

: Nora Simonhjell (2024). «for første gang på lenge er det ikke noen skygge bak
: gleden». I Linda Nesby, Ingri Løkholm Ramberg og Nora Simonhjell (red.), *I*
: *skyggen av sykdom* (s. 111–136). Forente Forlag AS / Scandinavian Academic
: Press. DOI: <https://doi.org/10.62342/SAP.OA.2018>

KAPITTEL 4

«for første gang på lenge er det ikke noen skygge bak gleden»

En erindringsfilosofisk lesning av
omsorgs- og pårørendedilemmaene i
Åsne Maria Gundersen *Hvis jeg skulle bli
borte en gang* (2021)

Nora Simonhjell, Universitetet i Agder

Når en leser, skal en ikke ha kommet langt før en får fornem-
melse av hvilken stemning som preger verdenen vi føres inn i.
Noen ganger blir vi glade, andre ganger forundret, og ikke rett
så sjelden fører boken oss inn i en melankolsk, sorgfull eller
ettertenksom verden. Stemningen boken setter, påvirker vår
forståelse av den.

Åsne Maria Gundersens *Hvis jeg skulle bli borte en gang* begynner på denne måten: «Mamma har sluttet å puste. Hun er borte» (s. 7). Den første teksten fyller knappe tre linjer, og fortsetter slik: «Jeg får ikke grep om det akkurat nå, hva det innebærer, det strekker seg innover i fremtiden og bakover i fortiden, forgrener seg der» (s. 7). Vi møter en voksen kvinne i det øyeblikket hvor det går opp for henne at moren hennes akkurat har dratt sitt siste åndedrag – og vi møter henne i hennes forsøk på å forstå hva morens død innebærer. Siden hun er avdødes eneste barn, hviler alt pårørendeansvaret på henne. Dødsfallet setter krav og gir henne nye oppgaver og gjøremål: finne fram klær som liket kan kles i, rydde ut av omsorgsleiligheten så fort som mulig slik at andre kan få tilgang til den, velge kiste og tekst til kransbåndene, organisere begravelsen og alt det andre av små og store detaljer som alltid følger et dødsfall. Datterens liv har helt siden hun var barn, vært preget av at det alltid måtte tas ekstra hensyn til moren. Denne oppmerksomheten og omsorgen har blitt som en innebygd refleks hos henne. Da hun ser på hvordan sykepleierne steller morens døde kropp, tenker hun for eksempel «*vær forsiktig* har jeg lyst til å si, *vær forsiktig når dere løfter henne*, det sitter så sterkt i meg» (s. 16). Bruken av førstepersonsforteller gjør at vi kommer ekstra tett på de indre følelsene i denne krevende overgangssituasjonen.

Hvis jeg skulle bli borte en gang er også en fortelling om hvordan kronisk sykdom rammer langt flere enn bare den diagnostiserte. Den forstørker situasjonsbestemte hverdagshandlinger, konkrete pårønderfaringer og omsorgsdilemmaer. Etter morens død må datteren prøve å forsones seg med det livet hun hadde sammen med henne, og det livet hun har framfor seg uten henne. I et intervju med *Samtiden* (2021) sier forfatteren at «Det handler om å miste noen før de dør og savne noe som aldri ble til». At begge kvinnene er navnløse, forsterker det allmenne ved tematikken. Datteren

har ikke noe minne om at moren har vært noe annet en syk. De tre siste årene av hun levde, var hun ytterligere redusert på grunn av slag. At forverringen i hennes tilstand faller sammen med at datteren selv blir mor, er et underliggende motiv i romanen. Moderskapet fordobler omsorgsansvaret hennes og bidrar til emosjonelt krysspress. Gjennom tilbakeblikk på fortiden følger vi datteren i hennes selvstendigjøring. Mens moren levde, hadde hun konstant dårlig samvittighet for at hun ikke greide å stille opp i den grad moren hadde behov for og krevde. Nå prøver hun å forsone seg med hvordan alt ble.

I *Den døendes ensomhet* skriver Norberth Elias at det er «bevisstheten om døden som skaper problemer for menneskene» (1984, s. 10). Her ser vi derimot hvordan bevisstheten om og erfaringen av morens død skaper nye muligheter for datteren. Dødsfallet er en lettelse som frigjør henne fra en lang rekke både praktiske og emosjonelle forpliktelser. Romanen er bygd opp av korte kapitler og fragment som gir leseren innblikk i situasjoner og refleksjoner hvor de emosjonelle utfordringene i dette komplekse mor–datter-forholdet krystalliseres. På denne måten bidrar romanen til undersøkelse av tabubelagte sider av pårønderollen.

Åsne Maria Gundersen (f. 1979) er en relativt ukjent forfatter. Hun debuterte med romanen *Verden er her* (2018), som er en undersøkelse av angstproblematikk. *Hvis jeg skulle bli borte en gang* er hennes andre, og foreløpig siste, roman. Den fikk begrenset oppmerksomhet (Kvam, 2021; Rudshagen, 2021) og har til nå ikke vakt akademisk interesse. I dette kapittelet vil jeg diskutere romanens stemningskapende kraft, for deretter å synliggjøre hovedpersonens dilemmaer som pårørende. Teoretisk tar jeg særlig utgangspunkt i kulturfilosofen Rita Felskis forståelse av hvordan skjønnlitteratur skaper forbindelser mellom tekst og leser. Siden romanen er preget av en melankolsk grunnstemning,

vil Walter Benjamins erindringsfilosofi danne grunnlaget for forståelsen av tid og tidsoppfatningene. Metodisk benytter jeg meg av litteraturvitenskapelige nærlesningsteknikker. Intensjonen er å vise at sammenstillingen av disse teoretiske tilnærmingene til verket kan bidra til ytterligere nyansering av pårørendeerfaringer og omsorgsdilemmaer.

Litterær stemning, avstemming og gjenklang

Hvordan kan det ha seg at noen bøker virker sterkere på oss enn andre, og hva har dette å si for forståelsen vår av det vi leser? Gode skildringer formidler stemningen i et rom og forholdet mellom menneskene i det. Dette er ofte et lite påaktet aspekt ved lesing av skjønnlitterære tekster: «Moods are often ambient, diffuse, and hazy, past of the background rather than the foreground of thought», skriver Felski (2014, s. 321). Hun legger vekt på hvordan *mood*, som jeg altså velger å forstå som *stemning*, skapes i møte med estetiske verk. Stemningen preger og setter farge på teksten vi leser, og dermed tilfører den vår forståelse av verket noen sentrale kvaliteter. Vi forstår verket i lys av den stemningen som det som fortelles, skaper i oss. Det er altså snakk om en form for emosjonell respons på verkets tematikk, men denne kan ikke forstås løsrevet fra den måten som verket formidler den på. Det er verkets formelle elementer, hvordan det fortelles, med hvilke strukturelle og språklige virkemidler det fortelles med, som bidrar til at vi som lesere kan få tilgang til verkets hemmeligheter og bli preget (eller ikke) av det vi leser.

