerer læseren. Derfor breder jeg min metode ud for at kunne diskutere med et postkritisk blik, hvorledes værkerne chokerer og muliggør identifikation for læseren. Jeg vil således diskutere, hvad litteratur kan bidrage med i den menneskelige og eksistentielle sorgproces.

## **Teori**

### **Sorg som psykologisk og kulturelt fænomen**

I følgende afsnit vil jeg redegøre for teori om sorg ud fra et psykologisk samt kulturelt perspektiv. Dette drejer sig om sorg som diagnose, sorg gennem historien, sorg i kroppen samt sorgprocesser. Sorgen som jeg arbejder med i dette speciale, afgrænser



jeg til at være sorgen efter dødsfald i de nærmeste relationer. Med den psykologiske teori tager jeg afsæt i *Det sørgende dyr* (2018) af Svend Brinkmann, som argumenterer for, at sorg skal på listen over fundamentale følelser (Brinkmann 2018: 45). Sorgen som fænomen opnår i vores samtid stor kulturel interesse, hvilket ifølge Brinkmann har en sammenhæng med, at både den globale og den danske psykiatri bevæger sig ind på området og i den sammenhæng blandt andet indfører diagnoser for kompliceret sorg. For de allerfleste mennesker bliver det at miste en realitet på et eller andet tidspunkt i livet, men på trods af dens hyppige forekomst samt almenmenneskelighed, oplever mange mennesker at have brug for hjælp til at bearbejde sorgen eller blot at være i den: ”Håndteringen af sorg bliver i stigende grad professionaliseret, medikaliseret og institutionaliseret frem for at være et anliggende, der er reserveret til sørgende alene eller i fællesskab” (ibid.: 7). Undervejs i afsnittene inddrager jeg yderligere perspektiver på de forskellige teoretiske emner.

### **Sorg som diagnose**

I sin tekst fra 1917 beskriver Sigmund Freud sorg som reaktionen på at miste en elsket. På trods af at sorg, ligesom depression, typisk indebærer længere tid væk fra den normale hverdag, bliver det på daværende tidspunkt ikke behandlet som patologisk og ej heller som noget, der kræver medicinsk hjælp. I stedet stoler man på, at tiden vil gøre arbejdet (Freud 1917: 243). Freud beskriver melankoli med symptomer som dyb modløshed, ophør af interesse for omverden, manglende evne til at elske, hæmning af aktivitet samt alvorlig mindreværdsfølelse. På nær det sidstnævnte symptom er det de samme symptomer, som kan opleves ved sorg, men fordi vi i så høj grad kan forklare årsagen til adfærden i sorg, anskues den ikke som værende patologisk. Det er altså forståeligt og almenmenneskeligt, at man i sorgen mister interesse for omverden, ekskluderer sig fra fællesskaber, har nedsat aktivitet samt for en periode mister evnen til at kaste sin kærlighed på andre end den, man har mistet (ibid.).

Som nævnt hævder Brinkmann at sorgen i vores samtid i højere grad bliver medikaliseret, hvilket til dels hænger sammen med, at WHO i 2022 har medtaget en ny diagnose rettet mod sorg, som kaldes ’vedvarende sorgforstyrrelse’. Brinkmann lægger vægt på den eksistentielle kerne i sorgen, og at denne ikke bør patologiseres, da sorg er en tilstand som ”kan føre til psykiske lidelser, men som ikke er en psykisk forstyrrelse i sig selv” (Brinkmann 2018: 181). Han beskriver, hvorledes vi i dag lever

i en diagnosekultur, hvor der er et marked i selvhjælpsbøger til at håndtere diverse diagnoser samt kvasi-diagnoser, og hvor populære tv-serier har hovedroller med forskellige psykiatriske lidelser. Antallet af psykiatriske diagnoser er steget fra 106 i 1952 til 297 i 1994 frem til i dag, hvor man har tilføjet yderligere 15 diagnoser og fjernet få andre, og antallet af officielle psykiatriske diagnoser er i samtiden estimeret til 1000, hvis underkategorier medregnes (ibid.: 183).

Seniorforsker ved Aarhus universitetshospital Mai-Britt Guldin beskriver i en artikel, hvorledes man adskiller vedvarende sorglidelse som selvstændigt syndrom fra lignende diagnoser såsom depression eller PTSD:

Vedvarende sorglidelse adskiller sig især fra depression ved, at den sørgende kan have store følelsesmæssige udsving, er optaget af tabet, minder og er plaget af savn, hvor depression til forskel herfra især er kendetegnet ved konstant nedsat stemningsleje, optagethed af sig selv, selvbebrejdelser og dysfunktionelle tanker om selv og omverden (Guldin 2019).

Depression er således i højere grad rettet mod en selv, hvor man ved vedvarende sorglidelse i stedet ser en fokusering på den afdøde. Ydermere skal reaktionen vare i mere end seks måneder efter tabet, for at den kan diagnosticeres som vedvarende. Forskellen på PTSD og den vedvarende sorglidelse er primært, at flashbacks, forhøjet angstniveau samt vagtsomhed ikke er et kernesymptom på den vedvarende sorglidelse. Diagnosen adskiller sig hermed fra de nærliggende diagnoser, depression og PTSD ved at have savn og længsel som kernesymptom (ibid.). Sorg skal altså forstås inden for en tabskontekst, hvorimod eksempelvis depression ikke involverer et tab og derfor anses som patologisk. Depression og sorg er dermed tæt på hinanden fænomenologisk set, og forskellen ligger i tabet (Brinkmann 2018: 33f). Der ses imidlertid forskellige holdninger til sorgdiagnosen. Mens Guldin ser diagnosen som en god mulighed for at hjælpe en underbehandlet eller måske fejlbehandlet gruppe (Guldin 2019), mener Brinkmann, at sorgen er et naturligt grundvilkår og ikke en sygdom. Han anerkender hertil, at sorg kan føre til psykiske lidelser, som skal diagnosticeres og behandles, men at dette kan udføres uden at sygeliggøre sorgen i sig selv (Brinkmann 2018: 209).

## Sorg gennem historien

På trods af at sorg er en universel følelse, som alle kommer til at opleve på et tidspunkt i livet, kan sorgen have lige så mange former og farver, som der er mennesker i verden. Særligt varierer den på tværs af kulturer. I nogle kulturer er den naturlige reaktion på at have lidt et tab at blive vred og søge hævn, og i andre kulturer anerkendes der ingen former for sorg (Stearns og Knapp 1996: 132). I dette speciale tager jeg udgangspunkt i den vestlige kulturs normer for sorg, da det er dem, som jeg først og fremmest selv kender til, og det er ligeledes dem, som er udgangspunktet for de udvalgte værker. I Vesten har sorg da også gennemgået store skift gennem det sidste halvandet århundrede, hvilket skyldes de udviklinger, der er forekommet i forhold til tilknytning i familiekonstellationen. Jeg vil derfor skabe et overblik over, hvordan synet på sorg har udviklet sig i denne periode.

I det gamle Grækenland fungerede sorg som en moralsk praksis. Der herskede en idé om, at dyder såsom visdom, mod og retfærdighed udgjorde moralske retningslinjer for den menneskelige adfærd, som gerne skulle være velafbalanceret (Kofod 2017: 49f). Den emotionelle respons på at miste skulle reguleres og kultiveres, og den skulle anses som en moralsk praksis, der involverede refleksiv mægling mellem den emotionelle reaktion og de moralske værdier. Sorgen bliver dermed ikke anset som noget, der blot overmander én følelsesmæssigt, men i stedet som et fænomen, der skal arbejdes med både emotionelt, perceptuelt samt intellektuelt for at kunne sørge 'ordentligt' (ibid.: 50). I middelalderens Europa skelner man ikke mellem fortid, nutid og fremtid, hvorfor de levende og de døde eksisterer i en delt tid, hvor de venter på genopstandelse og dommedag. Man holder sig forbundet til de døde gennem bøn og sjælemesser, og man anser døden for at være enkel og udramatisk, da alle deler samme skæbne. Fra omkring det tolvte århundrede bliver døden i højere grad et spørgsmål om det enkelte individs ansvar for sin egen frelse og skæbne. I middelalderen ser man altså døden som noget, der primært angår den døende eller døde og altså i mindre grad de tilbageværende (ibid.: 49f).

Med romantikken i 1800-tallet bliver sorgen i højere grad et spørgsmål om psykologi og blikket rettes nu mod dem, som står tilbage fremfor den døde eller døende (ibid.: 51). Omkring det tidlige nittende århundrede forekommer den væsentligste, historiske forandring hidtil i synet på sorg i Vesteuropa. Der findes her flere forhold, som begrænser mulighederne for at sørge og udtrykke sin sorg. Dette

skyldes for det første, at religionerne ikke opmuntrer til at sørge efter at have mistet, og for det andet at de familiære relationer generelt før det nittende århundrede er afdæmpede og uemotionelle både mellem ægtefæller og mellem forældre og børn (Stearns og Knapp 1996: 133). Økonomiske bekymringer overskygger desuden de familiære bekymringer, og det at miste ældre forældre anses som positivt, da det typisk resulterer i, at man arver jord. For det tredje leder dødens natur i sig selv ikke op til tung sorg, da de fleste voksne dør en 'god død', som historikere har kaldt den, det vil sige en ikke-dramatisk og fredfyldt død (ibid.). I løbet af det nittende århundrede begynder dette at ændre sig, i takt med at andre samfundsmæssige forhold ændrer sig. I den victorianske æra opblomstrer kærligheden i familien og blandt ægtefæller, hvilket skaber en helt ny familiekultur. Dette skyldes blandt andet et større økonomisk overskud samt lavere fødselsrater, hvilket betyder, at der i højere grad er overskud til at kere sig om sine børn samt de ældre i familien (ibid.).

Ydermere følger der med oplysningstiden en større tro på fremskridt og udvikling både i forhold til forretningsverden og videnskaben, hvorfor mange dødsfald virker unødvendige. Dette medfører en større skyldfølelse ved dødsfald i familien og dermed også et større behov for at sørge (ibid.: 134). I denne tid opstår der en intens sorgpraksis, hvor man nærmest dyrker sorgen, og netop i denne henseende er der tale om en emotionel opblomstring. Ifølge sorgforskere stammer de sorgreaktioner, som vi i dag anser som naturlige fra victoriatiden i begyndelsen af det nittende århundrede. Kunsten bærer også præg af dette, idet man heromkring begynder at skrive poesi om død og sorg. Det bliver desuden almindeligt at vise sin sorg ved at iklæde sig sørgedragt, og der bruges mange ressourcer på at holde begravelser (Brinkmann 2018: 29f).

Omkring begyndelsen af det tyvende århundrede bevæger man sig væk fra den victorianske, kunstneriske dyrkelse af sorgen, blandt andet fordi man nu anskuer det som spild af tid og ligefrem usundt at dvæle ved sorgen. Derfor bliver sorgen nu en psykologisk og medicinsk problemstilling, som skal angribes med alle tænkelige midler. I 1920'erne er psykologiens syn på sorg stærkt påvirket af Freud, som med terapi har fokus på at klippe båndene til den afdøde, ligesom at komplet løsrivelse fra den afdøde her anses for at være det ultimative mål. Indtil de senere år af 1950'erne eksisterer en rungende stilhed indenfor sorgens praksis, og samtaler om død og emotionelle reaktioner hertil anses som upassende. Med forbrugerismen og industrialiseringen følger en stærk opdeling mellem positive og negative følelser,

hvortil sorgen anses for at være en negativ følelse, som der dermed ikke er plads til i det krævende industrialiseringssamfund (Stearns og Knapp 1996: 140f). Omkring anden halvdel af det tyvende århundrede udvikler samfundet sig i retningen af at være i høj grad fokuseret på lykke, og sorgen står her i stor modsætning til de positive følelser som fremelskes. I psykologien udarbejdes der symptomchecklister samt diagnoser for (kompliceret) sorg med det formål at sikre sig, at de sørgende hurtigt kan komme sig efter tabet og dermed vende tilbage til arbejdsmarkedet (Brinkmann 2018: 32).

Ifølge Svend Brinkmann ser man i dag en tendens til, at ”sorgen igen åbnes som centralt fænomen, hvorigennem mennesket skal forstås, ikke mindst bevidnet i kunst og populærkultur” (ibid.). Dette underbygges da også af den litterære tendens, som kan ses samtidsmæssigt, hvor sorgen skildres gennem forskellige genrer. Professor i sociologi på Aalborg Universitet Michael Hviid Jacobsen istemmer ligeledes ved at berette, at vi i det enogtyvende århundrede er gået ind i ”den kollektive sorgs århundrede”, hvilket særligt skyldes terrorangrebet den 11. september 2001 (Conradsen 2015).

### **Sorgprocesser**

I mange år har den mest udbredte opfattelse samt kliniske forståelse af sorg haft freudiansk oprindelse, som er baseret på en faseorienteret tilgang, hvortil Freud kunne spore fire faser: chok, reaktion, bearbejdning og nyorientering (Guldin 2018). For Freud var gennearbejdelsen af sorgen helt central, da han mente, at de emotionelle bånd til den afdøde skulle frigøres, så den emotionelle energi kunne reinvesteres. Denne forståelse læner sig op ad den psykodynamiske grundtese om katarsistanken, som er hypotesen om, at ”psykiske besværligheder opløses gennem erkendelse og følelsesforløsning” (Guldin 2007: 46). Sorgen indebærer dog uden tvivl, som Guldin formulerer det, en kulturel komponent, og derfor bør sorgmodeller også afspejle nutidige reaktionsmønstre for at være hjælpsomme. Fasetilgangen opfattes imidlertid som værende for snæver og begrænsende i forhold til de mange forskellige sorgreaktioner, som forskellige personligheder kan opleve (ibid.).

Aktuelt benytter man sig i højere grad af tosporsmodellen, når der arbejdes med sorg og sorgforståelse: ”Tosporsmodellen bygger bro mellem den freudianske forståelse, en udbredt kognitiv stressteori og en udviklingspsykologisk tilgang til interpersonlige tilknytningsmønstre” (ibid.: 47). Hvor den freudianske,

faseorienterede tilgang i høj grad var præget af at være horisontal, anser man i tosporsmodellen i stedet sorgen som en dynamisk og kompleks proces, der er i konstant udvikling. Hovedtesen er hertil, at ”sorg bevæger sig i en konstant vekselvirkning mellem konfrontation med og undgåelse af tabet” (ibid.). Dermed arbejdes der i to spor; henholdsvis det tabsorienterede spor og genindfølelsessporet. I det tabsorienterede spor arbejdes der med sorgens følelser i forhold til at acceptere tabets endelighed samt adskillelsen fra den afdøde. Med det genindførende spor henvises der til alt det, som har at gøre med det ændrede liv efter tabet: nye færdigheder, anderledes adfærd, nye roller, ny identitet samt nye relationer. Pointen med modellen er hermed, at sorgen både er emotionsfokuseret, idet tabet håndteres følelsesmæssigt i personligheden, men også problemorienteret idet tabet forårsager specifikke problemstillinger og opgaver, som den pårørende skal forholde sig til i det daglige liv. Dette foregår dynamisk, idet det ene ikke nødvendigvis begynder, før det andet har fundet sted, og der er ydermere ikke et af sporene, der er vigtigere end det andet (ibid.).

Som en del af teorien fremhæves brugen af psykiske forsvarsmekanismer - i særdeleshed fortrængning - som en nødvendighed for, at der kan arbejdes effektivt med sorgprocessen i de to spor. Fortrængning af det tabsorienterede finder sted for at individet kan være i det genindførende spor og dermed koncentrere sig om praktiske ting i forbindelse med tabet. Omvendt kan den sørgende lade sig aflede fra praktiske gøremål for at være i sorgens smerte. Fortrængningen er dermed en effektiv og nødvendig reguleringsmekanisme i psyken (ibid.: 48). Herunder findes der imidlertid flere perspektiver på, hvordan sorgen påvirker livet efterfølgende. Brinkmann beskriver eksempelvis, hvordan forskerne Thomas Fuchs og Matthew Ratcliffe ser sorgen som tabet af et ’mulighedssystem’, hvor fremtiden ikke længere synes åben for muligheder, og hertil man kan sige, at kærligheden til den afdøde er blevet hjemløs (Brinkmann 2018: 21).

Phyllis Silverman og Steven Nickman præsenterer i *Continuing bonds: New understandings of grief* en grundlæggende tese, som går ud på, at de efterladte efter et dødsfald opretholder en forbindelse til den afdøde i en periode og ofte for evigt, og at en sådan opretholdelse af relationen er normal (Silverman og Nickman 2014: 349f). Disse relationer beskriver de som værende interaktive, og dette på trods af at den ene person er fysisk fraværende. Det skyldes blandt andet, at tilknytning som begreb henviser til stor hengivenhed og kærlighed, og disse følelser stopper ikke blot, fordi

den ene part går bort. Mange sørgende oplever en følelse af at få besøg af den afdøde, selvom relationen selvsagt afhænger af drømme og minder, som man deler med den afdøde. Dette kan manifestere sig i samtaler man har haft med den afdøde, eller i særlige objekter som minder om den afdøde. De pointerer i forlængelse heraf, at de med de fortsættende relationer ikke advokerer for at leve i fortiden (ibid.).

De mener altså, at den sørgende godt kan have fuld bevidsthed om, at den afdøde ikke 'kommer tilbage', men samtidig fortsætte relationen til dem gennem eksempelvis ritualer og samtaler: "What has traditionally been called the mourning period may simply be the period in which the survivor is learning to live within this paradox" (ibid.: 351). Familie og venner samt forskellige ritualer relateret til den afdøde kan hjælpe den sørgende med at lære at leve i dette paradoks (ibid.). Med dette perspektiv fremhæver Brinkmann, at sorg ikke 'bare' er en smerte, som skal kureres, men at den faktisk er en "meningsfuld erfaring efter et tab", og at det netop er gennem sorgen, at vi kan opretholde en forbindende tråd til den døde (Brinkmann 2018: 15).

## **Kropslighed**

### **Sorgen i kroppen**

"Erfaringen af sorg indskrives sig i kroppen og kommunikeres samtidig ekspressivt gennem kroppen. Den grundlæggende tese er, at sorgen på sin vis er i kroppen, når kroppen er i sorg" (Brinkmann 2018: 22). Med disse ord bringer Brinkmann en væsentlig spiller på banen, når vi taler om sorgen; nemlig kroppen. Jeg vil i følgende afsnit redegøre for kroppens rolle i sorgen samt i litteraturen, da kropslighed indgår i forskellige omfang i de tre udvalgte værker, og det er derfor et centralt fokuspunkt i analyserne. Jeg vil herunder kort gøre rede for de forskellige traditioner inden for affektteori, da disse er greb, jeg anvender til at analysere kropsligheden i litteraturen.

Hvordan ser et sørgende menneske ud? En klassisk repræsentation heraf er en person, som på en eller anden måde er sammenkrøllet eller foroverbøjet, mens hovedet hviler i en eller to hænder, og der kan være tårer ned ad kinderne (ibi.: 114). Billedet er genkendeligt for de fleste, og for dem som har mærket sorgens væsen, vil denne beskrivelse måske kunne mærkes og genkendes i kroppen. For dem som har mistet, kan det føles som en naturlig kendsgerning, at det netop er kroppen, hvori sorgen primært eller delvist planter sig. Hertil pointerer Brinkmann, at kroppen bør betragtes som subjekt i sorgen: "Sorg er som følelse ikke et indre mentalt fænomen,

men en åbenbar, legemliggjort proces” (ibid.: 116). Sorgen planter sig i kroppen som *indtryk* (den følelsesmæssige reaktion), mens den *udtrykkes* af kroppen i forskellige sammenhænge (den aktive respons) (ibid.).

Præcis hvor involveret kroppen er i sorgen, kan bevises gennem et studie, som er udført af professor Maria Gudmundsdottir (ibid.: 118). I en interviewundersøgelse af syv familier, som alle har mistet et barn, påviste hun, hvorledes flere deltagere følte, at deres krop havde forandret sig efter tabet. Nogle fornemmede, at kroppen var blevet tung, som bar den på en stor last, mens andre følte, at deres krop havde taget fysisk skade. For nogle af deltagerne varede ændringen i en kortere periode, mens andre opfattede følelsen som permanent (ibid.). Thomas Fuchs forklarer dette med begrebet *dyadisk kropshukommelse*, som er en forbindelse, der skabes gennem dannelsen af fælles vaner efter lang tids interaktion med et andet menneske, og som dermed brydes ved et dødsfald: ”In the course of sharing their lives, both partners have become part of an intercorporal sphere with its specific style of greeting, talking, smiling, walking together, etc.” (Fuchs 2018: 47). Menneskerne omkring os bliver til dele af os, og vi bærer dem i vores kropslige vaner, hvorfor det kan opleves som vold mod eller en decideret amputering af krops-selvet, når en af disse mennesker dør (ibid.). Kroppen er på én gang fysiologisk, økologisk, fænomenologisk, social og kulturel. Sorgen involverer en vurdering af den pågældende situation (tabet), hvorfor den har en kognitiv komponent, men kroppen kan ligeledes udtrykke sorg gennem bestemte holdninger, bevægelser, blikke og adfærd, og sorgen har dermed også en social og kommunikativ komponent (Brinkmann 2018: 150).

### **Kroppen som agent**

I *Den materielle drejning - Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur* (2016) beskriver Tobias Skiveren og Martin Gregersen den drejning, som er aktuel i de senere års danske litteratur. De kalder det en drejning og ikke en vending, idet de taler om en gradvis kursændring og ikke en forkastelse af én retning til fordel for en anden (Gregersen og Skiveren 2016: 27). Denne drejning betegner en tendens i filosofiske og litterære bevægelser til i højere grad at anskue materialiteten som mere end blot en baggrund for menneskets tilværelse. De undersøger således, hvordan økokritiske, posthumane og kropsmaterialistiske teoridannelser spiller sammen med den materielle drejning, og ligeledes om en sådan sammentænkning kan lede til opdagelsen af en række strømninger i dansk litteratur (ibid.). Grundet min problemstilling og interesse



for kropsligheden vil mit teoretiske blik være på den sidstnævnte del, som desuden handler om kropsmaterialismens idéer om kroppens spontane agenter (ibid.).

Ifølge Gregersen og Skiveren efterspørger de kropsmaterialistisk orienterede tænkere ”en teoretisering af kroppen, der ser den som en aktiv, selvstændig kraft, lige så meget som en diskursiv konstruktion” (ibid.: 128), hvortil de tilføjer, at det ikke alene er diskurserne, der betyder noget, men også kroppen i selv. Judith Butler som i høj grad har været med til at definere den queer-teoretiske tankegang, peger på, at praksisserne som materielle kroppe samt opfattelserne heraf er formet af kulturelle værdier, normer og begrebsdannelser. De nymaterialistiske tænkere mener dog, at kroppen ikke altid følger de diskursive påbud, og at kroppen selvstændigt kan udføre handlinger (ibid.). Nymaterialismen handler dog ikke om at modbevise Butlers idé om den biologiske krop som social, men i stedet om at udforske kroppens evne til at handle og agere uden diskursive påvirkninger og ydermere handle imod socialitetens påbud samt individets ønsker herom, ”simpelthen fordi dens kræfter hidrører fra en materialitet, der overskrider menneskets herredømme” (Skiveren 2019: 81f).

Nymaterialisterne hævder hertil, at kroppen principielt er ukontrollerbar: ”Den er en utæmmelig „trickster”, en fidusmager, der bliver ved med at spille mennesket et puds, når den pludselig presser sig på med sin insisterende tilstedeværelse” (Gregersen og Skiveren 2016: 128f). Filosoffen Elizabeth Grosz bruger kropsvæsker som kerneeksempel på kroppens modstandsdygtighed og selvstændighed, idet hun beskriver, hvordan de siver ukontrolleret, at de er pinlige men nødvendige, og at de er upoetiske og helt universelle (ibid.).

