



Universitetet
i Stavanger

FAKULTET FOR UTDANNINGSVITSKAP OG HUMANIORA

MASTEROPPGÅVE

Studieprogram:

Lektorutdanning for trinn 8-13

Master i lesevitenskap

Vårsemesteret, 2021

Open

Forfatter: Alexandra Nicolas Brandal

.....
(signatur forfatter)

Rettleiar: Ingrid Nielsen

«Det er sant at sorga blir mindre med tida. Det er også sant at sorga blir større»

– Framstilling av melankoli i Brit Bildøens *Sju dagar i august*

«It is true that grief fades over time. It is also true that grief grows»

– The Portrayal of Melancholy in *Sju dagar i august* by Brit Bildøen

Emneord: Brit Bildøen, Sigmund Freud,
melankoli, sorgteori, hermeneutikk, litterær
analyse

Tal på sider: 70

+ anna: 79

Stavanger, 11.05.2021



Universitetet
i Stavanger

Masteroppgåve i lesevitenskap
Fakultetet for utdanningsvitenskap
og humaniora

«Det er sant at sorga blir mindre med tida.

Det er også sant at sorga blir større»

– Framstilling av melankoli i Brit Bildøens *Sju dagar i august*

Alexandra Nicolas Brandal

Samandrag

I denne masteroppgåva gjennomfører eg ein litterær analyse av *Sju dagar i august* av Brit Bildøen (2014). Romanen skildrar det umoglege ved å leve med tapet av eit barn og korleis dette fører til ei sorg som kan bli forstått som melankolsk. Eg har derfor analysert romanen ut frå følgjande problemstilling: Korleis blir melankoli framstilt i Brit Bildøens roman *Sju dagar i august*? For å svare på problemstillinga nyttar eg ein hermeneutisk lese måte.

Eg lar ulike teori belyse funna mine i analysen. Det metapsykologiske essayet «Sorg og melankoli» av Sigmund Freud (2011), dannar det viktigaste teoretiske bakteppet. Vidare legg eg vekt på teoriar som toprosessmodellen (Stroebe & Schut, 1999), emosjonell relokalisering (Worden, 2003) og om meningskonstruksjon etter traumatiske tap (Janoff-Bulman & Frantz, 1997). Eg nyttar også ein litterær analyse av Bjarne Markussen (2012), som kontrastivt perspektiv og som inspirasjon for eigen lesnad.

Funna mine viser at bakgrunnen for den melankolske sorga og opplevinga av meiningstap, kjem til syne gjennom ein retrospektiv forteljarteknikk. Eg har hatt særskilt fokus på korleis melankolien blir framstilt gjennom romanpersonen Sofie. Eg har funne at melankolien blir framstilt som ei melankolsk objektsbinding til den døde dottera, ei nedvurdering av eg-et, og ei sjølvklandring som hindrar emosjonell relokalisering av det døde barnet, og som derfor fører til ei melankolsk omskaping til ein «levande død». Vidare fann eg at sosial og fysisk isolasjon blir framstilt som ein melankolsk strategi for å makte å eksistere i verda. Eg fann også at melankoli kjem kroppsleg til uttrykk i romanen gjennom melankolsk kannibalisme, kjensleløyse og eit miljø som speglar ein melankoli som til slutt aukar til eit dødsønske. Slutten av romanen kan tolkast enten som at melankolien lettar eller at han er dødbringande, noko som etterlet eit underleg og gåtefullt bilde av melankoli.

I det siste kapittelet drøftar eg, med bakgrunn i omgrepa form, antropologisk kraft og etisk potensiale, korleis *Sju dagar i august* kan syne oss melankoli på ein særeigen måte i kraft av å vere ein roman. Ved at romanen syner tapsopplevinga gjennom eit indre og ytre perspektiv, og ved at han framhevar eksistensielle og sosiale spenningar, skaper romanen eit bilde på kva melankoli kan vere. Dette opnar opp for både etisk refleksjon og innsyn i melankoli som menneskeleg erfaring.

Forord

Det kjennest litt uverkeleg å vere ved vegg ende med dette masterprosjektet. Det har til tider vore utfordrande, men mest av alt har det vore ein spennande og lærerik prosess. Eg har hatt god støtte på vegen, og det er derfor fleire eg ønsker å takke.

Aller først ønsker eg å takke rettleiaren min, Ingrid Nielsen. Takk for dei gode råda og dei kloke orda du har delt med meg. Eg set stor pris på rettleiingstimane vi har hatt saman – du har lyst opp løypa som førte meg i mål med denne oppgåva.

Takk til dykk på masterseminara for godt fellesskap, og takk til Marianne for godt skriveselskap og mange fine samtalar dette skuleåret.

Takk til Marthe for at du las korrektur på oppgåva.

Takk til familien min for all kjærleik og støtte, og for at de har halde ut med meg i desse månadane der livet har stått litt på hovudet. No begynner neste kapittel, og eg er utruleg glad for å kunne dele det med dykk.

Stavanger, mai 2021

Alexandra Brandal

Innhald

1	Innleiing	1
1.1	Problemstilling.....	2
1.2	Presentasjon av romanen	2
1.3	Resepsjon og tidlegare forskning	4
1.3.1	<i>Sju dagar i august</i> og 22. juli	4
1.3.2	<i>Sju dagar i august</i> som klimalitteratur	5
1.3.3	<i>Sju dagar i august</i> og melankoli?.....	6
1.4	Bakgrunn for avhandlinga	7
1.5	Disposisjon for oppgåva	8
2	Historisk bakteppe og teoretisk grunnlag for analysen	9
2.1	Kva er melankoli?.....	9
2.1.1	Melankoli og svart galle – frå antikken til 1700-talet.	9
2.1.2	Moderne melankoli – melankolitradisjonen går i nye retningar	11
2.1.3	Melankoli og det seinmoderne samfunnet	13
2.1.4	Kva er så melankoli?	14
2.2	Melankoli og sorg.....	14
2.2.1	Freud og psykoanalysens syn på sorg og melankoli	15
2.2.2	Ulike teoriar relatert til sorg	18
2.2.3	Er døden ein tjuv?	20
3	Metode.....	22
3.1	Hermeneutisk lesemåte.....	22
3.2	Lesnaden av romanen	22
4	Analyse.....	25
4.1	Forteljarmåten.....	25
4.1.1	Det pendlande narrative perspektivet	26
4.1.2	Sofie som hovudperson	28

4.1.3	Ottos funksjon	29
4.2	Barnet.....	31
4.2.1	Tilknyttinga til fortida	32
4.2.2	Manglande avslutting og melankolske følger	33
4.2.3	Saknet etter eit emosjonelt rom for Marie.....	36
4.2.4	Draumen om eit barn.....	40
4.2.5	Ottos tap	43
4.3	Isolasjonen	44
4.3.1	Den fysiske isolasjonen.....	45
4.3.2	Sosial isolasjon.....	48
4.3.3	Sørgeklede som isolasjon	52
4.4	Den melankolske kroppen	54
4.4.1	Kraftløyse, matlyst og kjensleløyse	54
4.4.2	Miljø speglar kropp	58
4.4.3	Dødsønske?	60
4.4.4	Ein slutt som tillèt forvandling?.....	63
4.5	Oppsummering av hovudfunn	65
5	Melankoli i romanform – ei avsluttande drøfting	67
	Referansar.....	71

1 Innleiing

Ein sommardag for tre år sidan spaserte eg nedover gågata i Skudeneshavn. Heilt tilfeldig kom eg forbi ein bokhandel. Denne bokhandelen var under full oppussing og hadde derfor eit boksal som kunne fått kvar og ein bokelskar til å gå berserk i butikken. Det blei handla ein del bøker den dagen, men boka som gleda var størst over å finne var *Sju dagar i august* av Brit Bildøen (2014). Eg hadde tidlegare lese eit par utdrag frå denne romanen i studiesamanheng – allereie da med fokus på melankoli – og han stod derfor høgt på leselista. No fekk eg endeleg boka heim, og eg fekk lese heile i ro og mak, sånn som «feriemodusen» legg så godt til rette for. Lesinga gjorde inntrykk, både på grunn av den dyktige formidlingsevna til Bildøen og den melankolske tematikken i romanen. Men så kom kvardagen att, og *Sju dagar i august* blei sett på bokhylla. Der blei romanen ståande i nokre år, men så, i 2020, blei han børsta støv av. Ein idé hadde spira og grodd i løpet av våren. Eg ville tilbake til fiksjonsuniverset til Bildøen, finne ut korleis sorga som romanen skildra kunne forklarast som melankolsk, ja, i det heile nøste opp i korleis melankoli kom til syne i romanen. Med andre ord kunne eg ane konturane av ei masteroppgåve.

Den innleiande anekdoten viser at denne masteroppgåva spring ut frå ei todelt interesse. For det første er oppgåva knytt til ei interesse for melankoli som tema. Så kva er eigentleg melankoli? Melankoli har røter heilt tilbake til antikken og som omgrep kan det først og fremst skildrast som ein menneskeleg sinnstilstand, og derfor noko som rører ved oss alle. Ja, kven har vel ikkje kjent på ei melankolsk kjensle nokon gong? Som kvardagsomgrep har vi nok derfor alle eit forhold til melankoli. Ofte nyttar vi omgrepet for å skildre at vi kjenner oss nedstemte, triste eller mismodige. Melankoli kan vi derfor knyte til kjenslespråket. Karin Johannisson, som er opptatt av å skildre kjenslespråket til melankolien opp gjennom tida, peiker på at melankoli «[...] kan vise seg som angst, lede, lengsel, tretthet, tomhet, rastløshet eller nytelsessyke. Men et bestemt tema fins alltid med: mangel eller tap» (2010, s. 24). Altså er tapskjensla eit vesentleg trekk ved melankoli. I teorikapittelet går eg grundigare inn på kva melankoli er, og korleis det har blitt forstått gjennom historia, men tapskjensla skal vi utforske litt meir no.

Tap kan framhevast som grunnsteinen i melankoliforståinga til psykoanalytikaren Sigmund Freud. I essayet «Sorg og melankoli» presenterer Freud (2011) ein teori om melankoli som er basert nettopp på ei tapskjensle. Melankolikaren går med eit tap av noko, og klarer ikkje å gi

slepp på bindinga til det tapte objektet. Meir spesifikt forstår Freud melankoli som ei slags patologisk sorg fordi melankolikaren ikkje maktar å gi opp bindinga til det som er tapt (2011, s. 138–139). I skildringa av melankoli som tap, oppstår ein forbindelse med *Sju dagar i august*, for denne romanen handlar om eit umisteleg tap, og ei sorg som er fastlåst gjennom heile romanen.

Det bringer oss til den andre interessa som masteravhandlinga mi har rot i, nemleg interessa for sjølv romanen *Sju dagar i august*. Denne romanen skaper ei sterk og tankevekkande lesaroppleving ved at han løftar fram det umoglege ved å leve med tapet av eit barn, og korleis dette tapet hindrar romankarakterane i å leve vidare. Den stillestående forma som sorga i romanen har, dannar derfor interessa for å studere dette som melankoli.

1.1 Problemstilling

I masteroppgåva mi har eg utarbeidd følgande problemstilling:

Korleis blir melankoli framstilt i Brit Bildøens roman *Sju dagar i august*?

For å kunne svare på denne problemstillinga tar eg utgangspunkt i det narrative nivået, med sikte på å sjå korleis dette opnar opp for å analysere romanen med vekt på melankoli. Eg tar i bruk eit teoretisk bakteppe for å kunne sjå romanen i eit melankoliperspektiv, hovudsakleg nyttar eg melankoliteori og teori relatert til sorg. I analysen legg eg i hovudsak vekt på melankolien til romanpersonen Sofie fordi tapsopplevinga hennar skil seg tydeleg ut i romanen. Vidare avgrensar eg omfanget av analysen ved å fokusere på tre sentrale tema, nemleg barnet, isolasjonen og den melankolske kroppen. Desse temaa har eg valt ut på bakgrunn av fleire grundige gjennomlesingar av romanen, og derfor som ein del av den hermeneutiske lesemåten eg har nytta. Dette gjer eg nærare greie for i metodekapittelet.

1.2 Presentasjon av romanen

I 2014 blei *Sju dagar i august* gitt ut. Romanen er ein del av den litterære responsen på den mest traumatiske hendinga i seinmoderne norsk historie, nemleg terrorangrepet 22. juli, 2011. Meir spesifikt tematiserer romanen tapet av eit barn ved å la lesaren følge eit ektepar som har mista dottera si i terroraksjonen på Utøya. Vi møter ikkje dette ekteparet midt i tragedien. Handlinga utspelar seg i staden heile åtte år etter terrorangrepet. Derfor var romanen, på

publiseringstidspunktet, ein slags framtidsroman sidan den temporale settinga var lagt nokre år fram i tid.

Sju dagar i august handlar om ekteparet Sofie og Otto. Sofie er avdelingsleiar ved Munchmuseet, og Otto er leiar for FROM, støttegruppa for romfolket. Dei bur i ein leilegheit på Tøyen i Oslo. Hit flytta dei eit par år etter terrorangrepet på Utøya, som for ekteparet resulterte i det utenkelege; Marie, dottera til Sofie og stedottera til Otto, blei drepen på Utøya. Det vonde tapet har vore tungt for dei begge, men særleg Sofie er prega, noko lesaren får innblikk i når dei les romanen.

Som vi ser frå romantittelen, går handlinga føre seg over sju augustdagar, meir spesifikt frå ein fredag til en torsdag. Handlinga er framstilt kronologisk, og utan at det kan seiast å vere så mykje ytre handling frå dag til dag, følger vi likevel ekteparet gjennom fleire hendingar som alle får uheldige utfall. Til dømes endar førpremieren til kunstutstillinga Sofie har medansvar for, med uheldig mediedekning. Vidare får Sofie uønskt merksemd frå ein mannleg bordkavalier i eit middagsselskap, og etter dette blir ein roleg søndagstur til hytta øydelagt da ekteparet oppdagar vasskade på hytta. Den mest uheldige hendinga skjer dagen etter at dei har kome heim frå hytta. Da ramlar Otto i trappa og hamnar på legevakta. I bakgrunnen for desse hendingane ligg to andre farar og lurar, ein utvendig fare i form av eit uvêr som herjar på Østlandet, og ein kroppsleg fare i form av eit betent flåttbitt, som Sofie unnlét å gå til legen med. Saman med dei uheldige hendingane tydeleggjer farane kva handlinga bygger opp til, for sjølv om hendingane i romanen er små, skaper dei ein slags dominoeffekt. Etter kvart som brikkene fell, blir det meir og meir tydeleg at både ekteskapet og Sofies livsvilje er nær ved å falle.

Dette må utdjupast ved å sjå nærare på hovudpersonane i boka. Vi byrjar med den mest sentrale karakteren i boka, Sofie. Etter at ho mista Marie har ho ikkje fått jobba gjennom sorga si skikkeleg, og ho klarer ikkje å gå vidare med livet etter tapet av dottera. Sorga ber ho på kroppen, utvendig i form av svarte klede og innvendig som kroppslege smerter og manglande matlyst. I tillegg er ho plaga av traumatiske flashbacks frå kvelden dottera døydde. Til tross for dette ønsker ho ikkje å opne seg for andre om sorga. Derfor isolerer ho seg meir og meir frå venner og familie. Den einaste Sofie slepp inn, er ektemannen, Otto. Han har derfor ei viktig rolle i denne romanen, både fordi han er ein sentral romankarakter som sjølv går gjennom ein sorgprosess, og fordi han fungerer narrativt som eit blikk på Sofie utanfrå.

Det er gjennom minna til Otto at lesaren får best innsyn i sorgprosessen til Sofie i etterkant av tragedien. Og i løpet av desse sju dagane vi får ta del i, blir det også klart at Otto er uroleg for kona, som han opplever at lukkar seg meir og meir for han. Han er redd for å miste henne, og her kan det seiast at flåttbittet som Sofie unnlèt å gjere noko med, er eit tydeleg frampeik på at han har grunn til å uroe seg.

1.3 Resepsjon og tidlegare forskning

Sju dagar i august har fått ein del merksemd etter at boka kom ut i 2014, blant anna vil eit enkelt nettsøk vitne om både fleire bokomtalar, og at romanen har blitt adaptert til teaterscenen. Vidare har boka fått P2-lyttarane sin romanpris 2014 (Bjørnskau, 2015). Når det kjem til forskingslitteraturen har ikkje romanen blitt forska så mykje på.¹ Men innan litteraturforskning knytt til 22. juli og økokritikk, har *Sju dagar i august* fått noko merksemd.

1.3.1 *Sju dagar i august* og 22. juli

Som eg nemnde tidlegare, blir *Sju dagar i august* rekna som ein del av den litterære responsen på 22. juli-tragedien. I ei ganske fersk utgåve av tidsskriftet *Norsklæraren*, blir romanen omtalt i artikkelen «22. juli 2011 og den litterære responsen. En oversikt for norsklærere» (Samoilow, 2020). Artikkelen, som gir ei oversikt over skjønnlitteratur, lyrikk og sakprosa, trekker fram *Sju dagar i august* som ein av dei tidlege romanane om 22. juli, og peiker på at desse romanane fokuserer på sorg- og traumearbeid (Samoilow, 2020, s. 35). Romanen blir også indirekte drøfta i forskingsartikkelen «Jan Kjærstads roman *Berge*. En åpning av den offentlige samtalen om terrorangrepene 22. juli 2011» (Folkvord & Warberg, 2019). Her drøftar Folkvord og Warberg korleis *Berge* tar del i den pågåande kollektive omarbeidinga etter 22. juli, og dei diskuterer kort korleis *Sju dagar i august* og fleire andre tekstar handterer omarbeidingsprosessen. Dei peiker på at romanen til Bildøen gir eit kritisk perspektiv på det nasjonale «vi-et» etter 22. juli, og trekker fram korleis tilbakeblikka Otto har på den første fasen etter terrorangrepa, vitnar om ein kompleks refleksjon over det temporale aspektet ved omarbeidinga (2019, s. 6). I denne masteroppgåva fokuserer eg på melankoliframstillinga knytt til tapet av eit barn i seg sjølv, og eg trekker såleis ikkje 22. juli-konteksten inn i

¹ Når det kjem til masteravhandlingar, er *Sju dagar i august* omtalt i masteroppgåva *Kritikk og følelser* (Hukkelberg, 2016). Hukkelberg undersøker korleis affektive kriterium blir nytta i bokmeldingar frå litteraturkritikarar og bok-bloggerar, men i avhandlinga hennar er fokuset på resepsjonen av romanen og ikkje på romanen i seg sjølv.

analysen. Eg er likevel oppmerksom på at det å framstille ei melankolsk tapsoppleving knytt til dette nasjonale traumet, kan vere ein kommentar til etterarbeidet av denne tragedien.

Den som i mest omfattande grad har tatt føre seg *Sju dagar i august*, er Unni Langås. I boka *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur* (Langås, 2016) undersøker ho korleis betydninga av traume kjem til uttrykk i eit utval av norsk samtidslitteratur, deriblant i nokre litterære responsar på 22. juli.² Her er *Sju dagar i august* ein av dei utvalde tekstane. I analysen til Langås, som har fokus på korleis romanen skildrar traumatisk erfaring, argumenterer ho for at *Sju dagar i august* gjennom metaforar og motiv skildrar korleis den traumatiske hendinga infiserer heile tilværet for romankarakterane. Ho peiker på at traumet manifesterer seg som eit ledemotiv i flåttbittet til Sofie, og ho trekker fram metaforar som raudvinsflekkar som set varige spor på veggen, og vasskaden på hytta som viser at tilværet er tilgrisa og trongen til å få rydda opp er akutt (2016, s. 86–87). Vidare drøftar ho korleis den retrospektive forteljarteknikken i boka har likskap med korleis traumatiske minne får utløp (2016, s. 87). Til sist argumenterer Langås for at romanen opererer med to tidsplan, noko som også kjenneteiknar traumatiske minne. Ho trekker fram ei scene der Sofie prøver å sjå føre seg livet vidare med Otto, men bilda ho får på netthinna er av barna som små og Otto som gammal. Dette er eit døme på korleis tidsplana opererer samtidig. På den eine sida har vi den absolutte tida, det at livet går vidare etter eit traume. På den andre sida handlar det om den traumatiske tida, for dei som opplever eit traumatisk tap «[...] får den normale tidsforståelsen perforert eller fordoblet av en annen tid som aldri blir borte» (2016, s. 88). Vekta Langås har på traume, dannar eit interessant perspektiv på romanen. Sjølv om eg heller vektlegg eit melankoliperspektiv, vil dei to tidsplana og flåttbittet som motiv, bli henta fram i løpet av analysen.

1.3.2 *Sju dagar i august* som klimalitteratur

Også innan økokritikken har *Sju dagar i august* blitt via merksemd. I forskingsartikkelen «‘Kli-fi’ på villspor / Klimakrisen i norsk samtidslitteratur» (Endreson et al., 2017) ser forfattarane på fem romanar, inkludert *Sju dagar i august*, og argumenterer for at desse romanane tematiserer klimakrisa. I lesnaden deira ligg altså fokuset på klimaaspektet i boka. Basert på dei mange klimarelaterte hendingane i boka les dei ho som ein apokalyptisk diskurs, som dei meiner spelar på bibelforteljinga om syndfloda. Vidare argumenterer dei for at

² Den same analysen er også publisert i artikkelen «‘22. juli.’ Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume» i *European Journal of Scandinavian Studies*. 2016, 46 (1).

ekstremværet får ein slags sjølvstendig karakter som invaderer livet til Sofie og Otto, og truar både identiteten og stadstilhøyrsla deira. Til slutt trekker dei ein parallell mellom fortrenginga til Sofie av sorga og fortrenginga hennar av naturkatastrofane, noko som ifølge forfattarane viser ei antropocen forstyrring (Endreson et al., 2017). Forfattarane hevdar avslutningsvis at fortrenging relatert til klimaendringar er noko alle dei analyserte romanane forsøker å spegle, og her koplpar dei faktisk på melankoli, om enn i ein annan meining: «Skal ikke romanen gjøre noe mer enn å speile? Og skal vi ikke videre fra den antropoceniske melankoli?» (Endreson et al., 2017). Det er altså meir sekundært, og relatert til klimautfordringa i den menneskelege tidsalder, at Endreson *et al.* trekker inn melankoli, medan eg gjer det motsette, set melankoli først og ser miljøet i lys av dette.

På eit litt anna sett blir *Sju dagar i august* kopla til klima og melankoli i forskingsartikkelen «Climate Change in Literature, Television and Film from Norway» (Furuseth et al., 2020). I artikkelen som fokuserer på norske særtrekk i klimarelatert litteratur, framhevar forfattarane ein nordisk melankolsk dysterheit som eit særpreg i norsk litteratur og kultur. Det melankolske landskapet i Edvard Munchs måleri tener, ifølge forfattarane, som eit sentralt døme på dette. Her hentar dei fram *Sju dagar i august*; i romanen finn dei denne nordiske melankolien nettopp gjennom fleire referansar til Munch-måleria. Deretter trekker artikkelen fram at Sofies personlegdom er prega av melankoli grunna tapet av dottera, og at dette blir forsterka både av eit Tøyen i forfall og ekstreme endringar i naturen (2020, s. 14). Likt som Endreson *et al.* (2017) fokuserer altså denne artikkelen på klimaet, men Furuseth *et al.* peiker ut natur og miljø som eit uttrykk for sjøelve melankolien i romanen, og ein får derfor inntrykk av at dei vektlegg melankoli, og ikkje berre klima, som eit sentralt tema i romanen. Eg kjem ikkje til å vektlegge nokon nordisk melankolsk dysterheit i analysen min, men bindeleddet mellom melankoli og miljø er interessant, og kjem derfor til å bli tatt opp igjen i analysen.

1.3.3 *Sju dagar i august* og melankoli?

Artikkelen til Endreson *et al.* (2017) er blitt kritisert for å stemple dei analyserte romanane som klimalitteratur.³ Faktisk har Mette Karlsvik (2017), ein av forfattarane som fekk boka si analysert, tatt til motmæle i ein kronikk i *Klassekampen*. Her skriv ho at ho synest det er merkeleg å få intensjonane sine forklart, og ho hevdar at forskarane på denne måten

³ Også Sissel Furuseth rettar noko kritikk mot Endreson *et al.* (2017) i artikkelen «Håpets betydning i norsk klimafiksjon» på: <https://forfatternesklimaaksjon.no/2019/08/12/sissel-furuseth-hapets-betydning-i-norsk-klimafiksjon/>

ugyldiggjer romanane (Karlsvik, 2017, s. 18). Ho meiner det er positivt at litteraturen kan ha ein tematisk funksjon, men å sette bastante merkelappar, som «klimalitteratur», er noko som ifølge henne «[...] reduserer kunsten og styrer lesnaden» (2017, s. 18). Ein diskusjon av kven som har autoritet når det kjem til meiningskonstruksjon i tekstar, ligg ikkje for denne oppgåva å diskutere, men Karlsvik har eit interessant poeng her. Ho tydeleggjer for meg at sjølv om eg har ei melankolitematisk vinkling i denne avhandlinga, må eg møte romanen med eit ope blikk.

Relatert til avhandlinga mi er det Karlsvik (2017) har å seie om *Sju dagar i august* kanskje det mest interessante. Ho kontrasterer nemleg klimaperspektivet Endreson *et al.* (2017) hevdar å finne med det ho *trur* at *Sju dagar i august* skildrar:

I ei fortetta handling i tronge rom over ei knapp veke tar Bildøen inn ein heil klode. Og heile tida kjenner ein på eit tap. Ein melankoli, ja visst. Dét er kva eg trur Bildøen var ute etter å skildre: Å vise fram melankolien. Ikkje komme med vitskapelege løysingar til klimaproblema (Karlsvik, 2017, s. 18).

Karlsvik (2017) framhevar altså melankolien. Dette er for så vidt også Furuseth *et al.* (2020) inne på, men for Karlsvik står melankoli fram som ein heilt særeigen tematikk. Med dette peiker ho også på ei manglande forskning som eg no ønsker å bidra til å fylle med denne avhandlinga.

1.4 Bakgrunn for avhandlinga

Bakgrunnen for å forske på *Sju dagar i august* er todelt. For det første er det ikkje skrive nokre lengre avhandlingar om denne romanen. Det er det på tide å gjere noko med, for romanen er eit viktig bidrag til norsk samtidslitteratur, og fortener såleis ein nærare utforskning. For det andre, og som gjennomgangen av tidlegare forskning viser, er det tidlegare lagt mest vekt på andre analytiske vinklingar, som 22. juli, traume og klima. Ved at Furuseth *et al.* (2020) peiker på sambandet mellom miljø og melankoli, sår dei likevel eit slags «forskningsfrø». Og til tross for at lesarinnlegget til Karlsvik (2017) ikkje er å rekne som eit forskingsbidrag, er ho etter mi mening på sporet av noko viktig når ho framhevar melankoli som det ho trur romanen ønsker å skildre. Mot denne bakgrunnen, og i lys av at romanen legg sterk vekt på tapsopplevinga til Sofie, blir derfor målet mitt for denne oppgåva å analysere romanen nettopp med vekt på melankoliframstillinga.

