



«Mit sprog går i sørgedragt»

En analyse av Naja Marie Aidts elegi *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (2017) som reaksjon på forfatterens tapsopplevelse og litterær framstilling av en sorgprosess

MELINA CHARLOTTE BERKA

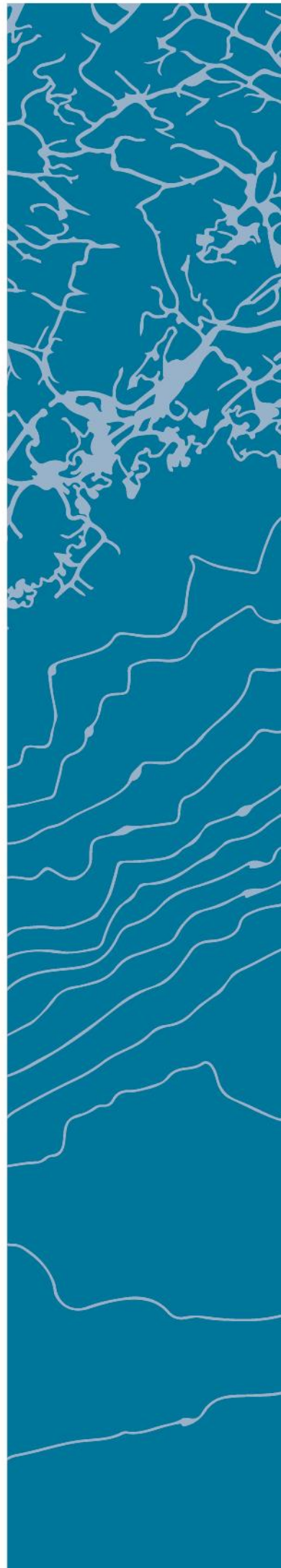
VEILEDER

Bjarne Kristian Markussen

Universitetet i Agder, 2019

Fakultet for humaniora og pedagogikk

Institutt for nordisk og mediefag



Takk til Bjarne for faglig støtte og veiledning.

Takk til Knut for post-apokalyptisk samhold.

Takk til Victoria for konstruktiv kritikk og kjærighet.

Danke an Mama und Papa dafür, dass ihr mich immer unterstützt.

Takk til Naja Marie Aidt for å ha skrevet Carls bok.

Døden er noget, vi nu lever med hver dag. Jeg har ingen idé om, hvordan jeg igen skal kunne lægge al min kraft i at skrive. [...] Skønheden har forladt mit sprog. Mit sprog går i sørgedragt.

Naja Marie Aidt

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	3
2. Metodiske refleksjoner.....	6
3. Tekstanalyse.....	9
3.1 Om forholdet mellom forteller og forfatter	9
3.2 Den fragmenterte formen.....	11
3.3 Flerstemthet og intertekstualitet	15
3.4 Sjangere og teksttyper	19
3.5 Typografi	21
3.6 Prosafortellinga: en narratologisk analyse.....	24
3.7 Fortellerens sorgopplevelse	29
3.7.1 Ekskurs: Hva er sorg?	30
3.7.2 Fysiske reaksjoner	31
3.7.3 Følelsesmessige reaksjoner	32
3.7.4 Tankemessige reaksjoner	36
3.7.5 Atferdsmessige reaksjoner	38
3.7.6 Endringer i relasjoner og roller i forhold til andre mennesker	40
3.8 Tid.....	43
3.9 Sted	48
3.10 Refleksjoner om selvoppfatning, språktap og den tapte skriveevnen	53
3.11 Om bokas tittel.....	57
3.12 Portrettering	58
3.13 Om den motivisk-symbolske strukturen.....	66
3.13.1 Treet som symbol for Carls liv og etterliv	68
3.13.2 Fargen hvit.....	70
3.13.3 Grønn jakke	77
3.13.4 Sommerfuglen	79
3.13.5 Mørket	82
3.13.6 Natt	84
3.13.7 Fall.....	86
3.13.8 Fotografi	89
3.13.9 Krydder og hår	90
3.13.10 Filmklipping	91

3.13.11	Fengsel.....	92
3.13.12	(Carl Emils) navn.....	93
3.13.13	Tallet 25	94
3.13.14	Morsfiguren og morskroppen	95
4.	«har døden taget noget fra dig så giv en elegi tilbake» – <i>Carls bog</i> som elegi	98
4.1	Elegi som form og innhold	99
4.1.1	Hvordan forholder <i>Carls bog</i> seg til elegi som form og innhold?	104
4.2	Den elegiske modus	105
4.2.1	Hvordan forholder <i>Carls bog</i> seg til den elegiske modus?	109
5.	Elegi som sorgarbeid? – Psykologiske tilnærminger til elegien	111
5.1	<i>Carls bog</i> i lys av Freuds sorgarbeidshypotese	115
5.2	<i>Carls bog</i> i lys av John Bowlbys fasemodell og detachement-teori	118
5.3	<i>Carls bog</i> i lys av oppgavemodellen og relokaliseringsteorien etter J. William Worden	122
5.4	<i>Carls bog</i> i lys av Dual Process Model etter Margaret Stroebe og Henk Schut.....	128
5.5	Hvordan kan ulike sorgmodeller kaste lys over sorgprosessen som framstilles i <i>Carls bog</i> ?	133
6.	Avslutning.....	136
	Litteraturliste	138
	Sammendrag	143
	Abstract	144

1. Innledning

Naja Marie Aidt sitt verk *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (heretter *Carls bog*) ble publisert i 2017. Boka kan karakteriseres som både en hyllest til livet og til den avdøde Carl Emil, så vel som en kunstnerisk dokumentasjon av menneskelig sorg etter det mest eksistensielle tapet som kan hende – tapet av et barn: Natt til 15. mars 2015 forulykket Aids 25-årige sønn Carl Emil etter å ha spist sopper som fremkalte en psykose, ved å hoppe ut av vinduet på soverommet sitt i fjerde etasje.

I denne oppgava undersøker jeg hvordan *Carls bog* blir en reaksjon på en konkret tapsopplevelse og ei framstilling av en sorgprosess. Jeg mener at undersøkelsen av hvordan forfatteren skriver *om* og *i* sorgtilstanden kan bidra til å forstå hvordan litteratur kan berike kunnskapen om et menneskets individuelle sorg.

Sorg er et fellesmenneskelig psykologisk fenomen, men som likevel har kommet til uttrykk på ulike måter til ulike tider, innenfor forskjellige ritualer og kulturelle rammer. Felles er at sorg er betegnelsen på reaksjonene framkalt av en tapsopplevelse, men også på forløpet av disse reaksjonene som kan variere i lengde, utforming og intensitet. Samtidig som sorg er fellesmenneskelig, er den i høy grad også individuell; en individuell prosess påvirket av personlighet, fortid og forhold til den eller det som sørges over.

Litteratur har lenge blitt brukt som et medium for å uttrykke sorg. En sentral sjanger som knyttes til tap og sorg er *elegien* som kan spores tilbake til den greske antikken. Fra begynnelsen av har elegien blitt definert enten gjennom dens form – et spesifikt metrum – eller dens innhold, klagen over noe eller noen som har gått tapt. Opprinnelig var den ofte ikke knyttet til den personlige klagen, men den kollektive¹. Opp gjennom årene har elegienes form og innhold forandret seg, slik at noen teoretikere foretrekker en affektiv tilnærming med *den elegiske modus* som definisjonskriterium: Modusen er ikke knyttet til en bestemt form eller et tema, men blir heller et uttrykk av en tone som er knyttet til (refleksjoner om) en personlig tilstand.

Da Aids personlige erfaring av sorg er opphavet til og det som formidles i *Carls bog*, vil jeg påstå at vi i verket finner ei framstilling av en sorgprosess som psykologisk sorgteori kan kaste lys over. I dag foreligger det en rekke ulike teoretiske tilnærminger til sorg. Akkurat

¹ Tony Walter skriver i sin artikkel «The New Public Mourning» (2008) hvordan den kollektive sorgen har fremstått i samfunnet i det 20. århundre. *New Public Mourning* som han kaller fenomenet er på den ene sida preget av at sørgende i den digitaliserte verden har fått mulighet til å dele sine personlige opplevelser, for eksempel via sosiale medier. På den andre sida har det blitt utbredt å sørge over personer som en ikke kjenner personlig, gjerne artister, atleter og andre personer i det offentlige liv (Walter 2008, s. 245).

som oppfatninga av elegien har gjennomgått ei utvikling, har også synet på sorg og sorgprosessen forandret seg i løpet av de siste hundre årene. Sigmund Freuds idé om «sorgarbeid» som han for første gang publiserte i essayet «Trauer und Melancholie» (1917) ansees som grunnstein til den moderne sorgforskninga. Den har siden blitt inkorporert, transformert og kritisert av og i modeller til en rekke teoretikere. I tillegg til å lese verket i lys av Freuds tilnærming, har jeg valgt ut følgende tre teorier som vektlegger ulike aspekter ved sorgens utforming og forløp som jeg skal bruke i kontekstualiseringa av *Carls bog*.

– John Bowlby oppbygger sin teori om tilknytning og frakopling (*detachment-theory*) som en prosess som forløper i faser (1980)². Elementet frakopling står hos Bowlby like sentralt som hos Freud, men Bowlby retter sin teori tydeligere mot tilpasning av livsforholdene.

– J. William Worden svarte i 1983 med en oppgavemodell for å framheve at og hvordan den sørgende er en aktiv størrelse i sorgprosessen, noe som imidlertid var baktanken hos Freud da han betegnet sorg som «arbeid». Ikke minst har Wordens idé om *relokalisering* hatt innflytelse på et sorgteoretisk fokusskifte: Hvor Freud og Bowlby taler for sorg som frakoplings- og tilpasningsprosess, dominerer i dag oppfatninga av sorg som en mestringsstrategi som streber etter å opprettholde emosjonelle bånd til den avdøde som Worden for første gang berørte i sin teori om relokalisering.

– Henk Stroebe og Margaret Schut sin *tosporsmodell* (Dual Process Model, 1991/2001) skiller seg fra de forrige modellene på grunn av sin oscillerende struktur som framstiller sorg som regulasjonsprosess, der den sørgende beveger seg fram og tilbake mellom tapsorientering og restitusjon. *Dual Process Model* (DPM) er sorgmodellen som står sentralt i helsesektoren, også i 2019, fordi den åpner opp for et mer fleksibelt og nyansert bilde av sorgprosessen som et individuelt forløp.

Modellene til Bowlby, Worden og Stroebe og Schut skiller seg tydelig i sin struktur (fase, oppgave, oscillasjon), samtidig som de kommer med nye innholdsmessige impulser til sorgforskninga. Jeg mener at de er relevante for oppgava, fordi de ulike innfallsvinklene kan gi oss et nyansert bilde av den individuelle sorgen som framstilles i Aidt sitt verk. Etter min viten har Stroebe og Schut sin tosporsmodell ennå ikke blitt brukt som teoretisk bakgrunn i en større vitenskapelig publikasjon om nordisk skjønnlitteratur knyttet til sorg³, slik at oppgava

² Bowlby forsket i sin tid sammen med Colin Parkes (født 1928). De jobbet sammen om fasemodellen. Siden jeg støtter meg i den teoretiske drøftinga på trebindsverket *Attachment and Loss* (1969-1980) utgitt av John Bowlby, kommer jeg ikke til å ta hensyn til hans samarbeid med og bidraget til modellen av Colin Parkes.

³ Bjarne Markussen henviser i «Evrydikes sang. Om Pia Tafdrups *Tarkovskijs heste*» (2017) til tosporsmodellen.

mi tilføyer et utdypende perspektiv på hvordan nyere sorgteori kan kaste lys over elegisk litteratur i samtida.

Før jeg kan foreta undersøkelsen av tekstmaterialet med utgangspunkt i sorgteori, skal jeg se nærmere på form og innhold i *Carls bog*. Ei nærlesning vil gi oss innsikt i verkets litterære konstruksjon, det vil si verkets form og innhold. Jeg skal analysere bokas komposisjon så vel som innholdsmessige strukturer, slik at tekstanalysen i kapittel 3 vil svare på mitt første forskningsspørsmål: **1) Hvordan er *Carls bog* som litterært verk konstruert?**

Deretter skal jeg gå over til teoridelen og begynne med en gjennomgang av elegiteori. Her skal jeg støtte meg på betraktningene til Theodore Ziolkowski (1980), Gregory Nagy (2012), Morton W. Bloomfield (1986) og Klaus Weissenberger (1969) om den tradisjonelle tilnærminga til elegi som sjanger. I sine framstillinger vektlegger de ulike aspekter ved sjangerens karakteristikk, slik at ei sammenfatning av deres betraktninger kan både gi en oversikt over og rom til diskusjonen av tradisjonen. Bloomfield og Ziolkowski kommer jeg også til å trekke inn i kapittelet om den elegiske modus, der Ane Martine Kjør Lønneker (2016) er teoretikeren som står i fokus. Kontekstualiseringa av empirien i lys av de to ulike elegiteoretiske tilnærmingene som inngår i kapittel 4 vil dermed svare på mitt andre forskningsspørsmål: **2) Hvordan forholder *Carls bog* seg til elegi som sjanger og litterær modus?**

Drøftinga av sorgteoriene som jeg nevnte tidligere, og lesninga av *Carls bog* i lys av dem har jeg plassert på slutten av oppgava. Jeg kommer til å gjøre rede for *sorgarbeidshypotesen* etter Freud og forklare sammenhengen mellom psykologiske sorgteorier og elegiske tekster ved hjelp av Peter Sacks (1985) og Jahan Ramazani (1994) som har to forskjellige innfallsvinkler, før jeg går nærmere inn på Bowlby, Worden og Stroebe og Schut sine tilnærminger. Jeg skal oppsummere resultatene og gi svar på det tredje forskningsspørsmålet – **3) Hvordan kan ulike sorgmodeller kaste lys over sorgprosessen som framstilles i *Carls bog*?** – i kapittel 5.5, før jeg avslutter oppgava med å drøfte hvorvidt sorgprosessen som teksten gir uttrykk for samsvarer med Aids sin reelle sorg.

2. Metodiske refleksjoner

Oppgava mi er noe uvanlig strukturert for å være ei masteroppgave. Som nevnt i innledninga skal jeg begynne med ei nærlesning av boka med hensyn til blant annet komposisjon, typografi, polyfoni, språk, tematikk og motiver (kap. 3). Deretter skal jeg gi ei innføring i elegiteori – både i den tradisjonelle teorien om elegi som form og innhold og den moderne oppfatninga som litterær modus – for så å kunne besvare spørsmålet om hvordan *Carls bog* forholder seg til disse (kap. 4). Til slutt kommer jeg til å diskutere hvordan ulike psykologiske teorier for sorg kan kaste lys over sorgprosessen som framstilles i boka, ved å drøfte struktur og innhold i tilnærmingene til Sigmund Freud, John Bowlby, J. William Worden og Margaret Stroebe og Henk Schut og overføre dem på mine analyseresultater (kap. 5).

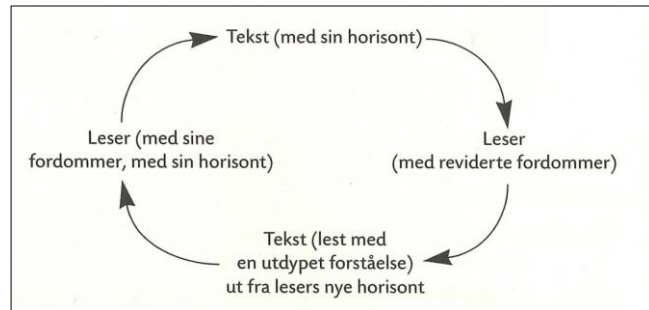
I tidligere utkast av oppgava hadde jeg plassert teorikapitlene foran tekstanalysen. Da jeg begynte å skrive på den elegi- og sorgteoretiske kontekstualiseringa av *Carls bog*, la jeg merke til at oppgavas begynnelse hadde blitt for teoritung og at jeg måtte operere med uoversiktlig mange henvisninger fra analysekapitlene tilbake til de ulike teoriene. Å begynne med tekstanalysen for deretter å kunne knytte funnene til ulike elegi- og sorgteorier⁴ oppfatter jeg som mer hensiktsmessig: Gjennom denne strukturen oppnås en tettere kopling mellom tekstanalyse og de teoretiske innfallsvinklene og oppgaveteksten blir mer leservennlig.

I tillegg tydeliggjør plasseringa av kap. 4 og 5. sammenhengen mellom elegi- og sorgteori som jo i utgangspunkt tilhører to ulike fagdisipliner. Her må jeg foregripe at teorien om den elegiske modus, som jeg kommer til å undersøke nærmere i kapittel 4.2, forener aspekter fra både litteratur- og psykologifaget: Den elegiske teksten har sitt opphav i dikterens affekter som i skriveprosessen blir til tegn, slik at tekstens utforming videreformidler affektene til leseren. Med *Carls bog* som empiri vil en analyse av tegnene, det vil si det skriftlige materialet i lys av ulike modeller for sorg gi svar på det siste forskningsspørsmålet mitt om hvilke innsikter den elegiske teksten kan gi oss om sorgprosessen som framstilles i boka. Med tanke på ei logisk oppbygning av de teoretiske innfallsvinklene er det derfor passende å etterstille sorgteoriene den elegiske modus som er «broen» mellom litteratur- og psykologifaget.

Men valget av oppgavas struktur vil jeg også forankre i mer grunnleggende metodiske refleksjoner. Min forståelse av *Carls bog* har utviklet seg gjennom arbeidet med teksten. Den hermeneutiske sirkel etter Hans-Georg Gadamer (*Wahrheit und Methode*, 1960) framstiller forståelse som en framskridende prosess som utvikler seg mens leserens og verkets horisont

⁴ Unntaket er kapittel 3.7.1 Ekskurs: Hva er sorg? som er forutsetning for å kunne se nærmere på sorgreaksjonene som framstilles i *Carls bog*.

smelter sammen (se fig. 1). Horisont må ikke forstås som noe utelukket personlig, men heller som «delte forutsetninger, forutsetninger som er felles for medlemmene av en kultur, en periode eller en vitenskapelig skole» (Krogh 2009, s. 55). Leserens horisont og horisonten som verket representeres, «det samlede sett med forutsetninger som ligger i det, uansett om disse forutsetningene har vært bevisst til stede for forfatteren eller ikke» (Krogh 2009, s. 55) nærmer seg hverandre under lesninga. Leseren møter tekstens horisont med sine egne fordommer. Gjennom nærlesning revideres leserens horisont⁵ i møtet med verkets horisont:



Figur 1: Framstilling av den hermeneutiske sirkel som trekker inn horisontbegrepet (Krogh 2009, s. 56)

Forståelse innebærer altså at to horisonter som er bestemt av hver sin periode, nærmer seg hverandre. Leseren justerer sin horisont ved å trenge dypere inn i verkets opprinnelige forestillingsverden. (Krogh 2009, s. 56)

Med denne nye, utvidede horisonten har leseren en *utdypet* forståelse slik at prosessen begynner på nytt. Forståelsen blir altså til under lesninga: «I møtet mellom leserens og tekstens horisont vil teksten være den dominerende, den vi innretter oss etter» (Krogh 2009, s. 68). Forståelsesprosessen bør derfor i grunnen framstilles som en spiral heller enn en sirkel, da den ikke er en prosess som gjentar seg på samme «forståelsesnivå», men som fører leseren dypere inn i verket.

I mer enn ett år har jeg lest og nylest *Carls bog* og «forstått» mer og mer av teksten, slik at min horisont overfor *Carls bog* har blitt revidert om og om igjen. Selve tekstmaterialet har en slags autonomi, selv om den ikke kan skilles fra Naja Marie Aidt som forfatterperson, ei problemstilling som jeg skal ta opp i kapittel 3.1. Da tekstens form og innhold har utstyrt meg med alt jeg trengte til å fordype meg i *Carls bog* som helhet, har jeg valgt nærlesning som metode for oppgavas første del og sier meg enig i Atle Kittangs forsvar for metoden: «[...] *korkje relasjonen verk/forfattar eller relasjonen verk/lesar [...] må være korrelatet for ei litterær tolkning, men verkets egne objektiverte relasjonar – det som er bevart i verket*» (Kittang 2001, s. 48). De nye perspektivene som jeg fikk gjennom lesninga av teksten åpnet etter hvert mine øyne for relevant teori. Denne utviklinga oppfatter jeg som formgivende for

⁵ Nettopp på grunn av dens foranderlighet valgte Gadamer i si tid begrepet «horisont».

den indre logikken i oppgava, slik at tekstanalysens plassering foran teoridrøfting og kontekstualisering uttrykker forståelsesprosessen bak oppgavas tilblivelse.

Samtidig må det sies at tekstanalyse og kontekstualisering som utgjør litteraturvitenskapelig metode står i et avhengighetsforhold til hverandre: Nærlesning er alltid påvirket av den teoretiske bakgrunnen som en del av leserens horisont, samtidig som leseren gjennom nærlesning får et bilde av hva slags teori som kan være relevant for kontekstualiseringa. Tekstanalysen i denne oppgava er altså påvirket av de teoriene som det senere gjøres rede for. Dette mener jeg er enda et argument for å ta meg friheten til å snu om på den «tradisjonelle» plasseringa av teori foran analysen i denne masteroppgava.

Jeg vil også gjøre oppmerksom på noen formalia. For leservennlighetens skyld viser kildehenvisningene som bare består av sidetall alltid til *har døden taget noget fra dig så giv det tilbake. Carls bog* (2017). Når jeg siterer fra verket har jeg valgt å overta typografien for å gi et nøyaktig bilde av tekstens utseende. Det er altså tilsiktet noen sitater avviker i skriftstørrelse, -font og -snitt. Der det er nødvendig har jeg i tillegg satt bilder inn i brødteksten for å vise posisjoneringa av enkelte tekststeder.

Jeg oppfatter oppgava mi som en måte å vise respekt til det litterære verket *Carls bog*. Jeg har derfor valgt å heller overstige den foregitte tekstrammen⁶ enn å redusere antall sider ved å korte ned på innholdet.

⁶ Tekstomfanget i emnet NOU-500 ved Universitetet i Agder ligger i vår 2019 på 80 til 120 sider.

3. Tekstanalyse

Den følgende tekstanalysen er ei nærlesning av *Carls bog* med fokus på form, den indre strukturen, dramaturgi, tematiske refleksjoner og motiver.

Jeg vil innlede med en diskusjon av begrepene forteller og forfatter som jeg oppfatter som relevant i forhold til dette verket, siden det kan argumenteres for at forteller og forfatter er en og samme person, Naja Marie Aidt. Deretter vil jeg jobbe meg utenfra og innover, fra den ytre, fragmenterte formen, via formelle parametere som stemme, teksttyper og typografi til en narratologisk analyse av den sentrale prosafortellinga. Videre skal jeg gå gjennom fragmentenes tids- og stedsmessige kontekstualisering og behandle sorgreaksjonene som kommer til uttrykk i teksten, før jeg drøfter forfatterens egne refleksjoner om enkelte aspekter, går nærmere inn på verkets tittel og framstille hvordan Carl portretteres i boka. De siste femten kapitlene vier jeg en gjennomgang av en rekke framtrædende motiver som er avgjørende i forhold til tolkninga av verket.

3.1 Om forholdet mellom forteller og forfatter

I litteraturteorien har det vært utbredt å skille mellom *forfatter* og *forteller*, med utgangspunkt i deres forhold til tekstmaterialet: Forfatteren er en person i den reelle verden som er ansvarlig for skriveprosessen, mens fortellerstemmen lokaliseres i tekstuniverset og inngår i diskursen. Litteraturteoretikeren Rolf Gaasland skriver derfor i *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i narrativ analyse* (1999): «Selv om fortelleren skulle komme til å forfekte meninger og synspunkter som til forveksling ligner dem forfatteren forfekter i andre sammenhenger, bør vi holde fast ved at fortelleren og forfatteren ikke er identiske størrelser» (Gaasland 1999, s. 24–25). I *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* (1999) mener Petter Aaslestad derimot at «tiden er moden til å problematisere den noe for forenkla forestilling om forskjellen på forteller og faktisk forfatter» (Aaslestad 1999, s. 97), en diskusjon som imidlertid har blomstret opp i Norge etter utgivelsen av Karl Ove Knausgårds *Min kamp* (2009) og andre verk som har fått samlebetegnelsen «virkelighetslitteratur»⁷.

⁷ *Virkelighetslitteratur* betegner litterære tekster «som under et dekke av fiksjon handler om virkelige personer og faktiske hendelser» (Egeland 2015, s. 34). *Min kamp* er et godt eksempel på hvordan virkelighetslitteratur gjør en nødt til å revurdere et verks fiksjonsverdi, når fortelleren (eller forfatteren?) gjør leseren bevisst på at Knausgård er både den ene og den andre, at også andre personer utleveres med sine ekte navn og at «alt [...] er sant» (Moi 2017). Aidt sitt verk tar utgangspunkt i virkeligheten, men prøver ikke å tilsløre den som fiksjon. Til tross for det kunne man stilt liknende spørsmål til teksten, for eksempel om hvordan forholdet mellom forfatter- og fortellerpersonen påvirker lesninga og oppfatninga av verkets autenticitet eller om det etiske ansvaret som forfatteren har overfor personene det skrives om. Aidt sitt tilfelle er spesielt, fordi hun ikke kunne spørre Carl om tillatelse til å skrive om ham. Men en diskusjon av denne interessante og aktuelle problematikken ville sprengt rammene til masteroppgava mi.

Jeg er enig med Gaasland at skillet mellom forfatter og forteller i de fleste tilfellene er naturlig, for eksempel når forfatter og forteller tilhører ulike kjønn, aldersgrupper og har ulike bakgrunn. I lyrikken, hvor vi finner til dels en ekstensiv bruk av førsteperson singular som indikator for det lyriske jeget, er opprettholdelsen av skillet nødvendig for å forebygge feiltolkninger av teksten, men særlig av forfatterpersonen. Men jeg vil hevde at Gaasland sin påstand ikke når langt nok for et verk som *Carls bog* og at analysen av fortellerstemmen i Aids verk kan bidra til diskusjonen som også Aaslestad mener må tas opp.

Jeg vil nærme meg problematikken ved å ta utgangspunkt i innledinga til Alisa Lebows *The Cinema of Me: The Self and Subjectivity in First Person Documentary* (2012). Lebow er en amerikansk regissør som underviser i filmvitenskap ved University of Sussex. I *The Cinema of Me* behandler hun dokumentarfilmer, hvor filmskaperen og filmens protagonist er én og samme person. Denne typen filmer betegner hun som «first person films». Alisa Lebow legger i sitt begrep to viktige perspektiver. Det første perspektivet er bokstavelig talt *perspektivet*: «The designation ‘first person film’ is foremost about a mode of address: these films ‘speak’ from the articulated point of view of the filmmaker who readily acknowledges her subjective position» (Lebow 2012, s. 1). Den filmatiske diskursen skildres altså bevisst ut fra filmskaperens perspektiv. I sin rolle som *filmskaper* står subjektet altså *utenfor* filmuniverset, samtidig som det befinner seg *innenfor* filmuniverset gjennom å gjøre seg selv til filmens *gjenstand*:

When a filmmaker makes a film with herself as a subject, she is already divided as both the subject matter of the film and the subject making the film. The two senses of the word are immediate in play – the matter and the making – thus the two ways of being subjectified as, if you will, both subject and object. [...] Rather, it is an awkward simultaneity – being the subject *in* and *of* at the same time – that makes first person filmmaking so complex, co-implicated and, indeed, so compelling. (Lebow 2012, s. 4–5)

Jeg vil hevde at Lebows idé om filmskaperen som «subject *in* and *of* at the same time» i first person films kan overføres på litterære tekster – «first person literature», for å omskrive hennes begrepsapparat – og er formålstjenlig av analysen av fortellerstemmen i *Carls bog*.

La oss først se på diskusjonen ut fra den klassiske narratologiske todelinga. *Forfatteren* av *Carls bog* heter Naja Marie Aidt og er kjent i den danske litteraturverdenen for å ha publisert både prosa og lyrikk siden debuten i 1991. Hun er en offentlig person og hvis man vil, så kan man enkelt finne opplysninger om hennes privatliv, blant annet i artikler og intervjuer, både på nettet, radio og i aviser.

For å få informasjon om hvem *fortellerstemmen* i *Carls bog* er, må vi se nærmere på selve teksten, fordi det er dér fortellerstemmen manifesterer seg: Fortelleren er en kvinne som fødte sin sønn Carl Emil Aidt Heurlin den 21. november 1989, da hun selv var 25 år gammel (s. 11). Det er en kvinne som har skilt seg fra sin mann og flyttet med sin nye partner og sine to yngste barn til New York (s. 148). Det er en kvinne som oppholdt seg på St. John i Karibia den 30. desember 2009 (s. 76). Det er en kvinne som måtte begrave sin 25-årige sønn Carl Emil etter et tragisk dødsfall (s. 32). Det er en kvinne som med små skritt begynte å skrive en bok om sitt tap: «I dag er jeg begyndt at skrive. Jeg har opprettet dokumentet *Carls bog*» (s. 149). Denne kvinnen finnes – det er Naja Marie Aidt, *forfatteren* av *Carls bog*.

Nærheten mellom forfatter og forteller har ei eksistensiell betydning for dette verket: Boka i denne formen – *har døden taget noget fra dig så give det tilbage. Carls bog* skrevet av Naja Marie Aidt og publisert i 2017 – hadde aldri eksistert, hvis ikke forfatteren Naja Marie Aidt hadde valgt å skrive ei bok som uttrykk for og reaksjon på *sin personlige opplevelse* av tap og sorg – ut fra *sitt eget* perspektiv. Naja Marie Aidt innehar altså to roller: Hun er bokas *forfatter*, et menneske av kjøtt og blod som gjennomfører selve den reale skriveprosessen, samtidig som hun eksisterer som *fortellerstørrelse* i tekstens «jeg». I stedet for å prøve å skille mellom Naja Marie Aidt som *forteller* og *forfatter*, kan vi heller betegne henne etter Lebow som både verkets skaper og gjenstand – et splittet subjekt, som befinner seg samtidig utenfor og innenfor den litterære teksten. Metakommentarer som «I dag er jeg begyndt at skrive. Jeg har opprettet dokumentet *Carls bog*» (s. 149) gjør leseren nødt til å revurdere det tradisjonelle narratologiske skillet gyldighet i forhold til Aidt tekst. Jeg kommer derfor til å bruke begrepene forteller, forfatter og «jeget» i tillegg til forfatterens navn i den videre analysen om hverandre, fordi jeg mener at det ikke er hensiktsmessig å skille de ulike rollene fra hverandre.

3.2 Den fragmenterte formen

Det meste af det, jeg læser, som handler om rå sorg og klage, er fragmenteret. Det er kaotisk, ikke-kunsthærdigt. Ofte orker den der skriver ikke at skrive versaler efter punktum. Ofte orker den der skriver ikke at fuldføre den påbegyndte tekststump. Den kan ikke fuldføres. Skriften står åben og pøser sin uformåen ud gennem alt det, der ikke kan stå. [...] Der er ingen form, der passer. [...] Ord hænger utilstrækkelige og sølle på linjerne, linjerne standser abrupt sig selv. Sproget, der altid har fulgt mig og været mit liv, kan intet. [...] Sprogets sørgebrag er grim og stinkende. [...] Det ufuldendte, uperfekte er sorgens væsen. Det springende uberegnelige. (s. 131)

Sitatet viser at Aidt har beskjeftiget seg med litteratur som omhandler sorg etter Carls ulykke. Det viser også at hun har lest sorglitteratur komparativt og lagt merke til at den ofte framstår som fragmentert, noe som hun tolker som et resultat av at språket ikke strekker til for å uttrykke sorgens smerter og den sørgendes følelser.

I tillegg til sorglitteratur som Aidt selv har lest kan sitatet også knyttes til hennes egen bok. Slår man opp boka på ei tilfeldig side, konfronteres leseren med enkeltstående avsnitt i ulike skriftstørrelser og -typer som stedvis adskilles med små stjerner. Verkets ytre framstår som usammenhengende og fragmentert. Dykker man dypere inn i teksten blir det tydelig at dette også er tilfelle med den indre strukturen: Det er ikke ei lineær handling eller en tankegang som dominerer boka, men et «fyrverkeri» av tekstfragmenter som tilhører en rekke ulike sjangere, hopper fram og tilbake i tid og sted og skifter mellom fortellerstemmer. Deriblant finnes det fragmenter som framstår som tilsynelatende avbrutte linjer eller enkelte ord uten kontekst, akkurat som Aidt i sitatet viser til. Ved første øyekast har vi formelt bare én åpenbar og gjennomgående linje, den kursive prosafortellinga som skildrer opplevelsen av et konkret hendelsesforløp kronologisk og som skiller seg fra de andre elementene i den konsekvente typografien og dens sammenhengende forløp. Det fragmenterte finner vi i *Carls bog* altså både i den ytre formen, den indre strukturen og i språket.

Utdraget som jeg siterte innledningsvis framstår som sagt som selvreflekterende i forhold til *Carls bog*, om enn uten å direkte henvise til det. I teksten finner vi flere slike lesenøkler knyttet til ulike aspekter ved verket. I forhold til den fragmenterte formen som synes til å være inspirert av *collage*-teknikken oppfatter jeg det følgende utdraget, ekfrasen som viser til oppbygninga av videoinstallasjonen *The Visitors* (2012) av Ragnar Kjartansson, som relevant:

Kjartansson samlede syv venner, flere af dem musikere fra sin hjemby Reykjavík. Hver musiker er optaget individuelt, således at hver eneste film – undtagen én – viser deltagerne i forskellige rum i huset. Når alle disse optagelser kombineres, fremstår performancen som et samlet værk, både auditivt og visuelt. [...] Værket kan opleves på vidt forskellige måder, det afgøres udelukkende af rækkefølgen: Hvornår publikum vælger at se de forskellige film. Den samme sang spilles igen og igen i samtlige 64 minutter. (s. 63)

Forfatteren kommenterer hvordan Kjartanssons installasjon er sammensatt av ni enkeltstående videoopptak som vises på ni skjermer. Det faktiske verkets utforming er avhengig av rekkefølgen tilskueren velger å se opptakene i. Det som går igjen blant installasjonen er en sang som spilles. Grunnen til at Aidt trekker inn installasjonen er at hun har sett *The Visitors* med Carl i New York: «Vi blev begge meget bevægede af det. I de 64 minutter værket varer,

gik vi rundt mellem skærmene og lyttede og betragtede, og vi fandt hele tiden nye strukturer og fortællinger» (s. 63). Jeg vil hevde at den strukturelle hovedidéen av videoinstallasjonen som består av en rekke individuelle opptak kan overføres på formen i *Carls bog*: Bokas tekstfragmenter kan leses hver for seg, men de føyes sammen til *ett* verk, akkurat som *The Visitors*. I tillegg er begge verkene polyfone («Kjartansson samlede syv venner [...] Hver musiker er optaget individuelt») og har en utstrakt bruk av gjentakelse («Den samme sang spilles igen og igen i samtlige 64 minutter»).

Panik som en gejser i kroppen den skyder sit giftige vand
 op
 fra urgrund til
 krybdyrhjerne

Figur 3: *Aidt 2017*, s. 59

Sangen som ligger som bakgrunnsmusikk i installasjonen er basert på åtte linjer av et dikt med tittelen «Feminine Ways», skrevet av

Ásdís Sif Gunnarsdóttir, eks-kona til Ragnar Kjartansson. Den danske oversettelsen siterer Aidt etter ekfrase-fragmentet: «En lyserød rose / I den glitrende frost / Et diamanthjerte / Og den orangerøde ild / Du har ført mig / Til den bitre ende / Stjerner eksploderer omkring os / Og der er intet, intet man kan gjøre» (s. 64). Journalisten Neda Ulaby som er knyttet til *National Public Radio* skriver i artikkelen «Art Star Ragnar Kjartansson Moves People To Tears, Over and Over» at installasjonen ble filmet i kjølvannet av deres skilsmisse og er dermed knyttet til «tapet» av ektefellen (Ulaby 2016). Denne informasjonen gjør valget av tittelen *The Visitors* forståelig: «Tittelen henviser til popbandet ABBA's siste album» (s. 63) som utkom i 1981 og inneholdt sanger knyttet til avskjed og adskillelse, fordi produksjonen var overskygget av skilsmissen av bandmedlemmene Benny Andersson og Anni-Frid Lyngstad (Palm 2007, s. 77–80).

telefonen ringer
 nogen skriger
 dit barn
 dit barn er
 er ulykkens
 er katastrofens er
 åndedrættes lette bølge
 standser der
 barnet
 standser
 og vi der kender det ophør
 genkender smerten
 i en fremmeds blik

Figur 2: *Aidt 2017*, s. 44

Som nevnt finner vi spor av det fragmenterte ikke bare i verkets ytre form, men også innad i fragmentene og språket. Eksempler på det er blant andre bruddstykket om panikkfølelsen som gjennom plasseringa av ordene framstår som oppstykket (se fig. 3), eller fragmentet som består av løse ord og verselinjer som delvis «standser abrupt» men samtidig kan knyttes sammen gjennom enjambement (se fig. 2).

I de intertekstuelle referansene er den fragmenterte formen mest framtredd hos

Mallarmé skriver:

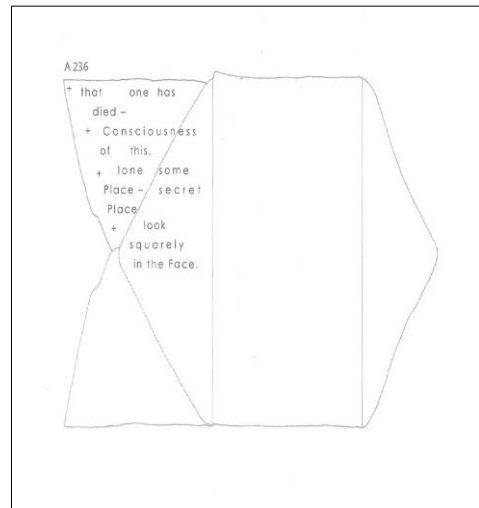
Umælende får
begyndende tanke
—
åh! den frygtelige hemmelighed
jeg ligger inde med
(foretage sig hvad med den
—
vil blive
skyggen af hans
grav
vidste ikke —
—
at han skal
dø

Figur 4: Aidt 2017, s. 39

Stéphane Mallarmé som for øvrig synes å ha en spesiell rolle i *Carls bog* som jeg kommer tilbake til i neste kapitlet. Mallarmé mistet akkurat som Aidt sin sønn og skrev i tida etter hans bortgang 202 fragmenter og noter om sønnens død og sin sorg (s. 33). Aidt spekulerer om at Mallarmé ikke klarte å skrive sammenhengende, fordi han følte skyld overfor sin sønn som hadde arvet en dødelig sykdom av ham (s. 39–40). Fragmentene består ikke bare av avbrutte setninger, men også av tegn, blant annet bindestrek og parentes som synes til å ha blitt bygd inn

helt tilfeldig (se fig. 4). I

etterordet til den norske oversettelsen *for en grav til Anatole* (1996), skriver Knut Stene-Johansen: «Dette er ufullendte dikt, som svarer til et like ufullendt og uavsluttbart sorgarbeide, en kryptisfisering, om man vil. Forstyrrelsen i syntaksen liksom i det grafiske oppsettet [...] gjenspeiler sammenbruddet i språkets møte med den katastrofale begivenheten [...]» (Mallarmé 1996, s. 223). I fragmentene finner vi belegg på at Mallarmé i utgangspunkt hadde tenkt å lage et helhetlig verk, bestående av tre deler og



Figur 5: Werner og Bervin 2013, s. 61

sannsynligvis med både lyriske og dramatiske elementer (Mallarmé 1996, s. 224). De 202 fragmentene som ble utgitt posthumt i 1961 viser derfor «til et poetisk 'rå-materiale' [...] som ikke desto mindre produserer dype lag av betydning og som er i stand til å tegne et *annerledes*

bilde av sitt tema enn den fullendte, versifiserte eller ferdig utarbeidede form» (Mallarmé 1996, s. 223).

Emily Dickinson sine «envelope poems» utgitt i *The Gorgeous Nothings* (2013) som Aidt siterer i dansk oversettelse er også blant de intertekstuelle referansene med et fragmentert preg. Den ytre formen, størrelsen og fasongen av papirbitene er avgjørende for fragmentenes indre (se fig. 5). Det å skrive stikkord på en konvolutt har noe hverdagslig og spontant over seg, samtidig som ordenes

Lyspensel

I den uopnåelige farve
I den uopnåelige forventning om farve
Om linien der brænder ansigtet
I gelatine hvidt i sort gelatine
Venten på sølvet på sølvsaltens øje
Platin sepia
Mågernes vingslag af hvidt og af sort
Linien rygende af lys rædsel skrevet med lys
standser præcis dér
Hvor du bliver sort

Figur 6: Roubaud 2006, s. 86

sammensetning skaper poetisk betydning. Konvoluttnotater skriver også Aidt: «Vi sitter på gulvet, vi holder hinanden i hånden. Vi skriver noget på bagsiden af en kuvert. Vi skriver: // HVILKE SKADER? / HVILKE UNDERSØGELSER? [...]» (s. 123f.). Det å skrive på noe så hverdagslig som baksida av en konvolutt får forbindelsen mellom den poetiske teksten og realiteten fram.

Diktene i Jacques Roubaud sitt *Noget sort* (2006) framstår som mer bundne enn Mallarmé og Dickinson sine fragmenter, men verselinjene er tross alt spredt ut over boksidene og bryter med syntaks og en fast indre form (se fig. 6).

Også Anne Carson benytter seg i *Nox* (2016) av fragmentformen, noe som ikke kommer så tydelig fram i utdragene som Aidt siterer i *Carls bog*. Verket, en *leprello* eller faltbok er sammensatt av mange ulike kunstneriske uttrykk. Joan Fleming skriver i artikkelen «‘Talk (why?) with mute ash’: Anne Carsons *Nox* as Therapeutic Biography»:

Carson [...] constructed a a notebook of memories, artifacts, photographs, and poetry, as a grief-work for her lost brother, and a meditation on the shape of absence itself. This notebook became *Nox*: an art-book that is at once an elegy, a translation, a textual object, and a therapeutic biography. [...] Carson’s auto/biographical impulse, throughout her her body of work, results in fragments of biography blended with fragments of literary analysis, philosophy or theology, invention, and confessional verse. (Fleming 2016, s. 64)

Tematisk er også *Nox* knyttet til en tapsopplevelse og forfatterens sorg. Det innledende sitatet om den fragmenterte formen refererer også til Anne Carsons verk som «sorglitteratur» i vid forstand.

Oppsummerende kan vi holde fast at den fragmenterte formen i *Carls bog* er pregende for både verkets indre og ytre. Gjennom intertekstuelle referanser blir det tydelig at mye litteratur som handler om og er skrevet med utgangspunkt i sorgopplevelsen kjennetegnes av det fragmenterte, akkurat som Aidt forklarer i sitatet som innleder dette kapittelet. Hvordan dette kan forstås i lys av psykologisk sorgteori, kommer jeg tilbake til i kapittel 5.

3.3 Flerstemthet og intertekstualitet

I begynnelsen av analysedelen argumenterte jeg på bakgrunn av Lebows tilnærming til *first person film* for at Naja Marie Aidt bør betraktes som subjekt *bak* og *i* teksten, fordi det ikke er hensiktsmessig å opprettholde det tradisjonelle litteraturvitenskapelige skillet mellom forfatter og forteller.

Et annet viktig perspektiv i Lebow sin tekst som jeg vil bruke i dette kapittelet om flerstemthet er betydninga av selve den grammatikalske betegnelsen «first person»:

The second reason I cling to the grammatical designation ‘first person’, and just as pertinently for the study at hand, is for its own formal dualism. The first person grammatical structure can be either singular or plural. By not specifying which form is to be privileged, we allow the resonances to reverberate between the I and the we [...]. (Lebow 2012, s. 2)

Lebow understreker at «førsteperson» ikke nødvendigvis betegner et «jeg», men at det også betegner et «vi», det vil si første-person plural. Hun viser til den franske filosofen Jean Luc Nancy (2000) som går så langt å si at «jeget» og «vi-et» ikke *kan* skilles, fordi jeget til enhver tid befinner seg i sosiale relasjoner til større kollektiver eller grupper. Hvor Gaasland hevder at «førstepersonsfortelleren manifesterer seg ved et ‘jeg’» (Gaasland 1999, s. 24-25), kan Lebows teori supplere hans utsagn: Førstepersonsfortelleren manifesterer seg ved et «jeg» eller et «vi».

I *Carls bog* finner vi begge deler. La oss først se nærmere på eksempler på utforminga av det konkrete vi-et. I det første avsnittet på side 9 betegner pronomenet vi, menneskegruppa som er til stede da telefonen ringer – jeget, jegets eldste sønn og dets mor. I sitatet «Vi ville hadde nøjedes med Emil, men du var så bredskuldret og sterk, at det ikke rakte» (s. 15) er det implisitt at «vi» betegner Carls foreldre, jeget og Martin. I fortellinga om ferieoppholdet i Norge (s. 18f.) betegnes jeget sammen med Carl som «vi». I fragmentet

og vi trækker alle æblerne af grenene, mens de endnu er små, så træerne kan vokse sig stærke, uden at grenene knækker / og vi strør blodmel om træerne, for at holde rådyrene væk fra stammerne / og vi står lammede og ser træerne blomstre i maj / og vi vil gøre alt i hele 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)

danner felleskapet av de som pleier trærne på minnelunden for å opprettholde minnet om Carl «vi-et». Når fortellerstemmen uttrykkes gjennom et «vi», betegner pronomenet altså mer eller mindre konkrete grupper eller konstellasjoner av mennesker, inkludert tekstens jeg.

Men hva med jegets implisitte sosiale relasjoner? Siden vi forutsetter at Naja Marie Aidt med sin personlige bakgrunn framstår som splittet subjekt i *Carls bog* kan vi si at bokas jeg inngår i et kjønnsmessig felleskap som kvinne, i et identitetsmessig felleskap som mor, (eks-) kone, søster, datter og tante, i et etnisk felleskap som nordisk, i et yrkesmessig felleskap som forfatter og så videre. Ikke minst så er hun én av de som har opplevd sorg og inngår i felleskapet av forfattere som har skrevet om dette. Et tekstutdrag fra dagboka som

Døden er noget, vi nu lever med hver dag. Jeg har ingen idé om, hvordan jeg igen skal kunne lægge al min kraft i at skrive. Det kræver så meget kraft. Så meget nærvær, koncentration og energi. Skønheden har forladt mit sprog. Mit sprog går i sørgedragt. Jeg er fuldstændig ligeglad. (s. 72)

skildrer Aids konkrete oplevelse av språktap etter å ha mistet sin sønn, samtidig som den knyttes i kraft av jegets implisitte relasjoner til et kollektivt «vi» som i sine samsvarende erfaringer av den vanskelige hverdagen, språktap og likegyldighet etter et eksistensielt tap kan identifisere seg med jeget. Dermed kan vi holde fast at *Carls bog* inneholder fortellerstemmer på forskjellige plan: 1) det konkrete, overordnede «jeg»-et som skildrer en personlig diskurs i form av tekstlige fragmenter, 2) det konkrete «vi»-et som modifiseres i forhold til konteksten den inngår i, men som alltid også omfatter «jeget», og 3) flere abstrakte fortellenivåer og -kollektiver, framstilt i pronomenet «jeg» som dannes ut fra «jeg»-ets sosiale relasjoner. Og alle disse fortellenivåene løper sammen i personen Naja Marie Aidt.

For å supplere Lebows filmvitenskapelige tilnærming vil jeg gjerne nevne begrepet «narrativ underordning» som betegner delegering av fortellerstemmen til én eller flere andre fortellerstemmer som inngår i den første fortellerens historie (Gaasland, s. 26) og «narrativ sideordning» som Gaasland definerer som delegering av fortellerstemmen til én eller flere sidestilte fortellere «som befinner seg utenfor den første fortellerens historie» (Gaasland, s. 26). I *Carls bog* finner vi eksempler på begge fenomener og de indikeres ofte i formuleringer som «Han siger», eller «XY skriver». Vi har altså en tydelig *flerstemthet* i verket.

Narrativ *underordning* har vi i tilfeller hvor andre personer som er aktører i hennes historie – familiemedlemmer som hennes svigerfar, hennes eldste sønn og hans datter, hennes to yngste barn og hennes nevø Joakim, Carls venner N og B, men også politiet, advokaten og øyenvitner og ikke minst Carl selv – skildrer deler av, eller bidrar til historien ut fra sine perspektiv og med sine kommentarer og utsagn. Forfatteren innbygger sitater av den avdøde for å understreke at det er hans historie som skildres i boka, noe som også gjenspeiles i tittelen *Carls bog*. Videre er det interessant å nevne at det er kun initialene til Carls venner som står i verket. Dette tydeliggjør at forfatteren ikke er godt kjent med dem, mens familiemedlemmene, som hun har et sterkt bånd til, siteres med navn eller hvordan de er relatert til Carl og henne selv.

Narrativ *sideordning* har vi tilfeller hvor Aidt gir ordet til utenforstående forfattere som ikke har noe med den konkrete historien om Carl å gjøre. Likevel innrømmer hun plass til fremmede stemmer i *Carls bog*, noe som kan forklares med Lebows tanker om den grammatikalske betegnelsen første person: Selv om de fleste av de intertekstuelle referansene

skildres av et «jeg», ligger det kollektive vi-et i de sosiale relasjonene intertekstenes fortellerstemmene inngår i. Det er denne kollektive sida som gjør det mulig for Aidt å identifisere seg så sterkt med en annen forfatter sin tekst og dens fortellerstemme at hun låner den og gjør den til en del av sin egen diskurs.

Den narrative sideordninga fullfører hun i intertekstuelle referanser til 18 utenforstående forfattere: Rainer Maria Rilke⁸, Walt Whitman⁹, Inger Christensen¹⁰, Stéphane Mallarmé¹¹, Jacques Roubaud¹², Anne Carson¹³, Catul¹⁴, Platon¹⁵, Emily Dickinson¹⁶, Jan Kochanowski¹⁷, C. S. Lewis¹⁸, Ásdis Sif Gunnarsdóttir¹⁹, Joan Didion²⁰, H. C. Andersen²¹, Gilgamesh²², Denise Riley²³, Cicero²⁴ og Nick Cave²⁵. Polyfonien er en av verkets karakteristikk som synliggjør det fragmenterte på et indre plan.

Forfatterne som nevnes representerer ulike epoker, nasjonaliteter og et mangfold av personlige bakgrunner. Så ulik alle disse personene og deres tekster må være, så har de til felles at de har hatt så stor betydning for Naja Marie Aidt at hun har valgt å låne stemmene deres gjennom fragmenter av deres egne skrifter. Grunn til det er at alle sitatene som er intertekstuelle referanser er skrevet med utgangspunkt i forfatterens opplevelse av (barne-) tap eller på et overordnet plan omhandler sorg og døden.

I de fleste av de intertekstuelle referansene ligger synsvinkelen hos en jeg-forteller, eller et eksplisitt lyrisk «jeg», som for eksempel i «Jeg fandt mig selv helt indbefattet i dit tab af tid» (s. 99), sitert etter Jacques Roubaud, eller «Det er aldrig nogen, der har fortalt mig, at sorg i den grad føles som frygt. Jeg er ikke bange, men fornemmelsen er, som når man er bange» (s. 59), et sitat av Lewis' *A Grief Observed* (1960). Hos Emily Dickinson finner vi et «lyrisk vi»: «Men er ikke / alle kendsgerninger Drømme / så snart / vi lægger / dem bag / os – » (s. 57). De ulike sosiale felleskap som representeres i intertekstenes jeg eller vi – pårørende,

⁸ Se s. 7

⁹ Se s. 25, 26, 27, 111

¹⁰ Se s. 53, 129

¹¹ Se s. 33, 39, 42f., 47, 50f., 84f., 133, 147

¹² Se s. 33f., 72, 73, 74, 80, 99, 119, 130, 132, 133

¹³ Se s. 41, 83, 96

¹⁴ Se s. 84

¹⁵ Se s. 45

¹⁶ Se s. 48, 57

¹⁷ Se s. 52

¹⁸ Se s. 59, 66

¹⁹ Se s. 64

²⁰ Se s. 67

²¹ Se s. 80f.

²² Se s. 87-89, 110

²³ Se s. 99f., 106, 125, 146

²⁴ Se s. 114f.

²⁵ Se s. 115f.

foreldre, elskende mennesker – gjør den sterke identifikasjonen fra Aidt sin side mulig. Når vi vet at interteksten er skrevet av en person som skildrer sine egne følelser, styrkes hele bokas autentisitet som uttrykk for den personlige sorgen.