### **Kroppen i affekt**

For at kunne forstå kroppens agens peger Skiveren på affektteorier som et bud på, hvorledes man kan udfolde og forstå forestillingen om den materielle handlekraft i samtidslitteraturen. Jeg finder det interessant at undersøge de sørgende kroppe i de udvalgte værker gennem netop affektteori, da jeg herigennem kan undersøge, hvorledes man er i kroppens vold, når sorgen overtager en. Ligeledes kan man med affektteorier forklare, hvordan den enkeltes krop agerer på baggrund af hele livets erfaringer, hvorfor kroppe i sorg kan opleves som værende meget forskellige:

I princippet har alt, min krop nogensinde er stødt på [...] ændret den og dens følelsesliv, om end ofte kun minimalt. Den er blevet afficeret af de bøger, jeg har

læst som barn, solens stråler, der lige nu falder gennem vinduet, eller de biokemiske anlæg, der ligger latent i cellerne i min krop. Enhver kropslig tilstand er på den måde altid intimt indfiltret i det intrikate kompleks af mere-end-menneskelige kraftrelationer (Skiveren 2019: 84).

Udgangspunktet indenfor affektteori er netop at fokusere på relationer mellem kroppe og affektive intensiteter, fordi tesen er, at sprogligt fokuserede analyser og teorier ikke kan kortlægge menneskelig erfaring samt sansning. I denne forbindelse vender Skiveren sig mod Brian Massumi, fordi han arbejder med en skelnen mellem emotioner og affekter. Massumi tilhører den prækognitive tradition indenfor affektteori, idet han anser affekter som kroppens umiddelbare og komplekse sansning af omgivelserne, mens emotioner er den kognitive del af den umiddelbare erfaring (Massumi 2008: 2). Affekter må forstås som præ-individuelle, præ-kognitive og præ-diskursive og er altså det, kroppen fornemmer før bevidstheden, hvorimod emotioner er diskursivt fikserede (Skiveren 2019: 86).

Sarah Ahmed skelner derimod ikke i lige så høj grad mellem emotioner og affekter, og tilhører således den performative tradition indenfor affektteori (Reestorff og Stage 2018: 317). Idet affekter defineres som præ-diskursive, placeres de udenfor Ahmeds interessefelt, fordi hun har fokus på at undersøge, hvordan emotioner 'klistrer' til visse objekter frem for andre, og hun har dermed interesse for de kulturelle strukturer (Ahmed 2014: 89f). Ifølge Ahmed forbinder affekt og disgust krop og sind: "as if our bodies were thinking for us, on behalf of us" (ibid.: 84). Bevægelsen væk fra et objekt som anses for at være 'disgusting' kan således føles helt ufrivillig og ukontrollerbar (ibid.: 86). Disgust klæber sig ikke til objekter uden grund, men er i stedet betinget af kultur samt den enkeltes erfaringer. Disgust kan dermed udspringe af, at den som oplever affekt genkender et objekt som noget, der før har vækket disgust for vedkommende (ibid.: 88).

## **Analyser**

### **Analyse af *Til min far* af Niels Erling (2021)**

I dette afsnit vil jeg analysere romanen *Til min far*, som er skrevet af Niels Erling og udgivet i 2021, og som dermed er den nyeste af de tre udgivelser. Fortælleren i romanen beskriver og beretter om sin fars sidste tid, efter at han har været syg med kræft i otte år. Faren har fået en blodprop i hjernen og er blevet lam i den ene side af

kroppen, hvorfor han i bogens første halvdel er indlagt på hospitalet. Bogens anden halvdel foregår i familiens hjem, hvor faren har sin sidste tid. Fortællingen omhandler således førstepersonsfortælleren og hans far samt den nærmeste familie. Niels Erling er sceneinstruktør, kunstnerisk leder, har en Master i Fine Arts, og *Til min far* er hans forfatter- og romandebut (turbine.dk).

## Genre

For at forstå en tekst må man som læser først opstille en hypotese om, hvilken slags tekst, der er tale om, og hertil er genren et essentielt forståelsesredskab. Værkets paratekst og kontekst lægger op til en kategorisering allerede ved første møde, men som læser må man dog ofte revidere hypotesen undervejs (Stounbjerg 2013: 129f). En roman kan kategoriseres ved hjælp af fem signaler, som Morten Nøjgaard opstiller: titelbladsangivelse, navneoverensstemmelse, introduktion, tidsangivelser og umotiverede fortællebegyndelser. Disse signaler er med til at definere teksten som eksempelvis en roman og som fiktion for læseren (Nøjgaard 1977: 18f). Nøjgaard pointerer dog, at det i højeste grad er forholdet mellem afsender, budskab og modtager, som er afgørende, da ovenstående signaler kan være vildledende (ibid.).

Tager man udgangspunkt i disse fem signaler i genredefinitionen af *Til min far*, angives den som en roman på titelbladet, hvilket giver læseren det udgangspunkt, at der er tale om fiktion. Dog angives den også som en kærlighedserklæring i bagsideteksten, hvilket i højere grad udvisker grænsen mellem fiktion og ikke-fiktion. Der findes desuden ikke navneoverensstemmelse i værket, da forfatter og fortæller deler navn. Bogens bagside og paratekst er med til at give en introduktion til bogen, og der findes intet forord eller lignende. I forhold til tidsangivelser findes den første på bagsideteksten, hvor læseren får at vide, at fortællerens far har haft kræft i otte år og lige nu er indlagt på Gentofte Hospital. På side otte i bogen fortælles der ligeledes, nærmest som en indskudt sætning, om bogens udgangspunkt samt situationen for bogens 'du': "Du har haft prostatakræft i snart otte år. For tre måneder siden fik du en blodprop i hjernen. Godt en måned efter fik du flere. Nu er du lam i halvdelen af din krop. Men du kan stadig tale" (Erling 2021: 8)<sup>1</sup>. Her tages læseren kortvarigt i hånden, da fortællingen ellers begynder in medias res: "Her er ikke nogen gardiner, siger min søster. Nej, det må de sætte op, siger min mor" (s. 7).

---

<sup>1</sup> I resten af denne analyse refereres der til bogen med sidetal således: (s. x)

Der findes altså tidsangivelser i bogen og ligeledes umotiverede fortællebegyndelser. Fortællingen berettes gennem en homodiegetisk jeg-fortæller med indre fokalisering, da vi som læsere udelukkende lukkes ind i jeg-fortællerens hoved og følelsesliv. Dette øger fortællingens troværdighed, da det forekommer virkelighedsnært, og der er således heller ikke blevet gjort brug af kunstneriske greb for at fremme det fiktionelle eller dramatiske ved fortællingen. Værket fremstår generelt mere virkelighedsnært end fiktivt, hvilket også understøttes af fortælleren selv: ”Jeg kan ikke skrive fiktion. Jeg er utroligt dårlig til at forestille mig noget, der ikke er sket. Altså på skrift [...] Nu prøver jeg bare at skrive det, der skete, siger jeg” (s. 252). Citatet her fungerer som en slags metakommentar, idet læseren indirekte bliver opfordret til at læse værket som en sand skildring. Der findes dermed flere elementer der indikerer, at værket i højere grad er autobiografisk end fiktiv, hvilket skaber en i højere grad autentisk og ægte fortælling om Niels’ sorgproces.

Bogens sider er ofte præget af korte, hverdagslige anekdoter og små detaljer, som kan fremstå ligegyldige, og det tyder dermed på, at stoffet ikke er udvalgt på baggrund af drama og spænding, men i stedet netop er en skildring af et virkeligt forløb. Et andet eksempel på en metakommentar er, da Niels og hans søster taler om farens sjove indskydelser, hvortil søsteren siger: ”Du burde næsten skrive det ned, siger hun. Alt det, han siger” (s. 93). Resten af siden står tom herefter, og læseren får dermed ikke indblik i Niels’ eventuelle svar. Dog kan man regne ud, at det netop er det, han har gjort, hvis vi antager, at fortælleren er baseret på forfatteren selv, idet værket virker til at fungere som en samling af alle farens ord i den sidste tid. Ligeledes finder fortællingen sted på virkelige placeringer, eksempelvis på Medicinsk Afdeling på Gentofte Hospital (s. 8) og på Herlev Hospital (s. 9). Derudover findes der referencer til, hvad der kunne være forfatterens eget liv, hvilket eksempelvis ses på side 31, hvor Niels har en mailkorrespondance med teaterchefen. Har man som læser indsigt i, at forfatteren Niels Erling er teaterinstruktør, smelter forfatter og fortæller her sammen. Dette kan øge læserens indlevelse, idet skildringen af sorgen fremstår med en vis troværdighed, hvorved forfatteren udstiller en stor sårbarhed.

Bogen kategoriseres som nævnt med fiktionsgenren ’roman’ på titelbladet, hvilket medvirker til, at man som læser er bevidst om, at det ikke er alle detaljer, der nødvendigvis er sandfærdige. Dette giver således forfatteren råderum til at forstærke eller undertrykke bogens fortælling, idet han ikke skal stå til regnskab for fortællingens relation til virkeligheden. Det giver også mulighed for at udtrykke

samfundskritik gennem værket, uden at skulle stå til regnskab for dette, da et forsvar hertil kan være, at værket blot er fiktion. Dette gælder eksempelvis i forhold til det danske sundhedssystem, som portrætteres på godt og ondt i værket, hvilket jeg vil vende tilbage til. En stor styrke ved fiktionsangivelsen er dermed, at forfatteren kan tilrettelægge fortællingen samt diverse detaljer således, at den bedst muligt videregiver budskabet og samtidig skaber den ønskede fortælling.

### **Form og sprog**

*Til min far* foregår kronologisk, og forløbet som vi som læsere følger dem i, strækker sig over foråret og sommeren. Fortællingen foregår primært i præsens med få undtagelser af metakommentarer i perfektum, hvor fortælleren beskriver omstændighederne til sin far og læseren: ”De har flyttet dig til en enkeltmandsstue på Medicinsk Afdeling” (s. 7). Fortællingen fortsætter desuden med at være i præsens efter farens død, hvilket markerer, hvordan livet går videre på trods af omstændighederne. Dette bliver især tydeligt, da faren har åndet ud for sidste gang, hvilket efterfølges af to tomme sider og dernæst sætningen: ”VI GÅR EN tur i mosen” (s. 213). Dødens stilstand erstattes dermed af livets fortsættelse. De nutidige beskrivelser samt kronologien giver desuden en fornemmelse af, at vi som læsere oplever situationerne som de udspiller sig på lige fod med bogens karakterer. Der sker således kun meget få skift i fortællertiden, og sammenkoblet med den kronologiske rækkefølge skaber det en troværdig fortælling, idet der ikke er brugt kunstneriske greb i denne forbindelse til at dramatisere fortællingen.

Værket er bygget op af sceniske fremstillinger med stor detaljerighed: ”JEG VIL IKKE skældes ud over at ville gøre det, så godt jeg kan over for min far, siger jeg. Jeg græder. Min søster trækker en trøje over hovedet” (s. 172). Selvom Niels’ reaktion er det centrale her, bliver hele scenen beskrevet. Detaljerigheden findes især i de kropslige beskrivelser, hvilket jeg vil uddybe i et senere afsnit. Den sceniske fremstilling underbygges af, at hver udsigelse efterfølges af ”siger hun”, ”siger du” eller ”siger jeg”: ”SKAL VI IKKE lave mad i aften, siger jeg [...] Det kunne vi da godt, siger min mor. Jeg vil gerne stege bøffer, siger jeg. Hørte jeg bøffer, siger min søster og kommer ind gennem havedøren” (s. 178). Man får herigennem en fornemmelse af, at al dialog er medtaget i romanen, således at man som læser ikke går glip af noget og dermed ikke skal udfylde tomme pladser i Wolfgang Iers betydning. Som læser kan man dermed nærmest se dialogerne og situationerne udspille sig som

fortællingen forløber, og dialogerne fremstår meget autentiske og udramatiserede grundet talesproget. Gennem denne sceniske fremstilling inviteres læseren hermed til at deltage og interagere med værket ved at opføre replikkerne ved indenadslæsningen, og inddrager man kontekst i læsningen af bogen, er Niels Erlings teaterbaggrund således tydeligt manifesteret gennem formen.

Det sceniske underbygges yderligere af de miljøcentrerede beskrivelser, eksempelvis spiller vejret og årstiden en stor rolle i 'scenerne' gennem hele romanen, hvilket gør det mere genkendeligt og dermed virkelighedsnært for læseren: "Det er allerede varmt. Utroligt med sådan en varm sommer, siger folk. Jeg åbner bilens vinduer" (s. 39); "Jeg ser ud ad vinduet. Der er ganske rigtigt en i hvert fald næsten fuld måne. Himlen er lys blå, og aftensolen står dig i øjnene" (s. 75). Denne detaljerigdom i forhold til vejret samt miljøet omkring dem skaber en nærmest filmisk effekt, idet man som læser kan se billederne og scenerne for sig. Dette medvirker til en i høj grad nærværende fortælling, og det skaber ligeledes *genkendelse* (recognition), hvilket Rita Felski pointerer er vigtigt for læserens engagement. Hun beskriver oplevelsen af genkendelse således: "I feel myself addressed, summoned, called to account: I cannot help seeing traces of myself in the pages I am reading" (Felski 2008: 23). En varm sommer, blomster i haven og sol i øjnene er alt sammen universelt, og derfor også noget, de fleste har mærket på egen krop, hvorved fortællingen bliver gjort mere virkelighedsnær. Beskrivelserne af sommervejret kan også fremstå paradoksale, idet Niels gennemgår en særdeles ulykkelig og sørgelig tid, mens vejret udenfor sprudler og inviterer til ferie og fest. Det er dog et godt eksempel på, at der er meget, man som menneske ikke har kontrol over. Det kan desuden også anses for at være et billede på, at den sidste tid godt kan være fin og solrig og ikke nødvendigvis fuld af gråvej og melankoli.

Romanen er opbygget alternativt i forhold til klassiske, tætskrevne romanpassager, da den i stedet indeholder digtlignende sætninger på luftige sider. På flere sider er der eksempelvis kun seks linjer, og det er en tendens i bogen, at de fleste sætninger har stor linje afstand (cirka 2,5-3mm), hvilket lægger en større vægt på indholdet i hver enkelte linje. Der forekommer dog nogle tættere tekststykker undervejs, hvor linjerne har mindre afstand imellem sig. Dette ses eksempelvis på side 39, hvor de tættere tekststykker er beskrivelser af fortællerens liv udenfor hospitalet, hvor han dermed er væk fra faren: "I eftermiddag skal jeg forberede min fest, så jeg kan være klar til kl. 17.30. Jeg køber en pose fyldt med boller hos en

bager, og smider dem ind på bagsædet” (s. 39). I samme afsnit skiftes der til igen at være stor linjeafstand, idet fortælleren nu er kommet tilbage på hospitalet, og taler med sin far: ”Ved du, hvilken dag det er i dag, siger jeg. Ja. Jeg smiler til dig. Du siger ikke mere. (s. 40). Kontrasten mellem passagerne med lille linjeafstand og de fritstående sætninger skaber et klart billede af, hvilke sætninger der i fortællerens øjne har størst betydning. Der lægges altså mere vægt på samtalerne med faren, om end de er korte og ofte bare består af fortællerens spørgsmål og farens korte svar. Detaljerne om fortællerens fødselsdagsfest fremstår således mindre vigtige end hvert et lille ord, faren får sagt til ham. Det kan også være et udtryk for tempo i disse samtaler og dermed en indikation af, at tiden forløber langsommere, når han er hos faren og er i ventesorgeren sammen med familien, og at livet udenfor dette forløber med samme hastighed, som det altid har gjort.

Således har formen i den grad en funktion i forhold til oplevelsen af teksten og dens indhold. En situation som i høj grad markeres gennem formen, er da fortællerens far dør og ånder ud de sidste gange: ”DIN VEJRTRÆKNING STOPPER. SÅ TRÆKKER DU vejret igen. DIN VEJRTRÆKNING STOPPER. SÅ TRÆKKER DU vejret igen. DIN VEJRTRÆKNING STOPPER” (s. 206f). I citatet er der sideskift efter hvert punktum, og derefter følger to blanke sider. De gentagede sætninger som står for sig selv på luftfyldte sider, bliver nærmest billedet på farens vejtrækning, og oplevelsen kan sammenlignes med at lytte til hjertelyden på en maskine, som ’bipper’ sjældnere og sjældnere for til sidst at afslutte med et endegyldigt og evigt ’biiiiiip’. Dette øger indlevelsen i fortællingen, og man føler som læser, at man kan mærke stilheden mellem farens sidste udåndinger.

I bogen findes der desuden ingen kapitelangivelser hverken i form af tal eller overskrifter. I stedet påbegyndes hvert afsnit ved, at de første tre ord på siden er skrevet med versaler for at understrege vigtigheden af hvert et ord. Afsnittene er desuden oftest ikke mere end en til to sider lange, hvilket ligeledes indikerer, at dagene ikke er lange og begivenhedsrige. Nogle gange er disse afsnit eller kapitler så korte som fire ord: ”Jeg falder i søvn” (s. 221). Manglen på kapitelnummerering- og overskrift fortæller ligeledes noget om det tidsmæssige perspektiv i bogen, idet det giver læseren en fornemmelse af, at dagene tager hinanden, og at der i sorgen ingen opbrud eller pauser er.

Som bogens titel indikerer, er der et særligt fokus på forholdet mellem fortælleren og hans far. Dette underbygges i høj grad af, at fortælleren er et ’jeg’,

mens faren er et 'du'. Personerne derudover omtales enten gennem deres relation til fortælleren; 'min søster', 'min mor', eller gennem deres funktion; 'sygeplejersken', 'ekspedienten'. Dette har til funktion, at relationen mellem far og søn bliver til bogens omdrejningspunkt samt centrale relation. Bogens sprog er præget af at være særdeles nøgternt og enkelt, hvilket især skyldes, at det ofte blot er observationer der beskrives, og som således får lov til at stå som netop observationer. Dette medvirke til den sceniske fremstilling, da der bliver benyttet en nøgtern, impressionistisk fortælleform, og læseren bliver hermed inddraget i at skabe mening ud fra de nøgterne beskrivelser. Der udelades tilsyneladende heller ikke mange detaljer, og ingen detalje er for lille til at blive inddraget. Derfor består mange sætninger blot af "ja, siger jeg" (s. 203) eller "Hvad, siger han" (s. 147). Dette kan til tider fremstå lidt rutinepræget, men det giver et præj om, at budskabet i bogen netop er at skildre denne slags ventetid, som hverken nødvendigvis er spændende eller begivenhedsrig. Bogen viser dermed fortællerens tilstedeværelse med en ægthed, hvilket får handlingen til at fremstå ærlig og sandfærdig.

Det nøgterne sprog drejer sig ofte om beskrivelser af farens skikkelse: "Dit hoved hænger, det hænger ned mod venstre side. Du ser ud gennem vinduet. Du er vågen. Nogen må have givet dig yoghurt. Det er løbet ned ad din hage og er stivnet i dine skægstubbe" (s. 39). Beskrivelserne består altså ofte af korte, konstaterende sætninger uden yderligere refleksion fra fortælleren. Dog er det ikke svært for læseren at sætte sig i fortællerens sted, og man kan forestille sig, hvordan det føles at se sin far ligge med yoghurt omkring munden. Man oplever det som værende uværdigt for faren, og at det må være en svær situation for Niels at se sin far være 'den svage'. Dermed er der ikke behov for at tage læseren yderligere i hånden, da beskrivelserne er så relaterbare.

### **Kropslighed og affekt**

Som tidligere beskrevet fylder observationer og nøgterne beskrivelser meget gennem hele bogen, og disse underbygges i høj grad af kropslige beskrivelser, som viser læseren, hvordan særligt fortælleren men også faren samt resten af familien oplever de forskellige situationer, der udspiller sig. Gennem de kropslige beskrivelser lærer læseren desuden farens person og skikkelse at kende eksempelvis gennem den tilbagevendende 'thumbs up': "Du strækker din tommelfinger i en thumbs up og



lukker øjnene” (s. 15). Dette ’udtryk’ går igen mere end fem gange gennem værket, og det lukker på en måde læseren ind i det særlige rum, som Niels og hans far har: ”Du ser over på mig. Jeg strækker min tommelfinger i en thumbs up” (s. 144). Ligeledes bliver berøringen af farens hånd beskrevet mange gange: ”Jeg tager din hånd. Du holder fast i min” (s. 110); ”Jeg overtager din hånd. Du klemmer den. Du er her stadig” (s. 182); ”Din hånd er slap” (s. 199). Gennem forløbet bliver disse berøringer beskrevet hver gang, Niels er hos faren, eller hvor han observerer moren tage farens hånd. Derfor ved læseren også, at faren plejer at klemme Niels’ hånd tilbage. Dette er alt sammen med til at skabe et tydeligt billede af forløbet samt faren, som langsomt svinder hen for øjnene af Niels og læseren. Desuden viser det, hvor stor vægt der lægges i disse små berøringer, når de finder sted i den sidste tid.

Som beskrevet tidligere, mener Brinkmann, at kroppen bør betragtes som subjekt i sorgen, og at sorgen er en legemliggjort proces. Dette hænger sammen med, at der benyttes kropslige beskrivelser gennem hele bogen til at vise sorgens væsen. Vi følger fortælleren og hans familie, mens sorgen planter sig i deres kroppe som indtryk, og ligeledes hvordan den udtrykkes af kroppen: ”MIN BROR STÅR bag en stuebirk på gangen. Jeg har aldrig set ham græde før. [...] Han har snot løbende ud af det ene næsebor” (s. 61). Dette citat viser i den grad kroppens rolle som selvstændig agent. Niels har aldrig set broren græde før, hvilket indikerer, at broren normalt ikke er følelsesladet anlagt. Han forsøger da også at skjule det ved at stille sig bag en plante, men alligevel overmander følelserne ham. Man kan jævnfør nymaterialisterne sige, at brorens krop er ukontrollerbar, og at der ikke er meget at stille op, når den presser sig på med sin insisterende tilstedeværelse.

Grosz’ kerneeksempel med de sivende kropsvæsker som symbol på kroppens selvstændighed passer desuden på brorens snot, som løber ud af næseborene. Broren er i en affektiv situation, hvor kroppen har overtaget. Et andet eksempel herpå er, da Niels og hans mor er ude at handle: ”Jeg kan ikke sige mere. Niels, siger min mor og slår armene om mig. Jeg hulker foran mejeriprodukterne” (s. 116). I den danske kultur kan dette fremstå som et meget privat øjeblik, men igen gør kroppen, hvad den vil, hvor den vil det. Situationen er også et udtryk for, at Niels forsøger at holde igen med at græde, mens han hele dagen er sammen med faren, hvormed han prøver at tøjle sine følelsesmæssige reaktioner. Derfor overmander kroppen ham og giver slip, idet han for en stund befinder sig i et andet miljø. Et andet eksempel herpå er, da Niels har fødselsdag, og hans mor og far giver ham et billede af ham og faren, fra da Niels er

helt spæd: ”Jeg sidder helt stille for at holde sammen på det hele” (s. 43). Han forsøger her at tage magten over kroppens impulser, og selvom det lykkes på dette tidspunkt, har det sat sig i kroppen som et indtryk, hvorfor han på et tidspunkt skal have afløb for det gennem udtryk.