1.5 Disposisjon for oppgåva

Denne masteroppgåva er delt inn i fem kapittel. I kapittel 1, som vi no er ved vegg ende i, har eg presentert motivasjonen min for denne masteroppgåva, gitt ei kort forklaring på melankoli som omgrep og lagt fram problemstillinga for oppgåva. Etter dette følgde ein presentasjon av *Sju dagar i august*, og vidare har eg gjort greie for både resepsjon og tidlegare forskning på romanen. Med bakgrunn i dette argumenterte eg til slutt for det vitenskaplege grunnlaget for denne avhandlinga.

I kapittel 2 viser eg først korleis forståinga av melankoli har endra seg med tida ved å gi ein historisk gjennomgang. I andre del av kapittelet gjer eg greie for korleis psykoanalytikaren Freud skil mellom omgrepa sorg og melankoli, og eg diskuterer hans forståing av melankoli. Deretter ser eg på nokre nyare teoriar om korleis sorgprosessen artar seg, før eg trekker ein parallell til Freuds syn på melankoli. Til slutt presenterer eg ein forskingsartikkel av Bjarne Markussen (2012), som har vore inspirerende for min eigen lesnad.

I kapittel 3 gjer eg greie for den hermeneutiske lesemåten som eg har nytta i analysen av *Sju dagar i august*. Eg forklarar korleis eg har gått fram med analysen, kva eg har lagt vekt på og korleis eg har anvendt teorien som eg har trekt inn i delar av analysen.

Kapittel 4, som rommar sjølve analysen, er delt inn i fem delkapittel. I det første delkapittelet ser eg på narratologiske aspekt ved romanen og korleis desse aspekta opnar opp for melankolitematikken eg ønsker å analysere. I dei tre andre delkapitla studerer eg melankoliframstillinga knytt til tre ulike tema, nemleg barnet, isolasjonen og den melankolske kroppen. I det femte delkapittelet avsluttar eg med ei kort oppsummering av hovudfunna i analysen.

I kapittel 5, rundar eg av masteroppgåva med å drøfte problemstillinga mi i lys av romansjangeren. For å kunne drøfte korleis *Sju dagar i august* kan framstille melankoli som fenomen på ein særskilt måte, ser eg romanen i lys tre sentrale aspekt: *form*, *antropologisk kraft* og *etisk potensiale* (Selboe, 2015).

2 Historisk bakteppe og teoretisk grunnlag for analysen

I dette kapittelet som er sett saman av to delar, vil eg gje eit oversyn over kva melankoli er og korleis melankolien har blitt forstått historisk. I første del gjer eg i grove trekk greie for historia til melankolien frå antikken og fram til i dag. I andre del ser eg på korleis psykoanalytikaren Freud skil mellom omgrepa sorg og melankoli. Deretter presenterer eg nokre teoriar relatert til sorgarbeid, og til slutt presenterer eg artikkelen til Bjarne Markussen, «Døden som tyv: Sorg og mening hos Egil Skallagrímsson og Jens Nilssøn» (2012).⁴

2.1 Kva er melankoli?

I utforskinga av melankoliomgrepet kan det vere nyttig å starte med noko så enkelt som å besøke nettstaden til *Store norske leksikon*. Når ein søker på «melankoli», finn ein at dette oppslagsordet er kategorisert innunder *Store medisinske leksikon*. Her blir melankoli definert som «[...] en dyp form for depresjon kjennetegnet ved tap av interesse for eller glede ved de fleste eller alle aktiviteter, og manglende evne til å kunne reagere med positive følelser selv når det skjer noe hyggelig» (Malt, 2019). I denne definisjonen fell melankoliomgrepet meir eller mindre saman med den kliniske diagnosen «depresjon», som igjen koplar melankolien til ein sjukdomstilstand som krev behandling. Samanhengen mellom dei to omgrepa er for så vidt eit mykje diskutert tema (sjå t.d. Hammer, 2004; Johannisson, 2010), men speglar denne medisinske definisjonen melankoliens innhald opp gjennom tida? For å finne ut av det må vi sjå nærare på melankolihistoria frå antikken til i dag.

2.1.1 Melankoli og svart galle – frå antikken til 1700-talet.

Forståinga av melankoli i antikken er bygd på humoralpatologien, som var den medisinske læra i antikken og heilt fram til 1800-talet. Denne læra gjekk grunnleggande ut på at dei fire kroppsvæskene skulle vere i likevekt (Holck, 2019).⁵ Hippokrates, som blir rekna som grunnleggaren av kroppsvæsketeorien, koplar melankolien nettopp til kroppsvæskene (Hammer, 2004, s. 40). I verket *Aforismata*, forklarar han at melankoli vil seie langvarig tungsinn, og han nemnar ei rekke symptom, som eksepsjonalitet, kreativitet, sjåarevne, søvnløyse, frykt og magerheit (Bale, 1997, s. 25, 79). Han peiker vidare på at melankolien er ein funksjon av den svarte galle; meir spesifikt kjem melankoli av eit overskot av denne

⁴ Frå no av korta ned til «Døden som tyv»

⁵ Blod, flegma, gul galle og sort galle.

gallen (Hammer, 2004, s. 40). For mykje svart galle var altså årsaka til melankoli, ifølge Hippokrates.

Samanhengen mellom svart galle og melankoli held fram også i den aristoteliske tradisjonen. I Aristoteles' verk *Problemata* blir samanhengen bygd vidare på.⁶ Som hos Hippokrates er det for mykje svart galle som skaper problem. I *Problemata* skil ein vidare mellom varm og kald galle, og det er nettopp overskotet av kald galle som kjenneteiknar melankolikaren, med konsekvensar som sløvskap, grunnlaus frykt og fortvilning. (Hammer, 2004, s. 41–42).

Melankoli blir likevel ikkje berre knytt til negative kjenneteikn. *Problemata* koplar nemleg melankolien til unntaksmennesket, altså til menneske med eit eksepsjonelt talent, som til dømes kunstnarar og filosofar. Det var likevel ein balansekunst for unntaksmennesket, som måtte ta omsyn til «[...] sin spesielle utsatthet slik at overskuddet balanseres og ikke utarter i sykdom» (Bale, 1997, s. 26, 30). Det å unngå vin og seksuell aktivitet var måtar å hindre at denne balansen ikkje tippa over, men utover dette gav *Problemata* ingen kur mot melankolien, forutan kanskje å fremje sjølve ungdommen som ein slags kur i seg sjølv (Hammer, 2004, s. 44–45).

Ifølge Hammer står den aristoteliske melankolitradisjonen omtrent uforandra fram til kristendommen blir rådande kring 300-talet, men etter dette blir melankoli knytt til synd: «Problemet med melankolien er ikke lenger at den gjør folk ulykkelige, men at den avsondrer dem fra Gud» (2004, s. 46). Melankolien gjer rett og slett mennesket likegyldig til skaparen og skjebnen sin. Eit omgrep som derfor er sentralt i samband med den syndige melankolien, er det greske ordet *acedia*, som kan omsettast til «likegyldigheit» eller «indifferent tilstand» (Hammer, 2004, s. 46; Johannisson, 2010, s. 74). For eremittmunkar i Egypt, blei *acedia* forbunde med djevelen, fordi å bli besett av djevelen var som å gå inn i ein tilstand av likegyldigheit til Gud. For munkane blei derfor *acedia* som ein demon som kunne gå til åtak kva tid som helst, og for å verne seg brukte dei streng sjølvdisiplin gjennom askese (Hammer, 2004, s. 46–47).

Omgrepet *acedia* spreidde seg vidare til vestlege klosterordenar, og det fekk etterkvart ein sentral plass i kristendommen som ei av kardinalsyndene (Johannisson, 2010, s. 76–77).

⁶ Sjølv om verket er tilskrive Aristoteles, er teksten om melankoli mest sannsynleg forfatta av ein av Aristoteles' tilhengarar (Hammer, 2004).

Acedia romma fleire kjensler og tilstandar, som til dømes viljeløyse, mismot, sjølvforakt, fortvilning og livstrøytteik, og acedia blei verande på lista over dødssynder fram til 1600-talet. Men ved innføringa av reformasjonen fekk dødssyndene likevel mindre vekt (Johannisson, 2010, s. 77–78, 80). I den protestantiske trua var alle synder like store.

I renessansen forsvann synet på melankoli som noko syndig. Interesse for antikken og Platon hadde komme tilbake for fullt, og det førte til at melankolien på nytt fekk ei medisinsk tilknytning. Marsilio Ficino, den mest kjende av nyplatonikarane, «[...] kombinerte elementer fra kristendommen med en humanistisk platonisme» (Hammer, 2004, s. 50–51).⁷ I Ficinors verk *De vita libri tres* ramsar Ficino opp symptom på melankoli som fell særst godt saman med Hippokrates.⁸ Blant anna nemnar han tungsinn og frykt (Bale, 1997, s. 79). Ficino meinte vidare at for mykje kontemplasjon, som kjenneteiknar ein lærd livsstil, fører til auka produksjon av svart galle. Den lærde er med andre ord særleg utsett for melankoli, ifølgje renessansetenkaren Ficino. Vi kan altså kjenne att den same koplinga mellom melankoli og genialitet som vi såg i *Problemata* (Hammer, 2004, s. 51).

Koplinga til genialitet finn vi også hos renessansehumanisten Robert Burton. Burton blir rekna som den siste forfattaren innan den klassiske melankolitradisjonen som bygger på læra om temperamenta, og i 1621 gav han ut *The Anathomy of Melancholy* (Hammer, 2004, s. 53, 55). Her lanserer han, ifølgje Hammer, lediggang som ei sentral årsak til melankoli, og han peiker på at filosofen, stillesittande som han er, er særleg disponert for melankolien (2004, s. 54). Men kva er så botemiddelet mot melankoli? Jo, Burton føreskriv fysisk aktivitet som middel, for ikkje å gløyme ei rekke kosthaldsråd (Hammer, 2004, s. 54; Johannisson, 2010, s. 51). Her var nok Burton inne på noko vesentleg, for i dag er kunnskapen om at sunt kosthald og fysisk aktivitet er bra for kropp og sjel, nesten å rekne som lekmannskunnskap.

2.1.2 Moderne melankoli – melankolitradisjonen går i nye retningar

Eg vil no gjere greie for korleis melankoli har blitt oppfatta frå humoralpatologien begynte å miste konsensus på 1700-talet, og fram til rundt 1900-talet.⁹ I boka *Melankolske rom* nyttar

⁷ Ficino peiker også på samanhengen mellom melankoli og planeten Saturn, men autoriteten til astrologien har sidan blitt diskreditert (Hammer, 2004, s. 52).

⁸ Humoralpatologien blir forkasta til fordel for cellularpatologien rundt 1850 (Holck, 2019).

Karin Johannisson (2010) omgrepet *moderne melankoli* for å skildre denne perioden.¹⁰ Ho set vidare skiftet til den moderne melankolien i samband med framveksten av den romantiske tradisjonen, og melankolien som ein ny kunstnaridentitet (2010, s. 46).

Romantikkens kunstnarsjeler var ikkje så opptatte av den medisinske diskursen rundt melankoli. I Hammers omtale av perioden fortel han at mennesket som eit emosjonelt vesen, blei det interessante. Av romantikarar blei kjensler som einsemd, liding og sorg kultivert, og melankoli som tilstand, blei opphøgd i seg sjølv. Melankoli blei rett og slett assosiert med kunstnarisk skaparkraft (2004, s. 66–67). For romantikaren med sitt sterke fokus på kjensler, fekk melankolien altså ein heva status.

I kontrast til den romantiske tradisjonen står kognitivismen og opplysingstenkaren Emmanuel Kant. For kognitivistane låg fokuset på individet. Melankoli blei derfor sett på som ei mental liding som tilhøyrrer dei hypokondriske sjukdommane.¹¹ Melankoli blir hos Kant altså koplå til sjukdom, men berre ein sjukdom som melankolikaren innbillar seg (Hammer, 2004, s. 58–59). Melankolikaren tenker seg dermed sjuk, ifølge Kant, noko som for den moderne lesar kan verke litt nedlatande.

Ein annan sjukdom som blei knytt til melankolien, var ei spesiell form for spisevegring som 1700-talslegane kalla *Anorexia melancholia* (Johannisson, 2010, s. 52). Melankolikaren hadde, ifølge Johannisson, eit vanskeleg forhold til mat. På den eine sida var melankolikaren glupsk, på den andre sida kresen, og dette kunne føre til både svolt og til overetjing. Vidare peiker Johannisson på at forholdet til mat forfølger melankolikaren heilt inn i den seinmoderne tida (2010, s. 51–53). Dette er interessant fordi forholdet romankarakteren Sofie i *Sju dagar i august* har til mat, blir relevant å belyse i analysen av romanen. Forholdet melankolikaren har til mat blir også handtert i psykoanalytisk teori. Melankolikaren har «[...] tapt noe som må kompenseres med en 'andre føde'. Han må fylle sitt tomme indre og mette sin utsultede sjel» (2010, s. 51). Svolten blir altså eit uttrykk for eit tap og eit ønske om å fylle tomrommet som dette tapet har skapt.

¹⁰ Johannisson (2010) delar inn i førmoderne melankoli (1600- til seint 1700-talet), moderne melankoli (seint 1700- til 1900-talet) og seinmoderne melankoli (notida).

¹¹ Kant delar mental liding inn i to kategoriar, mani og hypokondri, der melankoli altså hamnar i sistnemnde kategori (Hammer, 2004, s. 59) .

Etter kvart blir melankolien prega av ein meir medisinsk diskurs, noko vi ser tydelegast med framveksten til psykiatrien frå siste halvdel av 1700-talet. Ifølge Hammer blir melankolien no gjenstand for presise vitenskaplege undersøkingar, og etterkvart blir han delt inn i smalare kategoriar. Psykiatrien søker ikkje å forklare den melankolske erfaringa, men fokuserer mest på å finne årsaker som kan påvisast vitenskapleg (2004, s. 64). Melankolikaren er no først og fremst pasient, ein som skal behandlast for å bli kvitt symptoma sine. Også psykoanalysen, som vaks fram tidleg på 1900-talet, såg på melankoli som ein sjukdom. Dette kjem eg nærare tilbake til i neste del. No nøyer eg meg med å påpeike at psykoanalysen etterkvart fekk sterk konkurranse av dei biomedisinske modellane for depresjon (2004, s. 68). Og med dette nærmar vi oss notida, eller seinmoderne tid, der melankolien må vike til fordel for ei rekke psykiske diagnoser.

2.1.3 Melankoli og det seinmoderne samfunnet

Kvar er så melankoli i notida? Eit slags svar på dette kan vi finne innan medisinen, for i den seinmoderne tida er melankoli som omgrep ikkje lenger ein del av den medisinske terminologien. Som medisinsk diagnose er melankoliomgrepet avskaffa og erstatta av nye diagnoser som panikkangst, trøytteleikssyndrom og Tourettes (Johannisson, 2010, s. 65). Mest av alt er det vel depresjonsdiagnosen som har tatt over for melankolien. Johannisson peiker på at sjølv om fleire av symptoma ved depresjon og melankoli er overlappande, kan dei ikkje reknast som synonyme. Melankolien, som har store svingingar i kjensle og uttrykk, må reknast som eit aspekt ved det det å vere menneske, medan depresjon derimot, blir kategorisert som ein sjukdom som må behandlast (2010, s. 63–64). Behandla blir han også, for etter at nevrofysiologien oppdaga samanhengen mellom klinisk depresjon og kjemisk ubalanse i hjernen, har medikamentell behandling av depresjon vore ein utbreidd praksis (Hammer, 2004, s. 64–65).

Melankoli er altså erstatta med depresjonsomgrepet innan medisinen, men kan ein likevel snakke om seinmoderne melankoli som eit eige fenomen? Johannisson legg fram ei forståing av seinmoderne melankoli, som ho kallar kvit melankoli.¹² Denne seinmoderne melankolien rommar ein slags eksistensiell likegyldigheit; ein finn framleis mistanken vi kjenner frå modernismen om at eg-et blir uthola av konsumkulturen, men no blir spørsmålet om det i det heile finst noko autentisk ein kan kurere seg med (2010, s. 61). Johannisson peiker på at «[d]e

¹² Johannisson (2010) kallar den seinmoderne melankolien for kvit melankoli, den moderne for *grå* og den førmoderne for *svart*.

store fortellingene om Gud, verdensfreden, framskrittet og ‘folkhemmet’ [velferdssamfunnet] er slutført, og vi har ingen nye til å forsone opptrappede konflikter og økte forskjeller» (Johannisson, 2010, s. 61). I den kvite melankolien finn vi derfor ein slags tom likegyldighet og eit sug etter å tilfredsstille denne tomleiken, gjerne med materielle gode eller antidepressive middel (2010, s. 62–63).

Johannisson (2010) framhevar ein interessant tendens når ho skildrar melankolien i det seinmoderne samfunnet, men det ho skriv om at førestillinga om Gud er slutført, er ekstra viktig. Eit kjenneteikn med det vestlege samfunnet i dag er at det ikkje lenger er ei vedtatt sanning at Gud eksisterer. Denne tanken er heller ikkje ny, for allereie på 1800-talet hevda filosofen Friedrich Nietzsche at religionen var sett til side til fordel for vitskap og rasjonalistisk tankegong, og han erklærte at Gud var død (Tollefsen et al., 2009, s. 525). Sekulariseringa definerer altså det moderne samfunnet, ifølge Nietzsche og andre med han, som sosiologen Zygmunt Bauman. Sekulariseringa påverkar sjølvsagt korleis menneska oppfattar livet, med sine opp- og nedturar, men kanskje enda viktigare, korleis dei oppfattar døden. Kva gjer til dømes mangelen på eit religiøst rom med eit menneske som sørger over tapet av eit barn? Dette er eit av temaa vi kjem inn på i analysen.

2.1.4 Kva er så melankoli?

I starten av kapitlet spurde eg om definisjonen til nettutgåva av *Store medisinske leksikon*, der melankoli meir eller mindre blei skildra som depresjon, spegla melankoliens innhald opp gjennom tida? Ved vegg ende i melankolihistoria er det tydeleg at svaret på dette er nei. Melankoliinnhaldet har kanskje heller spegla tida, og derfor har innhaldet forandra seg etter kvart som tida har gått. Noko som likevel kjem til syne i gjennomgangen av melankolihistoria, er ein gradvis forandring frå å forstå melankoli meir som ein tilstand som kjenneteiknar mennesket på godt og vondt, til å sjå på melankoli som ein klinisk sjukdom, etterkvart oppdelt i ulike diagnosar. Sjukdomsforståinga av melankoli finn vi også hos Freud, og vi skal no sjå nærare på teorien hans om sorg og melankoli.

2.2 Melankoli og sorg

I dette delkapitlet fokuserer eg på melankoli frå eit psykoanalytisk perspektiv. Eg gjer først greie for korleis psykoanalytikaren Freud skil mellom omgrepa sorg og melankoli. Deretter

presenterer eg nokre teoriar knytt til sorgprosessar før eg koplar ein av desse til Freuds syn på melankoli. Til slutt omtalar eg artikkelen «Døden som tyv» av Bjarne Markussen (2012).

2.2.1 Freud og psykoanalysens syn på sorg og melankoli

Vi skal no ta føre oss ein psykoanalytisk definisjon på melankoli. I denne samanhengen fokuserer eg på teorien til den kjende psykoanalytikaren Sigmund Freud. Valet fall på Freud både fordi teorien hans har hatt stor tyngde og fordi teorien handterer sorg så vel som melankoli.¹³ Freud definerer nemleg melankoli nettopp ved å skilje melankolien frå sorg. Dette gjer han i sitt metapsykologiske essay «Sorg og melankoli» (Freud, 2011).¹⁴ Dette essayet blei publisert for første gong i 1917.

Freud innleier essayet med ei forklaring på kva sorg er. Ein kan forstå sorg som ein gradvis prosess der eg-et med tida gir opp bindinga til det tapte kjærleiksobjektet. Det er ein smertefull prosess, men ikkje ein sjukeleg tilstand (2011, s. 137–138). I prosessen kan den sørgande oppleve blant anna djup misstemning, tapt interesse for omverda og tap av evna til å elske, men dette vil gå over med tida, og til slutt blir eg-et «[...] fritt og uhemmet igjen etter å ha fullført sorgarbeidet» (2011, s. 138–139).

Symptoma som er lista over gjeld også for melankolikaren, men i motsetnad til den sørgande, vil melankolikaren i tillegg oppleve ei nedsett sjølvkjensle som kjem til uttrykk i sjølvklandring og sjølvspott. Årsaka ligg i eg-et: «Ved sorg er verden blitt fattig og tom, ved melankoli er det jeget selv.» (Freud, 2011, s. 138–139). Ergo sit melankolikaren att med ei forvrengd kjensle av at eg-et er verdiløst. Han reagerer med søvnløysse, nektar seg mat og finn tilfredsstilling i å snakke nedsettande, ja, skamløst om seg sjølv framfor andre. Skamløysa til melankolikaren er derfor eit bevis på at melankoli er ein sjukeleg tilstand, for berre ein sjuk person vil snakke slik om seg sjølv så andre kan høyre det (2011, s. 138–140).

Kvifor foraktar melankolikaren seg sjølv? Ifølge Freud er eigentleg ikkje sjølvforakta retta mot eg-et, men mot objektet (altså personen) som eg-et hadde ei libidobinding til, og som eg-et inst inne kjenner seg sviken av. Da objektsforholdet blei oppheva, blei ikkje libido knytt til

¹³ Ein annan kjent psykoanalytisk forståing av melankoli kjem frå Julia Kristeva. I boka *Svart Sol – depresjon og melankoli* (1994) legg ho fram ein eigen teori om melankoli. Ho tar blant anna utgangspunkt i melankoliteorien til Freud, men det tapte objektet for Kristeva blir ein manglande evne til å lausrive seg frå morsobjektet, identifisere seg med faren og tre inn i den symbolske verda.

¹⁴ Originaltittel: «Trauer und Melancholie»

eit nytt objekt, men det blei trekt inn i eg-et og identifisert med eg-et sjølv (Freud, 2011, s. 142). Kjærleiksvalet til melankolikaren er derfor gjort på narsissistisk grunnlag: «Den narsissistiske identifisering med objektet blir da til en erstatning for kjærlighetsbesettelsen, og resultatet av dette blir at kjærlighetsforholdet ikke må oppgis til tross for konflikten med den elskede personen» (2011, s. 142). I staden for å gi opp bindinga til det tapte objektet, inkorporerer melankolikaren heller objektet i sin eigen psyke. Eg-et blir dermed eit erstatningsobjekt for det tapte objektet. Men sidan kjærleiksobjektet no er inkorporert i eg-et gjennom narsissistisk identifisering, blir det derfor utløyst eit hat mot erstatningsobjektet (2011, s. 142, 144). Det er altså på grunn av denne inkorporeringa av objektet i eg-et, at melankolikaren avskyr og audmjukar seg sjølv.

Inkorporeringa av objektet kan vi knyte til koplinga mellom melankoli og kannibalisme i psykoanalysen. Freud er kort inne på dette i «Sorg og melankoli» ved at han peiker på at melankolikaren, i medhald av den orale fasen, ønsker å ete objektet for å innlemme dette kjærleiksobjektet i eg-et (2011, s. 142). I *Den andra födan: en essä om melankoli och kannibalism* handterer Birnbaum og Olsson (1992) denne koplinga nærare. Dei forklarar at den orale fasen av den psyko-seksuelle utviklinga blir skildra som kannibalistisk. Da er den seksuelle aktiviteten og næringsinntaket framleis ikkje skilde frå kvarandre, og det seksuelle målet blir derfor ei oral inntaking av objektet (Freud, 1915, i Birnbaum & Olsson, 1992, s. 64). Dei viser vidare til forklaringa til psykoanalytikaren Karl Abraham om at melankolikaren har ei oral fiksering og ber på ei skamkjensle for desse «kannibalistiske» impulsane, ei skam som blir uttrykt gjennom sjølvstraffing og sjølvsvolt. Abraham fremmar også ein teori om at melankolikaren i tilbakegangen til den orale fasen, nyttar inkorporeringa av det tapte kjærleiksobjektet for å halde fast på det i ein ambivalent identifikasjon, noko som svarer til og utdjuvar Freuds teori (Abraham, 1924, i Birnbaum & Olsson, 1992, s. 64, 67).

Korvidt det verkeleg skjuler seg ein kannibal i melankolikaren, skal ikkje denne oppgåva gå nærare inn på, og i tillegg er det empiriske bevisgrunnlaget til Freud (2011) heller mangelfullt når det kjem til akkurat dette. Det interessante med denne analogien er likevel korleis han kastar lys over forholdet melankolikaren har til mat, for frå det psykoanalytiske perspektivet har melankolikaren på metaforisk vis slukt kjærleiksobjektet. Dette kan forklare kvifor melankolikaren ofte har eit vanskeleg forhold til mat (jf. Freud, 2011; Johannisson, 2010). Som forklart i 2.1.2, skriv Johannisson at melankolikaren har «[...] tapt noe som må kompenseres med en 'andre føde'. Han må fylle sitt tomme indre og mette sin utsultede sjel.»

(Johannisson, 2010, s. 51). Men denne svolten blir altså ikkje stilt med fysisk føde, for melankolikaren sin «andre føde» kan ein forstå som det tapte objektet. Melankolikaren, som har inkorporert kjærleiksobjektet for å ta vare på det, finn derfor aldri anna føde (Birnbaum & Olsson, 1992, s. 75). Dette har ein viss logikk, for kva rolle spelar vel mat når maten uansett ikkje kan fylle tomrommet etter det tapte objektet?

Frå det psykoanalytiske perspektivet til Freud er melankolien, som nemnt, ein patologisk tilstand. Det farlege med melankolien er derfor at han i dei verste tilfella kan ende med sjølv mord, men det skjer berre i tilfelle der eg-et rettar så mykje fiendskap mot seg sjølv at det handterer seg som eit objekt. (2011, s. 144). Melankolien som sjukdom er langvarig, men i dei fleste tilfella ikkje evigvarande. Ifølge Freud vil melankoli, som sorg, som regel ta slutt med tida, og da utan å etterlate varige men (2011, s. 145).¹⁵ Birnbaum og Olsson peiker på at Freud skildrar både melankoli og sorg som eit «arbeid», men sorga står hos Freud fram som noko ein normalt sett arbeider seg effektivt gjennom. Dette stiller dei seg kritiske til, og dei spør seg om kanskje strategien til melankolikaren er nærare ei meir sannferdig sorg sidan melankolikaren ikkje prøver å tenke vekk at døden er eit faktum (1992, s. 75).