Felski utvikler disse tankene i flere arbeider. I *Hooked* (2020) reflekterer hun over hvordan vi er lydhøre overfor verket. Det dreier seg altså om hvordan verket skaper gjenklang, eller en form for samklang med leseren. Dette er en form for gjenkjennelse som

bygger på anerkjennelse av de emosjonelle og affektive sidene av det estetiske møtet. Framstår verket derimot som uinteressant eller irrelevant for oss, vil ikke dette kunne skje. Felski sier at «to be attached is to be affected or moved, and also to be linked or tied. It denotes passion and compassion – but also an array of ethical, political, intellectual and other bonds» (2020, s. 1). Tilknytning er ikke bare et spørsmål om hvilke følelser verket vekker, men også et spørsmål om hvilke verdier som settes på spill. Verdiene gir verket tyngde og utfordrer oss til å ta stilling til det vi leser om. Derfor er det også viktig å være oppmerksom på den selektive betydningen av forbindelseslinjene mellom verk og leser. For som Felski sier: «we cannot care for everything equally» (2020, s. 35) – subjektive erfaringer preger forståelsen.

Hva skjer når en opplever at en blir trukket inn mot et verk, eller at det er noe ved et verk som gjør at en fester seg litt ekstra ved det? Det kan være at en opplever en særlig form for samklang, eller gjenklang i filmen en ser, maleriet en plutselig blir oppmerksom på i galleriet, eller altså at det er noe særlig ved den romanen en leser, som gjør at en blir dratt inn i en *svarende relasjon* (Felski, 2020, s. 41). Det er noe ved verket som *vekker noe* i en selv. Der skjer altså en form for utveksling mellom verket og leseren, hvor det direkte i responsen er viktig. Dette kan det være vanskelig å sette ord på hva egentlig er. Verket slår an en tone i en, eller skaper en form for *Stimmung*, som de tyske romantikerne omtalte det som. Det er ikke alle verk som har evnen til å skape denne formen for respons, og forskjellige lesere kan oppleve samme verk på forskjellige måter. «Stemningen synes å tilhøre den subjektive siden av den litterære erfaringen», skriver Atle Tord Nordøy (2016, s. 30). Siden stemning ligger til den subjektive siden av den litterære erfaringen, har den ofte blitt oversett i litteraturforskningen. Men den stemningen møtet med teksten setter leseren i, er en helt vesentlig del av kommunikasjonen mellom tekst

og leser. Når vi leser en bok, blir verden levende gjennom «det stemningsskapende språket» (Nordøy, 2016, s. 33).

Når jeg leser Gundersens roman, blir jeg rørt av den historien jeg leser. Jeg berøres av hovedpersonens sorg og finner gjenklang i hennes utfordringer. «To respond to fictional characters with emotions [...] is just what we do» skriver Toril Moi (2019, s. 59). Å kunne leve seg inn i de fiktive karakterenes liv er å forstå fiksjon, sier hun. Felski har en lignende forståelse når hun sier at «Characters are hybrids patched together out of fiction and life» (2020, s. xiii). Vi kan for eksempel forestille oss at vi snakker med de litterære karakterene, eller også ønske å kunne gi dem en klem, slik jeg ønsker å gjøre i møte med datteren i denne romanen. Ved romanlesning skapes det emosjonelle bånd mellom leseren og de fiktive karakterene: «But we can neither murder or marry them» (Moi, 2019, s. 27). Gjenklangen, avstemmingen og de stemningsskapende møtene skjer gjennom de estetiske virkemidlene og det litterære språket. Førstepersonsfortelleren i Gundersens roman skriver fram erfaringen av et sterkt mor-og-datter-forhold som er preget av en grunnleggende kjærlighet, men også av at morens kroniske sykdom alltid har ligget mellom dem og lagt begrensninger for begge livsutfoldelse. Fortelleren viser fram dette på en slik måte at vi kommer svært langt inn i de mange forskjellige og delvis motstridende følelsene hennes.

La meg løfte fram et av de punktene hvor leseren etter min mening utfordres til en svarende relasjon til teksten: Etter morens død er det mye som skal gjøres. Datteren trekker seg tilbake mens profesjonelle helsearbeidere steller den avdødes kropp. «Jeg tar ikke på henne nå, de andre går ut av rommet og jeg står der en stund, jeg sier det jeg trenger å si til henne og så går jeg, det er siste gang jeg ser henne» (s. 14). Her er det det som ikke fortelles, som blir det viktige, for selv om vi kommer svært tett på denne fortellerens indre tanker og refleksjoner, er det som om hun

holder tilbake og lar det siste som blir sagt mellom mor og datter, forbli i det private rommet mellom dem. Hva er det hun trenger å si til moren sin? Dette forblir konfidensielt og privat, og på en forunderlig måte dras leseren inn i situasjonen. Kanskje tenker vi på det vi selv har sagt eller ikke sagt i en lignende situasjon, eller kanskje blir vi sittende og tenke over hva vi vil komme til å si i en lignende situasjon. Dette er en av romanens åpninger mot den faktiske leseren, og en av de stedene i romanen hvor smertepunktene mellom det som fortelles på romanens handlingsplan, griper inn i den faktiske leserens egne erfaringer. Gitt de erfaringene vi har, vil vi forstå denne situasjonen på forskjellige måter. Graden av gjenkjennelse er ikke uvesentlig: «Recognition, in this light, is something that emerges out of an encounter with the work, and that will be mediated by changing circumstances and interpretative vocabularies. It is a *coming to know* rather than the discovery of the already known» (Felski, 2014, s. 325). I sitatet over legger fortelleren vekt på erkjennelsen av at dette var siste gang hun så sin mor, som en faktisk opplysning. Men det hun holder tilbake, er innholdet i det hun sa til sin mor, og hun forteller heller ikke noe om hva hun følte, eller om måten hun brukte stemmen på. Ellipsen i det fortalte gjør leseren ekstra oppmerksom på utelatelsen og det uuttalte. Denne stillheten, eller tilbakeholdelsen av informasjon, skiller seg betraktelig fra hvordan hun ellers viser fram sine ambivalente følelser for moren.