Gennem de kropslige beskrivelser danner man som læser et indtryk af familien som kærlig, ægte og almindelig. Familien rummer en stor kærlighed til hinanden, hvilket skildres gennem de mange kærlige berøringer; ”Jeg holder glasset. Du drikker. Jeg aer din pande” (s. 40); ”Min mor kysser dig (s. 36); ”JEG HOLDER OM min mor. Jeg holder om min søster. Min faster holder om mig” (s. 216). De stimler sammen og passer på hinanden, mens ventesorgen udspiller sig: ”Jeg tager fat i din hånd. Din tommelfinger knuger min håndryg. For enden af din seng står mine tre søstre. Ved din højre side står min mor. Hun har hånden liggende på dit kraveben” (s. 195). Denne detaljerede beskrivelse tager læseren med ind i scenen, da hele kulissen er tegnet op, og læseren har eksklusivt fået plads blandt familien omkring farens seng.

Kropsligheden bliver også benyttet til at beskrive alle facetter af sådan et sygdomsforløb, som faren går igennem: ”Hvad tror du, man finder, spørger hun. En bunke lort, siger du [...] Vi hører lyden af en prut. Du griner. [...] Men jeg har skidt” (s. 91f). Farens humor omkring dette siger desuden en hel del om hans personlighed, men det viser også, hvorledes der er stor forskel på overskuddet for faren omkring de lidt mere følsomme situationer:

Panik, det er, når man vågner midt om natten og opdager, at man har skidt i sengen, og at ham, der er på arbejde, er ham, man ikke kan holde ud. Jeg kan love dig, at jeg kaldte på dig, men du kom jo ikke (s. 65).

Dette citat er hjerteskrærende, da det virker så uværdigt for en voksen mand at være i den situation. Samtidig har man som læser stor empati for Niels, da faren bebrejder ham for ikke at være der til at hjælpe ham. Dette giver desuden et praj om formålet med bogen, som kan være at skildre både det omsorgsfulde og det smertefulde, der er ved at se en forælder forsvinde langsomt, men hurtigt foran øjnene på én.

I forlængelse heraf fylder sundhedspersonalets behandling og opførsel meget gennem hele bogen, nærmest som en tematik i sig selv. Det er således både de gode, trygge oplevelser og de grimme, hjerteskrærende oplevelser med forskellige SOSU-assistenten, farmaceuten på apoteket, kantinedamen på hospitalet, natsygeplejersker et

cetera, der bliver beskrevet som en central del af farens behandling og bogens fortælling. Et eksempel herpå er, da faren er blevet flyttet fra hospitalet til sit hjem, og familien og natsygeplejersken har udskudt at give ham morfin, da de vil have ham til at være til stede og frisk i hovedet så længe som muligt. De får her besøg af en SOSU-assistent, som vil gå videre med, at faren er for smerteplaget: ”Jeg kan bare sige, at jeg er nødt til at indberette, at han ikke er tilstrækkeligt smertedækket, siger hun. For det er synd, at han skal have ondt. Det er synd.” (s. 169). Dette får Niels til at reagere voldsomt efterfølgende, og som læser mærker man hans vrede over, at en fremmed dømmer hans behandling af faren. Manglen på empati over for Niels og familien fra assistenten er slående og chokerende for læseren. Dog findes der som nævnt også flere gode beskrivelser af sundhedspersonalet: ”Jeg kommer igen om nogle timer, siger sygeplejersken. Hun giver mig et kram” (s. 192); ”SELVFØLGELIG SKAL HUN ikke indberette noget som helst, siger sygeplejersken [...] Sørg også for at få noget luft. Jeg griner. Og noget at spise, siger hun og løfter pegefingeren (s. 176). Bogen skildrer således det danske sundhedssystem på godt og ondt, og heri kan der befinde sig en kritik af samme.

### **Sorg som central tematik**

Sorgen i dens forskellige former gennemsyrrer værket og er en åbenlys, central tematik, hvorfor jeg vil dykke yderligere ned i den. Tiden før farens død er karakteriseret ved den såkaldte ventesorger der fylder for Niels, hans mor og søstre. Ifølge Det Nationale Sorgcenter er ventesorger et aldeles udbredt fænomen, som i høj grad bliver overset i samfundet, og dette på trods af at der er undersøgelser, som viser, at det kan være sværere at leve som pårørende end at miste. Ventesorgeren defineres som den sorg, der kan opstå, mens man venter på at miste. Fænomenet bliver i stigende grad aktuelt, idet behandlingsmulighederne for alvorlig sygdom er under konstant forbedring, og op mod hver tredje oplever ventesorger og kan have brug for hjælp (Det Nationale Sorgcenter.dk). Da bogens handling primært foregår i farens sidste tid og ikke efter hans død, er det især ventesorgeren, der beskrives i dette værk.

Jeg ser op fra min bog. Du er vågnet. Jeg har prøvet at sidde i alle tænkelige stillinger i en hård hospitalsstol, lige nu er jeg rykket frem på sædet på mit haleben, mens jeg forsøger at lade mine fødder hvile på kanten af din seng (s. 25).

Ovenstående citat er et eksempel på, hvordan ventetiden og ventesorgeren bogstaveligt talt sætter sig i kroppen. Det er således en beskrivelse af en ventefølelse, ventetilstand og ventekrop, som viser, at han har siddet ved sin fars seng i lang tid. Citatet beskriver behovet for at være hos faren hele tiden, selvom det går ud over Niels' egen krop. Deres dage er fyldt med ventetid, hvor alt andet fremstår ligeypdigt; "Jeg ved ikke rigtigt, hvad jeg har lyst til og ikke har lyst til, siger jeg" (s. 11), "Jeg nærlæser tv-programmet i en avis uden at vide hvorfor" (s. 55). Derfor forekommer der også kun få beskrivelser af Niels' færden udenfor hospitalet.

Til gengæld fylder helt små udvekslinger af ord mellem ham og faren rigtig meget, som jeg tidligere har nævnt. Eksempelvis er der tæt på farens død en hel side med en ofte gentaget samtale: "GODNAT FAR, SIGER jeg. Godnat Niels, siger du" (s. 160). Det bliver således et fast ritual for Niels at sige godnat til sin far, og på en måde fremstår det som en del af Niels' ventesorger og sorgproces, idet han dermed altid får sagt farvel, fordi han aldrig ved, hvordan situationen ser ud dagen efter. De små detaljer fylder åbenlyst meget for Niels, og som læser følger man familien i deres bekymring og ventetid, mens faren er det absolutte omdrejningspunkt for enhver samtale eller aktivitet, de har: "JEG VÅGNER, DA du brummer. Min søster ligger med åbne øjne. Klokken er 1. Jeg rejser mig. Jeg vækker min mor. Vi står alle tre om dig (s. 161). Diverse samtaler med moren om faren bliver også beskrevet nøje og detaljeret:

Det var da helt utroligt, som han sover, siger jeg. Ja, siger hun. Han er træt. Han er virkelig træt. Ja, siger jeg. Man kan jo virkelig godt være træt efter en lungebetændelse. Ja, siger hun. Ja, og også varmen, siger jeg. Ja, siger hun (s. 104).

Gennem sådanne samtaler bliver det tydeligt, hvor meget farens ve og vel er centrum for hele deres verden i denne tid. Det er desuden et udtryk for, at de forsøger at finde en mening i, hvad der foregår, og de forsøger ligeledes at bortforklare farens træthed for at bevare håbet. Sandheden er højst sandsynligt, at faren er træt, fordi hans krop er ved at give op, men tanken om, at det kan være noget så simpelt som varmen der trætter ham, kan være en almindelig og betryggende tanke, fordi det er let at relatere sig til. I en senere situation forsøger Niels også at forklare farens hævede lår og overarm med, at der er meget varmt, selvom sygeplejersken siger, at hun tror at det er fordi, han snart skal herfra (s. 113).

Som tidligere beskrevet har Silverman og Nickman den tese, at relationen til den afdøde fortsætter med at eksistere posthumt. Et eksempel på dette er, at Niels fortsat efter farens død skriver til ham, som var faren stadig i live: ”Jeg firer dit legeme ned i jorden med et reb” (s. 247). Det bliver dog sjældnere, idet Niels’ samtaler med andre end faren fylder mere efter farens død. Faren bliver derfor oftere omtalt i tredjeperson i bogens slutning: ”Det er ærgerligt, at han ikke nåede en jazzkoncert, siger jeg” (s. 250). Det er således tydeligt at se, hvordan Niels befinder sig i midten af det tidligere beskrevne paradoks, hvor han i tiden kort efter farens død fortsat omtaler ham i andenperson, hvilket indikerer, at båndet til ham fortsætter med at eksistere. Samtidig ved han, at faren ikke kommer tilbage, hvorfor der i bogen nu er fokus på samtaler og situationer med andre, som dog stadig i høj grad er med faren i centrum.

Minderne holder faren i live for Niels, hvilket vi eksempelvis ser både før og under begravelsen, hvor Niels tager en blå rododendron med i kirken, fordi blomstens navn ifølge faren var Niels’ første ord: ”*Før mor, far og mad? Ja, før mor, far og mad. Du kunne ikke sige r. Men det var klart og tydeligt. O-do-den-don*” (s. 236). Blomsten er også med under selve begravelsen: ”DEN BLÅ RODODENDRON ligger varmt og fugtigt i plastikposen. Jeg pakker den forsigtigt ud og tager den i min venstre hånd. Med den højre bærer jeg din kiste [...] Så lader jeg blomsten og stilken og bladene falde. O-do-den-don” (s. 247). Niels forener således fortid og nutid, og holder farens ånd i live, hvilket særligt underbygges af ovenstående kursiverede citat, idet kursiven indikerer, at det er en samtale, som Niels hører for sit indre øre. Det er ydermere et eksempel på det, som Brinkmann beskriver i forhold til meningsfuldheden i at opretholde en forbindende tråd til den døde gennem en væren i sorgen og samtidig have den døde med sig i ånden. Det adskiller sig hermed fra den freudianske tilgang til sorg, som går ud på at kappe båndene til den afdøde.

Ifølge Silverman og Nickmann er det desuden naturligt at ritualisere i en situation, hvor man er ved at miste eller har mistet, og dette findes der flere eksempler på i bogen. At drikke øl sammen bliver eksempelvis en slags ritual for dem, da det første gang optræder i et væddemål på sygehuset mellem far og søn; ”Du drikker. Min mor smiler. Min søster smiler også. Ah, siger du. Så fik vi endelig den øl, siger jeg” (s. 106). Senere deler hele familien to øl rundt om farens seng, og det gør de ligeledes, da faren er ved at ånde ud for sidste gang: ”De sætter noget musik på og henter øl til de sidste minutter” (s. 205). Der kan altså være små ritualer, som pludselig får en stor

betydning grundet konteksten. På trods af at faren mentalt ikke er meget til stede længere, beslutter Niels sig også for at barbere faren: ”Jeg ser på dig igen. Jeg kan ikke forestille mig, at du ville gå noget vigtigt i møde med skægstubbe” (s. 203). Selvom ’noget vigtigt’ i denne forbindelse er døden, bliver det normaliseret gennem en hverdagslig opgave. Barberingen kan dermed også ses som et ritual, som Niels udfører for at opretholde en vis normalitet i en tid, hvor alt er uvist og utrygt. Citatet udtrykker også noget om, hvordan farens person er og var, hvilket kan føles enormt vigtigt at bevare, idet han langsomt forsvinder. På den samme måde fungerer rododendronen til begravelsen, idet Niels har et behov for at have noget med, som i den grad er et personligt minde mellem ham og faren.

Blomster og planter har generelt en særlig plads i bogen, og det er ligeledes blomster, som pryder bogens titelblad. I en slags lomme i slutningen af bogen på titelbladet findes en fritstående, kort tekst, som lyder: ”*Jeg cykler og græder. Det dufter af syren*”. Således forklares de mørke, røde og lilla syrener som omslutter titelbladet. Ordene er taget fra side 128 i bogen. Ordene indikerer en bevægelse, og en parallel væren i sorgen og i en fremtid. De er på en måde et metaforisk billede på tosporsmodellen idet bevægelsen i at cykle indikerer, at fortælleren er i gang modsat at være gået i stå. Samtidig græder han, hvilket indikerer, at han ligeledes i dette øjeblik er i sorgen til sin far, som er ved at gå bort. Duften af syrener fortæller, at han samtidig har bevidstheden vendt ud mod verdens indtryk, alt imens han græder, hvilket må defineres med en vis indadvendthed, da gråden er et udtryk for noget, som foregår inde i kroppen og i følelserne. Et andet eksempel på tosporsmodellen er moren, da hende og Niels mod bogens slutning er i Sverige for at finde en sten til farens gravsted. Til at starte med befinder hun sig i den praktisk-orienterede del af modellen, hvor der er en opgave, der skal udføres. Da hun senere går alene mod bilen, skyller sorgen pludselig ind over hende som en bølge, da det går op for hende, hvorfor de er i Sverige, og hvad stenen skal bruges til:

Jeg blev så ked af det, da jeg gik, siger hun. Jeg gik alene der, og du gik bagved med stenen, og det er fint, men så kom jeg pludselig til at tænke på, hvorfor vi gjorde det, og så begyndte jeg at tude, siger hun (s. 264).

Kort efter griner hun igen med Niels, og scenen er dermed et tydeligt eksempel på, hvordan hun veksler mellem at være i sorgen og i nutiden og fremtiden.

Generelt er der et parallelt, tosporet univers gennem hele værket, som viser hvordan livet kan stå stille og samtidig gå videre. Allerede tidligt i bogen manifesteres de to spor, da Niels har en øm samtale med faren om jazzkoncerter, mens en sygeplejerske kommer ind og vil måle hans blodtryk (s. 62f). Der er således både et fremtidsorienteret spor og et meget nutidigt spor, som forløber parallelt. Disse to verdener bliver tydeliggjort flere gange i bogen: ”Et ur tikker, og studentervogne kører forbi ude på gaden. Vi hører kun dit åndedræt. Det skifter løbende karakter” (s. 121). Ligeledes ankommer familien til deres hjem, hvor de skal have den sidste tid med faren, og samtidig er naboerne i gang med at klippe hæk (s. 131). Når situationerne sættes op på den måde, fremstår det helt absurd, at nogle har studenterkørsel, mens Niels’ far er ved at dø, eller at naboerne er ved at klippe hæk, mens Niels’ far er ved at dø. Men det viser tydeligt, hvordan livet omkring en fortsætter, selvom det føles som om, at ens eget er ved at gå i stå. Det er både hjerteknusende og betryggende på en gang.

Dette underbygger desuden den sceniske fremstilling, idet alle indtryk medinddrages, og altså ikke blot de, som er orienteret mod faren og deres sorg: ”LYDENE LIGE NU: Skovduer i toppen af grantræet. Et S-tog, der en gang imellem kører forbi. Kaffemaskinen. En summen fra den trykafastende madras. Den motor, der holder den trykafastende madras i gang. Din rallen” (s. 193). Har man selv stået i en lignende situation, kan genkendeligheden og almindeligheden heri være en trøst, da citatet samt hele bogen fremstiller virkeligheden rå for usødet. Livets fortsættelse bliver i høj grad understreget, da faren dør, og de tomme sider efterfølges med ”VI GÅR EN tur i mosen” (s. 213). Bogen tager her en drejning, idet fortællingen hidtil har ledt læseren hen imod farens død, og da det så sker, fortsætter fortællingen blot. De tomme sider indikerer, at alt stoppede et kort øjeblik, hvorefter turen i mosen indikerer, at alt fortsatte igen.

### **Analyse af forsvindingsnumre af Amalie Langballe (2019)**

I dette afsnit vil jeg analysere Amalie Langballes debutroman *forsvindingsnumre* fra 2019, med hvilken forfatteren vandt Bogforums Debutantpris 2019. I romanen følger vi Agnes, som har mistet sin mor til knoglemarvskræft, og som fysisk og mentalt forsøger at flygte fra sorgen og savnet. Agnes tager læseren med rundt i hendes sinds afkroge og tanker, store som små, og ligeledes tager hun læseren med til Berlin, Tel

Aviv, København og Norge for til sidst at lande i sorgen. Amalie Langballe er uddannet på Danmark Medie- og Journalisthøjskole i 2017 og har ernæret sig som både freelancejournalist og klummeskribent. Hun har opnået stor opmærksomhed for sine klummer, som blandt andet handler om sex og sorgen over at miste sin mor (Pedersen 2019).

## Genre

På bogens titelblad angives genren som 'roman', hvilket den umiddelbart også bærer præg af at være. Eksempelvis er der navneoverensstemmelse mellem forfatter og fortæller. Der forekommer ligeledes en form for introduktion til fortællingen, idet den indeholder både prolog og epilog. I prologen bliver der talt direkte til læseren, og den fremstår som en bøn, hvori fortælleren ønsker at vide, hvordan "vi" klarer forskellige hverdagslige ting uden at dø. "Uden at dø" gentages i slutningen af hver sætning, men selvom det er spørgsmål, der stilles, afsluttes hver sætning med et punktum og ikke et spørgsmålstegn. Dette giver et præj om, at spørgeren ikke er ude efter deciderede svar, men at hun blot konstaterer, hvor svært hun synes det er at gøre alle de ting uden at dø. Prologen sætter således tonen i bogen som barsk og hård, og man bliver som læser klar over, at vi skal ind i et smertepræget sind. I epilogen er det blevet sommer, og fortælleren Agnes er på kirkegården, hvor hun ofte hører efterladte synge salmer i kirken, hvilket fortæller læseren, at kirkegården er blevet et ofte besøgt sted for hende. Epilogen afsluttes med, at Agnes på en måde er landet i og har accepteret morens død: "Det er sådan det er. Solen skinner, og min mor er død." (Langballe 2019: 215<sup>2</sup>). Som læser fornemmer man her, at hun er vendt tilbage til virkeligheden efter den store rejse, hun har været på i verden og i sindet, hvilket vil blive uddybet senere.

Bogen indeholder også tidsangivelser, som gør det klart, at fortællingen påbegyndes, idet sommeren går på hæld: "det slår mig, at regnen selvfølgelig betyder, at sommeren er forbi" (s. 14). Fortællingen afsluttes ligeledes om sommeren (s. 213), hvilket betyder, at fortællertiden strækker sig over et år. Derudover er der ikke særlig meget fokus på tid, eksempelvis bliver det ikke fortalt præcis hvor længe, at moren var syg, selvom man som læser undervejs får dannet sig et indtryk herom: "Den ene [gang] var i sommerferien mellem 9. Klasse og gymnasiet, og hun var indlagt i

---

<sup>2</sup> I resten af denne analyse refereres der til bogen med sidetal således: (s. x)



Odense” (s. 79) og ”I de sidste år var hun så syg” (s. 65). Således får man indtryk af, at morens sygdom har været i mange år. Læseren tages kortvarigt i hånden ved begyndelsen af første kapitel, idet fortælleren beretter om sin ageren: ”Jeg cykler gennem regn på en sensommerdag, og jeg er på vej hjem til Mathias, og jeg tror, vi skal være sammen, fordi han giver mig ro og sprøjteorgasmer” (s. 7). Udover at sæsonen fastlægges, bliver det her beskrevet for første gang, hvilken slags relation Agnes har til Mathias, og denne relation kommer til at fylde en del i værket. Ovenstående kan desuden også anses for at være en umotiveret fortællebegyndelse, idet fortællingen begynder en medias res, uden at der bliver gjort rede for tekstens hensigt eller tilstedeværelse. Der er således flere af Nøjgaards kriterier for romanen, der opfyldes i bogen.

Som tidligere nævnt, er det i høj grad sammenspillet mellem afsender, budskab og modtager, der er det afgørende for en genrekategorisering, og i denne henseende er der altså flere elementer, som er vildledende, og som indikerer at værket kan være autofiktivt. Eksempelvis bliver det nævnt på et tidspunkt, at Agnes skriver klummer, der omhandler sex: ”Jeg har skrevet en reportage om LGBTQ-miljøet i Tel Aviv med udgangspunkt i mine første oplevelser med Josef og Ofir” (s. 57). Forfatteren Amalie Langballe har som nævnt ligeledes ernæret sig ved at skrive klummer om sex og hendes mors død, og med denne viden in mente får læseren dermed en opfattelse af, at fortælleren Agnes kan være baseret på forfatteren selv. Agnes og Langballe har desuden det tilfælles, at de begge har mistet deres mor til knoglemarvskræft, hvilket beskrives i bogen på side 65. Det er desuden også Langballe selv, der er portrætteret på bogens bagside, hvilket ligeledes kan være et hint om, at det er hendes liv, som fortællingen er skabt ud fra.

Der er således en del autobiografiske signaler i romanen, som skaber en autentisk fortælling om Agnes’ sorg. Lige som man føler, at man som læser har forstået Agnes’ person, bliver denne forståelse udfordret i bogens anden halvdel, hvor Agnes tager til Norge for at lede efter den uddøde gejrfugl sammen med voodoodukken David Woster Fallace. Voodoodukken minder hende om forfatteren David Foster Wallace på grund af dens bandana, og grundet Agnes’ krøllede hjerne bytter hun naturligvis rundt på forbogstaverne i efternavnet. Mens de er i Norge oplever man, at hendes fornuft svinder mere og mere, og hun beskriver også selv, at hun ikke er helt rask: ”Du får den her sygdom i hovedet, hvor du fra tid til anden går i stykker som porcelæn” (s. 210). Fortællingen bliver desuden fortalt af en

førstepersonsfortæller med indre fokalisering, idet læseren kun kommer ind i Agnes' hoved og præsenteres for hendes minder, følelser og kropslige oplevelser: ”Han [Mathias] siger, han tror, at der under mit fuglekiggeri og min babymodstand gemmer sig en kvinde, der drømmer om en mand og to børn [...] Jeg tænker, at den kvinde i så fald gemmer sig godt” (s. 8).

Når man som læser ser bogens titel, lægger man hurtigt mærke til, at den ikke er skrevet med et stort begynde bogstav. Dette er gennemgående på hele titelbladet, men også i de introducerende sider til bogen. Det passer dog i høj grad til titlen selv, idet det kan være et nummer eller en leg, der skal forvirre læseren eller skærpe opmærksomheden. Ordlyden fremstår legende og kan være en humoristisk kommentar til værket, som generelt har en gennemgående undertone af humor og ironi. Forsvindingsnumrene kan desuden både henvise til morens forsvinden, Mathias' forsvinden og Agnes' egen forsvinden ud i sex, stoffer og fugle: ”Man er nødt til i et vist omfang at forsvinde fra sig selv for at kunne se på fugle” (s. 52). Det kan også henvise til Agnes' forsvinden fra virkeligheden, som bliver beskrevet hen mod bogens slutning, hvilket i så fald passer til bogens tese (som præsenteres i bagsideteksten) om at alt bliver væk fra Agnes, og deriblandt også hende selv.

### **Form og sprog**

Bogen består af 41 kapitler foruden prolog og epilog. Kapitlerne varierer en del i længde, da nogle kapitler er flere sider lange, mens andre kun indeholder én eller få sætninger. Dette ses eksempelvis i kapitel 11, hvor Agnes i et tilbageblik beskriver den dag, moren fortalte, at hun var terminal. En dag, som tydeligvis står ud for Agnes, hvilket i dén grad tydeliggøres gennem formen i dette kapitel: ”og jeg græd græd græd, og så spurgte jeg, er der ikke noget, jeg kan gøre” (s. 75). Den sidste sætning i citatet er rykket ind og flere linjer ned, og står dermed uafhængigt af den øvrige tekst, hvilket giver spørgsmålet mere tyngde. Spørgsmålet der stilles uden spørgsmålstejn markerer en opgivende og magtesløs tone, og gentagelsen af 'græd' viser Agnes' dybe ulykkelighed. Kapitlet fremstår som et digt på grund af den eksperimenterende og brudte form, hvilket understreges af, at der ikke er et eneste punktum på siden. Formen bliver dermed benyttet til at skabe en udtryksfuld oplevelse for læseren, hvor et af Agnes' dybeste og mest sårbare minder får plads til at veje tungt i læsningen. Dette er et eksempel på et af de kapitler, der skiller sig ud fra de øvrige.