Spørsmålet blir da om melankolikaren verkeleg er medviten om tapet sitt? Filosofen Espen Hammer meiner ein problematisk del av teorien til Freud er at «[...] det melankolikerer gjennomgår, skyldes forhold som i ekstrem grad er skjult for psyken» (2004, s. 79). Dette er på mange sett riktig, men bør likevel nyanserast noko. La oss sjå kva Freud sjølv skriv:

I en rekke tilfeller er det åpenbart at også [melankolien] kan være reaksjon på tapet av et elsket objekt; ved andre foranledninger kan man se at tapet er av mer ideell natur. Objektet er ikke reelt dødt, men er gått tapt som kjærlighetsobjekt (for eksempel en forlatt brud). I andre tilfeller mener man at man bør holde fast på antagelsen av et slikt tap, men man kan ikke se klart hva som er gått tapt, om man er mer tilbøyelig til å anta at heller ikke pasienten bevisst kan forstå hva han har mistet. Ja, et slikt tilfelle kunne også foreligge hvis det tapet som foranlediger melankolien, er kjent for pasienten idet han riktignok vet hvem, men ikke hva han har tapt ved dette. Da ville det være nærliggende på en eller annen måte å sette melankolien i forbindelse med et objektstap som er unndratt bevisstheten, til forskjell fra sorgen, der ikke noe ved tapet er ubevisst. (Freud, 2011, s. 139)

¹⁵ I nokre tilfelle vil melankolien også slå over i motparten, mani (Freud, 2011).

I sitatet over ser vi at Freud (2011) skil mellom objektstap grunna dødsfall og andre årsaker, og at det hovudsakeleg er i tilfella der årsaka til tapet er anna enn dødsfall, at melankolikaren er minst medviten om kva han har tapt. Sjølv om Freud peiker på at personen kan vere umedviten om objektstapet også ved dødsfall, er han likevel tydeleg på at tapet er klarare når det gjeld død. Derfor meiner eg at teorien gir eit interessant teoretisk perspektiv på den melankolien som kan oppstå når nokon ein er glad i døyr. Når tesen til Freud dessutan fokuserer på skiljet mellom sorg og melankoli, er tesen fruktbar for å kunne skilje ein normal sorgprosess frå ei manglande evne til å sørge.

2.2.2 Ulike teoriar relatert til sorg

Teorien om sorgarbeid som Freud la fram i essayet «Sorg og melankoli», har vore viktig for ettertida. Faktisk danna han eit grunnlag for vidare sorgteoriar (Stroebe & Schut, 1999, s. 198). Sorgmodellen til Freud skildrar sorg som ein trinnvis prosess mot «detachment» eller emosjonell fråkopling (Markussen, 2012). Når sorgarbeidet er fullført, er altså eg-et emosjonelt fråkopla og fritt til å gå vidare og knyte nye band. Det har inspirert til ei fasetenking der ein ser sorgarbeidet som ein prosess gjennom ulike predeterminerte fasar, som til slutt fører til at den sørgande aksepterer tapet og går vidare (Hamilton, 2016, s. 523).¹⁶

Toprosessmodellen er ein nyare sorgmodell som går vekk frå den tradisjonelle fasetenkinga, og som er mykje brukt innan sorgterapi i dag.¹⁷ Modellen ser på sorgarbeidet som ein dynamisk veksling mellom eit sorg- og eit livsorientert rom (Hansson, 2019, s. 156). Stroebe og Schut, som har utarbeidd modellen, identifiserer at sorgarbeidet ikkje berre inneber å handtere påkjenninga grunna sjølve tapet, men at det også inkluderer handtering av dei sekundære påkjenningane som følger tapet (1999, s. 212–214).¹⁸ Sentralt for modellen er at eit sunt sorgarbeid handlar om ein kombinasjon av å konfrontere og unngå sorga. Ein viktig faktor for eit sunt sorgarbeid blir derfor *oscillering* («oscillation»), altså ei handtering av sorga ved å veksle mellom å fokusere på tapet og å fokusere på livet (1999, s. 215). Dette gir den sørgande både rom for sorga og pausar der ein unngår å tenke på sorga, og heller fokuserer på å leve. Forfattarane vektlegg vidare at ei slik oscillering er viktig for den sørgande, da manglande oscillerring er skadeleg for den langsiktige mentale og fysiske helsa

¹⁶ Kübler-Ross lanserte ein faseteori med sorgstadia sjokk og forneking, sinne, motstand og skuld, depresjon og som siste fase, aksept (Hamilton, 2016).

¹⁷ Eg nyttar det norske omgrepet «toprosessmodellen» da dette også er nytta i Hansson (2019).

¹⁸ Til dømes praktiske oppgåver i heimen som den avdøde tidlegare tok seg av.

(Stroebe & Schut, 1999, s. 215–216). I topprosessen handlar altså ikkje sorgarbeid om trinnvis fråkopling, men heller om å finne ein god balanse der ein finn eit rom for sorga og den tapte samtidig som ein investerer i livet vidare.

Ein annan teori som går vekk frå tanken om at den sørgande bør bryte bandet til den tapte, finn vi i den siste av J. William Wordens fire oppgåver for sorgarbeid. Worden (2003) forklarar i *Grief Counselling and Grief Therapy* at sorgforskinga no har vist at den sørgande ikkje koplar frå bandet til den døde, men heller finn nye måtar å knyte varige band til den tapte (2003, s. 35). Som siste ledd i sorgprosessen må den sørgande derfor *emosjonelt relokalisere* den døde og gå vidare. Meir spesifikt handlar dette om å utvikle varande band til den døde, som gjer det mogeleg for den sørgande å ta vare på tilknytninga utan å hindre vedkommande i å gå vidare med livet (2003, s. 35). Det inneber altså ei *relokalisering* som redefinerer, men likevel vernar om den emosjonelle tilknytninga til den døde.

Fokusendringa frå fråkopling til relokalisering inneber, ifølgje Bjarne Markussen, at vi tydelegare ser korleis sorgprosessen heng saman med *meningskonstruksjon* (Markussen, 2012). Dette koplar han til artikkelen «The Impact of Trauma on Meaning: From Meaningless World to Meaningful Life» (Janoff-Bulman & Frantz, 1997). I artikkelen hevdar forfattarane at det finst to primære forståingar av meaning som gir innsikt i korleis overlevande handterer kriser, nemleg ei forståing av at meaning heng saman med ei føreseieleg verd eller ei forståing av at ein kan finne meaning i eige liv (1997, s. 91).¹⁹ Ifølgje Janoff-Bulman og Frantz har mennesket i utgangspunktet nokre *kjerneforventingar*, forstått som generaliserte overtydningar om sambandet mellom seg og verda. Vi er koda med ei grunnleggande forståing av at verda er ein føreseieleg og meningsfull stad der vonde ting ikkje skjer med dei som ikkje har fortent det. Med andre ord overvurderer vi kva kontroll vi har på livshendingane våre (1997, s. 93). Kjerneforventingane til personar som opplever traumatiske hendingar (til dømes tapet av et barn), blir derfor knuste, og dei blir konfronterte med verda som den uføreseielege og meningslause staden verda faktisk er. Dette fører til ein tilstand av frykt og diseqvilibrium der dei først søker etter å validere tidlegare kjerneforventingar for å minimere kjensla av at verda er uføreseieleg og utan meaning (1997, s. 95). «Kvifor meg?», vil dei gjerne spørje seg i meningssøkinga si, og det hender ofte at personane granskar og klandrar seg sjølve. Med tida vil mange likevel innsjå at dei ikkje kan klandrast for hendinga (1997, s. 95–97). Det kan føre

¹⁹ Artikkelen tar opp korleis overlevande handterer ulike typar traumatiske hendingar, men han er også relevant knytt til handteringa av dødsfall.

til ei re-evaluering av kva som tilfører livet mening: «Meaning-making occurs through a process of recognizing or creating significance or worth in one's daily existence» (Janoff-Bulman & Frantz, 1997, s. 98). Til tross for at verda er uføreseieleg er det altså mogleg å oppleve verdi i livet gjennom eigen meiningskonstruksjon. Denne verdien finn personane gjerne i nære relasjonar, religion eller ideelt arbeid. Gjennom desse nye pliktane erfarer dei at sjølv om bildet dei hadde av ei føreseieleg og meiningsfull verd ikkje stemde, kan dei sjølv konstruere ny mening i livet – og dei kan til og med kjenne på at det dei har overkome, har gjort dei sterkare. (1997, s. 99, 102).

Teorien til Janoff-Bulman og Frantz (1997) er interessant fordi teorien gir eit perspektiv på korleis traumatiske hendingar som dødsfall påverkar sambandet eit menneske har til verda. Vidare er teorien interessant sidan han kan koplust til essayet til Freud (2011). Vi finn koplinga til Freud i ideen om at brotne kjerneforventingar og møtet med den meiningslause verda fører til sjølvgransking og sjølvklandring. For å utdjupe dette må vi først sjå nærare på kategoriane sjølvklandringa blir delte inn i. Janoff-Bulman og Frantz skil mellom *åtferdsbasert* og *karakterologisk* sjølvklandring. Der førstnemnde fokuserer på handling-utfall sambandet, handlar den sistnemnde om at personen nedvurderer sin eigen karakter og godleik. (1997, s. 96). Den karakterologiske sjølvklandringa minner derfor mykje om melankolikaren hos Freud, som klandrar og spottar seg sjølv, men melankolien hos Freud konsentrerer seg meir om det indre i subjektet, og ikkje verda utanfor; det er ikkje verda som er tom, men eg-et sjølv (2011, s. 138–139). Espen Hammer (2004) kritiserer Freud for dette. Han meiner at teorien til Freud blir noko abstrakt når sambandet mellom verda og subjektet blir så nedprioritert (Hammer, 2004, s. 80). Hammer har eit viktig poeng her, men teorien til Janoff-Bulman og Frantz (1997) kan bidra til å kaste eit anna lys på dette sambandet. For dersom kjerneforventingane til melankolikaren har blitt knuste og verda no verkar meiningslaus, er det vel ikkje umogleg å tenke seg at melankolikaren søker inn i sitt (tomme) skal og skyver vekk verda utanfor? No ligg det ikkje for denne oppgåva å granske om sambandet mellom desse teoriane er vasssett eller ikkje. Det interessante blir heller å la dei ulike perspektiva som teoriane representerer, kaste lys over prosessen romankarakteren Sofie går gjennom i *Sju dagar i august*.

2.2.3 Er døden ein tjuv?

No skal vi sjå nærare på ein forskingsartikkel av Bjarne Markussen som omhandlar litteratur som tematiserer tapet av eit barn, og som eg derfor ved to anledningar trekker ein parallell til i

analysen av *Sju dagar i august*. I artikkelen med namn «Døden som tyv» gjennomfører Markussen (2012) ein litterær motivstudie av to eldre elegiske klagedikt, meir spesifikt av Egil Skallagrimssons kvad «Sonatorrek» frå 900-talet og Jens Nilssøns klagedikt «Elegidion» frå 1581. Både Skallagrimsson og Nilssøn diktar for å få utløp for sorga over å ha mista eit barn, og for å få ei slags meining ut av dette tapet. Sidan begge dikta har barnedød som motiv, nyttar Markussen derfor sorgteori om relokalisering og meiningskonstruksjon (som eg skriv om i 2.2.2) som psykologisk innfallsvinkel for analysen. Han finn at i begge tekstane blir døden kriminalisert som ein tjuv som diktarane tar eit oppgjør med i diktinga. Men korleis diktarane oppfattar døden og finn meining gjennom å relokalisere den døde til etterlivet, i desse tilfella Valhall og den kristne himmelen, er sterkt prega av den historiske og religiøse konteksten i dikta (Markussen, 2012).

I dei to klagedikta er den historiske og religiøse konteksten derfor ein viktig faktor for å belyse kvifor begge diktarane har eit religiøst rom å relokalisere den døde til. I samtida til begge diktarane var trua på ein guddommeleg eksistens og eit etterliv noko som gjennomsyra heile samfunnet. For desse diktarane var det ingen tvil om dette, ulikt det ein kan finne i det seinmoderne, sekulære samfunnet i dag, det samfunnet som er gjeldande for *Sju dagar i august*.

Markussen finn likevel noko som er tvitydig i dei to sørgedikta. Sjølv om diktinga blir brukt til å ære den døde og til å handtere tapet ved å skulde på døden som tjuv, finst det, ifølge Markussen, noko tvitydig i måten diktarane prøver å forsonse seg med tapet: «Det blir en rest igjen, en påminnelse om tomheten og smerten etter tapet» (Markussen, 2012). Dei to sørgedikta fangar altså opp ambivalensen mellom kjensla av forsoning som relokalisering og meiningskonstruksjon gir, og restkjensla av tomleik og smerte som alltid vil være der. Han peiker derfor på at desse litterære tekstane kan framstille eit tap med fleire nyansar enn den kvantitative psykologiske forskinga fangar opp (Markussen, 2012).

3 Metode

I denne masteroppgåva gjennomfører eg ein litterær analyse av romanen *Sju dagar i august* med vekt på melankoli i romanen. Sidan ein analyse av skjønnlitteratur inneber å sjå på ulike kjenneteikn og eigenskapar ved teksten, er metoden eg nyttar på overordna plan å rekne som eit kvalitativt tekststudium (Nilssen, 2012, s. 21). Den skjønnlitterære romanen blir derfor det tekstmaterialet eg studerer, og for å gjere dette nyttar eg ein hermeneutisk lese måte.

3.1 Hermeneutisk lese måte

Hermeneutikk tydar tolkinglære, og handlar om "[...] hva det vil si å forstå noe, og hvordan en kommer til en forståelse, en mening – som også er en form for viten" (Gripsrud, 2015, s. 140). I starten var hermeneutikk ei slags metodelære som blei nytta innan vitenskapar som teologi for å kunne tolke gamle skrifter (2015, s. 140). Med tida utvikla hermeneutikken seg til ein allmenn filosofisk tradisjon som var opptatt av det særeigne ved menneskeleg veremåte, nemleg at ein stiller seg tolkande og forståande til verda (Andersen et al., 2012, s. 16). Ein del av det å vere menneske handlar derfor om at vi søker forståing gjennom å tolke omverda, det vere seg alt frå andre menneske til religion samt kulturelle og estetiske uttrykk, men ikkje minst dei litterære uttrykka vi møter. Når vi tolkar verda, og ikkje minst når vi les tekstar, gjer vi det med utgangspunkt i vår eigen horisont. La oss sjå nærare på det.

I eit filosofisk hermeneutisk perspektiv kan ein sjå på lesnaden som ein kontinuerleg samtale der fortolkaren går inn i ein dialog med teksten. Dette kan ein forstå som eit møte mellom *horisontar*, altså den kulturen, tida og forståingsramma lesar og verk tilhøyrrer. Når tekst og lesar møter kvarandre, er det eit møte mellom to ulike horisontar (Hagen, 2003, s. 64–65). Ved ein god dialog, kan det oppstå ei *horisontsamansmelting*, altså eit «[...] forstående møte der tekst og fortolker taler til hverandre på en måte som endrer dem begge» (2003, s. 65). Når ein går inn i ein slik dialog med teksten, må ein vidare ta utgangspunkt i det som blir kalla *den hermeneutiske sirkelen*. Denne sirkelen går kort forklart ut på ei forståing av at heilskap og del står i eit gjensidig og dynamisk forhold til kvarandre: for å kunne forstå delane av ein tekst må ein også forstå heilskapen – og omvendt (Gripsrud, 2015, s. 143).

3.2 Lesnaden av romanen

Problemstillinga eg har utarbeidd for analysen er: Korleis blir melankoli framstilt i Brit Bildøens roman *Sju dagar i august*? Lesnaden av romanen er derfor med utgangspunkt i eit

melankoliperspektiv. Dette er da ein del av horisonten eg møter teksten med, som opnar for tolking og forståing av det vonde tapet og den langdryge sorga som romanen skildrar. Melankoliperspektivet dannar såleis eit produktivt utgangspunkt for å gå i dialog med romanen. Denne dialogen, eller tolkinga, er prega av observasjon og utforsking. Eg gjer observasjonar i teksten, som til dømes at Otto har ein retrospektiv funksjon, eller at hytta er viktig for Sofie. Deretter utforskar eg moglege årsaker for dette gjennom å studere ulike tekstparti, knyte dette til relevant teori og sjå delane i lys av kvarandre samt korleis dette heng saman med romanen som heilskap. La oss no sjå nærare på korleis eg har gått fram med analysen.

Sjølv om analysen min av *Sju dagar i august* har eit melankolitematisk perspektiv, starta eg analysen med eit ope blick ved at eg retta merksemda mot interne meiningsmønstre og funksjonelle samanhengar i teksten. Ifølge Andersen *et. al* er det viktig å starte med eit internt blick på sjølve teksten før ein trekker inn annan teori. Ein motsett tilnærming kan nemleg føre til at tolkinga ikkje fangar opp viktige aspekt ved teksten (2012, s. 23). Analysen min er derfor strukturert slik at han byrjar med ei utforsking av forteljarmåten i romanen først, før eg etterkvart trekker inn teori som kan vere med og kaste lys på melankoliframstillinga i romanen. På denne måten blir den teksteksterne teorien eg nyttar i analysen, med og dannar eit seleksjonsprinsipp for kva element i romanen som blir analysert og tolka.

Teorien som dannar det viktigaste teoretiske perspektivet i analysen er Freuds essay «Sorg og melankoli» (2011), ved at skiljet mellom sorg og melankoli opnar opp for ei djupare tolking av tapet i romanen. Eg trekker også inn nokre utvalde teoriar knytt til sorgarbeid og meiningskonstruksjon, som alle er presenterte i kapittel 2.2 «Melankoli og sorg».²⁰ Desse teoriane blir ikkje nytta som kontrast til melankoliperspektivet, men heller i samspel med melankoliteori, eller for å framheve trekk ved menneskelege sorgprosessar. Vidare dannar forskingsartikkelen «Døden som tyv», der Markussen (2012) analyserer sorguttrykka i to eldre klagedikt, eit viktig perspektiv i analysen min. Eg lar meg for det første inspirere av Markussens metode ved å nytte nokre av dei same sorgteoriane som han trekker inn. For det andre nyttar eg ved to anledningar «Døden som tyv» som komparativ kontekst. Med dette lar den religiøse og kulturelle konteksten til dei eldre klagedikta vere med og belyse aspekt ved det seinmoderne samfunnet vi finn i *Sju dagar i august*.

²⁰ Eg nyttar også i nokon grad annan teori i analysen, som ikkje er presentert i teorikapittelet. Denne teorien blir da gjort greie for i sjølve analysen.

For å kunne legge opp til ein systematisk analyse, valde eg med den hermeneutiske sirkelen *in mente*, å dele heilskapen inn i ulike delar for å kunne identifisere og avgrense dei ulike måtane melankoli kjem til uttrykk på i romanen. Desse delane kom eg fram til ved å nærlese romanen fleire gongar og, med bakgrunn i kunnskap om melankoli og litterær analyse, velje ut element som stod fram som melankolitematiske særtrekk ved romanen. Ved å konsentrere meg om ulike delaspekt, gjorde eg det også mogleg å sjå delane i lys av kvarandre, og derfor av melankolien i romanen som heilskap. Analysen er strukturert sånn at han startar med det narrative nivået først. I dette delkapittelet, med namn 4.1 «Forteljarmåten», studerer eg korleis forteljarmåten opnar opp for eit sorg- og etterkvart melankoliperspektiv. Deretter følger tre delkapittel som er meir tematisk avgrensa. I 4.2 «Barnet» undersøker eg korleis melankolien heng saman med tapet av Marie. Vidare, i 4.3 «Isolasjonen», studerer eg korleis melankoli kjem til uttrykk gjennom ulike formar for isolasjon. I 4.4 «Den melankolske kroppen» rettar eg fokuset på ulike kroppslege uttrykk for melankoli. Eg avsluttar til slutt analysekapittelet mitt med ei oppsummering av hovudfunna, før eg i det femte og siste kapittelet drøftar melankoliframstillinga i lys av romanen som sjanger. Dette gjer at eg verkeleg kan løfte blikket og sjå korleis akkurat denne romanen gjer noko særeige i framstillinga av melankoli.

4 Analyse

*There are moments that the words don't reach
There is suffering too terrible to name
You hold your child as tight as you can
And push away the unimaginable
The moments when you're in so deep
It feels easier to just swim down...*
(Miranda, 2015, mi teiknsetting)

Det vesle sitatet frå songteksten over, fremmar korleis litteratur har ei særeigen evne til å setje ord på menneskeleg erfaring. I *Sju dagar i august* blir handteringa av ei av dei vondaste erfaringane eit menneske kan oppleve, nemleg det å miste eit barn, skildra. I romanen får lesaren gradvis innsyn i den tragiske hendinga for åtte år sidan der tenåringsjenta Marie mista livet. Sjølv om fortida er sentral i romanen, ligg hovudfokuset på tida etterpå, på sorgprosessen og det å finne vegen tilbake til eit meningsfullt liv. Aller mest ligg fokuset på korleis Sofie ikkje maktar dette. Verselinjene: «The moments when you're in so deep / It feels easier to just swim down» i sitatet over får på metaforisk vis fram sorgprosessen til Sofie. I staden for å symje opp til overflata søkk ho heller ned i ei botnlaus sorg, i eit svart hav av melankoli, som også vil seie bort frå andre menneske, frå fellesskap og gjensidig forståing. Det skal eg sjå nærare på i denne analysen.

I dette kapittelet skal eg altså ta eit djupdykk inn i *Sju dagar i august* ved å gjennomføre ein analyse av korleis melankoli blir framstilt i denne romanen. Eg har organisert analysen i fleire delar for å kunne sjå nærare på ulike narrative og tematiske aspekt ved romanen. Dei ulike delkapitla som analysen er delt inn i, er forteljarmåten, barnet, isolasjonen og den melankolske kroppen. Sist i kapittelet kjem ei oppsummering av hovudfunna i analysen. Eg gjer oppmerksom på at eg i dette kapittelet berre kjem til å referere til sidetal når eg siterer eller parafaserer frå *Sju dagar i august*.

4.1 Forteljarmåten

La oss innleiingsvis sjå på forteljarmåten knytt til narrative nivå og narrativ tid. *Sju dagar i august* strekk seg som tittelen skildrar, over ei veke. For å forklare dei narrative nivåa, nyttar eg omgrepa *ekstradiegetisk*, *diegetisk*, og *hypodiegetisk* nivå (Lothe, 2003, s. 53–54)

Handlinga er presentert av ein tredjepersonsforteljar som er plassert på eit *ekstradiegetisk nivå*, altså forteljaren presenterer, men deltar ikkje i handlinga. Nivået der sjølve handlinga utspeler seg, som er kalla *det diegetiske nivået*, er kronologisk fortald. Diskursen er strukturert etter dagar og tid på døgnet (morgon, dag, ettermiddag, kveld, natt), noko som gir ei kjensle av at forteljaren presenterer hendingane på tett og nesten dokumentarisk vis. Med andre ord får ein «fluge på vegg- kjensla». I tillegg finn ein også eit *hypodiegetisk nivå*, eit narrativt nivå under det diegetiske nivået, der personane får ein eigen forteljarfunksjon (Lothe, 2003, s. 54). Dette nivået er i hovudsak knytt til hovudpersonane sin tankediskurs – til når Otto og Sofie tenker tilbake på hendingar knytt til tida rundt og etter Marie døydde. Det gjer at sjølv om handlinga er kronologisk fortald, er det altså lagt inn fleire retrospektive tilbakeblikk som teknisk sett bryt med kronologien. Dette hypodiegetiske nivået fungerer som eit nødvendig grunnlag for å kunne forstå hovudpersonane og hendingane i romanen, noko eg kjem tilbake til seinare.

Korleis fungerer forteljarinstansen? Forteljinga i *Sju dagar i august* blir som nemnt presentert av ein ekstradiegetisk tredjepersonsforteljar. Forteljaren følger Sofie og Otto tett og står fram som allvitande i den forstand at lesaren får innsyn i tankane og minna til ekteparet. Likevel er forteljaren personorientert ved å berre ha eit refererande blikk på andre personar som tar del i handlinga, til dømes Karin, kollegaen til Sofie, og Peter, sonen til Otto. Når det er sagt, tar ikkje desse personane særleg aktiv del i handlinga, for i *Sju dagar i august* er det ikkje den ytre handlinga som verkeleg driv romanen framover. Det som pregar romanen er heller eit innblikk i menneskelege tilstandar – eit innblikk i livet, tankane og forholdet til to menneske som på ulike vis lever med tapet av eit barn. Det er desse to som er i sentrum i romanen, noko som blir fremma gjennom forteljarens klare personorientering. Forteljarstemma vekslar mellom å fokusere handlinga gjennom Otto og Sofie, slik at det narrative perspektivet flyttar seg fram og tilbake mellom dei gjennom heile romanen – det heile tar form som ei slags pendling.

4.1.1 Det pendlande narrative perspektivet

Pendlande er altså det første ordet som dukkar opp i tankane når eg skal beskrive det narrative perspektivet i *Sju dagar i august*. Det må merkast at det narrative perspektivet ikkje er det same som forteljarstemma. Ifølge Lothe er det narrative perspektivet synonymt med omgrepet fokusering, og peiker på «[...] den instansen, gjerne representert ved ein person, som hendingane i historia blir sedde og oppfatta frå» (2003, s. 70). Stemma som fortel tilhøyrer

derfor tredjepersonsforteljaren, men det narrative perspektivet pendlar mellom Sofie og Otto. Forteljaren byter dermed på kven av Sofie og Otto som har perspektivet, og berre unntaksvis får ein kjensla av at forteljaren sjølv talar, ved å omtale ekteparet med personleg pronomen i fleirtal (dei). Elles dominerer dei pendlande perspektivskifta, men dei varierer noko i frekvens. Til dømes er skifta hyppigare når Otto og Sofie er saman enn dersom dei er i ein setting åleine, som på arbeid. Det karakteristiske for pendlinga er uansett at ho fortset gjennom heile romanen. Derfor får pendlinga den funksjonen at vi kjem tett inn på begge personane, på tankane og minna deira, og samlivet dei lever. Når det er sagt fungerer pendlinga også avgrensande.

Pendlinga har ein avgrensande funksjon ved at den knyt seg til eit perspektiv om gongen. Når forteljaren knyt seg til perspektivet til den eine personen, lukkar han seg for perspektivet til den andre. Det inneber at vi berre får innsyn i tankane til enten Sofie eller Otto om gongen. Dette framhevar noko grunnleggande menneskeleg: Vi ser verda frå vårt eige eindimensjonale perspektiv, og har ikkje innsyn i andre sine tankar så lenge dei ikkje deler dei med oss. Perspektivet vårt er derfor alltid subjektivt og avgrensa. Dei same reglane gjeld i Sofie og Ottos fiksjonsunivers.