Hvordan kommer en fram til kunnskap? Fortellerinstansen skaper et porøst jeg som erfaringer og utsagn filtreres gjennom. Jeget formidler dermed flere forskjellige måter å være i verden på, på samme tid. Ved at jeget viser det store spennet i følelser og erfaringer, fra glede via usikkerhet til frustrasjon og sinne, skapes det en forestilling om troverdighet, og om at denne fortelleren virkelig har innsikt i det hun forteller om. Slik kommer vi som lesere tett på henne, og på denne måten skapes det en forbindelse

mellom det vi leser om, og vårt eget liv. Skjønnlitteraturen gir oss et innblikk i erfaringer, samtidig som vi erfarer noe gjennom lesningen. Litteraturen skaper en spenning mellom det som resonnerer med erfaringene vi har, eller skaper dissonans mellom disse. Det som resonnerer, er ikke følelsen i seg selv, men dynamikken i overlappende erfaringer. Dette er et argument for skjønnlitteraturens og kunstens generelle betydning, siden vi kan bli oppmerksomme på problemstillinger og livserfaringer vi ellers *kanskje* ikke ante noe om.

Romanen er en rekonfigurasjon av gjenkjennelige hverdags-handlinger, ikke en direkte gjengivelse av dem. Her spiller den estetiske formen verket er bygd opp av, en rolle – for eksempel valg av fortellerinstans, komposisjon, tidsframstilling – siden det er gjennom disse estetiske valgene vi får tilgang til det de fiktive karakterene står midt oppe i, og hvilke tanker og erfaringer de baler med. «Aesthetic experiences not only break bonds but also make bonds: they separate us from things but also connects us to many others» (Felski, 2020, s. 27). Våre egne erfaringer farger graden av gjenkjennelse som verket skaper, og i hvilken grad lesningen av romanen skaper frykt eller medlidenhet. Allerede Aristoteles mente at dette er kunstens fremste oppgave, og i noen særlige tilfeller kan det føre til en renselse som gjør at vi handler annerledes – enten som enkeltindivider eller på samfunnsnivå. Det store erkjennelsesmessige potensialet i denne romanen er nettopp gjenkjennelsen av livserfaringene som ellers skjules og holdes innenfor de private sfærene, eller gjemmes i en persons private tanker. Skal vi kunne komme fram til slike innsikter som jeg prøver å utvikle her, krever det at vi tar oss tid til å lese verket grundig nok, og at vi gir oss tid til å fordype oss i den langsomme nærlesningen hvor vi hele tiden prøver å undersøke hva det *egentlig* er som står her, og hva dette betyr. Vi må ha blikk for betydningene i verkets detaljer og tillate oss å gå dypt

ned i disse, samtidig som vi heller ikke må miste verkets helhet av syne. I den videre nærlesningen vil jeg derfor legge stor vekt på denne utforskende og utvidende bevegelsen som ligger innebygd i enhver analytisk holdning. Dette gir romanteksten selv stor plass – for det er slik, og gjennom denne, vi får tilgang til de større problemkompleksene som er skissert over. For å kunne forstå verket må vi tørre å gå inn i det og virkelig prøve å lytte til hva den personlige stemmen vil fortelle.

Romanens form og minnes betydning

Hvis jeg skulle bli borte en gang er delt inn i åtte nummererte deler som danner en slags sirkelkomposisjon. I den første delen handler det om morens død og det praktiske rundt begravelsen. I den andre er handlingen lagt tre år tidligere, og begynner med den dagen da moren får slag. Vi får også flere tilbakeblikk til morens tidligere sykdom og fortellerens barndom. I den tredje delen handler det om de praktiske spørsmålene om hvor moren skal bo etter at hun er for frisk til å være på sykehus, men ikke frisk nok til å greie å ta vare på seg selv. Denne delen har også flere refleksjoner om omsorgsplikt og omsorgsansvar. I den fjerde delen er det fortellerens egen graviditet som er omdreiningspunkt. Barnet hun bærer, gir henne en nødvendig avstand til moren som hun tidligere ikke har vært i stand til å kreve, samtidig som graviditeten også gir henne nye bekymringer: «Fødselen og døden er det mest naturlige som finnes. Kanskje er det derfor jeg er så redd for dem» (s. 63). Den sjettede delen handler om hvordan datteren rydder ut av morens hus, mens den syvende vender tilbake til den situasjonen som innleder romanen: morens dødsleie.

Boken avsluttes med to tekster som danner en epilog hvor den nå morløse kvinnen leker med sønnen. Han er som barn flest

opptatt av hva som skjer etter at en er død, og hva det å være død egentlig betyr. «*Ja, sier jeg, selv om det føles brutalt, når du er død er det for alltid*» (s. 139). Her svarer hun det nysgjerrige barnet, men samtidig fungerer denne setningen som en form for selvtrøst. Først her greier hun å sette ord på hva det faktisk innebærer at moren ikke lenger lever. Denne enkle, men akk så dyptliggende erkjennelsen er vesentlig for hvordan hun nå må forstå seg selv og sin egen rolle. Nærheten hun opplever med sønnen, setter i gang en refleksjonsprosess over både morsrollen, og over sin egen rolle som datter: «*jeg ønsker at han kunne huske oss sånn som vi er nå, hvis noe skulle skje senere, hvis jeg skulle bli syk eller borte, at ikke alle lagene av minner skal legge seg oppå dette og begrave det*» (s. 140). Selv har hun ingen minner om moren annet enn som syk. Håpet ligger i at sønnen skal få en annen oppvekst enn det hun selv hadde, og at han skal kunne få et minne om sin mor som er annerledes enn det hun selv har. Kanskje hadde hun selv også et slikt nært og vakkert øyeblikk med moren da hun var så liten at hun ikke kan huske det. Kanskje tenkte også hennes egen mor lignende tanker. Trolig var hun en annen type mor – før hun ble syk – men dette har jo ikke datteren noe minne om, selv om hun nå, etter morens død, får en innsikt i, og dypere forståelse for, hvem moren kanskje var før sykdommen rammet henne. Dette fyller henne med vemod og melankoli. Men etter døden er det for sent å spørre.