Et andet eksempel på dette er kapitel 36, som ligeledes kun fylder en enkelt side. Kapitlet dækker over en dialog med direkte tale, hvori Agnes udtrykkeligt beder om at få lov til at tale med sin mor, hvortil den anden gentagende gange svarer, at det ikke er muligt. Idet kapitlet er placeret i midten af to samtaler med voodoodukken David Woster Fallace, fremstår det som en dialog med dukken. Hvis kapitlet havde været placeret anderledes, kunne det skildre en samtale, som Agnes tidligere har haft med noget sundhedspersonale, mens moren var syg. Kapitlet afsluttes med, at Agnes siger: ”Jeg vil have min mor.” (s. 189), og det lader dermed til, at hun omsider får åbnet op, hvilket øger sandsynligheden for, at samtalen er mellem hende og David Woster Fallace. Dette skyldes, at han umiddelbart er den eneste i romanen, som hun tør at dele sin smerte og sårbarhed med, hvilket jeg vil uddybe i et senere afsnit. I alt findes der fem af disse meget korte kapitler, hvoraf fire af dem omhandler moren eller morens død. Dette er et æstetisk virkemiddel og et litterært greb, som fremstiller sorgen som bar og og rå. Det er samtidig et symbol på, at romanens centrale tema er Agnes’ sorg, idet der er dedikeret flere kapitler til den alene.

Fortællingen bliver henholdsvis fortalt i præsens; ”Jeg cykler ud til en af højene ved vandet” (s. 53) og i præteritum; ”Jeg prøvede at få Mathias med ud på Amager Fælled, så jeg kunne lære ham at se på fugle” (s. 53). Fortællingen i præsens er ofte meget scenisk og detaljeret, hvilket giver læseren en fornemmelse af at være med på sidelinjen: ”Dampen fra kedlen dugger Mathias’ briller, og han tager dem af og tørrer dem i sin t-shirt” (s. 8). Dette underbygges af, at der ofte forekommer direkte tale, når fortællingen er i præsens: ””Det er min ven, der spiller musikken.”” ”Tag min telefon.”” (s. 68). Passagerne i præteritum fungerer som en slags baggrundsviden, som ofte hænger sammen med det, Agnes oplever i præsens: ””Kan jeg lave negroni,” gentager Oscar og ryster på hovedet. Ofir lavede negroni til mig, da han stadig arbejdede som bartender” (s. 83). Herigennem bliver læseren introduceret til Agnes’ rejse til Tel Aviv, hendes barndom med moren samt morens sygdomsforløb.

Disse tilbageblik giver desuden læseren et indtryk af de forskellige personer i Agnes’ liv: ”Det var Vibe, der satte mig og Mathias sammen, ikke fordi hun virkelig troede, vi passede sammen, men fordi hun ikke selv kunne have sex med Mathias” (s. 18). Derudover forekommer der ofte lange, eksistentielle passager i præsens, som handler om liv og død, og disse er ofte beskrevet gennem et ’man’ eller ’du’, hvilket fungerer som en distancerende faktor:

Det er det med, at det er fedt nok at være den, der bærer, i et stykke tid [...] men det er bare knapt så fedt at være den, der er bebyrdet på livstid, så man bliver kun, hvis man ikke har et valg (s. 117).

Det er ofte i de meget dybe, rørende og barske situationsbeskrivelser, at Agnes afviger fra at fortælle i førsteperson til i stedet at beskrive situationen gennem 'man' eller 'du'. Dette er med til at skabe et billede af Agnes som en, der helst ikke involverer sig selv for meget i alt det svære, men som i stedet gerne vil flygte fra det. De forskellige fortællesteder har således forskellige formål i forhold til fortællingen. Fortællingen i præsens skaber en oplevelse af, at man som læser oplever tingene på lige fod med Agnes, mens tilbageblikkene bevirker, at man som læser får en større forståelse for Agnes og hendes reaktionsmønstre, og læseren lærer ligeledes Agnes og hendes historie at kende på et dybere plan.

De førnævnte eksistentielle passager, som bliver beskrevet gennem et 'man' eller 'du', er ofte så lange og uafbrudte, at man her kan tale om tankestrømme. I disse tankestrømme bærer sproget ofte præg af den opremsende form:

Siger man ja tak, siger man nej tak, siger man for sent, siger man endelig, siger man ikke lige nu, siger man hold din kæft, siger man skrid ad helvede til, eller siger man: *Det ved jeg godt*. Det har jeg vist i et stykke tid (s. 10).

Den hurtige opremsning man som læser hører i hovedet ved indadlæsningen, bliver afbrudt af de kursiverede ord, som man helt naturligt læser langsommere og med større opmærksomhed. Her bliver 'man' desuden til 'jeg', og man fornemmer, at man kommer ind i den dybeste kerne i Agnes, hvor al hendes smerte er placeret. Et andet eksempel herpå er på side 39: "Der opstod den spirende følelse af, at måske, *måske*, behøver man ikke være alene, for man har i lang tid haft en slidsom fornemmelse af at sidde i stuen med sig selv på livstid" (s. 39). Kursiveringen bliver igen benyttet til at lægge tryk på ordet, og det er således tydeligt, at formen spiller en stor rolle for oplevelsen af bogens fortælling. Dette gælder ligeledes tankestrømmene, som tager læseren med ind i Agnes' dybeste ønsker eller største frygt. Desuden understreger det den sceniske fremstilling, at opremsningerne er så detaljerige og tænkt til ende.

Det bliver gennem romanen tydeligt, at Agnes lader til at møde verden med en form for distanceret facade for at passe på sig selv, hvilket bliver understreget af det nøgterne, sarkastiske og humoristiske sprog, der gennemsyrrer værket: ”man rækker ubevidst ud efter sin telefon for at ringe til hende, men held og lykke med at ringe til dødeland, jeg hører at de ikke har fået 4G-netværk dernede endnu” (s. 50). Citatet kommer fra afslutningen på en passage om, at man (Agnes) skal passe på med at glemme, at moren er død, fordi man kan komme til at ville ringe til hende, hvorefter det dermed skal gå op for Agnes på ny, at moren er død. Hun fremstiller her situationen og hendes følelser som fjollede, og hun bruger således humoren som et forsvindingsnummer til at flygte fra sorgen og smerten.

Det er særligt i bogens første del, at Agnes udtrykker sig gennem det nøgterne og humoristiske sprog, som nogle gange får hende til at fremstå særdeles uimponeret: ”kort nok kø, og smukke nok mennesker” (s. 28). Hun skildres også som værende distræt både qua de mange tankestrømme og de hurtige skift mellem dialoger og tanker. Et eksempel på dette er i en situation, hvor Mathias har fortalt Agnes, at han har fundet en anden. I stedet for at svare ham, vender hun fokus mod noget håndgribeligt, nemlig tæppet som hun sidder med: ”Det [tæppet] kradser mine lår, fordi det er et eller andet økologisk og uforarbejdet uldmateriale, der kræver tre menneskealdre, før det er så meget som tåleligt rent blødhedsmæssigt” (s. 11f). Den detaljerede beskrivelse frembringer desuden en scenisk fremstilling, hvorfor man som læser nærmest oplever situationen gennem Agnes’ krop. Situationen er ligeledes et eksempel på et af hendes forsvindingsnumre, idet hun vender blikket mod tæppet i stedet for at konfrontere sine følelser.

Sproget er desuden i høj grad præget af billeder og gentagelser. Billedsproget, som ofte benyttes til at forstærke eller overdrive Agnes’ tanker og følelser, er en vigtig del af at forstå Agnes’ sind, og det bidrager i høj grad til den førnævnte sceniske fremstilling, hvor menneskene og omgivelserne omkring Agnes beskrives med høj detaljerigdom: ”Isen piber fra de steder, hvor flager gnider sig mod hinanden. Det lyder, som om det smerter den at være her” (s. 210). Denne besjæling bidrager til at skabe et sanseligt udtryk for læseren, idet lyden af isflagerne mod hinanden er en piben, som kan mærkes op ad hele rygsøjlen. Billedet bidrager samtidig til en melankolsk stemning, som ofte præger Agnes. Der forekommer herudover ofte sammenligninger: ”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” (s. 65). Igen skildres Agnes’ ofte flyvske tankegang, samtidig med at hun letter de tunge udsagn med finurlige billeder. Når man kender Agnes’ store kærlighed til fugle, bliver det desuden også klart, at ovenstående citat rummer en stor kærlighed, idet moren netop sammenlignes med en fugl.

Disse billeder tager læseren med ind under huden på Agnes, og det er som om, at hun er tryggest ved at blotte sig selv gennem billeder:

hvis der bor nogen i mig, så er det en stor, fed grædekone, der virkelig ikke vil dø. Nogle gange er hun en fugl på min skulder, og andre gange, når hun græder, presser hun sig op gennem min underhud og ud over mit ansigt, og hun er en skygge, når der er sol, og hun er en solstråle, når det er dårligt vejr, og det er hende, der bor her (s. 8).

Umiddelbart beskriver Agnes her kernen af sin sjæl i dens mange udtryk. Det fungerer desuden som en reference til Tove Ditlevsens digt fra digtsamlingen *Kvindesind* (1975), som hedder ”Der bor en ung pige”. Ditlevsens digt handler om sorgen i at have mistet ungdommens uskyldighed og glæde, og om at have svigtet den, man var engang, fordi erfaringerne alvorliggør tilværelsen og modner én. Det kan ligeledes være det budskab, Agnes ønsker at frembringe med sine egne ord. Det ovenstående citat fra *forsvindingsnumre* rummer en vis lyrik grundet de metaforiske beskrivelser. Herudover fornemmer man også en vis rytmik, og der er rimmønstre i ”dårligt vejr” og ”der bor her”. Personen der beskrives rummer mange nuancer og kan både være en skygge og en solstråle, og det er desuden hos hende, at Agnes’ følelsesliv er forplantet, hvilket skildres gennem billedet af, at det er grædekonen, som planter gråden i Agnes’ ansigt.

Som læser overraskes man i den sidste del af bogen, da Agnes første gang finder gejruglen på sit værelse, og voodoo dukken David Woster Fallace ligeledes begynder at tale til hende. Dette udløses af en snak, som hun har med Mathias, hvor han overfuser hende og skælder hende ud. For første gang bliver der gjort brug af ”////” (s. 137) til at markere et nyt afsnit, og dette har til funktion at vise, at der er gået lidt tid siden sidst, hvilket tidligere i bogen havde været afløst af Agnes’ tanker eller minder. Hermed skabes der et skift i tempo, idet fortællingens tid herfra lader til at forløbe langsommere. Dette temposkift medfører, at Agnes pludselig kan mærke og give udtryk for, hvad det er, hun har brug for: ”Jeg vil helst ikke ud i dag, så jeg

sidder bare lidt [...] Jeg har brug for ikke at sige noget til nogen” (s. 137). Hun tager heller ikke telefonen, da Vibe ringer til hende. Hun er ligeledes meget ærlig, måske for første gang: ”jeg vil ikke være alene” (s. 138). Hun døser hen ved vinduet, hvilket igen markeres med ”//”, og fuglen vender tilbage senere den aften.

Resten af romanen herefter finder sted i Norge, hvor Agnes er taget op med voodoodukken David Woster Fallace for at finde gejrfuglen, som dukkede op i hendes lejlighed. I denne del ændrer formen sig som sagt, og dette indebærer til dels også sproget. Der bliver skruet ned for de ublufærdige og ironiske billeder og udsagn, og i stedet fylder beskrivelser af naturen og Agnes’ barndom. På en måde opstår der her en slags uskyldighed, særligt grundet udelukkelsen af det ublufærdige sprog og udelukkelsen af beskrivelser af sex og stoffer. Voodoodukken er desuden den første, Agnes rigtig taler om moren med: ”Mor ville have elsket det her,” siger jeg til. ”Savner du hende?” ”Ja.” ”Hvordan var hun?” ”Hun var meget smuk, og jeg savner hende.” ”Selvfølgelig.” (s. 187).

I bogens sidste kapitel finder hun endelig gejrfuglen, og efter en lang tur, under vand vel at mærke, ender hun med at stå på gejrfuglens fødder og kramme den: ”Da jeg træder op på fødderne, føler jeg mig som et barn, der skal lære at danse [...] Sådan står vi hud mod fjer i en omfavelse” (s. 212). Den tydelige fiktion, der her berettes, adskiller sig i høj grad fra bogens ellers meget realistiske univers. Disse nærmest magiske elementer understreger også, hvordan Agnes finder tilbage til barndommens uskyldighed og leg, og hvordan hun finder tryghed i fuglen og dukken, når hun nu ikke kan finde den blandt sine andre (virkelige) relationer. Det fremstår hermed som om, at turen til Norge, hendes væren i naturen, samtalerne med dukken og søgen efter fuglen alt sammen redder hende fra hendes hurtige liv med overfladiske relationer, hvor sorgen over morens død primært finder plads i hendes spækhuggerdrømme og søndagsritualer.

### **Kropslighed og affekt**

Det bliver hurtigt tydeligt, at kroppen er en stor agent i romanen, særligt gennem Agnes’ seksuelle bedrifter: ”Rører du ved dig selv nu?” ”Måske,” siger jeg, og det er sådan her, min krop får sin vilje. Den får altid sin vilje til sidst” (s. 12). Rent sprogligt bliver der her gjort brug af aktiverende greb til jævnfør Skiveren og Gregersen at gøre kroppen til en agerende instans: ”Med „subjektivering” henviser vi til aktive sætninger, hvori kropslige fænomener gøres til grammatisk subjekt og på den måde - i

helt bogstavelig forstand - iscenesættes som aktive og handlende” (Gregersen og Skiveren 2016: 137f). Idet Agnes beskriver hvordan kroppen og altså ikke Agnes får sin vilje, sker der en agensforskydning fra en ”handlende bevidsthed til en handlende kropsmaterialitet” (ibid.).

Dette greb forekommer ofte i romanen, hvilket giver læseren en oplevelse af, hvordan Agnes' krop er ukontrollerbar og samtidig dyrisk i forhold til, at den kræver ting af Agnes. Hun frasiger sig ligeledes ansvaret for kroppens ageren: ”Han afkræver min krop sprøjteorgasmer, og jeg står magtesløs over for dem. De er ikke mine at give, og de er ikke mine at tilbageholde” (s. 14). Hun beskriver også sin krops liderlighed efter morens død: ”Faktisk bliver den [kroppen] upassende hurtigt liderlig igen. På den måde er kroppen ret ligeglad med dekorum eller kultur eller andre ideer om krisehåndtering” (s. 203f). Dette citat læner sig op ad Skiverens tidligere beskrevne tese om, at kroppen rummer evnen til at handle og interagere uden forbehold for diskursive påvirkninger, idet Agnes selv beskriver hendes krops liderlighed som værende ’upassende’. Dette er desuden et godt eksempel på bogens generelle ærlighed, idet Agnes skildrer kroppens fulde vigør i tiden efter tabet af sin mor, hvilket fra forfatterens side muligvis skyldes et forsøg på at aftabuisere forskellige perspektiver indenfor samtidens sorgkultur.

Vi ser desuden flere gange, hvordan kropslige, affektive indtryk sætter sig i Agnes' krop, og hvordan dette medfører kropslige reaktioner eller affekter: ”På vores andet møde rister Daniel to skiver rugbrød, som han smører med smør, og jeg fælder en tåre, da han tager mig i røven uden at spørge om lov” (s. 129). Tåren hun fælder kan være et udtryk for, at hun ikke føler, at hun ejer sin krop eller selv råder over den, hvorfor hun reagerer affektivt med gråd. At hun græder, er desuden et godt eksempel på, hvordan kropsvæsker er symbol på kroppens selvstændighed. Dette findes der flere eksempler på gennem romanen: ”Jeg har altid haft en følelse af, at min krop gennemstrømmes af flere sekreter end andre kroppe. For eksempel har jeg altid haft meget udflåd, og jeg kan gennemvæde trusser på en halv dag (s. 35). Dette er igen et eksempel på, hvordan kroppen bliver beskrevet som værende uafhængig af Agnes og hendes sind, idet der skrives ’min krop gennemstrømmes’ i stedet for ’jeg gennemstrømmes’.

Disse meget detaljerede og ofte ublufærdige beskrivelser chokerer læseren, og de tegner et billede af Agnes som en person, der ikke tager det hele så alvorligt, men netop gerne vil provokere og chokere: ”Hun fniste af væmmelse, da jeg fjernede et lag



klart, men tyktflydende udflåd fra mine trusser ved at skrabe en negl gennem bomuldsstoffet og så tørre neglen af i toiletpapir” (s. 35f). Samtidig fungerer disse direkte beskrivelser ofte som en opløftende og uhøjtidelig måde at beskrive kroppen på: ”Og oven i alle de ting kommer der også rigelige mængder af menstruationsblod, tårer, ørevoks, tis, lort og den der hvide væske fra sprøjteorgasmer, som ingen kan blive enige om, hvad er, men vistnok mest bare er tis” (s. 36). I roman bliver der altså i høj grad benyttet kropsvæsker til at vise kroppens ukontrollerbarhed og ligeledes vise hvordan kvindekroppen byder på helt universelle oplevelser, som i høj grad afdramatiseres i værket.

Herudover lader det heller ikke til, at Agnes ser på sex med stor alvor, hvilket skildres gennem det faktum, at hun ofte lader mænd gøre med hendes krop, som de vil:

hans læber er bløde mod min svedige hud, og han kan kysse mig, hvor han har lyst til, så jeg sluger stesoliderne og inviterer ham med hjem, og jeg falder i søvn undervejs, men hans krop er glat og energisk oven på min (s. 31).

Ovenstående beskriver tydeligt, hvordan Agnes flygter og forsvinder væk fra nuet. Hun virker ligeglad, hvilket kan skyldes stesoliderne, men det kan også være et udtryk for, at hun i forvejen er så dybt ulykkelig indeni, at det eneste hun ønsker er at mærke ingenting og bare at have nogen tæt på. At hun lader mænd bruge sin krop på den måde, kan også være et udtryk for et behov for at være til gavn og nytte, idet hun ikke følte, at hun gjorde nok i morens sygdomsforløb:

Og hver nat ser hun lige udmattet ud, bleg og senet ud, og hver nat har jeg lige dårlig samvittighed over ikke at have passet ordentligt på hende, over ikke at kunne passe ordentligt på hende, over aldrig at have passet ordentligt på hende (s. 33).

Hun forsøger således at forløse sin dårlige samvittighed ved at please diverse mænd. Hun virker desuden til at være ’låst inde’ i sit sind, i sin dårlige samvittighed og i sin sorg. Et eksempel herpå er, hvor hun beskriver lugten af kemo, som hendes mor fik som behandling: ”man har en følelse af, at den [lugten] har lagt sig som en membran under huden [...] og på en måde bliver det en lugt, der omklammer alt, der er dig, og den lugt kommer aldrig til at forlade dig” (s. 43f). Beskrivelsen forekommer meget

klaustrofobisk, og det er et godt eksempel på, hvordan diverse sanselige erfaringer og indtryk sætter sig i kroppen. I denne forbindelse taler Sara Ahmed i sin affekteori om begrebet *disgust*, som kan knytte sig til objekter: "it sticks to that which is near it; it clings" (Ahmed 2014: 87), hvilket i denne forbindelse betyder, Agnes' væmmelse klæber sig til kemoen, hvorfor tanken om kemoens lugt får hende til at væmmes. Lugten af kemoen hænger desuden uløseligt sammen med morens kræft, og det er derfor det, lugten kommer til at repræsentere for Agnes. Idet lugten har sat sig under hendes hud "som en membran", kan hun altså ikke undslippe minderne om morens sygdom og død. Dette forklarer hendes trang til at flygte fra sorgen og frakoble sig sin krop, fordi det netop er dér det hele er plantet.

"På mine arme opdager jeg en masse små sår, som cremen ikke kan opløse [...] Jeg har altid haft et eller andet med at åbne sår på mig selv" (s. 113). I dette citat specificeres ikke yderligere, hvor disse sår kommer fra, men som læser kan man have mistanke om, at der er tale om sår fra selvskade. Det nøgterne sprog negligerer i så fald alvoren deri, hvilket jævnfør tidligere afsnit ikke er usædvanligt for romanen. Går man ud fra, at det er det, det handler om, er det således et godt eksempel på, at Agnes er frakoblet sin krop, idet hun beskriver, hvordan hun 'opdager' disse mange små sår, selvom det højst sandsynligt er hende selv, der har skabt dem. En forklaring herpå vil i så fald også være, at hun forsøger at undslippe sin mentale væmmelse og smerte ved at mærke fysisk smerte, og det kan ligeledes være et forsøg på at 'straffe' sin krop, fordi det er den, der rummer sorgen, væmmelsen og den dårlige samvittighed. Agnes gør hertil brug af stoffer og sex til at distancere sig fra sin krop: "Vi tog stoffer for at føle mere, men endte lige så tit med at mærke mindre" (s. 70), "Jeg kommer," og det sprøjter, og jeg får fred i cirka ti sekunder, for når jeg kommer, er jeg ingen steder i verden" (s. 14). På denne måde fremstår det ofte som om, at Agnes' krop er blevet et fængsel på grund af sorgen, og hendes flugt fra dette fængsel er således et gennemgående tema i romanen.

### **Sorg som central tematik**

Som ovenstående også indikerer, er sorgen på forskellige måder til stede i alt, hvad Agnes foretager sig, uanset hvor hun befinder sig. Dette gør sig gældende, selv når hun gør ihærdige forsøg på at lukke af for sorgen samt minder om moren. Jeg vil nu dykke ned i, hvorledes sorgen udspiller sig gennem romanen, og ligeledes undersøge

den udvikling, som Agnes lader til at gennemgå fra bogens begyndelse til dens slutning.

Agnes' liv ændrede sig efter morens død, hvilket bliver udtrykt på forskellige måder gennem romanens fortælling. Et eksempel herpå er første gang, hun nævner morens død, hvilket er i slutningen af kapitel to: "Jeg tog til Tel Aviv, fordi jeg kom tilbage til København fra mors begravelse på Fyn og opdagede, at København ikke længere var min by" (s. 20). Hun beskriver i denne forbindelse, hvordan glade mennesker og godt vejr fik hende til at føle sig fremmedgjort fra byen, og hun giver udtryk for, at der ikke var rum til at have det, som hun havde det: "Det var slet ikke et vejr at have en død mor i [...] Det viser sig, at København kan blive et så afgang for muntert sted at være" (s. 20). Derfor flygtede hun til Tel Aviv, hvorefter hun kom hjem og havde sommeren i København med Mathias, og bogens fortælleperiode begynder således i starten af efteråret cirka et år efter morens død.

Ved bogens begyndelse har hun således været i Tel Aviv med fest og farver, for derefter at indgå i en romantisk og seksuel relation til Mathias hele sommeren, men det virker til, at hun stadig er et sted hvor sorgen er ubearbejdet og i høj grad til stede: "Drømmene begyndte næsten med det samme, efter mor døde, og nu kan jeg ikke længere huske en nat uden dem. I drømmen kommer hun tilbage og tilbage og tilbage, og vi redder spækhuggere hver nat" (s. 33). Denne drøm som kommer igen hver nat lader til at være et eksempel på, hvordan sorgen netop planter sig i kroppen som indtryk, hvorfor den på den ene eller den anden måde også må udtrykkes af kroppen. Drømmene kan således være et udtryk for, at Agnes ikke udtrykker sin sorg tilstrækkeligt, hvorfor hendes underbevidsthed må udtrykke det for hende. På trods af en meget kort samtale med Daniel, hvori moren omtales (s. 118), og en situation hvor Mathias ser hende græde (s. 39), fylder sorgen til moren generelt ikke i hendes relationer, hvorfor hun virker til at være meget alene i sorgen.