Sjølv om vi som lesarar også er avgrensa til perspektivet til ein av romankarakterane om gongen, skaper perspektivpendlinga ei form for dramatisk ironi ved at det kontinuerleg gir lesaren innsyn i noko personane i narrativet ikkje har tilgang til. Til dømes gir tilgangen til tankane til Otto eit klarare innblikk i sorga hans enn kva Sofie har: «[Sofie] hørde døra til den vesle doen i gangen, nøkkelen som blei vridd rundt. Det var hans stad. Det einaste teiknet på at Otto også var ei plaga sjel, var den dårlege fordøyelsen hans» (s. 37). Det tyder på at Sofie ikkje skikkeleg ser korleis også Otto strevar med tapet dei har opplevd. I motsetnad til lesaren, veit ho ikkje at når ho litt etterpå drar på arbeid, smertar det Otto:

Aldri hadde han så sterke kjensler for henne som når ho tok farvel og forsvann og dette som dei hadde saman, strekte og strekte seg. I det han mista henne av syne, eller lydane hennar svann, fekk han ei panisk kjensle: No, akkurat no, mista han henne. (s. 39)

Det blir tydeleg at Otto slit med større plager enn berre ei dårleg fordøying. Lesaren får altså sjå verda frå Otto sitt perspektiv, og sjå noko Sofie ikkje ser. Saman viser begge sitata ovanfor korleis forteljarmåten, gjennom å veksle mellom kven som har perspektivet, gir lesaren eit

meir heilskapleg bilde av Sofie og Otto ved å framheve at det er avgrensa kva dei kan vite om den andre sitt indre. Det er likevel ein slags ubalanse i denne framstillinga.

I sitatet over viste eg eit døme på korleis perspektivet til Otto er skjult for Sofie. Når det kjem til Otto, derimot, er det ein tydeleg kontrast. Sjølv om også Sofies perspektiv i mange tilfelle er skjult frå Otto, blir han likevel framstilt som meir intuitiv til Sofies behov. Dette kjem fram gjennom ei intuitiv merksemd på dei emosjonelle endringane hennar. Til dømes legg han med ein gong merke til korleis munnen til Sofie krøllar seg når dei syng på ein song om regnet. Han skjønner at det minner henne om regnet over øya den dagen Marie døydde, og får henne derfor raskt på andre tankar (s. 59). Eit anna sentralt døme på Otto sitt intuitive blikk er i ei scene der Otto og Sofie sit og diktar opp namn på liksom-romanar:

- Vi fekk jo «Seierherrene», sa Sofie og såg opp.
- «Seierherrene», ja, det er minst like bra. Og snart vil nokon følge opp med romanen «Skrik».

– Det blir kanskje eg som må skrive den.

Den nesten uhøyrlege knekken i stemma hennar. Otto måtte gjere eit byks for å komme seg opp av lenestolen. Han sette seg på trammen, la armen rundt henne. Klemde til. Ho sokk inn mot han, mjuk og stiv på same tid. Han kjende stålfjóra. Ryggrada som heldt og heldt. (s. 109)

Her ser vi igjen korleis Otto sansar Sofies kjensler utan at ho må seie noko. Dette framstiller Otto som meir intuitiv og open for perspektivet til Sofie enn ho er for hans perspektiv. Det fører for det første til at emosjonane til Sofie blir enda meir framheva i romanen fordi Ottos handlingar og tankar er tilpassa dei. Vidare skaper motsetnaden mellom dei ein kontrast mellom Ottos opne perspektiv og det meir lukka perspektivet til Sofie. Dette kan knytast til melankoliframstillinga i teksten, og til korleis Sofie vender seg vekk frå verda, noko vi kjem tilbake til i kapittel 4.3 Isolasjonen.

4.1.2 Sofie som hovudperson

Sjølv om det narrative perspektivet pendlar, og sjølv om begge personane er sentrale i romanen, må Sofie reknast som den viktigaste personen i romanen. Dette blir markert alt frå første ord i første avsnitt: «*Sofie* stod og studerte stova gjennom eit grønt glas med stett da Otto ropte frå kjøkkenet. [...] Sofie hadde glede av å finne fram det gamle arvegodset. Glasa gjorde seg godt på bordet, og vinen smakte annleis i dei. Kvar slurk gjord meir dyrebar» (s. 7, min kursiv). Ved at forteljarstemma knyt seg til Sofie frå første ord, blir det markert at

historia hennar er særskilt viktig, og ved å la Sofie knyte varme tankar til arvegodset, altså noko frå fortida, får lesaren også eit frampeik om at fortida er dyrebar for henne. Kva som er så dyrebart med fortida, derimot, kjem først til syne i Ottos indre tankediskurs på side 25: «[...] dei var blitt kasta ut i en [sic] tidleg alderdom da dei mista Marie». Det er først her lesaren byrjar å få visse om at Sofie og Otto har mista eit barn.²¹

Tapet av eit barn blir framstilt som vanskeleg for både Otto og Sofie, men det er ingen tvil om at sorga til Sofie blir særskilt framheva i romanen. Sorga og kjenslene hennar tar rett og slett meir emosjonell plass, ein plass som vi seinare skal sjå at isolerer henne frå menneska rundt seg. Derfor er det Sofie eg legg mest vekt på når eg forfølger problemstillinga mi i denne analysen. Det bør nemnast at den ekstra vekta på sorga til Sofie ikkje blir framstilt ved at tredjepersonsforteljaren følger henne mykje meir, for forteljarstemma knyter seg ofte til Ottos perspektiv. Vekta på Sofie kjem heller av at fokuset ofte er retta mot henne, eller rettare sagt at også Otto sitt fokus er retta mot Sofie. Det kjem blant anna til syne i det vi var inne på over, nemleg Ottos omsorgsfulle og intuitive blikk for kona si: «Otto stod på den andre sida av scena og såg Sofie nærme seg. Så gåtefullt vakker, med det vesle halvsmilet ho alltid gøynde seg bak» (s. 20). Mykje av tida når Otto har perspektivet, er altså blikket, tankane eller handlinga retta nettopp mot Sofie, enten det gjeld fortida eller notida. Dette gjer at Sofie blir framheva, og det fører til at Otto får ein viktig funksjon i romanen, nettopp med tanke på framhevinga av Sofie.

4.1.3 Ottos funksjon

Kvifor er Ottos blikk på Sofie så viktig? Som nemnt i kapittel 1.2, utgjer Otto eit viktig narrativt perspektiv i romanen, og dette handlar i stor grad om den retrospektive funksjonen Otto har. Retrospeksjonen til Otto er knytt til det hypodiegetiske nivået. Fleire stadar i boka får lesaren nærare innsyn i tragedien som hende for åtte år sidan, og dette skjer ofte gjennom Ottos indre tankediskurs. Otto fungerer derfor som ein slags retrospektiv forteljar når han tenker tilbake på fortida. Han gir lesaren både innsyn i kva som skjedde med Marie og korleis tapet av dottera har prega Sofie. Fleire gongar tar Otto oss tilbake til fortida, men særleg i to lengre tilbakeblikk skildrar han forløpet før og etter dei fekk visse om at Marie var død. Desse tilbakeblikka belyser reaksjonen og sorgprosessen til Sofie i etterkant av tragedien. Sitatet nedanfor, som kjem frå det første av desse lengre tilbakeblikka, er eit døme på det:

²¹ Det kan nemnast at dette blir røpt på førehand, dersom lesaren les parateksten på baksida av bokomslaget.

Otto kunne rekapitulere kvart sekund av denne kvelden, kvar minste rørsle. Han hadde stått på kjøkkenet og snakka med ein venn i mobilen da han høyrde eit skrik frå stova. Skriket hadde gått over i jamring. Otto fór inn og såg at ho plukka opp telefonen og slo eit nummer. Han skjønna kven ho prøvde å ringe da han såg teksten som glei over skjermen, meldinga om skyting på ei øy utanfor Oslo. Ho rørte på leppene mens ho høyrde på svararen. Så braut ho av og slo nummeret på nytt. På nytt og på nytt. (s. 70)

I sitatet kjem det til syne korleis Otto skaper eit retrospektivt blick på tragedien som råka ekteparet for åtte år sidan. Som ektemann er Otto den som står nærast Sofie i heile verda. Det ligg derfor ømheit og sympati i dei vonde minna han gjenfortel, noko som blir framheva av at han hugsar «kvar minste rørsle» av denne kvelden. Men det at Otto hugsar kvar minste rørsle, peiker også på at blikket hans var utvendig. Han fortel hendinga frå eit utvendig perspektiv, og derfor skildrar han Sofie på ein måte som ikkje kunne ha blitt framstilt likt frå hennar perspektiv.

Dei retrospektive forteljingane til Otto får også fram korleis Sofie endrar seg etter tapet av dottera. La oss sjå nærare på korleis Otto som retrospektiv forteljar belyser denne endringa ved å sjå på nokre døme. Når Otto minnest kvelden tragedien skjedde og dei desperate ropa frå Sofie til ein politikonstabel om å beskytte dottera, får ein eit innblikk i at det skjer noko drastisk i Sofie:

Sofie fall saman. Ho blei heilt apatisk. Dei kunne ikkje sjå øya, men dei visste at den låg der ute, bak politisperringa, rett bak svingen, rett bak trea, ikkje så langt frå land. Det hadde vore ein lette, men også nifst, å sjå korleis andre krefter tok over. For Sofie forsvann. No mistar eg deg, hadde Otto tenkt. No mistar eg deg også. (s. 72)

Frå minnet til Otto får vi eit signal om at noko sloknar i Sofie når ho mistar Marie. Dette inntrykket blir styrkt av ein annan episode i boka der Otto tenker på eit gammalt bilde han har sett av Sofie frå tida da ho var gift med Leon, far til Marie: «Kanskje var ho vakrare no enn på dei gamle fotografia. Men ho utstrålte ikkje lys lenger, ikkje på same måten» (s. 114). Ut frå tankane til Otto, kan det sjå ut som at sjølve lyset i Sofie slokna ved tapet av dottera. Det gir ei kjensle av at verda hennar har blitt frårøva meining.

Kjensla av at verda har mista meining for Sofie, må belysast nærare, og da blir det relevant å trekke fram omgrepet *kjerneforventingar*. Dette omgrepet, som er henta frå teorien til Janoff-Bulman og Frantz (1997), kan kaste nytt lys over reaksjonen til Sofie. Som nemnt i kapittel 2.2.2, handlar kjerneforventingane om den overtydinga vi menneske har om at verda er

meningsfull og rettferdig (Janoff-Bulman & Frantz, 1997, s. 93). I ei slik verd, skal ikkje ei mor oppleve noko så naturstridig som å miste barnet sitt. Realiteten i at Marie er borte, gjer derfor at den meningsfulle verda forsvinn for Sofie. Ingenting gir mening, og lyset sloknar derfor i henne. Janoff-Bulman og Frantz peiker på at slike meningstap ikkje er ein uvanleg reaksjon etter eit traume. Men med tida lærer dei fleste seg å konstruere ny mening i livet (1997, s. 95, 97). I tilfellet til Sofie, derimot, er det lite som tyder på at ho har funne tilbake til nokon klar mening i livet sitt, sjølv etter åtte år. I staden verkar det som at lyset i henne framleis er sløkt. Dette kjem tydeleg fram i ein samtale med Otto der dei snakkar om livet utan barn: «– Det er så forferdeleg å tenke på at alt berre skal fortsetje. Det hadde vore betre å vite at alt snart ville vere forbi» (119). Her kjem det fram at Sofie ikkje klarer å sjå mykje mening i tilværet enda det har gått åtte år sidan ho mista barnet sitt. Ho har enda ikkje klart det som Janoff-Bulman og Frantz peiker på at dei fleste klarer med tida, nemleg å konstruere ny mening som på nytt gir livet hennar verdi.

4.2 Barnet

I det førre kapittelet såg vi på det narrative nivået og korleis dette skapte eit utgangspunkt for å studere melankoliframstillinga i romanen. Frå no av blir analysen meir tematisk vinkla, og vi startar med tematikken rundt tapet av eit barn. Men før eg går nærare inn på dette, er det viktig å forsøke å danne eit bilde av Marie, barnet som Sofie og Otto har mista, gjennom dei skildringane vi får av ho da var i live. Det er ikkje mange detaljerte skildringar av korleis Marie var dei 14 åra ho levde. Derfor må ein danne seg eit bilde av henne gjennom dei ulike glimta ein får undervegs i romanen. Til dømes får vi vite at Marie var seks år da ho og Sofie flytta vekk frå Leon, faren til Marie. Etter dette var kontakten Marie hadde med faren i hovudsak gjennom brev. Han sende henne lange brev som ho verdsette stort og tok vare på i ein låst skuff (s. 117). Da Marie var rundt 12 år kom Otto inn i livet hennar. Ho fekk god kontakt med han, og ho såg veldig opp til Peter, sonen til Otto (s. 51, 60). Otto skildrar Marie som «[d]en vesle tullejenta deira. Den tause tenåringen deira. Sta og sterk» (s. 71). Dette gir inntrykk av at Marie var blid og omgjengeleg som barn, men at ho nok har forandra seg noko som tenåring, ved at ho heldt kjenslene og tankane meir for seg sjølv. Det at ho var «sta og sterk» gir vidare inntrykk av at Marie var ei jente som visste kva ho ville, og kanskje ikkje alltid var samd med mor si. Dette inntrykket blir styrkt av at Sofie minnest at ho ofte uroa seg for dottera og nokre av karaktertrekka hennar. Otto var den som roa ned Sofie når ho uroa seg, og trøysta henne med at det kom til å ordne seg med tida (s. 122). Som vi ser er

minneattgivinga og skildringa av den levande Marie ganske sparsam i romanen. Dette står fram som litt underleg med tanke på at sorga etter Marie er så sterk. Vi skal derfor forfølge dette vidare seinare i dette delkapittelet.

4.2.1 Tilknytinga til fortida

Eit sentralt tema i *Sju dagar i august* er tapet av eit barn. Som eg var inne på i førre delkapittel, slit Sofie med å finne meining i livet sitt etter at ho mista Marie. Derfor står sorga til Sofie fram som ekstra hjarteskjærande i denne romanen, noko Sofies indre tankediskurs fremmar: «Det er sant at sorga blir mindre med tida. Det er også sant at sorga blir større» (s. 29). Tankane til Sofie viser kor knytt ho er til sorga si. Ho opplever sorga som «[...] så rein, så lett å forstå» (s. 177). Ein kan lese dette som at sorga har blitt ein del av Sofie som ho ikkje kan gi slepp på. Det ser vi til dømes på dei svarte kleda Sofie går med for å markere sorga for omverda. Vidare ser vi det ved at Sofie ikkje ønsker å gå i terapi for å arbeide seg gjennom sorgprosessen: «Gå i terapi for å få ein leveleg avstand til livet? Nei, drive og stirre inn i seg sjølv hadde ho sanneleg gjort nok av» (s. 177). Orda «leveleg avstand til livet» framhevar at Sofie prøver å ta avstand frå det å faktisk *leve* vidare, for det inneber å gå vidare utan Marie. I staden verkar det som at ho tar avstand frå livet ved å omfamne sorga sidan det er alt ho har igjen av Marie. Det å gi slepp på sorga blir som også å gi slepp på Marie.

For å utdjupe dette med at Sofie held fast på sorga, skal vi sjå på eit døme frå teksten. Sofie er i ferd med å legge seg att, etter fleire nattetimar med søvnløyse:

Stille lista Sofie seg opp trappene og inn på badet, fann knaggen til morgonkåpa. Persiennene sleppte inn nok lys til at ho såg ein utydeleg figur i spegelen, ei jente i kort, blå kjole. Kjolen var eigentleg ei lang T-skjorte, vaska og brukt til ein tynnsliten og mjuk kokong. Snart ville ho bli nøydd til å kaste yndlingsnattkjolen sin, og ho kom ikkje til å finne noko som kunne erstatte den. (s. 31)

I sitatet finn vi døme på korleis sorga ikkje slepp taket. La oss sjå på første setninga i sitatet der Sofie ser konturen av «ei jente i kort, blå kjole». Valet av ordet jente verkar som eit noko uvanleg ordval for ei godt vaksen kvinne. Det kan derfor få ein til å lure på kven Sofie eigentleg ser; er det refleksjonen av seg sjølv i spegelen, eller er det eit utydeleg minne av Marie som reflekterer tilbake mot henne? Det kan verke som det siste, i alle fall når ein koplar dette til den blåe T-skjorta ho bruker som nattkjole. Basert på sitatet er det tydeleg at Sofie har eit kjært band til denne nattkjolen og slit med tanken på å måtte gi slepp på han. For henne er

nattkjolen uerstatteleg sjølv om han berre er eit gammalt plagg. Men kvifor knyter ho seg slik til dette plagget?

Årsaka til at Sofie har ei binding til den gamle nattkjolen heng truleg saman med det uklare minnet av Marie i spegelen. Det kjem fram i siste setning i sitatet over: «Snart ville ho bli nøydd til å kaste yndlingsnattkjolen sin, og ho kom ikkje til å finne noko som kunne erstatte den». Ut frå dette verkar det som at nattkjolen representerer meir enn berre ei tilknytning til noko materielt. Det representerer heller ei tilknytning til fortida og tida Sofie hadde Marie. Dette inntrykket blir styrkt av at ho også i stor grad knyter band til andre eldre objekt, som det gamle arvegodset, hytta deira, og bjørketrea utanfor blokka der dei bur. Kwart objekt som blir borte, representerer derfor endring, det at livet må gå vidare, noko Sofie ikkje klarer å sjå meininga med.

Måten Sofie held fast på sorga og det som høyrer til fortida, gjer at det blir aktuelt å knyte sorga hennar til melankoli. Som nemnt i kapittel 2.2.1, handlar melankoli, ifølge Freud (2011), om det å ikkje klare å slutte å sørge, om å vere fanga i bindinga til den tapte. Sofie vernar om sorga og alt det som kan knyte henne til fortida, for å prøve å ta vare på ei tilknytning til Marie. Som Freud ville sagt, har ho innlemma eller inkorporert den tapte, det dyrebare barnet sitt i sitt indre, i håp om å verne om bindinga til dottera (2011, s. 142). Det er derfor sorga hennar kan bli forstått som melankolsk.

4.2.2 Manglande avslutting og melankolske følger

I det følgjande skal vi sjå nærare på korleis mangelen på ei avslutting set eit melankolsk preg på Sofie. Ho fekk aldri ein siste telefonsamtale frå dottera si kvelden tragedien hende. Sjølv prøvde Sofie å ringe Marie fleire gongar utan å få svar. Mangelen på ein telefonsamtale frå Marie, eit siste farvel, heimsøker Sofie: «Dei fleste ungdommane hadde ringt foreldra sine, vennene sine. [...] Dei hadde grått, fortvilt, fortalt, fått råd, tatt farvel. Den verst tenkelege telefonsamtalen i verda, men det var uuthaldeleg å vere den forutan» (s. 155). Det kjensleladde ordet «uuthaldeleg» framhevar korleis den manglande avsluttinga har sett djupe spor. I tillegg ser vi at Sofie samanliknar Marie med dei andre ungdommane. I denne samanlikninga kan ein ane ei uvisse. Det kan derfor tenkast at mangelen på ein siste samtale med dottera gjer at Sofie stiller spørsmål rundt bandet mellom henne og Marie. Sofie veit jo kva ho følte for dottera, men kva følte Marie for henne? Den manglande telefonen gjer at Sofie aldri kan få eit endeleg svar på dette.

Konsekvensane av den manglande siste telefonsamtalen må utdjupast nærare. Den indre tankerekka til Sofie forsterkar inntrykket av at ho er usikker på relasjonen ho og Marie hadde:

Var det mogeleg for nokon andre å forstå kva det innebar at Marie ikkje hadde ringt? At det var heilt stilt frå henne den kvelden, enda dei hadde funne mobilen attmed henne, med alle dei ubesvarte anropa. Kvifor ringde ikkje Marie mor si? Rakk ho det ikkje? Våga ho ikkje, av redsle for å røre på seg, lage lyd? Eller hadde ho skjøna, alt da ho kraup saman bak den steinen – og det var nesten det verste – at det ikkje var nokon som kunne hjelpe? (s. 155)

I sitatet over ser vi at uvissa til Sofie spring ut frå at Marie faktisk hadde telefonen på seg, og at ein siste samtale derfor kunne ha funne stad. Vidare kjem uvissa til uttrykk ved at Sofie forsøker å analysere alle dei moglege grunnane til at Marie ikkje svarte henne eller ringde sjølv. Når ho i tillegg samanliknar det med alle dei andre ungdommane som ringde sine foreldre, og skildrar mangelen på ein telefonsamtale som «uuthaldeleg» (jf. sitatet i første avsnitt av 4.2.2), kan det tolkast som eit uttrykk for at Sofie manglar ei avslutting som stadfester bandet mellom mor og dotter; ho saknar ei stadfesting av kva ho og Marie betydde for kvarandre. Telefonsamtalen representerer altså stadfestinga Sofie saknar og som ho aldri vil få. Med dette ser det ut til å oppstå ei slags melankolsk sjølvnedvurdering.

For å utdjupe dette må vi kort repetere kva Freud (2011) seier om melankoli. Melankolikaren vil, ifølge Freud, oppleve ei nedsett sjølvkjensle, altså ei nedvurdering av sjølvet, som blant anna kjem til uttrykk i sjølvklandring (2011, s. 138, sjå også 2.2.1).²² Basert på dei granskande spørsmåla Sofie stiller seg om kvifor Marie ikkje ringde, er det nærliggande å lese dette som ei form for nedvurdering av seg sjølv. Ved at Sofie er usikker på kva Marie følte for henne, kan ein hevde at ho også indirekte nedvurderer si eiga morsevne.

Det er ytterlegare fleire døme som styrkar mistanken om at Sofie nedvurderer seg sjølv. Det første dømet er knytt til Ottos retrospektive tilbakeblikk på kvelden tragedien hende. Otto hugsar korleis Sofie ringde Marie fleire gongar, utan respons, og at ho derfor ville at han heller skulle forsøke: «Ring du, hulka ho. Marie vil ikkje snakke med meg ...» (s. 71). Som sitatet viser, fryktar Sofie at Marie ikkje *vil* snakke med henne. Ser vi Sofies frykt i samanheng med at skildringa av Marie i kapittel 4.2 gav inntrykk av at Sofie og

²² Eg nyttar omgrepet nedvurdering som forkortande uttrykk for Freuds (2011) formulering «nedsett sjølvkjensle».

tenåringsdottera ikkje alltid var samde, styrkar det mistanken om at Sofie og tenåringsdottera kan ha hatt eit til tider anstrengt forhold. Dette forsterkar ikkje berre tolkinga om at nedvurderinga er knytt til uvissa rundt kva Marie følte, det kan også tolkast som at Sofie er usikker på seg sjølv som omsorgsperson – som mor. Dette kan belysast av eit komparativt perspektiv på foreldrerolla før og no. La oss først sjå på eit eldre perspektiv.

Nedvurderinga til Sofie, gjer det aktuelt å trekke ein parallell til dei to klagedikta som blir analyserte i forskingsartikkelen «Døden som tyv» (Markussen, 2012, sjå 2.2.3). Ingen av desse dikta («Sonatorrek» av Egil Skallagrimsson og «Elegidion» av Jens Nilssøn) stiller spørsmål om kjærleiken barnet hadde til forelderen. Dette heng mykje sannsynleg saman med den historiske konteksten, for i begge desse dikta, som er frå 900- og 1500-talet, er det tale om heilt andre former for foreldreskap enn det vi finn i det seinmoderne samfunnet. I det norrøne samfunnet til Skallagrimsson var familierollene klart definerte, og den sjølvsgatte rolla til barnet var å føre ætta vidare. I Nilssøns tid, tett etter reformasjonen var det dei lutherske kristne verdiane som var sentrale, med ein allmektig Gud i sentrum, og med dette, eit klart bod om at eit barn skulle heidre far sin og mor si. Ein fellesnemnar for dei elles svært ulike tidene diktarane levde i, vil derfor vere at foreldra ikkje stilte spørsmål ved kva kjensler barna hadde for dei, da svaret på dette låg nedfelt i dei religiøse og kulturelle konvensjonane som råda.

Kva kan ein da seie om forholdet mellom foreldre og barn i det seinmoderne samfunnet? I boka *Moderne barndom* peiker Ivar Frønes (2011) på at barnet er i sentrum i moderne familiar. I det heile er foreldrerolla via stor merksemd, foreldra er meir i lag med barna sine og dei er opptekne av å gjere barna klar for å meistre framtida (2011, s. 76–77). I seinmoderne tid er barna altså i stor grad i sentrum i foreldra sine liv, og foreldra investerer mykje i å etablere eit godt relasjonelt samspel og ei sterk emosjonell tilknytning til barnet. I det heile er familien som mikrosamfunn derfor meir avhengig av denne emosjonelle kvaliteten enn tidlegare fordi konvensjonane i makrosamfunnet legg opp til det. I lys av denne seinmoderne vektlegginga på det emosjonelle og relasjonelle bandet til barnet, er det absolutt tenkeleg at sjølvnedvurderande spørsmål rundt relasjon og omsorgsevne kan oppstå dersom ein, som Sofie, er i ein vanskeleg sorgprosess. Derfor er også dette kontrastive perspektivet med og styrkar tolkinga av at Sofie driv med ei melankolsk nedvurdering.