Morens sårbarhet og sykdom

«*I løpet av årene har jeg også lurt på hva det egentlig er med mamma. Hva som er virkelig og hva som er innbilning, hva som er fysisk og hva som er mentalt, og om det i hele tatt er mulig å skille de to*» (s. 35). Senere kommer det fram at hun

både hadde en ryggskade, leddgikt og kroniske smerter, men at disse konkrete, fysiske plagene ikke forklarer alt moren slet med. Gjentatte ganger kretser fortelleren rundt morens sykdom, og på denne måten prøver hun å forstå årsaken til morens smerter og prøvelser. «Det er alle sykdommene som har gjort henne gammel, eller medisinene, jeg er ikke sikker på hva som er verst» (s. 79). Dette uavklarte opplevde hun også som barn og ungdom, og hvordan hun skulle fortelle om morens sykdom til andre, var ikke alltid lett for henne. Av og til kan de pragmatiske svarene være lettere å gi enn de mer nyanserte: «Noen ganger sier jeg bare at mamma er syk, at hun har vært syk, og ufør så lenge jeg kan huske. 'Syk' er kanskje ikke et veldig presist ord, men det kan romme så mye, også en person som ikke kan sitte, som ikke kan kjøre buss, som ikke kan gå i snø» (s. 35). Å alltid måtte ta hensyn til moren, eller forklare for andre at moren er syk, har vært belastende for datteren.

Jeg har mine egne synkehull, et tomrom der det skulle vært et minne om at mamma en gang i tiden ikke var syk, at hun en gang kunne løpe og hoppe og løfte meg opp i luften. Jeg husker heller ikke lenger at hun ble syk, at det plutselig var noe som var annerledes og forferdelig. (s. 57)

Håpet om at moren skal kunne bli frisk, er skrevet inn i romanen: «Lenge tror vi alle sammen at sykdommen er noe midlertidig, at hun snart skal bli frisk igjen» (s. 57), men dette er ikke et restitusjonsnarrativ. Fortelleren medgir at hun «ikke vet når vi slutter å tro det». Resignasjonen er en anerkjennelse av tingenes tilstand, og en aksept av omsorgsforpliktelsene. Fra Arthur Franks (1995/2013) perspektiv er dette en sykdomsfortelling hvor det i motsetning til restitusjonsfortellingene ikke finnes kronologisk utvikling fra frisk til syk, og til frisk igjen. Moren er kronisk syk,

og som i et questnarrativ dreier det seg her om å finne nye måter å leve med denne innsikten på.

Allerede som barn erfarte datteren at hennes oppvekst var annerledes enn de jevnaldrendes, og at morens tilstand stilte ekstra krav til henne. Denne formen for avhengighet er en forpliktelse datteren har tatt på seg, men som hun er ambivalent til. Et sted tenker hun: «Mamma trenger at jeg støtter henne, kanskje mer enn noen gang, men det er noe i meg som ikke vil være en støtte» (s. 41), og «Inne i hodet mitt fører jeg en detaljert liste over det mamma ikke kan gjøre, den blir lenger for hvert år» (s. 36). De praktiske hverdagshandlingene binder dem sammen og blir en identitetskonstruerende faktor for datteren.

Det mamma ikke kan blir etter hvert så selvsagt at jeg ikke lenger tenker over det. Jeg åpner rutinemessig brusflaskene for henne, jeg plukker opp ting som ligger på gulvet, jeg måker bort all snøen, skraper med måkespaden helt ned til asfalten utenfor inngangsdøren. Jeg forventer ikke at hun skal bli med meg på handletur, at hun skal se ballettoppvisningen eller besøke meg i leilighetene jeg bor i etter at jeg flytter hjemmefra. Det mamma ikke kan, er som naturlover, som gravitasjonskraften som får ting til å falle mot bakken når du slipper det. (s. 37)

Når datteren tenker tilbake på hvordan hun hjelper moren med det praktiske, kommer morens formuleringer som «*kan jeg få...*», «*kan du...*», «*du må*», «*Hent*» (s. 44) som gjentatte krav. Datteren gjør det som kreves «mens jeg biter i meg irritasjonen, det er tross alt mamma det er synd på, og ikke meg» (s. 45). Situasjonen viser fram spenningen mellom det rimelige og det urimelige. Datteren utfører morens befalinger og hjelper av plikt, men i hvilken grad kan hun tillate seg å kjenne på den irritasjonen hun opplever? Hvordan skal hun balansere morens

krav og omsorgsbehov vis-à-vis egne følelser; kan hun tillate seg å bli irritert, lei og sliten?

Stilt overfor en rekke krav som aldri stopper opp, kommer datteren til et punkt hvor hun ikke lenger er i stand til å yte noe mer. Hun greier ikke å forholde seg til morens krav og virkelighetsoppfatninger: «jeg har begynt å si *ja*, og *ja* til mamma så ofte som mulig» (s. 82). I dette resignerte jaet ligger det verken en bekreftelse av morens ønsker eller samtykke til konkrete handlinger som datteren utfører for henne. I stedet fyller jaet en retorisk rolle i samtalen, ved det at det bekrefter hennes nærvær i situasjonen, en form for ufarlig hverdagskommunikasjon, som gir mening og samhold i nået.

Men historien er ikke så enkel og entydig som den er blitt vist til nå. Fortelleren gir oss dessuten innblikk i situasjoner hvor moren også, til tross for sine mange lidelser, har tatt på seg rollen som omsorgsgiver. Datteren tenker tilbake på en situasjon fra barndommen hvor hun selv var syk. «Uansett hvor sliten hun er av sin egen sykdom, så orker mamma sykdommene mine» (s. 111). I dette minnet greier moren å gi datteren den omsorgen og trøsten hun ellers ikke føler at hun får, og dette trøster henne. Datteren minnes at når hun selv var syk, trådte moren inn i en heroisk rolle hun ellers står langt fra. Men heller ikke i denne situasjonen er ambivalensen og de motstridende følelsene hun har for moren, langt unna: «Noen ganger ligger mammas engstelige omsorg som et klamt teppe over meg, andre ganger nyter jeg hvordan mamma tar sykdommene mine, selv de fiktive på dypeste alvor» (s. 111). At opplevelsen av å bli tatt hånd om oppleves som både «et klamt teppe» og en nytelse, synliggjør et emosjonelt krysspress. Datteren blir på samme tid både sett og oversett, møtt og tilsidesatt. Romanen blir dermed en synliggjøring av de mange kryssende kravene en pårørende kan møte, og hvordan rollen gir utfordringer fra flere hold. Dette spenner fra de helt små praktiske