Af alle relationer, der nævnes i bogen, lader Oscar og Vibe til at være nogle af dem, som hun oftest ses med, og selv ikke de virker til at have en særlig omsorg over for, at Agnes lige har mistet sin mor: "Efter måneder, der føltes som år, kom jeg tilbage til København og til Vibe, der klappede mig bagi som en galophest og råbte "sæt i gang", og jeg satte i gang" (s. 20). På trods af velmente tanker kan dette opfattes som om, at Vibe bare vil have Agnes til at blive hurtigt glad igen, hvorfor hun sætter gang i situationen med Mathias. Agnes går med på den, hvilket kan

skyldes en frygt for at miste sine venner og være til besvær, hvis hun udtrykker sin ulykke og sorg. Et andet eksempel herpå er på vej hjem fra Berlin:

Jeg møder Oscar i lufthavnen næste morgen og overvejer, om jeg skal fortælle ham om min drøm, men han begynder med det samme at fortælle om de to piger i Kreuzberg, og det er alligevel også sjovere, så jeg siger ikke noget (s. 31).

Agnes lader her en sjov historie træde i stedet for hendes drøm, hvori moren var levende og talte med Agnes, hvilket uundgåeligt har gjort et stort indtryk på hende. Det virker som om, at hun er bange for at være hende, der kommer med det tunge og svære, hvilket er ret forståeligt i denne situation, eftersom Oscar før har sagt, at hun er som en "klinisk depression" at snakke med (s. 89). Han fremstår umiddelbart ikke som et menneske, man har lyst til at blotte sin sårbarhed for, hvilket ligeledes gælder for blandt andre Vibe og Mathias. Agnes bruger altså sin tid med mennesker, der umiddelbart ikke vil eller kan rumme hendes sorg, men i stedet gerne vil hjælpe hende til flugt derfra, og disse relationer bliver derfor til en flugt i sig selv.

På trods af denne konstante flugt fra sorgen har Agnes et søndagsritual, hvor hun giver plads til sorgen: "*Søndagsritual*: Jeg går i kirke. Jeg ser på fugle. Jeg savner mor" (s. 47). Hun beskriver hertil, hvorledes det har stor betydning for hende at være i kirke: "jeg befinder mig i et rum, som jeg har valgt at tillægge en særlig værdi" (ibid.). Mens hun kigger på fugle, omgiver hun sig med morens ting: "[Jeg] finder min kikkert og mit fugleatlas frem. Begge dele har tilhørt mor [...] Jeg har praktisk tøj på, når jeg kigger på fugle, og det meste af det er mors gamle" (s. 53). Som tidligere beskrevet, mener Silverman og Nickman, at mens den efterladte kan have fuld bevidsthed om, at den afdøde ikke kommer tilbage, kan det samtidig være normalt og sundt at fortsætte relationen til den afdøde, hvilket eksempelvis sker gennem ritualer. Minderne, som Agnes har med moren og ligeledes alle morens ting og tøj, bruger hun dermed til at opretholde en form for relation til moren, og det samme gælder for hendes søndagsritual, idet det giver hende en slags rum til at være i sorgen for en stund.

Agnes' måde at være i sorgen på afspejler sig dermed gennem en vekslen mellem på den ene side at mindes moren og hendes sygdomsforløb, at lave ritualer og omgive sig med morens ting og på den anden side at forsøge at undslippe smerten ved

at forsvinde fra krop og sind. Dette er imidlertid et godt eksempel på den dynamiske tosporsproces, idet Agnes på skift konfronterer og undgår tabet af sin mor:

Vi følger stien, som leder væk fra vandet og op i bakkerne [...] Lod jeg dig være for alene med dine tanker og den kræft. Overlod jeg dig til din egen død, som om du ikke var min mor, og overlod jeg dig til din frygt for at dø. Var du meget alene, og var det meget slemt? (s. 171).

I citatet er Agnes og David Woster Fallace på tur i Norge og leder efter gejrfluglen. Omgivelserne er idylliske, og dyresporene i skovbunden får Agnes til at mindes ture i naturen med moren, hvorfor sorgen pludselig rammer hende. Her befinder Agnes sig i det tabsorienterede spor, som er centreret omkring hendes tab, og det er igen den dårlige samvittighed, der fylder for hende. Det er desuden et af de få spørgsmål, som afsluttes med et spørgsmålstejn, hvilket kan tolkes som om, at Agnes rent faktisk går ind i tanken og på den måde er klar til at modtage et svar, uanset hvor ubehageligt svaret måtte være. Herefter følger en videre beskrivelse af naturen og vejret omkring Agnes, som indikerer, at hun igen befinder sig i genindførelsessporet, idet hun har fokus rettet mod den forestående opgave. Således bevæger hun sig gennem hele romanen ud og ind ad sorgen.

Gennem hele fortællingen og alle barndoms minderne der beskrives, bliver der på intet tidspunkt nævnt andre familiemedlemmer end moren udover hendes morfar, som begik selvmord. Dette fremhæver blot yderligere Agnes' ensomhed i sorgen. Det forklarer yderligere også hendes behov for at slippe sorgen som tidligere nævnt og flygte ind i stoffer og sex: ”jeg havde sniffet to baner coke og taget en adderall på meget kort tid, så min krop gik til randen af sig selv og næsten udover” (s. 25), ”Jeg ser mine brystvorter blive stive, og de glinser af spyt. Jeg kan ikke mærke noget, men det er okay” (s. 30). Tilstanden hvori hun intet kan mærke, beskrives ofte som værende en rar følelse for hende, hvilket er et udtryk for, at hun i normal tilstand oplever meget smerte. Alt dette udvikler sig hen mod bogens slutning, hvor Agnes tager til Norge med voodoodukken. På trods af at hun igen fjerner sig fysisk fra den svære situation, virker det til, at hun for første gang i fortællingen frit lader sig gå ind og ud af sorgen ved at tænke på gode minder med moren og ligeledes ved at have samtaler med David Woster Fallace om eksempelvis hendes savn til moren eller om hendes relation til Mathias.

Som tidligere beskrevet, finder Agnes fuglen til sidst og ender i en fjerbefængt omfavelse, hvor særligt beskrivelsen af fuglen skaber tryghed hos læseren: ”Jeg famler med armene udstrakt mod en lys plet, der må være fuglens mave. Det er det. Bløde fjer mellem mine fingre. Den kurrer lidt som en due, da jeg aer den [...] Den lægger sin vinge om mig” (s. 212). Denne store tryghed og omsorg der udtrykkes, minder i høj grad om moderlig omsorg, og når det sættes sammen med Agnes’ oplevelse af at føle sig som et barn med fødderne ovenpå fuglens fødder, leder dette mod en tolkning af, at gejr-fuglen er et billede på Agnes’ mor. Gennem bogen har fuglene været en tematik i sig selv, og både fuglene og det at være i naturen forbinder hun ofte til moren:

Jeg tager en af mors gamle frakker på under pelsen [...] Den er ældre end mig. Jeg kan huske mor i den, fra jeg var lille, og vi er ude ved åren om efteråret [...] om vinteren har vi travlt med at brække istapper i stykker. Om foråret plukker jeg små buketter af forglemmigej, og mor siger, at det er de smukkeste buketter, hun kan få (s. 158f).

Citatet er desuden et eksempel på et kærligt barndomsminde hun har om moren, som der bliver beskrevet flere af, mens Agnes er i Norge. Dette tyder ligeledes på, at hun nærmer sig moren deroppe i naturen, hvor hun ikke konstant stimuleres af andre indtryk end dem fra naturen omkring hende.

Udover de kærlighedsfulde barndomsminde fremstår denne afsluttende scene i sidste kapitel som det tryggeste, man som læser bliver præsenteret for gennem hele romanen. Tolker man det som om, at gejr-fuglen er et symbol på moren, forklarer det således Agnes’ ro og accept, som kommer til syne i epilogen: ”Det er sådan, det er. Solen skinner og min mor er død (s. 215). Agnes beskriver tidligere i romanen, hvordan moren nogle gange står og venter på hende, når hun ”giver slip” (s. 39), og dette ’møde’ med den afdøde er ifølge Silverman og Nickman en del af processen i at redefinere relationen til den afdøde. At hun giver slip, kan betyde, at hun får en orgasme, at hun græder, eller at hun giver slip på den dårlige samvittighed, som hun har over morens sidste tid. Der sker her en sammenknytning af det kropsligt affektive og sorgen, idet det at give slip er et udtryk for, at det er kroppen, der tager over. Samtidig er dette et eksempel på de poler, man fornemmer i fortællingen: den store kærlighed til moren overfor det flygtige liv med sex og stoffer, hvor Agnes flygter fra

samhørighed med andre mennesker. Det skildrer en splittelse i Agnes, at hun på den ene side ofte fremstår meget ligeglad og uden samvittighed og kærlighed for sig selv og sin krop, og på den anden side beskrives det ofte, hvor enormt stor samvittighed hun har over for sin mor.

Agnes giver flere gange udtryk for sin dårlige samvittighed over for moren, selvom der på intet tidspunkt indikeres, at hun har svigtet moren i hendes sidste tid: ”jeg faldt sammen på flisegulvet i bryggerset lige ved trappen [...] der lå jeg sammenkrøbet i fosterstilling og var helt ustyrlig og tænkte: Nu kan jeg ikke mere. Kan hun tilgive mig” (s. 80). Dette citat rummer et udtryksfuldt og kropsligt billede af, at moren har været syg i lang tid, og at Agnes har været i ventesorgeren i lige så lang tid, hvorfor hendes krop bogstaveligt talt ikke kan mere, og derfor braser sammen under hende. Ventesorgeren udtrykkes også tydeligt, da Agnes beskriver morens død:

Man ånder lettet op, når man står ved den døde. Som om man har holdt vejret rigtig længe, og nu kan man så få luft igen. Det er slut med at være bange for, at mor dør [...] snart vil du opdage, at der er noget, der går mere ondt end at have en syg mor, og det er at have en død mor (s. 105).

Disse minder fra morens sygdomsforløb er så smertefulde at tænke på for Agnes, at hun ønsker at glemme dem: ”virkeligheden, kan man ikke holde ud i særlig lang tid ad gangen, så nu går jeg og venter på, at de minder forsvinder igen” (s. 79). Da hun ’redder’ gejrfluglen til sidst, kan det være et symbol på, at hun redder moren, hvilket endeligt slipper hende fri fra at føle sig som en dårlig datter. Tidligere i romanen beskriver Agnes, hvorledes hun efter morens død har fået et andet forhold til virkeligheden: ”Man får et problematisk forhold til virkeligheden, som indleder en gemmeleg, man ikke rigtig orker eller har tid til, for man leder allerede efter den døde overalt” (s. 49). Hendes søgen efter gejrfluglen kan dermed være et billede på hendes søgen efter moren. At Agnes på daværende tidspunkt fortsat søger efter moren viser desuden, at Agnes befinder sig i paradokset mellem at acceptere, at moren ikke kommer tilbage og samtidig bevare en relation til hende: ”nu ligger der en pakke hyldebærssuppe, som vi skal dele, når hun kommer hjem” (s. 179). Citatet indikerer, at Agnes på dette tidspunkt i romanen stadig bærer på et underbevidst håb om, at moren vender tilbage. I slutningen af epilogen virker det dog til, at hun endelig har givet slip

på dette håb, hvilket er en anerkendelse, som hun således når frem til gennem hendes magiske rejse til Norge.

### **Analyse af *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* af Naja Marie Aidt (2017)**

I følgende afsnit vil jeg analysere Naja Marie Aidts værk *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*, som hun udgav i 2017, blot to år efter hun mistede sin 25-årige søn, Carl, da han i en psykose styrtede ud ad et vindue. Værket beskriver således de første år efter, at Aidt og familien får den grusomme besked om Carls død, og som læser bliver man taget med i den langsommelige og brutale proces, som sorgen er. Aidt debuterede i 1991 med digtsamlingen *Så længe jeg er ung* og har siden modtaget adskillige priser for hendes værker af forskellige genrer (Aidt 2017).

#### **Genre**

På titelbladet af *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*<sup>3</sup> findes ingen genrebetegnelser. I stedet kategoriseres værket som ”Carls bog” under værkets titel, hvilket jævnfør bagsideteksten gøres klart for læseren er Aidts søn, som også er bogens omdrejningspunkt. I bagsideteksten bliver bogens omstændigheder ridset op med udgangspunkt i en passage fra værket. Allerede på bagsideteksten bliver det dermed gjort klart, at bogen tager afsæt i Aidts eget liv og egen sorg. Som en del af parateksten findes der en tilegnelse af bogen: ”Tilegnet Martin og Eigil og vores børn”, hvilket man efter bogens læsning forstår er Aidts eksmand, som også er Carls far, Aidts mand og deres børn. Der bliver altså ikke lagt skjul på det autobiografiske heri, idet personerne nævnes ved navn. Dette gælder dog ikke alle, som bliver nævnt i værket, eksempelvis omtaler hun Carls venner ved deres forbogstav: ”Din ven B” (Aidt 2017: 46<sup>4</sup>). Dette kan skyldes et ønske fra vedkommende selv om ikke at blive nævnt ved fuldt navn, men at Aidt vælger at undlade at bruge et fiktivt navn i stedet, vidner om, at hun ønsker at skildre fortællingen så reel og tæt på virkeligheden som muligt. Hun undlader hermed at fiktionalisere i bogen, måske med et ønske om, at man som læser skal forstå, at denne skildring af sorgen og følelserne herom er sand(e).

---

<sup>3</sup> Vil fremover refereres til som: ”*Har døden...*”

<sup>4</sup> I resten af denne analyse refereres der til bogen med sidetal således: (s. x)



Oplevelsen af, at fortællingen har en høj grad af sandfærdighed, bliver understreget af de mange tidsangivelser, der findes i bogen: ”Det var den 21. november 2014. Din farfar var 79 år gammel. Det var knap fire måneder, før du døde” (s. 22). Ligeledes bruges der tidsangivelser ved alle dagbogsnotater: ”St. John, 30. december 2009” (s. 76). Stedsangivelser er ligeledes ofte præsenteret, hvilket også giver praj om fortællingens autobiografiske natur, idet der refereres til en mimetisk virkelighed. Alt dette vidner om et ønske om at præsentere de virkelige omstændigheder omkring Carls død og jeg-fortællerens sorg. Derfor kommer læseren også med på sidelinjen i bogens tilblivelse: ”Jeg har oprettet dokumentet *Carls bog*. Jeg har skrevet lidt mere end en side” (s. 149), ligesom Aidt gør det helt klart, at det er hende, der er fortæller, idet hun referer til sig selv og tidligere værker: ”Min allerførste bog, en digtsamling, udkom i 1991. Jeg skrev den, da du var helt lille” (s. 139). Alt dette medvirker til en autenticitet i værket, idet det fremstår som en i høj grad virkelig skildring. For læsere som selv er i stor sorg, kan det være en trøst, at Aidt umiddelbart hverken over- eller underdriver sin sorg, og de virkelige skildringer kan dermed skabe genkendelse og identifikation hos læseren.

I værkets forord findes et oversat digt af tyskeren Rainer Maria Rilke, som stammer fra *Duineser Elegien*. Digtet beskriver sorglandets stjerner, som former stjernebilleder på himlen, og der formes et ”M”, som symbol for mødrene. Digtet fungerer som en form for matrice for værket, idet den netop handler om Aids sorg som moder til et barn, der nu er en af sorglandets stjerner. Derudover er det en generel tendens i værket, at der benyttes andre forfatteres poesi til at sætte ord på Aids egne følelser, idet værket rummer store mængder af intertekstualitet. Dette gælder også flapperne på titelbladet, idet disse præsenterer to digte fra Aids *Poesibog* (2008). Begge digte begynder med ordene ”Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage”, og det bliver hermed gjort klart, at værkets titel er valgt med disse digte in mente.

I forhold til at kategorisere værkets genre er der først og fremmest tale om en blanding af prosa og lyrik, hvilket kommer til udtryk gennem den fragmenterede form, hvorigennem der både præsenteres dagbogsnotater, længere passager som kan ligne en novelle, hvis man sætter dem sammen til ét tekststykke, digte samt fragmenterede tekststykker, ufærdige sætninger med mere. Det er altså et værk, som er en blanding af genrer og former, og herigennem tydeliggøres fortællerens krakelerede sindsstemning efter tabet af sin søn. Grundet de mange heterogene elementer, som i værket danner en meningsgivende helhed, kan bogen kategoriseres

som en montage. De forskellige tekststykker tydeliggør, at Aidt er vant til at arbejde med forskellige former for tekst, og ligeledes skildres der herigennem, hvor desperat og kaotisk hendes sorg er, hvorfor den ikke kan udtrykkes i én form. Dog lader en sådan kategorisering ikke til at have betydning for forfatteren selv, idet der som nævnt ikke findes genrebetegnelse i parateksten udover, at det er ”Carls bog”, hvilket tydeliggør, at bogen er dedikeret til ham.

### **Form og sprog**

Formen i *Har døden...* spiller altså en stor rolle i skildringen af fortællerens sorg, hvilket jeg nu vil komme nærmere ind på. Først og fremmest findes der ingen kapitler i værket. I stedet er de forskellige tekststykker adskilt af en lille, centreret stjerne. Der kan dog forekomme flere forskellige typer af tekst i ét såkaldt afsnit, hvilket skaber en oplevelse af, at hvert afsnit eksempelvis er skrevet samme dag eller i samme skrivende stund. I hvert afsnit benyttes der ofte flere forskellige fonter, som har hver sin betydning og udtryk, og de forskellige passager og fragmenter understøtter hinanden til at skabe en samlet helhed eller forståelse. Et eksempel herpå er afsnittet på side 73-74, som påbegyndes af et dagbogscitat fra Carls barndom, hvor Carl taler om, at man ikke kan få menneskehår igen, når man er død. I en kort sætning med margen i højre side er følgende citat skrevet i kursiv: ”Jeg strøg hans varme hud” (s. 73). Den kursiverede, lille tekst fanger læserens opmærksomhed, og ordene fremstår nærmest som en hvisken.

Sætningens placering i forhold til den resterende tekst får også ordene til at stå ud og give dem mere tyngde. Herefter beskriver fortælleren, at hun har en lok af Carls hår, som blev klippet af, inden kisten blev lukket: ”Håret var også dødt materiale, da det groede på dit hoved. Hår er døde celler. Nu virker det levende. En del af dig, en del af din krop” (s. 74). Herefter følger en indrykket leksikonartikel om hår, som er tætskrevet med lille font og i kursiv. Til slut i afsnittet bringes en intertekstuel reference af Roubad: ”Jeg frelste dig ikke fra den vanskelige nat” (s. 74). I afsnittet er fortælleren således tydeligt fokuseret på Carls hår, som pludselig rummer en stor betydning, hvilket understøttes af de forskellige tekststykker. Særligt den intertekstuelle reference til sidst viser, hvordan håret leder fortælleren til at tænke på natten, hvor Carl døde. Dermed skabes der en samlet helhed i afsnittet ud fra flere forskellige typer af tekst.

På trods af den fragmenterede form fornemmes der i værket en form for stamme, som består af kursiverede passager, hvor aftenen for Carls død og de efterfølgende døgn bliver beskrevet i mindre dele. Denne stamme forudsætter hele fortællingen i bogen, da den præsenteres som det første. I den første del skåler fortælleren og hendes familie for livet, da telefonen pludselig ringer: *”Hvem skulle ringe til os så sent en lørdag aften?”* (s. 9). Har man læst bagsideteksten forstår man, at opkaldet drejer sig om, at Carl er død, og således bliver scenen sat for bogen. Det forekommer desuden nærmest ironisk kontrastfyldt, at de skåler for livet, mens Carl er ved at dø. Denne kontrast skaber en tydelig fornemmelse for, hvor hurtigt livet kan erstattes af døden.

Den kursiverede passage går igen gennem hele bogen, og ofte gentages den sidste del af det forudgående stykke, inden der bygges videre på fortællingen. Dette hjælper både læseren til at huske, hvor i fortællingen fortælleren er nået til, ligesom det også sætter scenen på ny. Gentagelsen kan dog også være et udtryk for, at fortælleren er nødsaget til at genfortælle detaljerne igen og igen for at det skal gå op for hende, hvad der er sket. Det kan ligeledes være et udtryk for fortællerens sorgproces, idet hun ikke kan tage det hele ind på én gang, men i stedet må genleve det i små brudstykker. Alle de kursiverede passager er desuden i præsens, hvilket tager læseren med tilbage til tidspunktet, hvor situationerne udspillede sig. Dette skaber en fornemmelse af, at man som læser oplever tingene på lige fod med fortælleren. I et af de kursiverede passager er omdrejningspunktet, at Carls ven beskriver for fortælleren, hvad der ledte op til Carls død. I denne passage forekommer der ingen punktummer eller andre pauser og dette på trods af, at tekststykket er over en side langt: *”han lignede ikke sig selv, han så uhyggelig ud, og jeg blev meget bange, og det var, som om han slet ikke kunne se mig overhovedet, som om han så syner, han så noget, jeg ikke kunne se”* (s. 92). Tiden op til Carls død bliver således beskrevet i et langt, sejt træk, hvilket skildrer, hvor hurtigt det bliver fortalt i situationen, og man fornemmer således chokket og desperationen i Carls ven, og ligeledes skaber det et tydeligt billede for læseren af Carls død. Her er kursiven altså med til at skabe et mønster i bogen, således at det bliver markeret for læseren hver gang, denne fortælling bliver genoptaget.

Som tidligere nævnt fremgår det af titelbladet, at værket er en bog til Carl. Gennem værket taler fortælleren til Carl, idet hun mindes hans barndom og hans væsen: *”Du var min hemmelighed”* (s. 11). Derudover refererer hun til nogle af hans

tekster, idet hun i hans lejlighed finder en masse noter, tegninger og digte, han har skrevet: ”flyv, flyv, flyv / stød ikke verden fra dig / men lad vinden bære dig / dø, dø, dø” (s. 28). Fonten som ligner noget fra en skrivemaskine, bliver benyttet hver gang, det er Carl der citeres. Dette skaber en signatur for Carls tekster, og det skaber ligeledes et mønster gennem værket. Carl havde desuden en interesse for både shamanisme og græske myter, hvorfor disse er gennemgående i bogen. Eksempelvis holder Carls storebror en tale til hans begravelse, hvori han sammenligner Carls død med en græsk tragedie: ”Det tragiske element begynder, når helten udfører hamartia, et fatalt fejlgreb eller en fatal fejlbedømmelse [...] Da Carl købte og dyrkede hallucinerende svampe, var det ikke med intentionen om at tage livet af sig selv eller i nogen ond tro” (s. 95). Det er således en tale i Carls ånd, som desuden rummer mange rosede ord, særligt fordi Carl præsenteres som helten i tragedien.