Sofies melankolske nedvurdering kjem også til uttrykk gjennom ei slags skuldkjensle. For å utdjupe dette må vi sjå tilbake på siste del av sitatet over, der Sofie granskar årsakene til at Marie ikkje ringde: «Rakk ho det ikkje? Våga ho ikkje, av redsle for å røre på seg, lage lyd? Eller hadde ho skjønna, alt da ho kraup saman bak den steinen – og det var nesten det verste – at det ikkje var nokon som kunne hjelpe?» (s. 155). Eg har allereie vore inne på at desse spørsmåla kan tolkast som ei uvisse rundt kva Marie følte for mor si, og derfor ei slags nedvurdering av seg sjølv som mor. Dersom vi ser nærare på orda «at det ikkje var nokon som kunne hjelpe», ser det også ut til å handle om ei skuldkjensle over å ha svikta dottera når ho verkeleg trong mor si. Derfor verkar det som at Sofie driv med ei form for melankolsk sjølvklandring. Denne mistanken blir styrkt av at Sofie grublar over flukta til Marie:

[Marie] hadde komme seg unna den første massakren. Ho hadde hatt ein sjanse. Kunne ho ikkje berre ha pressa seg inn ein stad? Kunne ho ikkje ha lagt på svøm? Sofie hadde laga mange fluktruter for dotter si. I tankane hadde ho sprunge alle stiar, sklidd ned alle skråningar, krope inn i kvar ein sprekk. Ho kjende øya inn og ut no, visste kor dei hadde gøymt seg, dei som overlevde. Visste ruta hans, kor på øya han hadde vore kvart minutt i dei 73 minutta dødsleiken hans hadde stått på. (s. 157)

Her ser vi korleis Sofie plasserer seg sjølv i skoa til Marie i eit håpløst tankeeksperiment for imaginært å gjere om på skjebnen til dottera. Det styrkar inntrykket av at Sofie føler at ho svikta dotter si da Marie trong henne mest. Men ut frå kor detaljert Sofie skildrar kjennskapen til øya, er det tydeleg at ho må ha granska hendinga på øya både gjennom tilgjengelege kjelder og som eit imaginært redningsforsøk. Derfor kan ein hevde at sjølvklandringa på ein måte utspeler seg som ein sjølvstraff ved at Sofie søker seg tilbake til vonde fortidsminne som ikkje kan endrast, og som eigentleg hindrar henne i å arbeide seg gjennom sorga og akseptere tapet. Som vi skal sjå i det følgjande, kan denne manglande aksepten henge saman med ei kjensle av at all kontakt med Marie – forstått som eit emosjonelt band som overgår den fysiske verda – er kutta *post mortem*.

4.2.3 Saknet etter eit emosjonelt rom for Marie

Etter Marie døydde, har Sofie kjent på eit absolutt fråvær frå Marie. På sorggruppa som Sofie deltok på nokre gongar etter tragedien, fekk ho høyre om andre foreldre som opplevde ein slags kontakt med sine barn: «Ei på sorggruppa hadde funne trøyst i at sonen hennar hadde blitt ein del av naturen, ho fann ro i skogen, prata med småfuglane» (s. 106). Denne mora har funne ei ro, og eit varig band til barnet sitt i naturen. Dette kan ein sjå på som eit døme på det Worden (2003) kallar ei emosjonell relokalisering. Som nemnt i 2.2.2, er relokalisering ein

nyare tilnærming til sorgarbeid som går ut på at den sørgande finn eit nytt emosjonelt rom for den døde. Det gjer at ein kan akseptere tapet, men likevel halde på ei tilknytning til den ein har mista (2003, s. 35). Ei slik relokalisering av Marie har Sofie aldri opplevd sjølv om ho sårt lengtar etter dette. Da Marie døydde, blei det, ifølgje tankediskursen til Sofie, berre heilt stilt: «Jenta hennar var berre heilt og forferdeleg borte» (s. 107). Stilla som Sofie kjenner på, kan tolkast som ei manglande relokalisering. Sofie manglar ein stad for Marie, eit rom der ho kan emosjonelt relokalisere dotter si og ta vare på bandet mellom dei.

Den manglande relokaliseringa av Marie gjer det nok ein gong aktuelt å trekke ein parallell til den tidlegare nemnde artikkelen «Døden som tyv» (Markussen, 2012, sjå også 2.2.3). I denne artikkelen analyserer altså Markussen to klagedikt der diktarane, som begge har mista eit barn, finn meining gjennom å relokalisere den døde til eit etterliv – til eit religiøst rom. Det er rundt 600 år som skil desse dikta som er forfatta på 900- og 1500-talet. I «Sonatorrek» av Egil Skallagrimsson, er det religiøse rommet derfor Valhall, medan det er tale om den kristne himmelen i Jens Nilssøns «Elegidion». Men sjølv om dikta speglar ulike historiske og religiøse samfunn, er eit fellesteikn for begge diktarane, at dei levde i samfunn der gudstrua var sjølve ryggrada i samfunnet, for ikkje å gløyme grunnlaget for å forstå verda, livet og, ikkje minst, døden. Det herska derfor ikkje nokon tvil om verken ei åndeleg overmakt eller eit etterliv. Det seinmoderne samfunnet som Sofie og Otto lever i, står i kontrast til dette.

Samfunnet vi finn i *Sju dagar i august*, er eit seinmoderne samfunn, prega av ei sekularisering der religion ikkje lenger har ein like dominerande samfunnsposisjon. Sjølv sagt er religion framleis viktig i livet til mange, og fleirfaldige menneske i dag finn både trøyst i trua si, og eit religiøst rom der dei kan relokalisere den dei har tapt. For Sofie og Otto, derimot, er det ingenting som tyder på at trua på ein Gud har ein sentral plass. Dette kjem mest av alt fram gjennom eit religiøst fråvær i romanen. Sofie tenker ikkje på dotter si som i himmelen, ho finn verken trøyst eller utløp for frustrasjon i ei åndeleg overmakt og ho har ikkje oppsøkt noko form for sjelesorg. Vidare kan ein trekke ei slutning om ei sekulær oppfatning av verda frå tankediskursen til Sofie når ho uroar seg over dei siste minutta til dottera: «[Marie] hadde ikkje trudd på Gud. Kven bad ho til da? Kven snakka ho med i tankane?» (s. 157). Her ser vi at Sofie veit at Marie ikkje var religiøs, noko som tydar på at Marie ikkje vaks opp i ein religiøs heim heller. Derfor kan ein lese dette som at Sofie manglar trua på eit etterliv, og med dette eit religiøst rom å relokalisere Marie til. I motsetnad til Skallagrimsson og Nilssøn, maktar ikkje Sofie å utvinne meining i å relokalisere barnet sitt til eit etterliv.

Sjølv om sørgedikta gir uttrykk for at denne meininga er religiøst fundert, bør det merkast at relokalisering slett ikkje treng vere av religiøs art. Til dømes fann mora på sorggruppa som blei nemnt i sitatet over, eit slikt rom i naturen. Kvifor klarer ikkje Sofie å finne eit liknande rom for dottera si? Her er det interessant å sjå dette i samanheng med Sofies melankoli.

Som vi har sett manglar Sofie ei avslutting, eller ei stadfesting av bandet mellom henne og Marie, og at dette har ført til ei melankolsk skuldkjensle ovanfor dottera. Den manglande kjensla av ei slags kontakt med Marie kan altså henge saman med skuldkjensla til Sofie. Vi har allereie sett korleis Sofie straffar seg sjølv fordi ho ikkje var i stand til å hjelpe dotter si. Dersom ein forstår dette som melankolsk sjølvklandring, er det nærliggande å tenke at den manglande kontakten frå dottera er eit anna uttrykk for sjølvklandringa til Sofie. Kan det tenkast at Sofie på eit umedvite plan straffar seg sjølv ved å ikkje klare finne att nokon kontakt med Marie? Er det derfor Sofie kjenner på eit absolutt fråvær frå Marie? Dersom ein ser kven Sofie faktisk kjenner på nærværet til, kan det tolkast i den retninga:

Som i transe drog Sofie golvkluten gjennom søle og vatn, vrei opp, drog over, vrei opp. Bøtta blei full, ho skulle til å reise seg opp for å gå ut og tømme den. Da ho løfta blikket, såg ho rett inn i to bein. Ho visste det med ein gong, det var *hans* bein. (s.106)

Her ser vi korleis Sofie plutselig får ein hallusinasjon der ho ser to bein framføre seg. Personen Sofie ser er mordaren til Marie. Fleire gongar i løpet av narrativet dukkar han opp i draumar eller i traumatiske hallusinasjonar. I dømet over dukkar han opp medan Sofie held på med golvvasken på hytta. Dersom vi jamfører denne hallusinasjonen med tankane til Sofie rett etterpå, er det tydeleg kor vonde desse «besøka» frå mordaren er for henne: «Det var stilt frå Marie. Jenta hennar var berre heilt og forferdeleg borte. Og no var det *han* som kom!» (s. 107). Adjektivet «forferdeleg» og kursiveringa av «*han*» får fram at det er både opprørande og provoserande for Sofie at det er mordaren som kjem til henne, og ikkje Marie. Men kvifor kjem *han*?

Det at mordaren kjem, kan tolkast på fleire måtar. Ein måte kan vere å sjå på det frå eit traumeperspektiv. Unni Langås skriv i sin analyse av *Sju dagar i august* at romanen opererer med *to tidsplan*, noko som bygger på ein teori av litteraturforskaren Lawrence L. Langer. Ei slik tidsoppfatning er eit kjenneteikn på traumatiske minne fordi traumeofre får tida si fordobla av ei anna tid – av den traumatiske, stillestående tida – som ligg utanfor den vanlege tida og som alltid vil vere der (2016, s. 31, 88–89). Med dette utgangspunktet kan ein lese den

imaginære redningsaksjonen til Sofie samt hallusinasjonane av at mordaren kjem som døme på at den traumatiske tida innhentar henne.²³ Det er likevel noko som skurrar med ei slik tolking, for det er eigentleg ikkje Sofie sine egne minne som skaper fordoblinga. Det er heller ei slags iscenesetting av minna til Marie. Sofie opplever enda ein gong å vere i perspektivet til Marie ved ufrivillig å tilkalle mordarens nærvær. Dette fører oss til ein meir melankolsk måte å tolke nærværet til mordaren på.

I lys av Freud kan ein derfor sjå på nærværet til mordaren som eit anna uttrykk for den melankolske sjølvnedvurderinga, den som kjem til uttrykk blant anna gjennom sjølvklandring og forventning om straff (2011, s. 138). For litt sidan spurde eg om Sofie på eit umedvite plan straffa seg sjølv ved å ikkje klare å finne att nokon kontakt med Marie. I lys av Freud kan ein tolke det slik. På den eine sida kan ein hevde at Sofie straffar seg sjølv ved å skape ei umedviten sperre for å oppretthalde ein kontakt med dottera. På den andre sida straffar ho seg sjølv ved å framkalle nærværet til han som har skulda i sorga og smertene hennar. Melankolikaren er sin eigen verste fiende, med andre ord.

Vi har sett at hallusinasjonen til Sofie kan tyde på ein melankolsk form for sjølvstraff, men dersom vi på nytt studerer sitatet over, der Sofie ser mordarens bein, er også perspektivet noko å legge merke til. Det bildet av mordaren som Sofie ser, er nemleg ganske samsvarande med vinkelen Marie eventuelt må ha sett han frå da han fann henne. Derfor kan ein lese dette som at Sofie, som grunna golvvasken er i ein tilsvarande vinkel, ser mordaren slik ho mistenker at dottera såg han. Jamfører vi dette med den imaginære redningsaksjonen der Sofie «spring» redningsruta til dottera (sjå 4.2.2), ser vi at også dette er eit døme på ei inntaking av perspektivet til Marie. For som nemnt, spring Sofie denne fluktruta i Marie sine sko. Ein kan derfor spørje seg, basert på eksempla, om ikkje Sofie opplever ein slags sameksistens med den, om enn livstrua, levande Marie, delvis for å berge livet hennar og delvis for å bevare ei slags tilknytning til henne? Denne mistanken blir styrkt dersom vi jamfører dette med det uklare minnet av Marie i spegelen (jf. 4.2.1). Det at Marie er den som reflekterer tilbake når Sofie ser seg i spegelen, styrker hypotesen om at ei slik omskaping finn stad. Basert på Freuds teori, heng også dette saman med Sofies melankoli og med Marie som eit kjærleiksobjekt.

²³ Langås antydgar at scenen der Sofie ser mordarens bein medan ho sit bøygd over vaskebøtta, er ein slik forbindelse mellom dei to tidsplana i romanen (2016, s. 88).

La oss sjå tilbake på teorien til Freud (2011) for å belyse denne omskapinga. Ifølge Freud handlar ein normal sorgprosess om å gradvis gi slepp på libidobindinga til eit tapt objekt, sånn at libido med tida kan binde seg til eit nytt objekt. For melankolikaren, derimot, skjer ikkje dette. I staden inkorporerer melankolikaren objektet, altså tar objektet inn i seg sjølv og identifiserer seg med det (2011, s. 142). Dette er ikkje så ulikt den omskapinga eg peikte på i førre avsnitt. Ein kan derfor sjå på omskapinga Sofie gjennomfører som eit anna uttrykk for melankolien til Sofie, som eit slags melankolsk symptom som oppstår som ein umedviten reaksjon på at ein ikkje klarer å kople seg frå bindinga til den tapte. Basert på dette har Sofie altså tatt Marie, kjærleiksobjektet sitt, inn i eg-et og skapt seg om til henne.

På eit vis kan ein sjå på inkorporeringa som ei form for relokalisering fordi Sofie har flytta Marie inn i seg sjølv. Men da tar ein ikkje med i reknestykket at relokalisering er knytt til sorgprosessen, og handlar om å verne om bandet til den døde samtidig som ein klarer å gå vidare med livet (Worden, 2003, s. 35). Den melankolske inkorporeringa, derimot, symboliserer det motsette, ein går ikkje vidare, men blir ein «levande død».²⁴ I denne distinksjonen ligg derfor eit skilje mellom den tilknytninga Sofie *har* til Marie og den ho *ikkje har*. Ved å omskape seg til Marie er ho sterkt knytt til det fortidige minnet av dottera. Men ved å ikkje akseptere tapet og relokalisere dottera, manglar ho ein emosjonell kontakt med ei notidig «ikkje-jordisk» Marie. I dette ligg rota til melankolien hennar, og dette hindrar henne frå å leve vidare.

4.2.4 Draumen om eit barn

Rett over avslutta eg med å hevde at melankolien hindrar Sofie frå å leve vidare. Vi har allereie sett at dette blir framstilt gjennom sjølvklandring og manglande relokalisering. No skal vi sjå korleis melankolien kjem til syne gjennom tema som forholdet til livet utan barn og draumen om eit nytt barn. Saknet etter eit barn kjem fram på fleire måtar i romanen, til dømes i tankediskursen til Sofie når ho tenker på spørsmålet om eit felles barn: «Klart dei skulle ha fått eit barn, Otto og ho [...]. Men først vegra han seg, med overraskande stor styrke, og seinare var det ho som hadde nølt. I det spørsmålet hadde dei aldri vore synkroniserte» (s. 31). Dei har altså begge vore inne på tanken om å få eit barn saman, utan å einast, og no som dei er nærare femti og seksti (s. 25), er tida gått frå dei.

²⁴ Ved seinare bruk av uttrykket «levande død» i analysekapittelet, inkluderer eg ikkje hermeteikna, men uttrykket er framleis meint i overført tyding.

Sofie og Otto fekk altså aldri eit felles barn, og Peter, den no vaksne sonen til Otto, bor på andre sida av kloden, så kontakten med han er redusert til telefonsamtalar eit par gongar i månaden. Mangelen på eit barn i livet deira skaper eit tomrom, særskilt for Sofie. Dette kjem tydeleg fram i ei scene der Sofie ikkje får sove. Ho vandrar rundt i leilegheita og opplever romma som livlause, til tross for at interiøret i seg sjølv er skildra som både stilfullt og livleg:

Romma mangla likevel liv. Spor av menneske, rett og slett. Leiker utover golvet, smular trykte ned i golvteppet, ranslar og vesker utover, smørpakkar som hadde blitt ståande for lenge på benken, sportsutstyr som sperra vegen i gangen, møblar som stod skeivt fordi ein kvervelvind stadig fór gjennom romma. Det mangla fordi det var *ingen der*. Berre spøkelse, skuggar. Berre alt som *kunne vore*. (s. 29-30)

Sjølv om ordet «barn» er utelate frå tankerekka til Sofie, er det ikkje tvil om at den kvervelvinden som etterlet seg smular på golvteppet og lar sportsutstyret slenge, er ein metafor for eit barn. Dette skaper også ein kontrast i dette tekstutdraget, der barnemetaforen representerer liv, medan fråværet av eit barn representerer det motsette – livlause rom, spøkelse og skuggar – ord som konnoterer mørke og død, rett og slett. Ein kan derfor tolke dette som at omgivnaden speglar Sofies indre som ein levande død, og det kan sjå ut som at Sofie føler at berre eit barn kan vekke henne til live igjen. La oss no sjå på korleis Sofie skildrar ein fast draum:

[E]in draum kom klart igjennom, og det var den ho kalla sin faste draum. Den vende stadig tilbake i nye variantar. Draumen handla om at nokon overlét eit barn til henne. Det var alltid ei jente. Ho var fire-fem år gammal. Det var aldri Marie, ingen av jentene i desse draumane likna henne. Grunnane til at Sofie måtte ta seg av barnet, var uklare. Slik var draumars vis. Men barnet var der, og det blei kvardagar, og det blei hennar barn. Dei var ein familie. (s. 133)

Her ser vi at Sofie har ein tilbakevendande draum om at ho får omsorga for eit lite jentebarn, og at desse barna aldri er Marie. Sidan dette blir skildra som ein tilbakevendande draum, og det heller aldri er snakk om Marie, kan det med første augekast sjå ut som at draumen uttrykker eit indre, sterkt ønske om eit nytt barn, om å kunne vere mor igjen. Men denne draumen blir seinare kontrastert med ei hending der Sofie på sett og vis får «tilbodet» om eit nytt barn. Dette skjer når ho møter ei romkvinne med eit lite barn utanfor kontoret til Otto. Sofie prøver å finne ut kva ho kan hjelpe kvinna med, og ho prøver å gi kvinna nokre pengar til mat, men kvinna tar ikkje imot pengane. I staden prøver ho å gi barnet sitt til Sofie:

Sofie visste ikkje kva ho skulle gjere. Barnet hang der i lufta framfor henne. Det verke i armene etter å ta imot. Ho kunne da halde den vesle jenta ei lita stund? Men det kjendest umogleg å rette fram armene, som om det var ei grense der som det ikkje gjekk an å krysse. (166-167)

Det merkverdige med denne scena er reaksjonen til Sofie når ho kjem «ansikt til ansikt» med den faste draumen, for som vi ser, opplever Sofie det som «umogleg» å halde det vesle barnet, som ei «grense» ho ikkje klarer å krysse. Kva er det som gjer at Sofie ikkje ein gong klarer å halde den vesle jenta, til tross for at ho ønsker det så sterkt at det gjer fysisk vondt?

Ein måte å tolke dette på er å sjå det i lys av nyare draumeforskning. I boka *Drømmens psykologi: Ny forståelse og praktisk bruk av drøm*, legg Brudal og Brudal (2008) fram eit kortfatta oversyn over draumeforskning, og går inn på kva draumane kan tyde samt korleis dei kan brukast innan psykologisk behandling. I boka kjem dei blant anna innom psykiske krisar og draum. Dei peiker på at psykiske kriser kan føre til at ulike krefter blir mobiliserte for å handtere krisen, og at dette kan ha innverknad på draumane våre; til dømes er mareritt eigentleg ei form for omarbeiding av sterke kjensler og inntrykk (2008, s. 127–128). Andre typar draumar som kan komme i samband med slike kriser er *transformasjonsdraumar*. Dei gir uttrykk for samt prøver å finne løysingar på dei umedvitne ønska våre om forandring. Motsett har vi *mirakeldraumar*. På den eine sida er dei draumar med eit innhald som gir oss ei form for trøyst og lindring. På den andre sida er dei draumar som utset omarbeidinga av vonde påkjenningar som ein ennå ikkje er i stand til å møte (2008, s. 143–144).

Så, med draumeteorien *in mente*, kva tyder eigentleg den faste draumen til Sofie? Tidlegare knytte eg draumen til eit mogleg underliggende ønske om eit nytt barn, altså representerer den faste draumen eit ønske om å kunne få vere mor igjen, og kunne yte kjærleik og omsorg for eit lite barn. Basert på denne tolkinga kan vi sjå på den faste draumen til Sofie som ein transformasjonsdraum som uttrykker eit underliggende ønske om ei slik forandring.

Problemet med denne tolkinga oppstår når vi ser draumen i samanheng med møtet med romkvinna og det vesle barnet. Sidan Sofie kjenner på ei grense ho ikkje klarer å krysse når kvinna held barnet sitt fram mot henne, kan det sjå ut som at den faste draumen ikkje er ein transformasjonsdraum likevel. I staden er det meir nærliggande å tolke draumen til Sofie som ein mirakeldraum. Mirakeldraumar fungerer, som nemnt over, lindrande samtidig som dei utset omarbeidinga av påkjenningar ein ikkje er klar til å møte. Den faste draumen til Sofie gjer vel nettopp dette, den lindrar ved å skape eit lite avbrekk der livet plutsleg har meining

igjen. Kontrasten mellom den faste draumen der Sofie tar imot barnet, og verkelegheita der ho ikkje klarer det, framhevar derfor at Sofie ikkje har omarbeidd påkjenningane sine, for som vi har vore inne på før i analysen, har Sofies melankolske sorg hindra henne i å omarbeide påkjenningane som tapet har påført henne. Mirakeldraumen gir derfor ei kortvarig lindring, men melankolien stenger for den omarbeidinga som må til for at Sofie skal klare å gå vidare med livet sitt.

4.2.5 Ottos tap

Til no har eg ikkje via så mykje merksemd til korleis Otto har handtert tapet av Marie, men også hans sorg er viktig å drøfte, kanskje aller mest fordi sorga hans er meir skjult. Med skjult, meiner eg ikkje skjult for lesaren, for forteljarmåten og perspektivpendlinga gir god innsikt i Ottos indre tankeverd. Eg meiner heller at sorga til Otto er skjult i den forstand at han, av omsyn til Sofie, tonar ned uttrykka for sorga si. Det tydelegaste bildet på at Otto gjer dette, er bokstavleg talt i form av eit bilde. Det høyrer med i denne konteksten å nemne at Sofie har eit vanskeleg forhold til bilde av Marie (meir om dette i 4.3.2). Otto, derimot, har ståande eit bilde av seg og Marie på kontoret sitt på jobb (s. 164). At Otto har dette bildet i det skjulte, framhevar derfor korleis Otto også har behov for å uttrykke sorga, men at han skjuler uttrykka for sorga, for å gi Sofie rom for si sorg.

For å illustrere nærare nyansane som ligg i det at Otto skjuler sorga si for Sofie, skal vi sjå på eit tekstutdrag. Det er laurdags morgon og Otto og Sofie har nettopp sett på nyheitssendinga at ein storm har ført til store øydeleggingar, og at fleire menneskeliv er i fare. Dette triggjar minna til Otto om dagen Marie blei drepen, om redsla dei kjende på i timane med uvisse samt minna om apatien Sofie gjekk inn i. Otto lurar på om Sofie tenker på dei same fortidsminna som han, men får seg ikkje til å spørje. Sofie er den som bryt stilla ved å seie noko – noko fjernt frå det Otto tenker på:

– Det er like fascinerande å sjå kvar gong. Kor få sekund det tar for naturen å rasere alt, sa Sofie.

Han la handa bak på ryggen hennar. Ryggsøyla smal, men av stål. Ho hadde stått oppreist heile denne tida. Det begynte å svi i auga. Otto mumla noko og gjekk ut på den vesle doen i gangen. Der blei han sitjande på setet og venta på at svien skulle framkalle dei lindrande tårene. (72-73)

Dette tekstutdraget syner noko vesentleg ved den skjulte sorga til Otto. For det første framhevar det at sorga er skjult, altså korleis Otto søker einsemd når han kjenner tårene presse på. Han unngår å la Sofie sjå han slik, men kvifor gjer han dette? Dersom vi legg merke til korleis Otto skildrar Sofie i sitatet over, nemleg med similen «[r]yggsøyla smal, men av stål» kan eit mogleg svar på dette bli tydelegare. Denne similen som samanliknar Sofie med stål, avdekkjer korleis Otto opplever Sofie i verda, ved å tilskrive henne dei same eigenskapane som denne legeringa. Stål-similen blir gjentatt også seinare i narrativet, når Otto omfamnar Sofie fordi han legg merke til at ho blir prega av vonde minne (sjå også 4.1.1): «Ho sokk inn mot han, mjuk og stiv på same tid. Han kjende stålfjora. Ryggrada som heldt og heldt» (s. 109). Dette kan lesast som at Otto ser korleis Sofie tar på seg ein slags rustning av stål for å halde ut i møte med verda – ei drakt som gjer henne nomen i augeblikk der ho blir konfrontert med vonde minne. Ved å samanlikne Sofie med ei «stålfjor» ligg det likevel ei underliggande uro hos Otto om at, likt som ein slitedel, vil denne rustninga av stål til slutt gå i oppløysing. Ottos uro, blanda med omsorga han har for Sofie, kan derfor forklare kvifor han gøymer si eiga sorg når han er i hennar nærvær, og heller forsøker å vere den ho kan støtte seg til – eit slags anker som held henne i live. Men ved å vere eit slikt anker blir Otto fastlåst i Sofie sin melankoli.²⁵

4.3 Isolasjonen

I førre delkapittel såg vi at sorga ikkje er omarbeidd, og at melankolien til Sofie spring ut frå kjærleiksbindinga til Marie. Ambivalensen rundt tapet førte derfor til melankolsk nedvurdering og sjølvklandring. No skal vi sjå korleis isolasjon blir ein slags strategi for å makte å eksistere i verda. Heilt sidan tragedien for åtte år sidan, har Sofie eigentleg motarbeidd moglegheita til å arbeide seg gjennom sorga. Tilboda om terapi avviste ho, og personane rundt seg har ho støtt meir og meir frå seg. Sofie skaper med dette avstand mellom seg og andre menneske, og det kan derfor verke som at ho ikkje maktar å dele sorga med nokon. Minna hennar frå gravferda til Marie kan tyde på det:

²⁵ Sidan eg fokuserer på Sofies melankoli i analysen, går eg ikkje djupare inn på den skjulte sorga til Otto, men det at han må skjule sorga si, kombinert med vanskelege kjensler knytt til rolla som «berre» stefar til Marie, gjer også Ottos sorgprosess komplisert. Kanskje er kjensla av at han ikkje kan opne seg for Sofie om sorga si, årsaka til at han har etablert ei kontakt med Karin som Sofie ikkje veit om. Otto har dårleg samvit for at dette, og han ønsker å avslutte kontakten med Karin og legge korta på bordet ovanfor Sofie. Ei eventuell tilståing frå Otto ligg utanfor tidsramma for narrativet, men det interessante med denne vesle bi-historia er heller at ho belyser kor komplisert sorgarbeidet er, og korleis det kan teste grensene for eit forhold.