Dikteren som jeg mener er verdt å framheve når det kommer til Aidts identifikasjon med andre forfattere, er Stéphane Mallarmé. I kapittelet 3.2 nevnte jeg hvordan fragmentformen gjenfinnes både hos Mallarmé og Aidt. Men også innholdsmessig korresponderer Mallarmé og Aidt sine fragmenter flere steder²⁶. I likhet med Aidt gir Mallarmé uttrykk for språktap («umælende far», s. 39), desinteresse («trang til ikke mere at gjøre noget», s. 43) og å bli hjemsøkt av minnet og synet av den døde slik at den avdødes tilstedeværelse fornemmes: «søde elskede syn som ofte kommer mig i møde» (s. 50). Samtidig er han redd for at Anatole forsvinner: «få at vide at du er død [...] nej jeg vil ikke fortælle dig det for da ville du forsvinde» (s. 50-51). Mallarmé føler hvordan sorg munner ut i ingenting («jeg mærker intetheden invadere mig», s. 133) og at sorg forandrer et menneske: «ikke mere liv for mig og jeg føler mig lagt i graven ved din side» (s. 147). Mallarmé uttrykker ei liknende oppfatning av døden som en fase i menneskets metamorfose («overføringen en forandring i måden at være på, det er det hele», s. 147), viser til familien («mærker dig så stærkt og at du stadig har det fint med os, far, mor, nær», s. 84) og hvordan barnet befinner sig i ikke-tid og ikke på et bestemt sted: «fri, evige barn, og overalt på samme tid» (s. 85). Det er også interessant hvordan begge inkorporerer motivet hemmelighet i fragmentene sine: Mallarmé betegner sykdommen som han bærer i seg som «den frygtelige hemmelighed jeg ligger inde med» (s. 39), mens Aidt viser til den nyfødte Carl som sin lille hemmelighet i forbindelse med morskroppen: «‘Jeg er et menneske,’ tænkte jeg. ‘Jeg er mig selv igen nu, alene i min krop.’ Da jeg stod i kiosken, tænkte jeg på, at jeg lige havde født et barn. Det var min hemmelighed. Det frydede mig. Du var min hemmelighed» (s. 11).

Jeg har allerede påpekt noen av de intertekstuelle referansene, men jeg kommer til å gå nærmere inn på flere av referansene i de etterfølgende analysekapitlene for å tydeliggjøre hvilken betydning de har i konteksten.

3.4 Sjangere og teksttyper

Vil man finne en sjangermessig helhetsbetegnelse for *Carls bog* ut fra formelle kjennetegn står man overfor ei vanskelig oppgave, fordi verket inneholder tekstfragmenter knyttet til

²⁶ Siden jeg i det følgende avsnittet fokuserer på tekstinnhold, har jeg valgt å ikke framstille fragmentenes formelle verseinndeling og tegnsetting. I tillegg skiller seg kildehenvisningene som står sammen med et sitat i parentes fra hvordan jeg ellers siterer. Det gjør avsnittet enklere å lese.

mange ulike sjangere og teksttyper. Dette gjelder både for Aidt sine egne tekster og sitater fra andre forfattere. Det finnes et stort antall fragmenter som kan kategoriseres som lyrikk²⁷ i ulike former, i tillegg til dagboknotater²⁸, aforismeaktige enkeltvers²⁹ og (retoriske) spørsmål³⁰, gjenfortellinger av drømmer³¹, essayaktige fragmenter³², (sms-) meldinger³³, notater³⁴, bevissthetsstrømmer³⁵, et horoskop³⁶, en søknad³⁷, en prosaisk ekfrase³⁸, enkeltstående ord³⁹, ordbokoppslag⁴⁰, taler⁴¹, vitenskapelige definisjoner av medisinske fenomener⁴², «visittkort»⁴³, utdrag fra politi- og obduksjonsrapporten⁴⁴ samt fra juridiske klageskrifter⁴⁵ og tolv avsnitt som danner ei sammenhengende prosafortelling⁴⁶. Prosafortellinga har et stringent plott, mens de andre prosaepisodene dukker opp som anekdoter eller spontane innfall.

De ulike typene tekster bidrar til en variert leseopplevelse: Mens fragmenter skrevet i prosa, blant annet hovedfortellinga, kortere essayaktige fragmenter⁴⁷, taler og de fleste dagboknotatene påvirker *framdrift* i leseflyten, kan språkutforminga andre steder senke lesehastigheten fordi leseren trenger tid til å sette seg inn i hvert enkelt ord og verselinjenes sammensetning. Dette er blant annet tilfelle i tekster som framstår som bevissthetsstrømmer, for eksempel i «så utålelig ordløst ubærlig med den stilhed der altid skal være stilhed altid skal være dit fravær det er ikke muligt at fortælle dig at skrive dig frem du bar dig selv i din levende krop det var duften af din hud dit hår [...]» (s. 87). Her vet leseren på grunn av

²⁷ Se s. 7, 12, 13, 14, 24, 25, 27, 28, 29, 31, 33, 34, 36, 37f., 38f., 39, 41, 42f., 43, 44, 47, 48, 50, 51f., 52, 53, 56, 57, 59, 62, 64, 65, 75, 80, 81, 83, 84f., 100, 107f., 108, 111, 119, 126, 129, 130, 132, 133, 138, 139f., 143, 147, 149, 154

²⁸ Se s. 11, 15f., 17, 19f., 20, 22, 30, 32, 49f., 55, 56, 57, 61, 64, 72, 73, 76f., 109, 126, 146, 147

²⁹ Se s. 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 23, 26, 28, 29, 30, 31, 38, 40, 41, 45, 48, 49, 50, 51, 55, 56, 57, 61, 74, 78, 83, 86, 93, 96, 99, 104, 109, 119, 127, 129, 130, 138, 142, 144, 150

³⁰ Se s. 48, 70, 102, 123-125

³¹ Se s. 10, 34, 116, 117

³² Se s. 10f., 16, 18f., 21, 25, 26, 27, 28, 46f., 54, 60, 61f., 67, 68ff., 73f., 74f., 75, 77f., 86, 90, 93, 94, 99f., 101f., 103f., 106, 114f., 118f., 124, 125, 127, 129, 139ff., 145f., 146, 148, 149f., 152, 153f.

³³ Se s. 24, 90, 147

³⁴ Se s. 29, 32, 54, 82, 83, 86, 124, 153

³⁵ Se s. 31, 38, 42, 61, 66, 67f., 75, 87, 106

³⁶ Se s. 37

³⁷ Se s. 54, 63

³⁸ Se s. 68f.

³⁹ Se s. 30, 40, 45, 53, 93, 96, 124

⁴⁰ Se s. 14, 52, 74, 90, 92, 96, 97, 102, 112, 117f.

⁴¹ Se s. 22, 81f., 95, 107, 120

⁴² Se s. 65, 97, 98

⁴³ Se s. 11, 30, 98

⁴⁴ Se s. 101, 103

⁴⁵ Se s. 104f.

⁴⁶ Se s. 9, 12f., 23f., 40f., 58f., 71f., 78f., 90ff., 112ff., 120ff., 134ff., 154ff.

⁴⁷ Som for eksempel «Det meste af det, jeg læser, som handler om rå sorg og klage, er fragmenteret. Det er kaotisk, ikke-kunsthærdigt. Ofte orker den der skriver ikke at skrive versaler efter punktum. Ofte orker den der skriver ikke at fuldføre den påbegyndte tekststump [...]» (Aidt 2017, s. 131)

manglende tegnsetting ikke hvor ei ny setning begynner. Det finnes til og med flere lesemåter ut fra ordenes sammensetning. Samtidig «strømmer» ordene ut av fortelleren slik at en indre flyt hindrer leseren i å kunne hvile øynene.

I dikt som i fig. 7 forstyrres leseflyten gjennom oppsettet av to ord per verselinje, med unntak av siste verslinja. Ordbokoppslag er heller ikke særlig lesevennlige fordi de krever en del dekodering, for eksempel i forhold til forkortelser: «*Sandhed, en. [ˈsan,heːð] (d. v. s. Såndhød). Høysg.2Pr.24. flt. (i bet. 2(2)) -er. (ænyd. gllda. d. s.; af III. sand; jf I. Sand, Sanden, I. Sanding, Sandt(en)) den egenskab ell. det forhold at være sand; ogs.: noget (der er) sandt; det sande [...]*» (s. 92). Denne og de øvrige ordbokoppslagene⁴⁸ får en slags underliggjort poetisitet når de settes inn i en estetisk sammenheng. I sitatet fra side 92 om «Sandhed» framstår for eksempel gjentakelsen av ordroten «sand» som et mantra som besverger Aids behov for å vite sannheten om ulykken.

Jeg er
hård mod
mig selv
jeg piner
mig selv
det er din
mor der
taler, var
jeg hård
ved dig
pinte jeg
dig?

Figur 7: Aidt 2017, s. 36

Fragmenter som «*Han er stadig glad for sit arbejde som kok // Han arbejdede hurtigt – ivrigt, arbejdsomt – i køkkenet*» (s. 23), «*Choksprø*» (s. 93) eller «*SKYLD*» (s. 40), bestående av ett eller noen få ord i ei verselinje er enkle å identifisere i lesninga. Disse fragmentene gir i sin form leseren mulighet til å «puste» etter for eksempel ei lengre sammenhengende fortelling eller ei oppramsing av flere ord, men har til tross for dens kompakte ytre en semantisk tyngde i seg. Noen av de enkeltstående verselinjene, et eksempel er «*VREDEN ER STUMP OG GRÆNSELØS*» (s. 105), kan derfor minne om aforismer.

Det stilistiske mangfoldet er i likhet med polyfonien med på å uttrykke hvordan også bokas indre har et sammensatt preg.

3.5 Typografi

Fragmentene beveger seg også mellom ulike skrifttyper, -snitt og -størrelser. Sistnevnte politirapporten og advokatens klageskrift er de eneste utdragene som er skrevet i *Lucida Sans Unicode*. Fonten *Plantin* overveier som typografisk stil, mens tekst skrevet av Carl selv står alltid i *Andale Mono*. Den skeive fordelinga av skrifttypene tolker jeg som uttrykk for tre ulike synsvinkler: Klageskriften og politirapporten er offisielle dokumenter knyttet til den individuelle ulykka, men som befinner seg fra Aidt sitt perspektiv utenfor den personlige diskursen, noe som understrekes ved at *Lucida Sans Unicode* er forbeholdt dem. Ved enda en

⁴⁸ «Carl» og «Emil» (s. 14), «Væsen» (s. 52), «Hår» (s. 74), «Madda» (s. 90), «Fortuna» og «Tyche» (s. 96), «Psykose» (s. 97), «homofobi» og «diskrimination» (s. 102), «Elegi» (s. 112), «Pan» (s. 117f.)

annen skrifttype framheves Carls egne tekstsnett fra resten av tekstmaterialet, nettopp fordi det er så spesielt å kunne inkorporere hans egen stemme.

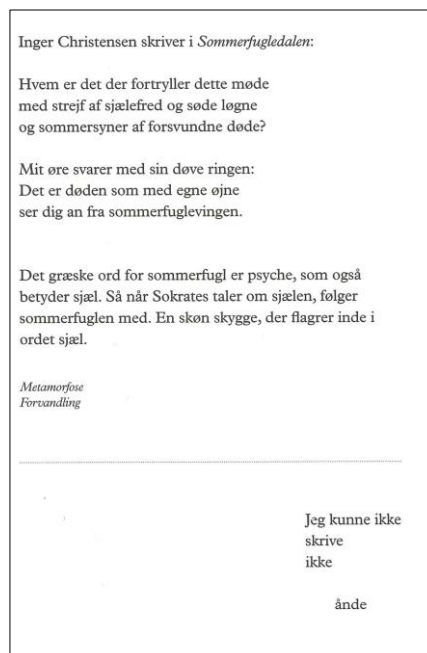
Ser vi på skriftsnittet er rett skrift dominerende, men det finnes også et stort antall fragmenter i kursivskrift, med prosafortellinga som fremste eksempel, og noen fettrykte avsnitt.

En del fragmenter er skrevet i «skrikende versaler», som for eksempel notatene «HVILKE SKADER? / HVILKE UDERSØKELSER? / HVORFOR ER HAN LAGT I RESPIRATOR – ER DET KUN PGA DONORTRANSPLANTATION // VI VIL TALE [...]» (s. 123f.). Versalene tydeliggjør i dette tilfelle de etterlattes usikkerhet og presserende behov for å få svar på hva som har skjedd Carl. Fragmentets budskap virker enda effektfullere gjennom den typografiske kontrasten som etableres idet fragmentet innledes med ordene «Vi sidder på gulvet, vi holder hinanden i hånden. Vi skriver noget på bagsiden af en kuvert. Vi skriver:» (s. 123f.) i ekstra liten skriftstørrelse.

Versalene er en illustrasjon av utrop og sterke emosjoner som i «**JEG TØR IKKE TÆNKE PÅ DIG / DA DU VAR LEVENDE / FOR DET ER SOM KNIVE I KØDET**» (s. 33). Det fete skriftsnittet gir emosjonene enda mer tyngde. I andre fragmenter har forfatteren valgt å skrive utelukkende i minuskler som for eksempel i den elleve linjer lange bevissthetsstrømmen «jeg lå vågen hele natten og stirrede ud i mørket [...]» (s. 61) som i tillegg er skrevet i mindre skriftstørrelse. Når tankene etter en personlig katastrofe som tap av barnet strømmer ut av jeget er det ikke mulig å ta hensyn til «bagateller» som å skrive store bokstaver. Dette gjelder også for det følgende notatet: «(jeg opsummerer, min hjerne brænder, jeg skriver, jeg kalder det noter: / *meth betyder død på hebraisk / jeg vidste ikke at du kendte hebraiske ord / jeg vidste ikke, at du læste digte / jeg vidste ikke, at du skrev digte / jeg vidste ikke*)» (s. 29). Sitatet er i tillegg et eksempel på hvor fritt forfatteren omgår med tegnsetting, i dette tilfelle gjennom bruk av parentes som kan tolkes som en indikator på at notatene er et skriftlig uttrykk av et utvalg av tankene som jeget er opptatt av. Manglende tegnsetting, blant annet i bevissthetsstrømmene, understreker den fortløpende formen som likner på en assosiasjonskjede, mens den grammatikalsk ukorrekte tegnsettinga i oppramsinga av enkelte ord som for eksempel «*Bøger. Forvandling. Straf. / Skillevej. / Indespærring. / Mørke. / Aldrig.*» (s. 117) lar leseren ved punktumene stoppe opp og gir hvert enkelt ord større tyngde. Når Aidt beklager at «*alting går i stykker*» (Aidt 2015, s. 155) gjelder dette også for interpunksjonen og rettskrivningsregler.

Et annet viktig kjennetegn ved verket er bruken av piktogrammer. 108 ganger⁴⁹ er piktogrammet ★ i skrifttypen *Plantin* posisjonert mellom enkelte fragmenter. To ganger avviker symbolet: På side 59 finner vi en * og på side 86 er det en *. Stjernene hjelper til å adskille fragmentene fra hverandre og kan sies til å ordne de på én måte tematisk.⁵⁰ Den tematiske inndelinga er vanskelig å forfølge gjennom verket, fordi avsnittene delvis har mange ulike tematiske fokuser⁵¹ – en grunn til at jeg valgte bort denne framgangsmåten i analysen.

Videre finner vi på side 53 ei linje bestående av prikker (se fig. 8). Fragmentene som er plassert ovenfor, handler om sommerfuglens metamorfose og sammenhengen mellom ordet sjel og sommerfugl på gresk. Rett før linja står ordene «*Metamorfose / Forvandling*» for å framheve tematikken. Den prikkete linja illustrerer på den ene sida ei ufullført avslutning som kan knyttes til metamorfose-prosessens stadige framgang samtidig som den på den andre sida kan forstås som ei grafisk framstilling av jegets tapte skriveevne (bokstavelig talt «prikk, prikk, prikk» som plassholder) som tematiseres på bunnen av sida.



Figur 8: *Aidt 2017, s. 53*

⁴⁹ Se s. 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34, 36, 40, 41, 43, 45, 46, 49, 51, 55, 56, 58, 59, 60, 61, 62, 64, 66, 67, 68, 70, 72, 73, 74, 76, 77, 78, 80, 81, 82, 83, 85, 87, 90, 93, 95, 96, 99, 100, 102, 103, 105, 107, 108, 110, 111, 112, 114, 116, 117, 118, 119, 120, 123, 124, 125, 126, 127, 130, 132, 133, 137, 138, 142, 143, 144, 146, 147, 149, 150, 152, 153, 154

⁵⁰ Dette vil jeg gjerne eksemplifisere på side 72: Øverst på side 72 slutter det sjette avsnittet av prosafortellinga i kursiv skrift. Stjerna viser her at et nytt tematisk avsnitt begynner: Roubaud skriver om hvordan bildet av hans avdøde kone igjen og igjen viser seg; fortelleren beretter i dagboknotatet at «Døden er noget, vi nu lever med hver dag» (*Aidt 2017, s. 72*) og at hun har mistet kontrollen over språket sitt; Roubaud skriver om at erkjennelsen av dødens realitet også betyr en erkjennelse av at språket har gått tapt. Etter den neste stjerna handler avsnittet tematisk om hår, med Carls eget utsagn om at «når man er død, kan man ikke få menneskehud og menneskehår igen» (*Aidt 2017, s. 73*), et prosafragment om hårstrået i konvoluttet etterfulgt av ordbokoppslaget på side 74.

⁵¹ Dette blir for eksempel tydelig på side 130, hvor teksten beveger seg fra 1) et Roubaud-sitat om avdødes eksistens i navnet over til 2) et av Aids egne utsagn, formmessig inspirert av Inger Christensen («findes du») om Carls eksistens i navnet, tilbake til 3) Roubaud og tanker rundt dødens endelighet, både for avdøde og det etterlatte lyriske jeget, over til 4) tre verselinjer som tar opp avdødes tilstedeværelse i kjærligheten og til slutt 5) Carls egne tanker om felleskapet i døden og menneskenes individuelle tilstedeværelse i kroppen.

3.6 Prosafortellinga: en narratologisk analyse

I den følgende narratologiske analysen av prosafortellinga tar jeg utgangspunkt i begreper og metodiske refleksjoner fra Petter Aaslestad's *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori* (1999). Verket er basert på Gérard Génettes *Discours du récit* (1972).

Den analeptiske prosafortellinga, bygd opp i kronologisk rekkefølge og skrevet utelukket i kursiv skrift, er den eneste gjennomgående fortellinga i verket, men også den er oppstykket i tolv avsnitt. Bokas hovedtekst åpnes med et første avsnitt på seks linjer, der fortelleren beretter om en hyggelig lørdagskveld i mars, der hun er sammen med si mor og sin eldste sønn.

Jeg løfter mit glas og skåler med min ældste søn. Ovenpå sover hans gravide hustru og hans datter. Udenfor er martsnatten kold og klar. 'For livet!' siger jeg, da glassene rammer hinanden med en sprød og fin lyd. Min mor siger noget til hunden. Så ringer telefonen. Vi tager den ikke. Hvem skulle ringe os så sent en lørdag aften?» (s. 9)

«Hvem skulle ringe os så sent en lørdag aften?» er avslutninga på dette første avsnittet, men spørsmålet forblir ubesvart og skaper dermed nysgjerrighet hos leseren. Her setter Aidt startpunktet for den sentrale spenningskurven i boka. Jeg-fortellingas interne fokalisering ligger hos Aidt selv, slik at leseren enkelt kan sette seg inn i situasjonen og forstå hendelsene ut fra forfatterens perspektiv. Valget av tempus – fortellinga er skrevet i presens – bidrar ytterlig til at hendelsene føres nærmere til leseren. Språket er ikke påfallende spesielt fordi setningene er grammatisk korrekte og tegnsetting brukes. Både språket og innholdet dyrker en følelse av normalitet.

Fortellinga fortsettes på side tolv. Avsnittet rammes inn av setningene «Jeg løfter mit glas og skåler med min ældste søn» og «Hvem skulle ringe os så sent en lørdag aften?» fra det første avsnittet, men utfylles med flere detaljer om lørdagen. Her etableres den repetitive fortellefrekvensen som er pregende for fortellinga. Gjentakelsen tydeliggjør for leseren at kveldens hendelser, spesielt telefonen som ringer har brent seg inn i fortellerens hukommelse. I mellomtida får leseren vite at familien har gått en spasertur med den treårige dattera til eldstesønnen og at de nå, på kvelden, sitter i stua til Aids mor. De snakker om Aids nesteldste sønn som Aidt skulle møte dagen etter. I dette avsnittet blir leseren mer kjent med personene og deres relasjoner, også med den nesteldste sønnen, Carl som ikke er til stede. Aidt har valgt å ramse opp samtaleemnene med anaforske leddsetninger, kledd ut som helsetninger som gir denne delen av avsnittet et muntlig preg, for eksempel «At han ikke kom ind på filmskolen, men at han kom til sidste interview. At det var en stor bedrift» (s. 12) og så

videre. Det virker som om fortellerstemmen snakker direkte til leseren, slik at en kan danne seg et første bilde av Carl.

På side 23 gjentas hele det forrige avsnittet av prosafortellinga. Så langt har leseren lest tre ganger om den hyggelige lørdagskvelden og skålet «*for livet!*». Tre ganger avsluttes det med at telefonen ringer, en *cliff-hanger* som lar leseren vite at den ringende telefonen har stor betydning for alt som kommer til å skje framover. Disse gjentakelsene er elementære for den dramaturgiske oppbygninga som strekker seg mot et første høydepunkt øverst på side 24, når plutselig alle deres telefoner ringer. Endelig er det ei, Aids mor som tar telefonen. De fire siste setningene fremheves sterkt gjennom sin posisjon i hver sin linje, øverst på ei ny side. Spenninga oppløses når mora tar telefonen, men leserens interesse holdes våken med den siste setninga som lar leseren ane at søstera på den andre enden har en dramatisk beskjed: «*Jeg kan høre min søster skrike*» (s. 24).

Seksten sider senere finner vi den neste biten av prosafortellinga. «*Det er min søster, der ringer / Så tager min mor telefonen. / Jeg kan høre min søster skrike*» (s. 40) gjentas før Aidt beretter om hva som blir sagt i telefonsamtalen: Beskjeden om at Carl, hennes sønn har falt ut av vinduet og er død er svaret som leseren har ventet på og dermed oppløsninga av den etterlengtede klimaksen som har blitt forberedt gjennom de spenningskapende gjentakelsene. De siste to setningene «*Det er Carl. / Han er faldet ud ad vinduet*» (s. 41) står som en uforanderlig påstand i to linjer under flytteksten. Hele avsnittet er preget av korte helsetninger, knyttet sammen med komma og spørsmål som gjenspeiler situasjonens hektiske og ansente atmosfære: «*Det er Carl, siger han [Martin], Carl er død, det er Carl. Jeg siger: Hvad siger du? Hvad er det, du siger?»* (s. 40). Ulike varianter av spørsmålet om hva som har skjedd gjentas tolv ganger i avsnittet (blant annet «*Hvem er på Rigshospitalet, hvorfor er I der, hvor er Carl, hvad er det du siger?»*», s.41), derav to ganger i versaler for å understreke jegets vantro.

På side 58f. gjentas avsnittet fra side 40 fra «*Vi forstår ingenting*» til «*han er faldet ud ad vinduet*» før Aidt skildrer hvordan hun opplever kjøreturen til sykehuset på midnatt, bak i bilen med si mor og sin far. I skildringa legger hun særlig vekt på sine irrasjonelle tanker («*Hvad, tænker jeg, hvad er det, hvad er det? Det er, som om jeg drømmer*», s. 59) og den kroppslige atferden hos seg selv og de andre tilstedeværende: «*[...] min mor vakler og griber min hånd*» og «*Min krop kaster sig rundt på bagsædet. Min hjærne brænder. [...] Jeg fryser, jeg ryster*» (s. 59). Setningene begynner i dette avsnittet å bli lengre og hyppigheten av direkte tale økes for å tydeliggjøre den mentale unntakstilstanden som har grepet tak i fortelleren:

Det er Carl, græder jeg, råber jeg, til min mor og min ældste søn, han er faldet ud ad vinduet, han er død, vi skal tage en taxa, vi skal ind på Rigshospitalet. Telefonen glider ud af min hånd, jeg kaster meg skrigende ned på gulvet, og det gør min ældste søn også» (s. 58).

Språket tydeliggjør umiddelbarheten av hendelsene og tankene som synes å gli over i hverandre, samtidig som jegets tidsfølelse oppheves og fortelletida står stille.

Det neste fragmentet fra den gjennomgående fortellinga står på side 71f.. Igjen leser vi om de første reaksjonene etter telefonsamtalen og kjøreturen som fører til at leseren knyttes enda sterkere til jeg-fortelleren og erfaringa som berettes om. De siste tolv linjene er nye. Her skildrer fortelleren ankomsten på sykehuset, møtet med eksmannen Martin og med Carl, liggende i sykesenga i koma. Oppholdsstedet forflyttes på kort tid hjemmefra til bilen og til sykehuset i København. Jeget nevner i en flyt av korte helsetninger uten punktum de ulike stedene hun passerer på sykehuset:

Og vi kommer ind til Rigshospitalet [...], vi kører op til niende etage med elevatoren, jeg kommer ud af elevatoren, jeg skriger: Hvor er mit barn? Hvor er mit barn? og Martin kommer ud fra venteværelset, og han prøver at få mig til at være stille [...], vi går ned ad en gang, vi går ind i et kontor [...], bag kontoret er der et rum, vi går ind i det rum, der ligger Carl [...] (s. 71–72)

Gjennom komprimering av setningene og gjentakelsen av spørsmålet «*Hvor er mit barn?*» (s. 71) formidles fortellerens indre uro til leseren slik at man nesten blir andpusten av å lese om fortelleren som iler fra en plass til en annen. Spenningskurven innad i avsnittet stiger på grunn av den temporale og spatiale framgangen og gjentakelsene bratt til det øyeblikket jeget når rommet der Carl ligger. Sammen med Aids kan leseren på slutten av fragmentet bokstavelig talt trekke et lettelsens sukk over at respiratoren «*trækker vejret for ham. Han er i live*» (s. 72). Her oppløses spenninga, samtidig som det åpnes for en fortsettelse.

Den neste analepsen (side 78f.) begynner igjen med en gjentakelse. Den håpefulle sluttsetninga fra det forrige avsnittet, «*Han er i live*» kontrasteres på brutalt vis med «*Han kommer ikke til at overleve*» (s. 79). Kontrasten forsterker budskapets virkning og fremkaller sterke reaksjoner hos de pårørende. Følgende setning, som i sin struktur likner på *stream of consciousness*, synliggjør jegets opprørthet: «*Han kommer ikke til at overleve, de siger, at han ikke kommer til at overleve, siger Martin, og jeg sidder hulkende på en stol og holder Carls hånd, og jeg stryger hans kind, og jeg siger, lille ven, lille ven, jeg elsker dig*» (s. 79). Den samme fortellemetoden finner vi mer gjennomført i forhold til assosiasjonene senere i beskrivelsen av Carls kropp: «*Jeg kan se hårene på hans bryst, også de, som ørerne, ligger tæt indtil ham, tæt til hans hud, perfekt i mønstre, der minder om muslingens, blomsternes,*

vækster i regnskoven, bregner, der netop står foran ved at springe ud» (s. 79). Aidt legger rystende merke til at Carl er naken og tolker det som manglende omsorg fra sykehuspersonalet. Martin opplyser henne: «*Han var nøgen, da han sprang ud ad vinduet fra fjerde sal»* (s. 79). Sluttsetninga blir stående ukommentert og oppnår gjennom dette enda mer tyngde.

Fortellinga videreføres på side 90ff. Det gjentas de siste åtte linjene fra det forrige avsnittet, før Aidt beretter om hvordan hun fikk vite hva som skjedde tidligere den kvelden i Carls leilighet. I indirekte tale gjengir hun det som Carls venn N forteller henne på sykehuset om ulykka. Oppsummeringa av hendelsesforløpet er analeptisk og slutter med oppringninga av politiet. Det er først her at forfatteren velger å sette punktum. Gjennom den lange, flytende monologen står den fortalte tida på nåtidsplanet stille. Den finale formuleringa «*I skal komme med det samme»* (s. 92) understreker dramatikken i situasjonen og vekker interesse hos leseren som vil vite hvorfor Carl ikke fikk hjelp i tide.

Den neste episoden av fortellinga (s. 112ff.) skiller seg fra de forrige i den grad at den ikke begynner med en gjentakelse. Dermed avbrytes den repetitive fortellefrekvensen og fortellehastigheten øker. Samtidig økes tempoet i forhold til fortalt tid gjennom hyppig bruk av direkte tale allerede fra første setning: «*Jeg sidder på hug foran N, og så siger Martin: Vi skal gå ind til lægen nu»* (s. 112). De siste syv linjene skildrer hva som hender i løpet av natta. Den fortalte tida presses her sammen både gjennom iterativ («*Hele natten sidder vi i venteværelset, og vi går ind til Carl, og vi holder hans hænder, og vi kysser ham, og jeg siger, lille ven, lille elskede ven, Carlo Carlito»*, s. 113) og anaforisk («*[...] og det suser, det suser, respiratoren suser og klikker»*, s. 113) fortellefrekvens. Oppsummeringa illustrerer for leseren at tidfestinga av enkelte hendelser i denne natta ikke lenger spiller noen rolle. Spørsmålet «*Hvad har du dog gjort, hvad har du dog gjort ved dig selv?»* (s. 114) understrekes sterkt gjennom sin sluttposisjon slik at det blir tydelig for leseren at det er dette som kretser rundt i Aidts hode uten pause.

Ventetida føres i de første åtte linjene i det neste avsnittet (s. 120ff.) foran forfatterens egne og leserens øyne om igjen. Gjentakelsen viser hvordan fortelleren prosesserer også den minste aktiviteten, som for eksempel å holde Carls hånd. Etter hvert forflyttes handlinga til leiligheten til Aidts søster. I dette avsnittet kan leseren for første gang følge handlingsforløpet ved hjelp av konkrete klokkeslett, for eksempel «*[...] det er lyst udenfor, klokken er næsten seks søndag morgen, og så går vi hjem»* (s. 121) og «*vi venter på Joakim, til sidst kommer han, klokken ti om aftenen kommer han»* (s. 123). Rastløsheten som gjør at Aidt drar tilbake til sykehuset i løpet av morgenen gjenfinner vi strukturen til den lange setninga som

utstrekker seg på cirka en side fra «*Jeg legger mig fuldt påklædt på min søsters sofa*» (s. 121) til «*så han kan dø.*» (s. 122). Punktumet som markerer setningas slutt illustrerer døden som avslutter Carls liv. Igjen virker det som om tida strømmer forbi fortelleren gjennom formuleringer som «*[...] Carl skal dø, og dagen går*» (s. 122) og «*[...] vi sitter hos Carl, dagen går, dagen går, timerne, minutterne, sekunderne [...]*» (s. 123). Episoden slutter når «*klokken er næsten seks, det er mandag morgen, mandag den 16. marts 2015*» (s. 123). Dermed rommer episoden et tidsrom på litt over ett døgn.

Det neste avsnittet (134ff.) begynner med setninga som forrige avsnitt sluttet med. Leseren kan enkelt finne tilbake til handlinga da delen som gjentas forholder seg til et konkret tidspunkt. På det tidspunktet befinner Aidt seg i barndomshjemmet, hvor søstera fremdeles bor, «*den ejendom, hvor alle vores børn er vokset op, hvor jeg engang boede lige over hende*» (s. 134). Den innledende setninga etterfølges av en lang akkumulasjon av del- og helsetninger som knyttes sammen med komma og som beskriver tanker, følelser og hennes tur i taxien tilbake til sykehuset. Først etter halvanna side avsluttes setninga med et punktum etter «*vi går grædende ud i venteværelset*» (s. 135) – et punktum som nedsetter fortellehastigheten fordi tempoet i hendelsesforløpet – Aidt sitter og venter – reduseres. Setninga «*Og sygepleierskens ømhed for os, [...] værdig omsorg hele tiden, hun fører os gennem timerne som en gudinde, timerne, timerne og så står min mand og mine to yngste sønner pludselig foran os*» (s. 135) anskueliggjør at Aidt ikke lenger har et bevisst og aktivt forhold til tid og at ventetida føles lenge. Det skildres at det har kommet mange besøkende som vil ta avskjed fra Carl som ligger i sykesenga mens det spilles «*Redemption Song*» av Bob Marley (s. 137).

Det siste avsnittet danner en tragisk klimaks som har vært forutsigbar: Carls død markerer bokas slutt. Etter gjentakelsen av hvordan alle tar avskjed med Carl mens Bob Marleys låt spilles, beskrives det ut fra jegets perspektiv hvordan hun og de andre pårørende sitter og venter på at Carl erklæres hjernedød. «*Klokken 15.45 blev Carl Emil Heurlin Aidt erklæret hjernedød*» (s. 155) er delsetninga som avsluttes med et punktum som markerer slutten på Carls liv. Etterpå spør legen om familien vil donere Carls hud og knær – sin rystelse over det uttrykker Aidt i motspørsmål: «*Og jeg siger: Hans knæ? Vil I skære hans knæ af? Vil I få huden af ham?*» (s. 156). Etter den korte dialogen fortsetter Aidt å skildre hva som skjer videre med Carls kropp og hvordan familien forlater sykehuset. «*[...] vi går ud i solskinnet, vi forlader Carl*» (s. 156) vekker håp om lysere tider samtidig som setninga gir leseren anelse om hvor stort skrittet til å forlate Carl er for familien og venner. Aidt avslutter boka med setninga «*Det er den 16. marts 2015, og Carl er død*» (s. 156), en naturlig cesur i kronologien som indikerer det uavvendelige slutt punktet. Verkets gjennomkomponerte form blir her

tydelig, fordi vi kan trekke ei bueformet linje tilbake til starten: Boka begynner med et «skål for livet» og ender med Carls død.

Analysen viser at prosafortellinga er basert på et hendelsesforløp, et *plott* som skildrer opplevelsen av et bestemt tidsrom kronologisk gjennom forfatterens øyne. Dens fortalte tida utstrekker seg over ca. to døgn fra kvelden på lørdag, 14. mars til mandag ettermiddag, 16. mars 2015. Dramaturgien som finnes innad i hvert av de tolv kronologisk ordnede prosaavsnittene i mindre eller større grad, påvirker plottets framdrift og fremkaller en pageturner-effekt. Det fører til at hele leseopplevelsen styres i stor grad av fortellinga som bygges opp mot plottets finale høydepunkt og bokas slutt: «[...] *Carl er død*» (s. 156).

I tillegg til å ha en dramaturgisk funksjon synes den repetitive fortellefrekvensen å gi uttrykk for *repetisjonstvangen* som er knyttet til traumatiske erfaringer:

[...] most centrally in Freud's text, the term *trauma* is understood as a wound inflicted not upon the body but upon the mind. But what seems to be suggested by Freud in *Beyond the Pleasure Principle* is that the wound of the mind – the breach in the mind's experience of time, self, and the world – is not, like the wound of the body, a simple and healable event, but rather an event that [...] is experienced to soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor. [...] [T]rauma is not locatable in the simple violent or original event in an individual's past, but rather in the way that its very unassimilated nature [...] returns to haunt the survivor later on. (Caruth 1996, s. 3–4)

Å ha blitt overrasket av en slik tragisk hendelse fører til at Aids bevissthet trenger tid til å prosessere hva som har skjedd gjentatte ganger, for å ta ulykkas og tapets realitet innover seg. Repetisjonene i prosafortellinga uttrykker dette, siden plottet tar utgangspunkt i katastrofen som framkaller Aids traume.

3.7 Fortellerens sorgopplevelse

Fra den traumatiske tapsopplevelsen skal jeg nå gå videre til sorgen som følger etter. I de følgende kapitlene skal jeg foreta en analyse av sorgreaksjonene som framstilles i *Carls bog*. Jeg er klar over at *Carls bog* ikke kan og ikke vil dokumentere alle reaksjonene som har opptrådt i virkeligheten. Jeg kommer til å følge inndelinga til Oddbjørn Sandvik av sorg i 1) *fysiske*, 2) *følelses-*, 3) *atferds-* og 4) *tankemessige* reaksjoner og 5) *endringer i relasjoner og roller* for å strukturere analysen oversiktlig.

3.7.1 Ekskurs: Hva er sorg?

Det finnes enighet blant forskere om at sorg betegner en umiddelbar menneskelig reaksjon etter et tap av noe kjært. Psykologen Oddbjørn Sandvik som ga ut *Sorg* (i samarbeid med Hilde Eriksen og Kari Elisabeth Bugge), en omfattende antologi om sorg som fenomen og ulike sorgteorier i 2003, definerer fenomenet på følgende måte:

En vid definisjon av sorg er at sorg er reaksjoner på betydningsfulle tapsopplevelser [...] [,] tap som i vesentlig grad innvirker på personens grunnleggende livssituasjon og opplevelse av hva livet dreier seg om. [...] Et betydningsfullt tap er [...] et tap av noe eller noen som hadde stor betydning for opprettholdelse av verden som stabil og meningsfull og ens eget stabile selvverd. Sorg er også betegnelsen på den langsiktige tilpasningsprosessen som innebærer å akseptere tapet og konsekvensene av det, og leve videre i lys av dette. Dette peker på at sorg også betegner de mestringsprosessene den sørgende benytter i sine forsøk på å håndtere den situasjonen som tapet har satt vedkommende i. (Sandvik 2003, s. 16–17)

Sandvik påpeker at sorg betegner både en umiddelbar reaksjon på, og en prosess mennesket går gjennom etter et tap. Han tar utgangspunkt i betydningsfulle tap som rokker ved menneskets indre stabilitet og innvirker dets syn på seg selv og omverdenen. Tapet utløser en sorgreaksjon som utvikler seg til en mestringsprosess for å komme over tapet. Sigmund Freud, den første og toneangivende sorgteoretikeren i det 20. århundre tilføyer i sin definisjon av sorg i artikkelen «Trauer und Melancholie» (1917) («Sorg og melankoli», 1917/2011) at sorg ikke bare oppstår etter konkrete tap av tilknytningspersoner, men også ved ideelle og mer abstrakte tap som personlig frihet eller fedrelandet (Freud 2011, s. 137).

Sorg er alltid et svært personlig fenomen, særlig når man har mistet en nærstående person ved et dødsfall. Mennesker opplever sorg på ulike måter avhengig av sosiale, kulturelle og personlige forhold som alder og livssituasjon, den kulturelle konteksten de befinner seg i som preger den allmenne oppfatninga av døden, måten døden har truffet inn på og relasjonen til den avdøde. Et betydningsfullt tap kan fremkalle reaksjoner øyeblikkelig etter tapet eller senere i sorgprosessen. Sandvik skiller mellom

1) *fysiske reaksjoner* (smerte, tretthet og utslitthet, søvnløshet, økt sensitivitet), 2) *følelsesmessige reaksjoner* (tristhet, sinne, skyldfølelse, angst, skam, lengsel, lettelse) og 3) *tankemessige reaksjoner* (konsentrasjonsvansker, hukommelsesvansker, påtrengende minner, opptatthet av døden og årsaker til dødsfallet, søken etter mening, kontroll og trygghet i tilværelsen) [,] [...] 4) *atferdsmessige reaksjoner* (gråt, leting, unngåelse eller oppsøking av påminnere om tapet, rastløshet og overaktivitet, passivitet, sosial tilbaketrekking, økt røyking, alkohol- eller stoffbruk) og 5) *endringer i relasjoner og roller* i forhold til andre mennesker. (Sandvik 2003, s. 17)

Det er vanskelig å vite hvordan et menneske kommer til å reagere på et tap. Det er uforutsigbart om, når og med hvilken intensitet de ovennevnte reaksjonene opptrer, men for å kunne *forstå* en reaksjon er det nødvendig å kjenne til «vedkommendes relasjon til den som er død, hvilke behov og ønsker han/hun hadde til den døde, personens generelle innstilling til å uttrykke ulike relasjoner og opplevelsen av omgivelsenes syn på slike uttrykk» (Sandvik 2003, s. 17–18).

3.7.2 Fysiske reaksjoner

Aidt skildrer i sin bok en rekke forskjelligartede fysiske reaksjoner på tapet av Carl som opptrer på ulike tidspunkter etter ulykka. De første kroppslige reaksjonene vises allerede kort etter at fortelleren har fått beskjeden. Da hun sitter i bilen fryser og ryster hun og «*kan næsten ikke trække vejret*» (s. 59). På sykehuset blir hun konfrontert med Carls livløse kropp som ligger i senga. Hennes kropp responderer med svimmelhet: «*[...] jeg holder ham i hånden, men jeg kan ikke klare det, jeg løber ud [...] jeg er svimmel, [...]*» (s. 155). Det at hun blir svimmel er en tydelig kroppslig reaksjon på den direkte kontakten som gjør at hendelsen kommer et stykke nærmere i Aids virkelighet.

I det følgende sitatet fra 28. februar 2016 skuer fortelleren tilbake til dagene etter Carls bortgang og minner sin og de andre etterlattes allmenne svake fysikk og tretthet: «Da vi, i dagene efter din død, slæbte os rundt i gaderne med oldingens langsomme, svage skridt [...]

(s. 146). Beskrivelsen av mer konkrete tegn til fysisk reaksjon på sorg finner vi i dette sitatet: «Den dag vi pakkede dine ting ned, tømte dit værelse. // Din storebror, der bagefter faldt om på gaden, skrigende. // Din far, der var på hospitalet med et enormt akut væskende bygkorn. // Jeg, der måtte til tandlægen, fordi jeg havde fået akut svamp i munden» (s. 107). Her ser vi at både Aidt, men også hennes eldste sønn og eks-mann får ulike akutte sykdomssymptomer som reaksjon på den direkte konfrontasjonen med tapet under tømninga av Carls rom.

Etter å ha reist tilbake til Amerika plages forfatteren av sovevansker: «Jeg tvinger mig selv til at sove. Om aftenen drikker jeg vin, så jeg kan sove. [...] Jeg besvimer ind i søvnen» (s. 118). Søvnløshet skildres også i interteksten fra Gilgamesh-eposet: «Ingen mild søvn faldt lindrende over mit ansigt [...]

(s. 89). Ca. ett år etter Carls ulykke har Aidt fremdeles fysiske lidelser som reaksjon på tapet. Dagboknotatet fra 10. mars 2016 dokumenterer: «Jeg har haft det fysisk dårlig den sidste tid. Voldsom udmattelse, febril, i dag hovedpine. Jeg skal til hjertelægen i morgen. Jeg dør med hurtig og uregelmæssig puls» (s. 65). Leseren får vite at Aidt planlegger å dra til kardiologen

neste dag. Hun forventer at forandringene i pulsen henger sammen med «uro og angst» (s. 65). Lenger nede på sida finner vi det følgende fragmentet:

Et knust hjerte / Et hjerte, der er bristet / Den medicinske diagnose: / Takotsubo kardiomyopati. // [...] I mange tilfælde skyldes tilstanden sorg.' / Det er en forbigående tilstand. / Den kan være livstruende. / På engelsk kaldes tilstanden broken heart syndrome. (s. 65)

Selv om Aidt ikke beretter noe mer om legebesøket, forstår leseren ved plasseringa av dette fragmentet under dagboknotatet at den uregelmessige pulsen har blitt forårsaket gjennom en hjertesykdom som ofte opptrer hos sørgende.

3.7.3 Følelsesmessige reaksjoner

Når man sørger reagerer man med sterke følelser. Disse følelsene kan være svært ulike, til og med, paradoksalt nok, fraværende. Denne tomhetsfølelsen skildrer både Naja Marie Aidt («der er ingen resonans i os, ingen følelse», s. 106) og Denise Riley. Hun publiserte i 2012 *Time Lived, Without Its Flow*, et essay som over hvordan tidsopplevelsen forandres etter å ha mistet et barn. For Riley er sorgfølelsen først og fremst en fysisk fornemmelse: «[...] som om jeg også kender tomheden, efter at han mistede bevidstheden. Denne tilstand er fysisk rå og har intet som helst at gøre med at tænke triste tanker eller med 'at sørge'. Det hamrer ind i én. Ubønhørlig kødelig viden» (s. 125).

Det følgende sitatet sammenfatter hvordan det generelt føles å sørge for Aidt: «*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 beskriver at sorg lammer mennesket slik at det føles som om den sørgende ikke lenger er seg selv. Irrasjonaliteten gjør at mennesket reagerer ekstremt og variert. Ved hjelp av similen som refererer til kroppslig smerte formidler Aidt i dette sitatet «[...] jeg sørgede over dig, som skulle hjertet flås ud af mit bryst» (s. 32) hvor smertelig sorgopplevelsen føles for henne. Sitatet er hentet fra dagboknotatet, datert til 21. november 2016, fire dager etter at Carl ville blitt 26 år. Dette viser at spesielle dager som fødselsdagen kan framkalle ekstra sterke følelser hos den sørgende. Mallarmé beskriver den allmenne følelsesmessige opplevelsen av sorg med følgende ord: «ikke mere liv for / – / mig / og jeg føler mig / lagt i graven / ved din side» (s. 147). Det poetiske språket gir Mallarmé mulighet til å uttrykke en følelse som sannsynligvis ingen noensinne kommer til å oppleve, nemlig følelsen av å ligge død i en grav.

Tristhet er en følelse som er sentral for sorg ifølge Sandvik. Det uttrykkes hos Aidt direkte bare en gang, og da i form av en negasjon: «[...] intet af det jeg ser, glæder mig» (s. 145). Denne følelsen ligger gjerne som ei grunnstemning som framkaller en følelse av allmenn tunghet hos den sørgende. Både Aidt og hennes eks-mann opplever dette:

Jeg siger, at jeg har følt mig så stille og tung i lang tid. [...] Din far siger, at han har følt sig så stille og tung i lang tid. [...] Vi troede begge to, at der var noget i vejen med os, at ingen havde det som os. Men vi har det på samme måde. Som os. (s. 75)

I samtalen forstår de at tunghet er noe som begge opplever. Å vite at man føler likt kan være beroligende og sveiser mennesker sammen.

Sandvik påstår at et menneskets sorg også kan være ledsaget av sinne. Det er stor sannsynlighet for at denne følelsen oppstår når noen dør brått eller i ung alder, fordi det virker urettferdig på de etterlatte. Hos Aidt finner vi ulike årsaker til hennes sinne. For det første ytrer hun sinne i dagboknotatet fra 27. januar 2016, der hun beskriver hvor vanskelig det er å se minneplata med fødsels- og dødsdagen inngravert: «Jeg er ved at sprænges af raseri og fortvivelse». (s. 126). Fortvivelse har i sin tur en tendens til å gjøre et menneske enda sinnere fordi man ikke ser noen utvei. I dette sitatet «[...] jeg skriver brændende had min vrede formålsløs stump et skrig brøl [...]» (s. 31) understreker den assosiative og fortløpende formen hvordan følelsen av sinne inngår i den samlede sorgopplevelsen og at jeget er spesielt sur på å ikke kunne skrive lenger.

Senere beskriver Aidt at hun isoleres i sin sorg fra alt rundt seg og at dette gjør henne forbannet:

TIT GÅR JEG IKKE UD AF LEJLIGHEDEN EN / HEL DAG [...] / [...] JEG LÆSER / IKKE JEG SKRIVER IKKE JEG HØRER IKKE / MUSIK [...] / [...] MIN SORG GØR / MIG RASENDE HADEFULD JEG ER RASENDE / OVER AT VÆRE ISOLERET I MIN SORG [...] (s. 42)

Raserien forsterkes også her på det formelle nivået gjennom versaler og en fortløpende ordstrøm.

I den narrative sideordninga nevnes «hævntørst» (s. 43) som et sterkt ord for uttrykk av sinne i et av Mallarmé sine dikt.

En annen følelse som vi finner belegg på i *Carls bog* er frykt eller angst. I forbindelsen med at forfatteren har fått vite at Carl har hoppet eller falt ut av vinduet beretter hun: «[...] frygt er ved at sprænge mit hoved [...]» (s. 91). Metaforen og verbet «sprengte» viser følelsens

styrke. En annen situasjon som framkaller frykt er begravelsen hvor alle står rundt den åpne kista:

Det dæmoniske ved dig, da du lå i kisten. [...] Hvordan kunne vi ikke lade være med at tænke på, at de dæmoner, du så i din psykotiske rus, havde sat et aftryk i dig. Hvordan vi ikke kunne lade være med at frygte, at disse dæmoner havde overtaget dig, overtaget *din sjæl*. [...] Denne sindsyge frygt. Vanviddet strømmende igennem os, og vi følte os afmægtige, uvidende [...] (s. 114)

Men også senere i sorgprosessen opplever Aidt angst: «[...] morgenerne er fulde af angst. [...] I lyset driver frygten rundt som olie på vand» (s. 93). Gjennom similen som avslutter sitatet formidler Aidt at hun opplever angsten som en diffus og altinvaderende følelse som legger seg over henne.

Sandvik nevner angst ikke som en reaksjon på sorg. At det likevel er en vanlig følelse som sørgende erfarer kommer fram gjennom bruken av intertekst. For eksempel føler også C. S. Lewis frykt etter å ha mistet sin kone. I *A Grief Observed* (1960) reflekterer han over konas bortgang og sin sorg. Han åpner sitt verk med setninga som i den danskse oversettelsen heter «Der er aldrig nogen, der har fortalt mig, at sorg i den grad føles som frygt. Jeg er ikke bange, men fornemmelsen er, som når man er bange» (s. 59). Ved å bruke dette som åpningslinje tillegger Lewis frykttfølelsen stor betydning. Valget av å sitere Lewis i sin bok viser at Aidt identifiserer seg med hans opplevelse av frykt.

Gilgamesh er en annen sørgende karakter som ytrer angst: «(Jeg blev grebet af angst -- -----), / (i rædsel for døden flakkede jeg om på steppen.)» (s. 110). Her virker det som om tapet gjør Gilgamesh redd for døden – både i forhold til at den har hentet sin venn Enkidu og at den treffer Gilgamesh selv.

En særskilt form for angst er panikk som ordbokoppslaget om «Pan» viser: «*Frygten for naturen og for naturen i én selv, øde steder, skovens mørke, men først og fremmest den 'grundløse' angst kan kaldes 'panik' eller 'panisk skræk', opkaldt efter Pan*» (s. 118). Med sine egne poetiske ord beskriver Aidt panikk som «en gejser i kroppen den skyder sit giftige vand op fra urgrund til krybdyrhjerne» (s. 59). Krypdyrhjernen, også kalt *Reptilia* fungerer som styringssentral for overlevelsesnødvendige og ikke viljestyrte funksjoner som åndedrett, hjerteslag, matinntak og fordøyelse. Når panikken «forgifter» denne delen av hjernen, kan disse funksjonene svekkes uten at mennesket kan gjøre noe mot det. Dette opplever også Aidt etter å ha fått beskjed om ulykka, mens hun venter på sykehuset: «[...] jeg har ingen ord, der kan beskrive den panik, den smerte, der får min krop til at rave rundt i dette rum, denne stue, denne forgård, dette venterum til dødens sal» (s. 79). Klimaksen «denne stue, denne forgård,

dette venterum til dødens sal» som avslutter sitatet kan tolkes som et uttrykk for at Aidt begynner å realisere Carls bortgang.

Skyld er enda en følelse som er typisk for sorg som Aidt nevner i sitt verk. Ordet skyld nevnes tre ulike steder. Den første gangen inkorporeres skyld i et kort dikt: «Jeg piner mig / selv med skyld / og kaster mig / ned på gulvet / skrigende» (s. 37). Diktet står rett etter et fragment i prosa som beretter om hvordan Aidt tolker et utdrag fra Carls horoskop, hvor mora beskrives som «kølig og behersket figur» (s. 37) mot sin egen fordel. Hun dikter videre: «Jeg spytter / på astrologi / men piner / stadig mig / selv med skyld [...]» (s. 37–38). Dermed framstår horoskopets profeti som en av grunnene til at hun føler seg skyldig overfor sin sønn, noe som også det følgende sitatet uttrykker: «jeg tvinger mig selv til at læse dit hosokop piner mig selv med dit horoskop jeg vil tale med dig om min skyld spørge dig har jeg været hård ved dig har jeg pint dig har du følt dig uønsket [...]» (s. 38).

En annen grunn til at Aidt føler skyld er at hun mener at hun ikke har tatt seg nok tid til sin sønn da han var i live. I beretninga om ferieturen til Norge skildrer hun hvordan hun opplevde en givende samtale med Carl:

Da vi spiste sammen den aften, udspurgte vi hinanden om vores barndom. Det var, som om vi vidste meget lidt om hinanden. Som om vi aldrig havde haft mulighed for at føre en privat samtale før. Der var aldrig tid. Vi var som fremmede, der forsøger at lære hinanden at kende. (s. 19)

Teksten formidler hvordan mor og sønn på reisen tar seg tid til å snakke sammen. Senere gjentas den sentrale frasen om tid som et frittstående fragment: «**SKYLD** // *Der var aldrig tid // Hvorfor tog jeg mig ikke tid?*» (s. 40). Ved å plassere ordet skyld, betont gjennom versalene, den økte skriftstørrelsen og fett skriftsnitt foran, blir det tydelig at bebreidelsene blant annet henger sammen med å ikke ha prioritert sønnen.