hverdagshandlingene som å skulle merke morens tøy slik at det ikke skal bli borte i fellesvaskeriet, til å skulle ta stilling til hennes økonomiske disposisjoner. Det som er felles i disse situasjonene, er at de begge er knyttet til spørsmål rundt opprettholdelse av identitet. Skal morens tøy merkes med navn eller romnummer (s. 47), og i hvilken grad er moren selv i stand til å vurdere det som er mest hensiktsmessig for henne: «Sparepengene forsvinner likevel raskt, for jeg våger ikke å umyndiggjøre mamma, jeg våger ikke å konfrontere henne med at hun ikke er som før» (s. 85). I hvilken grad hadde moren selv innsikt i sin egen sykdomstilstand? «*Jeg er så glad for at jeg fremdeles er klar i toppen*, sier mamma noen ganger når jeg besøker henne. *Heldigvis var det bare kroppen som ble rammet av slaget og ikke hodet*» (s. 85). Gjennom kursiveringene får vi høre morens stemme, men vi vet, på samme måte som datteren, at dette ikke stemmer. Samtidig kan vi forstå morens behov for å si dette, siden det er en måte å holde seg selv fast på i det vanlige. Fra demensforskeren Anne Bastings (2009) perspektiv er manglende sykdomserkjennelse, frykt for og fornektelse av at en er kognitivt svekket, noe som preger pasienter som blir syke på denne måten.

Datteren vet at moren trenger all hjelp og støtte hun kan få, men hvordan skal hun yte denne uten samtidig å sette sine egne ønsker og behov til side, eller også, hvordan kan hun godta at det er noe i henne selv som opponerer mot de forventningene som ligger i det å alltid skulle stille opp for moren? Fra følelsesfilosofen Sianne Ngais (2005) perspektiv er det nettopp i krevende omsorgssituasjoner det er lettest at skammelige eller stygge følelser kan oppstå. Datteren har flere parallelle overlevelsestrategier, og den viktigste av disse formuleres slik: «ikke å løse problemene, men å finne en måte å leve med problemet på» (s. 109). At hun stadig må glatte over, eller ikke konfrontere moren med at hun faktisk tar feil når hun sier at hun ikke har kognitive svekkelser, i

tillegg til de mange fysiske, blir en stadig større emosjonell byrde for datteren, og dette forsterkes jo sykere moren blir. Konflikten mellom hva en kan si, bør si og tie om, blir en indre utfordring for henne hver gang hun besøker moren sin. Denne spenningen bygger seg opp i henne og blir stadig mer krevende. Den pårørendes dilemma formuleres da også direkte:

Det er som å sparke noen som ligger nede, sier mamma til meg en gang, da vi snakker om noen som har oppført seg urimelig mot henne, og den setningen dukker opp i meg, hver gang jeg føler meg sint på mamma, hver gang jeg gir uttrykk for irritasjon eller misnøye, hver gang jeg tenker på de årene jeg nektet å klemme henne, nektet å snakke med henne om mer enn det aller mest nødvendige. (s. 46)

Datteren har alltid satt krav til seg selv, og krav til seg selv om å stille opp for moren, men på ett punkt går det opp for henne at samme hvor langt hun strekker seg, vil hun alltid komme til kort. «Det er da jeg innser at jeg ikke er i stand til å holde mamma oppe, at jeg aldri har vært det, det eneste jeg kan gjøre er å prøve å dempe fallet» (s. 42). Den omsorgsbyrden som ligger i å skulle hjelpe moren, er uendelig, og følgelig noe hun ikke makter på lengre sikt. At moren til sist også får plass på en tilrettelagt omsorgsbolig, kommer som en lettelse for datteren – samtidig som det også bidrar ytterligere til hennes dårlige samvittighet, siden dette var en flytting moren selv ikke ønsket. Morens og datterens følelser blir satt opp mot hverandre, og leseren blir dermed utfordret til å sammenligne deres forskjellige og innbyrdes behov. Fortelleren gir oss innblikk i sin ambivalente relasjon til moren og sine ambivalente følelser før og etter hennes død. «[J]eg gruet meg alltid til å ringe, alltid, det var aldri noen glede i det. Idet jeg går forbi [...], innser jeg at jeg aldri kommer til å gjøre det

igjen, jeg trenger aldri å gjøre det igjen, jeg har ikke skjont det før nå» (s. 8). Dødsfallet kommer altså som en befrielse og gir en melankolsk sorg på samme tid. Romanen viser hvordan det ene ikke utelukker det andre, og synliggjør emosjonell kompleksitet. «Det er ikke noe regnskap, jeg vet det, men noen ganger tenker jeg at mamma skylder meg noe, eller kanskje jeg heller tenker at det er jeg som ikke skylder henne så mye» (s. 88).

Barnet som åpning mot ny identitet

Hvis jeg skulle bli borte en gang er også en roman om slekters gang, og hvordan relasjonene mellom foreldre og barn endrer seg når barnet selv blir voksent og er i ferd med å stifte egen familie. Graviditeten bærer bokstavelig i seg håp om noe annet, og åpner et nytt kvinnefellesskap for fortelleren. I en heller ironisk tekst fortelles det om flere situasjoner hvor kvinner deler historier om sine mer eller mindre krevende fødsler. «Jeg vil ikke skremme deg», forteller hun at de sier til henne, men fra denne fortellerens synspunkt er fødselen skremmende ikke bare siden det er en krevende situasjon i seg selv, men også fordi en ikke har noen garanti for at det som skjer etterpå, vil bli enkelt å leve med. Slik er det ikke bare døden, dødsleiet og dødserfaringene som tematiseres i romanen, men også et av livets andre store overgangsritualer i tilknytning til det å selv å skulle føde og gi liv. «Fødselen er som døden. Ukjent, farlig, den ligger der fremme, den vil komme og jeg vet ikke hva som vil skje» (s. 63).

Graviditeten gir fortelleren nye muligheter, og ikke minst bidrar den til at hun greier å erkjenne seg selv om viktig og kreve sin selvstendige plass i verden. «Likevel har jeg aldri følt meg bedre. Barnets kropp er inne i min som en god tyngde, et anker som fester meg til jorden. Jeg er så glad for at det endelig er en

annen som trenger meg, at det endelig er et menneske som helt udiskutabelt er viktigere enn mamma» (s. 65). Å selv bli mor gir henne altså en mulighet til å distansere seg fra moren og hennes behov for omsorg og støtte. Spedbarnet gir henne en ny plass, en ny nødvendighet, og en annen som krever hennes omsorg. Moderskapet gir henne ny identitet. Da hun skal føde, møter hun sykehusets verden på en ny måte og får nye erfaringer: «Jeg har vært i mange sånne rom før, men aldri som pasienten» (s. 72).