Dette hugsa ho også. Korleis Otto heldt handa hennar da, lett, men ikkje for lett. Korleis han hadde prøvd å gjere plass for henne i eit rom så fylt av andre si sorg og andre sine krav at det ikkje var luft att for Sofie å puste i, ikkje rom for ei einaste rørsle. Korleis kunne sorga deira vere større og ta meir plass enn hennar? (s. 113)

Sitatet framhevar korleis Sofie opplever sorga som noko som ho ikkje maktar å dele. Sorga til dei andre rundt henne steler dermed av hennar sorgrom, og for Sofie kjennest det derfor som om rommet blir så lite at ho kjenner seg klaustrofobisk. Sitatet viser vidare at ho støttar seg til Otto. Han er den einaste som Sofie eigentleg delvis inkluderer i sorga. Likevel er dette ei slags ufullstendig inkludering ved at Sofie vekslar mellom nærleik og avstand – nærleik ved til dømes å søke trøyst i armane hans når ho kjenner seg sårbar (s. 109), avstand ved å til dømes å vere uærleg om flåttbittet. For å belyse dette frå perspektivet til Otto skal vi sjå på eit døme der Otto grublar over korleis Sofie tok avstand frå omverda etter Marie døydde: «Men hadde ho ikkje også vendt seg bort i forakt mot andre menneske, til og med sine næraste som ikkje forstod og kunne følgje henne? Var det da ikkje berre eit tidsspørsmål før ho ville vende seg bort frå han også?» (s. 195). Otto fryktar, som vi ser, at Sofie til slutt skal isolere seg frå han også. For å best mogleg møte henne på hennar premiss, undertrykker han si eiga sorg for å gi Sofie eit større sorgrom (sjå også 4.2.5). Han blir derfor ein slags medspelar i isolasjonen til Sofie, ein isolasjon som kjem til uttrykk både gjennom forholdet til andre menneske, det fysiske miljøet og den ytre fasaden hennar. La oss studere dette nærare. Vi startar med den fysiske isolasjonen.

4.3.1 Den fysiske isolasjonen

Sofie og Ottos isolasjon har form som ei slags tilbaketrekking frå dei fysiske omgivnadane – altså frå det fysiske miljøet rundt dei. Gjennom dei retrospektive tilbakeblikka til Otto og Sofie, får vi vite at etter Marie døydde, valde dei å selje huset der ho vaks opp og flytte inn i leilegheita på Tøyen. Dette miljøskiftet innebar både ei endring av heim og av bustadområde ved at dei flytta til ein heilt annan kant av byen. Sjølv om intensjonen for flyttevalet blir skildra som eit ønske om å «[...] gjenreise seg sjølve på andre tufter» (s. 95), er det meir nærliggande å sjå på det som ei slags distansering frå vonde minne. Tankediskursen til Sofie under skildrar perspektivet hennar på flyttevalet:

Ho hadde blitt flink til å tenke utan å tenke, ho hadde øvd på det i årevis. Men iblant tvinga spørsmålet seg fram, og i det snikande morgonlyset lista det seg igjen inn på henne. Skulle dei blitt buande i huset der Marie hadde levd saman med dei? Da dei tok valet, stod det heilt klart for Sofie at ho ikkje ville halde ut å leve ein stad med så

mange minne. Det betydde at ho måtte flytte frå huset der dotter hennar hadde sprunge, sove, leika, ete, skrike, sunge. [...] Framleis ville ho insistere på at ho tok det valet ho *måtte* ta. Det betydde ikkje at det ikkje var smertefullt. Det betydde ikkje at ikkje sårta blei rivne opp, nesten kvar einaste dag. (s. 30)

Vi ser altså at Sofie skildrar dette som eit vondt, men nødvendig val fordi huset var fylt av så mange minne om Marie. I seg sjølv er det ikkje vanskeleg å forstå at det for den sørgande sit for mange minne i veggane i huset der barnet som ein har mista, vaks opp. Men når vi tar med i vurderinga den ufullstendige sorgprosessen til Sofie, er det likevel nærliggande å sjå på miljøskiftet som ei slags melankolsk flukt for å sleppe unna det som er for vondt å ta innover seg. Denne mistanken blir styrkt av første setninga i sitatet over: «Ho hadde blitt flink til å tenke utan å tenke, ho hadde øvd på det i årevis». Både tankane ho har unngått og huset ho har flytta frå, representerer minna som er for vonde å gå inn i, og derfor enklare å flukte frå. Sårta som heile tida blir rivne opp, derimot, representerer kor umogleg denne flukta eigentleg er.

Likt som flyttinga, blir leilegheita på Tøyen også ein del av isolasjonen ved at leilegheita blir staden der Sofie og Otto trekker seg unna omverda i det daglege. Men den staden der Sofie aller helst ønsker å vere, er hytta. For henne kjennest det å dra til hytta som ei kroppslig, fysisk lette, noko som tankediskursen hennar viser når ho og Otto er på veg til hytta: «Dei stive skuldrene. Krampane i hoftene. Litt etter litt sleppte det taket. Det var om å gjere å fokusere på det positive: Det finst framleis frisk luft å trekke ned i lungene. Det er ikkje lite» (s. 99). Vi ser altså korleis det å reise til hytta har ein smertelindrande effekt på Sofie.

Tankane til Sofie om at hytta er ein stad der ho kan fylle lungene med frisk luft framhevar at kvardagslivet må ha ein motsett effekt, nemleg ei kjensle av å ikkje få nok luft. Hytta er altså ein kjærkommen fristad, men kva er det som gjer hytta til ein stad der lufta kjennest friare?

For å belyse kvifor hytta er sånn ein viktig fristad for Sofie, skal vi sjå på eit døme: «Døra til hytta var døra inn til noko anna [...]. Dette var ein stad dei kunne dra ifrå og sidan komme tilbake til utan at noko hadde forandra seg. Den einaste staden der livet ikkje jaga på, skapte endringar dei ikkje hadde kontroll over» (s. 100). Vi ser korleis Sofie skildrar hytta som er ein stad der «livet ikkje jaga på». Dette handlar nok både om det å sleppe å tenke på arbeid og kvardagsoppgåver ei stund, men vidare – og i lys av den sosiale isolasjonen vi snart kjem inn på – om å sleppe unna andre menneske. Dette blir styrkt av tankane til Sofie om da dei kjøpte hytta: «Straks hytta var blitt deira, hadde dei måla den grå som bergknattane rundt. Den einetasjes hytta låg mellom to låge knausar, så skjerma at dei kunne gå nakne rundt om dei

ville» (s. 99). Vi ser at ikkje berre har Sofie og Otto kjøpt ei hytte som ligg isolert frå folk, dei har i tillegg måla hytta grå, sånn at ho går i eitt med terrenget. Dette gjer det tydeleg at hytta blir ein slags fristad der dei, ved å gjere seg nær sagt usynlege, kan isolere seg frå omverda og livets uføreseielege hendingar.

I siste setninga av det første sitatet i avsnittet over, ser vi vidare at mykje av det kjærkomne med hytta er knytt til tida, og den stillstanden som hytta representerer. Dette minner om den tidlegare nemnde tilknytninga Sofie har til ulike objekt. Tilknytninga hadde rot i eit ønske om å motsetje seg endring, som igjen var knytt til den melankolske objektsbindinga Sofie har til Marie (sjå også 4.2.1). Hytta representerer ein tilsvarande stillstand. Der står møblane på same plassen, kaffiposen der ein sette han førre gong, og berre vegetasjonen ber preg av endring frå gong til gong. På hytta står altså tida omtrent stilt ved at ting knapt endrar seg, og at alt er likt frå gong til gong. Hytta blir som ein trygg fristad frå endring.

Fristaden som hytta representerer, blir likevel sterkt utfordra i romanen ved at ei dør har stått ulåst og ein storm derfor har trengt seg inn og herja vilt med hytta, noko som framhevar kor uføreseieleg verda er. For Sofie er det eit svært tungt syn som møter henne når dei kjem inn i hytta og oppdagar kaoset etter stormen: «Sofie trong ikkje sjå etter, ho visste at det var øydelagt. Eit ord ringla i hovudet hennar. *Ruin*. Alt såg så fattigsleg og usselt ut, alle tinga som ho var så glad i» (s. 101). Med ordet «ruin» fangar vi opp kor opprørande det kjennest for Sofie at denne fristaden der ho tidlegare har kunne kjenne på at «livet ikkje jaga på», no var blitt øydelagt. Det fangar også opp at denne hendinga har parallellar til tragedien for åtte år sidan, og kjensla av tomleik og meiningsløyse som oppstod da (sjå også 4.1.3). Som nemnt vil offer for traumatiske hendingar kunne oppleve verda som meiningslaus ved at hendinga snur om på ei grunnleggande kjerneforventing av verda som ein føreseieleg og trygg stad (Janoff-Bulman & Frantz, 1997, s. 93, sjå også 2.2.2). Stormen blir derfor ikkje berre ein inntrengar som bryt seg inn i fristaden til Sofie og går til angrep på skattane hennar, stormen blir også ein uhyggeleg påminnar om kor meiningslaus verda er. På eit symbolsk plan kan ein derfor lese stormen som eit angrep på ideen om at melankolsk stillstand og isolasjon er ei leveleg løysing. Den fysiske isolasjonen er såleis ein mislykka strategi. La oss no sjå på korleis den sosiale isolasjonen utspelar seg.

4.3.2 Sosial isolasjon

Ønsket om å isolere seg frå andre menneske blir framheva vet at ønsket blir gjentatt i ulike samanhengar gjennom heile narrativet. Det dukkar opp så tidleg som i anslaget.

Utgangspunktet for samtalen ved middagsbordet i innleiingsscena er nemleg at Sofie eigentleg ikkje vil gå på førpremieren av ei ny kunstutstilling på Munch-museet, men føler at kollegaene vil ta det som ein demonstrasjon dersom ho ikkje kjem (s. 7-8). Denne samtalen fungerer som eit frampeik på korleis Sofie på fleire område står i kontrast til menneska rundt seg ved at ho har søkt seg meir og meir vekk frå andre menneske. Til dømes har ho distansert seg frå familie og venner, og ho har eit vanskeleg forhold til kollegaene sine. Vi begynner med familierelasjonane.

Det kjem tydeleg fram i romanen at Sofies handtering av tapet har påverka familierelasjonane. Mora og søstera har Sofie eit vanskeleg forhold til, noko som har resultert i at ho ikkje har så mykje kontakt med dei lenger (s. 153-154). Det kjem fram at ei årsak for dette handlar om dette sorgrommet som Sofie ikkje klarer å dele med andre. La oss sjå på eit døme frå teksten. Konteksten for sitatet er at Otto tar opp ei usemje Sofie har hatt med mor si om å ha framme bilde av Marie:

– Eg har ikkje nekta nokon å ha bilde av Marie framme, det veit du godt. Det er når dei begynner å lage små husalter ... med blomster og englar og plasthjarte og gud veit kva ... og når det gjeld mor mi, vi diskuterte berre dette eine bildet som ho hadde forstørra, og ikkje nok med at det var uskarpt, ho såg jo heilt ...

Sofie slo hjelpelaust ut i lufta.

– Nei, det var ikkje det beste bildet av henne. For det er du som har dei beste bilda av Marie, og du har ikkje tenkt å gi dei frå deg. (s. 153)

Dette sitatet er eit tydeleg døme på korleis Sofie slit med å la andre ta del i sorga. Ikkje berre kjem det fram i ordvala til Sofie («husalter ... med blomster og englar og plasthjarte og gud veit kva ...»), det kjem også fram gjennom brota som oppstår av dei ufullstendige setningane samt teiknsetjinga som markerer pausar. Dette stilistiske grepet framhevar dei opprørte kjenslene i Sofie når ho tenker på minnesmerket mora hennar laga for Marie. Markeringa blir heilt feil i Sofie sine auge, og bildet er ikkje bra nok. Knytt til dette finn vi ein viktig detalj, for frå sitatet ser vi at Sofie har tatt vare på dei beste bilda av Marie sjølv. Bilda ho held for seg sjølv blir derfor som eit symbol for sorgrommet som ho isolerer seg i. Med dette symboliserer dei også den sterke objektsbindinga til Marie, som er rota til melankolien til

Sofie. For dersom ho ikkje egentleg aksepterer tapet og opnar seg for å arbeide seg gjennom sorga, korleis skal ho da takle andre si sorg? Ein del av den melankolske isolasjonen handlar derfor om å ikkje dele sorga. Isolasjonen verkar likevel å vere meir kompleks enn dette. La oss sjå på korleis Sofie isolerer seg frå nettverket sitt.

Når det kjem til sosial omgang har Sofie trekt seg meir og meir vekk frå nettverket sitt. Ho og Otto har nokre felles omgangsvener, men ingen nære venner, som Otto peiker på: «– [...] Sofie, berre innsjå det. Vi har ingen nære venner lenger. Og det er vår eiga skuld. Vi trekker oss tilbake, sveltefôrar folk til dei gir oss opp» (s. 152). Vi ser altså at både Otto og Sofie har mindre sosial omgang no enn før, men i motsetnad til Sofie er Otto den som ser på dette som noko dei egentleg burde gjere noko med.

I romanen er det to relasjonar som er framheva relatert til den melankolske isolasjonen til Sofie. Den eine relasjonen er ny, i form av ein person Sofie møter i eit middagsselskap. Den andre er relasjonen er med Karin, som Sofie har hatt eit lengre venninneforhold til. Det begge relasjonane har til felles, er at desse personane overskrid grensene til Sofie, med det resultat at Sofie trekker seg unna. La oss sjå nærare på det. Vi startar med relasjonen til Karin.

Karin og Sofie har kjent kvarandre i fleire år. Dei blei venner da Sofie begynte å arbeide på Munch-museet. Til å begynne med hadde dei eit nært venninneforhold, men etter kvart blei forholdet for intenst for Sofie: «Karin tolte å høyre dei barske tinga, kjenslene Sofie ikkje eingong kunne snakke om til Otto. Men etter ei stund fekk Sofie denne merkelege kjensla av at ho blei tappa. Det var ikkje slik at ho fekk lov til å tømme seg, ho blei tømnd» (s. 62). Som vi ser frå sitatet, har Sofie ei tid opna seg om sorga si til Karin, men etter kvart opplevde ho dette altså som tappande. Kjensla Sofie får av å bli tømnd framhevar korleis grensene hennar blir overskrida i relasjonen med Karin, og som resultat isolerer Sofie seg gradvis frå venninneforholdet.

Den andre relasjonen som framhevar isolasjonen til Sofie er med ein psykoanalytiker ho hamnar til bords med under eit middagsselskap.²⁶ Denne psykoanalytikaren, med namn Lasse Hopstock, opptre flørtande og grenseoverskridande mot den svartkledde Sofie. Uvitande om

²⁶ Frå eit melankoliperspektiv er referansen til psykoanalysen i seg sjølv interessant, men det er like sannsynleg at forfattaren har tilskriva karakteren dette yrket fordi det skal treffe til ein gravande personlegdom, enn som ein referanse til Freuds melankoliteori.

tapet hennar vil han vite kva løyndommar ho skjuler, og han vil også at ho skal vise han flåttbittet ho har gøymt under handleddsvarmaren, så han kan undersøke det (s. 80-81). Sofie mislikar sterkt den påtrengande åtferda til Hopstock: «Aldri, tenkte Sofie. Aldri om eg kler av meg for deg, om det så berre er ein handleddsvarmar» (s. 81). Med ein avkledingsmetafor framhevar sitatet korleis Sofie ikkje vil opne seg og gjere seg sårbar for den påtrengande bordkavaleren sin. Han overskrid grensa hennar, og reaksjonen til Sofie er å negere denne tilnærminga i tankane med det gjentakande nektingsadverbet «aldri». Avkledingsmetaforen i sitatet framhevar altså den isolerande grensa Sofie har sett opp rundt seg for å halde andre menneske på avstand. Når Hopstock som utanforståande stiller for påtrengande spørsmål til Sofie, reagerer ho derfor med å lukke seg.

Som vi ser, har Karin og Hopstock til felles at dei ønsker at Sofie skal opne seg for dei, og derfor opne seg for at andre kan tolke hennar indre. Men Sofie vel i staden å lukke seg for dette. Det verkar derfor som at Sofie ønsker å isolere seg for omverdas tolkingsapparat. Eit tekstutdrag som styrker denne tolkinga, er tankediskursen til Sofie etter ein lang dag der ho både har krangla med Otto og kjent på at kollegaene ikkje forstår henne: «Ho kjende blikka bore i huda enno, blikka til kollegaene, til Karin, til Otto. Dette veldige behovet folk har for å kjenne andre ut og inn, vere den som forstår, vere den som veit» (s. 57). Med metaforen om blikka som borer i huda, framhevar sitatet den isolerande grensa Sofie har til at andre skal tolke og forstå henne. Med dette styrkar sitatet tolkinga om at Sofie lukkar seg, eller med andre ord isolerer seg for omverdas tolkingsapparat. Men det tyder ikkje at ho ikkje sjølv forsøker å tolke kva andre tenker om henne. La oss sjå på dette i samband med arbeidsplassen til Sofie.

Den sosiale sfæren som Sofie må delta mest i, og der isolasjonen til Sofie derfor kjem tydelegast fram, er knytt til arbeidsplassen hennar, altså Munch-museet. Undervegs i narrativet får vi vite at Sofie føler at kollegaene behandlar henne kunstig og ikkje heilt aksepterer henne som avdelingsleiar. I det heile opplever ho det som at dei har ei manglande forventning til henne:

Du går under kallenamnet «Nonna», hadde [Karin] sagt med ein avvæpnande latter, og Sofie hadde smilt av det. Sjølv sagt fanst det ei heil verd av meiningar om henne, måten hennar å snakke på, dei svarte kledda, parfymen, måten å gå på, meiningar ho på ingen måte kunne styre, som ho ikkje eingong ville ha klart å gjette seg til. Men no las ho eit uttrykk i auga deira som skremde henne, eit uttrykk av manglande forventning.

Som om dei alt visste kva ho kom til å seie. Som om ingenting ho sa eller gjorde, kunne endre oppfatninga dei hadde av henne. Ho kunne ha oppført ein liten dans utan at nokon hadde lea på så mykje som eit augebryn. Det var ei desperat kjensle av at alt stod fast. (s. 56)

Vi ser at Sofie gjer seg tankar om korleis kollegaene tolkar den ytre fasaden hennar, men meir merkbart her er tankane til Sofie om korleis kollegaene tolkar henne som menneske og kollega – nemleg at dei ser på henne med «manglande forventning». Dette sitatet vekker til live viktige spørsmål: Kven si oppfatning av Sofie har vi egentleg å gjere med her? Er det verkeleg slik kollegaene oppfattar henne, eller er det ein måte for Sofie å halde menneska rundt seg på avstand, gjennom ei melankolsk nedvurdering av seg sjølv i deira auge? Desse spørsmåla gjer det aktuelt å hente fram omgrepet karakterologisk sjølvklandring (Janoff-Bulman & Frantz, 1997, s. 96). Omgrepet er tidlegare presentert i 2.2.2 i samband med teorien til Janoff-Bulman og Frantz om meiningskonstruksjon, og der peikte eg også på likskapen mellom dette omgrepet og Freuds (2011) teori om at melankolikaren nedvurderer og klandrar seg sjølv. Karakterologisk sjølvklandring er også retta mot eg-et og kan bli forstått som ei omfattande, negativ vurdering, som inneber nedsett sjølvkjensle og nedvurdering av eigen karakter og godleik (Janoff-Bulman & Frantz, 1997, s. 96). Basert på Sofie sine tankar om korleis kollegaene ser henne, er dette eit ganske treffande omgrep, for det er tydeleg at nedvurderinga ho driv med, er karakterologisk. Ho går rett og slett laus på sin eigen karakter når ho gjer seg så lita i auga til kollegaene sine. Når vi i tillegg tar med i reknestykket at Sofie nedvurderer seg sjølv som mor, noko som heng saman med ei uvisse rundt kva Marie følte for henne, er det nærliggande å tenke at Sofie er hard i tolkinga si av kva andre meiner om henne. Det kan derfor tolkast som at ei nedvurdering av sin eigen karakter er med og fargar korleis Sofie oppfattar blikka til kollegaene.

Sjølv om vi kan tolke det som at Sofie mistolkar kollegaene når ho tenker at dei ser henne med manglande forventning, er det likevel noko som skurrar med kallenamnet «Nonna». Kallenamnet, som nok også kjem av Sofies alvorsprega vesen, men som tydeleg viser til dei svarte kleda Sofie alltid går med, peiker på ein viktig funksjon som klede har; klede skaper på eit vis kodar som vi menneske les for å danne oss eit bilde av andre menneske. Til dømes kan dei gi oss eit inntrykk av om ein person er velstående, sporty eller konservativ. Sjølv om dei svarte kleda til Sofie i utgangspunktet ikkje er ein ukjent «sorgkode», blir denne koden kryptisk for omverda i lys av den lange tida som har gått sidan Marie døydde; det omsynslause kallenamnet «Nonna» står fram som eit tydeleg døme på det. Basert på dette er

det nærliggande å tenke at kollegaene ser Sofie, ikkje med manglande forventning, men heller med manglande forståing.

La oss sjå på eit døme for å belyse påstanden om at kollegaene til Sofie manglar forståing for henne. I ein samtale mellom Karin og Sofie blir Karin eit slags talerøyr for arbeidsplassen relatert til dette:

– Det er vanskeleg å seie dette til deg, og eg hadde verkeleg ikkje tenkt at det var sånne ting vi skulle snakke om i dag. Men saka er at folk er litt ... redde for deg, for du har jo ein aura av, kva skal eg seie, opphøgd sorg over deg.

Ein aura av opphøgd sorg.

– Det gjer deg uangripeleg, skjønar du det?

Sofie rista sakte på hovudet. Ho forstod, men gjekk ikkje med på premissane. Gjekk ikkje god for orda. Slike kunstige merkelappar. (s. 178)

Forklaringane til Karin om «opphøgd sorg» og «redde» kollegaer, kan ein tolke som at kollegaene møter Sofie nettopp med ei manglande forståing. Dei klarer ikkje lese signala ho gir gjennom klede og veremåte, og derfor reagerer dei med å behandle henne på ein kunstig måte. Noko liknande finn vi også i episoden med Hopstock, som eg diskuterte tidlegare. Han klarer heller ikkje lese Sofie, og møter henne på feil premiss og med manglande forståing. Og da som no kjem det fram i tankediskursen til Sofie at ho ikkje er med på premissa for det som blir sagt. Ser vi på sitatet over, framhevar gjentakninga av orda til Karin («Ein aura av opphøgd sorg») i Sofies indre tankediskurs at ho ikkje maktar å opponere mot det Karin seier. Denne resignasjonen hos Sofie er enda eit døme på korleis ho isolerer seg frå omverda. Motsett viser det også korleis ho sjølv blir isolert ved at andre manglar forståing for henne. Derfor er det ikkje berre Sofie som isolerer seg frå menneska rundt henne, ho blir også isolert. Omgivnaden er ikkje lyttande nok og innstilte på å møte ho der ho er – på hennar premiss.

4.3.3 Sørgeklede som isolasjon

Dei svarte kleda Sofie går med, er det desidert synlegaste sorguttrykket for omverda, og det er derfor nødvendig å drøfte kleda i lys av isolasjonen. Sofie ber alltid svarte klede utanfor heimen, som eit slags uttrykk for sorga si. Over var eg inne på at dei svarte kleda Sofie går med, er med på å gjere henne uleseleg for omverda ved at dei sender ut signal som omverda ikkje klarer å tolke, og at kleda dermed bidrar til å skape avstand til andre menneske. Vidare ser det ut til at kleda også markerer for Sofie at ho må halde ein viss kontroll i møte med

omverda. La oss derfor sjå på eit døme der forholda – ein ikkje planlagt overnatting på hytta – gjer at Sofie for éin gongs skuld må ta på seg noko anna enn svarte klede på arbeid:

Ho hadde fått mange komplimentar for det enkle antrekket sitt, folk sa ho såg så fin og sommarleg ut. Kunne det verkeleg plage nokon at ho gjekk kledd i svart? Og glede nokon at ho slutta med det? Ho sat på kanten av arbeidsbordet, dingla med føtene, kjende seg som ei ung jente i ein film frå femtitalet. Sommarleg, sommarlett, sorglaus. (s. 139)

Her ser vi først at dei nesten retoriske spørsmåla Sofie stiller seg, etter reaksjonen til kollegaene å dømme, har svaret «ja». Den positive reaksjonen kollegaene har på dei sommarlege kleda, er eit tydeleg signal på at det svarte påverkar dei på motsett vis, og at dei svarte kleda derfor er med og markerer avstand mellom Sofie og omverda. Men dersom vi les nøye, kan merknadane til Sofie om at ho kjenner seg som ei «ung jente», og føler seg «[s]ommarleg, sommarlett, sorglaus» der ho sit, framheve at dei svarte kleda fungerer som ein kontinuerleg påminnar, også for Sofie sjølv, om å ikkje gløyme sorga. Den kognitive knaggen som kleda skaper, gjer det derfor aktuelt drøfte kleda, i lys av toprosessmodellen til Stroebe og Schut (1999).

Toprosessmodellen er, som nemnt i 2.2.2, ein sorgarbeidsmodell som fokuserer på både taps- og livsorientert handtering av sorga, der ein viktig komponent i sorgprosessen er ei dynamisk og kontinuerleg oscillering, altså veksling mellom å konfrontere tapet og unngå å tenke på tapet. (Stroebe & Schut, 1999, s. 215). I boka *Å sørge* omtalar Kristine M. Hansson (2019) denne sorgarbeidsmodellen, og nyttar metaforane «sorgens rom» og «livets rom» om desse to prosessane:

Å være i sorg handler om å stå i begge disse prosessene, i samspill med sine omgivelser. I sorgstøtte og sorgbehandling handler det om å stimulere den sørgende til å lære seg å veksle mellom [...] sorgens rom og livets rom, der målet er erkjennelse av at tapet er noe man bærer med seg livet ut, men som en integrert del i den etterlattes naturlige liv. (Hansson, 2019, s. 156)

Tidlegare i analysen har eg brukt omgrepet «sorgrom» som ein metafor for at Sofie ikkje klarer å dele sorga si med andre, men i sitatet ser vi korleis to liknande rom-metafor, som her handlar om enten å investere kreftene sine i å leve eller i å sørge, dannar eit interessant perspektiv på tekstutdraget om kleda til Sofie over. Som tekstutdraget viser, blir Sofie sjølv påverka av dei sommarlege kleda ho har på seg ved at ho kjenner seg «[s]ommarleg,

sommarlett, sorglaus». Det er nærliggande å lese dette som at Sofie i dette augeblikket er i livsrommet, og kjenner på den fjørlette kjensla som pausen frå sorga gir. Dei svarte sørgekleda ho normalt bruker, fungerer derfor som ein tyngande kontrast til dette. Av denne årsaka kan det tolkast som at sørgekleda til Sofie skaper eit medvite anker til sorgrommet. Ikkje berre markerer ho for omverda at ho sørger, ho markerer også for seg sjølv at ho skal halde seg i sorgrommet når ho samhandlar med omverda. Ut frå dette dannar toprosessmodellen til Stroebe og Schut (1999) ei støttande ramme for å forstå melankolien til Sofie. Melankoli som uforløyst sorg, handlar jo nettopp om å forankre seg til sorgrommet. Kleda blir derfor eit melankolsk anker til sorgrommet på den eine sida, og med det til eit liv som levande død. På den andre sida blir kleda eit uttrykk for den melankolske sorga som isolerer Sofie frå omverda.