I de intertekstuelle referansene finner vi skyldfølelsen hos Mallarmé, om enn ikke uttrykt direkte: «Umælende far / begyndende tanke / – / åh! den frygtelige hemmelighed / jeg ligger inde med / (foretage sig hvad med den / – / vil blive / skyggen af hans / grav / vidste ikke – / – / at han skal / dø» (s. 39). Gjennom utropet «åh!» og «den frygtelige hemmelighed jeg ligger inde med» kommer det til uttrykk hvordan Mallarmé føler skyld overfor Anatole som døde av sykdommen som han arvet etter sin far. Dette har også Naja Marie Aidt lagt merke til under sin lesning av hans fragmenter: «Måske kunne Mallarmé ikke skrive en digtsamling om sin døde søn, fordi han følte skyld. Fragmenterne er gennemsyret af skyld» (s. 39–40).

En annen følelse som kan være knyttet til skyld og sinne, er skam. Aidt føler skam i forbindelse med å ha født Carl: «[...] jeg er alene jeg hader min krop den fødte noget der døde [...] jeg foragter mit kød vil stikke knive i mit kød straffe mit kød» (s. 38). Skammen gjør at hun blir sint og vil straffe seg selv. Gjentakelsene og ordflyten gjør at teksten framstår som ekstremt følelsesladet.

3.7.4 Tankemessige reaksjoner

Det er ikke forunderlig at tankene til etterlatte etter bortgangen av en nær person i stor grad kretser rundt den avdøde. Aidt skriver «Det var digte fra Inger Christensens *Alfabet*, som var det første jeg kunne tenke på, der ikke var dig. [...] Det var lindring» (s. 32) og skildrer gjennom fragmentet hvor opptatt hun i tankene var av sin døde sønn i tida rett etter tapet. Tanker om Carl ledsager Aidt i sitt daglige liv: «jeg tenker på dig altid og der er / tidspunkter hvor jeg ikke tenker på dig. det er ikke modsætningsfyldt. / jeg bærer dig hele tiden med mig» (s. 66).

Det å minne den avdøde, bevisst eller ubevisst er noe som også beskrives i flere av de intertekstuelle referansene. Mens Roubaud i sitatene «jeg hengiver mig ikke til erindren. jeg tillader mig ikke genkaldelser. der er ikke noget sted der undslipper dem» (s. 34) og «Dette billede viser sig for tusinde gang. med samme vedholdenhed. det kan ikke lade være med at gentage sig i det uendelige. med samme grådighed i detaljerne. jeg ser dem ikke svækkes» (s. 72) formulerer hvordan den etterlatte ikke har noe kontroll over tanker og minner som gjentar seg i det uendelige, returnerer erindringene om den avdøde hos Whitmans lyriske jeg med syrinenes blomst:

Da Syrenerne sidst i Forhaven blomstrede, / Og den store Stjerne svandt paa den vestlige Himmel tidligt paa Natten / Sørgede jeg, og Sørge må jeg, hver Gang Foraaret vender tilbage. // Hvert Foraar, som vender tilbage, en treenighed du mig bringer: / Syrener, som blomstrer hvert Aar, den blegnende Stjerne i Vest, / Og Tanker om ham jeg elsker. (s. 111)

Diktet gjør det gjennom formuleringene om våren som framkaller sorg og «Tanker om ham jeg elsker» tydelig hvordan et menneske reagerer med erindring på et tap.

Interessant er også hvordan Aidt beskriver sin fordeling av tanker blant sine fire barn: «Fordi et af dem er dødt, betyder det ikke, at jeg tenker mindre på ham. Tværtimod. Jeg oplever det som presserende nødvendigt at tænke endnu mere på ham. Jeg oplever det som

presserende nødvendig at vende mig *derhen, hvor han er*» (s. 153). Det kommer fram at siden mora ikke lenger kan nærme seg sin sønn fysisk, tenker hun på ham for å være ham nær.

I likhet med Aidt har også Jan Kochanowski et behov for å ha en tankemessig forbindelse til sin avdøde datter, Urszulka. Aidt siterer følgende fra hans elegisamling *Treny* (engelsk: *Laments*): «Hvor end du er, og hvis du er, så trøst mig i min sorg, / Og kan du ikke vise dig i Urszulkas form, / Så trøst mig, som du kan, ja, träd blot frem / Som ånd, som skygge eller grusom drøm!» (s. 52). Kochanowski ønsker å ha datteren i tankene, fordi det trøster ham.

At vanlige tanker rundt døden kan slå om til en form for mani skildrer også Aidt som vil vite sannheten om ulykka og dødsårsaken:

Jeg læser politirapportene, og jeg læser obduktionsrapporten, og folk siger at jeg ikke må pine mig selv med at læse disse rapporter. Men jeg læser manisk hvert vidneudsagn [...], fordi jeg vil forstå hver eneste detalje, som handler om, hvad der er sket dig. Jeg må vide, hvad der er sket dig. Selvfølgelig må jeg vide, hvad der er sket dig. (s. 103)

I tillegg til å beskjeftige seg med politi- og obduksjonsrapporten, inkorporerer Aidt fragmenter som beskriver hvordan hun informerer seg om psykose (s. 97) og sopper (s. 98). Videre stiller hun mange spørsmål i forhold til Carls tilstand som for eksempel

HVILKE SKADER? / HVILKE UNDERSØGELSER? / HVORFOR ER HAN LAGT I RESPIRATOR – ER DET KUN PGA DONORTRANSPLANTATION / [...] BRÆKKET RYGGEN ELLER NAKKEN? / ER HANS INDVOLDE ‘KNUST’? / HJERNEN / VIRKER I NYRE (s. 124),

og spørsmål som er knyttet til begravelsen: «SE HAM? / KAPEL? / HVAD FOR NOGET TØJ SKAL HAN HAVE PÅ? / (HENTE DET, HVEM?) / XL KISTE, HAN ER FOR LANG / RABAT? / HVOR? (BEGRAVES)» (s. 124–125). Eksemplene er et uttrykk for den ekstreme oppfattheten av døden som kom så uforventet. Også sitatet av Emily Dickinson er et uttrykk for en større bevissthet om døden og den avdødes tilværelse: «+ at være / død – / + bevidstheden / om dette / + ensomst / sted – hemmeligt / sted / + se / det lige / i øjnene» (s. 48).

Det å befatte seg ekstraordinært mye med omstendighetene rundt tapet gir også uttrykk for hvordan den sørgende søker etter mening. Aidt ser til å begynne med ikke noe mening med Carls bortgang: «[...] vi følte os afmægtige, uvidende, små præcis som mennesker i det antikke Grækenland, der tilskev Fors fortuna det uforklarlige, det grusomme, det fuldkommen meningsløse» (s. 114). Hun finner heller ikke noe mening i sorgtilstanden som hun også

betegner som «ny virkelighet» eller «ikke-virkelighet». Derfor tar hun i bruk gesten om anførselstegn, for å gi det meningsløse en slags mening:

Citationstegnet er nødvendig for at beskrive den nye virkelighet, ikke-virkeligheten, den vi pludselig befinner os i, en undtagelsestilstand, hvor intet almindeligt giver genlyd eller kan etableres, hvor intet overhovedet i hele verden mere er genkendeligt. [...] Vi bruger hænderne til at vise dette kryptiske udslettende tegn, konstant disse flagrende hænder rundt om de tomme ord, som giver de tomme ord en form for mening. 'Mening'. (s. 94)

Sandvik teller også konsentrasjonsvansker til en sørgendes tankemessige reaksjoner. For Aidt er konsentrasjonsvansker tett forbundet med den tapte skriveevnen: «Døden er noget, vi nu lever med hver dag. Jeg har ingen idé om, hvordan jeg igen skal kunne lægge al min kraft i at skrive. Det kræver så meget kraft. Så meget nærvær, koncentration og energi» (s. 72).

3.7.5 Atferdsmessige reaksjoner

Atferdsmessige reaksjoner inntar en stor del av boka. Særlig i prosafortellinga finner vi belegg på sorgatferd, grunnet fortellingas temporale nærhet til tapet. Deriblant er gråt den dominerende atferden og én av de første reaksjonene på tapet av fortelleren:

Det er Carl, græder jeg, råber jeg [...]. Telefonen glider ud af min hånd, jeg kaster mig skrigende ned på gulvet, og det gør min ældste søn også. Vi brøler som dyr. [...] Jeg sidder og skriger på bagsædet. [...] Min krop kaster sig rundt på bagsædet. (s. 58–59)

Her skildres det i tillegg til gråt, atferd i form av skrik og ukontrollerte kroppslige bevegelser når fortelleren og hennes sønn kaster seg på gulvet og rundt på baksetet i bilen. De ulike reaksjonene får større virkning i teksten idet de knyttes sammen gjennom adjektivisk bruk (for eksempel i formuleringa «kaster mig skrigende») eller virkemidler som ei parallell og redusert setningsoppbygning som stiller «jeg»-et i fokus. Similen «brøler som dyr» betoner den instinktive sida ved sorg, idet atferden gjennom det språklige virkemiddelet knyttes til dyreverdenen.

Gråten opptrer i ulike situasjoner og til ulike tidspunkt i sorgprosessen til Aidt. Så klarer hun for eksempel å fortrenge sorgen da hun er på turné i høst 2015, men utbryter i gråt da hun besøker Rothko-kapellet og ser Carl gjennom kunstverkene for sitt indre øye: «Jeg kunne ikke holde op med at græde. Men det var en kærkommen gråd efter flere ugers

fortrængning. Jeg havde været nødt til at fortrænge for at kunne passe mit arbejde på turneen. Jeg havde brug for at græde» (s. 70).

Senere i sorgprosessen kan det hende at den sørgende begynner å gråte når erindringer om den tapte dukker opp. Hos Aidt er det minnene om begravelsen som gjør at hun begynner å gråte: «I dag græd jeg på vej til toget, fordi jeg pludselig gik bag kisten igen, rejste mig fra stolen, hørte alle lydene [...]» (s. 109). Det viser seg at gråt opptrer mest i begynnelsen av hennes sorgprosess og at hyppigheten reduseres etter hvert: «jeg er blevet god til at holde gråden på afstand hvis jeg skal. jeg er nu i stand til at lade være at græde i op til en uge» (s. 66). At det å gråte betyr mye for fortelleren, formidler det følgende utdraget som er hentet fra prosafortellinga: «*jeg ser deres ansigter, de bliver et flimmer i gråt, det er sådan, sorgen materialiserer sig [...]*» (s. 135). Gråten er for Aidt selve uttrykket av sorg i materiell form. Dette antydes også i Mallarmés formulering «og jeg blive alene tilbage / grædende, dig, mig, / sammenblandet, dig begrædende barn [...]» (s. 50–51) og spesielt i ordet «begrædende».

Et annet interessant eksempel som tar opp atferdsmessige reaksjoner er det følgende som beskriver hvordan familien reagerer på den finale beskjeden om Carls hans hjernedød:

[...] lægen kommer ind igen, han står op, han siger: Klokken 15.45 blev Carl Emil Heurlin Aidt erklæret hjernedød. Lægen har tårer i øjnene. Jeg er frygtelig ked af det, siger han, og jeg begynder at skribe, jeg skrider hæst og vanvittigt, jeg græder, alting går i stykker i dette øjeblik, der er en, der griber mig, jeg havde rejst mig op og var ved at vælte, alting går i stykker [...], mange græder, Martins ansigt er helt vidt og stift, min mands ansigt krakelerer, min mors, min søsters, mine børns, alting går i stykker [...] (s. 155)

Ved siden av gråt er skrikene et sterkt uttrykk på ukontrollert atferd. Adjektivene «hæst og vanvittig» understreker skrikenes kvalitet. Det kommer også fram at Aidts atferd skiller seg fra sin mands og Martins reaksjon: Mens hun er i bevegelse, står mannen og Martin som forstenet i rommet. Skriket som uttrykk for ukontrollerte følelser formidler dette sitatet gjennom sin utforming som bevissthetsstrøm: «[...] jeg skriver brændende had min vrede formålsløs stump et skrig brøl [...]» (s. 31).

Leting etter den avdøde er også atferd som har blitt observert hos sørgenden ifølge Sandvik. Dette skildres også hos Aidt: «Jeg leder efter dig, og jeg finder dig ikke. / Aldrig. / Det er ikke muligt. / Du er væk» (s. 133). Dette er forbundet med oppsøken av påminnere. I sitatet «Alle de krydderier, du har købt og brugt, står stadig i mit skab, og hver gang jeg rører ved dem – røget paprika, karry, cayennepeber – tænker jeg på, at det ikke er længe siden, du rørte ved dem med dine varme levende hender» (s. 22) er kryddere påminnere om Carl, men det virker ikke som om Aidt oppsøker dem med vilje.

Sandvik nevner rastløshet og overaktivitet som atferdsmessige reaksjoner på et tap. Dette gjenfinner vi i følgende sitatet fra Gilgamesh-eposet:

‘Jeg strejfede omkring og vandrede gjennom samtlige lande, / jeg gikk hen over uvejsomme bjerge, / jeg satte over samtlige have. / Ingen mild søvn falt lindrende over mit ansikt, / jeg plaget meg selv med angst og uro, / jeg sled meg opp med sorg og klage. / Hva har jeg udrettet med all min møyje?’ (s. 89)

Utdraget er det eneste som skildrer symptomene overaktivitet og rastløshet. Derimot finnes det flere utdrag som nevner den sørgendes desinteresse – med Aids egne ord i for eksempel «[...] intet av det jeg ser, glæder meg. [...] intet interesserer meg» (s. 145) og «Jeg sier, at jeg ikke har lyst til noget. [...] Din far sier, [...] at han ikke har lyst til noget» (s. 75) og i et sitat fra Mallarmé: «trang til ikke mere / at gøre noget – {intet} [...]» (s. 43).

Desinteressen framkaller passivitet som i det følgende utdraget beskrives. Teksten skildrer forfatterens situasjon én måned etter begravelsen:

Dagene går, og dagene er tomme, men fulde af chok og sorg. [...] Jeg har ingen behov. Jeg har ingen lyst. Jeg tvinger meg selv til at spise. Jeg tvinger meg selv til at sove. Om aftenen drikker jeg vin, så jeg kan sove. [...] Jeg er likeglad med mit udseende [...] Jeg tør ikke være alene. [...] Jeg kan ikke styre meg selv. [...] Jeg har ingen rutiner. [...] Jeg ligger på sofaen til det bliver aften. Det er det eneste, der lindrer, fordi jeg forsvinder. [...] Jeg opretholder lige akkurat livet. (s. 118–119)

Det å ikke delta i sin egen og andres hverdag fører i sin tur til sosial isolasjon:

TIT GÅR JEG IKKE UD AF LEJLIGHEDEN EN HEL DAG [...] JEG LÆSER IKKE JEG SKRIVER IKKE JEG HØRER IKKE MUSIK [...] MIN SORG GØR MIG RASENDE HADEFULD JEG ER RASENDE OVER AT VÆRE ISOLERET I MIN SORG [...] (s. 42)

Inntak av rusmidler og beroligende medisin er en reaksjon som kan føre til alvorlige problemer hos sørgende. Teksten gir oss ikke noe informasjon om fortelleren røyker, men i bilen på vei til sykehuset tenner hun en sigarett (s. 71). Senere opptrer også økt alkoholkonsum hos Aids. Hun beskriver at hun drikker for å roe seg ned og få sove (s. 118–119). Hennes eks-mann forteller hvordan han i juni 2016, over ett år etter Carls død fremdeles bruker medisin: «Din far sier, [...] at han stadig tager beroligende medicin» [...] (s. 75).

3.7.6 Endringer i relasjoner og roller i forhold til andre mennesker

Sandvik hevder at et tap forandrer ikke bare ens egen selvoppfatning, men også den sørgendes roller og relasjoner til andre mennesker (Sandvik 2003, s. 17).

I *Carls bog* kommer det fram at Carls bortgang bringer fortelleren nærmere sin familie. Så finner vi i teksten for eksempel et dikt etterfulgt av et analeptisk prosa-fragment som kan knyttes til forholdet mellom Aidt og hennes partner.

De slørede dunkle uger. / Jeg holder mig tæt på min elskede. / Hans varme hænder. / Hans stemme, hans væsen. / *Hænder, stemme, væsen.* / Det eneste min krop opfatter som genkendeligt, trygt. / Det eneste. / Han. / Den eneste. / Min kærlighed. / Er lige så stor som sorgen.

Alle de aftener, hvor vi to sad i et mørkt hjørne, tæt sammen, på en kasse og en vakkelvoren stol og talte og drak vin. Du og jeg. Du og jeg i sorghjørnet. Vi tændte ikke lys. Vi ønskede at sidde et undseeligt sted i huset, omgivet af gamle havemøbler, poser med visne blade, vi ønskede mørket. Vi græd, vi talte om vores dreng. Vi talte om de andre børn, vi talte om vores liv. Vi talte om det, der har ændret vores liv. Vi holdt hinanden i hånden. Sådan kom vi igennem det første år. Jeg lyttede til dit åndedræt. / *Jeg trækker vejret sammen med dig. / Du trækker vejret sammen med mig.* (s. 149-150)

I diktet omtales jegets «elskede», hans varme hender, krop og stemme som gir støtte i den «mørke sorgen». I den etterfølgende teksten i prosa omtales partneren med «du». Det tette forholdet mellom Aidt og «ham» intensiveres gjennom gjentakelsen av «du og jeg» og pronomenet «vi». Det formidles et bilde på Aidt og partneren som sitter adskilt fra alt i mørket som atter framstiller «dem» som en lukket enhet.

I hverken det ene eller det andre fragmentet er det entydig hvem som om- eller tiltales med «min elskede» og «du». Jeg vil hevde at diktet omhandler relasjonen til Aidts nye mann, mens jeg tolker den andre teksten som en hyllest til Martin, Carls far. Indiser på at Aidt skriver om Carls far i prosafragmentet er formuleringa «vores dreng» og at de snakker om «de andre børn» og «vores liv»: Etter skilsmissen er de nødt til å fortelle hverandre om sine liv, fordi de ikke lenger deltar i den andres liv, men Carl og hans søsken danner fremdeles en sterk forbindelse mellom mor og far som er en enhet, selv om de har skilt vei. En variasjon av de siste to linjene i kursiv skrift finner vi også i prosafortellinga, når Aidt kommer inn i rommet der Carl ligger og er lettet over at respiratoren holder ham i live (s. 72). På grunn av denne forbindelsen kan linjene kan derfor tolkes som et uttrykk for hvordan Carl har gitt liv til Aidt og Martin som mor og far. I diktet ligger fokuset derimot på at hennes «elskede» er den eneste og den store kjærligheten, noe hun ikke hadde skrevet om sin eks-mann.

Sorgen har gjort Aidt og familien avhengig av andre mennesker: «Vi er som børn. / Hjælpeløse. / Vores venner hjælper os med alt. / Vores venner kommer os til undsætning. / De puffer os nænsomt fremad, fra det ene øjeblik til det næste» (s. 100). Da hennes liv mangler struktur er vennenne med på å lage ritualer for å komme seg gjennom den tunge tid:

Vi ville ønske, at man stadig gik med sørgebånd det første år. / Vi ville ønske, at man stadig klædte sig i sort det første år. / Vi ville ønske, vores mærke var synligt, så andre kunne se vores mærke. / Vi ville ønske, at der fandtes ritualer. / Så vi laver selv ritualer. / Vores venner laver ritualer. / Så vores venner spiser med os hver aften. / Så vores venner ringer til oss hver morgen. / Så vores venner tager sig af vores børn. / Så vores venner sidder hos os hele dagen, mens intet sker. / Så vores venner holder os i live, mens intet sker. / Kun denne brændende smerte sker. / I den standsede tid, brændende smerte. / Vores venner vasker forsigtigt det blødende sår. / Rituellet vasker de hver dag. / Vores usynlige brændemærke. / *Felleskabet som noget lige så absolut som døden. / Fælleskabet som eneste mulighed.* (s. 144)

Vennene setter i gang enkelte tiltak som å ringe og lage mat for å støtte den sørgende familien og lindre smerten. Den parallelle og enkelte setningsoppbygninga gjenspeiler hvordan «vores venner» lager strukturen i hverdagen, samtidig som gjentakelsene illustrerer «den standsede tid». Forfatteren framstiller sorg som et usynlig brennemærke og en smerte som hun skulle ønske var synlig for alle, ikke bare for de nærmeste. Den siste linje er med på å etablere fellesskapets særstilling i boka.

Felleskap opplever Aida i sorggruppa som består av «Alle dem, der elskede dig, som elsker dig. / Og de, der elsker os» (s. 143) og som ble dannet i tida etter Carls død. For henne og resten av familien er dette en stor ressurs. Carls fetter, Joakim sier i begravelsen:

Carl hadde mange store tanker og mange store ideer, men hans største passion var fellesskapet. Siden hans død har jeg levet sammen med Sorggruppen. Sorggruppen er sammen hver eneste dag, bor sammen, spiser sammen, drikker sammen og ryger sammen. Det fuldstændigt absurde ved Sorggruppen er, at det var Carls egen død, der skulle til for at skape det fellesskap, som han så brændende ønskede. Familien og vennerne er sammensmeltet til én samlet organisme [...]. (s. 142–143)

Joakim trekker sorggruppas ritualer fram og hvordan fellesskapet har oppstått gjennom Carls død. Tapet er grunnen til at relasjonen innad i familien og til venne har forandret seg: Der det i utgangspunkt ikke var spesielt nær kontakt, har sorgen for familien og venne, til dels Carls venner som Aida ikke hadde møtt før skapt et felles møtested. Sorggruppa gir i sin eksistens for de etterlatte mening til Carls død.

Et lite fragment som kan knyttes til Carls tanker om fellesskap finner vi i det følgende utdraget: «Jeg finder et notat, du har skrevet, kort tid før du døde. Der står: // Ragnar Kjartansson: *The Visitors* (2012) / Livet, ensomheden, fellesskabet i døden. / Vi er alene i vores kroppe» (s. 54). Notatet, skrevet av Carl henviser til installasjonen, men kan også leses som en referanse til Carls død som kilde til fellesskapet som refereres til. Mens sitatet knyttet til installasjonen uttrykker dødens ensomhet, trer ei anna betydning fram når ordene senere heves ut av konteksten. I

«Fælleskabet i døden. / Vi er alene i vores kroppe» (s. 130) understrekes hvordan sorg har en individuell og en kollektiv side: Den kollektive sida trer konkret fram i sorggruppa, mens hvert medlem, hver kropp for seg har sin personlige sorgopplevelse.

Forholdet mellom sorgens individuelle og kollektive side som gjør det mulig å identifisere seg med andre sørgende gjenlyder også i dette fragmentet: «telefonen ringer / nogen skriker / dit barn / dit barn er / er ulykkens / er katastrofens er / åndedrættes lette bølge / standser der / barnet / standser / og vi der kender det ophør / genkender smerten / i en fremmeds blik / *Tab er / Fælleskab*» (s. 44–45). Gjentakelsen av «dit barn» framhever det personlige, at det er noen sitt barn det refereres til, mens «vi der kender det ophør / genkender smerten / i en fremmeds blik / *Tab er / Fælleskab*» understreker felleskapet av de etterlatte, både gjennom innholdet og pronomenet «vi». Når Aidt skriver «Vi er ikke mere os selv. Vi kan ikke indeholde os selv. Vi er jeg-løse. Vi er blevet til vi. // *der findes ikke mere jeg, kun vi*» (s. 93) kan det tolkes som både et uttrykk for hennes personlige opplevelse av felleskap i sorggruppa, men også den allmenne, kollektive sida ved sorg som fenomen.

3.8 Tid

For Aidt er ei av de grunnleggende forandringene som sorgtilstanden medfører hennes personlige oppfatning av temporalitet. Siden dette har innvirkning på verkets komposisjon og diskursens tidsmessige utstrekning, skal jeg i dette kapittelet foreta en undersøkelse av hvordan forfatteren reflekter over tidsoppfatninga, verkets tidforhold og deres relasjon.

Aidt skildrer sin opplevelse av temporalitet som følgende:

Vi sidder i et køkken i en lånt lejlighed, og tiden er standset. Vi sidder rundt om et bord i København og holder hinanden i hånden. Vi kan både se og høre uret, der tikker på væggen over køleskabet. Men tiden er gået i stykker. Den flyder, den er flydende, den er kun *nu*, hele tiden kun nu, ikke mere eller mindre end det. Vi ved ikke om det er dag eller nat. Vi står udenfor dage og nætter nu, dage og nætter har intet med os at gøre, vi opfatter ikke forskellen mere. Vi har ingen forhåbninger om fremtid, vi kan hverken forestille os eller mærke fremtid mere. Vi kan ikke se en time, et kvarter, et minut frem. Vi kan intet planlægge. Vi befinder os i fremtidsløs tid. Vi sidder rundt om et bord i et køkken og overlever fra sekund til sekund, vi rejser os sjældent op. Vi er stivnet, mens forårslyset stiger og og falder på himlen udenfor: *Når du ikke mere kan være i fortløbende tid, kan vi heller ikke være det.* (s. 99)

Det kommer fram at tida for henne har gått i oppløsning. I den kursive sluttsetninga uttrykker Aidt at Carls død framstår som et temporalt skille fordi hun føler at tida har stanset. Aidt klarer ikke å tenke fram i tid, fordi hennes framtid – hennes sønn – ikke lenger eksisterer.

Det at sorg gjør noe med menneskers forståelse av tid uttrykkes også i et sitat av Denise Riley.

Et pludseligt dødsfald begår, for de etterlattede, en sådan vold mod tidens 'gang', at den standser og langsomt strømmer opp i en stor dam. I stedet for den gamle linje af tid, der går fremad, er der nu noget, der holder én fast som en kugle. Man lever inde i en stor cirkel uden kant. Dengang, før J's idiotiske forsvinden, lå fremtiden foran mig, som om jeg kunne læne mig blidt ind i den som en landtange, et forbjerg, der føler sig vej ud i havet. Men jeg har ingen følelse af nogen åbning fremad, men forbliver indlogeret i nutiden, [...]. Hans pludselige død er faldet som en guillotines faldøkse, og har skåret igennem min gamle forventning om, at mine dage ville strømme fremad ind i mit kommende liv. I stedet oppfatter jeg det daglige liv som papirstyndt. Som det er. Men dette snit gennem enhver almindelig følelse af kronologi efterlader en stor tomhed foran én. (s. 99–100)

Rileys betraktninger om hvordan livets kronologi er opphevet samsvarer med det Aidt med sine egne ord gir uttrykk for. Riley oppfatter i likhet med Aidt tida ikke lenger lineært, men sirkulært.

En tredje forfatter som skriver om fenomenet tidstap er Jacques Roubaud. Aidt siterer fra *Noget sort*: «Jeg fandt mig selv helt indbefattet i dit tab af tid» (s. 99). I dette sitatet blir tida, eller heller den tapte tid møteplassen for den etterlatte og sin bortgangne kjære. Den avdøde befinner seg ikke lenger i den samme tidsdimensjonen som de levende. De samme tankene ytrer også Naja Marie Aidt. I likhet med Roubaud lokaliserer hun den avdøde i framtidsløs eller ikke fortløpende tid som hun også betegner som «ikke-tid»:

Jeg tænker på mine børn hver dag. Jeg har altid tænkt på mine børn hver dag. Fordi et af dem er dødt, betyder det ikke, at jeg tænker mindre på ham. Tværtimod. Jeg oplever det som presserende nødvendigt at tænke endnu mere på ham. Jeg oplever det som presserende nødvendigt at vende mig *derhen, hvor han er*. Altså i døden. I ikke-tid. Altså i den modsatte retning, så at sige, fra der hvor mine andre børn befinner sig: i fortløbende tid. (s. 153)

Ved å lokalisere Carl i ikke-tid og sine andre barn i fortløpende tid tillegges tida en spatial dimensjon.

Det følgende tekstutdraget oppfatter jeg som sentralt i forhold til undersøkelsen av hvordan den forandrede temporaliteten kommer til uttrykk i verkets struktur:

At skrive er også at bevæge sig skriftligt i tid. At skabe tid. Nutid, fortid, fremtid. At skrive fiktion er at forestille sig bilder og strukturer, hendelser og følelser, i tid. Arrangeret i tid. Med tiden som faktor, som kompositorisk kraft. Som det, der kæder alle forestillingerne sammen. Men nu er det ikke muligt. Det er ikke muligt for mig at skrive om andet end denne ikke-tid. (s. 150–151)

Den sørgende forfatteren er nødt til å skrive *i* og *om* ikke-tid, fordi sorgen har endret tidsoppfatninga slik at det ikke er mulig å bruke tida som kompositorisk faktor. Sitatet er

tydelig selvreflekterende i forhold til Aids sitt verk som har anakronien som et sentralt kompositorisk grep.

Selv om teksten ikke har en kronologisk rekkefølge, kan vi gjennom nærlesning slå fast at boka inneholder tre tidsplaner som avdekker til sammen et tidsrom på ca. 27 år og fire måneder. Jeg utelukker med det første dateringene knyttet til intertekstuelle referanser av forfattere utenfor historien. Carls ulykke og død oppfatter jeg som skiller i den temporale strukturen, fordi det finnes et «før» og «etter» for fortelleren: «Der er før. / Og etter. // Mellom de to poler: // Det der forandrer alt for evigt» (s. 115). Jeg vil derfor betegne tidsplanen som forholder seg til tida *før ulykken* med *før*-tid og tidsplanen som forholder seg til tida *etter døden* med *etter*-tid. Tidsrommet mellom ulykkeshendelsen og døden avdekkes i prosafortellingas tolv avsnitt som danner et tredje tidsplan som på grunn av sin enhetlige form, kronologien og den dramaturgiske strukturen står mer isolert. I kapittel 3.6 har jeg allerede analysert tidsforholdene i prosafortellinga. I dette kapittelet vil jeg derfor fokusere på enkeltfragmentene og deres plass i *før*- og *etter*-tida.

Når vi analyserer tidfestinga av enkelte tekstfragmenter, må vi skille mellom når de ble skrevet og hvilken tid de omhandler. Noen av fragmentene er klart daterte som for eksempel de fleste dagbok- og drømmenotatene, noen kan tidfestes på grunn av at Carls alder nevnes (for eksempel «Du råbte: 'I DOT DE PAUER!' Og mente: I got the power. Da var du tre år gammel [...]», s. 77), mens andre står uten noen temporal referanse.

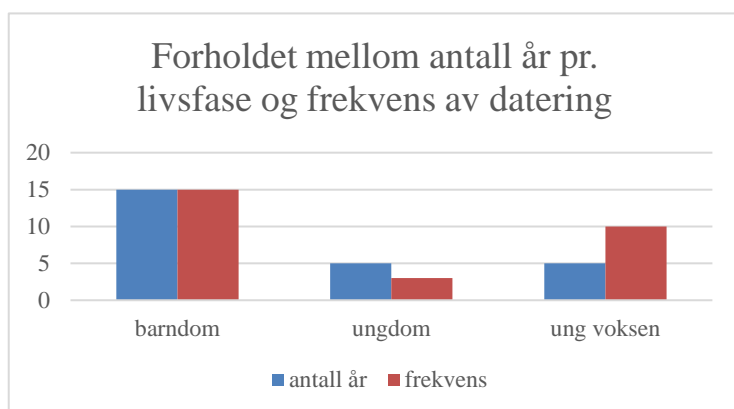
Fragmentet som er datert tidligst er et dagboknotat fra 1. mai 1989, dagen fortelleren fikk vite at hun er gravid med Carl: «Jeg skrev i min dagbok: / Mandag den første maj 1989 – en solskinsdag – fandt jeg ud af, at jeg til vinter skal føde endnu et barn. Lille vinterbarn, så mærkeligt at du findes, jeg mærker dig ikke endnu og forstår med hele min krop endnu ikke, at du findes» (s. 11). Det kronologisk siste fragmentet i forhold til datering står på sidene 150 til 152 og er et omfangsrikt notat, datert til 22. september 2016, hvor fortelleren skildrer sin nåværende situasjon og oppfattelsen av «ikke-tid».

Fragmentene plassert i *før*-tid kan tilordnes ulike perioder i Carls liv, slik at vi også kan betegne tidsrommet som *livets tid*. Jeg har valgt å inndele hans livsforløp i tre faser: Barndommen fra etter fødselen til da han er 14, ungdomstida fra 15 til 19 og fasen som ung voksen fra 20 til 25. Fortellinga på sidene ti og elleve setter det tekstlige startpunktet for Carls liv på jorda: «Du blev forløst ved kejsersnit, og jeg blev syg efter fødslen» (s. 10). I rapportaktig stil får leseren avslutningsvis vite om det nøyaktige fødselstidspunktet: «Født den

21. november 1989 klokken 14.32» (s. 11). Femten ganger⁵² knyttes fragmenter til Carls barndom. Vi har en del fragmenter som omhandler hans utvikling, for eksempel «Carl Emil i skole: // Marts 1997: 1. Klasse. Kan næsten læse. Tegner stadig utroligt godt. Meget udadventt og tydelig som person. Utroligt sød og nysgerrig» (s. 55), eller minnes konkrete situasjoner og utsagn av Carl som «1. november 1994. / Carl Emil, Joakim og Johan skal sove. [...] Carl Emil setter sig op i sengen: Når jeg dør, vil jeg ikke brændes, jeg vil graves langt ned i jorden på en kirkegård» (s. 20).

Fragmenter som knyttes til ungdomstida finner vi kun tre ganger i boka, i skildringa av Carls attenårsdag (s. 21), i dagboknotatet om hvordan lillebror «Zakarias forguder englen Carl» (s. 61) da Carl var 15 år og i avsnittet om skrivinga av diktet «har døden taget noget fra dig så give det tilbage» (s. 139) da Carl var 16 år gammel.

Tidspunkt som kan knyttes til hans liv som ung voksen nevnes ti ganger⁵³ i løpet av boka, syv⁵⁴ av de forholder seg til hans 26. leveår, det vil si de siste fire månedene av hans liv,



Figur 9

fra og med tjuufemårsdagen den 21. november 2014.

I diagrammet (fig. 9) har jeg satt opp livsfasene med hensyn til antall år mot antall fragmenter knyttet til de enkelte fasene i boka for å illustrere hvordan livsfasene med hensyn til deres lengde avdekkes i forhold til frekvens i

boka. Vi ser at grafene er like høye i barndommen, fordi vi finner likt antall fragmenter og år her, til tross for at barndommen varer tre ganger lengre enn de andre tidsrommene. Både ungdomstida og fasen som ung voksen omfatter «kun» fem år, men vi får mange flere skildringer om sistnevnte fase. Grafen kan derfor tolkes i to retninger: På den ene sida er det tydelig at fortelleren har nedskrevet en del tanker omkring den siste tida som hun hadde sammen med den avdøde. Det understreker at hun resymerer når hun møtte Carl sist og hva han gjorde eller sa de siste månedene han var i live, for å finne varslende tegn: «Men tegn og varslere kan man som regel ikke tyde, før de utspiller sig sin konkrete hændelser. Man forstår dem kun med tilbagevirkende kraft. Derfor kan varslende kun udtrykkes. Som sprog, som poesi» (s. 141). Uttrykket av disse tegnene kan altså være en grunn til at den siste tida før

⁵² Se s. 15, 17, 18, 19, 20, 26, 30, 55, 56, 73, 77, 139, 140

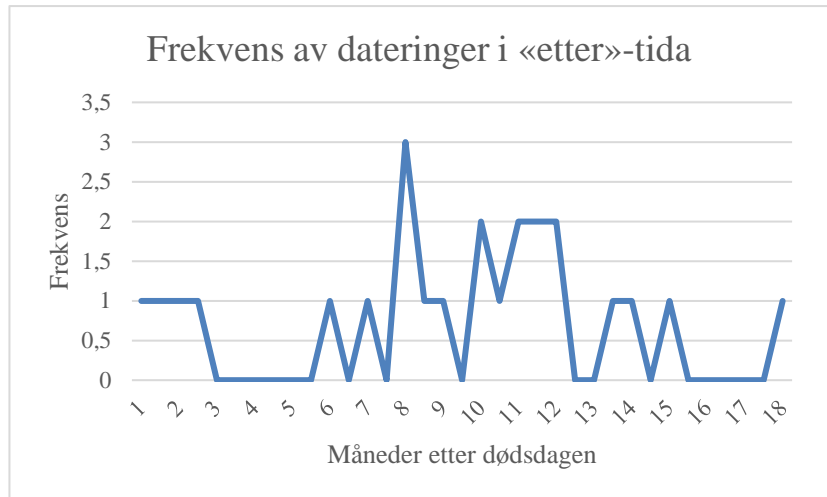
⁵³ Se s. 16, 22, 24, 25, 26, 76, 90, 147, 148

⁵⁴ Se s. 16, 22, 24, 25, 26, 90, 148

ulykken avdekkes bredt. På den andre sida kan grafens divergens også henge sammen med at hele bokas dramaturgi, med prosafortellinga som utgangspunkt, bygges opp mot Carls død og at hyppigheten av fragmenter opp mot hans død derfor økes i forhold til bokas dramaturgi. Selv om enkeltfragmentene ikke er plassert i kronologisk rekkefølge vil leseren legge merke til at de siste månedene før døden nevnes forholdsvis ofte.

Ulykkestidspunktet

nevnes én gang, «det var den 14. marts klokken var 23.13» (s. 29), dødstidspunktet rett etterpå: «Død den 16. marts 2015 klokken 15.45» (s. 30). Sitatene er skrevet i samme rapportformat som fødselstidspunktet på side elleve, noe som skaper en



Figur 10

forbindelse mellom Carls fødsel og død og markerer tidspunktene som viktige begivenheter.

25 ganger⁵⁵ tidfestes fragmenter i sorgens tid. Det er bare seks fragmenter som behandler perioden før 9. november 2015, dagen da Aidt begynte å skrive *Carls bog*. Dermed er det 19 daterbare fragmenter som forholder seg til tidsrommet fra og med 9. november 2015 til 22. september 2016.

Grafen i fig. 10 viser et høydepunkt åtte måneder etter dødsdagen som samsvarer med tidspunktet da Aidt begynte å skrive *Carls bog*. Et viktig element i boka er refleksjonen over språktapet etter Carls bortgang. Språktapet gjenspeiles i den lave frekvensen av fragmenter de første syv månedene. Rundt begynnelsen av skrivinga viser grafen en økt frekvens som kan tolkes som en illustrasjon av det gjenfunne språket og skriveevnen.

Vi ser altså at antallet av fragmenter fordelt på *før*- og *etter*-tid er nokså likt, 23 respektive 25 ganger. Aidt innrømmer altså ca. like mye plass til livets tid som til sorgens tid i sin tekst. Gjennom den anakronistiske komposisjonen uttrykkes det at sorgens tid og livets tid stadig glir over i hverandre, når fortelleren reflekterer over da Carl var i live og over sin egen sorgtilstand.

⁵⁵ Se s. 22, 31, 32, 34, 35, 49, 57, 64, 68, 72, 74, 75, 109, 116, 117, 126, 146, 147, 150

3.9 Sted

Enkeltfragmentene i *Carls bog* beveger seg ikke bare fram og tilbake i tid, men også i sted. I kapittelet 3.6 viste jeg allerede prosafortellingas spatiale utstrekning og vil nå undersøke romdimensjonene i de andre fragmentene som beveger seg mellom enkelte steder i Danmark og mellom Danmark, Norge og USA. Sted «[som] begreb peger [...] på forbindelsen mellom mennesker og omgivelser og kan opfattes som former for rum, vi relaterer eksistentielt til og investerer mening i» (Mønster 2013, s. 9) slik at undersøkelsen vil gi oss et nytt perspektiv både på relasjonen mellom Aidt og Carl, og hvordan mora knytter betydning til steder der Carl har vært.

New York er Aidt sitt annet hjemsted. Hun flyttet til USA med sin nye mann og de to yngste barna da Carl var 18 år gammel. Carl bestemte seg for å ikke bli med: «Du var kun atten år gammel, da vi flyttede til New York med dine to yngre brødre. Du ville ikke med. Du var lige blevet student, du ville ud og rejse, du ville klare dig selv. Du var stolt, *voksen*» (s. 148). Etter 18 år ble den spatiale avstanden mellom mor og sønn plutselig veldig stor. Dette er i dagens Skandinavia for mange familier realitet, når barna tar opp studier i andre byer eller tar et friår, men i dette tilfelle var det mora som flyttet vekk. Fortelleren skildrer at Carl alltid ble trist når han måtte forlate familien etter å ha vært på besøk: «Hver gang du forlod os, når du modvilligt skulle tilbage til Danmark efter at have besøgt os, gråd du hele vejen til lufthavnen» (s. 148). Carl reaksjon viser at den romlige distansen mellom mor og sønn etter flyttinga ikke svekket deres relasjon. Skildringa understreker også inntrykket av at mora føler skyld, noe som gjenlyder i setninga «Så mange gange har jeg fortrudt, at vi ikke tvang dig til at tage med os» (s. 148).

Én opplevelse som mor og sønn hadde i New York framheves i avsnittet på side 63 om installasjonen *The Visitors*. Idet hun lokaliserer galleriet med navn og tilholdssted («Courtesy Luhning Augustine, et galleri i Chelsea, New York», s. 63) og skriver «Carl tog nogle dag efter tilbage til galleriet for at se værket igjen» (s. 63) blir det tydelig at galleriet er et sted som hun knytter viktige minner til, fordi hun og Carl tilbrakte tid der sammen. Ikke minst får stedet betydning for hennes bok gjennom forbindelsen til Kjartanssons verk som potensiell inspirasjonskilde. Chelsea nevnes en gang til i boka, når hun sitter på en kafé, den 9. februar 2016 (s. 109). Kaféen i Chelsea er for Aidt i sin sorg et tilfluktssted etter at ei erindring om Carls begravelse dukket opp.

I kapittel 3.8 nevnte jeg at fortelleren tidsmessig fokuserer på situasjoner som utspilte seg de siste månedene før ulykka, for å kunne forstå hvorfor døden inntraff og om hun kunne

blitt varslet. Derfor er det ikke forunderlig at Aidt også gjenforteller hvordan hun for siste gang tok avskjed med Carl i New York:

Sidste gang du rejste hjem, var nogle dage efter nytåret 2015. Du sagde til mig, at du havde lært at håndtere afsked. Du græd ikke længere hele vejen til lufthavnen. Vi vinkede da du kørte af sted i taxa. Vi stod ude på gaden og vinkede, indtil vi ikke kunne se bilen mere. (s. 148)

Denne avskjeden er faktisk den siste avskjeden for mor og barn i New York. Beskrivelsen av hvordan hun vinker til drosjen er forsvunnet i det fjerne er et sterkt billedlig uttrykk for hvordan Aidt senere må ta avskjed med sønnen for alltid.

I fragmentene som koples til New York framstilles Carl som besøkende. Mora har bygget opp et nytt hjem i Amerika, mens Carl synes å høre hjemme i Danmark.

I et dagboknotat skriver hun nesten ett år etter ulykka: «Jeg kan ikke huske, hvornår jeg sidst så Carl. Var det den 24. januar sidste år? Var det i februar? Var jeg også i Danmark i februar? Jeg tror det. Men klarer ikke at læse de e-mails, som han og jeg skrev til hinanden, for at finde ud af det» (s. 126). Møtet som fant sted i Danmark i begynnelsen av 2015 var altså det siste fysiske møtet mellom Aidt og Carl og får tillagt stor betydning for den etterlatte mora. Også i dette sitatet gjenlyder en undertone av skyld, både fordi fortelleren ikke husker når hun eksakt så Carl for siste gang og fordi hun ikke orker å finne ut av det.

På ulykkestidspunktet befant Naja Marie Aidt seg helt tilfeldig i Danmark:

Det var onsdag den 11. marts 2015, tre dage før den grusomme nat. Den dag rejste jeg fra New York til København med en lille taske indeholdende nogle bøger og tøj til fire dage. Jeg landede torsdag morgen. Jeg skulle være rejst hjem igen om mandagen. Mandag, den 16. marts. (s. 90)

I sitatet kommer det fram at reisa til Danmark bare skulle være en kort helgetur. Idet forfatteren avslutter fragmentet med den planlagte avreisa og lar datoen «Mandag, den 16. marts 2016» stå ukommentert, blir det tydelig for leseren som allerede vet hva som kommer til å skje den mandagen (s. 30), at turen ville ta ei uforventet omvending for fortelleren. Så er det for eksempel også betydninga av Rikshospitalet i København som endres med Carls ulykke: Hvor stedet tidligere var et symbol på liv – her her ble Carl født (s. 10) – blir sykehuset 25 år senere dødens sted. Klimaksen «*dette rum, denne stue, denne forgård, dette venterum til dødens sal*» (s. 79) om sykeværelset tydeliggjør denne oppfatninga.

Når vi ser tilbake på Carls livsforløp og hvordan forskjellige steder dukker opp i ulike faser, er det hagen med magnolietreet (s. 26) og øya Frøya i Norge, der mora og den niårige sønnen var på ferie (s. 18) som knyttes til hans barndom. Oppholdet i Norge beskriver

fortelleren som «første gang i dit liv, hvor du og jeg gjorde noget alene sammen, uden dine brødre» (s. 18f.). Her vil hun framheve at hun satte pris på den tida de hadde sammen, bare mor og sønn. Avstanden fra Danmark og familien hjemme gjorde en mellommenneskelig nærhet mellom Aidt og Carl mulig.

Ungdomstida får ikke mye plass i teksten. Det eneste stedet som nevnes i forbindelse med denne fasen er kjøkkenet, der Aidt lager mat sammen med Carl på hans attenårsdag. Hun har gode minner om den dagen de stelte i stand middag til gjestene og oppdaget Carls talent til å lage mat:

Lige før gjæsterne kom, var vi begge så udmattede, at vi lagde os ned på køkkengulvet. Vi kom til at grine, og vi kunne ikke holde op. [...] Der lå vi, i vores festtøj, på trægulvet og lo. Det var et magisk øjeblik. Så rejste vi os og Carl tog imod sine gæster. Han havde fundet ud af, at han havde et talent. Han kunne lave mad. (s. 21)

Som tidligere nevnt flytter Aidt til New York da Carl har blitt 18 år. Leiligheten i New York er derfor for det meste skueplassen til møter mellom mor og sønn de siste fem årene i hans liv. I tillegg skildres det enda et ferieopphold som fant sted da Carl var 20 år: «Carl ankom fra Danmark den 22. Vi fløy til St. Thomas den 24. meget tidlig om morgenen. Dernæst med båd hertil [St. John]. Vi har det vidunderligt» (s. 76). Her er også Zakarias, den yngste sønnen med. Atmosfæren som formidles i teksten likner på den som skildres fra turen til Norge: Familien koser seg fordi de tar seg tid til å være sammen, på en øy i Karibia, langt vekk hjemmefra.

Carls siste oppholdssted i live er hans kollektiv på Vesterbro i København. Der spiste han sopper og fikk psykosen som førte til ulykka. Aidt beskriver i det følgende fragmentet opplevelsen av å besøke dette stedet:

Vi går forbi ulykkesstedet, vi holder hinanden i hånden. Vi slæber os forbi ulykkesstedet, noget i os trækker os hen mod ulykkesstedet. Det er en kold dag i marts, vi går forbi dit hus, da vi ser det sted på asfalten, du ramte, da du sprang, da vi ser det vindue på fjerde sal, hvorfra du sprang. Vinduet er buet og højt, som i en katedral. Vinduet fanger lyset, trafikken larmer, der er mennesker, hunde og cykler overalt, og vi er ikke til stede i os selv, vi er tomme raslende skaller. Vi kigger op, og vi ser vinduet. Vi kigger ned, og vi ser gaden, asfalten, vi ser den lille plet på asfalten, og vi støtter os til murværk og parkerede biler, vi støtter os til hinanden, mens vores øjne ser, mens vores ben går. Vi er kun krop, kroppe der går, kroppe der ser, der er ingen resonans i os, ingen følelse. Vi mærker kun den fysiske smerte: at vi er ved at falde, styrte, at vi er blytunge, jordtunge, at det gør os ondt i vores arme og ben. Og vi mærker vores varme brændende øjne. (s. 106)

Fortelleren skildrer detaljert hvordan bygninga og området ser ut. Formuleringene «Vi kigger op» og «Vi kigger ned» gjør det lett for leseren å innta fortellerens perspektiv og leve seg visuelt inn i situasjonen. Beskrivelsen av følelsene og den fysiske smerten, framkalt av husets

syn, markerer hvilken betydning ulykkesstedet har for de etterlatte. Særlig Joakim som delte leiligheten med Carl knytter blandede følelser til stedet:

Siden vi var børn, har jeg levet klos op og ned ad Carl. Helt til det sidste, hvor vi delte en lejlighed på Vesterbro, som jeg desværre lige nu tænker tilbage på som et forbandet sted. Det var det ikke. Det var et fantastisk sted. Og det var det, fordi Carl boede der. (s. 107)

Louise Mønster påstår at hus «ikke blot er rammer, men på en meget grundlæggende måde bærere af betydning», fordi «de bærer vidne om det liv, der har udfoldet sig i dem» (Mønster 2013, s. 50–53). Dette blir tydelig i Joakims utsagn som viser at stedet har stor betydning for den etterlatte, men også at betydningsvaløret har endret seg etter ulykka.

Fokuserer vi på ulike steder i boligene, er det blant annet Carls forlatte rom som er av betydning for Naja Marie Aidt. Rommet inneholder mange av hans etterlatenskaper. Mens hun tømmer det, oppdager hun notater som åpner nye perspektiver på Carl: «[...] og jeg fant dine notesbøger, da vi tømte dit værelse, og jeg så, at du skrev digte, og jeg vidste ikke, at du skrev digte» (s. 28). Det er mye som Aidt ikke visste om sin sønn og som kommer til dagslyset da hun rydder: «der er så meget, jeg ikke vidste om dig, og jeg fandt dit horoskop, da vi tømte dit værelse, jeg fandt dit horoskop, og jeg læste i dit horoskop» (s. 37). Det virker som om Aidt trenger inn i Carl sitt private område, fordi rommet hans ikke var et sted der hun oppholdt seg mens han var i live.

Det samme gjelder for huset i København, som refereres til som «mors hus», hvor søstera nå bor og hvor Aidt bodde i mange år med sine barn – stedet hvor Carl vokste opp og erfart familiens kjærlighet. For Aidt som vet at sønnen oppholdt seg på badet i sitt kollektiv før ulykka skjedde, er det vanskelig å oppholde seg på badet i dette huset:

[...] jeg tvinger mig selv i bad, jeg går ind i brusekabinen, jeg står i badet, jeg tænker på hans sidste grusomme bad, det bad, han tog, mens han blev psykotisk, det bad, der førte til hans sidste handling, jeg kan ikke tage et bad, jeg vil aldrig mere tage et bad (s. 134)

I hagen til dette huset anlegger storebroren tre måneder etter ulykka en minnelund, bestående av fire epletrær. Trærne i husets hage står som en allegori for minnene om Carl som sitter dypt hos familien og kommer til å opprettholdes.

Videre har vi flere tekstutdrag som skildrer situasjoner hvor Aidt og Carl befinner seg på et kjøkken, for eksempel under matlaginga til Carls attenårsdag (s. 21) i Danmark og under samtalen om oldefaren og Carls egen begravelse nyttårsdagen 2015 (s. 25) i New York. Når Aidt rydder i Carl sin leilighet er det mange ting, blant annet et åpent glass med syltetøy som

framkaller minner om da sønnen var i live (s. 67). Senere befinner Aidt og flere pårørende, «måske tyve, måske tredive» (s. 124) samt en «bedekvinde» på et kjøkken og snakker om bisettelsen. Her kan vi trekke ei linje til fragmentet på side 25:

Vi stod i mit køkken, nytårsdag 2015. [...] / Du 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 er en del af den.' / Jeg lo. / Jeg sagde: 'Det er du allerede.' / Jeg sagde: 'Whatever. Det skal jeg gudskelov ikke være med til.' (s. 25)

Den dagen de snakket sammen på kjøkkenet i New York kunne ingen ane at mora kun et par måneder senere måtte sitte på et kjøkken i Danmark og snakke om sin sønns virkelige begravelse:

Vi sidder sammen med bedekvinden rundt om et bord i et kjøkken. [...] bedekvinden forsøker at forklare os, hvad vi skal taе stilling til, hun forsøker at forklare os, hvad der skal ske. Vi kan ikke forstå det. Vi skriver noget ned på et stykke papir. Vi skriver: SE HAM? / KAPEL? / HVAD FOR NOGET TØJ SKAL HAN HAVE PÅ?» (s. 124)

Først mye senere enn planlagt tar hun turen tilbake til Amerika: «En måned etter begravelsen reiser vi tilbake til vores hjem i Brooklyn. Dagene går, og dagene er tomme, men fulde af chok og sorg. Jeg sidder ved vinduet og stirrer på himlen, skyerne. Jeg sidder ved bordet og stirrer ud i luften» (s. 118). På nytt, og denne gangen for alltid, måtte mora forlate sitt barn, som aldri mer vil besøke henne i sitt hjem i New York. På sidene 118 og 119 beskriver hun den første tida tilbake i Brooklyn, uten å referere noe videre til steder i og rundt New York, fordi hun for det meste oppholder seg i sin leilighet. Det virker som om hun er likegyldig overfor sitt oppholdssted.