Fortællingen rummer også mange beskrivelser af Carl, både som barn og voksen, og disse beskrivelser præsenteres ofte gennem naturmetaforik: ”Carl er meget levende, meget tæt på mig. Han er som korn. Korn, der bølger i vinden. Gylden, stærk og moden” (s. 49). Generelt rummer værket en høj grad af billedsprog, men det er som oftest i forbindelse med beskrivelser af Carls person. De ofte meget positive billedlige beskrivelser af Carl og hans udseende viser et blik på ham, som kun en mor kan have for sit barn: ”Jeg kan se hårene på hans bryst, også de, som ørerne, ligger tæt ind til ham, tæt til hans hud, perfekt i mønstre, der minder om muslingens, blomsternes, vækster i regnskoven, bregner, der netop står foran at springe ud” (s. 79). Man fornemmer dermed tydeligt og indvies nærmest i den enorme ømhed som fortælleren, hans mor, betragter ham med. Det tydeliggøres desuden gennem en samtale mellem fortælleren og Carl, at han har et nært forhold til naturen:

Du [Carl] sagde: ”Jeg er ikke bange for døden. Det har jeg aldrig været.” Jeg sagde: ”Det er jeg. Når jeg dør, skal I brænde mig, jeg vil ikke ned i den kolde jord.” Du lo. Så sagde du: ”Jeg vil begraves. Jeg ønsker at indgå i det store kredsløb. Jeg elsker naturen, jeg vil være en del af den” (s. 25).

Herigennem bliver det forklaret, at naturens centrale placering i værket skyldes Carls store kærlighed hertil. Fortælleren har desuden et behov for at beskrive hele Carl og dermed indramme alle dele af hans person: ”Men du var også tilbagetrukket eller

fjern eller sky. / Men du var også fuld af glæde” (s. 17). På denne måde fremstår værket ikke blot som en hyldest til Carl, men som en sand skildring af hans person, hvilket uden tvivl er med til at bevare fortællerens minde om ham.

Udover naturmetaforik er der flere symboler og billeder, der går igen gennem værket. Dette gælder eksempelvis tigeren, som siden fortælleren var gravid, billedligt har fulgt med Carl i hendes drømme og sind: ”Engang var jeg gravid, og jeg drømte, at barnet inden i mig var en tigerunge [...] Sådan så du ud, da du blev født” (s. 10). Hun beskriver en form for drøm eller forestilling, som hun har haft, hvori Carl har en grøn jakke på, som desuden også går igen gennem værket. I drømmen er tigeren hos Carl som en følgesvend eller en ven, som hjælper ham til en sorgløshed, selvom han ellers er alene (s. 9). Senere i værket beskrives det, at Carl var på sin første shamanrejse en uge før han døde, og på denne rejse så han, at hans kraftdyr er en tiger. Dette er således et eksempel på fortællerens forsøg på at finde en større mening med ting, der sker eller er sket, og det virker til at skabe en form for tryghed i hende, at Carl aldrig er uden sit kraftdyr, selvom det kan se ud som om, at han er alene. Et andet symbol der går igen er farven hvid, som både repræsenterer sjælen, sorgen og naturen: ”Sproget, tomt, hult / Hvidt som i hvid støj / hvide nætter. / Brudeslør, ligklæde / mælketænder, modermælk” (s. 14). De to sidste verslinjer forbinder kontrasten mellem liv og død, idet brudeslør og ligklæde omhandler slutningen af livet, mens mælketænder og modermælk er noget, man forbinder med begyndelsen på livet. Den hvide farve repræsenterer således både livet og døden. Kulturelt set repræsenterer hvid ofte positive ting såsom godhed, renhed, uskyld og lys, hvilket alt sammen er ord, der beskriver Carl set gennem fortællerens øjne.

Et andet eksempel på, hvordan fortælleren skaber mening med det, hun oplever, er da hun en søvnløs nat stirrer ud i mørket: ”pludselig var det, som om mørket var fuldt af hvide skygger, hvide slør [...] det var som at kigge ind ad en sprække til en anden form for eksistens [...] sjælen, det er sådan en rund, hvid ting” (s. 61). Passagen er skrevet med lille font, hvilket får det til at lyde som en hvisken, eller som en tekst der skal (op)læses med en vis ømhed. Fortælleren forklarer selv sine tanker, idet hun afslutter tekststykket med at nævne sjælen som en rund, hvid ting. Det virker dermed til, at hun oplever at have besøg af Carls sjæl, hvilket særligt understreges af, at hun føler, at hun kigger ind i en anden form for eksistens. På samme side bringer hun et dagbogsnotat fra 2005: ”Carl er en engel, og Zakarias forguder englen Carl” (s. 61). Det kan således også være et symbol på, at hun tror, at Carl er blevet til en engel,

hvilket den hvide farve også kan repræsentere. Disse gentagelser og symbolikker skaber en sammenhæng i bogen, og man får et tydeligt indtryk af, hvordan fortællerens sorg 'ser ud'. De levende og billedlige beskrivelser hjælper læseren på vej til at forstå hendes enorme kærlighed til og sorg over Carl. Har man som læser selv mistet, kan de udtryksfulde billeder samt de forskellige symbolikker hjælpe til at skabe tryghed og trøst eller give en form for mening i det meningsløse.

Som tidligere beskrevet benytter fortælleren også forskellige fonter til at udtrykke sin sorg, længsel og vrede med mere. Hun markerer således med hvilken kraft, ordene skal oplæses med, hvilket skaber en meget udtryksfuld fortælling: "*Jeg skriger HVAD ER DET DU SIGER?*" (s. 41). Dette citat er fra et af de kursiverede passager, hvor der således ændres i den ellers konsekvente font. Versalerne skildrer hendes skrig, hvorledes man forstår hendes desperation og hendes chok i situationen. Der bliver også gjort brug af fed font til at give vægt til ord: "**SKYLD**" (s. 40). Ordet skyld står skrevet med meget mellemrum omkring sig, hvilket giver ordet endnu mere tyngde og skaber et billede af, hvordan fortælleren stopper op og reflekterer over en dårlig samvittighed eller skyldfølelse.

I sin søgen på at finde andre, som har oplevet samme store sorg som hende selv, søger fortælleren undervejs forskellig sorglitteratur, hvilket hun beskriver som værende dybt fragmenteret, og hun beskriver ligeledes, at forfatterne ofte ikke skriver versaler efter punktum med mere. Hertil forklarer hun desuden indirekte formen i sit eget værk: "Det er ikke muligt at skrive kunstfærdigt om rå sorg. Der er ingen form, der passer [...] Sproget, der altid har fulgt mig og været mit liv, kan intet" (s. 131). Her sætter hun ord på, hvor altopslugende og ødelæggende det kan være at miste sit barn, og hun forklarer ligeledes den fragmenterede form som karakteriserer bogen: "En nat fuld af rædsel / En nat så fuld af rædsel / En nat så fuld af rædsel, så fuld af rædsel, så fuld af rædsel, så fuld af rædsel, så" (s. 12). Gennem denne gentagelse af ordene bliver det tydeligt, at der ikke er yderligere ord til at beskrive denne nat fuld af rædsel. Fortælleren forklarer det også selv: "Jeg kan ikke forme en sætning / Mit sprog er goldt" (s. 12). Hun har således for en tid mistet sit sprog, fordi ord er uden betydning, når man oplever så stor sorg.

Det bliver i bogen beskrevet, at alle de ting, fortælleren og hendes mand havde opmagasineret, brændte tre dage før Carls død, hvilket blandt andet rummede billeder fra Carls barndom: "Jeg har intet at knytte minder til, intet, der får mig til at huske [...] Derfor frygter jeg at glemme" (s. 57). Dette kan forklare en del af motivet for at

skrive denne bog, da værket således kan fungere som en samling af hendes minder om Carl. Hun beskriver eksempelvis flere gange et billede af Carl: ”Du ligger på jorden, omgivet af blåbær og tyttebærris. Solen skinner. Dine øjne skinner [...] Dit smil er uforglemmeligt” (s. 19). Senere i bogen gøres det klart, at dette billede ligeledes gik tabt i branden, men fortælleren genskaber og foreviger billedet i værket, hvorved hun altid vil have en beskrivelse af det, og dermed vil have lettere ved at se det for sit indre blik. At værket er ”Carls bog” rummer dermed flere betydninger, idet det både er en hyldest til ham, en samling af minder om ham, en præsentation af hans egne tekster samt en beskrivelse af hans liv, hans død og hans mors dybe sorg over og kærlighed til ham.

### **Kropslighed og affekt**

Jeg vil i dette afsnit undersøge, hvorvidt og hvorledes kropslighed og affekt skildres i værket til at udtrykke sorgen. Som tidligere beskrevet, findes der en del symbolik i værket, idet fortælleren leder efter mening i sorgen. Der forekommer ligeledes symbolik i forhold til kropslighed, idet Carls hænder flere gange bliver nævnt i forbindelse med kontrasten mellem liv og død:

kan jeg mærke fornemmelsen af ham, da jeg ammede ham, sov med ham, holdt ham i hånden? Nej. Jo. Og fornemmelsen af at holde ham i hånden som voksen. Men så bliver det til: Fornemmelsen af at holde ham i hånden, da han lå på hospitalet. Jeg så på hans hånd. Jeg så hans barnehånd i den voksne hånd (s. 49f).

Fortælleren beskriver her, hvordan tanken om og fornemmelsen af Carls hånd tager hende tilbage til hans spæde barndom, hvorefter den fører hende videre til hans hånd som voksen, som til sidst bliver afbrudt af fornemmelsen af hans kolde hånd, da han er død. Hånden bliver således et symbol på Carls livsforløb, og det bliver ligeledes beskrevet, hvordan hendes oplevelse af den døde hånd invaliderer de gode minder. Hænderne beskrives ofte i form af denne kontrast: varme overfor kulde, hvilket symboliserer liv overfor død: ”det er ikke længe siden, du rørte ved dem med dine varme levende hænder” (s. 22); ”Jeg kyssede din hånd, og din hånd var så kold, at kulden krøb op i mit ansigt, mit hoved, mit kranie” (s. 16). I sidste citat bruger hun en personifikation til at skildre, hvorledes hun nærmest fysisk oplever kulden som repræsenterer døden krybe helt ind i knoglerne på hende. Dette skaber en sanselig

oplevelse, idet billedet er så konkret og fysisk beskrevet, at læseren nærmest kan mærke det på egen krop. Det bliver ligeledes gjort klart, at den kolde hånd har sat sig som et kropsligt sanseligt indtryk i hende, hvorfor denne erfaring ofte dukker op i hendes bearbejdelsen af sorgen.

Kropslige erfaringer som beskrevet ovenfor kan jævnfør affektteori få mennesker til at agere affektivt. Tobias Skiveren beskriver i denne forbindelse, hvorledes kropslige tilstande er indfiltret i mere-end-menneskelige kraftrelationer (Skiveren 2019: 84), hvilket forklarer, hvorledes fortællerens erfaring med den kolde hånd kan igangsætte en voldsom kropslig reaktion: ”og jeg frøs på samme måde, som da jeg kyssede din hånd for sidste gang, og kulden fik mig til at ryste, og jeg klamrede mig til din notesbog, og jeg vaklede og var ved at besvime” (s. 28). Konteksten er her, at fortællerens finder Carls notesbøger og hans digte om døden, som hun ikke vidste, han skrev, og tanken herom river den kropslige fornemmelse af kulden fra hans hånd op til overfladen, hvilket fører hende ind i en affektiv tilstand, hvor hun ikke kan styre sin krop eller bevægelser.

Der findes en del af disse affektive, kropslige og sønderrivende beskrivelser i værket, og disse lader til at have til funktion at udtrykke det, sproget ikke kan, idet de kropslige beskrivelser tydeligt skildrer for læseren, hvordan sorgen udtrykkes af og mærkes i kroppen:

*Telefonen glider ud af min hånd, jeg kaster mig skrigende ned på gulvet, og det gør min ældste søn også. Vi brøler som dyr [...] Det er, som om jeg drømmer. Jeg fryser, jeg ryster. Det er, som om livet siver ud af mig. Så begynder jeg at skriges igen, og skriget lyder, som om det kommer fra en dyb urtilstand” (s. 58f).*

Ovenstående citat beskriver en krop i affekt, idet fortællerens skrig kommer fra ”en dyb urtilstand”, hvilket kan tolkes som noget dyrisk, præ-kognitivt og præ-diskursivt. Hun har således en ud-af-kroppen-oplevelse, hvilket understreges af, at hun beskriver, at det føles som om, hun drømmer. Hele situationen opleves således udelukkende gennem kroppen, og på trods af at der hverken beskrives konkrete følelser eller tanker, er det en kraftfuld beskrivelse af et menneske i chok og i sorg. Et andet eksempel herpå er, da fortællerens og familien skal tømme Carls værelse: ”Din storebror, der bagefter faldt om på gaden, skrigende” (s. 107). Dette citat viser desuden, hvordan kroppen reagerer uden samtykke og uden hensyn til omverden. Det store fokus på



lykke og arbejdsomhed som opstod i anden halvdel af det tyvende århundrede i Vesten (Brinkmann 2018: 32), står sorgen i stor kontrast til. Derfor er det også et udtryk for, netop hvor stor smerten er, når det bliver beskrevet, at broren falder skrigende om på gaden.

Disse affektive reaktioner eksemplificerer, hvorledes kroppen kan agere som en selvstændig agent, og der bliver også flere gange gjort brug subjektivering, idet kroppen iscenesættes som aktiv og handlende: ”jeg hader min krop den fødte noget der døde den kunne ikke holde liv i dig jeg er alene jeg spytter på min krop jeg foragter mit kød vil stikke knive i mit kød straffe mit kød” (s. 38). I citatet omtaler fortælleren kroppen som værende den, der fødte hendes nu afdøde søn, og hun distancerer dermed sig selv fra handlingen. Dette forklarer desuden, hvorfor hun føler trang til at straffe kroppen og føler stor afsky til den. Hun oplever altså, at hendes krop er symbol på Carls fødsel og død, og det er ligeledes i hendes krop, at hendes sorg og smerte bor. Idet hun ikke kan flygte fra sin krop, føler hun således i stedet trang til at gøre den ondt, fordi det i hendes hoved er den, der volder hende så stor smerte.

Et andet eksempel herpå er, da hun tvinger sig selv til at tage et bad, inden de skal over til Carl på sygehuset, og mens hun er i bad, bliver hun mindet om Carls sidste bad, hvor han var psykotisk og som førte til hans sidste handling:

*vandet føles som syle mod huden, glasskår, pinsel, jeg ser mig selv i spejlet, jeg ser mine bryster, jeg ser min mave, jeg ser arret efter kejsersnittet, og jeg slår mine bryster, min mave, jeg tæsker løs på mig selv, denne uduelige krop, der for altid skal være mærket af hans fødsel (s. 134)*

Hendes had til sin krop relaterer sig i dette citat til hendes ar fra kejsersnittet, som er symbol for Carls fødsel, hvilket hun skal leve med resten af livet. Hendes afsky stammer fra, at arret for evigt vil være en påmindelse om Carls liv og dermed også død, og det sidder lige dér på hendes krop. Man kan hertil tolke, at vandet føles som syle mod huden, fordi hun slet ikke kan holde ud til at mærke sin krop i dette øjeblik, hvilket vandet tvinger hende til. Idet vandet rammer hendes krop, eksisterer hendes krop.

Herudover findes der i værket flere eksempler på subjektivering af kroppene, som skyldes en forbavselse over, at hvad kroppen kan præstere, når sindet står af på grund af enten chok eller sorg. Et eksempel herpå er, da fortælleren går forbi

ulykkesstedet sammen med nogle fra familien: ”vi er ikke til stede i os selv, vi er tomme raslende skaller [...] Vi støtter os til hinanden, mens vores øjne ser, mens vores ben går” (s. 106). Som det beskrives, føler de sig ikke forbundne til deres kroppe, de føler sig ude af deres kroppe, men på trods af dette, agerer kroppene alligevel, og det er således benene, der går, og øjnene, der ser, hvorved kroppen iscenesættes som den handlende. Den lille font bevirker desuden til denne stemning af, at det er et sted og en handling, som fortælleren ikke vil se eller opleve. Selvom hun ønsker at beskrive situationen, fordi det er en del af fortællingen, om hun vil det eller ej, er det så sårbart, at det skal præsenteres med omhu. Et andet eksempel på en sådan subjektivering er, da fortælleren kommer hjem efter at have været hos Carl på sygehuset hele dagen: ”*jeg sover på sofaen fuldt påklædt, jeg forstår ikke, hvordan jeg kan sove, men min krop falder i søvn*” (s. 123). Her udtrykker hun direkte, hvordan hun ikke forstår sin egen krops ageren. Citatet viser, hvorledes kroppens træthed overtager sindets kaotiske vågne tilstand, og kroppen agerer i dén grad selvstændigt, idet den handler ud fra de dyriske behov, som bor i fortælleren.

### **Sorg som central tematik**

Allerede ved læsning af bogens titel forstår man som læser, at *Har døden...* er et værk, hvor sorgen spiller en stor rolle, idet titlen henviser til en sorgproces, som handler om at give noget tilbage til verden, som er blevet taget fra én. Ovenstående afsnit bærer desuden også præg af, at sorgen gennemsyrrer værket og derfor vil jeg nu komme nærmere ind på, hvordan sorgen er en central tematik i værket.

Som beskrevet i afsnittet ovenfor, viser sorgen sig i kroppen i særdeleshed. Fortælleren udtrykker i denne forbindelse også helt fysiske symptomer, som kunne være grundet mange andre ting, men med det hende og familien har været igennem, virker det naturligt at vende blikket mod den knusende sorg som årsag hertil: ”Jeg har haft det fysisk dårligt den sidste tid. Voldsom udmattelse, febril, i dag hovedpine. Jeg skal til hjertelægen i morgen. Jeg døjer med hurtig og uregelmæssig puls. Måske er det mit stofskifte. Mere sandsynligt uro og angst” (s. 65). I samme afsnit beskriver hun diagnosen ”Takotsubo kardiomyopati”, som betegner det at have et knust hjerte, og som på engelsk bliver kaldt ”broken heart syndrome” (s. 65). På sundhed.dk kaldes tilstanden ”Stress kardiomyopati”, og det akut opståede hjertesvigt udløses ofte af emotionel stress. At denne tilstand bliver beskrevet på samme side, som fortælleren

beskriver sine egne symptomer, henviser til, at hun selv tror eller føler, at hendes hjerte er så knust, at det må vise sig fysisk også.

Jævnfør teori afsnittet om sorgen i kroppen omtaler Brinkmann et studie, som netop undersøger, hvor involveret kroppen konkret er i sorgen. I studiet viser det sig, at flere deltagere som har mistet et barn oplever, at deres krop har ændret sig. Dette manifesterer sig enten ved en fornemmelse af, at kroppen er blevet tung efter tabet, eller en oplevelse af, at kroppen har taget fysisk skade. Fortælleren beskriver således det, som Thomas Fuchs kalder dyadisk kropshukommelse, som indebærer, at det kan opleves som vold mod kroppen, når et menneske tæt på os dør:

når jeg tænker på dig med sorg når jeg kommer i tanke om hvad der er hændt dig  
synker alt i min krop. det er en fornemmelse af tyngde og af at alle kroppens celler  
tvinges til at søge nedad (s. 66).

Hun oplever både følelsen af tyngde i kroppen og ligeledes følelsen af, at kroppen eller hjertet har taget fysisk skade af at miste Carl. Det lader desuden til, at hun befinder sig i paradokset mellem at acceptere Carls død og fortsat have bånd, der knytter sig til ham:

jeg er nu i stand til at lade være med at græde i op til en uge. det er min rekord. jeg  
tænker på dig altid og jeg tænker ikke på dig altid jeg er i stand til at glemme og le  
og spise og sove jeg er livsduelig jeg er ukuelig jeg bærer dig hele tiden med mig.  
på den måde er intet forandret (s. 66).

På trods af en vis positivitet i dette citat efterfølges det af et citat af C.S. Lewis, som handler om, at man med sin fornuft kan overbevise sig selv om, at det hele nok skal gå, men pludselig overdøves denne fornuft af et ”sviende minde”, som bringer en tilbage til sorgen og smerten. Dette er ligeledes et eksempel på tosporsmodellen, idet hun beskriver, hvordan hun nu er i stand til at glemme og dermed fortrænge, hvilket hjælper hende til at være i genindfølelssporet, som retter sig mod livet efter tabet. Citatet af C.S. Lewis er på den anden side en indikation på, at hun hurtigt kan føres tilbage til det tabsorienterede spor, når minder pludselig trænger sig på: ”I dag græd jeg på vej til toget, fordi jeg pludselig gik bag kisten igen” (s. 109). Hun befinder sig

således i en dynamisk proces og en konstant vekselvirkning mellem henholdsvis at konfrontere og undgå tabet.

Dette tydeliggøres desuden, idet hun i sin helingsproces føler sig så orienteret mod livet efter Carl, at hun frygter at glemme ham: ”Jeg er bange for, at han forsvinder mere og mere fra mig hver dag. At han forsvinder i takt med, at jeg heler. Det er ubærligt. Og måske den eneste måde jeg kan hele på” (s. 49). Hun er således bange for at miste fornemmelsen af ham og hans eksistens, mens hun samtidig er bevidst om, at hun til en vis grad er nødt til at glemme for at kunne fortsætte sit liv. Fortælleren forsøger at skabe ritualer for at opretholde forbindelsen til Carl. Et eksempel herpå er, da fortælleren samt hendes familie nogle måneder efter Carls død planter en mindelund bestående af fire æbletræer. Med lille font beskrives det, hvordan de passer og plejer og holder øje med træerne: ”og vi vil gøre alt i verden for at holde liv i disse træer [...] vi tåler ikke tanken om, at vores fejl og uopmærksomhed skal få planter og træer til at dø” (s. 75). Som jeg tidligere har beskrevet, udtrykker fortælleren ofte en skyldfølelse over Carls død, og den store opmærksomhed på at træerne skal holdes i live, kan således være et forsøg på at mindske skyldfølelsen.

Fortælleren udtrykker desuden et ønske om flere kulturelle symboler på, at man er et menneske i sorg:

Vi ville ønske, at man stadig gik med sørgebind det første år. Vi ville ønske, at man stadig klædte sig i sort tøj det første år. Vi ville ønske, vores mærke var synligt, så andre kunne se vores mærke. Vi ville ønske, at der fandtes ritualer (s. 143).

Jævnfør teoriafsnittet fandtes der i Victoriatiden i højere grad sådanne ritualer, hvor det var almindeligt at udtrykke sin sorg ved at bære en sørgedragt, og det var ligeledes her, at sorgen blev en del af kunsten. Ønsket om at have sådanne ritualer, som viser, at man er sørgende, kan være for at manifestere, at det menneske, som man har mistet, har eksisteret. Det ville i så fald også være lettere at tillade sig selv at være i sorgen i den tid, det tager, hvilket den lykkeorienterede og medikaliserede kultur i dag ikke opmuntrer til. Fortælleren og familien skaber dog deres egne ritualer, eksempelvis i form af mindelunden, men også i form af en sorggruppe: ”*Sorggruppen*: Alle dem, der elskede dig, som elsker dig. Og de, der elsker os” (s. 143). Denne sorggruppe er desuden et udtryk for den trøst, som fortælleren og familien finder i venner og familie: ”Vi stod tæt sammen rundt om kisten og holdt hinanden i hånden” (s. 86).

Sammenholdet som flere gange bliver udtrykt gennem værket viser, hvordan de vender blikket mod dem, som kendte Carl, og som derigennem kan hjælpe dem til at opretholde forbindelsen til ham.