4.4 Den melankolske kroppen

Som vi har sett i førre delkapittel, isolerer Sofie seg frå omverda gjennom sosial og fysisk isolasjon. Ho ønsker ikkje å samhandle med omverda og isolerer seg for å oppleve ei føreseieleg stillstand. Det fører oss til neste punkt som handlar om korleis melankolien til Sofie manifesterer seg gjennom kroppslege uttrykk. Vidare handlar det om korleis dette blir spegla av miljøet rundt Sofie. Vi startar med dei kroppslege uttrykka.

4.4.1 Kraftløyse, matlyst og kjensleløyse

Det å leve med eit tap slik som Sofie gjer, vil unekteleg setje sine avtrykk på kroppen, og allereie tidleg i narrativet kjem det til syne ein slags trøyttleik, eller rettare sagt ei kraftløyse i Sofie. Denne kraftløysa er for det første knytt til næringsinntaket. Fleire gongar i løpet av narrativet føler Sofie seg kraftlaus fordi ho er svolten, men til tross for dette er ho ikkje alltid like god til å ta til seg næring. For å belyse dette nærare, skal vi sjå på eit tekstutdrag frå når Sofie og Otto grillar pølser etter ein lang dag med opprydding på hytta:

- Eg orkar ikkje pølse.
- Det er det vi har. Sofie, du får ikkje lov til å slutte å ete. Du har blitt tynnare igjen i det siste.
Ho løfta hovudet og såg på han.
- Det er sant. Du et mindre og mindre. Du seier at du er frykteleg svolten, og lesser tallerkenen full av mat, og så et du berre bitte litt av det.
- Eg et heilt normalt. Eg har da ikkje blitt tynnare?
- Rart at du ikkje merkar det sjølv. Eg merkar det veldig godt. Du får ikkje lov til å bli like tynn som du var. (s. 112)

Frå kommentarane til Otto kan vi spore to viktige opplysningar rundt Sofies næringsinntak. Vi får vite at Sofie både tidlegare og no har hatt problem med matinntaket. Vidare ser vi at Sofie sjølv ikkje har merka at ho har blitt tynnare igjen (ho innser det først seinare). Sjølv om Otto ikkje tidfestar kva tid Sofie sist sleit med underernæring, er det nokså sjølvstund at dette må ha vore etter at Marie døydde. Derfor er det nærliggande å forstå det vanskelege forholdet ho har til mat som ein reaksjon på tapet. Dette er heller ikkje ein uvanleg sorgreaksjon; ifølge Worden er over- og særskilt underetning nemleg ein vanleg reaksjon ved sorg (2003, s. 18). I tilfellet til Sofie, må vi likevel sjå næringsinntaket i lys av at sorga hennar har ei melankolsk form, og at det har gått heile åtte år har gått sidan Marie døydde. Derfor er det også nærliggande å la innsikt frå melankoliteori belyse den manglande matlysta hennar.

Som nemnt i 2.1.2 har koplinga mellom melankoli og eit vanskeleg forhold til mat vore ein kjent tematikk innan både eldre og nyare melankoliteori, og melankoli er vidare knytt til både svolt og overetning (Johannisson, 2010, s. 51). I kapittel 2.2.1, der Freud og psykoanalytisk melankoliteori er omtalt, peikte eg på at melankolikaren gjennom narsissistisk identifisering inkorporerer det tapte objektet i sitt indre for å verne om bindinga til kjærleiksobjektet sitt (Freud, 2011, s. 142–143). Inkorporeringa drøfta eg i kapittel 4.2.3, da i samband med at Sofie nedvurderer seg sjølv samt ufrivillig omskaper seg til Marie. No skal vi fokusere på korleis inkorporeringa heng saman med melankolikarens forhold til mat.

Denne inkorporeringa koplur Freud til den orale fasen i den psyko-seksuelle utviklinga (2011, s. 142). Kort forklart vil det seie at melankolikaren har ein trong til å innta objektet oralt. Psykoanalytikaren Karl Abraham som vidareutvikla Freuds teori rundt dette, forklarar at melankolikaren skammar seg over denne orale fikseringa, og at dette derfor fører til sjølvstraffing og sjølvsvolt (Birnbäum & Olsson, 1992, s. 64). Den psykoanalytiske teorien rundt dette inneheld punkter som kan verke problematiske i vår samanheng. Til dømes koplur teorien inkorporeringa av objektet til dei psyko-seksuelle fasane, og gjer inkorporeringa om til noko nesten kannibalistisk (1992, s. 64). Men knytt til Sofies melankoli, kan vi lese dette i overført tyding. Det at kjærleiksobjektet blir tatt inn som ei slags «føde» er da sjølvstund meint figurleg, men likevel fyller denne føda melankolikaren fullt og heilt, og interessa for annan føde minskar.

Kva kan så den kannibalistiske inkorporeringa fortelje oss om Sofies forhold til mat? For det første skaper det eit klarare bilde av kvifor Sofie til dømes slit med å ete kjøt, og at ho berre

pirkar i maten til tross for at ho kjenner seg svoltet. Sofie, som allereie er fylt av barnet som ho har inkorporert, har ikkje rom for anna føde. Den kannibalistiske inkorporeringa fungerer derfor som ei paradoksal form for føde i romanen. Som føde vil nemleg inkorporeringa aldri vere ein substitutt for det som er tapt, og derfor vil denne næringa heller aldri kunne tilfredsstille melankolikaren. Sofie får aldri ein erstatning for den levande Marie. Ho er og blir blant dei levande og Marie blant dei døde. Av den grunn vil den melankolske kannibalismen alltid vere mislykka.

La oss ta med oss innsikta om at Sofie på melankolsk vis har inkorporert Marie når vi no skal sjå på ei anna form for kraftløyse. Kraftløysa til Sofie er nemleg også knytt til interaksjonen med andre menneske, som om det å samhandle med omverda fysisk tappar Sofie for krefter. Til dømes blir Sofie «så inderleg trøyt» av det ho opplever som intrigar med kollegaen, Karin (s.10), og i ein middagssamtale med Karin nokre dagar seinare kjenner Sofie seg så kraftlaus at ho knapt klarer å løfte kaffikoppen: «Ho kjende seg tom og slapp. Blodet var blitt tappa ut av henne og fanst ein annan stad, der det strøymde rundt i ein annan kropp, ein ekte kropp, ein varm og levande kropp» (s. 179-180). I denne skildringa ser vi korleis samhandlinga med Karin tappar kreftene til Sofie, med det får også fram korleis Sofie kjenner seg fullstendig tom innvendig. Det minner derfor om Freuds teori om at det melankolske eg-et skaper seg om til eit tomt eg (2011, s. 139). Eg-et som Sofie skildrar, er derimot ikkje berre tomt, sjølve livskrafta i dette eg-et ser ut til å vere fjerna frå kroppen hennar og overført til ein annan, levande kropp. Ser vi dette i samheng med at Sofie har fylt sitt tomme eg med Marie, kan det tolkast i same retning som eg var inne på i kapittel 4.2.3; inkorporeringa har skapt Sofie om til ein slags levande død, for det å nær seg på kjærleiksobjektets døde kropp, er som å tappe ut det levande eg-et. Frå det kan vi tolke den andre, ekte og levande kroppen ho kjenner seg fjerna frå, som hennar eigen kropp, ein kropp ho ikkje egentleg har tilgang til så lenge ho er låst i den kroppslege identifikasjonen med Marie – og så lenge kroppen er tappa og kraftlaus vil interaksjonen med omverda kjennast umogleg.

Vanskane Sofie har med å eksistere i verda har ført til ein melankolsk forsvarsmekanisme – nemleg ei kjensleløyse. Eit framtrudande symbol på dette finn vi i skildringa til Otto av Sofie som ei stålfjør som held og held (s. 109, sjå også 4.1.1). Ved å samanlikne Sofie med stål, får Otto også fram at ho gjer seg kald og nomen for å kunne halde seg slik. Denne «stålfjora» i Sofie blir svært tydeleg når ho seinare i narrativet må gå forbi høgblokka i regjeringskvartalet. Tidlegare gjekk Sofie omvegar for å unngå dette bygget, men ikkje no lenger: «Det gjorde

ikkje vondt å sjå dit lenger. Ho kjende ingenting, berre ein varm bris, tung av løfte om regn» (s. 161). Det er tydeleg at stålfjóra, eller kjensleløysa er der for at Sofie skal halde kontroll – halde kjenslene på avstand.

Skildringa av fysiske smerter i romanen, peikar også i same retning, for også dei har Sofie blitt meir nomen for med tida. Ifølge tankediskursen til Sofie var ho mykje plaga av smerter før: «Uthaldelege tankar og ein verkande rygg hadde jaga henne rundt, ho måtte trave att og fram i høgt tempo, som for i det minste å halde ei råk open. No flaut både blodet og tankane meir roleg, meir fritt» (s. 29). Vi ser altså at fysiske smerter og herjande tankar har roa seg med tida, men når Sofie blir konfrontert med hendingar ho ikkje har kontroll på, melder smertene seg fort. Det hender til dømes på kunstutstillinga som Sofie deltar på i starten av romanen. Der blir ho opprørt over at kunstnaren angrip kulturministeren for å kysse han: «Sofie kjende murringa i korsryggen, strålinga ut i hoftene. Ei gammal smerte vekt til live. Kroppen truga med å gå i lås» (s. 21). Det kan lesast som at Sofie ikkje var førebudd i dette konfronterande augeblikket. Stålfjóra var ikkje på plass og ho klarte ikkje gjere seg nomen. Ideen om at smertene heng saman med behovet for kontroll blir styrkt av at Sofie skildrar det å dra til hytta, den isolerte fristaden sin, som smertelindrane for vonde musklar og ledd (sjå 4.3.1). Det gjer det nærliggande å forstå smertene meir som eit symptom på at Sofie heile vegen anstrengar seg for å halde kjenslene under kontroll, vere ei stålfjør, halde seg nomen. Dette viser kor avhengig Sofie er av kjensleløysa for å klare å leve *utan* å leve. Kjensleløysa er derfor paradoksalt fordi ho inneber at Sofie må bruke kroppen for å sleppe å kjenne kroppen, for ho må anstrenge både musklar og tankekraft for å sleppe å kjenne kroppen. Kjensleløysa blir nødvendig for henne for å halde kontroll – ein kontroll som blir utfordra fleire gongar i narrativet.

Kjensleløysa som kontrollmekansime gjer det aktuelt å nok ein gong trekke inn omgrepet oscillering. Omgrepet som er sentralt i den tidlegare nemnde toprosessmodellen, går ut på at ein sunn sorgprosess inneber at den sørgande vekslar mellom to prosessar, nemleg mellom å fokusere på sorga eller å fokusere på livet (Stroebe & Schut, 1999, s. 215). Vekslinga, eller oscilleringa, gir altså den sørgande eit rom for å sørge, men ho gir også ein pause frå sorga der ein fokuserer på å vere i livsrommet. Oscilleringa er, ifølge Stroebe og Schut, derfor viktig for både den fysiske og den mentale helsa til den sørgande (1999, s. 215). Sofie, derimot, vekslar eigentleg ikkje mellom sorg- og livsrommet, for å uttrykke det med metaforane som Hansson nyttar (2019, s. 156, sjå også 4.3.3). Derfor kan vi sjå på kjensleløysa til Sofie som ein strategi

som forhindrar oscillering. Ved å vere nomen, held ho ikkje berre kjenslene på avstand, ho held også livsrommet på avstand. Dette blir meir og meir utfordrande for Sofie utover i narrativet.

Noko som utfordrar kontrollen til Sofie, og som også er det tydelegaste teiknet på at ho held seg nomen, finn vi i form av eit flåttbitt. Dette bittet blir introdusert for lesaren når Otto oppdagar bittet på handleddet til Sofie i starten av narrativet. Otto oppfordrar Sofie til å få det sjekka hos legen, noko Sofie tenker er for drastisk for eit lite insektsbitt (s. 8, 26). I staden for å få det undersøkt av legen bagatelliserer ho symptoma og skjuler bittet for omverda med ulike armband og handleddsvarmarar. Hevelsen rundt bittet gir seg derimot ikkje: «Handa med flåttbittet hadde hovna opp og kjendest nomen og stiv. Ikkje så rart, ho hadde hatt hendene i skitvatn heile dagen. Ho skulle ha brukt gummihanskar» (s. 109). Sitatet viser korleis Sofie bagatelliserer og bortforklarer smertene og symptoma for seg sjølv ved å leite fram andre årsaker for dei. Sofie gjer seg med dette nomen for smerta ved å ikkje lytte til signala kroppen prøver å sende henne. Ein kan tolke det som at ho fortrengrer alvoret. Kva som ligg bak dette skal vi etterkvart gå nærare inn på. Det kjem som ein naturleg del av drøftinga av korleis den melankolske kroppen er knytt til miljøet i romanen.

4.4.2 Miljø speglar kropp

Vi har sett at flåttbittet, som er eit element frå naturen, er med og framhevar melankoli som kjensleløyse, men også andre element i miljøet framhevar og forsterkar melankolien i romanen. For å belyse dette nærare skal vi først bevege oss innom eit av dei tidlegare omtalte tilskota til litteraturforskinga på *Sju dagar i august*, nemleg artikkelen til Furuseth *et al.* (2020, sjå også 1.3.2). I denne artikkelen peiker forfattarane på at Sofie er prega av melankoli grunna tapet av dottera, og dei argumenterer for at melankolien blir forsterka av dei ekstreme endringane i naturen. Her trekker dei fram forfallet i nabolaget, stormen som herjar og den aukande flåttbestanden som døme på dette (2020, s. 14). Observasjonane dei gjer om at miljøet forsterkar melankolien til Sofie, er svært interessante, og dei kan supplerast med fleire støttande døme, som leilegheita som manglar liv (s. 30-31), mørket som alltid er i nærleiken (s. 28), og dei to bjørkene utanfor blokka som blir kutta ned mot slutten av romanen (s. 185). Ein kan derfor sjå på desse ulike natur- og miljøelementa som *individuelle melankoliteikn*, altså element som eit gitt menneske oppfattar som melankolske, ikkje fordi elementa er berarar av ein kulturskapt konvensjon, men fordi dei i ein spesifikk samanheng blir forstått

som melankolske (Hammer, 2004, s. 17).²⁷ Vi kan altså sjå på dei ulike miljøelementa i romanen som melankoliteikn, fordi dei bidrar til å framheve melankolien i romanen, men dei framhevar han ikkje berre, ein kan også tolke det som at dei speglar den melankolske kroppen.

For å belyse korleis melankoliteikna speglar den melankolske kroppen skal vi sjå på nokre døme frå romanen. Det første dømet er henta frå tidleg i narrativet. Sofie, som ikkje får sove, ser ut vindaugget midt på natta. Synet av den mørklagde byen får henne til å ønske seg forandring: «Ho ville ta tak i dette og dra det til sides, som eit scenetepp, sjå kva som var bak. [...] Ho kjende seg like forsteina som den mørklagde byen» (s. 28). Den forsteina og mørklagde byen blir her eit melankoliteikn som rommar ein melankolsk tomleik, og når Sofie samanliknar seg med bymiljøet, oppstår det derfor eit samband mellom det fysiske miljøet og Sofie. Miljøet speglar Sofies indre, og opplevinga hennar av å vere forsteina. Speglinga konnoterer derfor kjensleløyse og tomleik.

Tomleik spegla gjennom miljøet finn vi att fleire stader i romanen Eit døme på det kjem til syne etter at Sofie har oppdaga at bjørkene utanfor blokka deira har blitt kutta kraftig ned. Først reagerer ho med at kroppen sviktar, og ho søkk saman på golvet. Etter ei stund er kroppen under kontroll igjen, men det indre er skildra som tomt: «Ho stod der. Ei kvinne med eit vinglas. Langt, glatt hår. Ei kvinne utan ansikt. Lyset var så underleg. Ute hadde himmelen fått ein skimrande, bleikgrå farge, som innsida av eit skjel» (s.191). Skildringa av Sofie utan ansikt konnoterer djup indre tomleik, og denne tomleiken blir spegla og nærmast fylt av den gråe himmelen utanfor. Ei liknande tomleik finn vi i skildringa av Sofie og Otto der dei sit utanfor hytta etter ein lang dag med reparasjonar: «Dei stirte mot kvarandre, men i dei måneopplyste ansikta fanst berre mørke krater. Himmelrommet gapte. Sanden rann vekk under føtene deira, tida rasa» (s. 119). Dette dømet, som også inkluderer Otto, er på mange måtar paradoksalt. Medan naturen blir antropomorfisert, blir nemleg Sofie og Otto, ved å skildrast som tomme krater, gjort om til to livlause karakterar. Det verkar altså som at dei *eksisterer* i tid og rom, men utan eigentleg å *leve*. Livløysa kjem til syne andre stadar i romanen også, som når Sofie ser for seg henne og Otto: «Som frå lang avstand såg ho for seg ekteparet Krohg-Iversen redusert til to morkne, vassstrekte tømmerstokkar som låg og dunka

²⁷ I motsetnad til *konvensjonelle melankoliteikn* som har ein kulturell og allment kjent tilknytning til melankoli (Hammer, 2004, s. 17). Vi kan sjå på nærværet av Munch-måleria i romanen som eit konvensjonelt melankoliteikn sidan dette er kunst som er allment forbunde med melankoli.

borti kvarandre i ei bakevje» (s. 67). Frå desse eksempla der miljøet speglar tomleik og livløyse, kan ein derfor lese Sofie, og også Otto, ved at han er fastbunden i Sofies melankoli, som tomme innvendig, som levande døde. Dette nærværet av død finn vi også i tilknytning til eit anna naturelement – nemleg frå flåttbittet.

Flåttbittet til Sofie er eit element med ein viktig funksjon i romanen. Flåttbittet er så framheva i romanen at det ikkje berre kan bli forstått som eit melankoliteikn, ein kan tolke det som eit symbol ved at flåttbittet blir introdusert allereie i anslaget, for så å vere eit gjentakande motiv gjennom heile narrativet. Men kva symboltyding har flåttbittet? For å svare på det er det nyttig å sjå på litteraturforskinga til Unni Langås (2016, sjå også 1.3.1). I sin analyse av *Sju dagar i august* peiker Langås på at flåttbittet, som det fremste av mange billedlege element i romanen, viser korleis den traumatiske hendinga frå fortida infiserer heile tilværet for Sofie og Otto (2016, s. 86–87). Denne tolkinga er interessant også i eit melankoliperspektiv, fordi det framhevar korleis det infiserte flåttbittet blir eit symbol på angrepet frå fortida som framleis påverkar notida, og derfor hindrar både sorgarbeidet og eit vidare liv.

Frå eit melankoliperspektiv kan ein vidare lese flåttbittet ikkje berre som eit symbol på innverknaden fortidstraumet har på notida, men også som eit framtidsførespelande symbol. Det kjem meir og meir til syne utover i narrativet. La oss sjå på eit sitat frå tankediskursen til Sofie: «Det verke også rundt flåttbittet, sjølv om hevlsen hadde gått litt ned i løpet av natta. Små strengar av smerte gjekk frå handleddet og oppover mot olbogen. Der har vi det, tenkte ho. Gifta er på veg mot hjartet» (s. 135). I sitatet som er frå dagen etter at Otto og Sofie oppdaga vasskaden på hytta, ser vi at Sofie knyter smertene i armen til den alarmerande tanken om at gifta frå bittet er på veg mot hjartet. Likevel unnlét ho å gå til legen med problemet. Det gir ein mistanke om at ho, med meir eller mindre medvit, ønsker det giftige angrepet velkommen. Dette får ein til å undre seg over om flåttbittet faktisk førespeglar eit dødsønske i Sofie, og derfor ein særskilt dyster form for melankoli. For å undersøke dette nærare, må vi sjå til slutten av romanen.

4.4.3 Dødsønske?

Mot slutten av romanen endrar miljøspeglinga seg ved å bli dysterare. Dette heng saman med utviklinga i diskursen der dei mange små, men negative hendingane, som til dømes stormen, middagsselskapet og ulykka til Otto, utfordrar ønsket Sofie har om halde kontroll, vere kjenslelaus, vere ei stålfjør. I tekstutdraget under ser vi at Sofie til slutt er på eit brestepunkt.

Konteksten for utdraget er at Otto har funne ut at Sofie enda ikkje har gått til legen med flåttbittet. Dei er i leilegheita og stormen herjar utanfor:

– Så du har visst om at det kanskje var ein flått, heile tida. Utan å innrømme det, utan å gjere noko med det. Du veit det er snakk om ein epidemi, eit nytt virus, folk blir veldig sjuke.

– Avisene overdriv alltid.

– Ein skulle tru du ønskte å døy!

Eit kraftig vindkast røska plutselig i eit vindaug som stod på gløtt, og ei blomsterkrukke hamna på golvet. Det var som om nokon prøvde å bryte seg inn til dei. Berre kom, tenkte Sofie. Men ho reiste seg for å lukke vindauget og måtte ta eit stort steg over den knuste krukka. Dei nakne blomsterrøtene stakk ut frå jordklumpen som kvite ormar. (s. 198)

I Sofies indre respons, om at stormen berre må bryte seg inn, får vi mistanken som flåttbittet har førespegla, meir eller mindre stadfesta: Sofie ber på eit dødsønske, og det er som om ho berre ventar på at ei kraft utanfor seg sjølv skal hjelpe henne å gjere slutt på alt. Frå dette perspektivet kan vi også tolke blomsterkrukka som eit melankoliteikn som speglar dødsønsket til Sofie. Dei kvite blomsterrøtene som liknar ormar er ytterlegare med på å styrke denne tolkinga ved at dei konnoterer nedbryting og død. Til sist kan ein sjå på stormen som ei spegling av melankolien som mørknar i henne. Dette kan derfor tolkast som at den melankolske sorga har blitt så intens at Sofie ikkje ønsker å leve.

Men kva kan gjere melankolien så absolutt at han tar livsgnisten frå eit menneske? Som eg kort nemnde i kapittel 2.2.1, peiker Freud på at melankoli i dei verste tilfella kan ende med at melankolikaren tar livet sitt:

Nå lærer analysen av melankolien oss at jeget bare kan drepe seg selv dersom det ved tilbakegang til objektsbesittelsen kan behandle seg selv som et objekt, dersom det kan rette fiendtligheten som gjelder et objekt, og som representerer jegets opprinnelige reaksjon mot utenverdenenes objekter, mot seg selv. (Freud, 2011, s. 144)

Orda «objektsbesittelsen» og «utenverdenenes objekter» refererer til det inkorporerte objektet som er utgangspunktet for melankolien, og for Freud ligg altså premissene for at melankolikaren ønsker å ta sitt eige liv, i at han eller ho lar fiendskapen mot det inkorporerte objektet gå ut over seg sjølv. Denne forståinga av fiendskap mot objektet, er derimot vanskeleg å få til å passe med objektsbindinga som Sofie har til Marie, men no er også melankoliteorien til Freud meir generell ved at han omfattar også meir ideelle formar for

objektsbinding av den typen som er meir skjult for medvitet. Sofies binding, derimot, er til eit kjærleiksobjekt, og ho veit godt kven ho har mista. Inkorporeringa hennar av Marie, eller omskapinga til ein levande død kan ein også seie, har derfor handla om å ta vare på ei slags tilknytning til dottera fordi ho, grunna si melankolske sorg, ikkje har klart å akseptere tapet og emosjonelt relokalisere Marie. Men å leve som levande død fungerer ikkje i lengda. Som vi ser blir dei mekanismane som Sofie har nytta for å leve på denne måten, altså isolasjonen og kjensleløysa, sterkt utfordra etterkvart som ho blir konfrontert med dei negative og uføreselege hendingane.

Hendinga som blir ein utløysande faktor, er hendinga der Otto ramlar i trappa og skadar seg. Plutseleg blir rollene snudde, og det ankeret som Sofie har kunna støtte seg til alle desse åra, blir no avhengig av henne. Sofie blir utrygg på om ho klarer å ta godt nok vare på den skadde mannen sin, men når Otto blir hissig fordi Sofie stirrar på han, reagerer ho med å bli rasande innvendig:

Noko så klønete og unødvendig som å ramle i trappa. Ho stirte ned i ansiktet hans. Gudane visste om han kom til å bli sitt gamle eg igjen. Huda oppskrapa, leppene blålege og groteske. Sofie såg for seg at ho slo knyttneven ned i dette ansiktet, mosa neven ned i kjøttkaketrynet, ein gong, to gonger ... (s. 149)

Med dette ser vi korleis rollebyttet, det at Otto no treng Sofie til å støtte seg på, blir for mykje for henne. Den kontrollerte kjensleløysa er ei kort stund sett ut av spel, og kjenslene får utløp i ein morbid fantasi der Otto blir offeret for raseriet hennar. Det kan derfor tolkast som at kjensleløysa raknar, og melankolien veks seg større og dystrare ved at Sofie imaginært også støyter frå seg Otto, om enn berre for ei kort stund.

Den voksende melankolien medfører altså at den kontrollerte kjensleløysa som Sofie har prøvd å møte verda med, ikkje er under kontroll lenger, noko vi ser ved at Sofie kjenner seg meir og meir tom, eller tappa for krefter. Eit av dei sterkaste døma på dette finn vi mot slutten av narrativet. Det er dagen etter Otto si ulykke, og Sofie har motvillig takka ja til å treffe Karin på ein restaurant. Under middagen kjenner ho seg meir og meir kraftlaus, og når ho søker tilflukt på toalettet har ho ei sterk oppleving:

Brått stod alt for henne som så uverkeleg. Det var som om ho ei kort stund gjennomskoda blendverket, den merkelege illusjonen livet var. Ho fekk for seg at ho ikkje var Sofie, at Karin ikkje var Karin, at dei berre dreiv eit spel utan meining, utan

slutt. Kjensla var så sterk at ho blei redd. Vatnet som kvervla rundt i klosettskåla, ho var i den rørsla. På veg ned. Ho kasta opp. (s. 179)

Skildringa av livet som ein illusjon, skaper ein utanfor kroppen-kjensle, og gjer at det blir nærliggande å lese sitatet i lys av at Sofie allereie er ein levande død som kjenner seg fanga i det ho opplever som eit meningslaust spel. Med dette fangar sitatet også opp det absolutte meiningstapet Sofie opplever. Denne «rørsla» som er på veg nedover, blir derfor ein slags metafor for det underliggande dødsønsket. Kvelden etterpå, derimot, som er siste kvelden som er inkludert i narrativet, nøyer Sofie seg ikkje med metaforar. Ho mottar ein kveldshelsing frå Karin på SMS, men får seg ikkje til å svare fordi ho ikkje orkar «overflatesnakk». Sofie gremmer seg vidare over korleis andre forventar at ho skal svare på spørsmålet *korleis går det?*: «Så kva svarar ein, når ein har mista dotter si og alt ein ønskjer seg, er å bli ramma av kreft eller ein annan sjukdom som kan gjere det av med ein så fort som mogleg?» (s. 202-203). Her er dødsønsket med andre ord ganske eksplisitt formulert. For Sofie er altså den melankolske sorga absolutt, og livet er meningslaust. Den einaste livslinja hennar er Otto: «Eit liv utan Otto gjekk ikkje an å tenke seg. [...] Problemet var vel at ho hadde vanskar med å sjå for seg ei framtid i det heile tatt» (s. 203). Dette sitatet bringer oss til slutten av romanen, ein slutt som opnar for ulike utfall.