Samtidig er leiligheten full av minner om Carls liv. Så husker hun for eksempel tilbake til de gangene, da Carl kom på besøk og tok heisen opp:

Hver gang jeg tager elevatoren op til vores lejlighed, minder dens lille ding ved hver etage mig om, da du sidste gang kom og besøgte os. Jeg stod i døren og hørte dig køre op med elevatoren. Jeg var så utålmodig. Jeg kunne ikke vente for at se dig. *Ding. Ding.* Det tog en evighed. Så fik jeg øje på dit strålende smil, og glæden boblede i mig. *Dér* var du. (s. 148)

Det siste besøket og inntrykkene rundt det, særlig gleden over å se sin sønn igjen, har satt seg fast i fortellerens hukommelse og framstilles som et minne som hjelper å holde fast ved den avdøde.

Oppsummerende kan vi si at mora har ledsaget sin sønn på sin livsreise på mange steder. Huset deres i Danmark, spesielt kjøkkenet, øya i Norge og i Karibien er steder der Aidt og Carl opplevde livet sammen. Opplevelsene gir, når Aidt tenker tilbake, betydning til de ulike stedene. Leiligheten i New York er heller moras enn Carls sted, fordi han i første omgang ikke flyttet dit, men Aidt har også sterke minner om hvordan Carl er knyttet til dette stedet. Den blir etter Carls bortgang til sorgens sted, fordi Aidt sitter der i sorgens isolasjon. Påfallende er også hvordan Aidts forhold til Rikshospitalet og Joakims forhold til kollektivet på Vesterbro endres etter ulykka: Steder som før representerte livet, står etter Carls bortgang for døden.

3.10 Refleksjoner om selvoppfatning, språktap og den tapte skriveevnen

Aidt reflekterer i sin tekst over hvordan sorgen har forandret henne. Hun oppfatter forandringene som så essensielle at hun «[...] er blevet til en anden» (s. 59). Setninga står som avslutning av det femte avsnittet av prosafortellinga hvor det berettes om at familien setter seg inn i bilen og drar til sykehuset i København. Gjennom setningas plassering i slutten av avsnittet får påstanden ettertrykk.

Også Nick Cave som mistet sønnen sin på samme måte som Aidt snakker i dokumentaren *One More Time With Feeling* (2016) om ei forandret selvoppfatning:

Men hvad sker der, når noget som er så katastrofalt hænder, at vi simpelthen bare ændrer os? Vi ændrer os fra at være en velkendt person til at være en ukendt person. Så når du ser dig selv i spejlet, genkender du dig selv, men den person der er inden i dig, er en anden person. (s. 116)

Cave beskriver hvordan en tragisk hendelse kan utløse ei forandring i selvoppfatninga. I et slikt tilfelle inntreier ei slags forvandling av den etterlatte – fra å være far (Nick Cave) eller mor (Aidt) til å være sørgende. Fragmentet «2) / overføringen – / en forandring i måden / at være på, det er det hele» (s. 47) av Mallarmé kan også tolkes som et uttrykk for denne metamorfosen til sorg-stadiet.

For den sørgende kan det være vanskelig å være omgitt av ikke-sørgende, samtidig som det for utenforstående kan virke krevende å innstille seg på den sørgende og dens behov. Sensommeren etter ulykka er Aidt på forfatterreise gjennom Amerika i to uker. Hun opptrer som offentlig person, sorgen er en del av hennes privatliv. Det å være underveis som forfatter gir henne sjansen til å framstå som den «gamle», ikke-sørgende Naja Marie Aidt, noe som

hun oppfatter som positivt: «Det anonyme ved at være rejsende bekom mig, ingen kendte mig, og ingen kendte til min sorg» (s. 68).

Aidt skriver i sitt verk mye om hvor vanskelig det er å uttrykke sorg med ord og om at hun med Carl også mistet språket sitt. I det følgende sitatet skildrer hun hvordan språket plutselig har blitt nytteløs: «Jeg kan ikke forme en sætning // Mit sprog er goldt» (s. 12). Tapet av sitt eget barn har så eksistensiell betydning for mora at hun ikke makter å gjengi det med ord – hun som er forfatter og lever av å finne de rette ordene: «Sproget, der altid har fulgt mig og været mit liv, kan intet. Sproget gisper, sproget falder til jorden, fladt og ubrugeligt. Sprogets sørgedragt er grim og stinkende. At forstå det uforståelige er ikke sprogligt» (s. 131). Ved hjelp av personifisering klarer Aidt å uttrykke hvordan språket forandres når et menneske sørger: «Skønheden har forladt mit sprog. Mit sprog går i sørgedragt» (s. 72).

Også Jacques Roubaud slet med å bruke språk etter tapsopplevelsen: «At opholde sig ved døden som sådan, at erkende et begær efter en virkelighed, har betydet, at jeg måtte indrømme, at der i sproget og i alle dets konstruktioner var noget, som jeg ikke længere havde kontrol over» (s. 73).

Siden språket er redskapet til skriving, er det forståelig at sørgende som ikke lenger har kontroll over sitt språk har vansker med å skrive. I det følgende utdraget uttrykker Aidt sitt språktap og manglende skriveevne både gjennom form og innhold:

intet sprog muligt sprog døde med mit barn kunne ikke være kunstfærdigt ikke være kunst ville ikke forpulet kunst brækker mig over kunst over syntaks skriver som et barn hovedsætninger prøvende alt jeg skriver er erklæring jeg hader skrift vil aldrig skrive mere jeg skriver brændende had min vrede formålsløs stump et skrig brøl (s. 31)

Oppløsning av syntaks, tegnsetting og den konsekvente bruken av små bokstaver illustrerer hvordan en korrekt form av språket ikke er til stede. Det kommer fram at hun hverken kan eller vil skrive og at tanken om kunst og skrift gjør henne sint. Den samme sinnsstemninga formidles også i det følgende utdraget, selv om versalene kontrasterer minusklene fra det forrige utdraget. Formen som likner på en bevissthetsstrøm har begge fragmentene imidlertid til felles:

[...] JEG SKRIVER IKKE [...] JEG TÆNKER MED FORAGT PÅ FOLK DER SKRIVER OM DØDEN DØDEN GÅR VED SIDEN AF OS DEN ER VIRKELIG DEN ER IKKE SKØNSKRIFT IKKE FUCKING FORESTILLET [...] JEG HADER KUNST JEG HADER ALT JEG SELV HAR SKREVET OM DØDEN [...] (s. 42)

Et annet interessant perspektiv åpnes for leseren i det følgende fragmentet. Her framstilles det å skrive som en overlevelsensnødvendig evne på lik linje med å puste: «Jeg kunne ikke / skrive / ikke // ånde» (s. 53). Ved siden av å nedsette livsviktige funksjoner er den største ulempen med sorgen for en forfatter, at den lammer den essensielle skriveevnen: «Digteren, hvis sprog bliver grimt og stinkende. [...] Digteren, der ikke kan rejse sig ved sin skrift, sit sprog [...]. Digteren, der på et sekund indser, at skrift og sprog intet betyder over for døden. Intet har betydning over for det absolutte» (s. 132). Derfor virker det å skulle begynne å skrive for Aidt som en uovervinnelig oppgave som krever mye kraft: «Døden er noget, vi nu lever med hver dag. Jeg har ingen idé om, hvordan jeg igen skal kunne lægge al min kraft i at skrive. Det kræver så meget kraft. Så meget nærvær, koncentration og energi» (s. 72).

Men at hun er ikke alene om dette heller viser forfatteren igjen gjennom intertekstuelle referanser. Språktap og skrivesperre er noe som flere sørgende forfattere har opplevd, for eksempel Jacques Roubaud: «Jeg møder ordene med ubehag / I lang tid kunne jeg ikke engang nærme mig dem / Nu hører jeg dem og spytter dem ud / Og han skriver: / Jeg har ikke kunnet sige et ord i tredive måneder» (s. 132). Som tidligere nevnt klarte heller ikke Stephane Mallarmé å fullføre en sammenhengende tekst etter at han mistet sin sønn: «Den franske digter Stephane Mallarmé skrev aldrig en bog om sin otteårige søn, Anatole, der døde i 1879. Han ville. Han kunne ikke. Han skrev 202 fragmenter eller noter» (s. 33). Også Denise Rileys ord om sitt språktap synes til å kunne vært skrevet av Aidt selv: «Hvis det at skrive engang havde været et beskedent arbejde med at forme og korrigere, er al de smule, man har mestret, nu knust af, at ens barn er død» (s. 146). Riley beskriver hvordan å skrive tidligere var «et beskedent arbejde» og etter barnets bortgang har blitt til et hinder som hun ikke lenger klarer å komme over.

Aidt knytter sin skrivesperre ikke bare til språktapet, men også til den forandrede tidsoppfatninga som jeg var inne på i kapittelet 3.8. Det følgende sitatet er fra et dagboknotat, skrevet den 22. september 2016.

I den standsede tid, i denne nye tid, i den tid, der kun består af det eneste øjeblik, der findes *lige nu*, kan ingen planer laves for fremtiden. Ingen. Der er næsten gået halvandet år. Det er ingen tid. *Ingen tid.* // Når man ikke kan lave planer, kan man heller ikke forstille [sic] sig fremtiden. Eller noget andet. Når forestillingsevnen ikke er en mulighed, kan man ikke skrive. [...] Der hvor der tidligere var forestillinger om at skrive det ene eller det andet i fremtiden, er der nu tyst. Der er ingen bevægelser. Der er dødsensstille. (s. 150–151)

Aidt beskriver i dette utdraget hvordan en fiktional tekst gir forfatteren mulighet til å bevege seg skriftlig i tid fordi teksten har sitt opphav i forestillingsevnen til den skrivende.

Forfatteren kan gjennom forestilling skape tid gjennom tekstproduksjon. Aidt har i sin sorg tapt forestillingsevnen fordi tidsoppfatninga har forandret seg og dermed klarer hun ikke lenger å skrive. Å ha tapt skriveevnen og sitt språk oppfatter Aidt som «dødsensstille».

Da Aidt i april 2015 for første gang begynner å skrive igjen klarer hun ikke å produsere noe helt eget, men prøver å speile formen som Inger Christensen bruker i ett av sine verk:

Det første jeg skrev, er udateret, næsten ulæseligt. Det er skrevet i april 2015, nedfældet på en serviet. Jeg skrev: // magnoliaen findes / magnoliaen findes // den suger sin næring dybt fra jorden // den suger sin næring dybt fra jorden (s. 31)

Det var digte fra Inger Christensens *Alfabet*, som var det første jeg kunne tenke på, der ikke var dig. Jeg kunne høre digtene, de kom inde fra min krop, som om Inger stod inden i mig og læste dem op. Hendes stemme. Det var første gang kunst ikke var bræk. Det var lindring. Alt jeg kunne, var at spejle formen ubehjælpomt og fylde nogle få ord i formen. Jeg kunne ikke engang spejle formen korrekt. (s. 32)

Tidligere tålte Aidt ikke noe kunst, særlig ikke noe litteratur om døden som jeg har eksemplifisert tidligere (se kapittel 3.7.3) – det framkalte vrede hos henne. Men plutselig åpner Inger Christensens dikt inngangen til skriving igjen, selv om ordene er få og formen er imitert.

Aidt skriver videre: «Det neste jeg skrev, var nogle få ord i en notesbog. Jeg skrev på den sidste side i det tomme hæfte: // den niende november i dag gravede de ud til fundament på carls grav jeg græd hele dagen» (s. 32). Det tomme hefte er et bilde på tomheten som sorgen har framkalt. Ordene som hun skriver ned likner i sin form på en bevissthetsstrøm eller stikkordakige notater. Hun uttrykker innholdsmessig hvordan hun har opplevd dagens hendelser. Å begynne med skrivinga på heftets siste side er et uttrykk for at døden plasseres ved bokas slutt og teksten må skrives bakfra. Her kan vi trekke en parallel til komposisjonen av *Carls bog* som avsluttes med Carls død, fordi den er den sentrale hendelsen og grunnen til at boka eksisterer – samtidig bokas slutt punkt og startpunkt.

Det har altså vist seg at språktap og det å miste evnen til å skrive, utløst gjennom sorgtilstanden er temaer som går igjen i sorgens litteratur og som, paradoksalt nok, uttrykkes gjennom sorglitteraturens umiddelbare språklige former. *Carls bog* dokumenterer «dikterens kamp med språket, med dets utilstrekkelighet når det gjelder å gripe sorgen, og samtidig dets selvtilstrekkelighet, som om språket samtidig var et for lite og for stort verktøy» (Mallarmé 1996, s. 8).

3.11 Om bokas tittel

Den første delen av bokas tittel, *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* har Aidt hentet fra to dikt som hun skrev tidligere: «Da du var seksten år gammel, skrev jeg to digte om døden» (139). I diktene stilles to dikotomier – liv og død og å gi og å ta – overfor hverandre.

Har døden taget noget fra dig
så giv det tilbage
giv dét tilbage
som du fik af den døde
da den døde var levende
da den døde var dit hjerte
giv det tilbage til en rose,
et kontinent, en vinterdag,
en dreng der ser dig an
fra hættens mørke (s. 139)

Har døden taget noget fra dig
så giv det tilbage
giv dét tilbage
som du fik af den døde
da I stod i regnen i sneen
i solen og den døde var levende
og vendte sit ansigt mod dig
som ville han spørge om noget
du ikke mere husker og han
havde også glemt det og det er
en evighed
en evighed siden nu (s. 140)

Det dialogiske er det grunnleggende uttrykket i disse diktene. De handler om å gi noe tilbake når noe eller noen har blitt tatt av døden. Personifiseringa av døden gjennom beskrivelsen av den aktive handlinga gjør at det formidles et bilde av døden som tyv, en etablert metafor som fremmer forestillinga om at noen kan anklages til å være skyldig: «Dermed kan man føre en symbolsk rettssak mot ham, hvor man krever oppreisning eller erstatning for tapet, eller i det minste kan få utløp for sitt raseri. Mens gjerningsmannen fordømmes, blir offeret idealisert og æret» (Markussen 2012, s. 41–42). Dette er ikke tilfelle i Aidt sine dikt. De råder den etterlatte – gjennom tiltalen «du» – å være takknemlig overfor tida som hun eller han fikk med den avdøde, framfor å dyrke hat og hevnløst overfor «tyven». Den etterlatte skal heller gi noe tilbake istedenfor å ta ett oppgjør med døden.

I mini-essayet som følger på diktene forklarer Aidt hvordan diktene ble til, noe som er relevant i forhold til tolkning av gi/ta-motivet:

Det er dig, der gemmer dig i hættens mørke. Jeg tænkte intenst på dig, da jeg skrev de to digte. Jeg *så* dig for mig, mens jeg skrev de to digte. Jeg vidste ikke hvorfor, jeg spurgte ikke mig selv hvorfor, digtene kom til mig som noget, der kom fra dig, noget jeg ikke forstod. Jeg forstod kun, at jeg åbenbart skrev digte om døden, og at du så at sige *gav* mig billederne – eller at noget ved din væren fik mig til at skrive dem. (s. 140)

I utdraget skriver Aidt om hvordan hun ble inspirert av Carl til å skrive diktene. Hun makter ikke å forklare hvorfor, men hun oppfatter at Carl *ga* henne de to diktene. Hva dikotomien *gi/ta* betyr for henne som sørgende forfatter forklarer Aidt i det følgende utdraget:

Men diktene fortæller også om at give det tilbage, som de døde gav os, da de var levende. At de dødes væsen så at sige stadig skal have en plads i livet, at den kærlighed de gav os, skal gives videre. Heri ligger det et håb. Et håb om at det du gav mig, vil vokse i andre, hvis jeg er i stand til at dele det. At min kærlighed vil styrkes og blive skønnere, fordi den nu skal rumme din kærlighed. Det må sorgen ikke ødelægge. I diktet står der 'giv det tilbage.' Som om det, der gives, går frem og tilbage hele tiden. Fra de levende til de levende. Fra de døde til de levende. Og fra de levende til de døde. En cirkulær bevægelse. Ikke lineær. (s. 141)

Dette utdraget kretser rundt ulike typer dialog i forbindelse med å *gi* og å *ta*. For det første er det dialogen mellom de levende og de døde som Aidt berører mot slutten av sitatet. Tapsopplevelsen og sorgtilstanden er premisser for at forfatteren kunne skrive *Carls bog*. Carls død gir forfatteren overhodet først mulighet til å skrive boka. Den døde *gir* altså noe til den levende og teksten som den etterlatte produserer blir dét som *gis* tilbake, slik at hennes verk også kan forstås som en litterær reaksjon på tapet, på lik linje med de ulike reaksjonene som Sandvik skriver om. *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage* er dermed selvreflekterende i forhold til verket som bærer denne tittelen: Boka er dét som *gis* tilbake til Carl, noe som også undertittelen *Carls bog* indikerer.

For det andre kan *Carls bog* også sees som medium til dialog mellom de levende. Aidt sin bok har blitt publisert og *gis* dermed til alle som leser den. Sorgen som ble utløst av Carls bortgang transformeres gjennom skriveprosessen til noe håndfast – en bok – som hun kan *gi* videre, dele med andre. Muligens leses boka av andre som befinner seg i sorg og boka kan bli til trøst for dem. Setninga «hvis jeg er i stand til å dele det» kan vi tolke enten som et uttrykk for hvor tungt det er for henne å dele sin sorg fordi hun konfronteres med den under skriveprosessen, eller som en beskrivelse av hvor vanskelig det er å finne et akseptabelt uttrykk for sorgen i forhold til sine egne forventninger. Uavhengig av dette *gir* tanken om å dele sorgen gjennom teksten henne håp som vi kan tolke som et tegn på at det å skrive *gir* mening til Carls død.

3.12 Portrettering

Væsen, *et / 1) det at eksistere (i en vis form, tilstand) / 2) (egl. som gengivelse af lat. essentia) især i forb. m. gen. ell. poss. pron.: hvad der udgør den egentlige, konstante natur hos noget (i modsætn. til dets (af ydre faktorer bestemte) tilværelse); den kerne af faste indre egenskaber, der får ydre udtryk i virkninger, reaktioner, optræden osv.; indbegrebet af natur, faste indre egenskaber og disses udslag, ytringer (om brugen i den hegeliske filosofi (mods. Væren) se Heib.Pros. I. 183 ff. samt Kierk.XV.717*

ff.767 f.); m. afsvækket bet.: karakter, (hoved)egenskaber. / 3) hvad der eksisterer, forekommer, forefindes, især i den fysiske verden. (s. 52)

Det finnes en rekke fragmenter i *Carls bog* som definisjon 2) i ordbokoppslaget om «væsen» kan sies å referere til. Portrettering av Carl, «*hvad der udgør den egentlige konstante natur*» hos ham, beskrivelsen av og henvisning til «*den kerne af faste indre egenskaber, der får ydre udtryk i virkninger, reaktioner, optræden*» inntar en stor del av teksten, spesielt i bokas første halvdel.

Portrettering fungerer som et litterært minne av den avdøde som person for de etterlatte. Leseren blir på denne måten kjent med den avdøde og får et nytt perspektiv på de etterlattes sorg som er påvirket av betydninga den avdøde hadde for dem (Auken 1998, s. 23–24).

Når vi leser boka med fokus på portrettering av Carl må vi ta hensyn til at portretteringa er subjektivt og påvirket av forfatterens relasjon til den avdøde. Dette er også forfatteren selv bevisst på:

Når jeg skal beskrive dig, er mit blik problematisk. Jeg ser dig i forhold til mig selv. Jeg ser dig i forhold til mine begrænsninger. Begrænsningene er en del af mig. Derfor ser jeg dig ikke klart. Det er ikke muligt. Men jeg ser dig alligevel klart. Selvom jeg ikke nødvendigvis ser dig sandt. Måske ser jeg dele af dig, ingen andre kan se. Måske er sandheden om et menneske kalejdoskopisk. Alle blikkene udgør tilsammen et prisme, som er *dig*. Kalejdoskop kommer af græsk og betyder noget i retning af smuk-form-betragter. At betragte en smuk form, at være en smuk betragter af en form, at betragte en form smukt, *at forme en smuk betragter. Jeg ser dig, du er en smuk form. Du er en smuk betragter. Jeg har formet en smuk betragter: dig.* (s. 17)

Aidt beskriver dette forholdet som «problematiske», fordi bildet hun har av Carls er bare en brøkdel av alt som utgjør ham. Hennes oppfatning samsvarer ikke nødvendigvis med hverken hans selvoppfatning eller bildet som andre – venner eller for eksempel søsken – har av ham. Hun mener at det er helheten av perspektiver på en person, avhengig av relasjonen som utgjør «sandheden om et menneske».

De fleste fragmente henvender seg via «du» til Carl selv, mens en del av portretteringa skjer gjennom dagboknotater og en gang gjennom indirekt tale (s. 12-13). Det vi får vite om Carl i teksten er knyttet til både hans interesser, ferdigheter og personlighetstrekk. Portretteringa strekker seg fra de første dagene i live til da han er ung voksen, men den anakronistiske oppbygninga av verket gjør det vanskelig å få en helhetlig oversikt over hans utvikling. Jeg skal derfor gå gjennom en del fragmenter i kronologisk rekkefølge for å vise

hvordan Aidt følger med på hvordan Carls personlighet og interesser forandres i løpet av oppveksten og hvilke ferdigheter han tilegner seg.

Det første vi får vite om Carls oppførsel som nyfødt og hvordan den nybakte mora oppfatter hans personlighet, er følgende:

Han sutter og sover og er bare et lille dyr stadigvæk. Jeg kan merke, at han er en sej personlighet på sin egen stille måte. Han skriker kun (meget sjældent), hvis der VIRKELIG er grund til det, så skriker han til gengæld, så det gjalder. Til gengæld siger han de sødeste små lyde, som om han sang. (s. 17)

Selv om Carl bare er et spedbarn, sanser mora allerede en del av hans «seje» personlighet, blant annet ved at han er en stille gutt som sjeldent skriker. Allerede i dette utdraget kommer det fram hvordan den personlige relasjonen påvirker forfatteren. Mora har en såpass sterk tilknytning til Carl at hun oppfatter lydene som han «siger» som sang. Mennesker med en mindre sterk relasjon til Carl hadde kanskje også brukt mindre forskjønnende formuleringer om lydene han «lager» og heller oppfattet de som bråk.

De neste opplysningene om Carl Emil er datert den 8. november 1994, altså noen få uker før hans fjerde bursdag.

Carl Emil er blevet roligere og mere harmonisk, og han er usædvanligt optaget af at tegne, male, lave masker, lege med modellervoks m.v. Skriver bogstaver og ord, og er begyndt at lægge tal sammen og spare penge op. Har venner og er knap så sky og fåmælt som for et par år siden. En lidenskabelig dreng, der stadig elsker sin sut og et kys og sin seng. (s. 15–16)

Siden det første dagboknotatet har det gått nesten fire år. Nå som Carl har blitt en god del eldre klarer forfatteren å gi et mer tydelig bilde av ham. Han har forandret seg fra å være det rolig sovende spedbarn til en sosial og mer utatvendt gutt og har utviklet en interesse for ting han selv kan lage. Han har også begynt å skrive og regne.

Interessene og ferdigheten nevner Aidt også i dette dagboknotatet, skrevet halvandet år senere:

Jeg skrev i min dagbog: / 30. marts 1996. / Han tænker meget over tingene – er optaget af, hvad alt er *skabt* af: metalsorter, plastic, glas, beton, gips m.v. – materialer – og af universet, 2. Verdenskrig, H.C. Andersens eventyr, ‘gamle dage’, at skrive, regne, spille kort, trylle, bygge. Han gør meget, materialiserer meget – især – og med stor dygtighed – tegninger og malerier – men også masker, robotter af papkasser, perlekæder, lerting, papirflyvere. Og han er stædig, men arbejdsom – bliver ved, til han er tilfreds. / I trivsel. // Du boede i dit navn // Arbejdsom // Venlig (s. 30–31)

Her karakterises Carl Emil som en nysjerrig og aktiv gutt som fremdeles er opptatt av å skrive og regne. Han er interessert i det grunnleggende som materialer og store sammenhenger som universet og 2. verdenskrig. Aidt beskriver ham som en aktiv og kreativ gutt som enda er glad i å lage eller skape ting. Denne interessen ser ut til å være grunnen til at han begynner å lage mat senere i livet: «[...] Carl tog imod sine gæster. Han havde fundet ud af, at han havde et talent. Han kunne lave mad. Du kunne lave mad» (s. 21). Koplinga skjer via ordet «arbejdsom» som også brukes i sammenheng med matlaginga: «Han arbejdede hurtigt – ivrigt, arbejdsomt – i køkkenet» (s. 23).

Oppfatninga som mora har av sin sønns interesser ser ut til å samsvare med hvordan Carl karakteriserer seg selv:

Jeg har siden jeg var barn elsket at samle ting (ofte fysisk). Og jeg har alltid elsket historier. Derfor faldt det mig meget naturligt at begynde at klippe film. Processen fra det rå materiale kommer frem og til finklip er utrolig, fordi værket skifter ham mange gange som brikkerne falder på plads. (s. 54)

I søknadsteksten til filmskolen som Aidt finner i hans rom, beretter han om hvordan interessene for å samle ting og historier utviklet seg i løpet av livet til en lidenskap for å klippe film.

Hvordan hans personlighet, hobbyer og ferdigheter framstår i løpet av 1997 og 1998 får vi vite i de følgende fire dagboknotatene:

Jeg skrev i min dagbog: / Carl Emil i skole: / Marts 1997: 1. Klasse. Kan næsten læse. Tegner stadig utroligt godt. Meget udadvendt og tydelig som person. Utroligt sød og nysjerrig.

August 1997: Læser bedre. Stadig virkelig god til matematik. Er indadvendt, men meget mindre end før. En følsom og stærk dreng med mange talenter – og med klæbehjerne ... Ansvarlig, ordentlig, velopdragen og aktiv – både fysisk og mentalt.

December 1997: Læser nu næsten flydende. Meget bedre. Trives, bliver stor!

Juni 1998: Læser meget. Går til fægtning og er usædvanligt god til det. *Elegant*. Meget bundet til sin far. (s. 55–56)

Ser vi på personlighetstrekk som omtales i notatene, kommer det fram at Carl i løpet av fem måneder utvikler seg fra å være en «meget udadvendt» person til å være «indadvendt, men meget mindre end før». Han karakteriseres som søt, sterk, nysjerrig og aktiv, ansvarlig, veloppdragen, ordentlig, følsom og som spesielt glad i sin far. Når det gjelder Carls

ferdigheter, møter vi en stolt mor som skryter av Carls talenter, hans matematiske ferdigheter, tegneevnen og hans fektetalent. Hun nevner bare det han kan eller er flink til, ikke det han ikke ennå har lært seg slik at leseren får et utelukket positivt bilde av ham.

I tillegg forfølger vi hvordan Carl blir flinkere til å lese i løpet av de første femten månedene i skolen. Denne ferdigheten kommer til å ledsage Carl gjennom hele livet. Derfor skriver Aidt rett etter dagbokfragmentene:

Jeg kan si om dig: Du læste meget; du var en lidenskabelig *læser*. / Jeg kan si: Du havde en fin samling af bøger. / Jeg kan si: Det sidste år du levede, læste du primært religiøse skrifter. Du læste Koranen, du læste Bibelen, du læste Toraen, du læste den tibetanske bog om livet og døden. (s. 55–56)

Aidt er selv et menneske som leser mye og som legger mye betydning i skrevne ord, noe som blant annet kommer fram i fragmentet som skildrer hvordan hun gleder seg over å ha funnet Walt Whitmans diktbok i Carl jakkelomme etter ulykka (s. 111). Her mener jeg at vi kan spore noe av begrensningene som Aidt skriver om i sitt korte essay som jeg siterte i begynnelsen av kapittelet: Nettopp fordi hun selv er en lidenskapelig leser og opptatt av hva litteratur gir mennesket er denne interessen i litteratur og utviklinga av Carls leseevne noe som hun oppfatter som et viktig element, når hun gir et tekstlig portrett av sønnen. Derfor dukker dette motivet hyppig opp i forbindelse med karakterisering av Carl.

Fra ros og positive trekk kommer vi til det følgende dagboknotatet fra den 20. mai 1998 som har en mer dempet karakter: «Carl Emil skal i tredje klasse etter sommerferien, noget indesluttet og uden de store interesser. Men jeg tror det er alderen: At være så ordinær som muligt. Når han får tid og plads, folder han sig mere ud» (s. 20). På det tidspunktet oppfatter mora sin sønn som mindre udatvendt og nysjerrig og begrunner det med alderen hans. Mellom linjene leser vi at mora oppfatter denne utviklinga som negativt. Det at hun prøver å lokalisere årsaken til forandringa i Carls alder, det vil si at det ikke er noe som feiler ham som individ, vitner om det subjektive bilde som hun har av sin sønn: Hun motsetter seg forestillinga om at gutten kanskje *er* innadvendt og interesseløs, fordi det er ikke det hun ønsker ham å være.

I fortellinga om ferieoppholdet i Norge i 1999 får vi igjen vite om hvor glad Carl Emil er i sin far: «Du sagde, at skilsmissen havde været hård for dig, og at du savnede din far meget. Det vidste jeg godt. Jeg beundrede dig, fordi du var i stand til at fortælle mig om det» (s. 19). Sitatet uttrykker i tillegg at Aidt beundrer hvordan Carl Emil snakker om følelsene sine i forhold til skilsmissen. Her skildres hans følsomhet som går igjen i teksten.

I det følgende utdraget får vi for eksempel vite hvor vanskelig det er for Carl å være i Danmark, mens resten av familien bor i New York og hvor trist han blir når han må tilbake etter å ha vært på besøk:

Du var kun 18 år gammel, da vi flyttede til New York med dine to yngre brødre. Du ville ikke med. Du var lige blevet student, du ville ud og rejse, du ville klare dig selv. Du var stolt, *voksen*. [...] Senere kom du og boede hos os, i næsten to år. [...] // Hver gang du forlod os, når du modvilligt skulle tilbage til Danmark efter at have besøgt os, græd du hele vejen til lufthavnen. (s. 148)

Å ta avskjed etter å ha vært på besøk hos familien er et vanskelig steg for Carl. Han holder distansen ikke ut og flytter på et tidspunkt etter mora, stefaren og søskenene.

Lengselen etter mora kommer også til uttrykk i følgende melding som Carl sender til Aidt den 7. desember 2010, ikke så lenge før han skal besøke henne i New York igjen: «Kære moder, skal vi aldrig skype eller snakke på anden måde? Jeg savner jer så meget og kan slet ikke vente til det bliver den attende» (s. 147). På det tidspunktet er Carl 20 år gammel. Han savner sin familie sterkt.

Over nyåret 2015 besøker Carl Amerika for siste gang. Aidt skildrer den siste avskjeden på følgende måte: «Sidste gang du rejste hjem, var nogle dage efter nyåret 2015. Du sagde til mig, at du havde lært at håndtere afsked. Du græd ikke længere hele vejen til lufthavnen» (s. 148). Dette er den siste avskjeden fra Carl i New York før hans død. På det tidspunktet kunne ingen ane hva som ville skje med Carl noen måneder senere. I etterkant har denne avskjeden derfor noe skjebnesvangert over seg.

Flere ganger betegnes Carl som «sterk» i forhold til sin fysikk⁵⁶ og det nevnes at Carls kraftdyr er den sterke tigreren (s. 9). Men jeg vil påstå at utdrag som de forrige fire, der (Aidt beskriver at) Carl snakker eller skriver om sine følelser er et aspekt som vi kan legge i order «sterk» slik at det ikke kun framstår som hans ytre, men også som et av hans karaktertrekk. Så viser Carl for eksempel også en indre styrke når han kommer seg over skuffelsen ved å ikke ha fått studieplass på filmskolen (se Aidt 2017, s. 12-13). En annen bekreftelse på hans indre styrke får vi gjennom kontrasten i frasen «Men du var også sart, følsom. / Men du var også sterk» som inngår i den følgende omfattende karakteriseringa:

Der var en varme i dig som bjergtog folk. Der var en sanselig varme i dig. // Men du var også tilbagetrukket eller fjern eller sky. / Men du var også fuld af glæde. / Men du var også sart, følsom. / Men du var også sterk. / Men du var også søgende. / Men du

⁵⁶ Se s. 15, 78

var også fast forankret. // Du hadde ikke meget vrede i dig. // Der var noget ved dig, som jeg ikke har ord for. Noget gennemsigtigt, som fik dig til at lide, alene, i stilhed. // Og gråd du over kærligheden, led du mest. // *Du gjorde ikke meget væsen af dig.* // Du lyste. (s. 17)

Uddraget oppsummerer mange av aspektene som kommer fram gjennom dagboknotatene som har blitt skrevet av Aidt opp gjennom Carls liv. Han framstilles som en person med mange og til dels motsatte fasetter, som for eksempel at han hadde en sosial side («der var en varme i dig som bjergtog folk») og samtidig var innadvendt («men du var også tilbagetrukket eller fjern eller sky»). Dette gjelder også for hvordan Aidt oppfatter hans tilstedeværelse etter ulykka: «Det er hans væsen, jeg kan mærke nu. Han er som en stor fugl eller nej – hans tilstedeværelse er tung og stærk. Og også let og fjedrende. Ja, fjedrende» (s. 50).

I motsetning til dagboknotatet fra 20. mai 1998 (se Aidt 2017, s. 20) der Aidt med en negativ undertone legger merke til at Carl Emil har trukket seg tilbake, vurderer hun egenskapene i utdraget fra side 17 ikke. Den gjennomgående parallelle setningsoppbygninga og bruken av ordet «også» lar de ulike egenskapene stå fram samlet. Her blir det tydelig at alle de ulike aspektene inngår i hans personlighet.

Videre karakteriseres han som «grundig» og «metodisk» (s. 55). Aidt siterer også seg selv fra begravelsen: «Jeg sagde til begravelsen: *Han havde sådan et poetisk væsen*» (s. 55). Det er vanskelig å vite hva hun legger i det å ha et «poetisk væsen», men det er mulig å tolke formuleringa i forhold til Carls diktskriving. Først etter hans død, da familien tømte hans leilighet, fikk Aidt vite at sønnen skrev dikt:

og jeg fandt dine notesbøger, da vi tømte dit værelse, og jeg så, at du skrev digte, og jeg vidste ikke, at du skrev digte, og jeg så, at meget af det handlede om døden, og jeg tænkte SKÆBNE, og jeg tænkte NEJ, alle skriver digte om døden, når de er unge [...], og jeg klamrede mig til din notesbog, [...] og der var så meget jeg ikke vidste om dig, og der var så meget jeg vidste om dig [...] (s. 28)

Etter ulykka får Aidt mulighet til å bli kjent med sin sønn på en ny måte. Diktskrivinga er et eksempel på Carl sine sider som tidligere var ukjent for henne.

Det som skremmer henne med diktene er at mange av dem handler om døden. Det var tydeligvis et tema som Carl spesielt i tida før hans bortgang var opptatt av. Aidt husker tilbake til samtalen hun førte med Carl nyttårsaften 2014, altså tre måneder før hans død: «Du sagde: ‘Jeg er ikke bange for døden. Det har jeg aldrig været.’ [...] Så sagde du: ‘Jeg vil begravnes. Jeg ønsker at indgå i det store kredsløb. Jeg elsker naturen, jeg vil være en del af den’» (s. 25).

Når det kommer til Carl Emils forhold til narkotika skriver Aidt følgende «visittkort»: «**Carl:** Vegetar, drak meget sjældent alkohol, kunne godt lide at ryge lidt pot. / Ikke

misbruger, ikke stofafhængig, ikke selvmordstruet» (s. 98). Den andre linje av fragmentet relateres direkte til spørsmålet om hvorfor ulykka inntraff. Klimaksen passer inn i den positive portretteringa ut fra moras perspektiv. Den første linje kunne ha blitt tatt ut av en større og mer nøytral portretteringssammenheng.

Ved siden av mora er det også Carl Emils søsken som er med på å portrettere sin bror:

Din storebror rejste sig op og talte til din begravelse. Han sagde: // Da Carl var lille, var han meget interesseret i myter og fabler fra det gamle Grækenland. Han levede sig i den grad ind i historierne og ville høre dem igen og igen. Når de andre brødre og fætre blev trætte af at lytte, bad Carl om en historie mere, som jeg glædeligt fortalte. På den måde var Carl og jeg meget ens – i vores store fascination af historien og i særdeleshed antikken. (s. 82)

Også her finnes vi indiser på det som Aidt kaller for begrensninger: Storebroren er selv opptatt av fortellinger og den greske antikken og husker derfor godt Carl sin interesse for de samme temaene. I sin tale relaterer storebroren Carl Emils interesse for antikke greske fortellinger og hans personlighet til Aristoteles' teori om tragedien:

Derfor er det ironisk, at historien om Carls liv slutter fuldstændig som Aristoteles' beskrivelse af, hvordan en tragedie er opbygget. Beskrivelsen stammer fra værket *Poetik*. Man tager en helt, som man kan identificere seg med. En person, der er som alle i publikum, med almindelige karaktertræk og almindelige småfejl, men en tand mere ædel, en tand bedre. Sådan var Carl i høj grad. Jeg følte altid, at han var mere retfærdig, mere rummende, mere åben end mig. På mange måder et bedre menneske. (s. 82)

Han hevder at Carl hadde en spesiell personlighet, allminnelig nok til at andre mennesker kunne relatere seg til ham, men et stykke «bedre» enn de fleste. For at tragedien kan framkalle medlidenhet hos publikummet er heltens karakter elementær. Portretteringa av Carl Emil kan altså inneha denne funksjonen i *Carls bog*.

Carls lillebror skriver følgende linjer i boka som legges ut etter begravelsen: «Du har alltid været min bror. Du vil alltid være hos mig. Din måde. Du kunne altid gøre selv den værste situation god. Altid tænke på andre og være nysgjerrig. Alt ved dig er det, der fik mig gennem hårde tider. Du var aldrig sur» (s. 82). Også han beskriver Carl Emil som en god og varmhjertet person, sosial og nysgjerrig, fordi det er den sida av ham som lillebroren er fortrolig med. Lillesøstra skriver: «Carl har alltid været og vil alltid blive den bedste bror i verden» (s. 83). Bruken av superlativ tydeliggjør at dette er skrevet fra et barns perspektiv.

Den eneste personen som mest sannsynligvis ikke har et personlig forhold til Carl Emil som er med på å gi opplysninger om ham, er healeren.

Jeg skrev i min dagbog: / 10. marts 2016. / Jeg besøgte healeren igen i dag, og healeren fik den 'information,' at Carl i hvert fald to gange i tidligere liv er død ung. Hun mener, at det hele tiden har været hans sjæls plan. 'Han er en sjæl, der kommer for at hjelpe, og som tager afsted igen.' Tager han af sted, når han ikke mener, der er brug for ham mere? I så fald tager han fejl. (s. 64)

Healeren påstår å få kontakt med Carls sjel og forteller Aidt at det var Carl skjebne at han ville dø ung, at hans sjel til og med har levd to ganger tidligere.

Når Aidt i sitt verk gir rom til de ulike perspektivene av familiemedlemmene og pårørende på Carl, framstår portretteringa altså som kaleidoskopisk. Vi som lesere blir kjent med Carl gjennom Aidt og de andre familiemedlemmenes øyne. Det som jeg oppfatter som spesielt med portretteringa i *Carls bog* er hvordan vi ledsager Carl i sin utvikling gjennom de ulike livsfasene. Dette gir oss et samlet og tydeligere bilde av hans personlighet.

3.13 Om den motivisk-symbolske strukturen

Det komplekse mønsteret av motiver og symboler er et viktig kjennetegn i *Carls bog* og på ingen måte tilfeldig. Det følgende sitatet, der Aidt refererer til komposisjonen av Samuel Barbers *Adagio for Strings* (1936) som Carl hadde skrevet notater om, kan vi tolke som en lesenøkkel i forhold til den motiviske strukturen i *Carls bog*:

Det kredser omkring den samme melodi, der først stiger op og siden falder, som løber melodien op og ned ad trapper. Som en bue, en hvælving. Så en lang pause. Så tilbake til melodien, der til sidst stanser og klinger ud i en lang tone. Den måde, Barber bruger tid på i værket, giver det dets karakter. Han manipulerer hele tiden grundrytmen ved at veksle i tempo [...]. Det skrues op og ned for tempoet på en meget subtil måde. Den enkle grundmelodi, de gentagende figurer, mønsteret, der ændrer sig umærkeligt. [...] Jeg tænker på, hvordan man også i poesi bruger figurer, finder en sti ind i stoffet, ved at bruge figurer, finder de fine balancer mellem forskellige lejer og tonearter, som til sammen udgør et helt værk. (s. 152)

Karakteristisk for musikkstykket er at det gjennomsys av stigende og fallende motiver som danner en *melodi* som er i stadig bevegelse. Motivene strekkes og presses sammen ved hjelp av taktskifte, samtidig som de sekvenseres på ulike tonehøyder og varieres i dynamikk. *Adagio for Strings* utfolder sin virkning gjennom den helhetlige, bueformede komposisjonen, som er preget av en bølgebevegelse som oppstår gjennom komponistens lek med opp- og nedbygging av spenning. Verket er svært gripende og sikter på lytterens emosjoner ved hjelp av melankolske klanger i melodien og harmonien. I mange år har stykket blitt spilt under prominente begravelser og minnestunder, som for eksempel etter angrepet på World Trade Center i New York i 2001. I biografien *Samuel Barber. The Composer and His Music* (1994)

betegner forfatteren Barbara B. Heyman *Adagio for Strings* til og med som «our ‘national funeral music’» (Heyman 1994, s. 173–174). Selv om det er fristende å tolke stykket som et personlig uttrykk av komponistens emosjoner, finnes det ingen kilder som kan bekrefte at hans personlige erfaringer i forhold til sorg og tap påvirket komponisten på det tidspunktet han skrev verket. Tvert imot ble *Adagio for Strings* som opprinnelig er andre satsen i strykekvartetten op. 11 skrevet i sommeren 1936, da Barber oppholdt seg i St. Wolfgang i Østerrike sammen med sin partner Gian Carlo Menotti, «high up in the mountains near a forest and overlooking a lake. This time was described by Barber as ‘perfection’ and by Menotti as the kind of summer where ‘you have to stop in the middle of the day to say to yourself: ‘this is *too* wonderful’» (Heyman 1994, s. 150). De opplevde tydeligvis en sommer full av gledelige minner og kompositorisk inspirasjon.

Strukturen i Barbers verk minner fortelleren i *Carls bog* om poetiske tekster, bestående av små elementer, figurer og motiver som former det poetiske verket gjennom gjentakelse og variasjon. Dette gjelder også for hennes eget verk: Det finnes en rekke poetiske motiver som dukker opp gjentatte ganger, dels i ulike sammenhenger eller i modifisert form. Leseren får stadig en opplevelse av gjenkjennelse som styrker identifikasjonen med verket. *Carls bog* måtte framstå som et potpurri av tilfeldig utvalgte og sammenstilte tekstfragmenter, men er i likhet med *Adagio for Strings* en gjennomkomponert tekst som bevisst bruker gjentakelse og variasjon som komposisjonsgrep og som ikke overlater et eneste ord til tilfeldighetene.

Atle Kittang og Asbjørn Aarseth skriver i *Lyriske strukturer*:

Av en annen type er gjentakelse av ord og ordgrupper eller motiv. [...] Hvor avstanden ikke er for stor, skaper en slik gjentakelse en klangvirkning av lyrisk karakter, men viktigere er de nye betydningsrelasjonene som oppstår. Ved at ordet eller motivet blir gjentatt lenger nede i diktet, blir ikke bare den første betydningen trukket fram igjen, men de mellomliggende tekstelementene vil som regel innvirke på leserens forståelse, slik at gjentakelsen skaper en betydningsvalør som ikke var til stede første gangen. (Kittang og Aarseth 1998, s. 37)

Prinsippet av motivisk gjentakelse som bidrar til forståelsen av lyriske tekster lar seg overføre på *Carls bog* med sin særegne motiviske mangfold. Siden boka omfatter et tekstkorpus av 156 sider er det ikke forunderlig at klangvirkninga som Kittang og Aarseth skildrer for det meste faller bort. Det er dannelsen av symbolsk betydning som står i fokus når vi ser på motiviske strukturer. Symbolets natur er at det «står for noe mer og noe annet enn seg selv» og at det finnes «en opprinnelig og organisk forbindelse» «mellom tegnet og det som tegnet står for»

(Kittang og Aarseth 1998, s. 143). Hvordan den konkrete forbindelsen mellom de ulike betydningsnivåene framstår er kulturelt betinget (Kittang og Aarseth 1998, s. 144).

Motivert av hvordan Aidt oppfatter motiver, deres repetisjon og variasjon som en rød tråd i poetiske verk har jeg valgt å undersøke hvordan det symbolske betydningsvaløret til de sentrale motivene tre, fargen hvit, den grønne jakka, sommerfugl, mørket, natt, fall, fotografi, krydder og hår, filmklipping, fengsel, (Carl Emils) navn, tallet 25, og morsfiguren og morskroppen utvikles i boka for å kunne vise hvordan dette bidrar til leserens forståelse av verket.

3.13.1 Treet som symbol for Carls liv og etterliv

Treet som poetisk motiv kan tolkes fra ulike perspektiver. Det er utbredt å tolke treet som «kilde for fruktbarhet og liv» (Kværne 2009) fordi den «vokser i hele levetiden» (Bøhmer & Aanes 2016). Det er ikke uten grunn at slektsrelasjoner gjerne framstilles ved hjelp av et tre-liknende diagram, stamtreet, med den eldste generasjonen som «rot» for slektens yngre generasjoner som forgreines i den stadig voksende trekronen. I den germanske mytologien (Simek 1984) og i den klassiske sjamanistiske religionen har treet i flere tusen år blitt ansett som blant annet universets og menneskenes opphav og som verdensakse, *axis mundi* som forbinder de levendes og de dødes rike (Leeming 2006).

I *Carls bog* brukes tre-motivet både i prosa- og lyrikkfragmenter. Tresortene som nevnes er epletreet og magnoliatreet, samt grener av kirsebærtreet og mirabelletreet. Jeg vil gjerne fokusere på magnoliatreet, siden den får mest plass i boka og drøfte hvordan det får tillagt symbolsk betydning.

Magnoliatreet dukker som motiv opp på sidene 26, 27, 28, 31 og 81. For å gi et helhetlig bilde av bakgrunnen til bruken av dette motivet som er forutsettende for ei symbolsk tolkning, vil jeg ordne sitatene med utgangspunkt i den innholdsmessige kronologien. Det følgende sitatet står dermed først: «Som lille sov du til middag i din barnevogn under magnolietræet. [...] Du vågnede og lå og så op i løvet. Du pludrede, *det lød, som om du sang*. Lysflimmer, regn av lys gennem grønne blade» (s. 28). Analepsen i prosastil skuer tilbake til den tida da Carl pleide å ligge i barnevogn under et magnoliatre. Stedet hvor treet står, er ukjent. Bildet av det sovende barnet, beskyttet av det stødige treet og dets løv utstråler ro og fred.

En liknende atmosfære finner vi også i det neste sitatet, hvor Aidt ser tilbake på en situasjon med Carl som fireåring:

Engang sad du oppe i et gammelt kroget magnolietræ, skjult af de rosa voksagtige blomster, de tykke grønne blade. Jeg sad i en stol på plænen og læste. Det var i april. Jeg kunne høre dit åndedræt og vinden, der gik gennem løvet. Du sagde: 'Når jeg bliver død, vil jeg begravnes under mormors magnolietræ.' Du var fire år gammel. (s. 26)

Aidt skildrer i denne analepsen minnet om et øyeblikk som hun delte kun med Carl. I klatreaktiviteten og Carls utsagn om sin egen begravelse ytres det at han har et nært forhold til magnoliatreet. Formuleringa «et gammelt kroget magnolietræ» lar leseren i uvitenhet om det faktisk er mormors tre han sitter i eller om treet står i en annen hage.

Fra da Carl er fire år hopper det neste utdraget til etter hans begravelse: «Vi plantede et magnolietræ på din grav. Det var det samme magnolietræ, som stod ved din kiste til begravelsen. Der stod også fire æbletrær. Blomster fra din mormors magnolietræ prydede din kiste» (s. 27). Språklig skiller seg dette utdraget fra de to forrige i sin nøkternhet som kan tilbakeføres til fraværet av adjektiver.

Som motiv skaper magnoliatreet en forbindelse mellom tre uavhengige tidspunkter og svært forskjellige situasjoner. Bildene av Carls kiste, pyntet med blomster fra mormors magnolia og graven under det nyplantede magnoliatreet vekker assosiasjoner til det sovende spedbarnet i barnevogna under treet i første utdraget. Visuelt kan linjen mellom de tre utdragene tenkes som en bue – barnet liggende *under* treet (i barnevogn), barnet sittende *oppe i* treet, barnet liggende *under* treet (i kisten).

Denne buen utvikler seg til et krets(løp), når vi ser på det kronologisk siste sitatet i tillegg: «Det første jeg skrev, er udateret, næsten ulæseligt. Det er / skrevet i april 2015, nedfældet på en serviet. Jeg skrev: // magnoliaen findes / magnoliaen findes // den suger sin næring dybt fra jorden // den suger sin næring dybt fra jorden» (s. 31). Aidt sliter med skrivinga etter tapet, derfor er det første hun klarer å bringe til papir, ca. én måned etter ulykka en milepæl i hennes personlige utvikling. «[M]agnoliaen findes» er en speiling av diktet «abrikostrærne findes, abrikostrærne findes» (Christensen 1981, s. 7), åpningsdiktet i diktsamlinga *alfabet* av Inger Christensen. Ordet «findes» dukker opp flere ganger i verket, blant annet i dagboknotatet et halvt år før fødselen («Lille vinterbarn, så mærkeligt at du findes, jeg mærker dig ikke endnu og forstår med hele min krop endnu ikke, at du findes», s. 11) og når forfatteren vil ytre at hun ikke klarer å realisere at sønnen ikke lenger er til stede («Jeg forstår med hele min krop ikke, at du ikke findes», s. 16). Ordet blir altså brukt i sammenheng med livets begynnelse og livets slutt. I magnoliatreets eksistens lever sønnen videre: Treet står på graven og «suger sin næring dybt fra jorden», altså fra jorden, Carl ligger

i. Det kan være en trøstende tanke at treet holdes i live gjennom Carl og at det er en del av ham som «findes» i magnoliaen.

I denne forbindelsen vil jeg også nevne et utdrag som handler om minnelunden til Carl som anlegges i juni 2015. Storebroren planter fire epletrær ved sin bestemors hus og får hjelp av sin datter som vanner de nyplantede trærne – et familieprosjekt. Prosaavsnittet om hvordan minnelunden anlegges etterfølges av et prosadikt som tematiserer hvordan det lyriske vi-et vil gjøre alt for «at holde liv i disse trær» (s. 75). Det er åpenbart at treet i seg selv har ei særstilling som overordnet symbol for livet hos Aidt; magnoliaen og epletrærne står konkret for minnene om Carl som skal holdes i live.

På side 81 anvendes magnolia-motivet i et mer poetisk dikt som omhandler hvor floralt graven har blitt pyntet. Diktet står rett etter et tekstutdrag av H. C. Andersens «Historien om en Moder» fra 1848. Andersens tekst forteller om en mor som mister sin sønn og gjør alt for å få ham tilbake. Den personifiserte døden har tatt ham med til drivhuset sitt og mora tar på seg utfordringer for å finne dødens oppholdssted og få sønnen tilbake. I fortellinga framstilles et menneskeliv metaforisk som en blomst eller plante som visner, når døden har hentet mennesket (Andersen 2003). Tekstutdraget knyttes til diktets åpningslinje på følgende måte: «Og han [Andersen] skriver: // Du veed vel, at hvert Menneske har sit Livstræ eller sin Blomst // Vi plantede et magnolietræ på din grav [...]» (s. 81). Ved å skape en forbindelse mellom Andersens fortelling og Carls grav, får «Carls magnolietre» symbolsk betydning. Den kan tolkes både som Carls livs- og «etterlivstre» og blir forbindelsen mellom de levendes og de døde verden.

3.13.2 Fargen hvit

Hvit er en farge som har en rekke positive og negative konnotasjoner i ulike deler av verden. Selve ordet «hvit» har sitt utspring i det altindiske ordet «svítna» som betyr «hell, licht» (Kluge og Seebold 1989).

Både lys og fargen hvit, den lyseste av alle fargene, «has been associated with celestial power since the beginning of the human adventure» (Varichon 2006, s. 26) i ulike trossamfunn. «In the Bible, white represents the color of light and is an emblem of the divine» (Varichon 2006, s. 26). Bibelen etablerer i tillegg hvit som symbol for fred, i bildet av den hvite dua, og for uskyldighet, i det hvite lammet som står for Kristus. Uskyld, eller jomfruelighet og kroppens renhet har vært verdier som en hvit brudekjole opprinnelig sto for. Istedenfor å vise til brudens jomfruelighet eller renhet i forhold til seksualitet, representerer den hvite kjolen som bruden bærer i våre dager heller bryllupet som «initiatory rite»

(Varichon 2006, s. 26), noe som imidlertid også gjelder klær og symbolgjenstander i religiøse seremonier som dåp eller katolikkenes førstekommunion. Forbindelsen av hvit med det guddommelige finner vi også i Islam (Varichon 2006, s. 19) og andre asiatiske religioner: I Hinduismen møter vi fargen hvit som uttrykk for «detachment and serenity» (Varichon 2006, s. 19–20) knyttet til en åndelig tilstand; Buddha blir ofte framstilt i hvitt for å symbolisere «transcendental wisdom» (Varichon 2006, s. 19–20). Knyttet til religioner, er fargen hvit for det meste positivt konnotert.