Alle disse facetter af sorgen fornemmes tydeligt igennem værket, og som jeg tidligere har beskrevet, virker det til, at bogen både fungerer som fortællerens bearbejdelse af Carls død og af sorgen over ham. Den fungerer også som en samling af minder om ham, hvor hun kan søge hen, når hun bliver bange for at glemme de billeder og minder, som hun beskriver gennem bogen. Samtidig samler fortælleren mange forskellige forfatteres perspektiver på og følelser af sorg, og gennem denne intertekstualitet hjælper hun således sig selv og læseren til at give sorgen et sprog. Man fornemmer, at værket er udgivet med et ønske om at samle dem, som har haft sorgen tæt inde på livet: ”og vi der kender det ophør genkender smerten i en fremmeds blik” (s. 44). Samtidig kan en hensigt med værket være at oplyse de, som ikke selv har oplevet sorgen, hvilket eksempelvis viser sig i refleksioner som i følgende passage:

Hvordan var det muligt? Det var muligt. Jeg rejste mig op fra en stol og læste det, der stod på siden. *Stærk i sorgen*, siger man, og det er løgn. Forstenet, ren overlevelse, instinkt, *ude af sig selv*, fattet i en form for vanvid (s. 27).

Hun sætter således ord på det, som man ofte kan tænke om mennesker i stor sorg, netop: Hvordan klarer de det? Hertil forklarer hun så, at man ikke nødvendigvis klarer det, man gør det bare, og man overlever. Dette er følelser, som kan være svære at forstå, hvis man ikke har mærket dem på egen krop, og dermed oplyser hun sådanne læsere gennem sit værk, hvilket eksempelvis kan gøre sorgens væsen lettere at forstå.

Fortælleren udtrykker flere gange hendes behov for og frygt for at skrive efter Carls død: ”Jeg kunne ikke skrive ikke ånde” (s. 53). Det at trække vejret sidestilles her med det at skrive, hvorfor det virker altafgørende for hende at komme i gang med at skrive igen: ”Som at nærme sig det umulige: at skrive om dig. Små skridt” (s. 55). Som tidligere nævnt er bogens form i den grad præget af disse små skridt, idet den skildrer, hvordan fortælleren langsomt og vævende kommer tilbage til sproget, og hun beskriver hen mod bogens slutning, hvordan det at skrive er med til at skildre frihed og nye muligheder: ”Som om poesien ved sit væsen gør det muligt at bevæge sig frit i tid [...] så en fleg af fremtiden bliver synlig i et kort og mystisk øjeblik” (s. 141). I forlængelse heraf beskriver hun de to digte, som deler navn med værket, og som hun

læste op til Carls begravelse. Hun beskriver, hvordan der ligger et håb i, at man skal ”give det tilbage, som de døde gav os, da de var levende” (s. 141), og at hvis hun er i stand til at dele Carls kærlighed med andre, vil denne kærlighed vokse. Bogen er således på mange måder et udtryk for en cirkulær bevægelse, hvilket manifesteres gennem en fysisk fornemmelse, fortælleren beskriver: ”Jeg bærer ham igen inden i min krop. Som da han lå i min livmoder. Men nu er det *hele hans liv*, jeg bærer” (s. 154). Værkets titel henviser ligeledes til livets cirkel, idet fortælleren gennem metakommunikation fortæller læseren, at hun med denne bog vil give alt det, hun har fået af Carl, videre til læserne af værket.

## Diskussion

I dette afsnit vil jeg med et postkritisk blik diskutere, hvilken rolle kropslighed og ligeledes værkernes form og sprog spiller i skildringen af sorg. Dette vil jeg gøre gennem en komparativ analyse, hvor værkernes forskelle og ligheder samt øvrige iagttagelser vil blive sammenlignet. Dette leder mig videre til at diskutere, hvordan litteratur med sorg som central tematik kan *bruges* i bearbejdningen af sorg både i et lille og et større perspektiv.

## Komparativ analyse

I alle tre værker bliver der berettet gennem en førstpersonsfortæller i forskellige tidslige perspektiver. I *Til min far* følger vi en kronologisk fortælling, der strækker sig over forår og sommer, og som primært er i præsens. I *forsvindingsnumre* følger vi Agnes i omkring to år fra morens død. Fortællingen foregår i præsens, mens der indflettes tilbageblik i præteritum, som omhandler hendes barndom og morens sygdomsforløb, hendes rejse til Tel Aviv og hendes sommer med Mathias. I *Har døden...* er det tidslige perspektiv i højere grad udvasket, idet der ikke på samme måde beskrives en handling, men i stedet består værket af forskellige former for tekster med forskellige fortællesteder. Dog giver de daterede dagbogsnotater et indblik i, at vi følger fortælleren fra omkring Carls død i marts 2015 til minimum september 2016 (Aidt 2017: 150). I flere tekststykker i *Har døden...* bliver der benyttet præsens, hvilket de tre værker således har til fælles. I de tre værker bliver præsens brugt til at skabe en fornemmelse af, at man som læser oplever begivenhederne udspille sig på lige fod med fortælleren, og dette skaber en i høj grad tilstedeværende fortælling, som

engagerer læseren og gør det muligt at involvere sig følelsesmæssigt i deres sorgprocesser.

I *Til min far* betyder den korte fortælleperiode i kombination med de mange små detaljer og hverdagslige beskrivelser, at fortællingen i høj grad fremstår som en autentisk skildring af Niels' og familiens ventesorger i farens sidste tid. I modsætning hertil er der i *forsvindingsnumre* blevet udvalgt forskellige tilbageblik, som læseren skal introduceres for, og i kombination med de fiktionsprægede kapitler i bogens anden del fremstår værket som en autofiktiv fortælling. I *Til min far* er der ingen kapitelinddeling, men i stedet påbegyndes alle 'afsnit' med, at de første tre ord er skrevet med versaler. Dette underbygger den autentiske oplevelse, idet der i sorgen ingen pauser eller opbrud er. I *Har døden...* markeres afsnittene med en centreret stjerne, og da der kan forekomme forskellige typer af tekst og font i ét afsnit, skaber dette en oplevelse af, at hvert afsnit er skrevet med et bestemt fokus for øje. Dette bevirker den autentiske oplevelse, idet bogens tilblivelse på en måde bliver delt med læseren.

I alle tre værker arbejdes der med en fragmenteret eller i hvert fald anderledes form. I *Til min far* giver den store linjeafstand og luftige sider en lyrisk oplevelse af romanen, og der lægges således vægt på næsten hver enkelt sætning. Dette bliver undertreget, idet der forekommer tætskrevne passager, når Niels beskriver situationer, hvori han er væk fra faren. Dette indikerer således, at der er forskel på vigtigheden i afsnittene. Formen bruges dermed til at vise læseren, at det er skildringen af faren og ligeledes Niels' og familiens sorg, der er det centrale i værket. I *forsvindingsnumre* bliver den klassiske romanform brudt, idet der pludselig forekommer sætninger, som står med stor afstand til den resterende tekst, hvilket igen giver sådanne sætninger og ord en større tyngde.

Der forekommer desuden op til flere korte kapitler i *forsvindingsnumre*, som har sorgen til moren i fokus, og hvor de få linjers tekst i højere grad fremstår lyriske grundet den brudte form. Disse kapitler indikerer således også, at det på trods af mange andre fokuspunkter i værket er Agnes' sorg, der er kernen. I *Har døden...* præsenteres der flere digte af fortælleren selv, men også intertekstuelle referencer til andre forfatteres digte om død og sorg. I dette værk bliver der benyttet forskellige fonter til eksempelvis at udtrykke fortællerens sindsstemning, og om ordene skal råbes eller hviskes. Den fragmenterede eller afvigende form spiller således en stor rolle i de tre værkers skildring af sorgen, hvilket er et udtryk for, hvordan de *viser*

sorgens kaotiske, ustrukturerede og autentiske væsen. Det skaber en oplevelse for læseren af, at sorgen ikke kan udtrykkes tilstrækkeligt gennem klassiske former, hvilket således er et billede på, hvordan sorgen påvirker de forskellige fortællere. Samtidig repræsenterer de tre værker på sin vis tre almene litteraturhistoriske spor. *Til min far* er præget af kronologi og stabile menneskelige relationer, og den rummer ligeledes en høj grad af inderlighed, som netop særligt fornemmes i kropssproget mellem familiemedlemmerne. Derimod er *forsvindingsnumre* i højere grad præget af en oprørskhed grundet springene i tid, rum og form og ligeledes de ustabile menneskelige relationer. Hos Aids i *Har døden...* finder vi en eksperimenterende montageform, som læner sig op ad det avantgardistiske, hvori alle de traditionelle litterære former sprænges.

I *Har døden...* og *forsvindingsnumre* bliver der desuden ofte gjort brug af billedsprog, som eksempelvis forstærker og/eller overdriver fortællernes tanker og følelser. Ligeledes bidrager de billedlige beskrivelser til at skabe en scenisk fremstilling, som gør det lettere for læseren at leve sig ind i fortællernes univers, følelsesliv og ofte også deres store smerte i forbindelse med sorgen. I *Til min far* findes der ligeledes en scenisk fremstilling, men dette skyldes i stedet den meget detaljerede beskrivelse af miljøet omkring fortælleren samt den store forekomst af direkte tale, som herigennem gør afsnittene meget levende og nærmest filmiske for læseren. Dette understreges af, at *Til min far* er præget af et meget nøgternt sprog, idet der bliver benyttet en impressionistisk fortælleform. I *forsvindingsnumre* findes der også meget nøgternt og ligeledes ironisk sprog, hvilket særligt forekommer i Agnes' beskrivelser af de smertefulde ting såsom morens sygdom og død. Herigennem fornemmer man en vis distance fra Agnes i forhold til at håndtere sorgen, hvilket særligt gør sig gældende i bogens første del.

Fælles for alle tre værker er, at naturen spiller en central rolle, dog viser det sig på forskellige måder. I *Til min far* bliver vejret og miljøet ofte beskrevet, og ligeledes er fortælleren meget fokuseret på blomster. Dette viser sig i forbindelse med farens hjemkomst, hvor de observerer blomsterne i haven, men også til farens begravelse, hvor Niels har en rododendron med i en plasticpose i hånden, fordi den blomst knytter sig til et minde, han har om sin far. I *forsvindingsnumre* kommer naturen særligt til at fylde meget i den sidste del af bogen, hvor Agnes er i Norge, og hun oplever at føle sig knyttet til moren, når hun befinder sig i naturen. I *Har døden...* er naturens centrale placering et udtryk for Carls store kærlighed hertil, hvorfor han



ofte bliver beskrevet gennem naturmetaforik. Naturen repræsenterer således forskellige ting for fortællerne, men dette blik mod naturen kan generelt være udtryk for, at man i sorgen vænner sig mod noget, som er konsekvent, men som også forgår og genopstår, og som dermed er et symbol på livets kredsløb.

Brugen af jeg-fortæller er med til at skabe en tættere forbindelse mellem fortæller og læser, idet man oplever sorgens væsen på fortællernes 'egne kroppe'. Dette forstærkes desuden af, at der i alle værkerne bliver brugt autobiografiske greb, som eksempelvis navneoverensstemmelse eller sammenhæng mellem fortællerens tab og forfatterens eget tab. Fælles for alle værkerne er i denne forbindelse, at man ved en hurtig googlesøgning kan blive oplyst om, at forfatterne hver især har gennemgået et stort tab og en stor sorg over at have mistet netop far, mor og søn, ligesom fortællerne har. Der er forskel på graden af autobiografiske træk, men det virker dog ikke til at være det centrale i værkerne. Dog bidrager disse autobiografiske træk til, at man som læser i højere grad finder skildringerne af sorg troværdige, idet man kan forestille sig, at det er svært at skrive autentisk og ægte om sorgen, hvis ikke man har mærket den på egen krop. Dette kan ydermere skabe en fornemmelse af forestillet fællesskab med fortællerne i værkerne og dermed gøre en eventuel ensomhedsfølelse mindre. De autobiografiske træk medvirker altså til en autenticitet og ægthed, hvilket på en måde gør de beskrevne følelser, tanker og oplevelser mere virkelige og ligeledes dybere for læseren, idet man forestiller sig, at de er baseret på virkelige menneskers følelsesliv.

Fælles for de tre værker er herudover, at de peger på de samme centrale tematikker: kropslighed og sorg. Tematikkerne skildres dog på vidt forskellige måder i værkerne, eksempelvis bliver kropsligheden i *Til min far* brugt til at skildre de nære følelser imellem relationerne og særligt mellem Niels og hans far. De detaljerede beskrivelser af små berøringer, kram og kys lægger stor vægt på, hvor meget kærlighed der kan vises uden brug af ord, og de viser især, hvor vigtige små berøringer og kropskontakt er i den sidste tid, når man forbereder sig på at skulle sige farvel. I *forsvindingsnumre* bruges kropsligheden herimod til at beskrive Agnes' behov for at flygte fra sin sorg og ind i sex og stoffer. Kropsligheden skildrer således Agnes' forsvindingsnumre, hvori hun flygter fra eksempelvis at tale om sin sorg og generelt at have en dybere samhørighed med andre mennesker. Dette står i kontrast til den nære samhørighed, som der bliver beskrevet i *Til min far*, men også i *Har døden...* hvor man ligeledes fornemmer en stor opbakning og tilslutning fra familie og venner i fortællerens og hendes families sorg. I *forsvindingsnumre* fremstår

fortælleren altså som værende meget alene i sorgen, hvilket er en forklaring på de forsvindingsnumre, hun laver. Denne kontrast i værkerne skildrer, hvor vigtigt det er at dele sin sorg for at kunne være i den og hele.

I *forsvindingsnumre* er der generelt meget kropslighed til stede. Kropsligheden benyttes til at beskrive kroppens ukontrollerbarhed gennem subjektivering, mens de meget ublufærdige, seksuelle beskrivelser sætter fokus på eventuelle tabuer omkring sex og lyst indenfor samtidens sorgkultur. Der bliver ligeledes brugt subjektivering i *Har døden...*, hvor den repræsenterer den kropslighed, der tager over, når mentaliteten ikke kan følge med grundet den ekstreme sorg. Et eksempel herpå er, da de besøger ulykkesstedet, og det er benene der går, og øjnene der ser. Herunder findes der i de tre værker også eksempler på, hvordan kroppen kan handle i affekt. Dette gælder eksempelvis sammenbrud i det offentlige rum og gråd eller skrig som akut reaktion på at få sine grænser overskredet eller på sorgen generelt. I *forsvindingsnumre* vises der gennem affekt, hvordan lugten fra morens kemo har sat spor i Agnes' krop, hvilket har resulteret i, at hun ofte forsøger at undslippe sin krop, som opleves som et fængsel.

Form, sprog og kropslighed skaber således nogle eksempler på tre forskellige skildringer af sorgen. De tre værker virker dog til at have en del punkter til fælles, specielt i forhold til sorgen. Eksempelvis bliver der med en vis ufiltreret ærlighed beskrevet barske detaljer i forhold til de døendes eller dødes kroppe. I *Til min far* bliver det detaljeret beskrevet, hvordan faren langsomt svinder ind og bliver mindre og mindre sig selv. Situationerne kan til tider opleves som uværdige, og disse beskrivelser fungerer dermed som en direkte konfrontation med det ubehagelige, der er i sådan et sygdomsforløb. På trods af et i højere grad nøgternt billedsprog ligner disse beskrivelser af Niels' far beskrivelserne af Agnes' mor i hendes sygdomsforløb, hvor Agnes eksempelvis fortæller, hvordan morens knogler var tynde som en fugls til sidst. I *Har døden...* bliver Carls ødelagte krop efter ulykken beskrevet i detaljer, hvor det igen opleves som en voldsom konfrontation, at disse barske detaljer er inkluderet i værket. Disse konfrontationer rummer muligvis et budskab om, at 'det er sådan, det er', og det kan ligeledes være en del de portrætterede sorgprocesser og bearbejdnings af netop disse ubehagelige billeder, som sætter sig på nethinden.

Herudover benytter alle tre fortællere sig af ritualer for at holde mindet om den, de har mistet, i live. Dette er eksempelvis i form af mindelunden i *Har døden...*, stenen fra Sverige til gravstedet i *Til min far* eller Agnes' ritual om søndagen i

*forsvindingsnumre*. Forskellige objekter fra de afdøde har desuden en stor betydning for de tre fortællere, som også er et element i at opretholde relationen til den døde. Der findes ydermere tydelige eksempler på, hvordan fortællerne befinder sig i vekselvirkningen mellem på den ene side at være i den dybe sorg og på den anden side at forsøge at glemme sorgen ved at vende blikket udad, hvormed tosporsmodellen er at finde i alle tre sorgprocesser. De tre fortællere er således eksempler på, hvordan sorgreaktioner- og processer kan se ud og opføre sig: de kan strække sig over lang tid og formildnes uden nødvendigvis at blive afsluttet. Disse skildringer af sorg kan skabe genkendelse hos læseren, som derigennem kan opnå en form for tryghed i eventuelt at gennemgå sin egen sorgproces, som også kan være omskiftelig, kaotisk og fuld af smerte. Dette leder mig videre til næste afsnit, hvori jeg vil diskutere, hvad litteraturen kan i bearbejdningen af sorg på individ- og samfundsplan.

### **Hvad kan skønlitteraturen i den menneskelige, eksistentielle sorgproces?**

I den komparative analyse bliver det tydeliggjort, hvor mange ligheder der findes i de ellers formmæssigt forskellige værker, hvilket viser, hvor universel sorgen er som fænomen. Dette peger desuden hen imod, at Brinkmanns tese om, at sorgen findes i kroppen, er sand, idet der i så høj grad bruges kropslighed til at beskrive sorgens smerte og udtryk, både i forhold til affekt og subjektivering. Som jeg har pointeret ovenfor, rummer de tre værker sceniske beskrivelser, form og sprog, som er så konkrete udtryk for sorgen, at det bliver muligt i en vis udstrækning at sætte sig i fortællernes sted og næsten mærke deres smerte på egen krop. Har man selv oplevet en så stor sorg, kan denne type af litteratur skabe en følelse af genkendelighed, som kan hjælpe til at bearbejde ens egen sorg, idet man kan opleve at andre sætter ord på de følelser og tanker, som kan være svære at sætte ord på. Den kan også gøre, at man føler sig mindre alene, idet der opstår en følelse af fællesskab mellem læser og jeg-fortællerne.

Amalie Langballe beskriver i en artikel sin egen oplevelse af at læse skønlitteratur om sorg efter hendes mors død. Ligesom fortælleren Agnes udtrykker Langballe sig nøgternt og uden omsvøb: ”Hvad hvis jeg sagde til dig, at intet jeg kan sige - intet du kommer til at læse - kommer til at hjælpe dig?” (Langballe 2019). Hun slutter dog artiklen af med at sige, at hun tror, at hun følte sig lidt mindre alene efter endt læsning ”ligesom med alle andre gode bøger” (ibid.). Og det er netop dét,

skønlitteraturen kan. Derudover følte hun efter læsning af *Blue Nights* af Joan Didion (2012) og Aids *Har døden...*, at det var ”nærmest selvmedlidende at skulle forsøge at spejle sig i deres oplevelser”, fordi det trods alt er mere naturligt at miste en forælder end at miste et barn (ibid.). Således kan sorglitteraturen altså sætte ens egen sorg i perspektiv.

Som beskrevet i analysen benytter Aidt sig i *Har døden...* af mange intertekstuelle referencer, som består af digte eller brudstykker af tekst. Hun bruger således andre forfatteres litteratur til at sætte ord på sine egne følelser, tanker og sorg. Hun beskriver ligeledes, hvordan de fragmenterede tekster af forfattere, som også har lidt et stort tab, og som har forsøgt at skrive sig igennem sorgen, havde en lindrende effekt på hendes sorg (Aidt 2017: 32). Ligesådan beskriver Brinkmann i *Det sørgende dyr*, at han har vendt sig mod litteraturen, da hans far døde: ”jeg har formentlig også fået et bedre greb om mit eget tab ud fra læsninger af både forskningslitteratur og skønlitteratur om sorg” (Brinkmann 2018: 10). Dette er blot et par eksempler på forfattere, som selv bruger litteraturen til at bearbejde deres sorg.

I antologien *Litteratur i brug* (2019) bringes forskellige perspektiver på, hvorledes vi kan ændre opfattelsen af, at skønlitteratur ’blot’ er kunst, til at skønlitteratur er brugbar i mange forskellige henseender. Brinkmann beskriver eksempelvis i sit kapitel heri: ”At litteratur psykologisk set kan bruges til at forstå ”de andre”, vil jeg sige uden forbehold [...] Også indenfor lægevidenskabelige uddannelsesforløb ser man eksempler på, at læsning af litteratur anvendes til at udvikle de kommende lægers indlevningsevne” (Brinkmann 2019: 312). Her henviser han med stor sandsynlighed til antologien *Syg litteratur* (2017), med hvilken man ønsker at skabe en mere nuanceret viden om at være patient, pårørende og behandler i sundhedssystemet. Han beskriver i forlængelse heraf, at vores empati og generelle forståelse for andre netop kan udvikles gennem læsning af litteratur som eksempelvis romaner. Dette skyldes, at skønlitteraturen tilbyder læseren et kig ind i andres erfaringer og verdener, og læsningen kan herunder have flere funktioner: ”Den [litteraturen] kan trøste, fordi den viser, at andre har det lige så slemt eller værre end mig, og den kan anvise en vej frem, når jeg er kørt fast” (ibid.: 313).

Dette perspektiv hænger i høj grad sammen med opdagelserne i ovenstående komparative afsnit, hvori jeg selv oplever, at de tre værker kan skabe genkendelse hos læsere, der selv befinder sig i sorgen. Dette kan ydermere give en fornemmelse af ikke at være alene og dermed formindske den ensomhed, som kan opstå, når man

mister eller har mistet. Derudover påpeger jeg ligeledes ovenfor, at værkerne i høj grad benytter sig af sceniske beskrivelser og kropslighed, hvilket gør det muligt for læsere, som ikke selv har haft sorgen tæt på, at fornemme sorgens væsen gennem jeg-fortællernes detaljerede fremstillinger heraf. Dette kan både være meningsgivende i en-til-en relationer, eksempelvis hvis man ønsker at hjælpe sig selv som sørgende, eller hvis man ønsker at blive bedre til at være der for sin sørgende mor, veninde, partner med mere, men også i det store perspektiv, på samfundsplan, kan dette være givende. Som Brinkmann beskriver, kan det forbedre menneskers empati og indlevningsevne at læse eksempelvis romaner. Dette er særligt relevant, hvis man kigger mod sorgkulturen, som findes i vores samtid, idet det jævnfør teoriafsnittet er præget af mange år med altoverskyggende fokus på lykke og på arbejdsevne fremfor et bredspektret følelsesliv.

Skønlitteratur med sorg som central tematik kan altså på samfundsplan bidrage til en større forståelse af sorg, hvilket i sidste ende kan hjælpe til at aftabuisere sorgens væsen og derigennem gøre det mere acceptabelt og naturligt at vise og udtrykke sin sorg offentligt, at tale om den og spørge ind til den. Dette vil således også kunne mindske den enorme ensomhed, som mange oplever i sorgen, hvilket måske oftest skyldes mangel på information og forståelse, som dernæst kan føre til en misforstået hensyntagen. I en artikel bragt af Politiken.dk beskriver hospitalspræst Tom Kjær, at han ofte oplever, hvordan sorgen kan blive en ensom oplevelse, hvilket til dels skyldes, at mange oplever, at de nærmeste trækker sig, fordi mange ikke ved, hvad man skal gøre med sorgen: ”Vi lever i en fixerkultur, og derfor bliver man som sørgende ofte mødt af en masse velmenende råd til, hvordan man hurtigst muligt bliver sig selv igen. Men det bliver man bare aldrig, når man har mistet” (Sørensen 2017). Netop dette ser vi eksempler på i Langballes *forsvindingsnumre*, hvor de nærmeste venner mest har fokus på at aflede Agnes’ opmærksomhed fra morens død. Dette medfører, at Agnes ikke taler med nogen herom, fordi hun fornemmer en manglende interesse og omsorg. Derfor fremstår Agnes også enormt ensom med sin sorg, som hun langt hen ad vejen forsøger at undertrykke, hvilket kan være årsagen til, at Agnes’ accept af morens død først indfinder sig efter mere end to år.