4.4.4 Ein slutt som tillèt forvandling?

Den siste kvelden av dei sju dagane vi følger Sofie og Otto, sluttar underleg, og gir rom for ulike tolkingar. Denne tvitydinga begynner med at Otto fortel Sofie om eit råd han har komme over: «– Det var noko eg las i dag. Om at ein må ha eit blick som tillèt forvandling» (s. 200). Sofie synest dette er ein fin tanke, og litt seinare har ho noko som ser ut til å vere ein mellomting mellom ein dagdraum og ein draum. Ho ser for seg at ho er i ein hage som ho ikkje klarer å stadfeste. Ho har på seg ein blomstrete sommarkjole. Otto, og sonen hans, Peter, er også hagen. Det same er ei lita jente:

På trappa sat Peter. T-skjorte, brune, sterke armar. Barnelatter. Han følgde henne med auga, den vesle jenta som sprang rundt i hagen. Håret stod som ei sky etter henne. Peter ropte at ho måtte vere forsiktig. Ikkje så fort! ropte han. Otto såg opp og smilte. Han var blitt eldre. Han såg ut som ein bestefar. (s. 204)

Draumen til Sofie er skildra såpass utydeleg at ein først kan tenke at ho drøymmer om fortida, og at det er Peter og Marie ho ser for seg.²⁸ Men den store alderskontrasten mellom Peter og jenta i draumen får dette til å verke mindre logisk. Peter blir skildra som vaksen, «med sterke armar», og ved at han er framstilt som den som har ansvaret for jenta. Motsett får ordet «barnelatter» og adjektivet «vesle» fram at jenta berre er eit lite barn. Det at Otto i tillegg ser ut som ein «bestefar», gjer at det er meir nærliggande å tolke draumen som ein framtidsdraum. Her tillèt Sofie eit blikk for forvandling ved å førestille seg ei framtid der ho og Otto igjen kan finne meining gjennom å ha Peter og eit lite barnebarn i livet deira. Vidare kan den blomstrete sommarkjolen Sofie ser for seg at ho har på, vere eit uttrykk for vilje til å ta eit oppgjær med den melankolske sorga og våge å vere i livsrommet igjen. Som framtidsdraum skaper dette derfor eit håp om at draumen til Sofie er det Brudal og Brudal ville kalla ein transformasjonsdraum, altså ein løysingsorientert draum som førespeglar eit ønske om forandring (2008, s. 143–144, sjå også 4.2.4). Men den siste scena av romanen inneheld tvitydige detaljar som får ein til å undre seg om draumen kanskje heller er ein mirakeldraum, berre ei kortvarig lindring av eit sorgarbeid som Sofie aldri vil klare å gjennomføre.

Den siste scena i romanen er underleg på fleire måtar, og som vi skal sjå inneheld ho fleire detaljar som kan tolkast i ulike retningar:

Dei trekker ut stolane sine på likt. Otto lèt blikket gli over korga med rista brød, det eldfaste fatet med kyllingfileten som har safta seg, den store keramikkskåla med dampande, flate pastaband. Straumen er tilbake, men han har funne fram to store, tunge lysestakar av sølv som dei har kjøpt saman, for lenge sidan, hos ein antikvitetshandlar i Paris. Det er berre lyset frå desse to talglysa som fell over måltidet. I dette lyset ser dei grøne glasa nesten svarte ut, fargen til ein mørk granskog. Sofie faldar ut papirservietten og legg den i fanget. Ho har alltid likt augustkveldane, dei få dagane og vekene det enno kan vere sommar og varmt, men mørkt nok til å tenne levande lys. No blafrar lysa lett, og teiknar skuggar på veggane. Rørlege skuggar, vakre og uhyggelege på same tid. Ho stivnar, legg hovudet på skakke.

– Hysj, er det regnet vi høyrer?

Forvandla til skuggar ser dei begge ut som kjemper.

Ein merkverdig detalj med denne scena, som kan tolkast som at melankolien omsider lettar, er ei narrativ tempusforskyving. I avsnitta over har nemleg forteljaren lagt om til samtidig

²⁸ Unni Langås tolkar det som ein fortidsdraum (2016, s. 88).

narrasjon ved å fortelje i presens. Dette står i kontrast til resten av narrativet der handlinga er fortalt som etterstilt narrasjon, altså med verb i preteritum. Ein kan derfor tolke dette som eit slags frampeik – som at tempusforskyvinga førespeglar at blikket omsider tillèt denne forvandlinga som Sofie likte tanken på, og dermed at Sofie endeleg er klar for å leve i notida, og ikkje lenger vere låst i ei melankolsk binding til fortida. Noko som støttar opp om denne tolkinga er ein kommentar Sofie kjem med til Otto rett før måltidet. Ho fortel han at sorga har omgruppert, og at dei derfor må gjere det same (s. 205). Det understøttar ei tolking om at melankolien endeleg byrjar å sleppe taket, og at Sofie er klar til å investere i livsrommet igjen.

Likevel er det fleire detaljar som gjer at ein ikkje kan slå seg heilt til ro med tolkinga av *forvandling* i positiv forstand. For det første dannar det siste avsnittet ein sirkelkomposisjon ved at det sluttar der narrativet starta, nemleg ved middagsbordet. Denne sirkelkomposisjonen står i motsetnad til ideen om at melankolien lettar, ved at han skaper ei kjensle av stillstand, av at Sofie og Otto framleis er låst i fortida. Dei grønne glasa som no er mørke som ein granskog i lyset frå talglysa, forsterkar også denne mistanken ved at dei metaforisk representerer øya der Marie mista livet. Vidare gir den nitide skildringa av maten og rituala rundt måltidet, som dei tende lysa og korleis papirservietten blir falda ut, assosiasjonar om eit siste måltid. Det kan få tempusforskyvinga til å sjå ut som eit uttrykk for at Sofie og Otto vernar om denne siste stunda dei har saman – for når narrativet sluttar er dei *forvandla* til skuggar. Dette kan tolkast som at dei ikkje lenger er i live, men om dette er i form av å vere levande død, eller død i fysisk forstand, er overlate til lesarens imaginasjon. Ut frå denne dystrare tolkinga av slutten, sit ein dermed att med eit bilde av at melankolien har svelgt dei begge heile. Slutten av romanen kan ein derfor tolke som både underleg og tvitydig, for forvandlinga han førespeglar, kan ein lese på ulike måtar.

4.5 Oppsummering av hovudfunn

Så korleis blir melankoli framstilt i *Sju dagar i august*? I analysen av forteljarmåten fann eg at Otto har ein viktig retrospektiv funksjon for å belyse tragedien i fortida. Dermed kjem det til syne korleis tapet av Marie førte til ei endring i Sofie ved at kjerneforventingane av verda som meiningsfull, blei brotne og ho sidan har oppfatta verda som meiningslaus.

I delkapittel 4.2 «Barnet» fann eg at tilknytninga Sofie har til sorga over det tapte barnet, gjer det aktuelt å knyte sorga hennar til Freuds melankoliteori ved at Sofie har ei objektsbinding til

dottera. Dette gjer at verken ho eller Otto kjem seg vidare med livet. Melankolien til Sofie kjem til syne ved at ho nedvurderer seg sjølv som mor, og gjennom sjølvklandring som hindrar henne i å emosjonelt relokalisere Marie for å ivareta ei tilknytning til henne etter døden. Ein sjølvstraffande imaginær iscenesetting av Maries siste timar, framhevar vidare at Sofie umedvite omskaper seg til ein levande død gjennom ei melankolsk inkorporering av det tapte barnet.

I delkapittel 4.3 «Isolasjonen» fann eg at isolasjon blir framstilt som ein melankolsk strategi for å makte å eksistere i verda. Den fysiske isolasjonen kan bli forstått som ei flukt frå vonde fortidsminne, og kjem i størst grad til uttrykk gjennom ønsket om å vere på hytta og oppleve ei kjensle av føreseieleg stillstand. Stormen som fører til vasskade på hytta, kan derfor tolkast som eit angrep på ideen om at melankolsk stillstand er ei leveleg løysing. Vidare framhevar den sosiale isolasjonen korleis Sofie ikkje maktar å dele sorgrommet og derfor isolerer seg frå andre menneske. Samtidig blir ho også isolert, ved at omverda ikkje klarer å møte henne på hennar premiss. Sørgekledda til Sofie er også eit isolerande grep, og ein påminnar for Sofie om å fokusere på sorga, og ikkje oscillere til livsrommet når ho samhandlar med omverda. Toprosessmodellen framhevar derfor korleis melankolien i romanen kan bli forstått som eit konstant sorgrom.

Det siste delkapittelet 4.3 «Den melankolske kroppen» viser at melankoli kjem kroppslig til uttrykk i romanen gjennom melankolsk kannibalisme, kjensleløyse og eit miljø som speglar ein aukande melankoli. Sofies kraftløyse og manglande matlyst spring ut frå at ho ikkje har rom for anna føde enn det inkorporerte kjærleiksobjektet. Vidare nyttar Sofie kjensleløyse som ein melankolsk kontrollmekanisme for å halde kjenslene sine under kontroll. Til slutt framhevar miljøet melankoli ved å spegle både Sofie og Otto som tomme og livløyse, og ved at flåttbittet førespeglar eit dødsønske som syner seg mot slutten av romanen. Slutten av romanen opnar for ulike tolkingar. Ei narrativ tempusforskyving kan tolkast i retning av at melankolien lettar, medan romanens sirkelkomposisjon, assosiasjonar til eit siste måltid og den avsluttande skildringa av Sofie og Otto som skuggar, kan tolkast som at melankolien har fortært dei begge.

5 Melankoli i romanform – ei avsluttande drøfting

Det å syne korleis melankoli blir framstilt i *Sju dagar i august* har vore målet for denne oppgåva. Derfor er det også nærliggande i avsluttinga å kort drøfte melankoliframstillinga i lys av romanen som sjanger. Da blir det relevant å trekke inn omgrepet *affordans*. Med *affordans* meiner eg kva det er romanen er særleg eigna til å framstille ved melankoli som fenomen.²⁹ Til dømes vil ein informativ leksikonsartikkel kunne framstille melankoli gjennom å gi ein definisjon og liste opp ulike kjenneteikn. *Affordansen* til ein leksikonsartikkel er derfor at han kan gi att vitenskapleg funderte fakta på ein sakleg måte. Kva så med romanen? Kva særeigen evne har *Sju dagar i august* til å framstille melankoli? Sidan melankoli, i alle fall frå perspektivet til Freud, er patologisk, kan vi innleiingsvis sjå kva som gjer nettopp romanen eigna til å framstille sjukdom. Romansjangeren er, ifølge Bondevik og Stene-Johansen, nemleg ein viktig arena i litteraturen for å utforske ulike sjukdomstematikkar:

Romanen gir sykdommene et stort spillerom gjennom sjangerens muligheter til å spenne opp lange temporale linjer eller beskrive et forløp fragmentarisk, indirekte, alluderende, bruke muligheten til å eksperimentere med kronologi, spille på forholdet mellom fortelleren og det som blir fortalt, skape oppmerksomhet gjennom repetisjoner, utelatelser og brudd, etablere detaljerte personkarakteristikker og utforme begrepslige personer, mane frem kropper og sensuelle tegn, gå intenst inn en psyke eller la det personlige forsvinne til fordel for et overgripende tema, og til å utdype et miljø og en tid (Bondevik & Stene-Johansen, 2011, s. 31).

Som vi ser kan romanens *affordans* bli forstått som den sjangerspesifikke evna romanen har til å framstille melankoli. Denne er knytt til dei sjangerkonstituerande moglegheitene som ligg i sjangeren og derfor til det komplekse spelerommet av verkemiddel som kan nyttast innanfor den forteljande forma til romanen. Om ein tar med seg dette perspektivet til *Sju dagar i august*, kan ein spørje seg korleis romansjangeren eignar seg til å framstille melankoli i denne romanen? Først må vi likevel greie litt meir ut for kva romanen er og korleis han formidlar – gjennom forma.

I *Hva er en roman* framhevar Tone Selboe (2015) at romanen som *form* «[...] er en respons på individuelt eller kollektivt liv som den benytter for å etablere en verden, kanskje til og med en livsanskuelse» (2015, s. 10). Romanen som form er derfor først og fremst knytt til at han

²⁹ Her ikkje brukt om kva modalitet, men den sjangermessige *affordansen* som ligg i romanforma. Eg nyttar derfor på ein litt alternativ måte dette omgrepet, som til vanleg er brukt innan multimodal teori, men som også kan overførast til dei litterære sjangrane: <https://www.videnomlaesning.dk/media/1607/anne-lovland.pdf>

ønsker å formidle ei forteljing (Selboe, 2015, s. 10). Viktige komponentar for forma blir da til dømes forteljaren, som kan etablerast på ulike måtar og knyte seg til ulike perspektiv, personane det handlar om, plottet som utfaldar seg, settinga det heile går føre seg i, for ikkje å gløyme litterære verkemiddel som til dømes metaforikk og språkstil.

Selboe ser også romanforma i samanheng med kor tett det å fortelje er forbunde med det å vere menneske, og ho set derfor form i samband med romanens *antropologiske kraft* og *etikk* (2015, s. 10–11). Den antropologiske krafta til ein gitt roman handlar om evna romanen har til å skape eller attskape ei verd med sin eigen verkelegheit, med ein tids- og romdimensjon, og med eigne menneske som tenker, taler og handlar (2015, s. 10). Romanen kan altså seie oss noko om det å vere menneske. I tillegg har romanen også eit etisk potensial, ved at han kan «[...] formidle hva en person tenker, gi oss innblikk i hennes indre liv, skape forbindelser mellom mennesker og stille dem i situasjoner som representerer valg med implikasjoner for de involverte i romanen, men også med konsekvenser for leserne *utenfor* romanen» (2015, s. 11). Gjennom den forteljande forma opnar derfor romanen opp for å la lesaren både ta del i dei menneskelege erfaringane som utspelar seg i fiksjonsrommet samt etisk reflektere rundt ulike tema knytt til det å vere menneske.

Omgrepa form, antropologisk kraft og etisk potensiale dannar med dette ei interessant ramme for å drøfte korleis *Sju dagar i august* kan syne oss melankolien på ein særeigen måte i kraft av å vere ein roman. I denne drøftinga legg eg vekt på to tema som ligg nær romanens antropologi og etikk, nemleg korleis romanen syner oss menneska gjennom eit indre og ytre perspektiv, og korleis romanen framhevar dei eksistensielle og sosiale spenningane mellom Sofie og andre menneske.

Som vist i analysen, syner *Sju dagar i august* oss korleis det er for Sofie å leve med eit tap ho opplever som umogleg å komme over, og som derfor gjer at ho blir låst i ei melankolsk sorg. Romanen lar oss derfor ta del i følgene av noko av det vanskelegaste eit menneske kan oppleve, det umistelege tapet av eit barn. Tilgangen romanen har til det menneskelege indre er derfor direkte knytt til korleis denne romanen fortel, nemleg gjennom ein forteljarinstans som har innsyn i kva hovudpersonane tenker og føler (jf. 4.1). Til dømes gir forteljaren oss innsyn i korleis Sofie tenker og grublar rundt det som hende med Marie, kor vanskeleg ho synest det er leve blant andre som ikkje forstår henne, og kor tom og kraftlaus ho kjenner seg. Gjennom

å skildre det menneskelege indre, kjem altså den antropologiske krafta i romanen til syne. Vi får ta del i Sofies indre og djupt menneskelege erfaring, og derfor oppleve hennar melankoli.

Otto er også ein viktig del av kva og korleis denne romanen fortel, både som hypodiegetisk forteljar og som fiksjonell person med eit indre tankeliv som vi får tilgang til (jf. 4.1). Som hypodiegetisk forteljar gir Otto lesaren den nødvendige fortidskonteksten, og det dannar såleis ei forklarande ramme for kvifor melankolien oppstod. Som fiksjonell person og ektemann derimot, dannar tankane til Otto eit ytre perspektiv på Sofie. Vi får sjå korleis han ser Sofie med eit blikk prega av kjærleik, men også av apatien til ein ektemann som ønsker å dele ein felles helande sorgprosess med kona si, men som aldri heilt når inn i hennar lukka indre verd. Gjennom forteljarinstansen som viser oss Sofies indre, og Otto som viser oss eit ytre perspektiv på Sofie, opnar derfor romanen opp for å la lesaren erfare, gjennom Sofie og Otto, kva det å miste eit barn kan gjere med eit menneske – romanen skaper med dette eit bilde på kva melankoli kan vere.

Måten romanen opnar opp for det menneskelege indre, kan også knytast til romanens etiske potensial. Dette blir særskilt tydeleg i *Sju dagar i august* ved at isolasjonen som tema løftar fram ein slags eksistensiell spenning mellom Sofie og omverda utanfor den vesle verda som ho og Otto har skapt for seg sjølve (jf. 4.3). Sofie står, som vist i analysen, i kontrast til verda rundt seg. Ho lukkar seg inne i eit eige sorgrom og ønsker ikkje at omverda skal prøve å tolke henne eller ta del i hennar sorg, og dette fører til at Sofie både isolerer seg og faktisk blir isolert av menneska rundt henne. Omverda forstår ikkje sorguttrykket til Sofie fordi det ikkje harmonerer med tida som har gått sidan Marie døydde, og romanen er derfor prega av perspektiv som ikkje møter kvarandre. Gjennom at romanen løftar fram desse eksistensielle og sosiale spenningane mellom Sofie og omverda, dannar romanen derfor ei opning for ein etisk refleksjon rundt kva det å leve med eit stort tap inneber. På denne måten syner romanen også eit etisk potensial.

Avsluttande kan vi seie at omgrepa *form*, *antropologisk kraft* og *etisk potensiale* gjer oss oppmerksame på kor tett samanvevde og uskiljelege desse tre aspekta er i denne romanen. Romanen gjer dette ved at han viser oss Sofies melankoli gjennom å veve saman indre og ytre perspektiv, og ikkje minst plassere henne i eit miljø som ho ikkje maktar å samspele med. Ved at vi får sjå Sofie som sørgande, kvernande, i asynkroni med omverda og tida, og med

ein voksande melankoli i seg som blir spegla av eit miljø i ulage, er romanen som form derfor uløyselig knytt til sin antropologiske kraft og etiske potensiale.

Når romanen framstiller tapserfaringa til Sofie på den særreigne måten han gjer, teiknar han også opp eit heilt særreige bilde av melankoli. Ikkje berre grip romanen fatt i det umistelege tapet av eit barn, han syner oss også eit slags motperspektiv på idéen om at sorg er noko som minskar med tida. Romanen utfordrar med dette ein slags underliggande forventning om at den sørgande etter ei gitt tid skal makte å emosjonelt relokalisere den tapte og tre inn i samfunnet att, med sorga bak seg og med syn på livet vidare. Med dette kan ein også ane at forfattaren med denne romanen skriv seg inn i ein større debatt, som eit slags litterært innspel på den reelle konteksten som romanen er ein respons på. Det skal vi ikkje gå inn på her. Vi skal heller avslutte denne drøftinga med å søke til slutten av romanen ein siste gong.

Som vist i analysen sluttar romanen ope, utan noko endeleg svar på korleis det går med Sofie og Otto. Ved at romanen blir avslutta slik, er det nærliggande å sjå slutten i lys av Wolfgang Iser's omgrep *tomme plassar*, altså parti i litterære tekstar som opnar for at lesaren sjølv må tolke dei (1981, s. 112). Ein litterær tekst vil, ifølge Iser, derfor alltid og stadig ha tomme plassar som ein del av sin semantiske veremåte, og dette gjeld også for *Sju dagar i august*. Likevel er slutten av denne romanen påfallande open, og han kan derfor seiast å vere ein slik tom plass som lesaren sjølv må fylle inn. På denne måten framhevar romanen nok ein gong det uforståelege og paradoksale med dikotomien liv og død, for kva er eigentleg liv og kva er død for Sofie? Den melankolske identifikasjonen med Marie som har gjort Sofie til ein «levande død», gjer at eit vidare liv paradoksalt nok kan tolkast meir som ein død enn som eit liv, medan døden i seg sjølv kan synast å vere forløysande. Denne opne og underlege slutten gjer at romanen etterlet eit komplekst, og på same tid, gåtefullt bilde av melankoli. Melankoli blir til noko som rører ved sjølvne grunnvilkåra, ja, sjølvne kjenslespekteret ved det å vere menneske, og samtidig noko vi aldri vil kunne forstå heilt ut. Slik sluttar denne romanen med eit komplekst bilde på melankoli, som også er ei gåte.

Referansar

Andersen, P. T., Mose, G., & Norheim, T. (Red.). (2012). *Litterær analyse: En innføring*. Pax forlag.

Bale, K. (1997). *Om melankoli*. Pax forlag.

Bildøen, B. (2014). *Sju dagar i august: Roman* (3. utg.). Samlaget.

Birnbaum, D., & Olsson, A. (1992). *Den andra födan: En essä om melankoli och kannibalism*. Bonnier.

Bjørnskau, H. (2015, 31. januar). – *Var redd for å virke spekulativ*. NRK.

<https://www.nrk.no/kultur/bok/brit-bildoen-vant-romanprisen-1.12181039>

Bondevik, H., & Stene-Johansen, K. (2011). *Sykdom som litteratur: 13 utvalgte diagnoser*. Unipub.

Brudal, P. J., & Brudal, L. F. (2008). *Drømmens psykologi: Ny forståelse og praktisk bruk av drøm*. Fagbokforlaget.

Endreson, T. G., Syse, K. L., & Bjørkedahl, K. (2017, 22. desember). «Kli-fi» på villspor / *Klimakrisen i norsk samtidslitteratur*. Forfatternes klimaaksjon. Henta 7. mai 2021 frå <https://forfatternesklimaaksjon.no/2017/12/22/kli-fi-pa-villspor-klimakrisen-i-norsk-samtidslitteratur/>

Folkvord, I., & Warberg, S. (2019). Jan Kjørstads roman Berge. En åpning av den offentlige samtalen om terrorangrepene 22. juli 2011? *Edda*, 106(03), 209–221.

<https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-03-04>

Freud, S. (2011). *Mellom psykoanalyse og litteratur* (S. Dahl, Oms.). Gyldendal.

Frønes, I. (2011). *Moderne barndom* (3. utg.). Cappelen Damm akademisk.

- Furusest, S., Gjelsvik, A., Gürata, A., Hennig, R., Leyda, J., & Ritson, K. (2020). Climate change in literature, television and film from Norway. *Ecozona*, 11(2), 8–16.
<https://doi.org/10.37536/ECOZONA.2020.11.2.3468>
- Gripsrud, J. (2015). *Mediekultur, mediesamfunn* (5. utg.). Universitetsforlaget.
- Hagen, E. B. (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Universitetsforlaget.
- Hamilton, I. J. (2016). Understanding grief and bereavement. *The British Journal of General Practice*, 66(651), 523. <https://doi.org/10.3399/bjgp16X687325>
- Hammer, E. (2004). *Det indre mørke: Et essay om melankoli*. Universitetsforlaget.
- Hansson, K. M. (2019). *Å sørge: En bok om tap, sorg, kraft og håp*. Cappelen Damm.
- Holck, P. (2019). Humoralpatologi. I *Store medisinske leksikon*. Henta 7. mai 2021 frå <http://sml.snl.no/humoralpatologi>
- Hukkelberg, E. (2016). *Kritikk og følelser* [Masteroppgåve, Universitetet i Oslo]. DUO vitenarkiv. <https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/51551/5/4mac-duo.pdf>
- Iser, W. (1981). Tekstens appelstruktur. I M. Olsen & G. Kelstrup (Red.), *Værk og læser: En antologi om receptionsforskning* (s. 102–133). Borgen.
- Janoff-Bulman, R., & Frantz, C. M. (1997). The impact of trauma on meaning: From meaningless world to meaningful life. I M. Power & C. Brewin (Red.), *The transformation of meaning in psychological therapies: Integrating theory and practice* (s. 91–103). Wiley & Sons.
- Johannisson, K. (2010). *Melankolske rom: Om angst, lede og sårbarhet gjennom tidene*. Cappelen Damm.
- Karlsvik, M. (2017, 30. oktober). Ein klam klistrelapp. *Klassekampen, Meninger*, s. 18.

- Kristeva, J. (1994). *Svart sol: Depresjon og melankoli* (A. Øye, Oms.). Pax forlag.
- Langås, U. (2016). *Traumets betydning i norsk samtidslitteratur*. Fagbokforlaget.
- Lothe, J. (2003). *Fiksjon og film: Narrativ teori og analyse* (2. utg.). Universitetsforlaget.
- Malt, U. (2021). Melankoli. I *Store medisinske leksikon*. Henta 7. mai 2021 frå <http://sml.snl.no/melankoli>
- Markussen, B. (2012). Døden som tyv: Sorg og mening hos Egil Skallagrimsson og Jens Nilssøn. *Arr – idéhistorisk tidsskrift*. Henta 7. mai 2021 frå <https://arrvev.no/artikler/dden-som-tyv>
- Miranda, L.-M. (2015). *It's quiet uptown lyrics*. Lyrics. Henta 26. april 2021 frå <https://www.lyrics.com/lyric/32212202/It%27s+Quiet+Uptown>
- Nilssen, V. (2012). *Analyse i kvalitative studier: Den skrivende forskeren*. Universitetsforlaget.
- Samoilow, T. K. (2020). 22. juli 2011 og den litterære responsen: En oversikt for norsklærere. *Norsklæraren: tidsskrift for språk, litteratur og didaktikk*, 44(3), 29–41.
- Selboe, T. (2015). *Hva er en roman*. Universitetsforlaget.
- Stroebe, M., & Schut, H. (1999). The dual process model of coping with bereavement: Rationale and description. *Death Studies*, 23(3), 197–224. <https://doi.org/10.1080/074811899201046>
- Tollefsen, T., Syse, H., & Nicolaisen, R. F. (2009). *Tenkere og ideer: Filosofiens historie fra antikken til vår egen tid* (2. utg.). Gyldendal.
- Worden, J. W. (2003). *Grief counselling and grief therapy: A handbook for the mental health practitioner* (3. utg.). Brunner-Routledge.