Hvit symboliserer selve livet i kroppsvæsker som morsmelk og sperma. Blant pattedyr, «a particularly powerful emotional tie connects the color white to milk, as the liquid represents their first alimentary source» (Varichon 2006, s. 21–22). I morsmelka etableres det livslange forholdet mellom mor og barn. Fargen forbindes også med fruktbarhet og selve befruktinga gjennom mannens hvite sperma (Varichon 2006, s. 21–22).

I en annen sammenheng knyttes fargens kulde til vinteren og snø – lyddemperen som legger seg beskyttende på naturen som ligger i dvale.

Hvitfargens negative assosiasjoner knyttes ofte til sykdom og døden i medisinsk forstand: «When used to describe skin, white may indicate illness. [...] White marks could also be caused by leprosy. [...] The color white also denotes a lifeless body» (Varichon 2006, s. 29). Likets kropp farger seg hvitt med nedgang av kroppstemperaturen.

Det som er særlig interessant med fargen hvit i forhold til denne oppgava er, hvordan den er knyttet til dødens og sorgens symbolikk. I det europeiske kulturrommet kjenner vi i dag svart som fargen for sorg, mens hvit var den dominerende sorgfargen i antikken og middelalderen, blant franske adelige delvis opp til det 16. århundre (Varichon 2006, s. 30). I Asia er hvit fremdeles den framherskende fargen for døden og sorg. Det finnes mange ulike ritualer og tradisjoner i forbindelse med avskjeden fra de døde og begravelser i de enkelte land og regioner, men oftest inkorporeres hvite gjenstander eller tekstiler (Varichon 2006, s. 33). Som nevnt overfor, har hvitt sperma i den afrikanske kulturen symbolsk verdi i forhold til det levende. Men samtidig skaper væska en symbolsk forbindelse til det døde, «considered a kind of whitened blood passed down by one's ancestors. [...] The sperm symbolizes the vital union with the ancestors [...] [so] the color white provides a meeting place between the living and the dead» (Varichon 2006, s. 33).

Fargen hvit er et motiv som brukes mange ganger i *Carls bog*. Etter en grundig gjennomgang av boka har jeg funnet følgende eksplisitt eller implisitt hvite motiver:

Liljekonvaller⁵⁷, hvite roser⁵⁸, hvit støy⁵⁹, hvite netter⁶⁰, (brude)slør⁶¹, liksvøp⁶², tenner⁶³, morsmelk⁶⁴, is og snø⁶⁵, hvite syriner⁶⁶, mirabellengreiner⁶⁷, forglemmegei⁶⁸, stikkelsbærgreiner⁶⁹, epleblomster⁷⁰, hvit dis⁷¹, hvitt lys⁷², hvite skyer⁷³, en hvit kuvert⁷⁴, anemoner⁷⁵, myske⁷⁶ og ei hvit geit⁷⁷.

Plantene er den dominerende kategorien blant disse motivene, med vekt på blomstertypene liljekonvaller, roser og syriner. Alle blomstene som pryder Carls kiste og hans grav, er hvite eller finnes i hvit farge:

Blomster fra din mormors magnolietrø prydede din kiste. Og hvid syren, hvite roser, mirabellegrene, scilla. Og der var forglemmigej og stikkelsbærgrener, der var kirsebærgrener og liljekonvaller. Der var en buket med liljekonvaller, som du fikk med dig. Jeg læste fra 'Sangen om Migselv' til din begravelse. Jeg læste: // *Jord med de fugtige, slumrende Træer, / Jord, hvor Solen gik ned, Jord, med Bjergenes taageklædte Tinder, / Jord, i Fuldmaanens kolde, blaalide Lysflod, / Jord, i Æbleblomsters hvide Brudeflor! / Smil, din Elsker kommer!* – (s. 27).

I Kina brukes det etter en gammel tradisjon kun hvite blomster i begravelser. Idet blomstermotivet brukes hyppig utover hele boka, virker det som om Aids hjemsokes regelmessig av den billedlige erindringa om begravelsen, med blomsterprakta som hovedkomponent som hun ser foran sitt indre øye. Fragmentet «*Og syrenerne, syrenerne. / Den søde søde duft fra hvitt og lilla blomsterflor*» (s. 112) gjør erindringa ved hjelp av den synestetiske skildringa enda mer levende. Gjentakelsene «*syrenerne, syrenerne*» og «*søde, søde*» gir fragmentet et muntlig preg som utstråler lengsel samtidig som de understreker sanseintrykkene som har blitt etterlatt hos fortelleren.

⁵⁷ Se s. 13, 27, 43, 81

⁵⁸ Se s. 13, 27, 43

⁵⁹ Se s. 14

⁶⁰ Se s. 14

⁶¹ Se s. 14, 61

⁶² Se s. 14

⁶³ Se s. 14, 60

⁶⁴ Se s. 14

⁶⁵ Se s. 16

⁶⁶ Se s. 27, 111, 112

⁶⁷ Se s. 27

⁶⁸ Se s. 27

⁶⁹ Se s. 27

⁷⁰ Se s. 27

⁷¹ Se s. 30

⁷² Se s. 34

⁷³ Se s. 60

⁷⁴ Se s. 73

⁷⁵ Se s. 81

⁷⁶ Se s. 81

⁷⁷ Se s. 117

I elegien «When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd» som Walt Whitman skrev etter Abraham Lincolns bortgang i 1865, tematiseres i første delen hvordan syrinenes årlige blomst minner det lyriske jeget om avdødes bortgang som inntraff om våren, her sitert på dansk:

Da Syrenerne sidst i Forhaven blomstrede, / Og den store Stjerne svandt paa den vestlige Himmel tidligt paa Natten / Sørgede jeg, og Sørge må jeg, hver Gang Foraaret vender tilbage. // Hvert Foraar, som vender tilbage, en treenighed du mig bringer: / Syrener, som blomstrer hvert Aar, den blegnende Stjerne i Vest, / Og Tanker om ham jeg elsker. (s. 111)

Syrinenes blomst står for våking av naturen om våren som gjentas år etter år. Det lyriske jegets sorg knyttes til syrinenes årlige blomst slik at gjenopplevelsen av sorg blir det sentrale aspektet i diktet.

Flere steder i boka antydes det at Carl ikke kunne noe for sin død. I dagboknotatet skrevet den 10. mars 2016, nesten nøyaktig ett år etter ulykkesdagen, skildrer fortelleren hvordan hun oppsøker en healer som forteller at Carls sjel alltid var ment til å dø ung: «Hun mener at det hele tiden har vært hans sjæls plan. 'Han er en sjæl, der kommer for at hjelpe, og som så tager afsted igen'» (s. 64). Et annet eksempel er det følgende essayaktige fragmentet hvor fortelleren beskriver med sine egne ord hvordan Carl ikke var til stede i sin psykotiske tilstand:

Jeg læser om psykose, jeg forsøker at forstå, hvordan man kan være sig selv og ikke være sig selv på samme tid. Jeg forsøker at forstå, hvordan du ikke har begået selvmord, men din kropp har kastet sig ud ad et vindue fra fjerde sal, *du* var ikke tilstede *i dig selv*, da din kropp kastede sig ud ad et vindue fra fjerde sal, du vidste ikke at det skete [...] (s. 97)

Blomstenes hvitfarge kan med utgangspunkt i fortellerens oppfatning av psykosen og healerens forsikring om sjelas forhåndsbestemte plan tolkes som et symbolsk uttrykk for Carls uskyldighet i forhold til sin egen død.

I denne forbindelsen vil jeg vil gjerne påpeke et kort dikt som lar uskyldighetssymbolikken tre fram på ulike måter: «Og de lagde ham / i den våde sorte jord // kirsebærgrene liljekonvaller / rådner på hans bryst // børnene kaster / hvide roser / på / kisten» (s. 43). I kontrasten til den svarte jorda «lyser» hvitfargen enda sterkere. Verbet *å råtne* kan på den ene sida forstås som den faktiske prosessen av organisk nedbryting, på den andre sida som det å ha en råttten, det vil si umoralsk eller fordervet personlighet. Det er et mektig ord, fordi det i begge tilfeller beskriver noe irreversibelt. Det råtne stilles gjennom «børnene»

symbolsk opp mot det levende og uskyldigheten. Diktets bilder får en enda sterkere effekt gjennom kontrastene.

I boka finnes det enda et dikt som bruker det samme virkemiddelet og noen av de samme motivene: «Liljekonvaller, hvide roser. / Jorden, sort og våd. / Glasklokkers sagte fine bimlen i / nat, i // nat» (s. 13). I begge diktene illustrerer kontrasten skillet mellom livet og det lyse på jorda og døden og det mørke *under* jorda.

Her kan vi trekke inn et annet utdrag fra Whitmans elegi, nemlig den syvende delen av diktet:

(Ikke bare for deg, for en alene, / Jeg bringer blomster og grønne grener til alle kister, frisk som morgenen, ville jeg gi deg en sang på den måten Å rene og hellige død. // Å Død, dekket som du alt er av rosebuketter, / Dekker jeg deg med roser og tidlige liljer, / Men mest av alt, som nå, med de første syriner, / Bryter i mengdevis, bryter kvistene fra buskene, / Kommer med armene fulle, øser dem ut for deg, / For deg og alle dine kister, Å død.) (Whitman 2007b, s. 95)

Allerede i første verslinja hever det lyriske jeget blikket fra det konkrete i Lincolns bortgang til det allmenne ved døden, noe som også understrekes i apostrofen «Å Død» og i sluttversets henvendelse. Diktet kan leses som et forsøk av det lyriske jeget på å lindre sorgens smerte og svekke dødens makt gjennom å bringe hvite blomster – hvit kan i denne sammenhengen symbolisere en fredelig hensikt – til de døde. I kombinasjon med de korte diktene som jeg har sitert ovenfor, ligger det nært å tolke Whitmans dikt som en inspirasjon til blomsterutvalget i Carls begravelse og Aids egne dikt.

Setninga «jeg smiler til dig fra min seng som en hvid blomst som husker den forsvundne sol» (s. 30) står som enkeltfragment i teksten og skiller seg fra de andre gangene blomster nevnes, idet setninga ikke knyttes til Carls begravelse gjennom en blomstertype. Tvert imot ligger det en stor glede i similen med den hvite blomsten som husker solas varmende og livgivende stråler. Jeg tolker sitatet med utgangspunkt i et annet utdrag hvor Aids skriver «*gådefulde du, lille sol, mit barn*» (s. 60): Metaforen om Carl – *sola* – tilgjengeliggjør enkeltfragmentet for ei allegorisk tolkning av blomsten som et bilde på mora som husker hvordan hun har erfart varme og lys av sønnen sin.

Videre har vi motiver som morsmelk, (melke)tenner, brudeslør og liksvøp som i denne rekkefølgen assosieres med ulike stadier i et menneskets liv. Mor-barn-forholdet etableres symbolsk gjennom morsmelka. Bruken av de mange forskjellige motivene og deres symbolikk i forhold til ulike livsavsnitt indikerer hvordan fortelleren i sin rolle som mors ledsager Carl på sin livsreise. De fleste av disse motivene er forarbeidet i det følgende korte diktet: «Sproget, tomt, hult / Hvidt som i hvid støj / hvide nætter. / Brudeslør, ligklæde, /

mælketænder, modernmælk» (s. 14). Diktet kretser tydelig rundt fargen hvit og minner i sin form om en assosiasjonskjede. Motivene er med unntak av «hvid støj» og «ligklæde» overveiende positivt konnoterte. Begrepet «Hvide netter» kan enten vise til lyse sommernetter når midnattsola skinner nord for polarkretsen eller til søvnløse netter som det er tilfelle i de etablerte begrepene «nuit blanche» (Elligers og Jacobsen 2002) på fransk og «nòtte bianca» (Ulleland og Haakonsen 2002) på italiensk. I *Carls bog* er dette det eneste stedet hvor motivet natt knyttes til det lyse istedenfor det mørke.

På side 73 forteller forfatteren at hun har klippet ei krølle av Carls hår etter hans bortgang som hun har liggende i en hvit konvolutt (s. 73). I Kina finnes det en tradisjon om å putte «[j]oss paper, thin sheets of coarse bamboo decorated in gold or silver foil» (Baylee 2016) i hvite konvolutter som legges til liket i kista under avskjedsseremonien. Konvoluttene brennes før selve begravelsen i tro på at «the offerings consumed by fire will reappear as actual items» (Baylee 2016) når den avdøde trer inn i etterlivet. Krølla i den hvite konvolutten kan betraktes som ei speiling av den kinesiske tradisjonen: De etterlatte har fått en del av den døde som kan være til trøst i deres videre liv.

Drømmen om Carl som forvandles til ei hvit geit og som får omsorg av fortelleren kan også tolkes som ei konkretisering av tilknytninga mellom mora og barnet:

«**Den sjette drøm (3. maj 2016)** / [...] Så rejser han sig og forvandler sig til en lille hvid ged. Geden krydser vejen og kommer over til mig, og jeg klør den bag ørerne og aer dens pels. Så siger geden ÅH. Så siger den MOR. Så bliver den til Carl igen, og jeg omfavner ham» (s. 116–117).

Bildet av Carl som hvit geit skaper assosiasjoner til lammet i bibelen, enda et symbol for uskyldighet. Notatet er datert til den 3. mai 2016, altså ca. ett år og to måneder etter ulykka. Dateringa gjør det tydelig at Aidt fremdeles er opptatt av Carl i tankene sine, bevisst og ubevisst.

Sammenkoplinga av fargen hvit med et lam skjer en gang til, denne gangen i form av skyene som er avbildet på et gammelt fotografi fra ferieturen til Norge:

Der er hav og klippeskær og grønt græs og små røde træhuse og skibe og en havn med skure og en lille færge og hvide lammeskyer på en lyseblå himmel. [...] Så finder jeg det femtende billede. Det er dig, ni år gammel, i et fly. Fuld af liv. På vej til Norge sammen med mig. Dine fortænder er nye og takkede. (s. 60)

Vi kan regne oss til at reisen fant sted i 1999. I denne bildebeskrivelsen nevnes det mange ulike farger for å illustrere hvordan den idylliske atmosfæren som omga mor og sønn på turen

har satt seg fast i fortellerens minne og konkret i fotografiet. Bildet av «hvite lammeskyer» er positivt konnotert og bidrar til leserens forståelse av situasjonens positive stemning.

Jeg vil gjerne se nærmere på to ytterlige sitater som kretser rundt hvitfargen. I det første sitatet bruker Carls lillebror Johan fargen hvit til å beskrive sjela: «Da Johan var knap fire år gammel, sagde han: ‘Sjælen, det er sådan en rund hvid ting’» (s. 21). Det blir tydelig at det er vanskelig for gutten å sette ord på en abstrakt størrelse som sjel. Ved hjelp av en konkret silhuett, «rund» og en farge, hvit klarer han å uttrykke hvordan han forestiller seg sjela billedlig.

Det andre sitatet finner vi på side 61, hvor Johans utsagn gjentas, men denne gangen hverken i direkte tale eller med henvisning til gutten. Setninga avslutter et fragment som også i stor grad kretser rundt fargen hvit:

jeg lå vågen hele natten og stirrede ud i mørket og pludselig var det, som om mørket var fuldt af hvide skygger, hvide slør, der bevægede sig ud og ind mellem hinanden, det var næsten som en dans [...] jeg lå vågen hele natten, til det blev lyst, og det hvide stof blev suget bort, forsvandt i lyset, jeg har aldrig set noget lignende siden den nat // sjælen, det er en sådan rund, hvid ting (s. 61)

Fragmentet likner i sin form på en bevissthetsstrøm og utstrekker seg totalt over elleve linjer. Fortellerstemmen skildrer en nattlig opplevelse av hvite slør og skygger som danser i mørket. Fragmentet er udatert og ikke stedsspesifikt. Både formen og bruken av motiver som slør, stoff og skygger som framstår som transparente, skjøre og vanskelig å gripe, bidrar til at opplevelsen virker utydelig og vanskelig å forstå for leseren. Idet Aidt velger å plassere «sjælen, det er en sådan rund, hvid ting» under passasjen, åpner hun den for leserens tolkning av de hvite slør og skygger som en eller flere sjeler. Fragmentet kan også forstås som en billedliggjøring av den søvnløse, hvite natta.

For å avslutte dette delkapittelet vil jeg gjerne gi et kort innblikk i dagbokfragmentet, skrevet den 22. september 2016 (s. 150ff.). I fragmentet forklarer Aidt tilstanden av ikke-tid og hvordan hun oppfatter sin situasjon halvannet år etter sønnens bortgang. Hun legger vekt på at hun ikke lenger påtar seg oppgaver fordi det forventes av én selv eller andre, men at hun i sorgen har lært å prioritere det som hun oppfatter som meningsfullt og å si nei. Fragmentet er delt opp i tre avsnitter og det er start- og sluttsetninga i det siste avsnittet som danner en forbindelse til sorgens hvithet. Hun begynner avsnittet med «I dette dødsensstille øjeblik er det mulig at leve» (s. 151) og avslutter med setninga «Det er med stille væsen og ganske tyst og hvitt, at vi nu siger nej» (s. 152). I sluttsetninga stilles stillheten og fargen hvit som synestetisk skildring av fortellerens personlige tilstand ved siden av hverandre.

Synestetiske skildringer av musikalske verk og malerier åpnet den ekspresjonistiske maleren og kunstteoretikeren Wassily Kandinsky opp for. Han var opptatt av relasjonen mellom billedkunst og musikk og malte i sin tid abstrakte former som betrakteren kunne oppfatte som stemninger og oversette til lyder. Derfor utviklet han et musikalsk språk som kunne beskrive sin kunst audio-visuelt. Hvordan han oppfatter fargen hvit viser det følgende sitatet fra *Concerning the Spiritual in Art* (1911):

White, therefore, has this harmony of silence, which works upon us negatively, like many pauses in music that break temporarily the melody. It is not a dead silence, but one pregnant with possibilities. White has the appeal of the nothingness that is before birth, of the world in the ice age. A totally dead silence, on the other hand, a silence with no possibilities, has the inner harmony of black. In music it is represented by one of those profound and final pauses, after which any continuation of the melody seems the dawn of another world. [...] The silence of black is the silence of death. (Kandinsky 1911)

Han framstiller hvit og svart ved hjelp av den musikalske terminologien som pauser av ulik natur – den hvite stillheten har potensiale, ja krever en fortsettelse, mens den svarte er final. Den synestetiske oppfatninga kan tilbakeføres til lysspekteret som viser at hvitt lys er sammensatt av mange spektralfarger (Holtsmark 2018), mens fargen svart står for det lysslukende mørket. Tolket i lys av dette, befinner Aidt seg halvannet år etter ulykka i en fase – hun oppfatter den i den oppløste tida som et «dødsensstille øjeblik» – av tyst sorg som i sin hvithet åpner for muligheter, gjør det «muligt at leve» (s. 151), istedenfor å være altopplukende svart.

Oppsummerende kan vi holde fast at motivet hvitt brukes i ulike tekstformer og inneholder forskjellige betydningsnivåer. Hvitfargen knyttet til blomstene kan tolkes som symbol på uskyldighet og ei forsoning med døden, mens motiver som morsmelk, melketenner og liksvøp er med til å integrere det livslange og betydningsfulle forholdet mellom mor og barn i det poetiske språket. Den hvite sorgen er essensiell for bokas eksistens, fordi den krever en fortsettelse og har potensiale til nyskaping – for eksempel til å skape *Carls bog*.

3.13.3 Grønn jakke

Den grønne jakka er et markert motiv i *Carls bog*. Klær kan brukes som beskyttelse for kroppen, pynt eller som statussymbol (Køpke 2018). «Klær gjør folk», pleier man å si når klesplagg brukes til å øke statusen til et menneske. Ordtaket kan også brukes i forbindelse med Carls jakke, men da heller for å uttrykke betydninga av plagget for Aidt som knytter jakka til da hennes sønn var i live.

Den grønne jakka er et klesplagg som Carl pleide å gå med og som han har på seg da han blir begravd. I det følgende utdraget skildrer fortelleren hvordan jakka i begravelsen blir til en symbolsk forbindelse mellom livet og døden:

Vi stod tæt sammen rundt om kisten og holdt hinanden i hånden. Du lå gul og kald med dit lange blodige hår, forslået, ødelagt. Du havde din grønne jakke på. Vi lagde din gitar ned til dig [...] // *Du havde din grønne jakke på // Dér var livet og døden i samme billede i et sitrende nu* (s. 86)

For Aidt er livet og døden forbundet i den grønne jakka. Gjennom beskrivelsen blir jakka et beskyttende plagg for Carls sårete, nakne kropp.

Levende blir Carl også i drømmene hun med jevne mellomrom har. I én ser hun at Carl har på seg den grønne jakka: «Jeg satte mig ved siden af ham og greb hans hænde. Jeg strøg ham over kinden. Hans hud var varm, han lænede sig ind mod mig. Jeg omfavnede ham. Han var meget rolig og samlet. Han var værdig. Han havde sin grønne jakke på» (s. 35). Faktumet at hun blir hjemsøkt av Carl med den grønne jakka i drømmene sine viser at dette er noe som hun i underbevisstheten er opptatt av.

Bildet av Carl med sin grønne jakke ser også vennen B i sin sjamanistiske drøm: «*Din ven bad om at se, hvor du var, i en shamanistisk drøm. / Du gik i den grønne skov sammen med en tiger. Du havde din / grønne jakke på. / Det var din sjæl, der gik i den grønne skov. / Sådan var din vens drøm*» (s. 46). Setningene gjenkjenner leseren fra side 9, hvor det står:

Han havde sin grønne jakke på. Det ved jeg, for jeg så det selv. Han gik i den grønne skov, og ved siden af ham gik en tiger. / Han gik i den grønne skov, og han så op i løvet. Jeg kan se at lyset flimrer i hans hår, som har samme farve som tigerens skind. Han går alene. Han forstår ikke, hvorfor han er alene. Men han har sin tiger. Han havde sin tiger. Han lægger hånden på dens stærke ryg, og jeg kan se, at han er sorgløs. Nu drejer vejen, han forsvinder i svinget, stien leder ham dybere og dybere ind i den grønne skov. Han forsvandt ind i skoven. Han var sorgløs. Han forstod ikke, hvorfor han var alene. Ved siden af ham gik en tiger. (s. 9)

Leser man boka fra begynnelsen er det uklart hvem som er det lyriske jeget, men etter å ha lest om B's shamanistiske drøm er det mest sannsynlig at det er ham som snakker. Som helhet tegner disse to fragmentene et bilde av Carls person: Carls kroppslige ytre, med kraftdyret tigreren og iført sin grønne jakke.

Den grønne jakka betyr mye for fortelleren fordi hun finner Whitmans diktbok i jakkelomma etter Carls ulykke. På sidene 25 og 26 nevnes funnet for første gang: «I din grønne jakkes lomme fandt jeg en lille bog. Walt Whitmans digte» (s. 25) og «Da jeg fandt bogen i din grønne jakke, var du død. Det var i marts 2015» (s. 26). Det andre sitatet legger

fokuset på det forgangne og at døden måtte til for at Aidt kunne finne boka og bli kjent med Carl på en ny måte. Senere i boka beretter fortelleren også om emosjonene ved funnet:

Walt Whitman. I din lomme. Din oldefars bog. I din lomme. I den grønne jakke. Den sære lykke, da jeg fandt den. Den sære glede over, at du havde læst Whitman i dagene op til din død. At du havde nået at læse Whitman. Den sære glæde, at det var et tegn. (s. 111)

Carl hadde gått med jakka og Whitmans bok i lomma i tida før ulykka skjedde. De anaforiske setningsbegynnelsene «Den sære lykke [...]. Den sære glede [...]. Den sære glede [...]» understreker omfanget av fortellerens positive emosjoner over at Carl hadde rukket å lese Whitmans dikt. Men det positive uttrykket alene gjør ikke at jakka framstår som noe mer enn den er. Den symbolske verdien tillegges jakka idet forfatteren velger å beskrive funnet som «et tegn». Et tegn defineres som «noe som viser, tyder på tilstedeværelsen av noe annet eller som tenkes å varsle kommende begivenheter» (Simonsen 2018) uavhengig av om det er en figur, gjenstand, geberde eller handling. Gjennom ordet «tegn» som i tillegg framheves i kursiv skrift tillegges funnet og dermed også jakka som funnsted symbolsk verdi og lar den stå for noe annet enn bare seg selv. Hva eksakt funnet i jakka skal tyde på etter Aids oppfatning, kan leseren imidlertid ikke vite.

Jeg vil gjerne sitere noen verselinjer fra «Sangen om meg selv» som jeg mener kan åpne for en ytterlig innfallsvinkel i tolkninga av jakke-motivet. I «Et barn sa: Hva er gresset? og rakte meg hele håndfuller av det, / Hvordan kunne jeg svare? jeg vet ikke mer om det enn barnet selv. // Jeg tror det må være mitt sjeleflagg, vevd av håpets grønne stoff» (Whitman 2007a, s. 50) stiller Whitman gresset som motiv i forgrunnen. I det videre forløpet betegner det lyriske jeget gresset også som «Vårherres lommelørkle» og «gravenes vakre uklipte hår». Begge metaforer kan gjennom fargen knyttes til Carls jakke som er «vevd av håpets grønne stoff», fordi Whitmans dikt som gir fortelleren håp befinner seg i den. Dermed er den grønne jakke et «trøstende lommelørkle» for Aidt i sin sorg og forbinder livet og døden som det levende, grønne gresset på en dødes grav.

3.13.4 Sommerfuglen

Sommerfuglens symbolikk kommer tydelig fram i Aidt sin tekst, slik at jeg istedenfor å gi en kort innføring i assosiasjonene som knyttes til sommerfuglen heller vil forklare den symbolska betydninga ut fra motivets bruk med utgangspunkt i den tekstlige rekkefølgen.

Sommerfuglen møter vi allerede på bokas tittelside mellom tittelen og forfatternavnet som piktogramm. Som litterært motiv dukker den for første gang opp på side 53:

Inger Christensen skriver i *Sommerfugledalen*: // Hvem er det der fortryller dette møte / med strejf af sjælefred og søde løgne / og sommersyner af forsvundne døde? // Mit øre svarer med sin døve ringen: / Det er døden som med egne øjne / ser dig an fra sommerfuglevingen. (s. 53)

Sommerfuglen introduseres her i en intertekstuell referanse til Inger Christensens diktskyklus *Sommerfugledalen* (1988) som kretser rundt hovedmotivet sommerfuglen. Brian Andreasen skriver i sin artikkel «De ustadiges ro: En studie i Sommerfugledalens dødsinsigt» (2002) at syklusen handler «om en konkret synsindtryk af forbiflagrende sommerfugle, der udløser en række refleksjoner hos det lyriske jeg over livet, døden, erindringen og digtningen» (Andreasen 2002, s. 154–155). Den tematiske forbindelsen til døden etableres allerede i undertittelen *Et requiem* som er betegnelsen på en dødsmesse som holdes som de etterlattes forbønn for avdødes sjel.

Komposisjonen av Christensens verk følger skjemaet av en sonettkrans, sammensatt av 15 sonetter hvorav åpningslinjene overtas fra det forgående diktets siste verselinje og den siste sonetten er sammensatt av åpningslinjene til alle andre sonettene i riktig rekkefølge. Den siste sonetten i en sonettekrans kalles for *mestersonetten*. I utdraget siterer Aidt tersettene fra mestersonetten, altså slutten på *Sommerfugledalen*.

I det etterfølgende fragmentet på samme side forklarer fortelleren sammenhengen mellom dødstematikken og sommerfuglmotivet idet hun viser til «psyche», det greske ordet for sommerfugl som forbindelse: «Det greske ord for sommerfugl er psyche, som også betyder sjæl. Så når Sokrates taler om sjælen, følger sommerfuglen med. En skøn skygge, der flagrer inde i ordet sjæl» (s. 53). Hun refererer i dette sitatet til Sokrates' utsagn, nedskrevet av Platon i *Faidon* som Aidt utdragsvis siterer på side 45. Den lingvistiske sammenhengen som forklares i dette fragmentet er en viktig nøkkel for tolkninga av motivet: Ved å vise tilbake til ordet «psyche» som fellesnevner blir sommerfuglen ei billedlig konkretisering av sjela.

Under interteksten plasserer Aidt ordene «*Metamorfose / Forvandling*» (s. 53). Sommerfuglen i seg selv har blitt ansett som et uttrykk for selve metamorfosen fordi den utvikler seg gjennom flere stadier. Litteraturhistorikeren Erik A. Nielsen gir i kapittelet «Sorgens symmetri: om Inger Christensens *Sommerfugledalen*» (s. 252-265) i sin bok *Lyrikere. 15 udlægninger og et digt* (2001) ei innføring i hvordan fenomenet metamorfose knyttes til sommerfuglen:

Metamorfose er naturvidenskabens navn på en forvandlingsrække, hvorved et fænomen eller et væsen radikalt skifter skikkelse eller fremtrædelsesform (en eller flere gange), men gør det på en sådan måde, at rækken af skikkelser stadig kan opfattes som det samme væsen eller fænomen under forskellige fremtrædelsesformer. En sommerfugl gennemløber i sit liv en metamorfose fra ægget over stadiene som larve og som puppe frem til imagoet, som er betegnelsen på sommerfuglens fuldt udfoldede skikkelse. [...] Således forstået er metamorfosen derfor både navnet på den formudvikling, der finder sted hos livsvæsenet, og på en anskuende erindringsform hos iagttageren, der over et tidsrum af f.eks. et år opbevarer og sammenføjer et livsvæsens forvandlingsstadier til en sammenhængende anskuelsesrække. (Nielsen 2001, s. 254)

Hvis man oppfatter sjela som den udødelige delen av mennesket og som det elementet som utgjør et menneske, kan vi overføre metamorfose-prinsippet til menneskelivet og forstå døden ikke som en final avslutning, men heller som overgang til en ny fase. Et annet poeng hos Erik A. Nielsen er at de ulike stadiene i metamorfosen settes i erindringa sammen til et helhetlig bilde av forvandlingsforløpet. Referansen til *Sommerfugledalen* er derfor med til å etablere betydninga av boka som konkret minne om Carl og hans ulike metamorfose-stadier.

På side 126 nevnes sommerfuglen i forbindelse med ei minneplate til Carl:

Jeg skrev i min dagbog: / 27. januar 2016. / Jeg kan ikke huske, hvornår jeg sidst så Carl. [...] Solen brager ned og smelter sneen. I morges fik jeg to fotografier af mindepladen fra stenhuggeren. Den kommer op i morgen. Sommerfuglen er smuk. (s. 126)

Tidsmessig befinner fortelleren seg ca. ti måneder etter ulykkesdagen, oppholdsstedet er Danmark. I sitatet skildrer hun hvordan hun fikk se et fotografi av minneplata for første gang den morgenen. På plata står det navnet, fødsels- og dødsdatoen samt en inngravert «smuk» sommerfugl. Oppsettet minner om bokas tittelside med sommerfuglen i midten. Utdraget som står overfor består av korte og presise helsetninger og er typisk for et dagboknotat som er personlig og ikke skrevet for et publikum, én grunn til at «Sommerfuglen er smuk» står uten videre forklaring. Likevel er det mulig for leseren å forstå Aids avgjørelse om å avbilde sommerfuglen på gravsteinen, fordi motivet og dens overførte betydning allerede er kjent for leseren gjennom etablering av den symbolske betydninga gjennom gjentakelse i ulike sammenhenger.

Dagboknotatet etterfølges av ei stjerne og ei oppramsing av enkelte setninger som knyttes sammen ved hjelp av en setningsstruktur som likner på en assosiasjonskjede. Det kan hende at Aids har latt seg inspirere av den strenge formen i *Sommerfugledalen*, hvor den siste linja i et dikt gjentas som åpningslinje i det følgende diktet. Fragmentet åpnes med «Sommerfugl, guld på marmorhud, Mnemosyne» (s. 126) og skaper dermed en forbindelse til det

forgående dagboknotatet som behandler fortellerens inntrykket av navnet på marmorplata som er skrevet med gylne bokstaver. Marmorplata på gravlunden skal opprettholde minnet om Carl, noe som blir tydelig idet Aidt fletter inn «Mnemosyne» som er den greske gudinna for hukommelse.

Sommerfugl-motivet brukes for siste gang i enda en intertekstuell referanse til Christensens mestersonett. Denne gangen leser vi de første to strofene av diktet:

Inger Christensen skriver: // Er dette vingeflimmer kun en stime / af lyspartikler i et indbilt syn? / Er det min barndoms drømte sommertime / splintret som i tidsforskudte lyn? // Nej, det er lysets engel, som kan male / sig selv som sort Apollo mnemosyne, / som ildfugl, poppelfugl og svalehale. (s. 129)

Her ser vi at også Christensen håndterer mnemosyne, altså erindring eller hukommelse som kan settes i sammenheng med metamorfosens helhet som skapes gjennom å huske på de ulike stadiene.

Sommerfuglen står i *Carls bog* først og fremst for metamorfosen. I forbindelse med bokas tematikk knyttes sommerfuglen til Carls overgang til døden som en ny fase. I den tibetanske dødeboka, som Aidt og Carl har lest i, står det «at man [...] er i vinden, når man etter flere stadier bliver til sjæl» (s. 70). For leseren blir denne sammenhengen forståelig gjennom referansen til det greske ordet «psyche» som betyr «sommerfugl» og «sjel»: Sommerfuglen, flyvende i vinden, er dermed et bilde på den avdødes sjel som viker bort fra den døde kroppen. I tillegg kommer teksten ved hjelp av motivbruken stadig tilbake til minnetematikken og den tekstlige manifestasjon av Carls liv og død som metamorfose som også piktogrammet på tittelsida indikerer.

3.13.5 Mørket

Mørket vil jeg i *Carls bog* først og fremst betrakte som et bilde på sorgtilstanden. Diktet «Man har kronet mig / Dronning af Sorg / Sorgmoder / Min trone er mørkets / Dybe tragt // Ingen tør følge mig / Til de dunkle sale» (s. 62) beskriver hvordan det lyriske jeget oppfatter seg selv som subjekt i sorg, plassert i mørket. I sammenheng med skildringa av hverdagen som er preget av isolasjon og passivitet, skriver forfatteren: «JEG SIDDER I MØRKET [...] JEG SIDDER I MØRKET JEG SIDDER I MØRKET» (s. 42). Utsagnet kan både tolkes som en beskrivelse av de faktiske lysforholdene i leiligheten eller i overført betydning som bilde på sorg. Tolkninga er mer entydig i sitatet «I går skrev din far til mig. Han skrev: *Jeg er i mørket*» (s. 147) på grunn av verbet «er» som henviser til en allmenn tilstand heller enn en

konkret tilstedeværelse som verbet «sitter» gjør. At Aidt opplever sorg som en mørk tid ytres også i dette utdraget som viser hvordan Aidt og hennes partner opplever felleskapet i sorgens mørke:

De slørede dunkle uger. / Jeg holder mig tæt på min elskede. [...] // Alle de aftener, hvor vi to sad i et mørkt hjørne, tæt sammen, på en kasse og en vakkelvoren stol og talte og drak vin. Du og jeg. Du og jeg i sorghjørnet. Vi tændte ikke lys. [...] vi ønskede mørket. (s. 149–150)

«Disse slørede dunkle uger» (s. 100) står allerede som fragment på side 100 slik at denne formen for sorgopplevelse gjennom gjentakelsen får enda mer tyngde.

Det følgende prosadiktet understreker igjen hvordan den sørgende befinner seg i mørket, samtidig som det tilføyer et nytt perspektiv:

Jeg leder efter dig, og jeg finder dig ikke. / Aldrig. / Det er ikke muligt. / Du er væk. / Alle forestillinger er desperation, blå og maskerade. / For at forstå må jeg sænke mig selv ned i stilheden, intetheden. / Det tætte mørke. / Blive der, dvæle, så det trænger ind i alle mine celler. / Så jeg kan bære det med mig. (s. 133)

Her ytres det at ikke bare den sørgende befinner seg i mørket, men også den avdøde. Allerede i den greske mytologien har underverdenen, hvor de døde oppholder seg blitt ansett som et mørkt sted. Aidt siterer fra en over 2000 år gammel gullplate: «De vil med kløgtigt sind spørge dig, / hvad du søger i Hades' skumle mørke» (s. 128). Et mer moderne bilde på den mørke underverdenen skildres i dette drømmenotatet: «**Den syvende drøm** (16. maj 2016) / Carl er spærret inde i en iskold mørk kælder. [...] Vi får at vide, at Carl aldrig kan komme op i lyset igjen» (s. 117). Bildet på Carl som befinner seg i en mørk og kald kjeller får enda mer tyngde gjennom kontrasten med lyset i sluttsetninga.

Metaforen «en dreng der ser dig an / fra hættens mørke» (s. 139) fra bokas sentrale dikt er igjen et bilde på døden, konkret på den døde Carl. Dette forklarer Aidt etterpå selv: «Det er dig, der gemmer dig i hættens mørke. Jeg tænkte intenst på dig, da jeg skrev de to digte. Jeg så dig for mig, mens jeg skrev de to digte. [...] [S]å dig skjult i hættens mørke» (s. 140).

Aidt siterer også et dikt skrevet av Carl som omhandler mørket: «Du skrev for nogle år siden: // Jeg banker / ingen lyd / Jeg råber / ingen lyd / Jeg skriger / ingen lyd / Et mørkt tæppe på / mit ansigt» (s. 39). På bakgrunn av kunnskapen om hvordan ulike aspekter knyttet til tap spiller en rolle i *Carls bog* kan vi tolke det mørke teppet på ansiktet både som uttrykk for de etterlattes sorg, Carls tilværelse i døden og hans psykotiske tilstand.

Mørket blir gjennom den motiviske bruken til møtestedet for de levende som befinner seg i sorgens mørke og de døde, i den mørke underverdenen.

3.13.6 Natt

Natta står i motsetning til dagen – det mørke mot det lyse. Med sin mørke natur tilslører natta hendelser og har noe hemmelig over seg. I storebrorens tale ved begravelsen kommer denne hemmelighetsfulle atmosfæren til uttrykk i setninga «I sin psykose afklædte han sig, åbnede sit vindue, tog tilløb og sprang ud i natten» (s. 95). Formuleringa «ud i natten» virker som ei slags spatial avgrensning: Carl befant seg trygt inne i leiligheten, mens natta var stengt ut. Natt brukes her ikke bare som beskrivelse for den tida av døgnet når sola har vendt seg bort, men som et rom – det rommet som betydde Carls død.

Den mystiske opplevelsen av hvite slør som danser i mørket inntreffer også om natta, mens fortelleren ligger våken: «jeg lå vågen hele natten og stirrede ud i mørket og pludselig var det, som om mørket var fuldt af hvide skygger [...] jeg lå vågen hele natten, til det blev lyst, og det hvide stof blev suget bort, forsvandt i lyset, jeg har aldrig set noget lignende siden den nat» (s. 61). Innholdsmessig stilles det mørke opp mot det lyse for å vise at de står hverandre nært, selv om de samtidig utelukker hverandre. Jeg nevnte allerede i kapittel 3.13.2 det korte diktet som ramser opp hvite motiver, blant annet «hvite nætter» (s. 14) og at ei hvit natt kan betegne ei søvnløs natt. Dermed kan fortellerens natlige syn knyttes til begrepet hvit natt på to måter, både til det konkrete synet av hvite slør og i forhold til den søvnløse tilstanden på et mer abstrakt nivå.

Natta gir også plass for drømmer knyttet til søvn. Noen uker før Carl døde, drømte Aidt om sin sønn og en hendelse som likner på hans tragiske ulykke. I en SMS skriver hun til ham: «Hej skat // Hvordan har du det? Jeg drømte om dig i nat, du faldt og slog dig og græd. Jeg blev så ked af det i drømmen. Jeg vågnede ved, at jeg græd» (s. 24). Det er alltid en fæl opplevelse å drømme om noe dramatisk som en ulykke eller døden. Når en våkner av å gråte i søvn, har en blitt sterkt emosjonelt berørt i underbevisstheten. Som om drømmen var en slags forseelse blir den kort etter bitter realitet når Carl virkelig faller ut av vinduet. Drømmeskildringa gjentas litt senere i boka i en annen litterær form: «**Jeg drømte om dig i nat, / du faldt og slog dig og / græd. Jeg blev så ked af / det**» (s. 36). Tekstmaterialet overføres fra SMS-meldinga til et kort, prosaisk dikt, akkurat som drømmen overføres til virkeligheten.

Etter å ha lest den dramatiske hovedfortellinga i *Carls bog* er det ikke vanskelig å forstå at de to nettene fra 14. til 16. mars 2015 har vært noe av det verste som fortelleren har opplevd. Jeg vil i denne sammenhengen påpeke utdraget «*Hele natten sidder vi i*

venteværelset, og vi går ind til Carl, og vi holder hans hænder, og vi kysser ham, og jeg siger, lille ven, lille elskede ven, Carlo, Carlito, og det suser, det suser, respiratoren suser og klikker [...]» (s. 113 og 120) som gjennom oppsummering av tidsutstrekninga framstiller opplevelsen som enda sterkere. Hun beskriver natta der hun fikk dødsbeskjeden også som «den grusomme nat» (s. 90) og «en nat fuld af rædsel» (s. 12). I begynnelsen av boka gjentas det mange ganger «*Udenfor er martsnatten kold og klar*» (s. 11) som et mantra som hjelper å strukturere erindringa om natta som er preget av mangel på forståelse fremkalt av sjokktilstanden og tapet av tidsfølelsen.

Jacques Roubaud er en av dikterne som siteres i *Carls bog* som i sin tekst innrømmer stor plass til det mørke, fargen svart og natt-motivet i forskjellige tematiske sammenhenger. Bare tre år etter at Roubaud hadde giftet seg døde hans kone Alix Cléo av lungeemboli. Det var mannen som fant Cléos døde kropp. Tre år etter tapet publiserte han sin elegiske diktsamling *Quelque chose noir* (1986) som reflekterer over sorgtilstanden, lokaliseringa av sin avdøde kone og det tapte språket. I *Carls bog* siteres blant annet «Jeg frelste dig ikke fra den vanskelige nat» (s. 74). Med «den vanskelige nat» omskriver Roubaud natta, da kona gikk bort. Grunn til at han valgte det flertydige adjektivet «vanskelig» kan være at han ikke turte å bruke et annet, kanskje sterkere eller mer konkret ord, hvor Aidt i sin beskrivelse av «den grusomme nat» har latt emosjonene styre ordvalget. Aidts avgjørelse om å bruke Roubauds verselinje i sin bok viser at hun kjenner seg igjen i opplevelsen av ei «vanskelig» natt. I Roubauds sitat klinger i tillegg en undertone av skyld. Det virker som om han bebreider seg for å ikke ha gjort noe som kunne redde kona den natta.

En annen dikter som siteres i forbindelse med natt-motivet er Walt Whitman. «Bliv hos mig i Dag og i Nat og du skal lære Oprindelsen til al Digtning at kende» (s. 26) er et oversatt sitat fra «Song of Myself» (1865). Aidt gjentar den første delen av sitatet lengre nede på samme side «*Bliv hos mig i dag og i nat*» og tilføyer verslinja «*For nu skal vi høre om det, ingen vil høre om*» (s. 26). Formuleringa «i dag og i nat» er en indikator for en tidsmessig augmentering, noe som vi også finner i dette sitatet:

Men tiden er gået i stykker. Den flyder, den er flydende, den er kun nu, hele tiden kun nu, ikke mere eller mindre end det. Vi ved ikke om det er dag eller nat. Vi står uden for dage eller nætter nu, dage og nætter har intet med os at gøre, vi opfatter ikke forskellen mere. (s. 99)

Aidt prøver å tydeliggjøre at hun i sin sorg ikke lenger har en følelse for tid og at det ikke lenger spiller noen rolle hvilken tid det er på døgnet. Den språklige sammenkoplinga av dag og natt anskueliggjør «tidsvakuemet» og gir utsagnet ettertrykk.

Som overgang til neste kapittelet som handler om fall-motivet vil jeg gjerne bruke det følgende fragmentet fra *Carls bog*: «En nat fuld af rædsel, en nat // En grusom grusom // Anne Carson skriver om sin bror og hans død i sit verk *Nox*. Nox betyr nat på latin. Hun skriver: // Jeg falder, du falder, jeg er faldet, faldt, et neutralt verbum, heraf tilfældig og tilfældigt» (s. 41). Fragmentet tydeliggjør hvor tett forbundet «natt» og «fall» er for fortelleren etter Carls ulykke. Gjentakelsen av setningsfragmentene i de første to linjene betoner at minnene om nattas hendelser stadig returnerer, og dermed også den billedlige erindringa om Carls fallende kropp.

3.13.7 Fall

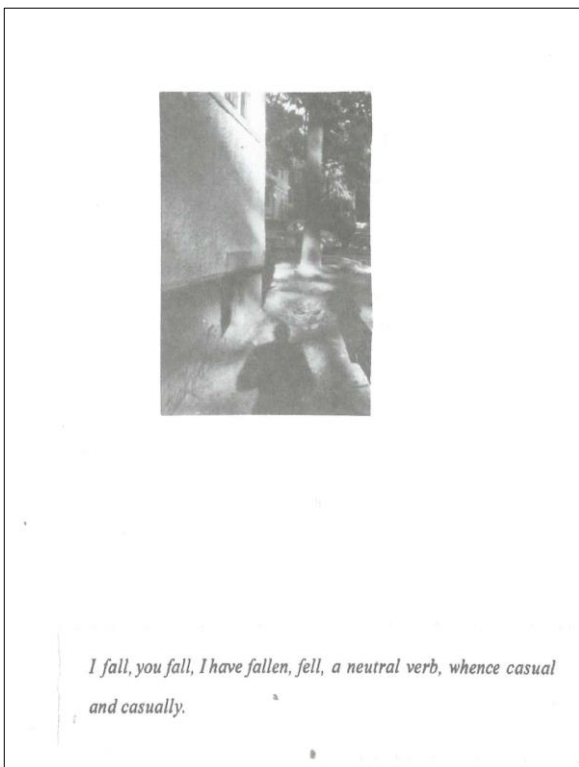
Et menneske i fritt fall, hoppet ut fra et vindu høyt over bakken er et sterkt bilde som umiddelbart fremkaller emosjoner knyttet til redsel og hjelpeløshet, fordi det ikke er mye man kan gjøre for å forhindre tyngdekraftens makt. Etter terroranslaget i New York i 2001 gikk bildet «Falling Man» rundt i verdensmediene. Bildet viser en mann som i sin fortvilelse over de rasende tvillingtårnene har styrtet seg ut av vinduet og som faller med hodet først langt ned mot bakken. Bildet virker fremmedgjort: Avbildninga av et menneske er kjent, til og med et menneske i fall, for eksempel i et fallskjerm- eller strikkhopp, men et menneske i denne posisjonen, med hodet først og ufrivillig fallende fra stor høyde ser man nok ikke så ofte.

Opplevelsen av fremmedgjøring må også fortelleren ha erfart den kvelden hun fikk vite om Carls ulykke. Etter at Aids mor har snakket i telefonen, får Aids selv mulighet til å snakke med sin eksmann Martin som overbringer skjebebudskapet: «*Det er Carl. / Han er faldet ud ad vinduet*» (s. 41). Setningene avslutter prosafortellingas fjerde avsnitt midterst på sida som et slag i fortellerens og leserens ansikt. Og det er her fremmedgjøringa setter inn, fordi fortelleren ikke har sett fallet som visuell realitet, men må danne seg ei egen billedlig forestilling – ei vanskelig oppgave nettopp fordi bildet av et menneskets kropp i fall virker fjernt og dermed forståelsen av konsekvensene ikke skjer umiddelbart. Dette understrekes ytterlig i gjentakelsene på sidene 58 og 71: «*Det er Carl. / han⁷⁸ er faldet ud ad vinduet. / Det er Carl, græder jeg, råber jeg, til min mor og min ældste søn, han er faldet ud ad vinduet, han er død [...]*» (s. 58 og 71). Fortellerens fortvilelse og panikk over beskjeden kommer tydelig fram i de korte setningene som ramses opp uten punktum og som i sin nøkterne og delvis parallelle setningsoppbygning medierer sjokktilstanden. Det virker som om det lyriske jeget må gjenta «han er faldet ud ad vinduet» mange ganger før det virkelig har fattet ordenes

⁷⁸ [sic, «Han» på side 71]

semantikk. Den hyppige gjentakelsen av sitatet har dermed to viktige funksjoner: Det kommuniserer fortellerens behov for en rekonstruksjon av ulykkas forløp for å kunne forstå hendelsen og formidler ulykkas dramatik for leseren.

Jeg vil gjerne gå tilbake til side 41, hvor fall-motivet knyttes til natt-motivet gjennom en intertekstuell referanse til Anne Carsons *Nox*. Anne Carsons utga verket i 2010, etter at hennes eldre bror Michael plutselig hadde gått bort. I 1978 rømte han fra Canada for å unngå et fengselsopphold på grunn av narkotikahandel (Wachtel 2012) og avbrøt kontakten med familien sin. Selv om, eller nettopp fordi Carson hadde levd så mange år i uvitenhet om sin



Figur 11: Carson 2010

brors skjebne og aldri hadde mulighet til å forstå hans forsvinning, til sist heller ikke fikk mulighet til å delta i begravelsen (Fleming 2016), hadde hun behov for å forarbeide tapet som hadde skjedd allerede i 1978 i form av et kunstnerisk uttrykk.

Aidt siterer blant annet fragmentet som befinner seg rett før midten i *Nox* (se fig. 11). Sitatet i kursiv skrift er avbildet på en liten lapp på den nederste halvdelen av sida. Ovenfor befinner seg et fotografi i passbildeformat. Den høyre kanten ser ut til å være revet av. Fotografiet viser den nederste delen av en husvegg ved et hjørne. Bildet er i svart-hvitt slik at skyggene som de omkringstående trærne kaster på husveggen og gata trer tydelig fram. I tillegg ser vi to

menneskelige skygger på gata, hvorav den ene befinner seg nærmere husveggen enn den andre. Prøver vi å sette oss inn i Aidt under lesninga, er det ikke vanskelig å se en sammenheng mellom bildet og teksten som kan overføres på hennes situasjon: Skyggen minner om et på gata liggende menneske, eller omrisset som tegnes av politiet for å posisjonere offeret etter ei kriminell handling eller ulykke, for eksempel etter et fall. Anne Carsons bror døde ikke i eller etter ei fallulykke (Wachtel 2012). Derfor ligger det nært å tolke sitatet i *Nox* i overført betydning i forhold til etterlattes sorgfølelser og brorens kompliserte livsvei. Men i konteksten med Carls fall som det settes ord på for første gang i sluttsetninga av prosaavsnittet på samme side («Det er Carl. Han er faldet ud ad vinduet», s.

41) kan fall-motivet i fragmentet «Jeg falder, du falder, jeg er faldet, faldt, et neutralt verbum, heraf tilfældig og tilfældigt» (s. 41) i tillegg forstås billedlig.

Politirapporten inneholder øyevitneberetningene som skildrer på en poetisk måte at Carl «'faldt som en dukke'» og at han «'kom flyvende fra himmelen'» (s. 103). Sammenlikninga av Carls kropp med en dukke forsterker hans egen avmakt, i likhet med passivkonstruksjonen «kom flyvende» i det andre sitatet. Samtidig forskjønner ordvalget hendelsen, særlig det andre sitatet som framkaller assosiasjoner til en engels nedstigning fra himmelen, noe som vi kan knytte til Carls person gjennom sitatet «Carl er en engel og Zakarias forguder englen Carl» (s. 61) som refererer til da brødrene lagde snøengler i 2005. En forskjønning med fortellerens egne ord finner vi på side 29: «du fløj ind i døden // du var nøgen da du // fløj ind i døden // det var den 14. marts klokken var 23.13» (s. 29). Den forstørrede skrifta gjør ordene enda mer inntrengende og hjelper sammen med gjentakelsen av «fløj ind i døden» å prosessere hendelsen kognitivt. Verbet «å fly» konnoterer det aktive og det positive sammenliknet med «å falle», men gjennom å trekke inn ordet «døden» og framstille den som et rom ved hjelp av preposisjonen «ind i», kommer det fram at det er irrelevant om bevegelsen var et fall eller ei flygning – døden hadde inntruffet uansett.