De tre værker er da også eksempler på en ny bølge, som foregår i vores samtid, idet man ”har set en sand eksplosion af sorglitteratur” ifølge Mikkel Hviid Jacobsen (ibid.). Som nævnt i begyndelsen af dette projekt mener Jacobsen endda, at vi befinder os i ”sorgens århundrede” som følge af terrorangrebene den 11. september

2001. Dette skyldes ifølge Ester Holte Kofod at sorgen og døden i højere grad blev et offentligt og fælles anliggende. Hun forklarer opblomstringen af sorgen inden for kunsten med, at ”der i den interesse ligger en modreaktion mod det, jeg vil kalde et altomgribende positivitetstyranni og lykkeimperativ” (ibid.), hvor hun altså taler om den store fokusering på lykke, som jeg tidligere har beskrevet som benspænder for en udfoldelse af sorgen i vores samfund.

Hun taler i denne forbindelse om, at diagnosen vedrørende vedvarende sorg gør sorgen til et individuelt anliggende ”hvorimod den kunstneriske tilgang til sorg derimod åbner for nogle andre, mere flertydige perspektiver på sorg som en levet erfaring” (ibid.). Hertil håber hospitalspræst Tom Kjær, at de kunstneriske udtryk for sorgen kan fungere som en form for konfrontation med virkeligheden, idet han mener, at virkeligheden ellers portrætteres gennem et glansbillede for at gøre den mere udholdelig. Det kan netop være dette, der kan skabe polariseringen mellem dem, som er sørgende, og de som ikke har haft sorgen tæt på, hvilket ydermere kan medføre en stor ensomhedsfølelse for dem som har mistet. Tom Kjær håber på, at kunsten kan vise de lidelsesfulde dele af tilværelsen og ligeledes vise veje til at rumme lidelsen (ibid.).

I forlængelse heraf kan man kigge på ovenstående komparative analyse, hvori jeg tydeliggør, at de tre værker hver især rummer netop barske og konfronterende beskrivelser af alt det ’grimme’ ved sygdom, sorg og død. Disse beskrivelser kan chokere og skabe affektive reaktioner hos læseren, hvorved indlevelsen forstærkes. Formålet kan således være at skildre deres sorgproces så autentisk, som den er, men det kan også være med ønske om at konfrontere læseren med den lidelse, som beskrivelserne rummer. Samtidig inviterer værkerne i høj grad til en stor indlevelse, som tidligere nævnt, hvilket øger den chokerende og konfronterende effekt. De autentiske og brutale detaljer i værkerne kan ligeledes medføre en følelse af, at ens egen oplevelse og sorg kan fremstå mildere på en måde, som Langballe beskriver i forbindelse med hendes læsning af sorglitteratur efter morens død. Dette er særligt i forhold til *Har døden...*, som netop også skildrer det meget unaturlige det er at miste sit barn. Beskrivelserne kan også vække genkendelse hos læsere, som har oplevet noget lignende, hvilket kan medføre en følelse af, at man ikke er den eneste og dermed mindske ensomhedsfølelsen. Slutteligt kan det hjælpe til at bearbejde de svære minder og ting man har set, når andre beskriver og sætter ord på dem, fordi man hjælpes på vej af fortællernes refleksioner herom. Værker som disse kan således

fungere som talerør for de svære ting, idet man kan bruge dem som udgangspunkter i samtaler om ens egen eller medmenneskers sorg.

Brinkmann beskriver, at der er noget lindrende og måske endda helbredende i litteraturen (Brinkmann 2019: 313). Der er sågar udviklet en terapi med litteraturen som fokuspunkt, som kaldes biblioterapi, hvilket jævnfør ovenstående umiddelbart forekommer fornuftigt med alle litteraturens funktioner for øje. Dog fungerer det samtidig som et udtryk for vores i høj grad medikaliserede samfund, hvor alt omsættes til økonomisk værdi hvis muligt. Terapiformen anfægtes da også for at være instrumentaliseret, og for at bruge litteraturen som redskab for menneskets sundhed (ibid.: 314). Et eksempel herpå er Anders Petersen og Marianne Søgaard Stidsen, som frygter, at ”litteraturen i nutidens sundhedsfokuserede samfund bliver indrullet under diagnosekulturens logik og gøres til et vidundermiddel” (ibid.). De ønsker i stedet at anskue litteraturen som et fordybelsesrum i en hektisk hverdag (Brinkmann 2019: 314).

Måske særligt med tanke på den nye sorgdiagnose udtrykker Mikkel Hviid Jacobsen en bekymring for, ”at sorgen monopoliseres af perspektiver, teorier og forståelser, der mener, at sorgen skal gøres eller udtrykkes på én bestemt måde” (Sørensen 2017). Mens sorgen i højere grad legitimeres i samfundet, skal vi således være varsomme med at lade nogen definere, hvordan en ’rigtig’ sorg ser ud. Netop her er den forskelligartede skønlitteratur en vigtig faktor, idet den skildrer og udtrykker sorgen mangefacetteret. Litteraturen lader sig desuden ikke blot definere af forfatterne hertil, men ligeledes læserne, hvilket Rita Felski formulerer således: ”de, der læser, læser ikke de samme bøger, og de læser dem ikke på samme måde” (Felski 2019: 11).

Dette tydeliggør slutteligt, at litteraturen i høj grad kan bidrage til og *bruges* i den menneskelige, eksistentielle sorgproces, hvilket særligt skyldes dens særegne egenskaber til at forme sig efter læserens egne erfaringer. De tre værker er gode eksempler herpå, idet de rummer op til flere af de nutidige litterære tendenser i samtidens litteratur som eksempelvis sorg, kropslighed, autofiktion og formmæssige eksperimenter (Vandborg 2020). De tre værker samler altså disse tendenser, og man kan således sige, at sorglitteraturen bliver en kulmination af alle disse. Dette understreger imidlertid blot sorglitteraturens diversitet og mangefacetterede karakter, som således henvender sig til mange forskellige sorgprocesser.

## Konklusion

I dette kandidatspeciale har jeg analyseret tre nutidige værker for først og fremmest at undersøge, hvilken rolle kropslighed samt form og sprog spiller i de udvalgte værkers skildring af sorg, og dernæst for at diskutere hvad litteraturen kan bidrage med i den menneskelige, eksistentielle sorgproces.

I *Til min far* følger vi Niels og hans familie i deres ventesorg i farens sidste tid og kort efter hans død. Fortællingen berettes gennem en førstepersonsfortæller, og værket fremstår generelt meget virkelighedsnært og autentisk, hvilket understreges af det nøgterne og hverdagslige sprog, samt de udramatiske situationer som beskrives. Derudover medvirker den i høj grad sceniske fremstilling samt fortællingen i præsens til, at det som udspiller sig, nærmest fremstår filmisk, idet man som læser føler, at man er med på sidelinjen. Herigennem lægges der stor vægt på kropslighed, hvor det særligt er de små berøringer familien imellem, der beskrives igen og igen. Dette tydeliggør, hvor vigtige disse små berøringer er for Niels, hvilket er kendetegnende for den ventesorg der kan indtræffe, når man ser dem man elsker langsomt svinde bort. Det understøttes desuden af formen i værket, som oftest rummer luftige sider med kun lidt skrift, hvorigennem de få sætninger på hver side får meget vægt og betydning. Kropsligheden viser sig også gennem de affektive reaktioner, som eksempelvis Niels og hans bror oplever. Gennem minder, ritualer og objekter fortsætter Niels relationen til sin far efter hans død, og der findes flere eksempler på, hvordan Niels' og familiens sorg følger tosporsmodellen, idet sorgen pludselig kan overvælde dem i en praktisk orienteret situation.

I *forsvindingsnumre* følger vi Agnes i sin flugt fra og senere bearbejdning af sorgen over sin mors sygdom og død gennem værkets passager i præsens og tilbageblik i præteritum. Fortællingen berettes gennem en førstepersonsfortæller og på trods af den tilsyneladende klassiske romanform, findes der flere afvigelser herpå, som eksempelvis i form af korte, lyriske kapitler. Værket rummer både barske eksistentielle passager, som bærer præg af opremsning og gentagelser og ublufærdige, kropslige og seksuelle beskrivelser, der kan chokere læseren, og som ekspliciterer den subjektivering og affektive respons, som kropsligheden ofte bliver beskrevet igennem. Gennem det nøgterne sprog samt de ironiske billeder skildres Agnes som en, der ofte distancerer sig fra dybe relationer og svære samtaler. I bogens sidste del forekommer der et skift i flere af bogens elementer, da der eksempelvis optræder en



uddød fugleart og en talende voodoodoo. Gennem Agnes' søndagsritual samt brug af morens udstyr og tøj tilbringer hun tid med moren, hvorigennem morens minde lever videre gennem Agnes. Hendes vekslen mellem dette på den ene side og hendes flugt ud i sex og stoffer på den anden side er et godt eksempel på den dynamiske tosporsproces, som Agnes gennemgår gennem værket.

I *Har døden...* følger vi førstepersonsfortælleren i tiden efter tabet af hendes 25-årige søn. Det montagelignende værk rummer forskellige former og fonter, som hver især bidrager til at skildre hendes hjerteknusende sorg, hendes skyldfølelse samt hendes enorme kærlighed til sin søn. Den autentiske skildring bevirkes af den sceniske fremstilling, som især er at finde i passagerne i præsens. Gennem billedsprog og intertekstualitet kommer læseren med på sidelinjen i den enorme sorg, og igen er det særligt kropsligheden, der benyttes til at muliggøre identifikation og indlevelse for læseren. Værket er både et produkt af Aids sorgproces, en kærlighedserklæring til hendes søn, Carl, samt en samling af minder og naturmetaforiske beskrivelser, hvori kærligheden til Carl formidles og gives tilbage til læseren.

I de tre værker forekommer der således eksempler på en fragmenteret form på hver deres måde, hvilket er et udtryk for, hvordan de viser sorgens kaotiske og ukontrollerbare væsen. På forskellig vis findes der ligeledes sceniske fremstillinger i de tre værker, som kan være en vigtig del af læserens indlevelse samt interaktion med værkerne. Denne indlevelse underbygges desuden af, at der i alle tre værker bliver benyttet førstepersonsfortællere, hvilket bevirker, at de detaljerede kropslige beskrivelser nærmest opleves på læserens egen krop. Derudover spiller naturen en central rolle i alle værker, hvilket kan være et udtryk for et behov for at vende sig mod noget så kontinuerligt og naturligt som livets kredsløb.

De tre værker rummer hver især forskellige grader af at være autobiografiske, og på trods af, at dette ikke virker til at være det centrale i værkerne, bidrager de autobiografiske træk til en vis troværdighed i fortællingerne. Dette kan være medvirkende til en fornemmelse af forestillet fællesskab med fortællerne og i en vis grad forfatterne, hvilket muligvis kan mindske ensomhedsfølelsen, man kan opleve i sorgen. Jeg kan således konkludere, at værkernes form, sprog samt kropslighed bidrager til at skildre de forskellige sorgprocesser, og disse elementer bærer i høj grad præg af sorgens væsen. Derudover bliver de benyttet til at fremføre autentiske fortællinger, som muliggør identifikation og indlevelse hos læseren, som derigennem kan opleve en forbindelse til førstepersonsfortællerne. De konfronterende og

detaljerede beskrivelser af sygdomsforløbene samt de døendes eller dødes kroppe er med til på ufiltreret vis at portrættere det at miste. De mange ligheder i de ellers formmæssigt meget forskellige værker viser dermed, hvor universelt et fænomen sorgen er.

Skønlitteraturen kan jævnfør Amalie Langballe have til funktion af mindske ensomhedsfølelsen, hvilket kan være særligt relevant i en sorgproces. Derudover kan litteratur med sorg som central tematik skildre skæbner og sorger, som på forskellige måder er mere barske eller 'unaturlige' end ens egen, hvormed ens egen sorg kan sættes i perspektiv. Aids værket er desuden et godt eksempel på, hvorledes litteratur kan bruges til at sætte ord på ens egne følelser, hvilket hun skildrer gennem den høje grad af intertekstualitet. Skønlitteraturen kan således bruges til andet end blot kunstneriske oplevelser, fordi den tilbyder et kig ind i andres erfaringsverden. Herigennem kan litteratur med sorg som central tematik hjælpe læsere, som ikke selv har oplevet sorgen, men som ønsker at være en bedre støtte for pårørende i sorg, idet man kan sætte sig i fortællernes sted og derigennem opnå en større forståelse for sorgen. Brinkmann beskriver i øvrigt, at skønlitteratur kan forbedre menneskers empati og indlevningsevne, hvorfor man har implementeret det i lægeuddannelserne.

Indledningsvist citerede jeg Brinkmann: "For et væsen, der både har fået den gave og den forbandelse at være forbundet til andre, er sorgen en følgesvend livet igennem (Brinkmann 2018: 26). Dette projekt viser, at denne følgesvend kan opføre sig på forskellige måder, men oftest skal man lære den at kende, forstå og acceptere den, for at lære at leve videre med de døde i minderne. Litteratur kan i den proces spille en væsentlig rolle, hvilket er tydeliggjort i dette projekt. Jeg kan altså konkludere, at skønlitteratur med sorgen som central tematik på individ- og samfundsplan kan bidrage til en større forståelse af sorg, hvilket i sidste ende kan hjælpe til at aftabusere sorgens væsen og derigennem gøre det mere acceptabelt og naturligt at vise og udtrykke sin sorg, og ligeledes kan den agere talerør for de svære samtaler herom. Litteraturen vil således også mindske den enorme ensomhed, som mange oplever i sorgen, og som man kan forestille sig ofte er resultatet af misforståede hensyn og mangel på information og forståelse. Afslutningsvist kan litteraturen i høj grad bruges i den menneskelige, eksistentielle sorgproces, hvilket blandt andet skyldes litteraturens mangefacetterede potentiale. Det skyldes ligeledes dens særegne egenskaber til at forme sig efter læserens erfaringer og række ud til læseren, hvilket den gør gennem elementer som form, sprog og kropslighed. De tre

værker rummer i øvrigt flere af de nutidige tendenser i samtidens litteratur, hvorved sorglitteraturen bliver en kulmination af disse, hvilket igen understreger dens diversitet. Dette betyder, at litteraturen kan anvendes i mange forskellige sorgprocesser.

## Litteraturliste

- Ahmed, S. (2014): "The Performativity of Disgust". I *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh: Edinburgh University Press. Side 82-89.
- Aidt, N. M. (2017). *Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*. Gyldendal, Latvia.
- Brinkmann, S. (2018): *Det sørgende dyr*. Forlaget Klim, Aarhus.
- Brinkmann, S. (2019): "Brug af litteratur kulturpsykologisk set". I Mai, A. M. (red.): *Litteratur i brug*. Spring og forfatterne, Hellerup. Side 305-322.
- Conradsen, T. (2015): "Døden er noget, vi deler". På *Berlingske.dk*. Tilgået 09/03-2023. Netadgang: <https://www.berlingske.dk/aok/doeden-er-noget-vi-deler>
- Det Nationale Sorgcenter (November 2020): "Ventesorg blandt pårørende er totalt overset i Danmark". Tilgået 10/04-2023. Netadgang: <https://sorgcenter.dk/2020/11/08/ventesorg-blandt-paaroerende-er-totalt-overset-i-danmark/>
- Erling, N. (2021). *Til min far*. Turbine.
- Eskildsen, F. (2022): *Litteraturen i sorg*. Aalborg Universitet.
- Felski, R. (2008): "Introduction". I *Uses of Literature*. Maldon, MA og Oxford: Blackwell. Side 1-22.
- Felski, R. (2019): "Forord". I Mai, A. M. (red.): *Litteratur i brug*. Spring og forfatterne, Hellerup. Side 7-11.
- Freud, S. (1917). "Mourning and Melancholia". *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, Volume XIV (1914-1916): On the History of the Psycho-Analytic Movement, Papers on Metapsychology and Other Works*. Side 237-258.

Fuchs, T. (2018). "Presence in absence: The ambiguous phenomenology of grief". I: *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, 17. Side 43-63.

Gregersen, M. og Skiveren, T. (2016): *Den materielle drejning. Natur, teknologi og krop i (nyere) dansk litteratur*. Forfatterne og Syddansk Universitetsforlag. Viborg. E-BOG.

Guldin, M. B. (2007): "Sorg-reaktioner - ny forståelse og behandling". I: *Klinisk sygepleje*, 21. Årgang, nr. 2.

Guldin, M. B. (Januar, 2018): "Vi stopper aldrig helt med at sørge". På *Videnskab.dk*. Tilgået 31/05-2023. Netadgang: <https://videnskab.dk/krop-sundhed/vi-stopper-aldrig-helt-med-at-soerge/>

Guldin, M. B. (Januar, 2019): "Vedvarende sorglidelse - en ny diagnose for den komplicerede sorg". Tilgået 14/03-2023. Netadgang: <https://bpno.dk/artikler/vedvarende-sorglidelse-en-ny-diagnose-for-den-komplicerede-sorg/>

Henriksen, M. Ø. (Juni 2019): "Aidt, Naja Marie - Har døden taget noget fra dig så giv det tilbage". På *Litteratursiden.dk*. Tilgået 27/04-2023. Netadgang: <https://litteratursiden.dk/analyser/aidt-naja-marie-har-doden-taget-noget-fra-dig-sa-giv-det-tilbage>

Hundahl, A. B. (April 2022): "Sorg i litteraturen". På *Litteratursiden.dk*. Tilgået 14/05-2023. Netadgang: <https://litteratursiden.dk/temaer/sorg>

Kofod, E. H. (2017): "From morality to pathology: A brief historization of contemporary Western grief practices and understandings". *Nordic Psychology*, 69. Side 47-60.

Langballe, A. (2019): *forsvindingsnumre*. Lindhardt og Ringhof, Latvia.

Langballe, A. (April 2019): "Sorg og bøger". På *Litteratursiden.dk*. Tilgået 23/05-2023. Netadgang: <https://litteratursiden.dk/artikler/sorg-og-boger>

Larsen, P. S. (2014): "Del og helhed, særsprog og enhed af modsætninger. Nykritik". I: Larsen, Gorm og Rasmussen, René (red.): *Blink. Litterær analyse og metode*. Aalborg Universitetsforlag, Aalborg. Side 33-54.

Löfström, Kamilla (Maj 2021): "Niels Erling begynder at skrive, mens hans far er ved at dø". På *Information.dk*. Tilgået 24/05-2023. Netadgang: <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2021/05/niels-erling-begynder-skrive-mens-far-ved-doe>

Mai, A.M. (2019): "Indledning". I Mai, A. M.: *Litteratur i brug*. Spring og forfatterne, Hellerup. Side 12-18

Mai, A. M. og Simonsen, P. m.fl. (red.) (2017): *Syg litteratur. Litterære tekster om sygdom og sundhedsvæsen*. Forfatterne og Munksgaard, København.

Massumi, B. (2008): "'Of Micropereception and Micropolitics. An interview with Brian Massumi.'" *Micropolitics: Exploring ethico-aesthetics*". *Særnummer af Inflexions: A Journal for Research-Creation* 3. Side 1-20.

Nielsen, E. A. og Skriver, S. (2005). "Romanen". I *Dansk litterær analyse. Grundbog med antologi*. København: Akademisk Forlag, 2005. Side 87-101.

Nielsen, R. E. (September 2021): "Med litteraturen kan vi være fælles om sorgen". I *Kulturmagasinet Fine Spind*. Tilgået 24/05-2023. Netadgang: <https://www.finespind.dk/index.php>

Pedersen, S. H. (December 2019). "Amalie Langballe". På *Forfatterweb.dk*. Tilgået 12/04-2023. Netadgang: <https://forfatterweb.dk/langballe-amalie>

Reestorff, C. M. og Stage, C. (2018): "Medier og affektteori". I Palle S. L. og Erik S. (red.): *Medieteori*. Frederiksberg: Samfundslitteratur. Side 312-329.

Ruby, M. V. (Marts 2019): "Den unge kvinde Agnes fortæller fuldstændig afvæbnende og knugende smukt om sorgen efter at have mistet sin mor til kræft". På *Litteratursiden.dk*. Tilgået 05/05-2023. Netadgang: <https://litteratursiden.dk/boeger/forsvindingsnumre-0>

Silverman, P. R. og Nickman, S. L. (1996): "Concluding Thoughts". I: D. Klass, P. R.

Silverman, og S. L. Nickman, *Continuing bonds: New understandings of grief*. New York: Routledge. Side 349-354.

Skiveren, T. (2019): "Heavy Metal I: Præ-civilisatorisk mørke og nymaterialisme". I: *Kødets Poiesis. Kropumulige kroppe i ny dansk litteratur og deres metodologiske udfordringer*. Side 65-82.

Skiveren, T. (2019): "Heavy Metal II: Dyrisk kærlighed og affektteori". I: *Kødets Poiesis. Kropumulige kroppe i ny dansk litteratur og deres metodologiske udfordringer*. Side 82-92.

Skyum-Nielsen, E. (December 2019): "I 2017 tog Naja Marie Aidt hul på sorglitteraturen og satte ord på undtagelsestilstanden, hvor intet almindeligt giver genlyd". På *Information.dk*. Tilgået 26/05-2023. Netadgang:

<https://www.information.dk/kultur/2019/12/2017-tog-naja-marie-aidt-hul-paa-sorglitteraturen-satte-ord-paa-undtagelsestilstanden-intet-almindeligt-giver-genlyd>

Stearns, P. N. og Knapp, M. (1996): "Historical perspectives on grief". I: R. Harré og W. G. Parrot (red.), *The emotions: Social, cultural and biological dimensions*. Thousand Oaks, Sage. Side 132-150.

Stounbjerg, Per (2012): "Genre". I Kjældgaard, L. H. og Møller, L. m.fl. (red): *Litteratur. Introduktion til teori og metode*. Aarhus Universitetsforlag, Aarhus. Side 129-141.

Sundhed.dk (September 2021): "Stress kardiomyopati". Tilgået 12/05-2023.

Netadgang: <https://www.sundhed.dk/sundhedsfaglig/laegehaandbogen/hjerte-tilstande-og-sygdomme/hjertesvigt/stress-kardiomyopati/>

Søndergaard, L. (2003): "Kontekst". I *Om litteratur. Metoder og perspektiver*. Systime, Aarhus. Side 170-187.

Sørensen, S. (April 2017): "Vi befinder os i sorgens århundrede". På *Politiken.dk*.

Tilgået 24/05-2023. Netadgang: <https://politiken.dk/kultur/art5912012/Vi-befinder-os-i-sorgens-%C3%A5rhundrede>

Turbine.dk: "Niels Erling". Tilgået 07/04-2023. Netadgang:

<https://turbine.dk/forfattere/niels-erling/>)

Vandborg, L. (Marts 2020): ”Tendenser i 10’ernes litteratur”. På *Litteratursiden.dk*.  
Tilgået 25/05-2023. Netadgang: <https://litteratursiden.dk/temaer/dansk-litteratur-i-2010erne>

Vego, K. (Marts 2019): ”Amalie Langballe viser, hvordan sorg tærer på virkelighedsfornemmelsen”. På *Information.dk*. Tilgået 05/05-2023. Netadgang: <https://www.information.dk/kultur/anmeldelse/2019/03/amalie-langballe-viser-hvordan-sorg-taerer-paa-virkelighedsfornemmelsen>