Omdefineringen av rollene fra datter til mor, og det å selv bli oppfattet som mor, er forunderlig for henne: «*Hvordan står det til med mor?* sier sykehuslegen [...] og et øyeblikk lurer jeg på hvordan han kjenner mamma, hva han har hørt før, før jeg skjønner at det er meg han snakker om» (s. 75). Den relasjonelle omkalfatringen viser hvordan datteren alltid har satt og setter morens ve og vel foran sitt eget – og da særlig innenfor sykehusets verden. På en måte kan en også si at det er først i denne situasjonen at hun erkjenner sin nye identitet som mor, og at hun erkjenner at hun nå ikke lenger står i skyggen av sin egen mor, og at den nye rollen krever at hun også selv tar ansvar i den nye rollen. Som nybakt mor sammenligner hun seg også med andre mødre, og særlig er det synet av bestemødre med barnevogn som vekker melankolien i henne. Hennes egen mor kan ikke bli en mormor som kan ta med barnebarnet ut på tur. Dette vekker en sorg i henne: «jeg prøver å forestille meg hvilke andre ting som hadde stått mellom oss hvis sykdommen var borte» (s. 87).

Pusten og døden

La oss vende tilbake til romanens første setninger: «Mamma har sluttet å puste. Hun er borte. Jeg får ikke grep om det akkurat nå, det strekker seg innover i fremtiden og bakover i fortiden, og

forgrener seg der» (s. 7). Dødsfallet markerer et brudd i tiden, et brudd i livet, og noe av det særlig interessante ved Gundersens fortellemåte er at hun skaper en forteller hvis bevissthet kontinuerlig er knyttet til forståelsen av tid og erindring. Vi møter henne i hennes usikkerhet om hva morens død betyr, og samtidig i hennes sikkerhet om at morens død representerer noe nytt, og vi møter henne i hennes fundamentale overbevisning om at måten hun vil komme til å tenke på om det som har skjedd tidligere, vil kunne forstås annerledes etter hvert som tiden går og skaper avstand. Under morens dødsleie våker datteren over henne, og som Elias (1984) har gjort oss oppmerksomme på, er døden både for den døende og for de våkende en ensom erfaring. «Jeg sitter og skriver en sms, den eneste lyden i leiligheten er pusten hennes, og så er den borte. Det tar noen sekunder før jeg innser det» (s. 11). Da moren slutter å puste, er det hennes liv som ebber ut, men gjør dette at pusten kan forstås som bare hennes egen? Eller er det kanskje heller slik at det er pusten hennes som binder henne til datterens verden? Da morens pust stopper opp, gjør det at datteren blir mer oppmerksom på sin plass i verden, og sine muligheter – i både nåtid, fortid og fremtid. Den kronisk syke morens mange utfordringer har preget, og delvis kontrollert, datterens livsutfoldelse, og når hun ikke lenger er der, gjør dette at datteren må redefinere sitt forhold til verden. Morens død fører datteren til et vibrerende, eller uavklart, punkt i eget liv. Morens pust, og dennes opphør, utgjør en skjellsettende forskjell i datterens liv. I sin refleksjon over Proust store verk *På sporet av den tapte tid* skriver den tyske erindringsfilosofen Walter Benjamin om hvordan erfaringer med døden er selve fortellingens utspring (1991b), slik altså morens død danner rammen rundt denne fortellingen. Selv om datteren er godt forberedt på at moren skal dø, og hun har opplevd ventingen på at det skulle skje, som nesten uutholdelig, er det likevel helt umulig å vite hvordan det oppleves og erfares

når det først har skjedd. Mens noen profesjonelle helsearbeidere stiller liket etter dødsfallet, går hun ut: «[K]unne jeg ikke forestilt meg hvordan det ville være, å sitte her ute mens den døde kroppen til mamma er i ferd med å bli vasket inne i leiligheten bak meg» (s. 13). Her er vi ved kjernen av hva det vil si å erfare noe – erfaringene er ikke erfaringer før etter de har inntruffet. Å vite hva som skal skje, er ikke det samme som å erfare det som skjer. Benjamin spør: «Er ikke erfaringens kvintessens: å erfare hvor forferdelig vanskelig det er å erfare meget som tilsynelatende lar seg si i få ord» (1991b, s. 127).

Ett av datterens dilemmaer er også knyttet til hvordan hennes egne erfaringer og tanker rundt dødsfallet står i motsetning til de forestillingene andre har til hvordan hun som datter er forventet å reagere på det. Det er forventet at hun skal oppleve sorg, gråte eller være lei seg. «*Så fint du takler det*» (s. 21) er det noen som sier. Dette er en forventning som ligger både hos de andre pårørende, venner av moren, men også hos de profesjonelle. Begravelsesagenten opplyser henne om at det finnes hjelp «*Hvis du trenger å snakke med noen*, sier han» (s. 15). Da hun avviser hans tilbud om hjelp, opplever hun at det hun tenker, bryter med forestillingene om hva det er hun forventes å tenke, og dermed kan hun heller ikke si det: «og hva skal jeg si til det, skal jeg insistere på at jeg ikke er så lei meg, at jeg er like lettet og euforisk som om jeg nettopp hadde født et barn?» (s. 15). Dødsfallet skaper altså en rekke følelser som bryter med konvensjonene, og under begravelsen er det lettelsen over at det endelig er over, som dominerer følelsene hennes, «og det synker i meg, det er som om jeg ser den strukket ut bak meg, tiden, alt er over, det kan aldri komme tilbake» (s. 19). Romanen viser sorgens utstrekning, og hvordan den pårørendes sorgprosess allerede har pågått lenge før dødsfallet. Morens død skaper i like stor grad en frigjøring som en form for sorg. Hun har «allerede sørget over henne lenge.

Eller kanskje burde jeg si at det er lettere når du egentlig ikke savner noe som ble borte, men noe som aldri ble til» (s. 21). Dette fungerer også samtidig som en praktisk frisetting, siden «at det ikke lenger er så farlig, at ingen lenger trenger å passe på henne» (s. 16).