Her kan vi trekke en parallell til sitatet «I sin psykose afklædte han sig, åbnede sit vindue, tog tilløb og sprang ud i natten» (s. 95) fra storebrorens begravelsestale som i likhet med Aidts ovennevnte fragment betoner nedoverbevegelsen, denne gangen som et høyst aktiv sprang, og nakenheten, som også understreker fremmedgjøringa av Carl. Det er preposisjonene og skildringa av natta og døden som rom som bidrar til fremme forestillinga om at Carl har beveget seg «ud» av livet og «ind i» en annen verden eller at annet rom.

Én som sannsynligvis har erfart liknende følelser som Aidt når det kommer til å bli konfrontert med bildet av sin sønns fallende kropp, er den australske sangeren Nick Cave. Aidt foklærer Caves tilstedeværelse i boka ved at «[han] mistede sin femtenårige søn på samme måte, som jeg mistede min søn. Nick Caves søn sprang eller faldt ud fra en klippe efter at have taget hallucinerende stoffer sammen med sin ven» (s. 115). Det er verdt å påpeke at Aidt ikke skuer tilbake for å uttrykke usikkerheten i forhold til hvordan eksakt den unge mannen havnet utenfor klippen, om han «sprang eller faldt» og understreker dermed også irrelevansen av dette når det gjelder Carls ulykke.

Jeg vil også gå inn på SMS-meldinga (s. 24) fra Aidt til Carl, datert til den 15. januar 2015 som beretter hvordan hun drømte om at Carl falt ut av vinduet. I etterkant oppfatter hun drømmen som en slags forseelse som understreker tragikken i Carls ulykke som hun forklarer i dette sitatet: «At jeg allerede forudså den evighed, der skulle erstatte dit liv, den evighed jeg

nu lever med, og som du er opslugt af. Præcis som da jeg drømte, at du faldt og slog dig, kort før du faldt i døden fra fjerde sal» (s. 140–141). Meldingsteksten gjentas på side 36 i ubundet form («**Jeg drømte om dig i nat, / du faldt og slog dig og / græd. Jeg blev så ked af / det**», s. 36) etter at fortelleren har installert gjenfortellinger av flere drømmer som hun hadde i løpet av året etter ulykka. Hun drømte både om Carl og hans fravær i ulike settinger og kontekster. Den spesielle forbindelsen mellom Aids drømmer og realiteten som har blitt etablert i SMS-meldinga videreføres dermed på sidene 34 til 36 idet forfatteren velger å plassere meldingsteksten i et forandret typografisk oppsett, igjen i nærheten av drømmenotater. Setninga finner vi i tillegg på side 50, innflettet i et dagboknotat fra desember 2015. Rett før fragmentet står det «Den [hånda] var skrammet, han hadde slået sig. Jeg strøg hans varme hud» (s. 50). Forbindelsen mellom dagboknotatet og enkeltfragmentet dannes gjennom verbet «å slå». Den tredje gjentakelsen av teksten fra meldinga fungerer her som illustrasjon av Aids tankegang: Hun ser at hånda er såret, at han hadde slått seg og kopler synet til sin tidligere drøm.

3.13.8 Fotografi

Det å fotografere og fotografier møter vi fem ganger⁷⁹ i teksten. Jeg vil gjerne framheve to tekststeder som gjennom fotografi-motivet knyttes sammen. I utdraget om ferieturen til Norge skildres det hvordan mora tar et bilde av sin sønn som «ligger på jorden, omgivet av blåbær og tyttebærris» (s. 19). Senere henvises til dette fotografiet i et dagboknotat, når Aidt beklager at hennes personlige eiendeler som var lagret i Danmark, deriblant gamle fotografier har blitt offer for ilden:

Jeg har ikke noget. Alt er brændt. Tre dage før Carl døde, fik vi at vide, at alle vores ting, der var opmagasineret i Danmark, var brændt. Hele lageret brændte. Alt. Mine bøger, breve, håndskrevne manuskripter. Jeg tog kun ganske få ting med til New York. Jeg har intet at knytte minder til, intet, der får mig til at huske. Ingen fotos fra Carls barndom. Derfor frygter jeg at glemme. // Også fotografiet af Carl i tyttebærrisene, i blåbærrisene, brændte. (s. 57)

Aidt knytter fotografiet som motiv direkte til både det å minne og glemme noe. Senere finner hun noen fotografier som Carl tok på turen til Norge, men kun av landskapet og omgivelsene. Aidt savner avbildninga av mennesker på disse bildene:

Jeg sidder på gulvet, omringet af din håndskrift, og i en pose, som indeholder alle de breve, du har modtaget i dit liv, finder jeg femten fotografier. Det er billeder, du har

⁷⁹ Se s. 19, 57, 60, 86, 126

taget som niårig, da vi var i Norge sammen og blant annet besøgte den lillebitte ø, hvis navn jeg har glemt. [...] På de første fjorten bilder er der ingen mennesker. Der er hav og klippeskær og grønt græs og små røde træhuse og skibe og en havn med skure og en lille færge og hvide lammeskyer på en lyseblå himmel. Jeg begynder at græde. [...] I flere dage forstår jeg ikke, hvorfor lige præcis de fotografier fik mig til at græde. Så indser jeg, at det er fraværet af mennesker, der fik mig til at græde. (s. 60)

Hun blir lei seg, fordi hun heller ikke i denne fotografibunken finner noen bilder av Carl.

Carl har et mer pragmatisk syn på at brannen ødela alle de gamle fotografiene: «Carl skrev til mig: Det er bare døde ting, mor» (s. 57), men for Aidt som etterlatt får Carls gjenstander og fotografier med ham uerstattelig ideell verdi. Dette er også tilfelle med Carls kryddere og hår.

3.13.9 Krydder og hår

Kryddere knyttes for første gang til Carl i forbindelse med hans 25-års dags feiring: «Du og Joakim og din ven N hadde laget mat til alle, der hadde lyst til at komme. // Din farfar holdt en tale for dig, han sagde: // I dag er Carl 25. [...] Og der står han som en græsk gud med sinde suppegryder og sine krydderier» (s. 22). Her innflettes bakgrunnkunnskapen som leseren trenger til å forstå fortellerens forhold til kryddere som skildres i det følgende dagboknotatet:

Jeg skrev i min dagbog: / 11. februar 2016. / Alle de krydderier, du har kjøbt og brukt, står stadig i mit skab, og hver gang jeg rører ved dem – røget paprika, karry, cayennepeber – tænker jeg på, at det ikke er længe siden, du rørte ved dem med dine varme levende hender. (s. 22)

Kryddere har etter Carls bortgang fått symbolsk betydning for hans mor. Dette tydeliggjøres for leseren gjennom etableringa av krydder-motivet i gjengivelsen av bursdagstalen og den gjentatte bruken i forfatterens eget dagboknotat der hun tematiserer at hverdagsgjenstandene minner henne om ham, fordi de har vært en del av hans hobby.

«Det har samme bronzegyldne farge som alltid. Det dufter af hav og honning og varme krydderier og en lille smule metallisk» (s. 74) er det siste sitatet som inkorporerer kryddere. Denne gangen er det hårets lukt etter krydder som framkaller minner om sønnen hos mora.

Før Carl begraves klipper Aidt et hårstrå fra sin sønn som hun oppbevarer i en hvit konvolutt: «I en hvid kuvert har jeg en stor lok af dit tykke hår. [...] Det dufter stadig af dig. [...] Jeg delte håret med din far. [...] At skulle dele dit hår var en fuldstændig absurd oplevelse. Jeg delte det ligeligt, mens jeg græd som pisket. Ingen af os tålte synet og duften af dit hår»

(s. 73–74). At ingen tåler å se eller lukte hårstrået til den avdøde viser hvor sterkt det er knyttet til Carls levende person. Også Carl selv har tanker om hvordan hår er knyttet til livet da han som seksåring sier «'[...] Men når man er død kan man ikke få menneskehud og menneskehår igen'» (s. 73).

Motivet dukker også opp et drømmenotat (s. 34), i en bevissthetsstrøm (s. 87) og da Aidt betrakter et maleri av Mark Rothko:

Jeg satte mig på en bænk og betragtede billederne. Jeg sad der i to timer. Ud af de, ved første øjekast, ens flader begyndte billeder efterhånden at vokse frem. Jeg så fugle, hav, fisk. Jeg så kranier og ansigter. Jeg så træer og skyer. En lang række mennesker, krumbøjede. Og så så jeg Carl. Halvt bortvendt med det lange hår ned ad ryggen. Jeg ville kravle ind i billedet til ham. Så forsvandt han [...]. [...] Jeg kunne ikke holde op med at græde (s. 69–70)

Både i drømmenotatet på side 34 og i den prosaiske situasjonsbeskrivelsen ovenfor beskrives Carls holdning som «halvt bortvendt» med håret nedover ryggen slik at forbindelsen mellom de to hendelsene oppstår gjennom den språklige formuleringa.

To ganger brukes hår-motivet i sammenheng med uttrykket av en rasende sinnsstemning. På den ene sida har en intertekstuell referanse om hvordan Gilgamesh som har tapt sin gode venn og flår seg i håret av fortvilelse: «'[...] han rev sig i håret og strøede sine lokker om sig, / han flåede sine prægtige klæder og kastede dem med væmmelse fra sig» (s. 88). På den andre sida har vi skildringa av hvordan Carl oppførte seg i sin psykose gjennom hans venn N: «'[...] men jeg gik ind til ham, og han lå og kastede sig rundt i sengen og trak i sin hud og sit hår, og han skar tænder, han flåede i sin hud og sit hår, som om han ikke kunne være i sin egen krop [...]» (s. 92).

3.13.10 Filmklipping

Allerede i begynnelsen av boka kommer det fram at Carl er opptatt av å lage film: «'[V]i taler om min nestældste søn. [...] At han bruger det meste af sin fritid på at klippe film» (s. 12–13 og 23). Dette bekrefter også SMS-meldinga som Carl sender til si mor som svar på hennes mareritt om sin fallende sønn: «Haha! Jeg har det godt! Jeg sitter og klipper. Jeg tror det bliver en god film» (s. 24). Etter Carls død finner Aidt på rommet hans utkast til en søknad som han hadde sendt til filmskolen i København:

Jeg sidder på gulvet med dine papirer og notesbøger spredt ud omkring mig. [...] Jeg finder [...] [e]n plan over, hvad du skal nå at klippe i november og december 2015. [...] En hel masse udkast til din ansøgning til filmskolen i København. Du skriver: // Jeg har siden jeg var barn elsket at samle ting (ofte fysisk).

Og jeg har alltid elsket historier. Derfor faldt det mig meget naturligt at begynde at klippe film. Processen fra det rå materiale kommer frem og til finklip er utrolig, fordi værket skifter ham mange gange som brikkene falder på plads. (s. 54)

Carls beskrivelse av klippeprosessen sammenlikner Aidt med poesi-skriving: «Som at skrive poesi. / Som at nærme sig det umulige: at skrive om dig. / Små skridt // Værket skifter ham mange gange / Som brikkene falder på plads. / Ikke mens» (s. 55). Ved å konkretisere prosessen gjennom referansen til *Carls bog* («som at skrive om dig») blir filmklipping et motiv som gjennom teknikken refererer tilbake til bokas fragmentstruktur.

3.13.11 Fængsel

Et motiv som Aidt bruker metaforisk til å tydeliggjøre hvordan hun opplever sorgens lammende side, er fengselet: «**Sorgen er / et / fucking fængsel**» (s. 36). Typografien og enjambementene gir utsagnet ettertrykk. Alliterasjonen «fucking fængsel» virker innprentende og utstråler muntlighet. Fragmentet gjenspeiler forfatterens avmakt overfor hvordan hun påvirkes av sorgen. Motivet dukker opp i ei drømmeskildring, syv måneder etter ulykkeshendelsen: «**Den tredje drøm (20. oktober 2015)** / Jeg drømmer, at jeg er i fængsel. Det viser sig, at det ikke er så slemt som først antaget. Man kan gå ud i en have. Men der er tremmer for alle vinduer, døre og porte» (s. 34). Det ligger nært å tolke drømmen som en billedliggjøring av sorgtilstanden.

Jeg har funnet flere tekstfragmenter i *Carls bog* som antyder fængsel-metaforikken, men uten å nevne selve ordet. Ved siden av en rekke fragmenter som inngår i den narrative underordninga, inkorporeres ett av Carls egne dikt som jeg mener gjenspeiler avmaktfølelsen ved å indirekte referere til et innesperret subjekt: «Jeg banker / ingen lyd / Jeg råber / ingen lyd / Jeg skriger / ingen lyd / Et mørkt tæppe på / mit ansigt» (s. 39). Det er flere språklige virkemidler som fremmer maktesløsheten og subjektets isolasjon: De anaforisk komponerte verselinjene én, tre og fem følger en økende dramatisk gjennom klimaksen «banker», «råber» og «skriger». Framdriften svekkes stadig av «ingen lyd» som indikerer den manglende «reponse» på subjektets «call». Dermed skaper diktet et bilde av et isolert subjekt som søker etter oppmerksomhet for å kunne slippe fri. Bildet kan overføres på et subjekt i sorg som ønsker å bryte ut av tilstanden den befinner seg i.

Et sitat av Roubaud er den eneste intertekstuelle referansen som kan knyttes til fengsel-metaforen: «Jeg går sjældent nogen steder, som om indespærringen i et minimalt rum kunne bringe dig tilbage fra virkeligheden, fordi du levede i det sammen med mig» (s. 119). Her er det lyriske jeget innesperret i et lite rom som danner en annen virkelighet, der jeget har en fornemmelse av den avdødes tilstedeværelse. Fragmentet kan peke både på den konkrete isolasjonen fra det sosiale miljøet og den følelses- og tankemessige fokuseringa på den avdøde som reaksjon på tapet.

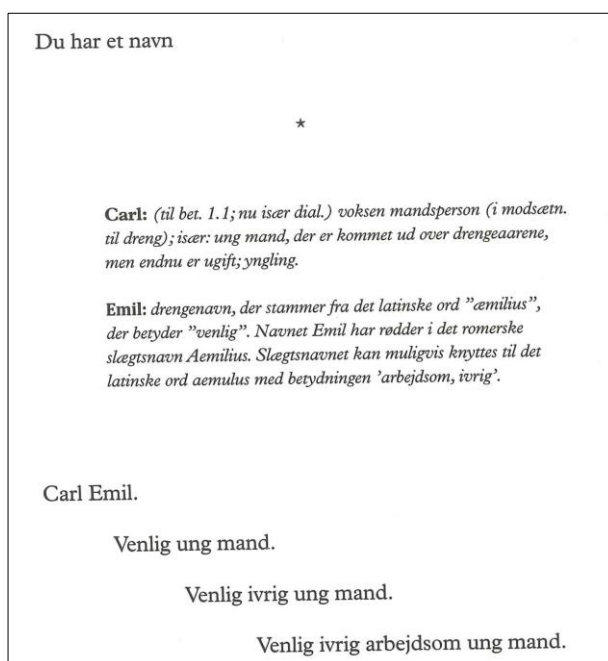
3.13.12 (Carl Emils) navn

For mora er det etter sønnens død ikke lett å konfronteres med Carls navn, for eksempel på minneplata: «At se hans navn. Og datoerne, årstallene, hvoraf det første er vidunderligt og det sidste så frygteligt, at sproget ikke rækker» (s. 126).

Flere steder i boka gir forfatteren uttrykk for hvor viktig navnet Carl Emil er for henne, blant annet på denne sida (se fig. 12), der hun inorporerer to fragmenter som beskriver hva navnet Carl Emil betyr. Fragmentene er med på å portrettere sønnen. Et navn kan ha stor betydning for et menneske og dets liv, for eksempel når noen stigmatiseres på grunn av sitt navn. For foreldrene til Carl var det viktig at gutten fikk et navn som passet til hans personlighet: «Vi ville have nøjedes med Emil, men du var så bredskuldret og stærk, at det ikke rakte» (s. 15). Hvordan Carl Emil gjør sitt navn all ære beskriver Aidt i det følgende dagboknotatet fra da gutten er seks år gammel:

Jeg skrev i min dagbog: / 30. marts 1996. / Han tænker meget over tingene – er optaget af, hvad alt er skabt af: [...] Og han er stadig, men arbejdsom – bliver ved, til han er tilfreds. / I trivsel. // Du boede i dit navn // Arbejdsom // Venlig // *Jeg kunne næsten ikke være i mig selv* (s. 30–31)

Her karakteriseres Carl som en aktiv, arbeidsom gutt som er interessert i verden rundt seg og hva ting er skapt av. Forbindelsen mellom hans person og navnet



Figur 12: Aidt 2017, s. 14

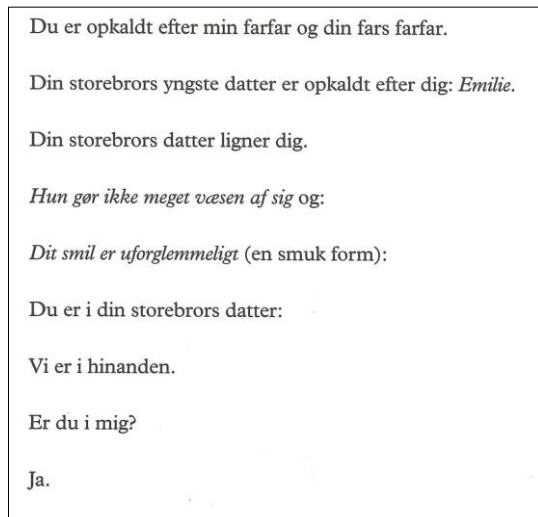
billedliggjøres i metaforen «Du boede i dit navn» som også gjentas på side 127 i presens.

«[D]u bor i dit navn» viser gjennom bruk av presens hvordan Aidt legger betydning i eller skrive sin døde sønns navn: Ved å gjenta navnet eksisterer han videre.

Den samme opplevelsen gir også Jacques Roubaud uttrykk for i det følgende fragmentet: «Dit navn er et irreducibelt spor. Der er ingen mulig negation af dit navn. // når jeg siger eller tænker dit navn, findes du» (s. 130). Utdraget fra Andersens fortelling, «hvert Træ og hver Blomst havde sit Navn, de vare hver et Menneskeliv [...]» (s. 80) kan også knyttes til denne formen for eksistens gjennom navnet, når Andersen skriver om at livstreet som bærer et menneskets navn står for et helt menneskeliv.

Mer konkret så lever Carl Emil videre i datteren til storebroren som bærer navnet Emilie (se fig. 13). Fragmentets form likner på en illustrasjon av familiær nedarving og formidler innholdet visuelt. Det uttrykkes hvor tett de enkelte familiemedlemmene er forbundet med hverandre etter ulykka.

Fragmentet «I din grønne jakkes lomme fandt jeg en lille bog. Walt Whitmans digte. Smukt indbundet af din oldefar, skind og guldbogstaver. Hans navn stod i den. Min mor havde foræret dig den» (s. 25) er også en del av framstillinga av familiens arvestrukturer som er knyttet til navn, fordi Aidt beskriver detaljert at oldefaren som eiet den, bandt den inn og skrev sitt navn på boka må ha gitt den til Aids mor som i sin tur ga den videre til Carl.



Figur 13: Aidt 2017, s. 15

3.13.13 Tallet 25

Tallet 25 dukker opp i fire fragmenter. Det første fragmentet refererer til tida etter fødselen, da den nybakte, 25-årige mor har kommet hjem fra sykehuset:

Da jeg stod i kiosken, tænkte jeg på, at ekspedienten ikke kunne se, at jeg lige havde født et barn. Det var min hemmelighed. Det frydede mig. Du var min hemmelighed. Jeg var femogtyve år gammel. Jeg smilede til ekspedienten og gik hjem ad de snelyse gader. (s. 11)

I utdraget beskriver fortelleren hvordan hun opplever å ha født et barn uten at fremmede kan vite om det. Hun har positive følelser om å ha Carl som sin hemmelighet. Gjentakelsen av

ordet «hemmelighed» understreker det sterke båndet mora har til sitt lille barn. Den direkte formuleringa av setninga om alderen betoner viktigheten av tallet 25. Så nevnes tallet for eksempel igjen i fragmentet «Den 21. november fylgte Carl atten år, og han insisterte på, at han selv ville lave maden til de mange inviterede gæster. Vi var mindst femogtyve personer om bordet» (s. 21). Den lille detaljen om antallet gjester får større betydning gjennom flere gjentakelser av motivet utover boka.

25-årsdagen av Carl er en stor begivenhet for bursdagsbarnet, men også for mora og resten av familien:

Da du fylgte femogtyve år, holdt din farfar en tale for dig. Du og Joakim og din ven N havde lavet mad til alle, der havde lyst til at komme. // Din farfar holdt en tale for dig, han sagde: // I dag er Carl 25. Det er noget sølvmedalje over 25, noget glinsende, glitrende. 25 år: En fjerdedel af livet. Og der står han som en græsk gud med sine suppegryder og sine krydderier. (s. 22)

Farfar framhever i sin tale betydninga av tallet 25 og det å være 25 år gammel. På det tidspunktet hadde ingen kunne forvente at 25-årsdagen skulle være Carls siste bursdag. Etter hans død blir minnene om denne dagen viktig for de etterlatte.

25 er et motiv som i likhet med hele verket bygges opp som en bue. Følger vi historiens kronologi, brukes motivet for første gang i beretninga om dagene etter fødselen, og for siste gang i fragmentet «Jeg sagde: *Lille ven*. / Du var femogtyve år gammel. / Det var i marts 2015» (s. 16) som viser til dagene etter ulykka. Frasen «Lille ven» brukes også i det rapportaktige fragmentet om detaljer rundt Carls fødsel som står etter beretninga om kioskesøket og som dermed forbinder hendelsene – fødselen, da mora er 25 år og døden 25 år senere – ytterlig.

3.13.14 Morsfiguren og morskroppen

I forlengelse av tallet 25 er også morsfiguren et viktig motiv som vi må betrakte for å kunne forstå og tolke verket i forhold til den personlige sorgen. Morsfiguren er ett av de første motivene som etableres i boka, nemlig i utdraget fra Rainer Maria Rilkes tiende elegi som står før hovedtekstens begynnelse.

Og højere, stjernerne. Nye. Sorglandets stjerner. / Langsomt nævner klagen dem: ‘Her, se; / *Ridderen, staven*, og det fuldere stjernebillede / kalder de; *Frugtkrans*. Derefter, op mod polen: / *Vugge, vej, den brændende bog, dukke, vindu*. / Men på den sydlige himmel, rent som set i det indre / af en veldignet hånd, det klart skinnende M, / som betyder Mødrene ... (s. 7, Prolog)

Utdraget vil jeg tolke i en kontekst som kretser rundt mødre og barnetap. Stjernene står for døde barn fordi de inngår i stjernebilder som fruktkrans, vugge, vei, dukke og vindu – motiver som kan knyttes til reproduksjon, barndom og en framtid som ligger foran en. Vi må anta at «sorglandets stjerner» er plassert på nordhimmelen, fordi den «sydlige himmel» kontrasteres i diktutdragets andre del.

I lang tid har mennesker hatt en forestilling om at det onde, underverdenen og djevelen hersker i nord. I det gamle testamentet står det skrevet «Herrens ord kom til meg for annen gang: 'Hva ser du?' Jeg svarte: 'Jeg ser en kokende gryte; den heller hitover fra nord.' / Da sa Herren til meg: 'Fra nord skal ulykken slippes løs over alle som bor i landet [...]» (*Bibelen* 1978, Jer 1, 13-14) og også i den norrøne mytologien lokaliseres underverdenen Helheim i nord (Schimanski et al. 2011, s. 10). «Sorglandets stjerner» impliserer altså at døden og de dødes rike lokaliseres i nord, mens de levende, mødrene til barna som skinner som stjerner på nordhimmelen, befinner seg på sydhimmelen. Mødrenes stjernebilde er et «klart skinnende M» som likner på sammensetninga av livs-, hode- og hjertelinje i en hånd. Ordvalget «klart skinnende» forstår jeg som en tydeliggjøring av viktigheten og styrken som ligger i mødrenes tilværelse som varer utover et barns død. Hånda gir i sin tur ei forestilling om å gi noe. Knyttet til mor-barn-forholdet kan vi tolke hånda som et bilde på mora som gir liv til sitt barn.

For forfatteren er det å bære et barn i sin kropp og særlig det å være «mig selv nu igen, alene i min krop» (s. 11) en spesiell opplevelse. Gjennom graviditeten dannes det første båndet til det ufødte barnet gjennom kroppen. Derfor er tapet av sønnen er kroppslig fornemmelse som sitatet «Jeg forstår med hele min krop ikke, at du ikke findes» (s. 16) og dette utdraget viser:

Jeg tænker på mit døde barn; hans tid og hans liv er indfoldet i mig. Jeg har født ham. Jeg skal rumme hans død. Jeg vil stadig kæmpe som en løvinde for ham. Ingen skal gøre ham uret. Ingen skal glemme ham. Ikke så længe jeg lever. Jeg beskytter ham stadig, jeg kender ham stadig præcis så godt, som jeg kender mine levende børn. // Det er en meget fysisk fornemmelse: / Han er inden i mig. / Han er inden i min krop. / Jeg bærer hans væsen i min krop. / Jeg bærer ham igen inden i min krop. / Som da han lå i min livmoder. (s. 154)

I utdraget trekker Aidt linja fra da Carl lå i hennes livmor til nåtida, der hun fremdeles bærer ham med sin kropp. Teksten formidler hvor sterkt moras (kroppslige) tilknytning til barnet er, også etter hans død.

De sterke følelsene som ei mor har for sitt barn står også sentralt i interteksten til Hans Christian Andersens fortelling «Historien om en Moder» (1848). Etter at døden har tatt barnet fra mora, oppsøker hun drivhuset der døden holder til. Den sterke forbindelsen av mora til sitt

barn formidles gjennom metaforen om menneskenes livsplanter: «Men den bedrøvede Moder bøiede sig over alle de mindste Planter og hørte inden i dem hvor Menneskehjertet bankede, og imellem Millioner kjendte hun sit Barns» (s. 80).

Fødselen er begynnelsen på den fødtes liv som også bærer spor av den nyfødtes død som vil intrefte en gang. Aids skyldfølelser viser derfor ofte til sin egen kropp, fordi det var den som fødte Carl, for eksempel i «[...] jeg er alene jeg hader min krop den fødte noget der døde [...] jeg foragter mit kød vil stikke knive i mit kød straffe mit kød» (s. 38) og «*jeg hader min krop med så stor kraft, at jeg ønsker dens død*» (s. 134).

En annen grunn til at hun føler skyld i forhold til Carls død er horoskopet som hun finner mens hun tømmer Carl sitt rom:

jeg fandt dit horoskop, da vi tømte dit værelse, og jeg læste i dit horoskop, jeg læste *skorpion, ascendant i vædderen, månen i jomfruen*, og jeg læste: // Det subjektive billede af din mor, som findes aftegnet i dit fødselshoroskop, er et bittersødt billede. En kølig og behersket figur. // Selvom det kan have set ud, som om din mor var følelsesmæssigt gavmild og gav frit af sig selv, sidder du tilbage med en ubehagelig følelse af, at du på en eller anden måde var til besvær og dermed uønsket. // Det har påvirket dig umådeligt stærkt. // Dette er grunden til din egen usikkerhed og mangel på selvtillid. (s. 37)

I horoskopet blir mora framstilt som kølig overfor sitt barn, slik at barnet følte seg uønsket og selvtilliten ble svekket. Selv om vi ikke vet hvordan forholdet mellom mor og barn utviklet seg i realiteten, kaster horoskopet nytt lys på e-posten som Carl sender til si mor der han ber om å få snakke med henne (s. 147): Kanskje det ikke var Carl som savnet mora si spesielt mye, men heller mora som tok forholdsvis lite kontakt med sin sønn?

Fragmentene rundt horoskopet gjør tydelig at Aidt såres av å lese om «seg selv» i horoskopet:

Jeg er / hård mod / mig selv / jeg piner / mig selv / det er din / mor der / taler, var / jeg hård / ved dig / pinte jeg / dig? (s. 36)

Jeg spytter / på astrologi / men piner /stadig mig / selv med skyld / og kaster mig / ned på gulvet / skrigende (s. 37)

jeg tvinger mig selv til at læse dit horoskop piner mig selv med dit horoskop jeg vil tale med dig om min skuld spørge dig har jeg været hård ved dig har jeg pint dig har du følt dig uønsket jeg farer rundt i stuen vanvittig jeg hyler græder jeg vil sige til dig att du aldrig nogensinde aldrig nogensinde aldrig var uønsket [...] (s. 38)

Selv om hun «spytter på astrologi» og elsket sin sønn over alt, oppfatter hun horoskopets forvarsel som personlig og er bekymret for at Carl likevel tok sitt liv, fordi han følte seg uønsket av mora si.

4. «har døden taget noget fra dig så giv en elegi tilbage» – Carls bog som elegi

Elegi, en. [elə'gi²] flt. **-er**. (gennem lat. *elegia* af gr. *elegeía*, afl. af *élegos*, klagesang; æstet.) / **1**) digt i græsk stil (som oftest af patetisk indhold), bestående af elegiske distika. Recke, *Verslære*. 102. VilhAnd. G.91. (jf. *elegisk* 1; sj.) om det elegiske versemål. (de) antikke metra: elegien, heksameteret. VilhAnd. Litt. III. 42 / **2**) lyrisk digt, som giver udtryk for en stærk personlig følelse (især: sorg, længsel); oftest: (sentimental) klagesang; sørgedigt. (s. 112)

Dette er definisjonen som gis i *Carls bog* på elegien, som forfatteren har hentet fra *Ordbog over det danske sprog*. Allerede her ser vi at elegi ikke er noe som er enkelt å definere: Det finnes 1) en definisjon ut fra den «greske stilen», altså ei normativ tilnærming som tar utgangspunkt i både form («bestående af elegiske distika») og innhold («som oftest af patetisk indhold»), samtidig som elegien beskrives som 2) «lyrisk digt, som giver udtryk for en stærk personlig følelse», det vil si defineres ut fra et psykologisk ståsted som har med affekt å gjøre.

Elegiens mangefasserte virkningshistorie strekker seg fra den greske antikken til i dag. I løpet av tida elegien gjennomgått sjangerkonstituerende forandringer i forbindelse med historiske forhold:

Because of its shifting historical content, and thus because of its shifting relation to other genres within particular historical economies of genre, the elegy cannot be said to have a fixed set of characteristics which is peculiar to it. It is a different kind of thing at different times. (Frow 2015, s. 144)

Ser vi på forskningslitteratur som har blitt publisert om elegien blir det tydelig at elegien ikke bare er «a different kind of thing at different times», men også *at different places*.

I tillegg til oversiktsverk som *The Oxford Handbook of the Elegy* (2010) som eksempelvis behandler elegiens plass i ulike kulturelle rom finnes det også omfattende språk- og kulturspesifikke monografier knyttet til den vestlige litteraturen: Peter Sacks *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats* (1985) undersøker den engelske elegi-tradisjonen fra 1595 til 1918, mens Jahan Ramazanis *Poetry of Mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney* (1994) dikuterer den videre utviklinga av den engelske elegien fra århundreskiftet og fram til utgivelsesåret 1994. I forlengelse av Sacks og Ramazani viser Priscilla Uppal hvordan den engelsk-canadiske elegien framstår i andre halvdel av det 20. århundre i sin bok *We Are What We Mourn. The Contemporary English Canadian Elegy* (2009). Theodore Ziolkowski analyserer i *The Classical German Elegy 1795-1950* (1980) utvalgte tekster av tyske forfattere for å vise hvordan de kan sammenfattes under betegnelsen

«den klassiske tyske elegien», en sjanger-betegnelse som også Jörg Schuster anvender for et kortere tidsrom i *Poetologie der Distanz. Die 'klassische' deutsche Elegie 1750-1800* (2002). *Formen der Elegie von Goethe bis Celan* (1969) av Klaus Weissenberger er et verk som dedikeres til tyskspråklige elegier fra slutten av 1700-tallet til midten av 1900-tallet og som betrakter bevisst sjangerens formmessige kriterier.

Elegien er en sjanger med en lang historie som krever normative studier av «genren i dens spesifikke kontekst» (Lønneker 2015, s. 51) fordi form- og innholdsmessige krav har forandret seg i løpet av de over 2000 år. Men samtidig som elegien normativt knyttes til historien forbindes den med det ahistorisk konsept (Lønneker 2015, s. 51) om *den elegiske modus*.

I de neste kapitlene vil jeg derfor vise elegisjangerens utvikling. Jeg skal først gjøre rede for sjangerens opphav i den greske antikken og drøfte hvordan den opprinnelig har blitt definert gjennom form og innhold. Videre skal jeg drøfte hva den elegiske modus er og hvordan den affektive sida fra og med midten av 1700-tallet har blitt til et tredje kriterium for sjangeren. De mest omfattende innføringene til dette konseptet finner vi hos Theodore Ziolkowski og Ane Martine Kjær Lønneker.

4.1 Elegi som form og innhold

Begrepet elegi (gresk ἔλεγεια) oversettes til norsk som «klagesang» og har tradisjonelt blitt brukt som sjangerbetegnelse i to ulike sammenhenger. Theodore Ziolkowski definerer sammenhengene som følgende:

One refers to form, or literary kind: an elegy is any poem, regardless of its subject matter, that is written in elegiac distichs. The other refers to subject matter: an elegy is any poem, regardless of its form, that expresses a lament concerning the death of a person or the tragic aspects of life. (Ziolkowski 1980, s. 55).

Den ene måten å definere elegien på tar utgangspunkt i diktningas form, mens alternativet er ei avgrensning ut fra dens tema. Det at definisjonen av elegien framstår som flertydig skyldes etymologien, påstår Ziolkowski:

This modern terminological ambiguity goes back to an etymological confusion among the Greeks. As late as the fifth century B.C., Greek writers still distinguished between two superficially similar yet etymologically distinct terms: ἔλεγος and ἔλεγεῖον. The term ἔλεγος [...] referred quite generally to any song of mourning or expression of lament regardless of its form. [...] The term ἔλεγεῖον, in contrast, was used to designate a specific metrical form and, by extension, any poem composed in that meter. (Ziolkowski 1980, s. 56)

Den formelle definisjonen av elegien (på gresk ἐλεγείον) tar utgangspunkt i metrikken: Distikonet består av en daktylsk heksameter etterfulgt av en daktylsk pentameter (Nagy 2012, s. 13; Lønneker 2015, s. 55). All diktning som fulgte dette versemålet som senere fikk navnet *elegisk distikon* ble fra den greske antikken og fram til slutten av renessansen (Bloomfield 1986, s. 149) kategorisert som elegi. Innholdet i de gamle greske elegiene kunne variere: «[...] hos Solon er den politisk, hos Theognis moraliserende, den kan være krigersk, filosofisk og klagende» (Aarnes 1977, s. 54).

Den innholdsmessige definisjonen av elegien (ἐλεγχος) i antikken var grunnleggende uavhengig av en fastlagt form eller uttrykk, påstår Ziolkowski (1980, s. 55), Nagy (2012, s. 13) og Weissenberger (1969b, s. 12). Morton W. Bloomfield, professor for middelaldersk litteratur ved Harvard University går i sin artikkel «The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation» (1986) nærmere inn på klagesangens innholdsmessige kjennetegn. Han skriver at denne typen klagesang ofte var knyttet til tap av et menneske i offentligheten, men også «used in lamenting the death of a [...] people, or the destruction of a city or army» (Bloomfield 1986, s. 149). Dermed framstår den tradisjonelle elegien som leilighetsdiktning og «answer to a social and national need» (Bloomfield 1986, s. 156) framfor å være knyttet til det individuelle. Bloomfield understreker at den antikke greske klagesangen kan sies til å kretse rundt menneskelig sorg og smerte, men at hovedvekta ligger på en slags ros av den avdøde eller det eller den tapte: «Lamentation or threnody or dirge as it appears in early cultures strongly emphasizes praise of the deceased. It may also offer consolation and lamentation (in the narrow sense of the word), but praise is the major element» (Bloomfield 1986, s. 153). Elegien har dermed blant annet en minnefunksjon (Bloomfield 1986, s. 156) i en større sosial sammenheng. Gjennom denne funksjonen og sitt uttrykk er elegien beslektet med hymnen: «[...] det vi forbinder med elegien (klage over død, skjebne, sorg), [...] kan [samtidig] gi uttrykk for det vi forbinder med hymnen (glede, bejaelse, jubel)» (Janss og Refsum 2010, s. 167).

Men klagesangen (ἐλεγχος) synes til å ha flere karakteristikk som er nødvendige å ta hensyn til når vi prøver å forstå utviklinga av elegien fram til i dag. I denne forbindelsen kan det være meningsfullt å se tilbake på ἐλεγχος sitt opphav. Men her står vi overfor et problem, fordi teoretikere som Ziolkowski, Nagy og Weissenberger har ulike oppfatninger av hva den greske klagesangen egentlig er. Gregory Nagy skriver om ἐλεγχος i *The Oxford Handbook of the Elegy* (2010):

One sense had to do with the singing of a *sad and mournful song*, to the accompaniment of a wind instrument called the *aulos* (αὐλός), a double reed

resembling what we know as the oboe. It is relevant that the Greek word *elegos* and its cognates are etymologically related to the Armenian word *elegn*, which refers to the same kind of wind instrument [(Chantraine 2009)]. (Nagy 2012, s. 13)

Nagy påstår at ἔλεγος betegnet en klagesang uten fastlagt form som ble definert ut fra dens tematiske fokus på tristhet og klage. Denne klagesangen ble typisk akkompagnert av fløyten *aulos*. Han nevner også at det finnes en etymologisk forbindelse til det armenske ordet for *aulos* – *elegn* – men går ikke nærmere inn på hvilken betydning denne forbindelsen har.

Ziolkowski sier seg enig med Nagy når han skriver at «The term ἔλεγος [...] referred quite generally to any song of mourning or expression of lament regardless of its form» (Ziolkowski 1980, s. 56). Men i motsetning til Nagy påstår han at «in practice, *songs written in elegiac distichs* were recited to the accompaniment of the flute» (Ziolkowski 1980, s. 56, min utheving). Dermed har vi to motsigende påstander i forhold til bruksområdet av *aulos*.

Klaus Weissenberger ser i likhet med Nagy den etymologiske forbindelsen til det armenske språket, men skiller seg atter fra Nagy og Ziolkowski sine oppfatninger når han for det første henviser til ἐλεγείον (form), ikke ἔλεγος (innhold), og for det andre knytter fløyten *aulos* – *elegn* på armensk – til den *lilleasiatiske* klagesangen:

Das griechische Wort für ein Distichengedicht [ἐλεγείον] soll von dem armenischen Wort für Flöte *elegn*- abstammen. Die Flöte spielte in Kleinasien die Begleitmusik für die Klagelieder, die aber nicht nur sanft erklangen, sondern in wilde, orgiastische Klagelaute, die zugleich von zügelloser Lust erfüllt waren, umschlagen konnten. Aus diesem Nebeneinander von betonter Lust und Trauer muß die Vielgestaltigkeit der Elegie erklärt werden, die uns bei den Griechen begegnet. Vom Gehalt her war die frühe griechische Elegie nicht eingeschränkt.⁸⁰ (Weissenberger 1969b, s. 12)

Han hevder at den *lilleasiatiske* klagesangen ble akkompagnert av fløyten *elegn* og at denne typen klagesang uttrykte en rekke ulike følelser knyttet til lyst, sorg og klage. Den lilleasiatiske klagesangens komplekse innhold og uttrykk gjenfinner Weissenberger i ἐλεγείον sin «Vielgestaltigkeit». Her antyder han en sammenheng til ἔλεγος som kjennetegnes ifølge Bloomfield av det blendede uttrykket – klage og glede, eller pris. Dette spiller senere en avgjørende rolle i forhold til definisjonen av *det elegiske*.

Videre påstår Weissenberger at den lilleasiatiske klagesangen hadde en typisk todelt struktur som ble grunnlaget for den greske ἐλεγείον sin metriske form:

⁸⁰ «Det greske ordet for et dikt som følger det elegiske distikonet [ἐλεγείον] sies å stamme fra det armenske ordet for fløyte, *elegn*-. Fløyten akkompagnerte i Lilleasia klagesangene som ikke bare lød milde, men som kunne slå over i ville, orgiastiske klagelyder, fylt av tøylesløs lyst. Elegiens mangfoldige gestalt som vi møter hos grekerne må forklares ut fra denne koeksistensen av betont lyst og sorg. Innholdet i den tidlige greske elegien var ikke inneskrenket.» [min oversettelse]

Die Form des Distichons soll sich aus dem Vortrag des Vorsängers, der die Taten des Verstorbenen rühmte, und der refrainartigen Antwort des Chors, in der die Klage der Beteiligten ihren Ausdruck fand, entwickelt haben. Als natürliches Vermass für den epischen Bericht des Vorsängers lag bereits der Hexameter vor; ein festgelegter Rhythmus bei der Antwort des Chors führte zum Pentameter.⁸¹ (Weissenberger 1969a, s. 71)

Den lilleasiatiske klagesangen ble framført som en dialog mellom forsanger og kor. Forsangerens episke berettelse om den avdødes gjerninger fulgte heksameteret og korets svar framsto i form av pentameteret.

Diskusjonen av Nagy, Ziolkowski og Weissenberger sine tilnærminger viser at litteraturvitenskapen ikke har kommet til enighet i spørsmålet om elegiens opphav. Weissenberger uttrykker imidlertid klart sin uvitenhet når han i en fotnote betegner tilnærminga som «fullkommen hypotetisk» (Weissenberger 1969b, s. 16, fotnote 53). Et litterært indis på at han har rett i sin antakelse om at den greske elegien har oppstått etter et asiatisk forbilde er det følgende utdrag fra *Ifigenia i Tauris*, oversatt av Robert Potter:

To thee thy faithful train / The Asiatic hymn will raise, / A doleful, a barbaric strain, / Responsive to thy lays, / And steep in tears the mournful song, - / Notes, which to the dead belong; / Dismal notes, attuned to woe / By Pluto in the realms below: / No sprightly air shall we employ / To cheer the soul, and wake the sense of joy. (Euripides)

I dette antikke, greske dramaet som ble antakeligvis skrevet mellom 414 og 412 f. Kr. av Euripides refereres det til *Ifigenias klagesang* over sin bror, Orestes som «Asiatic hymn» med en dyster og klagende tone. Utdraget er del av vekselsangen mellom *Ifigenia* og koret, et stilistisk trekk som også Weissenberger nevner.

Til tross for at Weissenberger selv er usikker på sine egne påstander, oppfatter jeg hans tilnærming som relevant i forhold til elegisjangerens videre utvikling: Den lilleasiatiske klagesangen som felles opphav til ἔλεγος og ἐλεγείων er gjennom sin innebygde form- og innholdsmessige dialektikk med på å etablere det blandede uttrykket som ett av det elegiskes karakteristiske trekk som jeg skal komme tilbake til senere.

En strømning som er verdt å nevne i forbindelse med sammenføyning av ἔλεγος og ἐλεγείων er den *romerske kjærlighetslegien* med Tibull (ca. 55 - 19/17 f. Kr.), Propertius (ca. 50 - 16 f. Kr.) og Ovid (ca. 43 - 17 f. Kr.) som fremste representanter, ved siden av Catull (ca.

⁸¹ «Distikonets form sies å ha utviklet seg fra forsangerens deklamasjon som roste den avdødes gjerninger, og korets refrengaktige svar, der deltakernes klage fant sitt uttrykk. Som naturlig versemål for den episke beretninga av forsangeren forelå allerede heksameteret; en fastlagt rytme i korets respons førte til pentameteret.» [min oversettelse]

84 - cirka 54 f. Kr.) og Gaius Cornelius Gallus (ca. 69 - 26 f. Kr.), kjærlighetselegiens grunnleggere. Det elegiske distikonet ble brukt som diktningas eneste definisjonskriteriet. Det virker ved første øyekast ikke helt åpenbart, men det er i grunn ikke forunderlig at den elegiske formen ble brukt som struktur for latinske kjærlighetsdikt, mener Bloomfield:

The elegy as a mourning or funeral poem was surely the root of elegies. I cannot explain with any certainty why it came to be a favorite form for the Latin and, to some extent, Greek love poems, but it seems to me that praise of one's beloved provided the transition. (Bloomfield 1986, s. 154–155)

Kjærlighet og sorg, eller klage er nært beslektet: Kun den som elsker kan sørge etter en persons bortgang. Hvor versemålet ved første øyekast er broen mellom den greske og den romerske (kjærlighets-) elegien, finnes det også et innholdsmessig fellestrekk, nemlig kjærligheten til et menneske, i live eller ei.

Fra den romerske kjærlighetselegien som på en måte forbinder ἔλεγος (klage/sorg og kjærlighet) og ἐλεγεῖον (form/metrikk) har sjangeren i den vestlige kulturen blitt videreført og utviklet i to retninger, gjennom «two basic forms of generic change: imitation and adaptation. Through imitation the genre is preserved and transmitted; through adaptation it grows and changes» (Ziolkowski 1980, s. 288). Begge de to måtene å definere elegien på – form og innhold – hadde sin gyldighet avhengig av kulturkretsen de ble skrevet i. Opp gjennom årene har elegien definert gjennom form eller innhold etablert seg som «sub-genre of poetry» (Kennedy 2007, s. 1; se også Aidt 2017, s. 112).

Elegiens *formmessige* kjennetegn har gjennom imitasjon i den tyskspråklige diktninga overlevd, i milepæler som blant andre Friedrich Schillers «Der Spaziergang» (1795), Johann Wolfgang von Goethes diktsyklus *Römische Elegien* (1788/90), Eduard Mörikes «Die schöne Buche» (1842) og Ingeborg Bachmanns «Große Landschaft bei Wien» (1952) som innholdsmessig spenner seg fra betraktninger om mennesket i det moderne samfunnet, over kjærlighetsbekreftelser inspirert av et opphold i Roma og en idyllisk skildring av et bøketre, til et samfunnskritiserende dikt som tar for seg hvordan landskapet rundt Wien er i ferd til å ødelegges gjennom menneskelig aktivitet.

Elegier av engelskspråklige diktere som Edmund Spenser (*Daphnida*, 1591), Percy Bysshe Shelley («An Elegy on the Death of John Keats», 1821) og Walt Whitman («When Lilacs Last in the Dooryard Bloom'd», 1865) adapterer *tematikken* – tap, sorg og ros av den avdøde. De kan betegnes som leilighetsdikt fordi tekstene er skrevet i anledning av et konkret dødsfall.

Dikt som Thomas Grays «Elegy written in a Country Churchyard» (1751) regnes til *graveyard poetry*, en strømning som oppstod i England rundt 1750: «Her er det ikke længere tale om lejlighedsdigtning, for digtningens topos – en ensom digter i ensom meditation i en gotisk, ruinøs setting, typisk en kirkegård – forudsætter ikke nogen sørgelig anledning til elegien» (Lønneker 2015, s. 55). Samtidig dyrker diktene i graveyard poetry-tradisjonen «et mere generaliseret, mere diffust og mindre klart objektrettet vemod» (Lønneker 2015, s. 55). Blomstringa av denne sjangeren i England og elegiens parallelle utvikling i to retninger i flere vestlige land var grunn til at det skjedde ei forandring i den allmenne oppfatninga av elegien fra ca. 1750: Framfor å definere elegien *enten* gjennom form *eller* innhold, valgte noen litteraturvitere en tredje tilnærming til elegien som *modus* som kunne omfatte *begge* de to tradisjonelle kategoriseringer, men som er uavhengig av normative kjennetegn. Jeg kommer tilbake til den elegiske modus i kapittelet 4.2.

4.1.1 Hvordan forholder *Carls bog* seg til elegi som form og innhold?

Carls bog er et verk som bryter med sjangerkravene til elegien når det kommer til en definisjon ut fra formen. For det første er verket ikke «et dikt» som definisjonene som jeg drøftet i kapitlene 4 og 4.1 (Aidt 2017, s. 112 og Ziolkowski 1980, s. 55) nesten som i ei bisetning etablerer som premiss for elegien⁸². For det andre finner vi ikke noen lyriske fragmenter som er bygd opp etter det elegiske distikonet, hverken i Aidt sine egne tekster eller i intertekstuelle referanser. Den første delen av elegi-definisjonen som Aidt inkorporerer i *Carls bog* – «1) *digt i græsk stil (som oftest af patetisk indhold), bestående af elegiske distika*» (s. 112) – samsvarer altså ikke med hennes eget verk.

Ut fra innholdsmessige kriterier framstår *Carls bog* som en elegi i vid forstand. Den antikke betegnelsen ἔλεγχος omfattet ifølge Ziolkowski også ikke-lyriske uttrykk («any song of mourning or *expression* of lament regardless of its form», Ziolkowski 1980, s. 55 [mine uthevinger]), mens Kennedy avgrensar elegien som undersjanger av lyrikk (Kennedy 2007, s. 1). Man må tøye «undersjanger av lyrikk» ganske langt for å omfatte alle teksttypene i hybridverket *Carls bog*, slik at boka i grunn står nært den gamle tradisjonen som hverken knyttet til en fastlagt form eller et fastlagt uttrykk, men til innholdet, og som gir elegien karakteristikken av et ritual som Aidt savner i sin sorg (s. 144).

⁸² «*digt i græsk stil*» (s. 112), «elegy is **any poem** [...] that is written in elegiac distichs» (Ziolkowski 1980, s. 55) [mine fete uthevinger]

Boka gir rom både til moras klage, sorg og smerte og til ros av den avdøde gjennom portrettering av Carl. Dermed innehar boka en minnefunksjon og er et bevis på moras kjærlighet til sin sønn som ikke ender med hans bortgang. Kjærlighetselementets sentrale posisjon har blitt styrket gjennom den romerske kjærlighetselegiens innholdsmessige fokus. Selv om boka framstår som en reaksjon på døden, er den fylt med referanser til livet. Den hyller de levendes, familiens og vennenes samhold i sorgen og tar opp hvordan Carls bortgang har noe skapende i seg, både i forhold til det sosiale, men også med tanke teksten selv som reaksjon på tapet: I kapittelet 3.13.2 trakk jeg fram hvordan Kandinsky ved hjelp av synestesian beskriver fargen hvit som stillhet – en musikalsk pause – som bærer muligheter til fortsettelse. Idet Aidt beskriver sin sorg som hvit og tapet av språk og skriveevne som «dødsensstille» kan vi tolke *Carls bog* som et produkt som har kommet fram av den hvite stillheten, «den stansede tid» eller pausen som åpner opp for nye muligheter. Aidt bruker sorgens stillhet på en positiv måte, nemlig til å skape den elegiske teksten.

Vi ser altså at *Carls bog* inngår i sjangeren elegi ved å defineres ut fra tapstematikken og det rosende elementet som både Bloomfield og Ziolkowski gjør rede for, men uten å være et dikt i tradisjonell forstand. Samtidig virker det som om betegnelsen elegi, oversatt som «klagesang» i grunnen ikke rekker langt nok for *Carls bog*, fordi den ved siden av å klage over døden også har en rekke andre tematiske fokuser, blant annet hyllest til livet og bekreftelse av moras kjærlighet til sitt tapte barn.

4.2 Den elegiske modus

Fra et litteraturhistorisk perspektiv lokaliseres opphavet til perspektivskiftet fra elegien som form og innhold til modus i forandringa i det innholdsmessige fokuset i diktning fra 1750 og utover romantikken. Elegikere beveget seg på den tida vekk fra objektet, hen til subjektet som også betydde at den kollektive stemmen som var framherskende i den tradisjonelle elegien måtte vike for representasjonen av det individuelle (Bloomfield 1986, s. 150). Denne forandringa førte til at sjangeren gjennomgikk

the more general movement from the normative poetics [...] to an increasingly psychological understanding of genre in the second half of the [18.] century – from a conception of genre as form and content, in other words, to a conception of genre as mood, from genre as a literary kind to genre as a mode of sensation (Ziolkowski 1980, s. 76–77)

Framfor den normative definisjonen av elegi gjennom form eller innhold tenderte romantikerne til ei psykologisk tilnærming til sjangeren ut fra dens *affektivitet*.

Ane Martine Kjær Lønneker, forsker ved Aarhus Universitet diskuterer i sin artikkel «Elegiske sensibiliteter. Følelsens æstetik set fra en genre» (2015) denne utviklinga. Hun arbeider med begrepsapparatet til John Frow og Alastair Fowler som forstår modus som en adjektivistisk kvalitet, en tone eller tematisk «*farvning*» (Lønneker 2015, s. 53) av litterært materiale «beyond specific and time-bound formal structures» (Frow 2015, s. 71). *Modus* – «følelsesregister» (Lønneker 2015, s. 59) eller tone – er i grunnen altså uavhengig av «thematic, rhetorical, and more formal dimensions» (Frow 2015, s. 73). Det elegiske er ikke noe nytt, men i lys av historien heller en «offshoot [avlegger] of the older tradition of elegy» (Bloomfield 1986, s. 157). Forenklet kan dette forholdet beskrives slik: «[E]legy is a subdivision of the elegiac mode. [...] [A]ll elegies are elegiac (that is, they belong to the elegiac mode). Yet the [...] elegiac [mode] include[s] a vast number of poems or works which are not [...] elegies» (Bloomfield 1986, s. 147, fotnote). Det elegiske finner vi i dag derfor ikke bare i lyriske tekster, men i «almost any cultural product» (Kennedy 2007, s. 1) som uttrykker denne tonen. Så finnes det for eksempel elegi også som betegnelse for instrumentelle musikkstykker⁸³ og malerier⁸⁴. Lønneker skriver «Teorien om det elegiske som affektiv modus bliver til i læsninger af genren elegi» (Lønneker 2015, s. 59) og gjør seg dermed, ved siden av Ziolkowski og Bloomfield som talskvinne for ei sjangermessig tilnærming til det elegiske.

Lønneker kommer i sin artikkel med idéen om at det elegiske som affektiv modus både har en *produksjonsetetisk* komponent som krever en undersøkelse av affektene som ligger til grunne for den elegiske teksten, og en *virkningssetetisk* komponent som stiller spørsmål om hvordan det elegiske atter framkaller affekter hos leseren (Lønneker 2015, s. 60).

Ziolkowski påstår at «the mode is produced by mixed sensations» (Ziolkowski 1980, s. 82), en tanke som allerede ble uttrykt på 1700-tallet om produksjonsetetikken. Ziolkowski beskriver hvordan Thomas Abbt i «Betrachtungen über die Natur der Elegie» (1762) sporer karakteristikken tilbake til antikkens ἔλεγος, klagesangen:

[The elegy is a] genre that since classical antiquity had lent itself explicitly to the expression of what were now being called mixed sensations: stories of battle told in the safety of the campfire; the celebration of past civic virtue in contrast to present moral decline; the joys of love tinged with the sadness of loss. (Ziolkowski 1980, s. 78)

⁸³ For eksempel bærer mange av Frédéric Chopins etuder binavnet «Elegy», i likhet med Sergei Rachmaninoffs *Morceaux de fantaisie* op. 3, nr. 1 «Elegiya» (1892).

⁸⁴ For eksempel William-Adolphe Bouguereaus «Elegy» (1899), Mikhail Nesterovs «Elegy. Blind Musician» (1928) og Auke Mulders malerier «Elegy».

Janss og Refsum sitt utsagn om slektskapet mellom elegien og hymnen (Janss og Refsum 2010, s. 167), Weissenbergers beskrivelse av den lilleasiatiske klagesangens uttrykk av skiftende stemninger (Weissenberger 1969b, s. 12) og distikonets todelthet kan vi forstå som en bekreftelse på Abbts betraktninger om elegiens grunnleggende dialektikk og Lønnekers påstand om at den elegiske modus forankres i og blir til i sjanger-tradisjonen.

Abbt påstår at de blandede følelsene kan oppstå, for eksempel «by the contemplation of the human condition in general, of a specific society, or of a single individual» (Ziolkowski 1980, s. 79). Ziolkowski skildrer at Johann Gottfried Herder i *Fragmente über die neuere Deutsche Litteratur* (1767) sier seg enig i de fleste av Abbts idéene knyttet til teorien om det elegiske som «mixed sensations», men stiller seg kritisk til Abbts vide tilnærming som omfatter ikke-personlige betraktninger: «The personal emotion necessary for the elegy is aroused only by specific cases, not by general reflections. He [Herder] insists that the proper ‘residence’ of the elegy, in contrast to its more general ‘territory,’ is the contemplation of our own condition [...]» (Ziolkowski 1980, s. 79). Herder hevder at elegien kun kan skapes ut fra subjektive overveielser av enkelttilfeller og ikke generelle, tematiske betraktninger, fordi «the elegy is not defined by subject matter, but by mode, having it’s own realm in the human soul, namely ‘the perceptability of pain and sadness’» (Ziolkowski 1980, s. 80). Dermed betoner han «the authority and authenticity of individual feeling» (Kennedy 2007, s. 4). Forfatterens fokusering på sine egne følelser er ifølge Bloomfield grunnen til at «sadness, depression, and grief rather than praise, lamentation, and consolation receive the chief emphasis» (Bloomfield 1986, s. 155) i elegiske tekster fra og med 1800-tallet.

Både Herder og Abbt legger i det å uttrykke blandede følelser, at enkelte, «radikale» (Lønneker 2015, s. 56) følelser har blitt nedtonet gjennom kombinasjonen med sine motsetninger. Selv om det elegiske i utgangspunktet ikke nødvendigvis betyr uttrykket av følelser knyttet til menneskelig tap (ellers kunne vi for eksempel ikke brukt betegnelsen for Schiller, Goethe, Mörike og Bachmann sine elegier), kretser eksemplene til Ziolkowski, Abbt og Herder rundt den konkrete sorgopplevelsen. Lønneker refererer til Abbt som kommer med et forslag om hva som kreves før ei mor som har mistet sitt barn kan skrive en elegi:

Tiden må først have gjort et arbejde her, en *nedtoning*, før elegien overhovedet er mulig. Abbt illustrerer pointen ved at henvise til et tænkt eksempel, hvor en mor mister sit eneste barn. Hvor sorgen i de første dage indebærer en art lammelse (‘uden sprog, uden tårer’), så er det først i det øjeblik, at sorg omdannes til erindring, at ‘følelsen bliver blandet og blid nok til elegi’ [(Abbt 1762, s. 75)]. (Lønneker 2015, s. 56)

Først etter at tid har gått, har ensidige følelser blitt nedtonet gjennom sine motsetninger. Lønneker skriver derfor: «[...] elegiens domæne [er] den dæmpede affekt, der som forudsætning har en tidslig distance til smerten. Afstanden muliggør en poetisk-imaginativ impuls hos digteren – først når smerten er dæmpet, er det muligt at skrive vers» (Lønneker 2015, s. 55).

Men hva med den *virkningsestetiske* sida? Hvordan framkaller det elegiske affekter hos leseren?

Lønneker skriver at det er viktig å betrakte *hvordan* elegien behandler sitt emne for å finne kilden til det elegiskes affektivitet. Hun siterer i sin artikkel den engelske dikteren William Shenstone:

Han henviser [...] ikke elegiens affektivitet til de *emner*, den behandler ('subjects'), men til dens *måder at behandle dem på* ('manner of treating them'). Selvom Shenstone taler om 'tender and querulous idea', når han omtaler elegiens affektivitet, synes det altså at melde sig på andre måder end som 'indhold'. Det er nemlig ikke i første omgang dét, at elegien *handler om sorg*, men snarere dens stil, der ligger til grund for den elegiske følelse – 'it should imitate the voice and the language of grief; [...] it should be simple and diffuse, and flowing as a mourner's veil' [(Shenstone 1822, s. 66)]. (Lønneker 2015, s. 57–58)

Hvor den produksjonsestetiske komponenten er avhengig av forfattersubjektets indre, beskriver sitatet at det fra et virkningsestetisk perspektiv er «elegien selv, der tilskrives en affektiv agens» (Lønneker 2015, s. 58), og konkret elegiens *stil*. Det kommer imidlertid hverken i referansene til Shenstone eller i Lønnekers egen tekst fram, hva som legges i begrepet *stil*.

Her vil jeg gjerne trekke inn Julia Kristevas artikkel «Melankoli og skaperkraft» (2002) til å argumentere for hvordan jeg mener at vi kan forstå «stil». Kristevas utsagn «den litterære skapelsesprosessen [...] omskaper affekten i rytmer, tegn, former» som blir «kommuniserbare [tegn] på en nærværende affektiv virkelighet, sansbar for leseren» (Kristeva 2002, s. 203) underbygger både påstanden om den affektive modus sine to komponenter og bekrefter min antakelse om «stil» som det språklige uttrykket av forfatterens tilstand. Lønnekers sitat «it should imitate the language of grief» og referansen til Johann Christoph Gottscheds *Versuch einer critischen Dichtkunst* (1751) der han argumenterer for at «elegien må være talt fra hjertet» (Lønneker 2015, s. 56) for å være autentisk nok til å bevege leseren, tenderer likeså i retning av ei psykologisk tilnærming til elegien som «*selvudtrykk*» (Lønneker 2015, s. 56).

Dette er et av aspektene som bidrar til at jeg oppfatter Lønnekers tilnærming til den elegiske modus som noe som konstitueres gjennom sjangeren som selvmotsigende. Hennes sporing av det blandede uttrykket tilbake til dialektikker knyttet til sjangertradisjonen virker innlysende fram til hun tar opp Herders argumentasjon for at den elegiske teksten (produksjonestetikk) springer ut av personlige betraktninger. Når Lønneker i tillegg forankrer elegiens affektivitet (virkningestetikk) i stil, blir det til at hun etablerer selvuttrykket som grunnleggende premiss for den elegiske modus som konsept. Det er den samme oppfatninga som også Bloomfield representerer: «The purpose of the elegiac is the total expression of a personality, whereas the traditional elegy is rather an answer to a social and national need» (Bloomfield 1986, s. 156).

4.2.1 Hvordan forholder *Carls bog* seg til den elegiske modus?

Det første viktige aspektet ved den elegiske modus, det at modus hverken er knyttet til et fastlagt tema eller en fastlagt form har størst relevans i forhold til verket sitt brudd med formen og det tradisjonelle lyriske uttrykket. Innholdsmessig framstår *Carls bog* både som en klage knyttet til mennesketap og sorgopplevelsen og en hyllest til den avdøde. Den tematiske friheten som den elegiske modus gir i forhold til en definisjon ut fra temaet spiller ikke noen rolle når spørsmålet er om verket overhodet kan koples til elegi-tradisjonen.

Det andre viktige aspektet er at den elegiske modus har en produksjonestetisk og en virkningestetisk komponente med selve den elegiske teksten som deres bindeledd.

La oss først ta for oss den produksjonestetiske sida. I Lønnekers artikkel kommer det fram at flere teoretikere er enige om at elegien har sitt opphav i affekter som er knyttet til betraktninger om elegikerens personlige tilstand. Selvfordypelse er altså den første premissen. Den andre premissen er at affektene framstår som blandede: Det trengs en temporal avstand til den personlige tilstanden for at følelsene som er knyttet til den blir moderate nok til at skrivinga kan komme i gang.

Hvordan stiller *Carls bog* seg til produksjonestetikken? I kapittelet 3.1 diskuterte jeg begrepene forfatter og forteller i forhold til *Carls bog*. Jeg kom fram til at det virker lite hensiktsmessig å skille mellom rollene i dette verket fordi nærheten mellom disse to størrelsene er grunnlaget for bokas eksistens. Og dermed oppfylles allerede den første premissen om autenticitet: Ved å være subjekt både i og utenfor den elegiske teksten, legger Aidt betraktninger av sine personlige forhold til grunne for *Carls bog*.

Når det kommer til den andre premissen vil jeg vise til kapittel 3.10 hvor jeg siterte tekstutdrag der Aidt beskriver at det tok åtte måneder før hun klarte å skrive igjen. I boka kan

vi spore hvordan hennes personlige forhold og følelsene knyttet til dødsfallet forandret seg i løpet av den tida. Der hun skildrer ekstreme følelsesutbrudd knyttet til raseri og fortvilelse i prosafortellinga, formidler fragmenter som refererer til tidspunkt lenger fram i tid at de ekstreme følelsene har blitt nedtonet: Blant annet gråter hun etter hvert mindre og prøver å se på sider ved Carls bortgang som kan gi mening til tapet. Og dermed bekrefter selve teksten for oss hvordan den andre premissen for produksjonestetikken, den blandede affekten hos forfatteren er oppfylt i forhold til *Carls bog*.

Virkningestetikken, det vil si hvordan affekter framkalles hos leseren er avhengig av tekstens utforming. Den estetiske konstruksjonen – Lønneker bruker ordet «stil» i sin artikkel – er mediet for formidling av forfatterens affekter til leseren. Forstår vi «tekst» i vid forstand, omfatter stil for eksempel former, farger eller en bestemt teknikk i bildekunsten og rytmer, intervaller eller dynamikk i musikken. Men hvordan formidles den «affektive virkelighet» i Naja Marie Aidt sin «litterære tekst»?

Jeg vil hevde at vi finner svar både i verkets innhold og form. I kapitlene 3.7.2 til 3.7.6 framstilte jeg hva slags reaksjoner på hvilke måter skildres i teksten. Innholdet formidler dermed direkte, om enn muligens ikke sannferdig, hvordan den individuelle sorgen utformet seg. Når det kommer til verkets form vil jeg hevde at det finnes også her en rekke parametere eller teknikker som jeg allerede antydte i tekstanalysen, som danner bokas «stil» og er med på å gjøre forfatterens affektive virkelighet sansbar for leseren. Men hvis forfatterens affektive virkelighet blir sansbar gjennom bokas stil betyr dette også at tekstens form *i tillegg til innholdet* framstiller sorg, når vi leser boka i en sorgteoretisk kontekst. Denne oppfatninga står i tradisjonen av ei psykoanalytisk tilnærming til elegien. I det neste kapittelet vil jeg derfor se nærmere på Peter Sacks og Jahan Ramazani sine tanker om «psykologisk orienteret genrekritik» (Lønneker 2015, s. 51) for å kunne forstå *hvordan* teksten kan gi oss innsikt i sorgprosessen.

5. Elegi som sorgarbeid? – Psykologiske tilnærminger til elegien

Den tradisjonelle psykologiske tilnærminga til elegien tar utgangspunkt i psykoanalysens *sorgarbeidshypotesen*. Ved *sorgarbeid* forstås Sigmund Freud frakoplingen av libido⁸⁵ fra det tapte objektet som er nødvendig for å kunne investere denne frigjorte energien i nye objekter, det vil si prosjekter eller mellommenneskelige forhold:

Hvori består nå det arbeidet som sorgen utfører? Jeg tror ikke man presser noe for langt hvis man framstiller det på følgende måte: Realitetsoverprøvingen har vist at det elskede objektet ikke lenger består, og utsteder nå en oppfordring til å trekke tilbake alle libidoforbindelser med dette objektet. Det reiser seg en forståelig protest mot dette – man ser generelt at mennesket ikke liker å forlate en libidoposisjon, selv ikke når en erstatning allerede venter. [...] Men faktisk blir jeget fritt og og uhemmet igjen etter å ha fullført sorgarbeidet. (Freud 2011, s. 138–139)

Freud mener at sorgarbeid er en kognitiv prosess som opererer med frakopling av psykisk energi. Ifølge ham har subjektet en begrenset mengde *besettelsesenergi* (Besetzungsenergie) til rådighet som utgjør tilknytninga til ulike objekter og som må forflyttes når ett av objektene har gått tapt, noe som ikke skjer uten protest fra subjektets side. Frakopling skjer «[...] by means of reviewing the past and dwelling on memories of the deceased» (Stroebe et al. 1996, s. 33). Hvordan eksakt denne konfrontasjonen med minnene er strukturert, makter ikke Freud å svare på:

Om den begynner på flere steder samtidig eller har en eller annen bestemt rekkefølge, er jo ikke lett å avgjøre; i analysene kan man ofte konstatere at snart er den ene, snart den andre erindringen aktivert, og at de likelydende, trettende monotone klagene jo hver gang har en annen ubevisst begrunnelse (Freud 2011, s. 147)

Denne følelses- og tankemessige frakoplingsprosessen strekker seg over et lengre tidsrom og avsluttes «uten å etterlate påviselig store forandringer» (Freud 2011, s. 145).⁸⁶ Ifølge Freud beveger den sørgende seg i sorgprosessen fra (1) *realitetsoverprøving* (Realitätsprüfung), den kognitive erkjennelsen av tapet (2) til libidos *frakopling*, den mest smertefulle prosessen for subjektet, mot (3) *reinvesteringen* av energien i nye relasjoner. Han beskriver hele prosessen som langvarig og gradvis framskridende (Freud 2011, s. 147), men tidsbegrenset.

⁸⁵ «Freud oppfattet libido som en av grunndriftene, en psykisk drivkraft og energiform forbundet til individets søken etter lystopplevelse» (Grünfeld og Svendsen 2018).

⁸⁶ I brevet til Ludwig Binswanger som hadde mistet sin sønn, skriver Freud derimot: «Although we know that after such a loss the acute state of mourning will subside, we also know we shall remain inconsolable and will never find a substitute. No matter what may fill the gap, even if it be filled completely, it nevertheless remains something else. And actually this is how it should be. It is the only way of perpetuating that love which we do not want to relinquish» (Freud 1961, s. 386).

Det som er ikke helt entydig i hans tekst, hverken i den tyske originalutgava⁸⁷ eller i den norske oversettelsen fra Sverre Dahl er, *hvem* eller *hva* som arbeider. Formuleringa i begynnelsen av utdraget impliserer at det er sorgreaksjonen som «utfører arbeidet», mens sluttsetninga viser klart til subjektets aktive deltakelse i prosessen. Realitetsoverprøvinga som menneskets kognitive evner er ansvarlige for, setter i gang frakoplinga av energi som mennesket aktivt setter seg imot. Den sørgende befinner seg mellom to poler som utløser motsatte bevegelser – en framskridende bevegelse i retning frakopling og en tilbakeskuende bevegelse for å holde fast ved de gamle forholdene. Sorgarbeid består dermed i at den sørgende klarer å dominere bevegelsen mot fortida for å kunne frakople energien. Jeg vil derfor konkludere med at Freud tenker på den sørgende som aktiv størrelse i sorgprosessen, selv om hans påstand er vanskelig formulert. Den sørgende kan ikke bare vente på at tida leger alle sår, men er nødt til å delta aktivt i sorgprosessen for å forebygge patologiske former for sorg. Sorgarbeidshypotesen innebærer at *den etterlatte* «forholder seg til tapet, arbeider seg gjennom hendelsene før og under tapshendelsen og tar realiteten inn over seg, er opptatt av minner om den døde og kjenner og uttrykker tanker og følelser knyttet til tapsopplevelsen» (Sandvik 2003, s. 29).

I essayet stiller Freud sorg overfor *melankoli* som han hevder har det samme opphav som sorg. Ifølge ham har begge «en dyp smertelig misstemning, opphevelse av interessen for utenverdenen, tap av kjærlighetsevnen [og] hemning av enhver ytelse» (Freud 2011, s. 138) til felles. Men i motsetning til sorgarbeid som strever mot reinvestering av besettelsesenergien i andre objekter, rettes energien i tilstanden av melankoli innover, mot én selv. Dette fører til at melankolikerens selvfølelse nedsettes, noe som «kommer til uttrykk i selvbebreidelser og skjellsord mot en selv, og som øker til paraonoid forventning om straff» (Freud 2011, s. 138). Freud anser melankoli som en patologisk variant av sorg (Freud 2011, s. 143).

Priscilla Uppal framstiller i sin avhandling *We Are What We Mourn. The Contemporary English Canadian Elegy* (2009) hvordan psykologi og estetikk forenes i elegisk litteratur. Hun beskriver forholdet mellom sorg og den elegiske teksten som «symbiotic», fordi «[t]he poetic form is intimately connected with its subject's matter» (Uppal 2009, s. 7). Ei psykoanalytisk tilnærming til elegien betrakter elegier som «literary versions of

⁸⁷ «Worin besteht nun die Arbeit, welche die Trauer leistet? Ich glaube, daß es nichts Gezwungenes enthalten wird, sie in folgender Art darzustellen: Die Realitätsprüfung hat gezeigt, daß das geliebte Objekt nicht mehr besteht, und erläßt nun die Aufforderung, alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen. Dagegen erhebt sich ein begreifliches Sträuben – es ist allgemein zu beobachten, daß der Mensch eine Libidoposition nicht gern verläßt, selbst dann nicht, wenn ihm Ersatz bereits winkt. [...] Tatsächlich wird aber das Ich nach der Vollendung der Trauerarbeit wieder frei und ungehemmt» (Freud 1989, s. 198–199).

specific social and psychological practices» (Sacks 1985, s. 1–2) fordi de oppstår fra og reagerer på tap slik at de kan gi innsikt i sorgpraksiser til ulike tider. Stroebe et. al. bruker for eksempel i «Broken Hearts or Broken Bonds?» (1996) elegiutdrag fra Emily Dickinson og William Barnes for å illustrere hvordan mennesker sørget på 1800-tallet (Stroebe et al. 1996, s. 37).

Sorgarbeid slik som begrepet innføres av Freud i «Sorg og melankoli» (1917) framstår som en terapeutisk prosess med en positiv utgang. Den amerikanske psykologen Bronna D. Romanoff har bidratt med kapittelet «Research as Therapy: The Power of Narrative to Effect Change» i Robert Neimeyers *Meaning Reconstruction and the Experience of Loss* (2001) der hun diskuterer narrativets terapeutiske funksjon etter et tap.

Narratives have long been recognized as an important part of healing from loss. [...] The narrator tells and retells, 'working on' the story and 'working through' the loss until the account feels complete and the storyteller recognizes a changed identity. Healing is achieved when the narrator can tell a story of loss that gives meaning to the loss and purpose to his or her life. (Romanoff 2001, s. 247)

Gjennom å uttrykke sin sorg i ei fortelling arbeider den sørgende seg gjennom tapsopplevelsen, hevder Romanoff. Narrativet blir en del av helbredelsesprosessen, det vil si at det kan påvirke at den sørgende ser mening i tapet og sitt videre liv. Det å skrive ned en tekst som beskjeftiger seg med tapet og den personlige sorgen er dermed en måte å konfronteres på, slik at vi kan snakke om elegier «as being repetitions in themselves» (Sacks 1985, s. 23). Sacks hevder derfor: «Each elegy is to be regarded [...] as a work, both in the commonly accepted meaning of a product and in the more dynamic sense of working through of an impulse or experience – the sense that underlies Freud's phrase 'the work of mourning'» (Sacks 1985, s. 1–2).

Så enkelt det kan høres ut å kunne overkomme sorgen gjennom å fortelle, så vanskelig kan det for et sørgende menneske være å sette ord på det som beveger en: «The elegy [...] gives us the chance to view man in tension with, rather than inertly constituted by, the language that so conditions him» (Sacks 1985, s. 13). Når ordene alene ikke strekker til, er elegisten avhengig av estetiske strategier for å kunne uttrykke sin affektive virkelighet gjennom elegien: «[...] elegy marks a passage from the inchoate gasp to the formalized utterance, from the chaos of the mind to the ordered presentation of a publicly available expression» (Weisman 2012, s. 1).

Peter Sacks gir i sin bok ei omfattende forklaring på hvilke språklige og strukturelle aspekter som finnes og hvordan de formidler ulike aspekter ved sorgarbeid gjennom et

akseptabelt uttrykk. Han skriver for eksempel at *gjentakelse* uttrykker den sørgendes konfrontasjon med tapet (Sacks 1985, s. 23-24) og at *spørsmål* formidler den sørgendes protest og uforståelse i forhold til tapet. Hvis den sørgende henvender seg til den avdøde, indikerer spørsmålet at relasjonen til den avdøde fra den etterlatte sin side fremdeles framstår som livlig, det vil si at frakoplinga ikke er kommet så langt ennå. Tiltales en udefinert størrelse skifter elegisten fokuset «from the lost object or from himself and turns outward to the world» (Sacks 1985, s. 22). Spørsmålet så «create[s] the illusion that some force or agent might have prevented the death» (Sacks 1985, s. 22–23) og skyldfølelsen bæres bort fra den sørgende. Videre tar Sacks opp funksjonen til *ekko* og i elegiske tekster (Sacks 1985, s. 24–25). Siden det kan være vanskelig å sette ord på sin sorg låner mange elegister stemmene til andre forfattere og inkorporerer intertekstuelle referanser som uttrykker følelser som forfatteren identifiserer seg med.

Jahan Ramazani (1994) korresponderer med vurderinga av elegien som litterært uttrykk for sorg. Men til forskjell fra Sacks oppfatter han den moderne elegien, i motsetning til tradisjonelle elegiske verk som et vitnesbyrd av den sørgendes strev mellom restitusjon og annilihasjon (ødeleggelse):

But Sacks's model of 'healthy' and 'successful' mourning is, I think, inadequate for understanding the twentieth-century elegy. As an alternative, I propose the psychology of melancholia or melancholic mourning, arguing that the modern elegist tends not to achieve but to resist consolation, not to override but to sustain anger, not to heal but to reopen the wounds of loss. (Ramazani 1994, s. xi)

Ramazani vender seg bort fra sorgarbeid som essens i moderne elegiske tekster. For ham er det tydelig at moderne elegikere, framfor å gi uttrykk for vellykket sorgarbeid, viser tendenser til melankoli. Derfor vil han heller betrakte «normal» sorg og melankoli som to sider ved sorgprosessen:

In both conditions, the ego avoids outwardly venting its sadism and hate by turning its rage on the inner substitute for the lost object. Mourning and melancholia share many other features, including 'profoundly painful dejection, cessation of interest in the outside world, loss of the capacity to love, inhibition of all activity' [(Freud 1957, s. 244)]. Given this substantial overlap between mourning and melancholia, 'melancholic mourning' is conceivable as a term for the kind of ambivalent and protracted grief often encountered in the modern elegy. (Ramazani 1994, s. 29)

Det er likhetene mellom sorg og melankoli, sånn som de framstår hos Freud, som ligger til grunne for Ramazanis påstander, samtidig som forskjellene gir et bredere og aktuellere

perspektiv på sorg ved å differensiere mellom en «normative, (i.e., restitutive, idealizing)» og en «melancholic (violent, recalcitrant)» «[mode] of mourning» (Ramazani 1994, s. xi).

Vi ser altså at også Ramazani, i likhet med Uppal og Sacks taler for et syn på sorgmodeller og elegier som sammenhengende og supplerende tilnærminger til sorg, selv om de i utgangspunktet tilhører to forskjellige disipliner: «Psychology usefully elucidates the structures of bereavement, but it leaves us in want of a mourning discourse more subtle and vivid, less normative and schematic» (Ramazani 1994, s. ix).

Det finnes en rekke teoretikere som har forsøkt å strukturere sorg fra et overordnet teoretisk perspektiv, selv om mange parametere betinger den individuelle reaksjonen. Sandvik skriver:

Det eksisterer ikke én samlet sorgteori, og det er spørsmål om det er et viktig mål å strebe etter. På det nåværende stadiet i utviklingen av sorgfeltet kan det være nyttig at det foreligger mange ulike tilnærminger, slik at disse kan virke stimulerende på utvikling av bedre teorier og forståelse av sorg [...]. (Sandvik 2003, s. 42)

Mangfoldet i teoretiske tilnærminger vil jeg gjøre meg til nytte for å finne ut hvilke innsikter innhold og formen, tekstens «stile» kan gi oss om sorgprosessen som framstilles i *Carls bog*.

Psykologene John Bowlby, James William Worden, og Margaret Stroebe og Henk Schut kan sies til å ha utarbeidet de mest omtalte forskingsresultatene på sorgfeltet siden slutten av 1960-tallet. Disse fire teoretikere representerer tre ulike tilnærminger, både på det ytre og det indre planet (forløp/innhold), men støtter seg i større eller mindre grad på Freud sin teori om sorgarbeid. I de neste kapitlene vil jeg drøfte deres teoretiske betraktninger for å vise utviklinga av en del av den psykologiske sorgforskninga fra 1960 til i dag. Resultatene, og det inkluderer Freuds sorgarbeidshypotese, skal jeg overføre på *Carls bog* for å se om noen av grunntankene eller -strukturen kan gjenfinnes i verkets form eller innhold.

5.1 *Carls bog* i lys av Freuds sorgarbeidshypotese

Jeg opsøgte igen en healer, fordi jeg ønskede, at nogen kunne helbrede mig for min sorg. Jeg ønskede ikke at opsøge en person, der ser sorg som et stykke arbejde, der skal udføres. Jeg ønskede ikke at udføre et stykke arbejde. Jeg ønskede ikke at medvirke til at betragte sorg som arbejde. Hele ideen om at sorg er et stykke arbejde, der skal udføres, byder mig imod. Hele ideen om, at sorg er et stykke arbejde, der skal udføres, så man kan blive rask igen, gør mig rasende. Jeg havde ikke kræfter til at arbejde. [...] Jeg ønskede omsorg, ikke arbejde. [...] Sorg kan man ikke helbredes for. (s. 61–62)

Sitatet gjengir fortellerens oppfatning av sorg: Hun gjør tydelig at det å arbeide seg gjennom sorgen, å skulle bli aktiv for å komme seg over tapet ikke er noe som hun kan klare og hevder at sorg ikke er noe man kan helbredes for. Samtidig *ønsker* hun å overkomme sorgtilstanden og oppsøker en healer i håp om å få hjelp.

I utdraget refererer Aidt tydelig til sorgarbeidshypotesen. Det kommer fram at hun er uenig med «ideen om at sorg er et stykke arbejde» og uttrykker det som Freud beskriver som «forståelig protest» mot å måtte forlate libidoposisjonen og vende seg mot framtida. Hun forklarer at hun ikke har krefter til å gjøre noe som helst aktivt og ønsker derfor at «nogen kunne helbrede [henne] for [sin] sorg» uten å selv måtte agere. Sluttsetninga «Sorg kan man ikke helbredes for» står i kontrast til Freuds oppfatning av sorgarbeidet som en restituerende prosess.

Et annet aspekt ved Aids vurdering som tas opp i *Carls bog* der hun ikke samsvarer med sorgarbeidshypotesen er hvordan sorgen forandrer mennesket. Freud hevder at sorgarbeidet avsluttes uten påviselige forandringer, mens Aidt forstår sorg som en tilstand «der forandrer alt for evigt» (s. 115).

Selv om hun stiller seg på mange områder kritisk til sorgarbeid som konsept, finner vi flere tekstlige belegg på hvordan elementer av Freuds teori dukker opp i bevisstheten til den sørgende fortelleren. Så skriver Aidt for eksempel «Jeg skal erkende, at jeg aldri ser ham igen, og jeg skal erkende, at jeg må leve med den erkendelse så den ikke slår mig i hjel» (s. 131) og refererer til realitetsoverprøving hos Freud.

Et annet utdrag som tar opp en av Freuds tankene er det følgende dagboknotatet som er datert den 9. desember 2015, altså en måned etter at forfatteren har begynt å skrive igjen:

I ugerne efter den 9. november i år, det vil sige den dag, jeg for første gang skrev igen, om end kun få ord, begyndte jeg at mærke hans tilstedeværelse meget stærkt. I de sidste uger har jeg ikke mærket ham. Hvor er han? [...] Spørgsmålet trænger sig hele tiden på, men der er ikke svar. Jeg er bange for at glemme ham. [...] Jeg er bange for, at han forsvinder mere og mere fra mig for 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 skildrer at hun har lagt merke til hvordan oppfatninga av Carls tilstedeværelse har forandret seg de siste ukene. Til tross for skepsisen overfor sorgarbeid uttrykker forfatteren i dagboknotatet at det å hele fra sorgen er en mulighet nå som hun oppfatter Carls tilstedeværelse ikke lenger så tydelig som tidligere. Samtidig kommer det fram at hun er redd for å overkomme sorgen fordi hun tror at det vil medføre å «miste» sin sønn igjen ved å glemme ham. Det at Aidt ikke lenger merker Carls tilstedeværelse så sterkt kan vi i lys av sorgarbeidshypotesen forstå som en bekreftelse på at frakoplinga har kommet i gang. Det

kommer fram at Aidt er bevisst på at det har skjedd ei forandring som både skremmer henne og gir håp for å overkomme sorgen.

Et interessant aspekt ved utdraget er at Aidt ser en sammenheng mellom denne forandringa og framgangen av skriveprosessen. Hun skriver at hun følte Carls tilstedeværelse sterkt, da hun begynte å skrive og at hans tilstedeværelse har blitt svekket i tida etter det. Dette kan vi tolke i lys av den tradisjonelle psykoanalytiske tilnærminga til elegien som sorgarbeid: Det å bli aktiv gjennom å skrive ned en tekst som beskjeftiger seg med tapet og den personlige sorgen blir en gjentakelse av konfrontasjonen som er essensielt i sorgarbeidshypotesen, slik at boka i seg selv kan forstås som (en del av) sorgarbeid. Skrivninga har altså en terapeutisk funksjon.

Men gjentakelse er også framtrødende som teknikk i selve tekstmaterialet. I kapittelet 3.6 viste jeg at prosafortellingas dramaturgi lever i stor grad av den repetitive strukturen. Tolket i lys av sorgarbeidshypotesen kan den uttrykke for leseren hvordan forfatteren prøver å realisere hva som skjer, *mens* det skjer: Ved å gjenta hendelsene for seg selv, i ei fortelling skrevet i presens, uttrykkes det hvordan fortelleren tar realiteten innover seg.

Repetisjon av motiver og fragmenter knyttet til ulike stadier i Carls liv kan vi tolke som et litterært uttrykk av konfrontasjonen med minnene som Aidt går igjennom og som er den sentrale mekanismen som framdriver sorgarbeid og frakoplinga av libido ifølge Freud. I denne sammenhengen er det verdt å framheve natt og fall som motiver med en direkte tilknytning til ulykka og tapsopplevelsen. Den hyppige gjentakelsen av fall-motivet uttrykker konfrontasjonen med selve ulykka som er nødvendig til å erkjenne realiteten av tapet. Tolket som billedligjøring av forfatterens følelser kan gjentakelsen av motivet også uttrykke Aidts konfrontasjon med sin egen sorgtilstand. Begge disse tolkningsalternativene har også sin gyldighet i forbindelse med natt-motivet, fordi ulykka inntraff om natta og motivet brukes til å beskrive sorgtilstanden.

Et motiv som framkaller erindringer om Carls begravelse er fargen hvit, og deriblant spesielt de hvite blomstene. Å skrive om de hvite blomstene – syriner, liljekonvaller og hvite roser – kan vi tolke som et uttrykk for konfrontasjonen med erindringene om seremonien. I lys av sorgarbeidshypotesen får denne hendelsen betydning i forhold til frakoplinga av energi: Å ta avskjed med den døde kropp bringer tapets realitet fram i bevisstheten hos den sørgende som bidrar til løsrivelse fra den avdøde.

Vi ser at det er en del aspekter knyttet til både verkets form og innhold som gjenspeiler elementer av Freuds sorgarbeid. I lys av psykoanalysen kan verket derfor betraktes som

sorgarbeid, selv om Aidt stiller seg kritisk til dette konseptet. Hennes egne refleksjoner over sin sorgtilstand er med på å etablere elegien som uttrykk for hennes sorg.

5.2 *Carls bog* i lys av John Bowlbys fasemodell og detachment-teori

Den engelske psykoanalytikeren og barnelegen John Bowlby (1907-1990) publiserte sin teori om sorg som en del av trebindsverket *Attachment and Loss* (1969-1980). Bowlby overtar idéen om sorgarbeid, men forankrer sine påstander i menneskenes biologi og vender seg dermed bort fra psykoanalysen og Freuds teori om frakopling av psykisk energi. Bowlby formulerte sin *attachment theory* (tilknytningsteori) for første gang i artiklene «The Nature of the Child's Tie to His Mother» (1958), «Separation Anxiety» (1959) og «Grief and Mourning in Infancy and Early Childhood» (1960). Teorien beskriver at det finnes et grunnleggende behov etter sosial tilknytning som ethvert nyfødt (og dette gjelder for alle primater) instinktivt vil følge for å sikre sin overlevelse. Mora eller faren vil i de fleste tilfellene være den første, barnet knytter et bånd til for å følge seg trygg. Bowlby har studert hvordan barn oppfører seg når de separeres fra den såkalte *tilknytningsfiguren* (attachment figure), eller *morsfiguren*. Oppførselen mener han kan deles opp i tre faser, *Protest* (protest-fase), *Despair* (fortvilelses-fase) og *Detachment* (frakoplings-fase) som i praksis glir over i hverandre og varierer i intensitet og lengde. I *protest-fasen*,

the young child appears acutely distressed at having lost his mother and seeks to recapture her by the full exercise of his limited resources. He will often cry loudly, shake his cot, throw himself about, and look eagerly toward any sight or sound which might prove to be his missing mother (Bowlby 1997, s. 27)

i håpet om å få henne tilbake. Når barnet erkjenner at situasjonen ikke ser ut til å endre seg, vil barnets oppførsel bli mindre fysisk aktiv. Barnet mister håpet om å få tilknytningspersonen tilbake og søker ikke kontakt med personer som befinner seg i nærheten. Barnet «appears to be in a state of deep mourning» (Bowlby 1997, s. 27). I denne såkalte *fortvilelses-fasen* begynner barnet å bryte med morsfiguren. Fra inaktivitet og tilbaketrukken oppførsel begir barnet seg gradvis over i den tredje fasen som betegnes som *frakoplings-fase*. Relasjonen til den tapte morsfiguren har blitt svekket såpass sterkt at barnet aksepterer løsrivelsen som et faktum og heller knytter seg til tilgjengelige, nye morsfigurer (Bowlby 1997, s. 27). I sine studier kunne Bowlby observere at barnet etter hvert hadde mistet interessen i den opprinnelige morsfiguren, da den var tilgjengelig igjen.

Tilknytningsatferden som Bowlby har observert ved barnets adskillelse fra morsfiguren bruker han som utgangspunkt i sin tilnærming til sorg som han «conzeptualize[s] as a form of separation anxiety» (Stroebe et al. 1996, s. 33). Han mener at elementer som fysisk og mental protest, fortvilelse, nedstemthet og sosial tilbaketrekning også kan spores i reaksjonene til voksne mennesker som har mistet en nær person ved et dødsfall. Hans sorgmodell består derfor av disse fire fasene:

1. Phase of numbing that usually lasts from a few hours to a week and may be interrupted by outbursts of extremely intense distress and/or anger.
2. Phase of yearning and searching for the lost figure lasting some months and sometimes for years.
3. Phase of disorganization and despair.
4. Phase of greater or less degree of reorganization. (Bowlby 1998, s. 85)

I sorgmodellen preges den første fasen av *nummenhet* og *vantro* og differensieres fra fase to, hvor den sørgende befinner seg i en tilstand av *søken* og *lengsel* og opplever i større grad en *følelse av tristhet* over et lengre tidsrom. Noen av grunntrekkene samsvarer med strukturen i *protest-fasen* i tilknytningsmodellen som jeg har skissert ovenfor. Det må til tross for strukturelle likheter tas hensyn til at den konkrete utforminga av en voksens atferd avviker fra et barns reaksjoner som i sitt utviklingsstadium har færre muligheter til rådighet til å uttrykke sin nød på. Fase tre, *Phase of disorganization and despair* innebærer *detachment*, den gradvise frakoplinga fra den avdøde som samtidig medfører en økende bevissthet om bortgangens påvirkning på den etterlatte. *Disorganization* innebærer å realisere at «old patterns of behaviour have become redundant and have therefore to be dismantled» (Bowlby 1998, s. 93). Fasen er ofte preget av fortvilelse – *despair* – depresjon og apati (Bowlby 1998, s. 94). Sørgende viser i denne fasen av sorgprosessen i hyppig grad tegn til *sosial isolasjon* og *tap av interesse* i omverdenen og medmennesker, akkurat som et spebarn som har blitt adskilt fra sin tilknytningsfigur.

Bowlby har så langt overtatt Freuds grunntanke om sorg som *frakoplingsprosess*, dog med utgangspunkt i biologisk atferd framfor en psykisk energi, men tilføyer sin modell en fase eller dimensjon som han kaller for *reorganisasjon* (reorganization) som preges av at den sørgende aksepterer den taptes fravær med alle forandringer det innebærer for den sørgendes selvoppfatning og livssituasjon: «This redefinition of self and situation is as painful as it is crucial, if only because it means relinquishing finally all hope that the lost person can be recovered and the old situation re-established» (Bowlby 1998, s. 94).

Sorgprosessen er avsluttet, når den etterlatte har gått gjennom alle fasene. Bowlby understreker at de enkelte fasene glir over i hverandre og at det er mulig at den sørgende

oscillerer fram og tilbake mellom to faser over et tidsrom (Bowlby 1998, s. 85). Målet er til slutt å

løse tilknytningen til den døde. Gjennom denne prosessen blir det også mulig for den etterlatte å opprettholde bånd til den døde på en slik måte at tilpasning til et liv uten den døde blir mulig. Den siste fasen i sorgforløpet, som Bowlby i sine senere arbeider kalte reorganisering, indikerer at det som del av sorgprosessen skjer en forandring av den etterlattes oppfatning av den døde, og av tilknytningen til ham/henne. (Sandvik 2003, s. 32)

Mens målet i Freuds frakoplingsteori er å bryte båndet til den avdøde for å komme seg over det som engang var, taler Bowlby heller for frakopling (*detachment*) som forutsetning for tilpasning til et nytt liv, der oppfatninga av seg selv og tilknytninga til den avdøde er forandret. Når sorgprosessen er fullført kan den etterlatte leve videre med en aksept av forandringene tapet har medført: «Tilknytningen til den tapte må bli en del av en akseptert fortid, slik at den sørgende kan etablere en ny framtid med nye tilknytninger» (Sandvik 2003, s. 33). Oddbjørn Sandvik karakteriserer Bowlbys sorgmodell som både framtids-, «nåtids- og realitetsorientert» (Sandvik 2003, s. 32). Hvordan sorgforløpet og reorganiseringa i det enkelte tilfelle ser ut er avhengig av den etterlattes personlige tilknytningshistorie, ettersom sorg er «en biologisk prosess som har rot i *tilknytningen* [min utheving] til den som er borte» (Sandvik 2003, s. 26).

Hvordan kan vi lese Aidt sin bok i lys av Bowlbys fasemodell? Flere ganger setter Aidt sorgtilstanden i sammenheng med menneskelige instinkter, blant annet i dette fragmentet: «*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). Aidt oppfatter sorg som en drift som virker skremmende fordi hun opplever den som noe som ikke er en del av henne. Oppfatninga gir hun også uttrykk for i dette utdraget fra prosafortellinga, der hun skildrer kvaliteten av sine skrik: «*Så begynner jeg at skrike igen, og skriget lyder, som om det kommer fra en dyb urtilstand, det er ikke min stemme, og den stemme, jeg hører, skræmmer mig fra vid og sans*» (s. 71). Hun skildrer skrikene som skremmende, fordi det virker som om kreftene er forankret i «urtilstand» som hun oppfatter som noe utenfor sin egen person. Videre skriver hun at instinktet har innflytelse på prioritering av sine nærmeste: «Jeg prioriterer kontakten med mine børn og min mand over alt andet. Det sker af sig selv, det er instinktivt. Jeg er dybt afhængig af min mand og mine venner» (s. 119). Utdragene viser at forfatteren reflekterer over sorg som en instinktiv biologisk prosess. Denne oppfatninga som tar utgangspunkt i tilknytning som naturlig drift, samsvarer med Bowlbys teori om sorg som «separation anxiety».

Korrespondansen mellom Aids refleksjoner og Bowlbys tilnærming krever en undersøkelse av hvordan relasjonen mellom mor og sønn framstilles i teksten. Tilknytningshistorien, som Bowlby mener er avgjørende for hvordan et menneske reagerer på et tap, etableres i *Carls bog* gjennom dagboknotater og refleksjoner om Carls fødsel og oppvekst samt motiver som er knyttet til mor-barn-forholdet, for eksempel morskroppen, hvit morsmelk og hvite melketenner.

Et sentralt poeng i Bowlbys teori er at tilknytninga til den avdøde i sorgprosessen forandres. Dette mener Bowlby er essensielt for den etterlattes redefinering og tilpasning til et nytt liv. Tilknytningsendringa uttrykkes i verket tydelig i refleksjonene om tilstedeværelsen av Carls «væsen»: Carls skikkelse har forandret seg – motivet sommerfugl som illustrerer sjela som viker bort er med på å etablere denne endrede oppfatninga – men selv om han ikke lenger er til stede fysisk, opprettholder Aids et bånd til Carl. I teksten finner vi ikke noen belegg på ei grunnleggende endring av mor-barn-relasjonen. Ordet «sorgmoder» viser for eksempel til Aids nye identitet som sørgende (se fase 4. *Phase of greater or less degree of reorganization*), samtidig som det uttrykker at hun fremdeles har sin rolle som mor, også i forhold til Carl. Forskjellen er at tilknytningsforholdet framstår som noe utelukket mentalt nå:

Jeg tenker på mine børn hver dag. Jeg har altid tænkt på mine børn hver dag. Fordi et af dem er dødt, betyder det ikke, at jeg tænker mindre på ham. Tværtimod. Jeg oplever det som presserende nødvendigt at tænke endnu mere på ham. Jeg oplever det som presserende nødvendigt at vende mig *derhen, hvor han er*. Altså i døden. I ikke-tid. Altså i den modsatte retning, så at sige, fra der hvor mine andre børn befinder sig: i fortløbende tid. (s. 153)

I tillegg til aspekter som inngår i reorganisasjon finner vi i Aids sin tekst en del av reaksjonene som ledsager frakoplinga og den resulterende tilknytningsendringa ifølge Bowlbys teori, deriblant nummenhet, vantro, raseri (fase 1), søken, lengsel, tristhet, gråt (fase 2), økende bevissthet, fortvilelse, depresjon, apati, sosial isolasjon og desinteresse (fase 3) som jeg drøftet i kapitlene 3.7.2 til 3.7.6. Jeg har allerede nevnt at mange av reaksjonene i tillegg til å beskrives direkte med ord også uttrykkes gjennom parametere som typografi, språklige virkemidler og frekvens.

Det mest iøynefallende bruddet i lesning av *Carls bog* i lys av Bowlbys sorgteori har med bokas ytre og indre sammensatte form å gjøre: Verkets komposisjon bryter tydelig med Bowlbys forestilling om at sorg forløper i faser. Tekstens anakronistiske oppbygning så vel som fragmentstrukturen er viktige indikatorer for dette. Reaksjonene som jeg har skissert ovenfor er derfor vanskelig å forfølge med utgangspunkt i et faseforløp. Prosafortellinga er det eneste unntaket, fordi den er bygd opp kronologisk. Den fortalte tida i prosafortellinga

henviser til tida rett etter tapet, slik at reaksjonene som det berettes om i de tolv avsnittene i lys av Bowlbys teori inngår i fase 1. *Phase of numbing that usually lasts from a few hours to a week and may be interrupted by outbursts of extremely intense distress and/or anger.*

Oppsummerende kan det sies at boka inneholder en del aspekter som kan forstås som et uttrykk av sorg i lys av Bowlby sin tilpasningsteori. Reaksjoner på tapet, refleksjoner over sorg som biologisk prosess, over tilknytninga mellom mor og sønn, samt over forfatterens redefinerte identitet samsvarer med hvordan Bowlby framstiller sorg i sin teori. Men tekstens utforming passer ikke med modellens struktur: *Carls bog* forstått som uttrykk for sorg viser at sorgprosessen i verket ikke framstår som en faseaktig prosess, men som en tilstand av kaos, der ikke engang tida lenger er strukturert fortløpende. Samtidig gir fortelleren i fragmentet som refererer til sorgarbeid (s. 61-62) uttrykk for at hun ønsker hun hadde en passiv rolle i sorgprosessen, akkurat det aspektet som Bowlbys fasemodell har blitt kritisert for av den neste sorgteoretikeren jeg skal introdusere.

5.3 *Carls bog* i lys av oppgavemodellen og relokaliseringsteorien etter J. William Worden

James William Worden (født 1932) publiserte i 1983 *Grief Counselling and Grief Therapy. A Handbook for the Mental Health Practitioner* der han framlegger en oppgavemodell for sorg. Worden støtter seg på Bowlbys teori om tilknytningsatferd for å forklare hvorfor mennesker inngår sterke emosjonelle bånd med hverandre (Worden 1983/2003, s. 7–8). Han korresponderer med Bowlbys beskrivelser av den sørgendes reaksjoner og atferd, men kritiserer hans fasemodell for å være for passiv i forhold til den sørgendes posisjon:

Phases imply a certain passivity [...]. The Tasks concept, on the other hand, is much more consonant with Freud's concept of 'grief work' and implies that the mourner needs to take action and can do something. Also, this approach implies that mourning can be influenced by intervention from the outside. In other words, the mourner sees the concept of phases as something to be passed through, while the tasks approach gives the mourner some sense of leverage and hope that there is something that he or she can actively do. (Worden 1983/2003, s. 26)

Han trekker fram at forestillinga om en aktiv deltakelse i sorgprosessen som oppgavemodellen impliserer, kan påvirke den sørgendes nedstemthet positivt og gi håp fordi han eller hun ikke venter på å komme gjennom ulike faser (se Bowlby), men har mulighet til å bidra selv til sorgens framgang. I sitatet blir også ettervirkninga av Freuds sorgarbeidshypotese for denne modellen tydelig.

Worden betegner den første oppgava i sin modell som *Task I: To Accept the Reality of the Loss*. Den sørgendes oppgave er å ta tapet innover seg, det vil si å akseptere at ei gjenforening ikke lenger er mulig (Worden 1983/2003, s. 27). Wordens beskrivelse av den sørgendes oppførsel samsvarer med Bowlbys observeringer av søkeatferden som skildres i fase to i hans sorgmodell:

Many people who have sustained a loss find themselves calling out for the lost person and they sometimes tend to misidentify others in their environment. They may walk down the street, catch a glimpse of somebody who reminds them of the deceased and then have to remind themselves, 'No, that isn't my friend. My friend is really dead.' (Worden 1983/2003, s. 27)

Task II: To Work Through the Pain of Grief fokuserer på smerte-sida ved sorgprosessen. Selv om det kan være hardt å oppleve emosjonell og fysisk smerte når man minnes den døde (Worden 1983/2003, s. 30) er dette ifølge Worden en nødvendig oppgave den sørgende må mestre for å kunne gå over til *Task III: To Adjust to an Environment in which the Deceased is missing*. Han inndeler den tredje oppgava i tre områder:

1) the *external adjustments* – how the death affects one's everyday functioning in the world, 2) *internal adjustments* – how the death affects one's sense of self, and 3) *spiritual adjustments* – how the death affects one's beliefs, values, and assumptions about the world. (Worden 1983/2003, s. 32)

Justeringene er avhengige av relasjonen til den avdøde og dens plass i den etterlattes liv før bortgangen. 1) *external adjustments* forholder seg til konkrete aktiviteter som den avdøde utførte og som den etterlatte nå har ansvaret for; 2) *internal adjustments* innebærer både den etterlattes identifisering med sin nye rolle som for eksempel enke eller barnløs og oppfatninga og definisjonen av éns selv, éns selvtillit og *self-efficacy*⁸⁸; 3) *spiritual adjustments* viser til justeringer på et overordnet nivå i forhold til verdigrunnlaget baserende på filosofiske eller religiøse ideologier (Worden 1983/2003, s. 32–35).

Task IV: To Emotionally Relocate the Deceased and Move on With Life bygger på Bowlbys tanke om *reorganization* og er oppgava som i et utviklingsperspektiv på sorgteori skiller seg i størst grad fra Freuds oppfatning av sorgens formål:

We know now that people do not deatheat from the dead but find ways to develop 'continuing bonds' with the deceased (Klass et al. 1996). In both the second edition

⁸⁸ *Self-efficacy* (mestringstro) er et konsept utarbeidet av Albert Bandura: «Perceived self-efficacy is defined as people's beliefs about their capabilities to produce designated levels of performance that exercise influence over events that affect their lives. Self-efficacy beliefs determine how people feel, think, motivate themselves and behave» (Bandura 1994, s. 71).

and this current edition, I suggest that the fourth task of mourning is to find a place for the deceased that will enable the mourner to be connected with the deceased but in a way that will not preclude him or her from going on with life. (Worden 1983/2003, s. 35)

Det sentrale poenget i Wordens modifiserte tilnærming (2003) er altså transformeringa av relasjonen til den avdøde og dens relokalisering i den etterlattes videre liv (Worden 1983/2003, s. 36) og grunn til at hans tilnærming omtales som *relokaliseringsteori* (relocation theory). Utdraget viser også at Wordens oppfatning av sorgprosessen forandres parallelt med forskningas framgang på feltet.

Slutten på sorgprosessen definerer han som følgende:

In my view, mourning is finished when the tasks of mourning are accomplished. It is impossible to set a definitive date for this. [...] One benchmark of a completed grief reaction is when the person is able to think of the deceased without pain. There is always a sense of sadness when you think of someone you have loved and lost, but it is a different kind of sadness – it lacks the wrenching quality it previously had. [...] There is a sense in which mourning can be finished, when people regain an interest in life, feel more hopeful, experience gratification again, and adapt to new roles. (Worden 1983/2003, s. 45–47)

I sitatet blir det tydelig hvordan oppgavene, blant annet mestring av smertefølelsene og gjenvinnelse av interesse i omverdenen etter revurderinga av ens nye posisjon og selvoppfatning inngår i målet om å overkomme sorgen. Det går fram at en objektiv vurdering av sorgprosessens avslutning er vanskelig og at indikatorer som en forandret kvalitet i tristhetsfølelsen og å gjenvinne interesse i omverdenen etc. kan tyde på en positiv avslutning av sorgprosessen.

Hvordan kan vi lese *Carls bog* i lys av Wordens oppgavemodell? I det forrige kapittelet nevnte jeg allerede hvordan noen tekststeder kan knyttes til ei oppfatning av sorg som biologisk prosess. Siden Worden viderfører Bowlby sin tanke om tilknytning som utgangspunkt for sorg, skal jeg ikke gå nærmere inn på dette aspektet nå.