I sin lesning av Proust skriver Benjamin også om den «sammenslyngende tid» (Benjamin, 1991b, s. 130), og om hvordan en dermed også må tenke rom og tid sammen. «Å følge spillet mellom motsetningene aldrig og erindring betyr å trenge inn i hjertet av Prousts verden, inn i sammenslyngningens univers» (ibid.). På en tilsvarende måte ser vi hvordan fortelleren i denne romanen lar erfaringer fra fortiden trenge inn i nåtidsøyeblikkene. Dette kommer fram gjennom analepser, hvor tidligere minner trenger inn i tankene til tekstens jeg og dermed gjør at også det hun opplever i øyeblikket, blir farget av det som har skjedd tidligere. Da moren fikk slag, dukker «tvangstankene» fra barndommen opp igjen. Som barn trodde hun at dersom hun vasket hendene to ganger, ville det «avverge katastrofen»: «Fremdeles er det en del av meg som tror at mamma vil bli frisk igjen hvis jeg gjør alt riktig, at det er opp til meg om ting vil gå bra eller ikke» (s. 27). Men Benjamin minner oss på at «Skjebnen er ikke bare fordelt mellom personene, den hersker i samme grad blant tingene» (1994, s. 136). En av datterens mange oppgaver er å rydde i huset hennes:

Jeg putter klær i søppelsekker uten å brette dem først, det tar så lang tid, det er for mange ting i huset, alle rommene er fylt opp av ting, det er for mange minner i huset, jeg vet ikke hvor jeg skal begynne, hvordan jeg skal komme meg gjennom det. (s. 99)

Jeg legger genseren forsiktig ned i en søppelsekk og føler meg redd, selv om jeg vet at mamma aldri vil få vite hva jeg har gjort med

tingene hennes. Hun har holdt så fast på alt hun har samlet og nå forsvinner det likevel, jeg rydder og kaster som om hun allerede var død, og det følers både som et overgrep og en redningsaksjon. (s. 108)

På loftet finner jeg masse ting jeg ikke kan huske at jeg har sett før, det er som å grave ut restene av en gammel sivilisasjon. (s. 112)

Tingene fungerer som allegorier over fortiden og minner oss om hvordan «[a]llegorien er i tankenes rike hva ruinene er i tingenes rike» (Benjamin, 1994, s. 186). Huset hun rydder opp i, kan sammenlignes med en ruin over den familien som en gang levde der. Etter at det er solgt videre, lever det videre i datterens tanker: «i minnene går jeg gjennom huset, men det er tomt for mennesker, vi er borte alle sammen» (s. 119). Tingene og minnene om dem gir nye veier inn til forsøket på å forstå relasjonen til moren. Dette er en form for romlig måte å tenke tiden på. Hun tenker «at tiden ikke er en linje, men som et rom, at alt eksisterer samtidig, det er bare vi mennesker som oppfatter det sånn» (s. 110). Hvordan konkrete ting, og det å rydde ut et hjem, spiller en vesentlig rolle i en sorgprosess, er tematisert av Cecilie Enger i romanen *Mors gaver* (2013) og belyst av flere (Nesby, 2017; Simonhjell, 2017). Hos både Gundersen og Enger ser vi hvordan tiden og erfaringene sammenslynges gjennom møtet med den dodes ting og de minnene disse utløser.

Stadig, og fra utallige vinkler, prøver datteren å forstå sin relasjon til moren, og hun prøver å finne en måte å leve med minnene om henne på. «Jeg glemmer mamma i lange perioder av gangen, men hun ligger rett under overflaten, og nå og da spretter hun opp som en badeand som blir sluppet av små hender» (s. 67). Selv om hun prøver å fortrenge dem, og presse dem ut av sin bevissthet, er minnene om moren noe som stadig vekker tilbake. Vi

kan tenke dette som en form for minne-spor, i Benjamins forstand, hvor det er metonymiske forhold som får minnene fram i en persons tanker. Hos Proust er det for eksempel smaken av en madeleinekake eller andre småting som vekker minnene, og hos Gundersen kommer de ufrivillige minnene som blaff og glimt som med kortere eller lengre mellomrom okkuperer tankene hennes. Datteren har delvis innsikt i hvordan mangelen på selvstendigjøring preger henne, og «Noen ganger kan jeg føle mamma i meg, i bevegelsene mine, ordene eller latteren, det er som en uvane jeg prøver å kvitte meg med» (s. 80). «Enhver idé inneholder bildet av en verden», sier Benjamin (1994, s. 48). I denne romanen ser vi hvordan moren blir den samlende ideen for datteren og jeg-fortelleren. Dette er rett nok en idé hvis innhold ikke er stramt definert. Moren er som det prismet, eller kaleidoskopet, som hun ser hele sitt liv og alle erfaringer gjennom.

Romanen utforsker komplekse pårøndererfaringer, men ordet «pårørende» er i seg selv bare brukt én gang, og da som en påpekning av en mangel: «Det er ingen ledige senger for pårørende, men de setter fram to lenestoler med muntre trekk» (s. 28). Denne oppmerksomheten på tingenes betydning forstørker den pårørendes utsatte situasjon – «selv om jeg ikke kan tro det, at det var sånn livet hennes ble, og sånn det ble mellom oss, at det ikke kan bli annerledes» (s. 28). Datteren lar oss komme tett inn i hennes ambivalente følelser rundt morens sykdom og død. «Legene sto maktesløse ovenfor denne lidelse. Men ikke dikteren, som planmessig tok den i sin tjeneste», skriver Benjamin (1991b, s. 132). Slik blir vi kjent med datteren, og slik lever vi som lesere oss inn i hennes indre motstridende følelser, ikke bare rundt relasjonen til moren, men også til hvordan hun vurderer, og tror hun forstår, morens egen dødsbevissthet: «Det er som om mamma vil at verden skal forsvinne før hun selv gjør det» (s. 127). Dette er en melankolsk erkjennelse. Benjamin skriver

om melankolikeren: «I hans hånd blir tingen til noe annet, gjennom tingen taler han om noe annet, og tingen blir for ham en nøkkel til den skjulte kunnskapens område» (1994, s. 192). Senere understreker han at «Betraktet fra dødens synsvinkel, er livet en produksjon av lik» (Benjamin, 1994, s. 232). Romanens datter venter – og lengter – etter at moren skal få slippe: «I mange måneder går jeg og venter på døden, lurer på når den skal komme» (s. 123). Døden befri, og selv om romanen stadig kretser rundt forsøkene på å forstå hva morens død innebærer, blir dødsfallet i seg selv en forløsning og fungerer som en frisetting. Det er altså ikke at moren skal dø, eller døden selv, som er det uforståelige i denne romanen, men «Jeg vet at hun snart skal dø, det tar bare så lang tid» (s. 124). Det er også viktig å legge merke til hvordan også tiden og tidens gang opptar den døende moren. Også hun blir stadig mer opptatt av tiden, og hun må stadig ha nye vekkerklokker som dessuten må stå på en slik måte at hun kan se dem. Det er som om hun trenger å se tiden som noe som beveger fysisk ved at viserne flytter seg på klokken. Tiden materialiserer seg gjennom visernes bevegelser: «*Jeg må huske å se klokken*, sier hun, *ellers slutter tiden å gå*» (s. 91), og litt senere leser vi: «Da døden endelig nærmer seg er det så umerkelig at jeg først ikke forstår hva som er i ferd med å skje» (s. 127).

Hvis jeg skulle bli borte en gang er kompleks i all sin formelle enkelhet, men den åpner for dyptgripende erindringsfilosofiske betraktninger. Benjamin skriver om Proust:

Romanen er altså ikke betydningsfull fordi den framstiller en fremmed skjebne på en lærerik måte, men fordi denne fremmede skjebne utstråler varme fra den flammen den fortæres av. En varme vi aldri kan få ut av vår egen skjebne. Det som trekker leseren til en roman, er håpet om å kunne varme sitt eget hutrende liv ved en død, som han leser om. (Benjamin, 1991a, s. 194)

Den døde morens egen stemme kommer bare til orde noen få ganger i Gundersens roman, og da er disse markerte i kursiv, som prosopoisk tale, som her i fortellerens erindring om hvordan moren fortalte henne om hvor skjøtet på huset ligger: «*Det er greit at du vet det, sier hun, hvis jeg skulle være så uheldig å bli borte en gang*» (s. 17, min presisering). Hvis jeg skulle «være så uheldig» å bli borte en gang, sier moren, men i romanens tittel er dette momentet av tilfeldighet redigert bort. Alle mennesker skal dø, og selv om morens innskytende moderering kanskje er med på å gjøre hennes egen erkjennelse av dette enklere å akseptere, og mindre påtrengende, vil den for den oppmerksomme leser forsterke den underliggende melankolske stemningen i verket. Som lesere blir vi derfor ekstra oppmerksomme på modifisering, og dermed også ekstra oppmerksomme på den utvidede sorgtematikken som gjennomsyrrer romanen. Gundersens førstepersonsforteller gir oss innblikk i sin sorg, og sine mange ambivalente følelser ovenfor moren, og synliggjør samtidig også morens egen situasjonsfornemmelse og tilkortkommenhet. «*Jeg er glad for at det var oss to som var sammen i dette livet, sier jeg, jeg vet ikke hvorfor jeg velger så rare ord, men det er det som er sant. Mamma sier ikke noe, men hun ser på meg*» (s. 130). Både det sagte og det usagte berører oss som lesere og etterlater også oss i en melankolsk stemning.

I sin book *Hooked* minner Rita Felski oss om det allmennmenneskelige i de relasjonelle overskridelsene og understreker at «*[r]ather than clearing the fog away, attunement alerts us to the messy co-implication of text and reader*» (Felski, 2020, s. 77). Vi skal alle bli borte en gang, og noen vil alltid skulle måtte rydde opp etter oss. Men hvordan de gjør det, og hva de tenker mens de gjør det, kan vi heldigvis aldri få vite. Gundersens roman synliggjør en flik av disse hemmelige tankene og skaper et anerkjennende rom for både varme og hutrende liv.

Litteratur

- Basting, A.D. (2009). *Forget Memory. Creating Better Lives for People with Dementia*. The John Hopkins University Press.
- Benjamin, W. (1991a). Fortelleren. I *Kunstverket i reproduksjonsalderen. Essays om kultur, litteratur, politikk*. Utvalg, oversettelse og innledning ved T. Karlsten (s. 179–202). Gyldendal.
- Benjamin, W. (1991b). Til bildet av Proust. *Kunstverket i reproduksjonsalderen*. Op.cit. (s. 122–134). Gyldendal.
- Benjamin, W. (1994). *Det tyske sørgespilletts opprinnelse* (T.I. Rørvik, Overs.). Pax Forlag.
- Elias, N. (1984). *De døendes ensomhet* (N.M. Bugge, Overs.). Pax Forlag.
- Enger, C. (2013). *Mors gaver*. Gyldendal.
- Felski, R. (2014). Fear of Being Ordinary. *Tidsskrift for kjønnsforskning*, 38(3–4), 319–325.
- Felski, R. (2020). *Hooked. Art and Attachment*. The University of Chicago Press.
- Frank, A.W. (2013). *The Wounded Storyteller. Body, Illness and Ethics* (2. utg.). The University of Chicago Press. (Opprinnelig utgitt 1995)
- Gundersen, Å.M. (2018). *Verden er her*. Cappelen Damm.
- Kvam, A.S.S. (2021, 16. mars 2021). Mer om hukommelsens mysterier! *Stavanger Aftenblad*.
- Moi, T. (2019). Rethinking Character. I A. Anderson, R. Felski & T. Moi (Red.), *Character. Three Inquiries in Literary Studies*. University of Chicago Press.
- Nesby, L.H. (2017). Når livet møter fortellingen. Cecilie Engers *Mors gaver* (2013) som selvbiografisk sykdomsfortelling. I N. Simonhjell & B. Jager (Red.), *Norsk litterær årbok 2017* (s. 107–124). Samlaget.
- Ngai, S. (2005). *Ugly Feelings*. Harvard University Press.

- Nordøy, A.T. (2016). Knut Hamsun – stemningsdikter. *Nordlit*, 38(2016), 30–39. <https://doi.org/http://dx.doi.org/10.7557/13.3749>
- Rudshagen, M. (2021, 01. juni 2021). Hvis jeg skulle bli borte en gang. *Solungavisa*.
- Samtiden. (2021, 09. februar). Det handler om å miste noen før de dør, og savne noe som aldri ble til. *Samtiden*.
- Simönhjell, N. (2017). Gavene og sinnets gåter. Cecilie Engers *Mors gaver* som demensfortelling. I C. Hamm, B. Markussen & S.H. Lindøe (Red.), *Lidelsens estetikk. Sår, sorg og smerte i litteratur, film og medier* (s. 159–182). Alvheim & Eide.