Worden argumenterer for oppgavemodellens struktur med at den formidler at den sørgende innehar en aktiv part i sorgprosessen, noe som kan påvirke den sørgende positivt. Men som tidligere nevnt stiller Aids seg kritisk til det å skulle delta aktivt i sorgen, fordi hun ikke har overskudd til det og heller ikke forstår sorg som noe som vil gå over. Derfor har hun lært å prioritere når det kommer til å utføre oppgaver:

Der er mange ting, vi undgår. Fester. Ligegyldige samtaler. Oppgaver vi før ville påtage os, fordi det 'gør man', eller fordi 'det ville være godt at gøre' i forhold til 'karriere',

‘netværk’, et ‘fremtidig liv,’ oppgaver, der måske kunne være ‘spænde’, siger vi nu blankt nej til. Vi kan ikke udføre den type oppgaver. (s. 152-153)

Oppgaver som virker meningsløse på henne unngår hun etter Carls bortgang. Sorgen har forandret Aids syn på hva som teller i livet – oppgaver knyttet til karriere, nettverk og hennes egen framtid er ikke iblant. Men utdraget etablerer ikke et utelukket negativt bilde av «oppgaver»: Setninga «Vi kan ikke udføre den type oppgaver» lar leseren forstå at hun fremdeles påtar seg *noen* oppgaver, men at disse er av annen natur. Selv om vi kjenner til hennes holdning til det å være aktiv i sorgen, ligger det, med tanke på Wordens oppgavemodell, nært å tolke utsagnet som en referanse til oppgaver knyttet til sorgprosessen. Jeg vil derfor bruke tekstanalysen til å finne ut om og hvordan Wordens oppgaver eventuelt uttrykkes i boka.

Et fragment som kan knyttes til *Task I: To Accept the Reality of the Loss* er for eksempel «Jeg hører ofte den stemme: Jeg *har* forstået det: Carl er død. Sådan er det. Livet går videre. Og så to timer senere græder jeg ned i abrikosmarmeladen [...]» (s.67). Fragmentet uttrykker det *Task I* skal få til følge: Å akseptere tapets realitet. Formuleringa «Jeg hører ofte den stemme» kan tolkes som et tegn på at *Task I* ikke er oppfylt ennå, fordi stemmen som sier at den har forstått at Carl er død beskrives som noe utenfor fortelleren. Samtidig formidles det at det å akseptere tapets realitet bare er begynnelsen på sorgprosessen: Aprikosylltetøyet minner Aids om sønnen, «fordi jeg kom til at tenke op, hvor meget han elskede appelsinmarmelade, og på, at han en uge før sin død fik et glas appelsinmarmelade af min mor. Det fandt jeg i hans køkken, halvspist, da vi ryddede hans lejlighed» (s. 67) og dette framkaller fremdeles sterke følelser hos Aids.

Task II: To Work Through the Pain of Grief kan vi kople til Freuds sorgarbeid-konsept, uten at vi må ta hensyn til psykoanalysen som disiplin. Aspektet om gjentakelse som uttrykk for konfrontasjon med minner som jeg nevnte i kapittel 5.1 gjelder altså også for *Task II* hos Worden. Overfører vi den psykoanalytiske tilnærminga til elegi som sorgarbeid til Worden, framstår det å skrive elegien som oppgave II.

Task III: To Adjust to an Environment in which the Deceased is missing og deriblant *external* og *internal adjustments* påviser en del likheter med Bowlbys idé om reorganisasjon og tilpasning knyttet til identitet, roller og hverdag. Det tredje elementet, *spiritual adjustments* har derimot ikke blitt tatt opp hos de andre teoretikerne.

Aids og hennes familie har vært fasinert av den shamanistiske tradisjonen:

En uge før du døde, var du på din første shamanreise, din første drømmereise. Din morfar vejledte dig. Vi har siden jeg var teenager, rejst på den måde i min familie,

fordi min far blev optaget af det i 1980'erne. Shamanisme kan bruges til meget. Vi brugte det især til helbredelse, både fysisk og mentalt. (s. 46)

Hun skildrer at hun allerede før Carl ble født så ham i en shamanistisk drøm (s. 47) og skriver om at storebroren mistet alle vortene på hånda etter å ha sett en rotte bite av vortene på en drømmereise (s. 46-47). Til tross for sin overbevisning framhever Aidt i det følgende fragmentet at hun ikke knytter seg til noen som helst trosretning:

JEG TROR IKKE PÅ NOGET, IKKE PÅ HIMLEN, HELVEDE, GUD, HEALING, TIDLIGERE LIV, JEG SPYTTER PÅ ALLE TÅBELIGE FORESTILLINGER, JEG TROR IKKE PÅ HADES, KARMALOV, EFTERLIV, SJÆLEVANDRING, JEG SPYTTER PÅ DET HELE MED DEN DYBESTE FORAGT, JEG TROR IKKE PÅ SKÆBNE, ASTROLOGI, KONTAKT MED DE DØDE, SPØGELSER, ENGLE, JEG BRÆKKER MIG OVER DET, JEG RASER FULD AF DEN DYBESTE FORAGT, JEG SIGER FUCK DET LORT, DER ER KUN LIVET OG DØDEN, LIVET OG DØDEN [...] (s. 67-68)

Gjennom versalene og ordflyten framstår fragmentet som en umiddelbar og energisk reaksjon slik at meninga av sterke fraser som «jeg spytter», «dybeste foragt», «jeg brækker mig over», «jeg raser fuld af den dybeste foragt» og «fuck det lort» understrekes ytterlig.

Men det finnes noen tekststeder hvor ei anna oppfatning kommer fram som motsier det Aidt ytrer i det forrige fragmentet. For eksempel inkorporerer hun skriften fra ei gullplate som knyttes til Orfeus' mysteriekult innenfor den greske antikke religionen som beretter om hvordan den døde som ankommer underverdenen Hades skal spørre etter ferskt drikkevann for å kunne «gå ad den hellige vej, ad hvilken de andre indviede og berømmelige bakkanter vandrer» (s. 129). Utdraget etterfølges av en tekst forfattet av Aidt selv, rettet mot Carl:

Jeg beder til, at du har fundet Mnemosynes klare vand, så du slipper for at skulle vende tilbage til denne verden, dette hjul mennesket tvinges til at løbe rundt i, denne larmende skueplads, dette formålsløse sted for begær og grådighed, meningsløshed og undertrykkelse, vold og evige gentagelse af tåbeligheder og dumhed, naivitet og grusomhed. Generation efter generation. Gid du ikke igen skal fødes, starte forfra med tomme blanke øjne, lære dig alt igen, for så at dø igen. // og stadig tror jeg ikke på noget» (s. 129)

Begynnelsen og slutten står i kontrast til hverandre: Aidt skriver innledende at hun «ber», mens hun hevder at hun stadig ikke tror på noe i siste linja. Til tross for å være overbevist over sin egen vantro virker det som om tanken på at Carl slipper å gjennomgå utfordringene livet har å by på en gang til, gir henne håp. At hun er bevisst på denne paradoksen kommer til uttrykk gjennom ordet «stadig». Denne linja er faktisk den tredje gjentakelsen (se også Aidt 2017, s. 67) av påstanden om at hun ikke tror. To sider tidligere står det: «vi gav dig en mønt til

færgemanden // vi tror ikke på noget // alligevel gav vi dig den mønt» (s. 127). Tradisjonen med mynten kommer fra den greske mytologien: I antikken trodde man på at fergemannen Kharon fraktet de døde over til underverdenen Hades i en båt. Som betaling krevde han en mynt som ble lagt i den dødes munn (Kraggerud 2018). Selv om Aidt igjen hevder at hun ikke tror på noe, ser det ut som om det å gi Carl en mynt gir henne en følelse av å kunne gjøre noe. Dette kan enten tolkes som en åpenhet mot å forandre sin spirituelle oppfatning, eller som et bevisst valg om å finne trøst i religiøse tradisjoner, men uten å ville knytte seg til ei trosretning.

Hvilke forbindelser har teksten til *Task IV: To Emotionally Relocate the Deceased and Move on With Life* som er «det nye aspektet» i denne modellen for sorg?

Relokaliseringstematikken berøres i *Carls bog* på ulike nivåer. Knyttet til den konkrete relokaliseringa i forfatterens realitet er det motivet magnoliatre som er mest framtrødende (se kapittel 3.13.1): Treet som står på Carl sin grav får sin næring fra jorda Carl ligger i, slik at han på en måte er relokalisert i dette treet. Også sommerfuglen kan tolkes i lys av Wordens teori om relokalisering med tanke på hvordan Carl etter bortgangen finnes som sjel. Carls etterlatte kryddere og hårstrået som Aidt oppbevarer hjemme har en liknende funksjon, men framstår heller som minne om Carl i motsetning til treet og sommerfuglen som står for hans forandrede tilværelse.

Ikke minst er selve teksten et medium for Carls relokalisering: Undertittelen *Carls bog*, apostrofen «du» som henvender seg til Carl og etablerer ham som implisitt leser, forklaring og bruk av hans navn sammen med utsagn som «du bor i dit navn» (s. 127) og tekstfragmenter forfattet av Carl selv er med på å synliggjøre hans tilstedeværelse i verket. Hans fravær, stillheten som han har etterlatt oppløses med ordene som Aidt velger å skrive ned: «så utålelig ordløst ubærlig med den stilhed der altid skal være stilhed altid skal være dit fravær det er ikke muligt at fortælle dig at skrive dig frem [...]» (s. 87). Sitatet er et utdrag av en bevissthetsstrøm som uttrykker fortellerens lengsel etter Carls fysiske nærhet. Utdraget kan leses på to måter, alt etter hvor man plasserer en cesur i lesninga: Enten forstår vi at jeget *ikke* klarer å «skrive Carl frem», eller vi leser det motsatte ut av ordene. Sistnevnte alternativ kan med utgangspunkt i relokaliseringsteorien vise oss hvordan Aidt relokaliserer sin sønn i boka, slik at elegien framstår som noe *mer* enn bare et minne, et slags fotografi av Carl. Jeg vil hevde at motivet fotografi er med på å konstituere denne forskjellen. Elegien overkommer Carls fravær gjennom språket og anakronien som gjenspeiler tidsdimensjonen ikke-tid, der Carl befinner seg. Også på denne måten har Carl «stadig [...] en plads i livet» (s. 141).

Lesninga av *Carls bog* på bakgrunn av Wordens sorgmodell viser at verkets innhold refererer til ulike aspekter ved hans relokaliseringsteori, ikke minst til oppgave som konsept

og grunnlag for hans modell. Tolket i lys av Wordens teori kan vi forstå *Carls bog* som et produkt som ble til ved at forfatteren arbeidet seg gjennom sorgen og dermed påtok seg oppgave II. Carl er blant annet relokalisert i verket: I elegien har Aidt funnet «a place for the deceased that will enable the mourner to be connected with the deceased but in a way that will not preclude him or her from going on with life» (Worden 1983/2003, s. 35).

5.4 *Carls bog* i lys av Dual Process Model etter Margaret Stroebe og Henk Schut

Hvor Bowlby og Worden baserer sine teorier på et temmelig lineært sorgforløp, har nederlenderne Margaret Stroebe og Henk Schut utviklet en slags oppgavemodell med en oscillerende grunnstruktur. De hevder at denne modellen som på norsk kalles for *tosporsmodell* illustrerer sorg som individuell mestringsstrategi:

Our purpose in developing the DPM was to provide a model that would better describe coping and predict good versus poor adaption to this stressful life event, and by doing so, to better understand individual differences in the ways that people come to terms with bereavement. It is a model, then, of *coping with loss* [...]. Coping refers to processes, strategies, or styles of managing (reducing, mastering, tolerating) the situation in which bereavement places the individual. Coping is assumed to impact on adaption to bereavement. [...] [C]oping must be considered a separate entity from the *consequences* of bereavement: the former is a process, the latter an outcome variable. (Stroebe og Schut 2010, s. 274)

Modellen fra 1999 ser ut som følgende:



Dual Process Model of bereavement/grief (Stroebe & Schut, 1999)

Pilen gjenspeiler selve mestringsprosessens forløp som er en del av den sørgendes hverdagsopplevelser. Pilen beveger seg mellom to typer *stressorer*, det vil si «fysiologiske og psykologiske påvirkninger» (Svartdal og Malt 2018) knyttet til tapsopplevelsen. På den venstre side er *tapsorienterte* (loss-oriented) stressorer oppført.

Loss-orientation refers to the bereaved person's concentration on, appraising and processing of some aspect of the loss experience itself and as such, incorporates grief work. It involves a painful dwelling on, even searching for the lost person, a phenomenon that lies at the heart of grieving. (Stroebe og Schut 2010, s. 277)

Dette er faktorer som knyttes til den direkte konfrontasjonen med tapsopplevelsen som vi allerede har møtt i eldre sorgteori: Wordens fire oppgaver – akseptere tapets realitet, arbeide seg gjennom sorgens smerte, justere sine egne livsforhold, emosjonell relokalisering – og ikke minst Freuds begrep «grief work» har blitt inkorporert på den tapsorienterte sida. Perspektivet som den tapsorienterte sida åpner opp for kan betegnes som *tilbakeskuende*.

På den høyre side lokaliseres *restitusjonsorienterte* (restoration-oriented) stressorer. Disse stressorene har et frampekende perspektiv for den sørgende og er mer sekundære i forhold til tapet: «*Restoration-orientation* refers to the focus on secondary stressors that are also consequences of bereavement, reflecting a struggle to reorient oneself in a changed world without the deceased person» (Stroebe og Schut 2010, s. 277). Denne sida omfatter både omstrukturering av hverdagen og innlæring av nye ferdigheter, etablering av nye forhold og prosjekter som en del av tilpasning til den etterlattes nye identitet.

Tapsorientering og restitusjon utfyller hverandre (se fig. 14). Stroebe og Schut hevder at den sørgende må forholde seg til begge typer stressorer for å mestre sorgen.

Derfor veksler den sørgende fram og tilbake mellom tapsorienterte og restitusjonsorienterte stressorer, mellom konfrontasjon og unngåelse. Denne «reguleringsmekanisme» (O'Connor 2012, s. 62) betegner Stroebe og Schut som *oscillation* (oscillasjon):

<p><i>Accept af tabets virkelighedog accept af realiteten af en ændret verden</i></p> <p><i>Oplevelse af sorgens smerte.....og at holde pauser fra sorgens smerte.</i></p> <p><i>Tilpasning til livet uden afdødeog mestring af det ændrede (subjektive) livsforhold.</i></p> <p><i>Følelsesmæssig omlægning af forholdet til afdøde.....og udvikling af nye roller, identiteter, relationer.</i></p> <p>(Tilpasset efter bilag ved M. Stroebe's workshop, Århus Universitet, 28/5/2004).</p>

Figur 14 (O'Connor 2012, s. 62)

The process of attending to or avoiding these two types of stressor is dynamic and fluctuating, and it also changes over time. Therefore, the DPM specifies a dynamic coping process, namely, a regulatory process labeled *oscillation* [...]. The principle

underlying oscillation is that at times the bereaved will confront aspects of loss, at other times avoid them, and the same applies to the tasks of restoration. Sometimes, too, there will be 'time out,' when the person is not grieving. [...] An important postulation of the model is that oscillation between the two types of stressors is necessary for adaptive coping. (Stroebe og Schut 2010, s. 278)

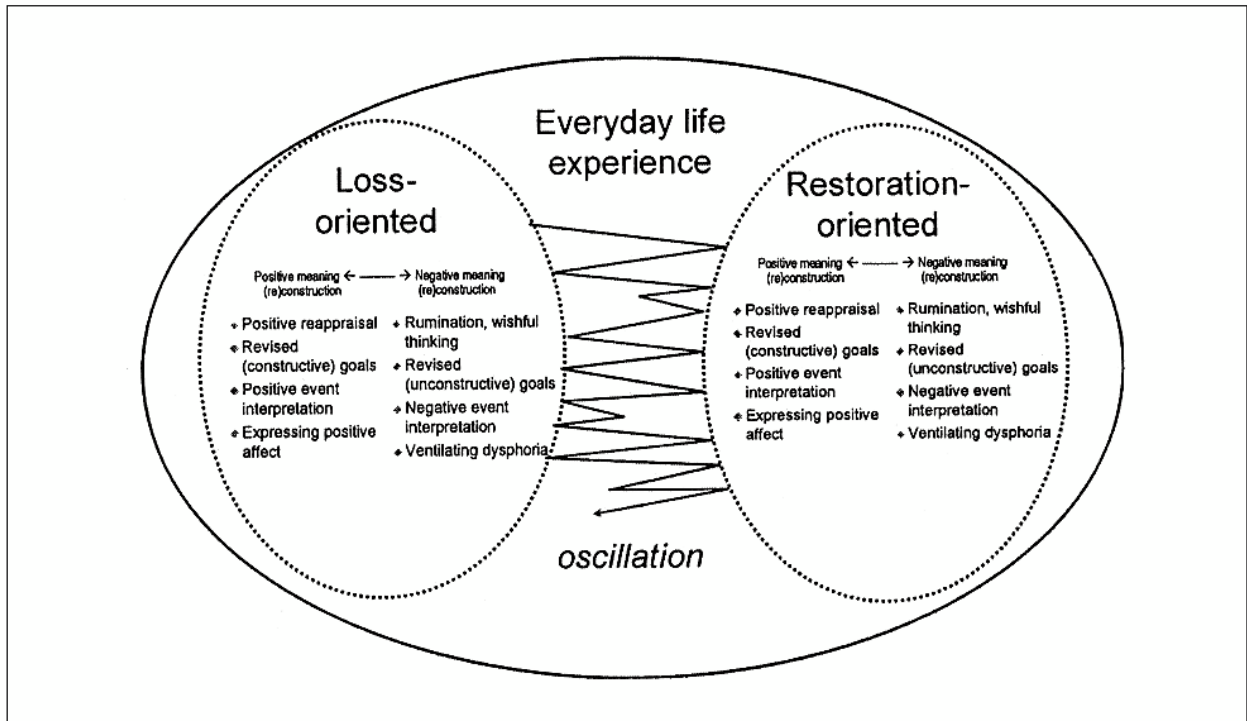
Pilen i modellen viser den uregelmessige oscillasjonen mellom de ulike typene stressorer som også gir rom for tid der den sørgende ikke forholder seg til noen av stressorene, altså sørgefri-tid. Allerede Freud gir uttrykk for en slags oscillasjon når han skriver at han er usikker på hvordan frakoplinga konkret går for seg, siden «snart den ene, snart den andre erindringen» (Freud 2011, s. 147) aktiveres.

Stroebe og Schut gjør også oppmerksom på at

changes are expected across the *duration of bereavement* according to the DPM. There will gradually (and unevenly) be less attention to loss-oriented and more to restoration-oriented tasks. For example, early in bereavement there is generally comparatively little attention to forming a new identity and far more to going over the events to do with the death, while over time a gradual reversal in attention to these different aspects is likely to take place. (Stroebe og Schut 2010, s. 283)

Sitatet tar opp aspektet om at prosessen forandres underveis. Her samsvarer DPM med fase- og oppgavemodellen. Men også med tanke på innhold er det åpenbart hvordan Stroebe og Schut har prøvd å «integre sentrale trekk ved mange av de tidligere sorgmodellene» (Sandvik 2003, s. 37): Ved siden av Freuds idé om sorg som arbeid og Wordens oppgaver som jeg allerede har nevnt i forbindelse med tapsorienterte stressorer, finner vi også spor av Bowlbys tanker om at sorg fører til en redefinisjon av en selv og tilpasning til de nye omstendighetene.

Stroebe og Schut reviderte sin modell og publiserte en ny versjon i 2001. Den aktualiserte modellen (se fig. 15) likner i sin struktur på den opprinnelige, men tilføyer aspektet av *vurdering* (appraisal) til mestringsprosessen.



Figur 15: A Dual Process Model of Coping With Loss: Pathways (Stroebe og Schut 2001, s. 68)

Modellen integrerer ei ytterlige differensiering i forhold til vurdering av både den tapsorienterte og den restitusjonsorienterte sida i forhold til den sørgendes «velbefindende» (O'Connor 2012, s. 60): «*Oscillation between positive and negative affect/(re)appraisal is understood to be an integral part of the coping process, and to be a component of both loss- and restoration oriented coping*» (Stroebe og Schut 2010, s. 279). Den aktualiserte versjonen av DPM understreker den grunnleggende verdilikheten av tapsorientering og restitusjon, samtidig som den formidler et sterkere fokus på *hvordan* sorgprosessen forløper enn den tidligere modellen:

Persistent negative effect enhances grief, yet working through grief, which includes rumination, has been identified as important in coming to terms with loss. On the other hand, positive reappraisals sustain the coping effort. Yet if positive states are maintained relentlessly, grieving is neglected. (Stroebe og Schut 2010, s. 279)

Det er den sørgendes egne vurderinger som påvirker mestringsprosessens utgang. Men også her framstår oscilleringen mellom positive og negative affekter som essensiell (Stroebe og Schut 2001, s. 67)

Hvordan kan *Carls bog* leses i lys av DPM? Det finnes en rekke aspekter i tosporsmodellen som det er mulig å overføre på *Carls bog*. Den fragmenterte komposisjonen av boka som avbilder hvordan «*alting [har gået] i stykker*» (s. 155) for forfatteren kan tolkes som ei speiling av oscillasjonsbevegelsen i sorgmodellen: Tekstfragmentene som beveger seg fram og tilbake i tid og sted likner i sin struktur på den sørgendes oscillasjon mellom taps- og restitusjonsorienterte stressorer. Hverken i teksten eller i sorgmodellen finner vi en helhetlig lineær struktur. Den oscillerende bevegelsen mellom to størrelser framkaller også assosiasjoner til bevegelsen *gi/ta* som er avgjørende i forhold til bokas tilblivelse (se kapittel 3.11). Den kan med utgangspunkt i «titteldiktene» tenkes videre som dikotomi liv/død som i sin tur samsvarer med de grunnleggende retingene i stressorene: Tapsorientering dveler ved døden, mens restitusjonsorientering drar den sørgende «mot livet» og framtida.

Det at teksten inneholder ulike sjangere, teksttyper, typografiske stiler og fortelleperspektiver gjenspeiler hvordan tosporsmodellen er sammensatt av ulike typer stressorer. Filmklipp-teknikken som er et gjengående motiv i *Carls bog* kan brukes til å kaste lys over tekststrukturen så vel som Stroebe og Schut sin modell: Adskilte deler – tekstfragmenter eller aspekter ved de to typer stressorene – settes individuelt sammen og blir til en helhet – *Carls bog* respektive det særskilte sorgforløpet.

Ser vi nærmere på elegiens innhold finner vi tekststeder som kan tolkes som referanser til tosporsmodellen. Jeg har funnet et utdrag som jeg mener uttrykker på en poetisk måte hvordan den sørgende i tosporsmodellen plasseres mellom motsetningene tapsorientering og restitusjon. I passasjen tar Denise Riley opp hvordan den sørgende befinner seg på terskelen mellom det ytre og det indre, mellom sorgens stillhet og omverdenens støy: «Eller man opdager, man har slået lejr på en dørtærskel mellem inde og ude. Ens sansers ubetydelige kontakt med den ydre verden, som en membran, der genlyder op grænsen mellem stilhed og støj» (s. 106). Her framstilles den sørgende som en membran – et tynt og skjørt materiale – som befinner seg på et overgangssted der den oppfatter signaler innen- og utenfra. Dette bildet samsvarer med hvordan den sørgendes innehar sin posisjon *midt i* oscillasjonen, i overgangen fra den ene sida til den andre.

Nærlesninga har vist at fortelleren skildrer og reflekterer om ulike situasjoner og minner som står i forbindelse med tapet og sorgtilstanden. Med utgangspunkt i DPM lar det seg fastslå at vi finner tendenser både mot taps- og restitusjonsorientering: Så er for eksempel motivene natt, fall, mørket, fargen hvit og den grønne jakka som knyttes til ulykka, døden og begravelsen med på å anskueliggjøre den tapsorienterte sida, mens (magnolia-) treet, sommerfuglen, fotografi og kryddere peker mot aspekter ved restitusjonsorientering.

Jeg vil også integrere DPM II i min lesning av boka i lys av Stroebe og Schut sin modell. Det som skiller DPM II fra DPM I er den nye dimensjonen om *vurdering* (appraisal). Modellen beskriver hvordan vurdering av det egne sorgforløpet påvirker dets videre utvikling. Det er individuelt om de enkelte aspektene på hver sin stressor-side vurderes som positivt eller negativt – det kan også hende at holdninga skifter underveis – men begge komponentene inngår i en «vanlig» sorgprosess. Når Aidt for eksempel uttrykker en kritisk holdning overfor sorg som arbeid og det å aktivt bidra til at sorgen går over, fanges dette opp av DPM II: *Grief work* som oppføres blant tapsorienterte stressorer i DPM I, vurderes av Aidt som negativ og denne vurderinga finner vi i modellen som *Negative event interpretation*.

Oppsummerende kan vi holde fast at DPM er et fruktbart teoretisk grunnlag for ei kontekstualisering av *Carls bog* i lys av sorgmodeller. Verkets form uttrykker og refererer til modellens oscillerende grunnstruktur mellom to komponenter, samtidig som innholdet formidler at Aidt beveger seg fram og tilbake mellom tapsorientering og restitusjon. Interessant er også hvordan aspektet om vurdering som er en fornyelse i forhold til de eldre sorgmodellene som jeg har introdusert, kommer fram i Aidt sin tekst når hun kritiserer sorgarbeid som konsept.

5.5 Hvordan kan ulike sorgmodeller kaste lys over sorgprosessen som framstilles i *Carls bog*?

As much as the artist seems to try for an exhibit without a story, the movement of the characters becomes the story. The shared experience tells them more than they would have learned from a storyline. (Gorel 2014)

Sitatet fra nettartikkelen «Ragnar Kjartansson's 'The Visitors' Rewards Patience» (2014) om Ragnar Kjartanssons performance *The Visitors* som jeg allerede henviste detaljert til i kapittelet 3.2, passer etter min oppfatning også til *Carls bog*, fordi Aidt i likhet med Kjartansson ikke etablerer ei gjennomgående handling eller «storyline» i tradisjonell forstand i sitt verk. Sorgopplevelsen som deles gjennom verkets «stil» med offentligheten, er det som står sentralt i teksten og som «fortelles» til leseren.

Jeg vil hevde at vi, med den elegiske modus og Lønnekers teori om produksjons- og virkingsestetikk som premiss, gjennom sorgteoretisk kontekstualisering av empirien kan få tilgang til denne sorgopplevelsen: Forfatterens (dempede) affekter ligger til grunne for produksjonen av den elegiske teksten, «affektene [redistribuerer] språkets orden og gir

opphav til en stil» (Kristeva 2002, s. 209) som gjør hennes affekter – innholdsmessig uttrykt og formmessig arrangert – sansbar for leseren.

I kapitlene 5.1 til 5.4 viste jeg hvordan *Carls bog* kan leses i lys av fire ulike tilnærminger til sorg – Sigmund Freuds sitt sorgarbeid-konsept (1917), John Bowlbys detachement-teori og fasemodell (1969-1980), J. William Wordens oppgavemodell med relokaliseringsaspektet (1983/2003) og tosporsmodellen etter Margaret Stroebe og Henrik Schut (1999/2001). Vi har sett at alle modellene på en eller annen måte kunne belyse aspekter ved form og innhold i *Carls bog*.

Selv om synet på sorg som uttrykkes i verket skiller seg fra Freuds oppfatning, kan vi betrakte Aids elegi som sorgarbeid, fordi det formidles at skivinga har bidratt til en slags frakopling fra Carl. Gjentakelses-teknikken som vi finner på makro- og mikronivået demonstrerer hvordan minner om tapet stadig returnerer, slik at konfrontasjonen som er grunnleggende for frakoplinga i sorgarbeid kommer til uttrykk i «stilen».

Det ytres at sorgen hennes er instinktiv og forankrer den dermed som en automatisert prosess i biologien. Vi forfølger hvordan tilknytningsforholdet utvikler seg fra fødselen, over barndommen og ungdomsårene til Carl er voksen. Dette gir oss et grunnlag til å forstå hvordan relasjonen forandrer seg i løpet av sorgprosessen. Ved siden av å reflektere over denne endringa er Aids også klar over at hennes identitet og roller tilpasses etter hvert til de nye livsforholdene.

Boka kan oppfattes som et plan eller et medium der Carl er emosjonelt relokalisert. Det virker som om *Carls bog* er et strå forfatteren kan klamre seg fast i etter hvert. Når hun først har begynt med boka, er skivinga ei oppgave hun klarer å fullføre.

Gjennom formen kommer det til uttrykk at sorgprosessen forløper oscillerende. Det uttrykkes at sorgen har mange ulike fasetter: Når Aids i det ene øyeblikket klarer å skyve tapet fra seg og begynne med en ny aktivitet (restitusjon), påtrenger seg i det neste øyeblikket minner om ulykka, begravelsen, Carls tapte framtid og hennes egen perspektivmangel som «kaster henne tilbake» (tapsorientering). Bokas fragmentariske ytre og indre samt dens stilblanding formidler hvor sammensatt sorgtilstanden er. Boka formidler også en forståelse av sorg som besværlig mestringsprosess heller enn noe som endelig kan overkommes.

Som Oddbjørn Sandvik skriver kan det være nyttig å ha flere teoretiske innfallsvinkler til rådighet, fordi de avdekker til sammen et stort spektrum av ulike elementer og strukturer ved sorg (Sandvik 2003, s. 42). Undersøkelsen min har vist at sorgprosessen som formidles gjennom tekstens form og innhold, ikke lar seg presse inn i en av modellene. Det virker som om den er så individuell som Stroebe og Schut gjør oppmerksom på i sin modell.

Likevel, analyseresultatene viser at *Carls bog* synes til å gi uttrykk for Ramazanis «melancholic mourning» heller enn sorgarbeid i tradisjonell forstand (Sacks). Ramazanis oppfatning av at den sørgende befinner seg mellom restitusjon og annilihasjon kan vi overføre til tosporsmodellens ambivalens, slik at restitusjonsorientering gjenspeiler den *normative*, og tapsorientering gjenspeiler den *melankolske* «mode of mourning» (Ramazani 1994, s. xi). Min kontekstualisering av *Carls bog* i lys av DPM viser hvordan boka formidler at Aidt befinner seg «mellem de to poler: / Det der forandrer alting for evigt» (s. 115). Det at Aidt til tider nekter å ville eller kunne fullføre sorgprosessen uttrykker det som Ramazani betegner som «resist consolation». Han mener at dette aspektet skiller den moderne elegien fra dens tradisjonelle litterære slektninger: «At its best, the modern elegy offers not a guide to ‘successful mourning’ but a spur to rethinking the vexed experience of grief in the modern world» (Ramazani 1994, s. ix). Som «moderne» elegi er *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*. *Carls bog* en demonstrasjon den *individuelle* sorgens komplekse utforming som samsvarer med hvordan aktuell sorgteori, eksemplifisert ved *Dual Process Model*, betrakter sorg. Ei faglig vurdering av sorgen som framstilles i boka skal likevel være forbeholdt eksperten:

Så tager jeg toget ud til sorgterapeuten. Tre gange tager jeg toget ud til sorgterapeuten. Det gør ingen forskel. Hun beder mig udfylde et spørgeskema. Hun læser mine svar og siger, at jeg ikke lider af ‘kompliseret sorg’. Hun siger: ‘Din sorg er normal.’ (s. 145)

6. Avslutning

Målet med denne oppgava har vært å gjennomføre en analyse av elegien *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*. *Carls bog* som reaksjon på Naja Marie Aids tapsopplevelse og litterær framstilling av en sorgprosess.

For å nå dette målet har jeg først foretatt ei nærlesning av verket som svarer på forskningsspørsmålet **1) Hvordan er *Carls bog* som litterært verk konstruert?** Jeg har sett nærmere på verkets form, komposisjon og skriftbildet, samt på innholdsmessige faktorer som framstilling av sorgreaksjoner, portrettering av Carl, fortellerens egne refleksjoner om språktap og hvordan gjengående motiver kan tillegges symbolsk verdi. Vi kan holde fast at *Carls bog* har det fragmentariske og det repeterende som karakteristisk trekk. Jeg har vist hvordan det fragmentariske kommer til uttrykk på det ytre planet, i selve den sammensatte formen og variasjonen i typografiske stiler, og på et indre plan, der verket beveger seg fram og tilbake i tid og sted, mellom ulike tekstsjangere og fortellestemmer. Repetisjonsteknikken anvendes tydelig på ulike motiver og i prosafortellinga som dominerer bokas spenningskurve. Plottets dramaturgi bygges opp mot Carls død som samtidig som den er tekstens slutt punkt også er verkets utgangspunkt.

Mitt andre forskningsspørsmål, **2) Hvordan forholder *Carls bog* seg til elegi som sjanger og litterær modus?** har jeg besvart i kapitlene 4.1.1 og 4.2.1. Det kan oppsummeres at *Carls bog* inngår i den tradisjonelle definisjonen av elegi ved å inneholde typiske elementer som portrettering, ros av den avdøde og klage over tapet. Dermed oppfyller verket en minnefunksjon, samtidig som det, i likhet med klagesangen i den greske antikken, er et ritual for den sørgende. Det kan også sies at boka inngår i den elegiske modus. Nærheten mellom forteller- og forfatterpersonen er en premiss for at subjektive betraktninger ligger til grunne for Aids sin elegiske tekst. Dette kommer spesielt tydelig fram i personlige refleksjoner knyttet til ulike tidspunkter i sorgprosessen, slik at de viser oss forfatterens nedtonede og blandede affekter som forstås som en side ved produksjonestetikken. Selve verket virker på leseren med sin særegne fragmentform og indre repeterende struktur, slik at «stilen» i like stor grad som innholdet medierer aspekter ved sorgopplevelsen og sorgprosessen.

Forskningsspørsmålet **3) Hvordan kan ulike sorgmodeller kaste lys over sorgprosessen som framstilles i boka?** kan besvares med at alle de fire tilnærmingene som jeg har brukt i kontekstualiseringa av empirien (sorgarbeid, detachment-/faseteori, relokaliseringsteori/oppgavemodell og DPM) kan brukes til å belyse enkelte aspekter ved verkets innhold og form. Jeg vil framheve tosporsmodellen som blir et nyttig redskap til å belyse sorgprosessen i verket som individuelt forløp, der den sørgende oscillerer mellom

tapsorientering og restitusjon, mellom fortid og framtid. Dermed kan *Carls bog* forstås som et uttrykk for den individuelle sorgopplevelsens kompleksitet framfor dokumentasjon av en suksessfull sorgprosess.

Jeg vil gjerne avslutte oppgava med ei drøfting av hvorvidt *Carls bog* kan gi oss innsikter i forfatterens reelle sorgprosess. Vi forstår gjennom Lønnekers teori om affekter at det er noe personlig som en elegisk tekst formidler til leseren. Lesninga av *Carls bog* i lys av sorgteori har vist at verket til og med kan gi uttrykk for en individuell sorgprosess. Men i undersøkelsen av hvordan affektene tilgjengeliggjøres gjennom form og innhold må vi ta hensyn til at *Carls bog* er et estetisk uttrykk for og en litterær reaksjon på sorg, men ikke «sorg i seg selv». Vi må være bevisste på at forfatteren når hun skriver om og skriver ned sin sorg, foretar ei forhandling med kulturoppfatninger og litterære tradisjoner som hjelper henne til å gi sorgen et uttrykk, like mye som skriveprosessen og verket *former* hennes personlige sorg. Selv om det ikke er hensiktsmessig å skille forfatter- og fortellerpersonen i Naja Marie Aidt sitt tilfelle, betyr dette ikke nødvendigvis at verket gir oss et helhetlig og sant bilde av hennes sorgprosess:

Den ekstratekstuelle virkelighed leverer en art råmateriale, som digteren så fortolker. Dermed skriver digteren en poetisk sandhed frem af den historiske: han ser en nødvendig sandhed i virkelighedens hændelsesforløb. [...] Helt frit kan digterne selvfølgelig ikke forholde sig til den virkelighed, de beskæftiger sig med. Også dødedigtene [elegiene] er fortolkninger af et foreliggende stof, og stoffet må øve indflydelse på det skrevne; [...]. Det er ikke en fortolkning af livet, hvis livet ikke spiller en rolle i fortolkningen. (Auken 1998, s. 22)

Dermed kan vi i grunn ut fra nærlesninga ikke vite noe om Naja Marie Aidt sin reale sorg, bortsett fra at *elegien har døden taget noget fra dig så giv det tilbage*. *Carls bog* inngår i den som litterær reaksjon på tapet.

Litteraturliste

- Aarnes, Asbjørn (red.) (1977): *Litterært leksikon*. Oslo: Tanum-Norli.
- Aaslestad, Petter (1999): *Narratologi. En innføring i anvendt fortelle teori*. Oslo: LNU/Cappelen Akademisk Forlag AS.
- Abbt, Thomas (1762): «Betrachtungen über die Natur der Elegie». URL: https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1762_abbt.html, sist hentet den 02.04.2019.
- Aidt, Naja Marie (2017): *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog*. København: Gyldendal.
- Andersen, H. C. (2003): «Historien om en Moder». I: H. C. Andersen: *H.C. Andersens samlede værker. Eventyr og Historier I. 1830-1850*. Utgitt av Det Danske Sprog- og Litteraturselskab under redaktion af Klaus P. Mortensen. København: Det Danske Sprog- og Litteraturselskab og Gyldendal (I), s. 443–448.
- Andreasen, Brian (2002): «Det ustadiges ro: en studie i Sommerfugledalens dødsindsigt». I: *Spring: tidsskrift for moderne dansk litteratur* (18), s. 154–170.
- Auken, Sune (1998): *Eftermæle. En studie i dansk dødedigtning fra Anders Arrebo til Søren Ulrik Thomsen*. København: Museum Tusulanum.
- Bandura, Antonio (1994): «Self-efficacy». I: V. S. Ramachaudran (red.): *Encyclopedia of Human Behavior*. New York: Academic Press (4), s. 71–81.
- Baylee, Eden (2016): «A Chinese Funeral, Good Luck, and the Powerball». URL: <https://www.edenbaylee.com/2016/01/12/a-chinese-funeral-good-luck-and-the-powerball/>, sist hentet den 05.10.2018.
- Bibelen. Den Hellige Skrift: Det Gamle og Det Nye Testamente* (1978). 9. oppl. Oslo: Det Norske bibelselskap.
- Bloomfield, Morton W. (1986): «The Elegy and the Elegiac Mode: Praise and Alienation». I: Barbara Kiefer Lewalski (red.): *Renaissance Genres. Essays on Theory, History and Interpretation*. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University Press (Harvard English Studies, 14), s. 147–157.
- Bowlby, John (1997): *Attachment*. London: Pimlico (Attachment and loss, I).
- Bowlby, John (1998): *Loss. Sadness and Depression*. London: Pimlico (Attachment and loss, III).
- Caruth, Cathy (1996): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History*. Baltimore MD: Johns Hopkins University Press.
- Chantraine, Pierre (2009): *Dictionnaire étymologique de la langue grecque: histoire des mots*. Paris: Édition Klincksiek.
- Christensen, Inger (1981): *alfabet*. København: Gyldendal.
- Egeland, Marianne (2015): «Anerkjennelse og autentisitet i virkelighetslitteraturen». I: *Norsk litteraturvitenskapelig tidsskrift* 18 (1), s. 34–48.

- Elligers, Anne; Jacobsen, Tove (2002): *Fransk blå ordbok. Fransk-norsk*. 4. utg. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Euripides: *Ifigenia in Tauris*. Oversatt av Robert Potter. URL: http://classics.mit.edu/Euripides/iph_taur.html, sist hentet den 04.05.2019.
- Fleming, Joan (2016): «‘Talk (why?) with mute ash’: Anne Carsons *Nox* as Therapeutic Biography». I: *Biography: An Interdisciplinary Quarterly* 39 (1), s. 64–78.
- Freud, Sigmund (1957): «Mourning and Melancholia». I: James Strachey (red.): *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*. 24 Bände. London: Hogarth (14), s. 243–258.
- Freud, Sigmund (1961): «239: To Ludwig Binswanger». I: Ernst L. Freud (red.): *Letters of Sigmund Freud. 1873-1939*. London: The Hogarth Press, s. 386.
- Freud, Sigmund (1989): «Trauer und Melancholie». I: Alexander Mitscherlich, Angela Richards og James Strachey (red.): *Studienausgabe. Psychologie des Unbewußten*. Frankfurt a.M.: S. Fischer (III), s. 193–212.
- Freud, Sigmund (2011): «Sorg og melankoli». I: Irene Engelstad og Janneken Øverland (red.): *Mellom psykoanalyse og litteratur*. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, s. 137–150.
- Frow, John (2015): *Genre*. London/New York: Routledge.
- Gaasland, Rolf (1999): *Fortellerens hemmeligheter: Innføring i narrativ analyse*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gorel, Amy (2014): «Ragnar Kjartansson’s ‘The Visitors’ Rewards Patience». WBUR. The ARtery. URL: <https://www.wbur.org/artery/2014/10/30/the-visitors>, sist hentet den 28.03.2019.
- Grünfeld, Berthold; Svendsen, Kjell-Olav Borén (2018): «libido». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://sml.sn.no/libido>, sist hentet den 15.11.2018.
- Heyman, Barbara B. (1994): *Samuel Barber. The Composer and His Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Holtsmark, Torger (2018): «spektralfarger». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://snl.no/spektralfarger>, sist hentet den 21.01.2019.
- Janss, Christian; Refsum, Christian (2010): *Lyrikkens liv. Innføring i diktlesning*. 2. oppl. Oslo: Universitetsforlaget.
- Kandinsky, Wassily (1911): *Concerning the Spiritual in Art*. URL: <http://www.gutenberg.org/cache/epub/5321/pg5321-images.html>, sist hentet den 19.10.2018.
- Kennedy, David (2007): *Elegy*. London/New York: Routledge.
- Kittang, Atle (2001): *Sju artiklar om litteraturvitskap - i går, i dag og (kanskje) i morgon*. Oslo: Gyldendal.
- Kittang, Atle; Aarseth, Asbjørn (1998): *Lyriske strukturer. Innføring i diktanalyse*. 4. oppl. Oslo: Universitetsforlaget.

- Klass, Dennis; Silverman, Phyllis R.; Nickman, Steven L. (red.) (1996): *Continuing Bonds. New Understandings of Grief*. New York: Routledge.
- Kluge, Friedrich; Seebold, Elmar (1989): *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*. Berlin: de Gruyter.
- Køpke, Vibeke (2018): «klær». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://snl.no/kl%C3%A6r>, sist hentet den 18.04.2019.
- Kraggerud, Egil (2018): «Kharon». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://snl.no/Kharon>, sist hentet den 20.03.2019.
- Kristeva, Julia (2002): «Melankoli og kunstnerisk skaperkraft». I: Irene Iversen (red.): *Feministisk litteraturteori*. Oslo: Pax, s. 200–214.
- Krogh, Thomas (2009): *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. 1. oppl. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Lebow, Alisa (red.) (2012): *The Cinema of Me. The Self and Subjectivity in First Person Documentary*. New York: Wallflower Press.
- Lønneker, Ane Martine Kjær (2015): «Elegiske sensibiliteter. Følelsens æstetik set fra en genre». I: *Passage* 30 (74), s. 51–63.
- Mallarmé, Stéphane (1996): *for en grav til Anatole*. Gjendiktet og med etterord av Knut Stene-Johansen. Oslo: Spartacus.
- Markussen, Bjarne (2012): «Døden som tyv. Sorg og mening hos Egil Skallagrimsson og Jens Nilssøn». I: *Arr* 12, 2012, s. 39–49.
- Markussen, Bjarne (2017): «Evrydikes sang. Om Pia Tafdrups *Tarkovskijs heste*». I: Christine Hamm, Siri Hempel Lindøe og Bjarne Markussen (red.): *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier*. Fyllingsdalen: Alvheim & Eide Akademisk Forlag, s. 53–82.
- Moi, Toril (2017): «Å lese med innlevelse». I: *Morgenbladet*, 21.07.2017. URL: <https://morgenbladet.no/ideer/2017/07/lese-med-innlevelse>, sist hentet den 03.05.2019.
- Mønster, Louise (2013): *Mødesteder*. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.
- Nagy, Gregory (2012): «Ancient Greek Elegy». I: Karen A. Weisman (red.): *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press, s. 13–45.
- Nancy, Jean Luc (2000): *Being Singular Plural*. Stanford, CA: Stanford University Press.
- Nielsen, Erik A. (2001): *Lyrikere. 15 udlægninger og et digt*. Hellerup: Spring.
- O'Connor, Maja (2012): «Sorg som en to-sporet proces». I: *Omsorg*, 2012 (1), s. 59–64.
- Palm, Carl Magnus (2007): *Abba. Story und Songs kompakt*. Berlin: Bosworth Edition.
- Ramazani, Jahan (1994): *Poetry of mourning. The Modern Elegy from Hardy to Heaney*. Chicago/London: The University of Chicago Press.

- Romanoff, Bronna D. (2001): «Research as Therapy: The Power of Narrative to Effect Change». I: Robert A. Neimeyer (red.): *Meaning Reconstruction & the Experience of Loss*. Washington DC: American Psychological Association, s. 245–257.
- Roubaud, Jacques (2006): *Noget sort*. Oversatt av Martin Larsen. København: Basilisk.
- Sacks, Peter (1985): *The English Elegy. Studies in the Genre from Spenser to Yeats*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Sandvik, Oddbjørn (2003): «Hva er sorg, og hvordan kan den forstås?». I: Oddbjørn Sandvik, Hilde Eriksen og Kari Elisabeth Bugge (red.): *Sorg*. Bergen: Fagbokforlaget, s. 15–42.
- Schimanski, Johan; Theodorsen, Cathrine; Wærp, Henning Howlid (2011): «Arktis som litterært prosjekt». I: Johan Schimanski, Cathrine Theodorsen og Henning Howlid Wærp (red.): *Reiser og ekspedisjoner i det litterære Arktis*. Trondheim: Tapir Akademisk Forlag, s. 9–28.
- Shenstone, William (1822): *The Poems of William Shenstone*: Press of C. Whittingham.
- Simek, Rudolf (1984): *Lexikon der germanischen Mythologie*. Stuttgart: Kröner.
- Simonsen, Hanne Gram (2018): «tegn». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://snl.no/tegn>, sist hentet den 14.01.2019.
- Stroebe, Margaret; Gergen, Mary; Gergen, Kenneth, Stroebe, Wolfgang (1996): «Broken Hearts or Broken Bonds?». I: Dennis Klass, Phyllis R. Silverman og Steven L. Nickman (red.): *Continuing Bonds. New Understandings of Grief*. New York: Routledge, s. 31–44.
- Stroebe, Margaret; Schut, Henk (2001): «Meaning Making in the Dual Process Model of Coping with Bereavement». I: Robert A. Neimeyer (red.): *Meaning Reconstruction & the Experience of Loss*. Washington DC: American Psychological Association, s. 55–73.
- Stroebe, Margaret; Schut, Henk (2010): «The Dual Process Model of Coping With Bereavement: A Decade On». I: *Omega: Journal of Death and Dying* 61 (4), s. 273–289.
- Svartdal, Frode; Malt, Ulrik (2018): «stress». I: *Store Norske Leksikon*. URL: <https://snl.no/stress>, sist hentet den 19.11.2018.
- Ulaby, Neda (2016): «Art Star Ragnar Kjartansson Moves People To Tears, Over and Over». I: *National Public Radio*. URL: <https://www.npr.org/2016/10/28/498718095/art-star-ragnar-kjartansson-moves-people-to-tears-over-and-over?t=1543234224190>, sist hentet den 26.11.2018.
- Ulleland, Magnus; Haakonsen, Diana (2002): *Italiensk blå ordbok. Italiensk-norsk/norsk-italiensk*. Oslo: Kunnskapsforlaget.
- Uppal, Priscilla (2009): *We Are What We Mourn. The Contemporary English-Canadian Elegy*. Montréal: McGill Queen's University Press.
- Varichon, Anne (2006): *Colors. What they mean and how to make them*. New York: Abrams.
- Wachtel, Eleanor (2012): «An Interview with Anne Carson». I: *Brick* 89. URL: <https://brickmag.com/an-interview-with-anne-carson/>, sist hentet den 07.11.2018.

- Walter, Tony (2008): «The New Public Mourning». I: Margaret Stroebe, Robert O. Hansson, Henk Schut og Wolfgang Stroebe (red.): *Handbook of bereavement research and practice: Advances in theory and intervention*. Washington DC: American Psychological Association, s. 241–262.
- Weisman, Karen A. (red.) (2012): *The Oxford Handbook of the Elegy*. Oxford: Oxford University Press.
- Weissenberger, Klaus (1969a): «Die Elegie und das Elegische». I: *Pacific Coast Philology* (4), s. 70–75.
- Weissenberger, Klaus (1969b): *Formen der Elegie von Goethe bis Celan*. Bern/München: Franck Verlag.
- Whitman, Walt (2007a): *Gresstrå 1*. Oversatt av Kurt Narvesen. Oslo: Bokvennen A/S.
- Whitman, Walt (2007b): *Gresstrå 2*. Oversatt av Kurt Narvesen. Oslo: Bokvennen A/S.
- Worden, J. William (1983/2003): *Grief Counselling and Grief Therapy. A Handbook for the Mental Health Practitioner*. 3. utg. East Sussex: Brunner-Routledge.
- Ziolkowski, Theodore (1980): *The Classical German Elegy. 1795-1950*. Princeton/New Jersey: Princeton University Press.

Sammendrag

I denne masteroppgava foretar jeg en analyse av Naja Marie Aidt sin elegi *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (2017) som reaksjon på forfatterens personlige tapsopplevelse og litterær framstilling av en sorgprosess.

Jeg nærleser boka og analyserer dens form og innhold for å vise hvordan det litterære verket er konstruert. Det viser seg at *Carls bog* har fragmentstrukturen som sitt fremste kjennetegn. Vi gjenfinner det både i den ytre formen, det vil si i verkets komposisjon og variasjon i typografi, og på et indre plan, der innholdet formidles gjennom ulike teksttyper, fortellerstemmer og intertekstuelle referanser.

Jeg ordner verket inn i elegisjangeren, definert gjennom form og innhold på den ene sida og det elegiske som affektiv modus på den andre sida. Jeg skal ta utgangspunkt i elegiteoretiske betraktninger av Theodore Ziolkowski, Morton W. Bloomfield, Gregory Nagy, Klaus Weissenberger og Ane Martine Kjær Lønneker. Gjennom tematikken som kretser rundt tap, sorg og klage kan *Carls bog* knyttes til den tradisjonelle definisjonen av sjangeren ut fra innholdet. I tillegg kan verket tilordnes den elegiske modus, fordi verket har sitt opphav i personlige, neddempede affekter. Dermed er verket en reaksjon på forfatterens tapsopplevelse som teksten gjennom form og innhold formidler til leseren.

Sorgteori kan brukes til å belyse sorgprosessen som framstilles gjennom tekstens form og innhold. Sigmund Freud, John Bowlby, J. William Worden og Margaret Stroebe og Henk Schut har utviklet tilnærminger som i sin ulikhet avdekker et bredt spektrum av aspekter ved sorg og dens forløp. Jeg har funnet ut at sorgprosessen som framstilles i Aidt sin bok inneholder elementer fra alle sorgteoriene som kontekstualiseringa er basert på. Samtidig som det i elegien stedvis gis uttrykk for hvordan det å skrive har bidratt til en positiv utvikling av sorgprosessen, vitner verket om den individuelle sorgens komplekse sammensetning av tapsorientering og restitusjon som aktuell sorgteori gjør rede for.

Abstract

In this master's thesis I analyze Naja Marie Aidt's elegy *har døden taget noget fra dig så giv det tilbage. Carls bog* (2017) as reaction to the author's personal loss experience and literary presentation of a grief process.

I read the book and analyze its form and content to show how the literary work is constructed. It turns out that *Carls bog* has the fragment structure as one of its main characteristics. We find it both in the outer form, that is, in the composition of the work and variation in typography, and on an inner level, in different text types, narrative voices and intertextual references.

Furthermore, I place the work into the elegy genre, defined by form and content on one side, and the elegiac as affective mode on the other side. I use theoretical considerations about elegy and the elegiac by Theodore Ziolkowski, Morton W. Bloomfield, Gregory Nagy, Klaus Weissenberger and Ane Martine Kjær Lønneker. Through its topics, that is loss, grief and lamentation, *Carls bog* can be linked to the traditional definition of the genre based on its content. In addition, the work can be assigned to the elegiac, because the work originates from personal, mixed sensations and is so a reaction to the author's loss experience, which the text mediates through form and content to the reader.

Grief theory can be used to elucidate the grief process that is presented through form and content of the text. Sigmund Freud, John Bowlby, J. William Worden and Margaret Stroebe and Henk Schut have developed approaches that in their inequality reveal a broad spectrum of aspects of grief and grief processes. I have found that the grief process presented in Aidt's book contains elements from all the grief theories that my contextualisation is based on. At the same time, the elegy both expresses how the writing has contributed to a positive development of the grief process, and testifies the complexity of the personal grief process, consisting of loss orientation and restitution, as current grief theory states.